

Recorridos de la modernidad

Arte y cultura visual en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires entre 1910 y 1936

Autor:

Fara, Catalina

Tutor:

Baldasarre, María Isabel

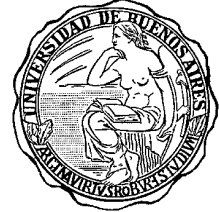
2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

Tesis para optar al grado de Doctora en Historia y Teoría de las Artes

Recorridos de la modernidad. Arte y cultura visual en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires entre 1910 y 1936

Doctoranda: **Mg. Catalina Verónica Fara**

Directora: **Dra. María Isabel Baldasarre**

Consejera: **Dra. Laura Malosetti Costa**

**Buenos Aires
Septiembre 2015**

Índice

AGRADECIMIENTOS	a
INTRODUCCIÓN	1
1. Tesis a sostener	4
2. Estado de la cuestión	5
3. Marco teórico y metodológico. Desafíos de la investigación	13
4. Debates sobre paisaje urbano y modernidad	18
4.1. Experiencia urbana y paisajes de Buenos Aires	22
5. Organización y contenido de los capítulos	24
CAPÍTULO 1. Miradas <i>desde y sobre</i> el agua. Buenos Aires y sus imágenes de ciudad costera	29
1. Vaivenes de la presencia del Río de La Plata en las imágenes urbanas	30
1.1. Panoramas de Buenos Aires desde el río	30
1.2. Recuperar el río como espacio: dilemas del urbanismo y metamorfosis de los paisajes costeros	37
2. Hacia una dialéctica del paisaje ribereño: entre el <i>sublime industrial</i> y el Riachuelo como reducto pintoresco	51
2.1. Paisajes portuarios y la configuración de un sublime industrial	52
2.2. El Riachuelo como paradigma de las imágenes costeras de Buenos Aires	72
CAPÍTULO 2. Imaginarios de la modernidad	85
1. Recuerdos de la “Gran Aldea”	86
2. Paisajes urbanos entre la construcción y la destrucción	102
2.1. Tiempo, transformación urbana y cultura visual	103
2.2. Experiencia urbana, torres y dominio de las alturas	116
2.3. Dialéctica de la destrucción en las ruinas urbanas	137
CAPÍTULO 3. Diálogos y trayectos entre el suburbio y el centro	149
1. Expandiendo la grilla urbana al suburbio: en busca del <i>sublime barroso</i>	151
1.1. La pampa en el suburbio y los caminos de la nostalgia	155
1.2. La vanguardia en los bordes	166
2. El barrio como bandera de identidad	177
2.1. Imaginarios urbanos proletarios	180
2.2. Del suburbio al centro y viceversa	195
CAPÍTULO 4. Espectadores y protagonistas: recorridos de las imágenes urbanas	205
1. La ciudad como espectáculo	207
1.1. Paisajes del consumo urbano	213
1.2. Las luces de la ciudad	226

1.3. Percepciones de la ciudad en movimiento	238
2. Imágenes y relatos de <i>flâneurs</i>, artistas, vagos y turistas	244
2.1. Tipos urbanos, vagos y otros habitantes del paisaje	246
2.2. Miradas en tránsito: turistas, viajeros y otros visitantes	263
2.3. Artistas y <i>flâneurs</i>	266
CAPÍTULO 5. El paisaje urbano entre lo institucional y lo simbólico	283
1. Buenos Aires expuesta	285
1.1. Paisaje urbano de Buenos Aires en el Salón Nacional de Bellas Artes	287
1.2. Paisaje urbano en los circuitos de exhibición	311
2. Buenos Aires celebrada	317
2.1. La ciudad centro de las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo de 1910	318
2.2. La celebración de la metrópolis moderna: Cuarto Centenario de la fundación de Buenos Aires	324
CONSIDERACIONES FINALES	345
BIBLIOGRAFÍA	349
Fuentes primarias	349
Bibliografía teórica	352
Bibliografía específica	354
Bibliografía general	359
Bibliografía de referencia	365
ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADAS	369
ANEXO	371
Tablas y gráficos	373
Datos biográficos	389

Agradecimientos

Esta tesis es el resultado de seis años de intenso trabajo, a lo largo de los cuales muchas personas han apoyado este proyecto y me han ayudado de diversas maneras: discutiendo ideas, facilitando y aportando materiales y datos, comentando partes del trabajo, dando consejos y, sobre todo, prestándome su tiempo y su compañía durante esta aventura. A riesgo de no poder nombrar a todos, señalaré en primera persona a aquellos quienes han sido fundamentales para que pueda encontrarme hoy escribiendo estas palabras.

En primer lugar, esta investigación fue posible gracias a la obtención de las Becas de Posgrado Tipo I y Tipo II otorgadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), radicadas en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín. No hubiera podido llevar adelante esta tarea sin esta invaluable posibilidad y sin la libertad que tuve en el contexto del IDAES para llevar a cabo mi trabajo.

Gracias a la Dra. María Isabel Baldasarre, quien no sólo dirigió esta tesis doctoral sino que también dirigió mi tesis de maestría, defendida en 2013 en el marco de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del IDAES-UNSAM. Su apoyo y dedicación constante, sus lecturas críticas y su compromiso con el desarrollo de mi investigación han sido esenciales. Pero sobre todo le agradezco sus comentarios siempre atinados, su afecto, su buen humor y optimismo que hicieron de este camino una experiencia inmejorable. Gracias a la Dra. Laura Malosetti Costa, co-directora de esta tesis, quien fue una maestra y una guía constante. Por sus lecturas, por la generosa apertura de su biblioteca y archivo personal y por ser un ejemplo de profesional y de persona. A ambas les agradezco la paciencia, los consejos, las correcciones, la guía a través de los caminos académicos y los hermosos momentos compartidos. Las oportunidades que ambas me dieron de participar en proyectos y trabajos colectivos, enriquecieron e hicieron crecer la presente tesis y me afirmaron en el camino de la profesión. Gracias a ambas por haber creído en mí al acompañar en 2009 la postulación de este proyecto a la primera beca de CONICET y por haberme prestado desde entonces su apoyo constante.

Mi experiencia se enriqueció a partir del trabajo compartido en los diversos proyectos de investigación de los que he participado desde 2009, en el contexto de las Universidades de Buenos Aires, de San Martín y de Tres de Febrero. Estos ámbitos me permitieron no solo ampliar mis conocimientos y tomar contacto con materiales y problemáticas particulares, sino que pude crecer en el intercambio y la discusión, lo cual es indispensable en la tarea académica. También les debo mi agradecimiento a los profesores y colegas con los que compartí cursos, seminarios de doctorado y diversos proyectos curatoriales, cuyo estímulo y compañía son invaluableles.

Muchas gracias a las Dras. Alejandra Torres y Claudia Schmidt, jurados de mi tesis de maestría, cuyos acertados comentarios fueron muy útiles y fructíferos a la hora de repensar algunas cuestiones y de enfrentar la escritura de la presente tesis. En particular a la Dra. Sandra Szir, quien también fue jurado, pero con quien he compartido otros ámbitos laborales y

proyectos grupales; le agradezco el haberme incentivado con sus amables consejos y generosa disposición de tiempo y bibliografía.

Quisiera agradecer al personal de bibliotecas, museos y archivos que he consultado principalmente a Adriana Donini y Romina Piriz de Fundación Espigas y a los bibliotecarios de FADU-UBA y de la Sociedad Central de Arquitectos por su disposición y gentileza al atender mis listas interminables de pedidos de material. Debo mencionar especialmente a Víctor Fernández, director del Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”, compañero y amigo que estuvo en el inicio de este camino, cuyos sabios consejos favorecieron la germinación de esta tesis y quien también supo acompañarme a lo largo de esta tarea.

La posibilidad de participar en el proyecto internacional *Unfolding Art History in Latin America*, organizado por UNSAM (Argentina), URJ (Brasil) y UNAM (México), financiado por la Getty Foundation significó la proyección de este trabajo hacia nuevas direcciones. El contacto con la misma problemática en otros países latinoamericanos me permitió repensar las cuestiones locales y profundizar en la reflexión sobre mis hipótesis. Agradezco a los profesores y compañeros que participaron de este seminario con quienes a lo largo de dos años y medio compartí largas jornadas de trabajo, charlas, clases, viajes y momentos de relax que fueron invaluable. En especial le agradezco a Ninel Valderrama, amiga entrañable que conocí gracias a este proyecto, por su amistad y su interlocución que fueron fundamentales en los últimos años, a la distancia, pero siempre cerca.

Quiero expresar mi infinita gratitud a mis queridos amigos y colegas que me acompañaron, me ayudaron, compartieron mis alegrías y supieron comprender mis momentos de incertidumbre. En particular a María Filip y a Juan Cruz Andrada que estuvo siempre, desde que empezamos a cursar la carrera de Artes, allá por el año 2001. A ambos les debo mi gratitud por los proyectos compartidos, por el apoyo incondicional, por las lecturas, los consejos y las críticas constructivas. Gracias por los momentos que pasaron, por los que están por venir y por permitirme que crezcamos juntos (en años y académicamente).

Por último, pero no por ello menos importante, quiero agradecer a mi familia y en especial a mi madre Eugenia, que me ayudó y acompañó siempre. Fue un soporte fundamental durante este proceso con sus lecturas atentas y por ser mi correctora de estilo. Le agradezco el haberme dado fuerzas y haberme motivado para seguir, apoyándome siempre desde que inicié el camino de la historia del arte. Pero sobre todo le agradezco su amor infinito, su generosidad, su inteligencia y por ser un ejemplo de vida para mí.

Y gracias a Pablo por su amor incondicional, su paciencia y su tierna compañía. Por haberme ayudado y alentado durante los tiempos de trabajo de sol a sol, por haberme entendido y soportado mis nervios con buen humor.

A todos nuevamente, mi infinita gratitud y reconocimiento.

Catalina Verónica Fara
Buenos Aires, septiembre 2015

Introducción

*A Buenos Aires se lo interpreta con los ojos porque ha sido construido para ser visto.
Y de ahí el poder de fascinación que ejerce [...]
[La fotografía] es su más fehaciente documento histórico y psicológico,
por las mismas razones que la tarjeta postal es su credencial auténtica.
Hay quienes creen que Buenos Aires es un álbum.
Ezequiel Martínez Estrada¹*

Entre la imagen contemplada y la experiencia cotidiana de un lugar se abre una variada gama de documentos y discursos registrados en diversos soportes y lenguajes, cuya densidad significativa permite pensarlos como una red de símbolos articulados. La presente tesis hace foco en la configuración de la escena cultural porteña a principios del siglo XX, desde una perspectiva de análisis específica sobre las imágenes y sus contextos de producción y circulación. Su principal objetivo es el estudio de las pinturas y fotografías del paisaje urbano de Buenos Aires entre 1910 y 1936. De esta manera, el acento está puesto en la observación y reconstrucción de los vínculos e intercambios entre arte, cultura visual y ciudad. Se plantea entonces un diálogo con la historia de la cultura, la teoría del arte y la sociología de la cultura, que se propone como un aporte tanto a la historia del arte argentino, como a la historia cultural urbana y a los estudios sobre los procesos de construcción de la modernidad en nuestro país.

Los diversos proyectos urbanísticos –el desarrollo económico y poder político que mueven a su concreción– implican una definición particular del espacio, delimitando una idea de sujeto en tensión con la realidad. La hipótesis subyacente que guía este trabajo es que una determinada sociedad como la de Buenos Aires se identifica y se reconoce a través de la temática urbana. Así, la construcción de una identidad local/nacional y los proyectos de ciudad y de país que operaron en el desarrollo urbanístico y arquitectónico se condensaron de modos disímiles en las obras artísticas del período; las cuales a su vez incidieron al darles visualidad en dichos proyectos identitarios. A partir del estudio del estado de la cultura en el contexto de los cambios de la modernidad urbana y sus contradicciones, el objetivo ha sido analizar cómo interactuaron esas discusiones con las imágenes para delinear una historia del paisaje urbano en Buenos Aires. De esta manera, hemos procurado rastrear y reconstruir el lugar de las

¹ Ezequiel Martínez Estrada. *La cabeza de Goliat. Microscopia de Buenos Aires*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2009 [1940]. pp.42-43.

diversas representaciones de Buenos Aires que circularon entre 1910 y 1936 y que redundaron en la formación de una imagen de “ciudad moderna”.² Se ha buscado determinar si la circulación de las vistas del paisaje urbano en diversos ámbitos y soportes configuró una imagen paradigmática de Buenos Aires que permanece hasta la actualidad; entendiendo estas representaciones como entramados complejos para comprender el proceso de modernización de la ciudad y la conformación de un ideario de progreso. Para ello hemos partido de una serie de interrogantes: ¿Cómo interpretar las construcciones visuales donde se presentó la ciudad de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX? ¿Cuáles son los discursos y paradigmas que recorren el problema de la modernización de la ciudad? ¿De qué manera se plasmaron visualmente y cómo circularon? ¿Cómo se pensó el pasado, presente y futuro de la ciudad a través de las imágenes? ¿Cuál es la realidad urbana que presentan dichas imágenes?

Procuramos entender cómo se construyeron las representaciones de Buenos Aires a partir de las relaciones entre los espectadores, los productores y el contexto urbano. Para ello hemos trazado “pinceladas a contrapelo” del heterogéneo conjunto de imágenes y textos que componen los relatos de la transformación de Buenos Aires en una metrópolis. Así esta tesis presenta un universo de imágenes, documentos y textos puestos en relación para dar cuenta de la cultura visual de este periodo, partiendo de las particularidades del paisaje urbano. Por lo tanto uno de los aportes fundamentales del presente trabajo es el relevamiento de casi 6.000 imágenes que, a la manera de un “museo imaginario” como proponía André Malraux, conforman un relato en sí mismo.

El periodo elegido se inicia con las discusiones en torno al Centenario de la Revolución de Mayo, centrado en Buenos Aires como estandarte de la joven nación, siendo ella el epicentro de las celebraciones. En este sentido, el gobierno nacional buscó generar una imagen de centro cultural y político del país y del continente a través de los cambios urbanísticos, el emplazamiento de monumentos y la modernización de las redes de servicios. El marco temporal concluye con la conmemoración del Cuarto Centenario de la fundación de Buenos Aires en 1936, contexto en el cual la ciudad se celebra a sí misma como una metrópolis cosmopolita pretendiendo instalarse entre las grandes urbes mundiales. Estos dos momentos, y los efectos de ambas celebraciones, sintetizan las tensiones existentes en una ciudad que, como capital de la República, aloja al gobierno nacional y también a su propio gobierno municipal; con las diversas consecuencias que las acciones de uno u otro tienen sobre su

² He abordado la construcción de los imaginarios de la ciudad de Buenos Aires como ciudad moderna en mi tesis de Maestría titulada *Imaginario porteño. Tiempo, modernidad e identidad en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires (1911-1939)*, presentada en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM); defendida en octubre de 2013.

espacio físico y simbólico. Los debates que surgieron en torno a la modernización llevaron a grandes cambios materiales en la traza y en el aspecto de la ciudad, siendo uno de los pocos momentos en los que en Buenos Aires la cultura remitió directamente a las imágenes urbanas para definir programas y evidenciar sus conflictos.³

Los paisajes urbanos se encuentran en la intersección entre cultura visual y prácticas espaciales. Para estudiarlos fue necesario abordar y poner en relación un rango amplio de fuentes documentales e iconográficas, entendidas en su complejidad y características particulares a partir de un enfoque interdisciplinario. Estos objetos culturales expresan los modos en que los individuos percibieron, interpretaron y representaron el espacio urbano. Diversos soportes para las imágenes (pinturas, fotografías, postales, mapas, revistas, etc.) operaron en la construcción de imaginarios urbanos e intervinieron en las diversas formas de concebir e interpretar la ciudad. Algunas de estas concepciones fueron parte de políticas públicas y programas urbanísticos que incluyeron prácticas sociales y culturales. Las imágenes tienen por supuesto diferentes escalas, materialidades, objetivos, intenciones, circulación y apropiaciones, pero todas ellas interactuaron formando una trama compleja de ideas y concepciones acerca de la ciudad. El objetivo general de esta tesis ha sido examinar el rol del arte y los artistas en la constitución de imágenes de la ciudad, cuáles fueron los elementos que las integraron, los factores que influyeron y las razones de la persistencia en el tiempo de ciertas configuraciones. Por lo tanto el análisis de las representaciones del paisaje urbano estuvo más allá del mero análisis de las estrategias de representación, sino que tuvo en cuenta un conjunto de prácticas de conformación de imágenes mentales sobre el espacio; así hemos procurado mapear, clasificar y comentarlas críticamente para trazar tipologías del paisaje urbano de Buenos Aires.

El propósito derivado de ello es la construcción de una historia de las representaciones sobre el paisaje urbano de Buenos Aires, haciendo foco en la pintura. Se analizaron sus mecanismos de constitución, circulación y recepción, intentando establecer un mapa de relaciones y vínculos culturales e intelectuales. Asimismo hemos cruzado estas imágenes con algunas representaciones provenientes de la literatura, la música popular y la publicidad, a fin de entenderlas en un contexto más amplio y concebirlas en su heterogeneidad y múltiples componentes.

Entre los presupuestos hemos considerado que entre 1910 y 1936 las imágenes circularon en forma masiva y operaron culturalmente no sólo en forma individual, sino también por su acumulación y yuxtaposición. Así hemos procurado pensar una genealogía en

³ Sobre esta última cuestión cfr.: Adrian Gorelik. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004. p.98.

la construcción de una tradición de paisajística urbana local a partir de la identificación de *topos* o fórmulas que se repiten para representar la ciudad; los cuales constituyen un inventario de posibilidades compositivas y de motivos, teniendo en cuenta el “mundo de posibles” o el repertorio disponible de la cultura material como construcción colectiva. Entender la relación entre la forma urbana y sus representaciones hace que sea preciso “analizar las funciones y contradicciones de esos estereotipos, explorar el contexto en el que los modelos simbólicos colectivos han sido originados, manipulados y utilizados.”⁴

Para ello hemos considerado “representaciones de la ciudad” a aquellas “imágenes unitarias o de totalidad que construimos de ella sobre la base de los testimonios parciales, visuales o no, con que contamos para un periodo determinado.”⁵ Estas representaciones no necesariamente son aceptadas o formuladas explícita o conscientemente pero, en tanto son manifestaciones de la memoria, son imaginadas en un espacio y con formas determinadas. Siguiendo lo propuesto por W. J. T. Mitchell, las representaciones activan asociaciones entre nociones políticas, semióticas, estéticas y relacionan disciplinas visuales y verbales, conectándose con cuestiones del conocimiento, de la ética y del poder.⁶

1. Tesis a sostener

1. Las imágenes de la ciudad se construyen a partir de esquemas visuales que implícitamente proyectan sentido sobre los espacios. Las ideas estéticas, la historia, las costumbres, las ideologías políticas y las coyunturas particulares determinan el paisaje, que surge así como un medio de reflexión. Por lo tanto las obras de este periodo pueden entenderse como ejes de la tensión entre progreso material e identidad cultural.

1.1. Las imágenes del paisaje urbano se transforman en nuevos modos de comprender y pensar la ciudad y, de esta manera, la temática urbana tiene un sentido de identificación y reconocimiento para una sociedad determinada. Las elecciones estéticas y temáticas de los artistas que se ocuparon del paisaje urbano funcionaron

⁴ Peter Krieger. *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*. México, IIE-UNAM, 2006. p.28.

⁵ Francisco Liernur. “La ciudad efímera”, en: Francisco Liernur y Graciela Silvestri. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993. p.217.

⁶ W. J. T. Mitchell. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009 [1994]. p.14.

como una toma de posición respecto de la situación socio-política y los cambios materiales de la ciudad, constituyendo factores fundamentales en la construcción de los imaginarios de ciudad moderna.

2. Existió una relación dialéctica entre la materialidad urbana misma y los modelos de ciudad a los que se aspiraba, manifiestos en obras que mostraron lo que se añoraba, lo que se veía y lo que se esperaba de la ciudad. Por lo tanto la imagen de ciudad que se construyó desde el poder político y la intelectualidad influyó tanto en la transformación física de la ciudad como en las manifestaciones artísticas.

2.1. Acuerdos temporales y discrepancias son visibles en las obras y dan cuenta de la legitimación, reproducción o crítica por parte de los artistas al programa urbanístico estatal y a las características de la vida en la ciudad.

3. La circulación de estas imágenes en el periodo analizado cristalizó en una serie de representaciones paradigmáticas de la ciudad de Buenos Aires que permanecen hasta la actualidad.

2. Estado de la cuestión

Esta tesis puede enmarcarse dentro de un extenso y heterogéneo conjunto de estudios y análisis provenientes de diferentes disciplinas acerca de los discursos sobre la ciudad. Establecer un estado de la cuestión completo al respecto excedería los límites de esta presentación; por lo tanto, señalaremos solamente algunos de los principales trabajos vinculados con los objetivos de nuestra tesis.⁷ El enfoque multidisciplinario ha sido fundamental para realizar una historia de las representaciones del paisaje urbano que efectivamente tenga en cuenta la complejidad del objeto. Citaremos entonces los trabajos más relevantes y aquellos que hemos analizado en profundidad.

Dentro del ámbito de la sociología de la cultura, comenzaremos por el señero artículo “La metrópolis y la vida mental” de Georg Simmel, publicado en 1903, donde el autor estudia las interacciones entre el individuo, la sociedad y la ciudad en el escenario de los cambios de

⁷ Para ampliar una aproximación general al estado de la cuestión de los estudios urbanos y sobre la cultura y la ciudad cfr.: Anahí Ballent, Mercedes Daguerre y Graciela Silvestri. *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

Berlín a fin del siglo XIX.⁸ Siguiendo esta línea de preocupaciones sobre la relación entre ciudad, sociedad y cultura, es ineludible citar a Walter Benjamin, quien en “París, capital del XIX” estableció un punto de partida para los estudios sobre la cultura urbana de los siglos XIX y XX.⁹ Su inconcluso *Libro de los pasajes*¹⁰ escrito entre 1927 y 1940, resulta hoy en día una ineludible “topografía historiográfica de la ciudad”.¹¹

Podemos destacar la aparición de algunos trabajos a partir de la década de 1960, como el de Carl Schorske sobre la relación arte-ciudad-política en Viena a fines del siglo XIX;¹² el de Richard Morse acerca de los procesos histórico-culturales de la modernidad en las ciudades latinoamericanas y europeas;¹³ los estudios sobre cultura urbana y sociedad que desde los años setenta publica Richard Sennet;¹⁴ y el pormenorizado trabajo de Peter Fritzsche centrado en la relación entre Berlín y las publicaciones periódicas de esa ciudad durante el 1900.¹⁵ Finalmente, entre los autores que han analizado la vinculación entre la teoría social de la modernidad y la experiencia de la metrópolis es fundamental la propuesta de David Frisby, quien plantea diversas entradas a la experiencia urbana moderna a partir de un enfoque teórico anclado en la obra de Siegfried Kracauer, Georg Simmel y Walter Benjamin.¹⁶

En Latinoamérica, tanto desde la historia como desde la sociología, se destacan: el libro pionero de José Luis Romero *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, acerca del papel de las ciudades en el proceso histórico latinoamericano; las reflexiones de Néstor García Canclini sobre la construcción de imaginarios urbanos;¹⁷ y los diversos escritos de Peter Krieger, quien

⁸ Georg Simmel. "La metrópolis y la vida mental" [1903], en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n° 4, 2005. www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm Consultado: 11/4/2010.

⁹ Walter Benjamin. "París capital del siglo XX", en: *Poesía y Capitalismo*. Madrid, Taurus, 1999 [1939].

¹⁰ Walter Benjamin. *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.), Madrid, Akal, 2006 [1° ed. en alemán, 1982].

¹¹ Cfr. Willi Bolle. "Metrópolis & megaciudad: sobre el ordenamiento del saber en los *Pasajes* de Walter Benjamin", en: Ralph Buchenhorst y Miguel Vedda (eds.). *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires, Gorla, 2007.

¹² Carl Schorske. *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011 [1961].

¹³ Cfr. por ejemplo: Richard Morse. "Ciudades periféricas como arenas culturales", en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n°3, 2005. www.bifurcaciones.cl/003/reserva.htm. Consultado: 11/4/2010. Sobre Richard Morse y su obra cfr.: Alejandro Crispiani. "Richard Morse en el espejo de América Latina", en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n°3, 2005. www.bifurcaciones.cl/003/Morse.htm. Consultado: 11/4/2010.

¹⁴ Cfr. por ejemplo: Richard Sennet. "Las ciudades norteamericanas: Planta ortogonal y ética protestante" [1990], en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n°1, 2004. www.bifurcaciones.cl/001/reserva.htm. Consultado: 3/5/2010.

¹⁵ Peter Fritzsche. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 [1996].

¹⁶ David Frisby. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Barcelona, Visor, 1992; *Paisajes urbanos de la modernidad*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2007 [2001].

¹⁷ Néstor García Canclini. *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires, Eudeba, 2010 [1997]; Néstor García Canclini y otros. *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos. México 1940-2000*. México, FCE, UAM, 2013.

aborda la evolución material de la Ciudad de México, su paisaje urbano y sus representaciones.¹⁸ También en nuestro país han aparecido estudios similares, por ejemplo para los casos de Rosario y Córdoba, pero a partir perspectivas más generales desde los ámbitos de la historia del urbanismo y la arquitectura.¹⁹ Uno de los más recientes es el de Clarisa Agüero, quien ha analizado la cultura urbana a partir de las relaciones entre Córdoba y Buenos Aires y los intercambios entre sus elites letradas entre 1880 y 1918.²⁰

Entre los estudios específicos sobre historia, crítica y cultura urbana para el caso de Buenos Aires es preciso citar en primer lugar el ya clásico libro de Beatriz Sarlo *Una modernidad periférica*, donde analiza el mundo intelectual, cultural y literario de las décadas de 1920 y 1930, para comprender la manera en que se experimentaron las transformaciones urbanas. La autora define el caso particular de la construcción de una “cultura de mezcla” propia de la “modernidad periférica” de Buenos Aires; conceptos que han sido retomados desde diversas disciplinas para explicar los procesos de la modernización local.²¹ Siguiendo el enfoque y la metodología propuesta por Sarlo, Adrián Gorelik piensa la ciudad a través del análisis de las diferentes dimensiones que componen su materialidad y su cultura a lo largo del tiempo (relatos, literatura, arte, historia cultural, historia social, etc.); en numerosos libros y artículos que profundizan en diversos aspectos de la cultura urbana porteña.²² También Graciela Silvestri realizó un trabajo similar pero centrado en el paisaje cultural del Riachuelo en el cual examinó la relación entre valores simbólicos, representaciones paisajísticas y referentes ambientales de esa zona de Buenos Aires. La autora profundizó y amplió luego estas cuestiones para estudiar las figuras del paisaje en el Río de la Plata en relación a la construcción de la nacionalidad, en su libro *El lugar común* publicado en 2011.²³ Asimismo, cabe citar el aporte de los estudios sobre la relación entre cultura urbana y arquitectura

¹⁸ Peter Krieger. *Paisajes urbanos... op.cit.*; Peter Krieger (ed.) *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. México, IIE-UNAM, Instituto Goethe-Inter Naciones, 2006.

¹⁹ Cfr. por ejemplo: Waldo Ansaldo. “Una Córdoba modernizada, mas sin modernidad. 1880-1918”, en: AA.VV. *100 años de plástica en Córdoba. 1904-2004*. Córdoba, Museo Caraffa, La Voz del Interior, 2004; AA.VV. *Ciudad de Rosario*. Rosario, Ed. Municipal, Museo de la Ciudad, 2010; AA.VV. *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*. Rosario, UNR Editora, 2010; Sandra Fernández y Oscar Videla (comps.). *Ciudad oblicua. Aproximaciones e intérpretes de la entreguerra rosarina*. Rosario, La Quinta Pata & Camino Ediciones, 2008.

²⁰ Ana Clarisa Agüero. *Local/nacional. Córdoba: cultura urbana, contacto con Buenos Aires y lugares relativos en el mapa cultural argentino (1880-1918)*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2010 [mimeo].

²¹ Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007; cfr. también su análisis sobre las construcciones culturales y visuales en el Buenos Aires contemporáneo en su libro *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

²² Adrián Gorelik. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal, UNQ, 2010 [1998]; *Miradas sobre Buenos Aires... op.cit.*

²³ Graciela Silvestri. *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal, UNQ, 2003; *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Edhasa, 2011.

realizados en el contexto del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. En particular, destacamos compilaciones como el primer número de una nueva etapa de su revista *Anales* publicada en 2011 titulado “Buenos Aires en proyectos”, que específicamente trata la historia urbana y sus manifestaciones a través de diversos ensayos de especialistas en urbanismo, historia del arte y arquitectura.²⁴

Como se expresa en este estado de la cuestión, los contextos urbanos como reflexión cultural son un tópico explorado por académicos provenientes de diversas áreas del saber; sin embargo, en nuestro país el estudio específico sobre la manera en que las sociedades se representan a sí mismas y construyen códigos de comprensión de la vida urbana a través de las manifestaciones artísticas, y específicamente mediante la pintura, sólo aparece de manera tangencial en el marco de estudios más amplios. Por lo tanto, en base al conocimiento y al análisis del arte argentino a principios del siglo XX, proponemos una nueva lectura de las producciones del periodo y una reflexión sobre la obra de arte como generadora de conocimiento. Para ello ha sido necesario interpretar los modos en que se entretajeron textos, pinturas, fotografías, edificios y calles que conformaron diversas construcciones culturales.

Las reformas materiales en la ciudad significaron un cambio en los modos de vida urbana y en el ritmo de circulación de personas y objetos, con la introducción de nuevas circunstancias que requerían prácticas, costumbres y experiencias de percepción hasta entonces desconocidas. En este sentido, las revistas ilustradas en particular fueron una guía para procesar esta situación. Por ello resultó indispensable un relevamiento de las publicaciones periódicas, ya que fueron un vehículo fundamental en la conformación de la cultura visual en la Argentina. Se investigó entonces la presencia de reproducciones de obras sobre el paisaje urbano y otras imágenes (visuales y literarias) en los principales diarios y revistas, tanto aquellos de tirada masiva e interés general (*Caras y Caretas, La Prensa, La Nación*, entre otras), como las especializadas en arte y cultura (*Martín Fierro, Contra, Revista de Arquitectura*, etc.). Estas imágenes fueron puestas en relación con obras de paisaje urbano que circulaban por otros canales, por ejemplo aquellas exhibidas en el Salón Nacional de Bellas Artes.²⁵ El objetivo fue pensar las relaciones entre el arte expuesto en el ámbito de las

²⁴ ANALES del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, Buenos Aires, n° 41, 2011. En este número se ha incluido un texto de mi autoría, en el cual he trabajado las representaciones de la avenida Corrientes, titulado: “Coqueta, vivaz, risueña, como una piba porteña”. Imágenes de la calle Corrientes 1920-1937.” pp.167-178.

²⁵ Para el caso específico de los estudios sobre el Salón Nacional de Bellas Artes cfr.: Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*.

instituciones oficiales y la divulgación de fotografías y diversas imágenes de la ciudad en la prensa, reflexionando sobre sus mutuas influencias y modos de apropiación de motivos, elementos simbólicos y encuadres.

Las publicaciones periódicas como configuradoras de discursos han sido ampliamente analizadas por Patricia Artundo, Marcela Gené, Sylvia Saítta y Sandra Szir, entre otros autores.²⁶ Cabe destacar también el trabajo de Margarita Gutman sobre las representaciones del futuro de la ciudad de Buenos Aires a comienzos del siglo XX, en el cual analiza la circulación de estas imágenes en diversos medios gráficos.²⁷ En esta misma línea podemos citar estudio de Patricia Méndez sobre la fotografía de arquitectura en las revistas especializadas durante entre 1925 y 1955, y sus implicancias tanto en la construcción de la disciplina arquitectónica como en la configuración de una imagen de la ciudad de Buenos Aires.²⁸ También Marta Mirás analizó las representaciones del espacio público a través de sus fotografías alrededor de 1900, como forma de construcción de una imagen urbana colectiva, y propuso el estudio de las prácticas fotográficas para descifrar los modos de apropiación y valoración de la arquitectura y el espacio de la ciudad.²⁹

Como hemos mencionado anteriormente, parte de las labores concretas que han sido desarrolladas en el transcurso de esta investigación ha sido la conformación de un corpus de imágenes que resultará una importante fuente para posteriores estudios sobre el periodo. Este corpus incluye un conjunto de obras pictóricas de artistas como: Pío Collivadino (1869-1945), Víctor Cúnsolo (1898-1937), Guillermo Facio Hebequer (1889-1935), Alfredo Guttero (1882-1932), Fortunato Lacámara (1897-1951), José Lozano Mouján (1888-1934), Augusto Marteau (1894-1981) y el fotógrafo Horacio Cópola (1906-2011).³⁰ La mayoría de las publicaciones existentes sobre estos artistas son de carácter biográfico, sin embargo son ineludibles algunos estudios específicos más recientes que dan cuenta de una perspectiva más profunda y crítica sobre su obra y contexto de producción. Entre ellos podemos citar los trabajos de Laura Malosetti Costa sobre Pío Collivadino,³¹ los de Patricia Artundo sobre Alfredo Guttero,³² y los

Buenos Aires, Archivos del CAIA II, Ed. del Jilguero, 1999; y el precursor estudio de Francisco Palomar. *Primeros salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1972.

²⁶ Ver apartado Bibliografía de la presente tesis donde se citan los principales libros y artículos publicados al respecto que han sido consultados.

²⁷ Margarita Gutman. *Buenos Aires. El poder de la anticipación*. Buenos Aires, Infinito, 2011.

²⁸ Patricia Méndez. *Fotografía de arquitectura moderna. La construcción de su imaginario en las revistas especializadas. 1925-1955*. Buenos Aires, CEDODAL, 2012.

²⁹ Marta Mirás. "La arquitectura de las fotos. Buenos Aires en el 1900.", *ANALES... op.cit.*

³⁰ No es posible citar todos los estudios relacionados con cada artista debido a que su número excede la longitud de esta introducción, hemos consignado aquellos que han sido consultados en el apartado Bibliografía de la presente tesis.

³¹ Laura Malosetti Costa. *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006. La Dra. Malosetti Costa dirige las investigaciones sobre la colección personal del artista y gran parte de su obra gráfica y pictórica

numerosos artículos de Adrián Gorelik sobre Horacio Cópola. Asimismo se incluye en el corpus una serie de artistas que formaron parte activa de las redes institucionales y artísticas del periodo, pero cuyas obras no han sido trabajadas aún por la historiografía local. Tendremos en cuenta para el análisis principalmente aquellos artistas que participaron regularmente del Salón Nacional, como expositores o como parte del jurado.³³

En cuanto a la fotografía, es destacable la labor de Abel Alexander y Luis Priamo, quienes se dedicaron largamente al rescate, organización y publicación de archivos fotográficos de entidades públicas y privadas tanto del siglo XIX como del periodo en estudio.³⁴ Asimismo son un referente los estudios de Verónica Tell acerca de la producción y consumo de la fotografía a fines del siglo XIX, y más recientemente su trabajo sobre la relación de la obra de Horacio Cópola con el cine.³⁵

Las mencionadas redes de relaciones entre paisaje, espacio, representaciones, artistas, etc., se inscriben dentro de un campo artístico signado por diversas discusiones respecto de la modernidad urbana. Las ciudades latinoamericanas se caracterizan por tener una estrecha relación con sus representaciones debido a que acompañaron su rápido proceso de modernización iniciado a mediados del siglo XIX, que tuvo su cenit en las últimas décadas de

perteneciente al Museo "Pío Collivadino", que se llevan a cabo en el Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural (TAREA) de la UNSAM; en el marco de dos proyectos de los que he participado. Uno titulado "Modernidad y Academia en Buenos Aires entre el Centenario y la Segunda Guerra Mundial. Proyecto de catalogación, conservación e investigación del Archivo Pío Collivadino"; y el otro titulado "Materiales, técnicas e imagen en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial. Proyecto de estudio, restauración, catalogación y análisis crítico de las pinturas de la colección del Museo Pío Collivadino". Estos proyectos contaron con subsidios del CONICET y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica respectivamente. Como parte del trabajo se realizó una muestra curada por Malosetti Costa en el Museo Nacional de Bellas Artes. El catálogo contiene varios ensayos que aportan nuevas aproximaciones a la labor del artista cfr.: Laura Malosetti Costa. *Collivadino. Buenos Aires en construcción*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

³² Cfr. por ejemplo: Patricia Artundo. "Alfredo Guttero en Buenos Aires 1927-1932", en: *Guttero. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires, MALBA, 2006 [Catálogo].

³³ No los enumeraremos para evitar largas listas de nombres. Serán puestos en relación y en contexto en diversos puntos de la tesis debido a su dispar actuación y relevancia respecto al tema que nos ocupa. En el anexo se incluyen breves datos biográficos a modo de referencia de su actuación dentro del campo artístico.

³⁴ Por ejemplo: Luis Priamo. *Imágenes de Buenos Aires. Fotografías del Archivo de la Dirección Municipal de Paseos y otras colecciones: 1915-1940*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1994.

³⁵ Cfr. entre otros: Verónica Tell. *La fotografía en la construcción de relatos de la modernización argentina (1871-1898)*. Tesis de doctorado, Buenos Aires, FFyL-UBA, 2009 [mimeo]; "Gastón Bourquín: paisajista y editor", en: AA.VV. *6° Congreso de Historia de la Fotografía*. Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, Salta, 1999; "Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX", en: L. Malosetti Costa y M. Gené (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009; "Portraits of places: Notes on Horacio Coppola's Photography and Short Urban Films", *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, London, junio 2015. <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13569325.2015.1040743#>. VawSvKR_Oko. Consultado: 4/6/2015.

ese siglo y las primeras del XX. De esta manera, las imágenes de la modernidad crearon realidad urbana y viceversa, insertándose en aquellos proyectos de nación que apuntaron a ideales civilizatorios encarnados en la urbe ilustrada, pero reforzando a su vez otras construcciones en pugna con las oficiales. Teniendo en cuenta que la identidad es un proceso relacional, los intelectuales, artistas, escritores, políticos y administradores elaboraron un perfil de ciudad particular respecto a otras. Hacia el Centenario, se buscó construir una imagen de Buenos Aires como centro cosmopolita del país y de Sudamérica. Así se pusieron en circulación una serie de imágenes visuales y discursivas a través de las cuales los habitantes se conocieron y reconocieron, definiendo una identidad urbana proyectada primero sobre el escenario nacional y luego sobre el internacional.³⁶

En el campo cultural porteño de las primeras décadas del siglo XX nacionalismo y cosmopolitismo son dos de los términos más destacados de las tensiones que marcaron toda la producción artística del periodo. Por un lado, la mirada hacia el pasado sostenida por los nacionalistas, con la utopía de preservar algunas tradiciones revirtiendo el paso del tiempo y adoptando los “tipos y costumbres” del campo, en la visión de artistas como Fernando Fader, Cesáreo B. de Quirós y escritores como Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones. Por el otro, figuras como Emilio Pettoruti, Alfredo Guttero, Horacio Butler, Alberto Prebisch o Jorge Luis Borges quienes entendían que para modernizar el arte era condición fundamental la existencia de una vanguardia que confirmara la imagen de una Buenos Aires cosmopolita y moderna.³⁷ Encarnaron así la visión asociada al cambio y a la novedad, y discutieron las posturas respecto al arte tomadas desde las instituciones oficiales buscando la renovación, y auto-denominándose como “vanguardistas”.

Esta situación comenzó a hacerse evidente desde fines del siglo XIX, cuando quedó expuesta la cuestión de la “identidad nacional” a partir de la gran oleada inmigratoria y el impacto de las políticas modernizadoras de la élite gobernante. La cuestión central fue encontrar la manera de darle forma y contenido a la nacionalidad dentro de la heterogeneidad socio-cultural existente. La dualidad planteada en el campo cultural entre nacionalismo y cosmopolitismo estuvo atravesada por la pregunta sobre la conformación étnica y las características geográficas de nuestro país como condicionantes de una cultura local diferenciada. Una posible respuesta se encontró en la identificación de lo nacional con el

³⁶ Cfr. Thomas Reese. “Buenos Aires 1910: representación y construcción de identidad”, en: Margarita Gutman y Thomas Reese (eds.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, EUDEBA, 1999.

³⁷ Patricia Artundo. “Alfredo Guttero en Buenos Aires 1927-1932”, en: *Guttero. op.cit.* Sobre la posibilidad de una vanguardia en Buenos Aires cfr. entre otros: Sandra de la Fuente y Diana Wechsler. “La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia”, en: *Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, FFyL-UBA, 1993.

paisaje de la pampa, y posteriormente comenzó a incorporarse el paisaje serrano cordobés como escenario privilegiado; mientras que el medio urbano –y Buenos Aires en particular– era percibido como un ambiente adverso que atentaba contra la posibilidad del desarrollo del arte.³⁸ El problema era la construcción de una tradición y la revisión de un pasado histórico que legitimara los dos términos de esta dualidad. Estas convicciones hicieron mella en un amplio espectro de intelectuales del periodo, desde el anarquismo utópico de un artista como Martín Malharro hasta el hispano-indigenismo de Ricardo Rojas. Para algunos artistas la dificultad radicaba en encontrar en la velocidad del cambio de la ciudad los caracteres estables de una nación que buscaba consolidarse como tal. Sin embargo, mientras algunos celebraron las transformaciones y el progreso de la incipiente industrialización, otros denunciaron los problemas sociales que originaba el crecimiento vertiginoso de la metrópolis. En este sentido, una de las hipótesis que orienta la presente tesis sostiene que las obras producidas entre 1910 y 1936 pueden entenderse como ejes de esta tensión entre progreso material e identidad cultural.

La celebración del Centenario de la Revolución de Mayo de 1910, hecho clave en esta tensión, ha sido extensamente abordada desde diversos ámbitos como la economía, la historia política y la historia cultural. Los debates en torno al arte nacional, los vínculos entre el primer nacionalismo estético del Centenario y las posiciones respecto a lo nuevo en los años veinte y treinta, así como la incidencia de la modernidad en el campo artístico local son tópicos que han sido ampliamente estudiados por la historiografía del arte argentino; en los trabajos de autores como: Patricia Artundo, María Isabel Baldasarre, Margarita Gutman, Ramón Gutiérrez, Francisco Liernur, Laura Malosetti Costa, Miguel Ángel Muñoz, Marta Penhos, Raúl Piccioni, Claudia Schmidt y Diana Wechsler, entre otros.³⁹

³⁸ Cfr. entre otros: Laura Malosetti Costa y Marta Penhos. “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”, en: AAVV. *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1991; Miguel Ángel Muñoz. “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en: Diana Wechsler (coord.) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA I, 1998; Marta Penhos. “Eduardo Sívori y el problema de un ‘paisaje nacional’”, en: *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, Buenos Aires, FFyL-UBA, 1998.

³⁹ Cfr. por ejemplo: Margarita Gutman (ed.). *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, FADU-UBA, IIED, 1999 [Catálogo]; Margarita Gutman y Thomas Reese. eds.). *Buenos Aires 1910... op.cit.*; Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE, 2001; Claudia Schmidt. *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la “capital permanente”. Buenos Aires 1880-1890*. Rosario, Prohistoria, 2012; E. Kuon Arce, R. Gutierrez Viñuales, R. Gutierrez, G. Viñuales. *Cuzco – Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2009; Patricia Artundo y Adriana Van Deurs. “Buenos Aires y la modernidad. Aceptación y rechazo del espacio urbano”, en: *Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, 1997; María Isabel Baldasarre. “Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de

3. Marco teórico y metodológico. Desafíos de la investigación

La presente tesis se interroga sobre la existencia de motivos y elementos recurrentes en los paisajes urbanos de Buenos Aires, partiendo del estudio de la tradición del género en nuestro país. Una serie de preguntas han guiado el análisis: ¿Cómo y a partir de qué elementos se constituyen los paisajes de la ciudad? ¿Cómo actúa la cultura visual sobre la construcción de las pinturas de paisaje urbano? ¿Puede algún artista considerarse como el iniciador de una tradición moderna de la paisajística urbana, al tiempo que se está construyendo el espacio moderno de la ciudad? ¿Construyen estas imágenes sus propios espacios sobrepuestos a los reales?

Por lo tanto, la obra de arte será considerada aquí como una serie de acciones *en y sobre* la historia, “en el campo de batalla de las representaciones”.⁴⁰ En este sentido, las elecciones estéticas y temáticas de los artistas que se ocupan del paisaje urbano funcionan como una toma de posición respecto de la situación socio-política y los cambios materiales efectivos de esos lugares. Para ello han sido útiles los postulados de Michel De Certeau, para quien el urbanismo es una disciplina que clasifica las cosas y organiza espacialmente el conocimiento en lugares destinados a determinadas funciones, las cuales originan diversos tipos de figuras.⁴¹ Compara al espacio geométrico que origina la ciudad con una gramática, una normativa de la que se puede disponer. Las prácticas del espacio son entonces un lugar de resistencia frente a las fuerzas hegemónicas, entendiendo que el andar por la ciudad es un acto de enunciación que deshace las superficies legibles de la traza urbana para generar nuevos discursos. El caminante se vale de esta organización y con sus recorridos combina, irrumpe y crea su propio discurso sobre la ciudad; así “el andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación.”⁴²

En este contexto, cada individuo teje su propia historia al hilo de sus itinerarios *en y acerca de* la ciudad. Ésta es un terreno por recorrer, en el que el objeto creado es reemplazado por el continuo cambio entre realidad y representación. La ciudad es entonces un espacio heterogéneo, socialmente producido por una trama de relaciones que se materializan en las prácticas sociales. El significado de un lugar procede así de una memoria constituida por un

vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires”, *A Contra corriente*, vol.10, n°3, Spring 2013. pp.255-278 <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/500/1188#.U9EgKD15Oul> Consultado: 20/2/2014.

⁴⁰ Cfr. T. J. Clark. *Imagen del pueblo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

⁴¹ Michel del Certeau. "Andar la ciudad", en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n°7, 2008. www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm. Consultado: 18/3/2010; *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer 1*. México, Universidad Iberoamericana, 2000 [1990].

⁴² Michel De Certeau. “Andar en la ciudad”... *op.cit.* p.6.

ensamblaje de relaciones, acontecimientos, sensaciones e interpretaciones, en las que el espacio es practicado, cartografiado y conceptualizado de manera personal. Por lo tanto, las representaciones del paisaje urbano, más allá de su referencia inmediata, plantean una lectura más profunda como testimonio de los “recorridos” de los artistas y su relación con la cotidianeidad de la ciudad. De esta manera hemos sostenido la hipótesis de que cada artista elabora una especie “cartografía visual” de Buenos Aires a partir de sus diversas experiencias exploratorias, para exponer la memoria y la historia de la ciudad como lugar a través de sus obras.

Las imágenes en su polisemia son una “chispa de lo real”, por eso hay que abordarlas en su relación con otras, tarea que ha dado un sinnúmero de resultados, gracias a los postulados de Aby Warburg y sus seguidores.⁴³ Las investigaciones sobre las imágenes llevadas a cabo en las últimas décadas han puesto de manifiesto la necesidad y la utilidad del abordaje interdisciplinario, para estudiar la visualidad como una experiencia física y social, con las imágenes como un elemento central en el conocimiento del mundo. Es posible a partir de aquí delinear el concepto de “cultura visual”. Este término, utilizado por primera vez por Michael Baxandall y Svetlana Alpers, refiere al espectro de imágenes característico de una cultura particular en un momento determinado, incorporando la producción artística al tejido social, en aquello que Baxandall llamó “ojo de la época”.⁴⁴ Siguiendo esta línea, W.J.T. Mitchell delimitó el campo de los “estudios visuales” haciendo hincapié en el trabajo realizado a partir de lo que las imágenes generan o sugieren en los espectadores; y se centró en el estudio de la interacción entre el espectador y aquello que observa, que Nicholas Mirzoeff definió como un “acontecimiento visual”.⁴⁵ Así las imágenes son prácticas sociales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron, siendo la cultura visual una construcción cultural que permite “localizar las imágenes en el contexto de los procesos creadores de significado que constituyen su entorno.”⁴⁶

En esta tesis subyace el interrogante sobre las condiciones materiales en que surgen las obras y las supervivencias, revoluciones, retrocesos y cambios que éstas engendran. En este sentido Georges Didi-Huberman ha propuesto que las obras no son ni simples puntos en un

⁴³ Cfr. José Emilio Burucúa. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992; *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, FCE, 2002.

⁴⁴ Michael Baxandall. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978 [1972]; Svetlana Alpers. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Blume, 1987.

⁴⁵ Nicholas Mirzoeff. “Introducción ¿Qué es la cultura visual?”, en: Nicholas Mirzoeff (ed.). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003. p.34.

⁴⁶ Keith Moxey. “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Estudios visuales*, Murcia, CENDEAC, n°1, noviembre 2003. p.50 <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/moxey.pdf>. Consultado: 23/11/2009.

devenir histórico, ni bloques eternos e inmóviles, sino que se constituyen como movimientos de la memoria, huellas del pasado y visiones del futuro.⁴⁷ Esto nos ha permitido pensar en la manera en que la obra de arte se integra en una concepción del mundo establecida y en qué medida la cambia o la supera. Por ello ha sido posible abordar las imágenes en tanto dinámicas de la memoria, ya que los artistas manejan diversos tiempos que no necesariamente se corresponden sólo con su contemporaneidad. Asimismo, Didi-Huberman habla de imágenes de tiempo complejo, de su “atemporalidad”, lo cual admite que podamos observar la pervivencia de ciertos elementos, motivos, configuraciones y construcciones simbólicas a lo largo del tiempo, aún en contextos socio económicos cambiantes como los que encontramos en las casi tres décadas de la historia del arte argentino comprendidas en esta tesis.

En esta línea podemos entender las obras de arte como evidencia de un proceso donde pueden convivir elementos tanto de una hegemonía como de sus resistencias. Raymond Williams pone el acento en la base material de los fenómenos simbólicos y explica esto al sostener que la complejidad de una cultura se halla también en sus *estructuras del sentir*: las costumbres, los modos constructivos, los modos de vestir, etc. que configuran una “conciencia práctica de tipo presente”. En ellas hay elementos *dominantes, residuales y emergentes*. Los elementos *residuales* son aquellos que se forman en el pasado, pero que se hallan todavía en actividad en el proceso cultural. Así “ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente –cultural tanto como social– de alguna formación o institución social y cultural anterior.”⁴⁸ En el arte y las costumbres hay rasgos que pueden observarse antes que se conviertan en ideología, ya que tienen la capacidad de captar las relaciones emergentes. En la incorporación de lo “activamente residual” es donde el trabajo de la tradición selectiva se hace evidente, así como en la incorporación de los elementos *emergentes*. Estos últimos son los nuevos significados, valores, prácticas, etc. que se crean continuamente y que pueden ser efectivamente incorporados en la medida en que sean “facsimiles de la práctica cultural genuinamente emergente.”⁴⁹ Por lo tanto, la hegemonía es efectiva en tanto permite elementos emergentes que la dinamizan. El funcionamiento de estos mecanismos puede observarse, por ejemplo, en los Salones de pintura. En estos espacios de legitimación se instaura un determinado canon estilístico y temático cuya adscripción determina el éxito de los concursantes. Sin embargo existe un grado de permeabilidad a los lenguajes de vanguardia que permite la perduración del dominio de

⁴⁷ Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008 [2000].

⁴⁸ Raymond Williams. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980. p.144.

⁴⁹ Raymond Williams. *op.cit.* p.149.

cierta estética, a través de la “adopción y adaptación” de componentes aportados por las nuevas generaciones de artistas que no resulten en una ruptura total del canon.⁵⁰ Estos conceptos han servido para analizar la pervivencia de ciertos elementos en los paisajes y su circulación por diversas expresiones culturales, y sobre todo han sido operativos para estudiar la exposición de obras de paisaje urbano en los salones y su circulación en otros ámbitos y a través de diversos medios.

La metodología de trabajo estuvo determinada por la utilización de las herramientas provenientes de los estudios sobre las relaciones entre representación y la manera en que en las prácticas y las producciones se entrelazan y se imbrican en distintas figuras culturales. La labor consistió en la interpretación de los objetos a partir de situarlos en un campo donde se cruzan en un eje vertical –diacrónico– para establecer la relación de los mismos con expresiones previas de la misma rama cultural; y un eje horizontal –sincrónico– para establecer la relación del contenido del objeto con lo que aparece en otros aspectos de la cultura del periodo. Este modo de trabajo, propuesto por Roger Chartier, permitió relacionar los objetos y materiales estudiados en la presente tesis (pinturas, fotografías, textos, publicaciones periódicas, etc.).⁵¹

Dada la heterogeneidad de los elementos puestos en diálogo, no hemos descuidado la importancia ni la diversidad de sus diferentes dimensiones materiales, lo cual involucra prácticas de aprehensión y estudio diferenciadas. Sin embargo hemos puesto el énfasis en las imágenes dada su calidad de actores dentro del escenario histórico, en tanto tienen la capacidad de implicar un universo amplio de significados.⁵² Así hemos explorado el juego y las redes de relaciones entre diversos tipos de imágenes, instituciones, actores sociales y espacio. Como se ha mencionado anteriormente, la utilización de herramientas provenientes de diversas disciplinas ha sido fundamental en el abordaje de los materiales múltiples que conforman la cultura visual. Esto permitió ampliar el corpus para comprender cómo operaron las representaciones del paisaje urbano en la cultura visual porteña entre 1910 y 1936. Así proponemos un nuevo abordaje a partir de pensar la interrelación de objetos que habían sido estudiados por separado y con objetivos diferentes.

El acceso al material estuvo determinado por su disponibilidad en acervos y repositorios públicos y privados. En el relevamiento de las pinturas se presentaron algunos retos que tuvieron que ver con la imposibilidad de acceder a las obras mismas o a sus

⁵⁰ Cfr. Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.). *Tras los pasos de la norma... op.cit.*

⁵¹ Roger Chartier. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992.

⁵² W.J.T. Mitchell. *Teoría de la imagen... op.cit.*

reproducciones. El problema residió en que en una gran cantidad de casos los títulos que aparecen en catálogos, artículos periodísticos o listas patrimoniales no dan cuenta del motivo que representan. Títulos como “Serenidad”, “Atardecer”, “Tarde triste”, etc. impedían suponer el género y determinar si se trataba de un paisaje urbano. Por ello, para el corpus trabajado privilegamos aquellas obras a las que hemos tenido acceso a los originales, de las cuales se han encontrado reproducciones (en diversos soportes) o descripciones en textos críticos. Esta es una cuestión que nos ha llevado a trabajar con el “recurso de la posibilidad”, a partir de un trampolín de datos confirmados y suponiendo otros dentro de un marco de posibilidades contrastables.⁵³

El uso de una metodología cuantitativa, intuitiva en principio, sirvió en términos de distinguir una situación general a fin de ordenar y clasificar los materiales. El posterior análisis comparativo de casos proporcionó un panorama pormenorizado de datos para indagar en las problemáticas planteadas. En el ámbito internacional Béatrice Joyeux-Prunel comenzó a plantear estas cuestiones a partir de proponer un giro metodológico en cuanto al uso de mapas, gráficos y estudios cuantitativos en la historia del arte.⁵⁴ Por lo tanto, en un trabajo en el que el espacio, su vivencia y su representación son cuestiones fundamentales, la inclusión de cuadros y mapas en los que se han volcado los datos recopilados, resulta esencial y posibilita nuevas lecturas sobre arraigadas cuestiones como las de “centro” y “periferia”. En los últimos años en nuestro país han comenzado a aparecer estudios que utilizan esta metodología, junto con aportes provenientes de otros campos del saber poco utilizados aún por los historiadores del arte. Estas perspectivas amplían los límites de la disciplina y enriquecen los abordajes, otorgando contextualizaciones y elaboraciones más precisas de los objetos. Estudios desde diferentes enfoques disciplinares, sobre todo desde la geografía, han propuesto examinar el lugar de lo visual en los procesos de construcción del territorio y los imaginarios geográficos y espaciales, como los de Carla Lois y Verónica Hollman, entre otras.⁵⁵ Estas autoras argentinas consideran el espacio geográfico como un territorio imaginado, observado y plasmado en imágenes de diversa índole, y estudiaron cuáles son los procesos por los cuales las realidades físicas se plasman en ellos, poniendo el énfasis sobre las tensiones que estas operaciones generan. En este sentido han sido pioneros los trabajos de Denis Cosgrove

⁵³ María Filip. “La definición de un corpus de obras en la investigación histórica. Metodología, problemas y alternativas”, *Primer Encuentro de Investigadores de Posgrado en Historia e Historia del Arte IDAES/UNSAM*, San Martín, 2014 [mimeo].

⁵⁴ Béatrice Joyeux-Prunel. “Chiffres et cartes. Enjeux d’une «histoire totale» de l’art”, en: *THES-ARTS*, Sorbonne, París, 6 septiembre 2010. http://www.thesarts.com/index.php?option=com_content&view=article&id=106&Itemid=57. Consultado: 7/4/ 2014.

⁵⁵ Carla Lois y Verónica Hollman. *Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Prohistoria, Rosario, 2013.

quien propone indagar en el rol de las imágenes en la construcción de los órdenes discursivos de la geografía, poniéndolos en relación con las diferentes prácticas de decodificación del espacio.⁵⁶

El paisaje, como toda imagen, no es neutral y puede ser objeto de múltiples manipulaciones comerciales, ideológicas o de poder y control. Las representaciones urbanas generan espacios de intercambio y conflicto que se reformulan constantemente, indagando en su cultura y mostrando las diversas posibilidades de pensarla. En consecuencia, hemos abordado las imágenes desde diferentes ejes de análisis, que dan cuenta de su condición polisémica y su poder para conformar discursos sobre la ciudad. Dentro del estudio de las relaciones, tensiones y luchas en el campo artístico, las obras han sido entendidas como fenómenos complejos del entramado social, económico, político y cultural, y se han rastreado sus condicionantes y funcionamiento como dispositivos de consolidación y transmisión de ideas.

4. Debates sobre paisaje urbano y modernidad

Para finalizar la contextualización del problema resulta necesario recuperar brevemente algunas nociones respecto al paisaje urbano como género. La idea de paisaje representa un *modo de ver* a través del cual los hombres se representan a sí mismos y al mundo que los rodea. Se relaciona con la propia historia como una percepción particular del entorno, con el uso de las técnicas y los medios expresivos, así como con otras prácticas culturales de una temporalidad determinada.⁵⁷ Por lo tanto el paisaje es un “producto cultural que reúne los elementos naturales y las intervenciones humanas en un espacio definido bajo una idea. Esa idea consiste en valores y ambientes catalizados en una imagen.”⁵⁸ En esta línea, W.J.T. Mitchell hace hincapié en el poder de la cultura como un elemento clave en la significación de un paisaje, entendiendo paisaje como un diálogo negociado entre espacio y lugar, no como algo para ser visto solamente, siendo la visión una práctica social.⁵⁹

⁵⁶ Denis Cosgrove. “Art and mapping: an introduction”, *Cartographic perspectives*, NACIS, n°53, winter 2006; Denis Cosgrove y Peter Jackson. “New Directions in Cultural Geography”, *Area*, vol.19, n°2, June 1987. pp.95-101. <http://www.jstor.org/stable/20002425>. Consultado: 6/2/2013.

⁵⁷ Cfr. Denis Cosgrove. *Social formation and symbolic landscape*. Madison, Wisconsin University Press, 1998; “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la A.G.E.*, Madrid, Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, n° 34, 2002. p.79.

⁵⁸ Peter Krieger. *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*. México, MUNAL, ICA, 2012 [Catálogo]. p.37.

⁵⁹ W.J.T. Mitchell (ed.). *Landscape and power*. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994.

El sujeto forma parte del paisaje que compone, por lo tanto cabe diferenciar el paisaje-imagen (representación artística o técnica) de la conciencia paisajística (paisaje real visto y vivido a partir de un ser-aquí-ahora). La paradoja recae en que la representación (la imagen) muchas veces precede a la percepción del original (entorno). El paisaje real involucra un sujeto y una colectividad en un momento histórico determinado; en este sentido, Ernst Gombrich distingue entre la aparición del paisaje “real” y el paisaje “atravesado” por el arte, en tanto el primero implica una aproximación estética a la naturaleza, es decir que es posible de ser percibido como una totalidad y no como una suma de elementos.⁶⁰ La experiencia paisajística se inscribe dentro de la más amplia experiencia del espacio, a partir de la cual el sujeto, recorta su lugar en el mundo. En el transcurso de la historia, desde la ciudad se inventó y definió un espacio *otro*, gracias a la conciencia de la pérdida del contacto simbiótico con la naturaleza. De esta manera, la ciudad fue el lugar de partida para la conquista de la naturaleza, y en este sentido se convirtió en un *no-paisaje* por excelencia. A partir del siglo XIX, “el ambiente urbano y la cultura occidental oclocéntrica conquistaron el mundo. La mirada paisajística se impuso saturando el imaginario colectivo a través de un sinnúmero de imágenes”;⁶¹ las cuales incluyeron a las representaciones de la ciudad como símbolo del progreso moderno.

La experiencia urbana es nueva en relación al mundo rural y su perspectiva ficcional caracterizó la forma de las prácticas de la ciudad moderna desde el siglo XIX.⁶² De este modo el paisaje como forma literaria y género pictórico es, según Raymond Williams, la producción de un observador sustraído del mundo del trabajo; un *punto de vista*. En este sentido, la ciudad hace posible también la emergencia de nuevas formas de conciencia y de nuevos tipos de organización vinculadas con el gobierno local, la política, el voto, el sindicalismo, la revolución y los mitos. La modernidad tuvo que ver entonces con una percepción absolutamente ligada a lo urbano. Esta experiencia implicó la velocidad y el impacto de distintos estímulos en simultáneo, lo que generó una especie de vértigo donde la aceleración fue parte de la experiencia cotidiana.

En el siglo XX aparece un nuevo ensanchamiento de la identidad en la experiencia de “perdersse en la multitud”, así el problema del anonimato pasó a formar parte de la experiencia en la ciudad.⁶³ Esta nueva fisonomía del sujeto provocó la destrucción del personaje clásico o la “despedida del héroe” en favor de un protagonista colectivo. La división ciudad-campo tuvo

⁶⁰ Ernst Gombrich. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. London, Phaidon, 2008 [1° edición en inglés 1960].

⁶¹ Michael Jakob. *Il paesaggio*. Bologna, Il Mulino, 2009. p.45 [la traducción es mía].

⁶² Raymond Williams. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós, 2011 [1973].

⁶³ Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI, 1995 [1982].

el sentido como metáfora de la separación del hombre de la naturaleza y la fragmentación de la vida. La ciudad pasó entonces a ser considerada como una tierra artificial de autómatas y anonimato. En el marco de la ciudad moderna, las formas de percepción del individuo desembocaron en una nueva reorganización del sujeto signada por la transitoriedad permanente.

A partir de allí “todas las fuentes de percepción parecían comenzar y terminar en la ciudad y si había algo más allá, ese algo estaba más allá de la vida.”⁶⁴ Así en las ficciones urbanas “la identidad y la comunidad, como materia de percepción y de valoración, se hacen más problemáticas a medida que aumenta la escala y la complejidad de la organización social.”⁶⁵ La velocidad y las luces modularon nuevas percepciones que pasaron a ser una de las características más evidentes del imaginario moderno; y la experiencia cotidiana fue fragmentada al mirar por la ventanilla del tranvía o el automóvil, desde donde la ciudad parecía moverse a un ritmo diferente. La cuestión de cómo representar la experiencia de la metrópoli ocupó un lugar central en los debates que surgieron en el interior de los modernismos estéticos a fines del siglo XIX, y probablemente, estas imágenes compartan las contradicciones de la modernidad.⁶⁶

Las percepciones e interpretaciones de este espacio fragmentado también tuvieron que ver con la multiplicación de los lenguajes, la liberación de las retóricas arquitectónicas y la pluralidad de estéticas en el laberinto de la ciudad. Las respuestas que se desprendieron de estas experiencias pueden compararse con los juegos del lenguaje de Wittgenstein: “entre lo real y lo imaginario, entre lo que se sabe y lo que se supone, entre lo que es bueno para cada uno y cómo cada uno se va acomodando para convivir con lo que le toca.”⁶⁷ Disposiciones mentales, ideas filosóficas y estéticas, ideologías políticas y costumbres determinan el paisaje, y su apariencia visual surge entonces como un medio de reflexión. Cada imagen de la ciudad contribuye así a una especie de “domesticación” del territorio, por lo que “la elaboración sofisticada de las vistas urbanas corresponde a la refinación de la cultura urbana misma; lo que en consecuencia permite deducir que la imagen urbana [...] es un catalizador de potenciales de una sociedad.”⁶⁸

La cuestión de cómo representar la experiencia de la metrópoli ocupó un lugar central en los debates que surgieron en el interior de los modernismos estéticos desde fines del siglo XIX; en este sentido, los análisis de Georg Simmel son pertinentes para interpretar las

⁶⁴ Raymond Williams. *El campo...* op.cit. p.293.

⁶⁵ Raymond Williams. *op.cit.* p.215.

⁶⁶ David Frisby. *Paisajes urbanos...* op.cit.

⁶⁷ Néstor García Canclini. *Imaginarios...* op.cit. p.130.

⁶⁸ Peter Krieger. *Transformaciones del paisaje urbano...* op.cit. p.39.

representaciones del paisaje urbano. En su teoría, la ciudad se define en función de sus límites sociológicos y no territoriales, en tanto la realidad social sólo puede ser aprehendida fragmentariamente. Más allá del espacio concreto que conforma el mapa urbano, la ciudad no es considerada como “una entidad parcial con consecuencias sociológicas, sino una entidad sociológica que está constituida espacialmente.”⁶⁹ Esta perspectiva permite abordar el desarrollo de la cultura urbana más allá de las demarcaciones territoriales propias de toda gran ciudad. De esta manera, una calle, un bar, una plaza o un tranvía se convierten en espacios en los que es posible asistir al conflicto entre lo que él denomina la esfera *subjetiva* y la *objetiva*. Simmel incorpora la noción de alienación aplicada a los bienes culturales para analizar cómo se construye el mundo urbano moderno y la dinámica de la cultura en ese contexto. Dentro de su dialéctica de la cultura objetiva y subjetiva urbana se relacionan: la esfera de la producción, el poder político, las relaciones de género y su estratificación, las dimensiones espaciales (incluidas las representaciones de la ciudad y su arquitectura), la estética de la metrópoli, el espacio urbano propiamente dicho (con sus fronteras y dialéctica interior/exterior), las redes interpersonales o grupales y las figuras del paisaje metropolitano. De esta manera, la presencia simbólica y el poderío político y económico de la metrópolis van más allá de sus fronteras, lo que hace que se convierta en un polo de atracción para la gente dentro del espacio nacional e internacional. Así la ciudad consiste también en la totalidad de sus efectos, considerada como productora de cultura. Este aspecto abarca a todas las expresiones, desde museos y universidades hasta comportamientos cotidianos y gestos del hombre metropolitano.

Siguiendo la línea planteada por Simmel, Walter Benjamin propone la existencia de una contradicción entre las ideas y su expresión; así pretende redimir el fenómeno, la dimensión particular que es dónde, según él, está la verdad de la idea. El problema es localizar la lógica de los fenómenos concretos, así lo particular da la lógica de lo histórico cuando se logra “iluminar” el sentido, haciendo un desciframiento en el que se puede encontrar el dato histórico. Por ello, insta a prestar atención al poder interpretativo de las imágenes que plantean asuntos conceptuales en referencia al mundo exterior. Cree que el significado encerrado en los objetos incluye de manera decisiva su historia, por ello su teoría se desarrolla como si el mundo fuera lenguaje y los objetos fueran mundos “de gasolineras, metros, ruidos de tráfico, y luces de neón [...] Estas sustancias materiales, al entrar en fricción con el pensamiento, generan chispas cognoscitivas que iluminan el propio mundo-de-vida del lector.”⁷⁰ La alegoría permite volver visible la experiencia de un mundo fragmentado, en el que

⁶⁹ David Frisby. *Fragmentos... op.cit.* p.147.

⁷⁰ Susan Buck Morss. *Dialéctica de la mirada. Walter Benajmin y el proyecto de los pasajes.* Madrid, Visor, 1995. p.34.

el paso del tiempo implica desintegración. La imagen visual dialéctica es entonces el vehículo para especular sobre la transitoriedad histórica del mundo. La realidad tiene en su interior la marca de una época, por lo tanto es posible ubicarse como sujeto descifrador desde el punto de vista de un presente opresor que recuerda el origen. Hay vida en las expresiones de la materia que son los rastros de su origen social e histórico. Cambia así la posición del sujeto que se relaciona con el mundo de las cosas como un mundo vivo y busca encontrar un dato que permite ver ese mundo de otro modo. Así desarrolla el concepto de “constelaciones”, que provoca una nueva manera entender entorno. El arte tiene la capacidad de producir encuentros inesperados entre sentidos diferentes, pero no llegando a una síntesis sino que su verdad es la contradicción. La condensación formal y semántica de la imagen produce un saber que sólo es social a través del arte. Ese saber es el que pone en movimiento un impulso revolucionario de redención del pasado en el presente. De esta manera, Benjamin descubre que la ciudad y la poesía moderna se implican mutuamente como producciones simbólicas y se presuponen como experiencia.⁷¹

4.1. Experiencia urbana y paisajes de Buenos Aires

A fines del siglo XIX Buenos Aires ya se perfilaba como una gran urbe, cuyo crecimiento y cosmopolitismo se hicieron definitivamente evidentes hacia 1920. Las clases medias urbanas y rurales habían ingresado a la política nacional a partir de la introducción del sufragio universal en 1912, que desembocó en el triunfo en las elecciones presidenciales de Hipólito Yrigoyen en 1916 erigido como su referente principal. En la década del veinte, los sectores obreros inmigrantes comenzaban a adquirir representatividad tras décadas de lucha por sus derechos.

En Buenos Aires emergían nuevas formas de sociabilidad, que se vieron plasmadas en el creciente número de medios gráficos, que conformaron la *cultura de mezcla* en la que "modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, criollismo y vanguardia configuran una mixtura de elementos tanto endógenos como exógenos cuya sedimentación dará lugar a un debate nunca zanjado en la cultura argentina".⁷² El golpe de estado de 1930 fue el inicio de una etapa crítica para el país, hubo despidos masivos y el hambre hizo estragos en las zonas más pobres de la ciudad en los barrios que crecían con el influjo de inmigrantes provenientes de las provincias en busca de

⁷¹ Cfr. Jesús Aguirre. “Walter Benjamin: fantasmagoría y objetividad”, en: Walter Benjamin. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1999.

⁷² Beatriz Sarlo. *Una modernidad...op.cit.* p.27.

prosperidad.⁷³ A pesar de ello las obras públicas urbanas se multiplicaron, como el ensanche de las avenidas Santa Fe, Córdoba y Corrientes, la continuación de la Diagonal Norte, el inicio de la apertura de la avenida 9 de Julio, y la inauguración del Obelisco.

Exhibiciones, fotografías, publicidades, postales, prensa y libros ilustrados, entre otros dispositivos visuales y textuales, conformaron una red de imágenes que se multiplicaron y circularon en una escala nunca experimentada hasta entonces. A finales del siglo XIX, diversos factores económicos, técnicos y culturales impulsaron la ampliación de la cultura visual, y de esta manera la masividad de las imágenes “podía verificarse en impresos tradicionalmente sin ilustraciones que, gracias a las innovaciones tecnológicas y al abaratamiento de costos de producción, las incorporaban, pero también en nuevos artefactos culturales.”⁷⁴ Las imágenes provenientes de diversos contextos y formas de producción circularon por diferentes vías y se conectaron a partir de su aparición en la prensa periódica, que como afirma Diana Wechsler, “se unifican en la operación gráfica y dan un soporte figurativo a la imaginación del lector.”⁷⁵ Las notas gráficas generaron una estetización de lo cotidiano, idealizándolo.

Buenos Aires empezó a ser un tema pictórico específico, y no un mero documento o fondo para una escena de costumbres, a fines del siglo XIX. Esta visión se fortaleció durante la primera parte del XX, de la mano de la ampliación, la renovación y los cambios en la traza urbana y la fisonomía de la ciudad. El entramado de la realidad local, en diálogo con los lenguajes deudores del impresionismo, las fórmulas del modernismo de principios del siglo y los postulados de las vanguardias, fue lo que distinguió la obra de los artistas del periodo y, como se mencionó anteriormente, fueron los ejes sobre los que discurrieron la mayoría de las discusiones dentro del campo artístico local.

Las imágenes del paisaje urbano tuvieron una destacada relación con los modos de percibir y valorar las nuevas arquitecturas y sobre todo los cambios materiales en la traza y el aspecto de la ciudad. En la presente tesis pondremos el acento en las estrategias de los artistas respecto a las especificidades del género del paisaje urbano y buscaremos relaciones entre esas estrategias y el contexto, para sugerir de qué manera fueron construidas y cómo circularon esas obras. En este periodo se fue constituyendo y asentando como característica

⁷³ Para profundizar sobre esta y otras cuestiones de la historia Argentina y de Buenos Aires en particular cfr. José Luis Romero y Luis Alberto Romero. *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*. Buenos Aires, Altamira, 2000.

⁷⁴ Sandra Szir. “Figuraciones urbanas. Caras y Caretas, 1900”, en Alfredo Lattes (coord.). *Dinámica de una ciudad. Buenos Aires, 1810-2010*. Buenos Aires, Dirección General de Estadísticas y Censos, Gob. de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010. p.475.

⁷⁵ Diana Wechsler. “Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna”, en: Claudio Lobeto y Diana Wechsler (comps.). *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid-Buenos Aires, Nuevos Tiempos, Instituto Internacional del Desarrollo, 1996. p.56.

general, la permanente heterogeneidad del paisaje de Buenos Aires formado por fragmentos de tiempos diferentes. Esta heterogeneidad admite que en una misma cuadra coexistan arquitecturas correspondientes a épocas muy diversas, cuyos contrastes se superponen generando una imagen por momentos ambigua.⁷⁶ El paisaje urbano fue un motivo recurrente, tanto para el modernismo literario del grupo de Florida y la figuración vanguardista de los artistas del Grupo de París; como para la denuncia realista de los Artistas del Pueblo y los intelectuales de Boedo. La trama urbana proporcionó lugares para la transacción de valores y el cruce de diversos discursos y prácticas con sus correspondientes conflictos de intereses. La calle fue el escenario de las batallas de ocupación simbólica, en las que se imaginó, se construyó y se relató la ciudad. Así, la nostalgia por la ciudad “antigua” o la esperanza de un futuro utópico como toma de posición frente a la modernización son fenómenos paralelos, observables tanto en las artes plásticas como en la literatura; tal como lo analizan para este último caso, Beatriz Sarlo y Gisela Heffes, entre otros autores.⁷⁷

5. Organización y contenido de los capítulos

El filósofo y matemático Nicolás de Cusa (1401-1464) comparaba al espíritu humano con una ciudad y la representación del mundo con la elaboración de un mapa. Ese mapa era la recreación del mundo y las sensaciones en el interior del sujeto:

Un ser racional puede ser comparado con un cosmógrafo, dueño de una ciudad con cinco torres que son sus sentidos. Por ellos entran los mensajeros de todos los hemisferios y dan noticia de la situación en el mundo. El cosmógrafo reside en aquella ciudad y levanta acta de todas las noticias. Cuando finalmente, en su ciudad, termina con el trabajo de descripción del mundo sensual, junta y ordena todo en un mapa. Despide a los mensajeros, cierra las puertas y, en estado de contemplación, dedica toda su atención al creador del mundo. Entiende que aquel se relaciona con la totalidad del mundo como él mismo como cosmógrafo con el mapa.⁷⁸

De esta manera la ciudad es el lugar de la representación del mundo entero y el mapa su visión integral. Pensando en esto, la presente tesis se organiza como un recorrido de temas y

⁷⁶ Cfr. Alicia Novick, Raúl Piccioni. “Buenos Aires. Lo rural en lo urbano”, en: AA.VV. *Ciudad/Campo... op.cit.*

⁷⁷ Cfr. entre otras publicaciones: Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica... op.cit.*; Gisela Heffes. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2009.

⁷⁸ Cita en Ralph Buchenhorst. “El ensueño del mapa integral: Benjamin y la ciudad híbrida”, en: Ralph Buchenhorst y Miguel Vedda (eds.). *Observaciones urbanas... op.cit.* p.136.

procesos que no necesariamente es cronológico. Al igual que los viajeros que llegaban en barco a Buenos Aires, iniciaremos el recorrido con las vistas de la ciudad desde el río y su cambio hacia las imágenes del puerto y el río visto desde la ciudad, para luego plantear un trayecto como un ir y venir entre el centro y el suburbio, igual que los vaivenes de la circulación por la urbe.

El análisis está ordenado en dos grandes núcleos temático-problemáticos, cada uno abarcando el periodo total que comprende esta tesis entre 1910 y 1936:

- Ciudad y naturaleza: dicotomías de la modernización entre la pampa y la cuadrícula
- Recorridos y redes entre el centro y el suburbio

Como hemos mencionado anteriormente, las imágenes, en su polisemia, admiten múltiples lecturas, por lo tanto algunas de ellas serán abordadas en más de un capítulo, según las diferentes perspectivas correspondientes a los ejes de análisis. En cada uno de los cinco capítulos de la tesis se analiza un aspecto particular de las representaciones urbanas a lo largo del periodo, poniéndolas en relación a fin de establecer sus mapas y redes de correspondencias e intercambios.

En el capítulo 1 el punto de partida es el río como elemento central para abordar los procesos de modernización de la ciudad de Buenos Aires a través de las imágenes que encarnan su relación con el Río de la Plata, indagando en las relaciones entre técnica, urbanismo, naturaleza, cultura e imágenes. Las vistas del perfil de la ciudad desde el río, plasmadas por los viajeros de los siglos XVIII y XIX, pasaron a formar parte de un repertorio más amplio de imágenes de la “Gran Aldea” en las primeras décadas del siglo XX, que circularon en diversos soportes. A partir de allí hemos buscado poner en tensión las ideas de testimonio y documento al analizar el uso de este imaginario colonial de panoramas y paisajes ribereños. La re-significación u olvido de estos motivos por parte de los artistas, y la búsqueda de un “pasado perdido” en el paisaje de la ribera del Riachuelo permitirá ver de qué manera operaron estas imágenes del pasado para construir, por contraposición, un imaginario de metrópolis moderna.

Retomamos la construcción de la imagen de la “Gran Aldea” para profundizar en la dialéctica de “lo viejo y lo nuevo” en el capítulo 2 que estará marcado por el trazado de un vocabulario que responde a un imaginario moderno, compuesto por medianeras, andamios, yuxtaposición de contornos y edificios de diversas alturas, postes de alumbrado y teléfonos, automóviles, luces, carteles, etc. Este vocabulario conforma una serie de “instantáneas del proceso de construcción que establecen la metamorfosis, la modernización, hasta la

construcción híbrida como categorías estéticas de la ciudad.”⁷⁹ A partir de la década del veinte, la fascinación por el proceso de modernización urbana fue un motor poderoso para la vanguardia artística y las nuevas infraestructuras aparecen en las representaciones del paisaje como patrones de progreso. Esto será puesto de manifiesto con el análisis de las visiones contrapuestas de los artistas que discutieron o apoyaron el planeamiento urbano en sus obras. Dentro de este conjunto, haremos foco también en las imágenes de los rascacielos que se relacionaron con el poderío económico, simbolizado en las imágenes de los *skylines* de las ciudades de Nueva York y Chicago que circularon en Buenos Aires sobre todo a través de la prensa periódica y las postales.

A principios del siglo XX los límites y la traza de la ciudad se hicieron visibles en imágenes que mostraron la expansión suburbana fragmentada. En el capítulo 3 analizaremos cómo en los suburbios el campo se yuxtapuso y en ocasiones se conjugó con la ciudad y la naturaleza, en zanjones, arroyos y calles barrocas, que hasta entrada la década del treinta siguieron siendo elementos ineludibles de los motivos del “arrabal”. Desde fines del XIX la actividad en peñas, clubes y asociaciones de diversa índole generó una sociabilidad que estuvo en torno a la definición de identidades. Abordaremos entonces la construcción de las identidades barriales a partir de la obra de artistas como los pertenecientes al Grupo de Barracas, para quienes la ciudad era entendida como metáfora y escenario de la lucha obrera. El arrabal y su gente fueron vistos con un sentido socialmente revolucionario, contrastando en este sentido con la pintura que se exhibía en los Salones oficiales, y con las propuestas de los grupos que buscaban la renovación de los lenguajes artísticos.

El espacio y su uso, su vida social y sus representaciones se construyen mutuamente y la ciudad es, por lo tanto, un lugar de acontecimiento y escenario de un efecto imaginario al mismo tiempo. La ciudad y sus representaciones aparecen entonces como una densa red simbólica en permanente construcción y expansión. En el capítulo 4 pondremos el énfasis en los habitantes, su vivencia del espacio y la manera en que ésta aparece en las imágenes. Marcaremos las diferencias en la producción, el consumo y la circulación de productores y obras. Siguiendo esta línea, el objetivo del último capítulo es establecer un mapa de relaciones y vínculos entre artistas y otros actores culturales, que permita entender el contexto de producción y circulación de los paisajes urbanos y su significación. Se analizarán las representaciones en su puesta en circulación en el ámbito masivo (de las publicaciones periódicas) e institucional (del Salón Nacional, los museos y salas de exposición públicas y privadas); para comprender su relación con el proceso de modernización de la ciudad,

⁷⁹ Peter Krieger. *Transformaciones... op.cit.* p.148.

entendiendo a las imágenes como discursos generados desde de las diversas apropiaciones del espacio por los actores involucrados en ellas, definiendo sus medios, recursos, estrategias y prácticas. Finalmente tomaremos como objeto de análisis las dos circunstancias que determinan en marco temporal de la presente tesis: el Centenario de la Revolución de Mayo de 1910 y las celebraciones del Cuarto Centenario de la Fundación de Buenos Aires en 1936. Haremos foco en la manera en que los paisajes urbanos funcionaron en estos contextos específicos y cómo operaron en los debates políticos y urbanísticos.



1. Víctor Rebuffo. *Nuestra urbe*, xilografía, s/d. Expuesto en el XII Salón de Otoño de Rosario, 1930

Hemos encontrado una serie de constantes que se repiten a lo largo de los capítulos, que son aquellas que recorren los paisajes urbanos del período: el contraste entre lo viejo y lo nuevo, la alabanza al progreso versus la nostalgia por el pasado, la velocidad y envergadura del cambio, la activación económica, los cambios en las formas de circular y habitar la ciudad y las nuevas formas de sociabilidad. La obra de Víctor Rebuffo que incluimos aquí resume de manera ejemplar estas cuestiones que estudiaremos en la presente tesis. **(Fig.1)**

En su obra *Ciudades invisibles*, Ítalo Calvino hacía hincapié en la imposibilidad de conocer una ciudad en una sola acción o de captarla con una sola mirada: “El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas.”⁸⁰ Esta *invisibilidad* de la ciudad remite a la reconstrucción que hace la memoria de las sucesivas imágenes aglutinadas a lo largo del tiempo y que configuran un encadenamiento, una construcción del sentido urbano. Lo visible de un lugar son esas marcas sobre su territorio que dan cuenta del infinito proceso por el cual se le da sentido. La ciudad es entonces una especie de telar en donde se tejen una serie de

⁸⁰ Ítalo Calvino. *Ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 2003. p.27.

significaciones, es decir una *creadora de sentido*, cuya existencia depende de las representaciones que sus habitantes construyen de ella.

CAPITULO 1

Miradas *desde* y *sobre* el agua. Buenos Aires y sus imágenes de ciudad costera

Los paisajes son construcciones que articulan diversos tiempos: el de la naturaleza, el de la técnica, de la sociedad, de la política, etc., por lo tanto no es posible seguir una variable temporal fija. Buscaremos desentrañar aquí los diversos estratos temporales conjugados en una serie de imágenes que representaron el paisaje costero de Buenos Aires. Siguiendo el planteo de W.J.T. Mitchell, hallamos que las representaciones del paisaje circularon como un medio de intercambio, de apropiación visual y son un foco a partir del cual es posible entender los procesos de formación de las identidades locales; así consideraremos a los paisajes como instrumentos culturales.¹

Partiremos desde el río como elemento para abordar la dicotomía naturaleza-ciudad e indagar en las relaciones entre técnica, urbanismo, naturaleza, cultura e imágenes. Iniciaremos entonces el recorrido por las vistas del perfil de la ciudad desde el agua, realizadas por los viajeros de los siglos XVIII y XIX, para preguntarnos ¿qué elementos las componían y cuál era su función? ¿Cómo mutaron esas representaciones de la costa con el correr de los años? ¿Cuándo cambiaron y por qué motivos? Con la incorporación al mercado mundial, el establecimiento del puerto y el desarrollo financiero, Buenos Aires empezó a aparecer en las imágenes como una ciudad moderna a través de sus nuevas construcciones. Progresivamente estas construcciones fueron ocultando el panorama costero y así la ciudad le fue dando la espalda al río, cuya presencia quedó tácita en las representaciones urbanas. A partir de aquí nos centraremos en los paisajes del puerto de Buenos Aires en relación a la configuración de un *sublime industrial* y, por otra parte, para responder a los siguientes interrogantes: ¿de qué manera operaron las imágenes del pasado por contraposición para construir un imaginario de metrópolis moderna? ¿Cómo fueron reelaborados estos motivos por los artistas de las primeras décadas del siglo XX? ¿Cuál fue el repertorio de motivos que pasó a conformar la

¹ Cfr. W.J.T. Mitchell. "Introduction", "Imperial landscape", en: W.J.T Mitchell (ed.). *Landscape and power... op.cit.*

imagen costera de Buenos Aires entre 1910 y 1936? Finalmente nos detendremos en los paisajes de la ribera del Riachuelo para descifrar de qué manera y por qué se convirtieron en una de las iconografías de la ciudad más abordada y reconocida.

1. Vaivenes de la presencia del Río de La Plata en las imágenes urbanas

De entre los nubarrones que arrastra el Pampero surgen las formas macizas de los grandes elevadores [...] Orillas prosaicamente planas que no se distinguen de las aguas más que por una línea incierta y algunos vagos macizos de palmeras; ningún movimiento del terreno, y, por consiguiente, ningún fondo de cuadro.
Georges Clemenceau²

1.1. Panoramas de Buenos Aires desde el río

Buenos Aires tiene su historia cultural, urbanística y social indisolublemente ligada al Río de la Plata. Como el punto de llegada y partida más importante, la relación de la masa urbana con el río siempre ha sido, al menos, agitada como sus aguas. El político francés Georges Clemenceau describía con las palabras que transcribimos arriba su llegada al puerto de Buenos Aires en 1910. Las “prosaicamente planas” costas lo recibían como a tantos viajeros europeos que, desde los barcos, lo primero que divisaban era el contorno de la ciudad recortada sobre el río. Las torres y cúpulas de las iglesias compensaban la horizontalidad del panorama, y es así como este perfil se convirtió en una imagen estereotipada que prevaleció en estampas y acuarelas desde fines del siglo XVIII, hasta entrado el siglo XIX.

Las vistas de ciudades “desde los barcos” remiten a una larga historia vinculada con la cartografía y con la tradición pictórica de los Países Bajos desde el siglo XVI. Eran un modelo eficaz para dar cuenta del espacio y completar la información visual de los perfiles de las costas, que incluía el contorno de los edificios más significativos referenciados con números o letras, y donde los diversos elementos se organizaban con una “convinciente verosimilitud”.

² Georges Clemenceau. *La Argentina del Centenario*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2002 [1911]. p.13. Las impresiones de la visita a la Argentina de Georges Clemenceau (1841-1929), quien fuera invitado a las celebraciones del Centenario de 1910, aparecieron durante los primeros meses de 1911 en *L'Illustration* de París.

Marta Penhos diferenció dos modelos básicos para la confección de estos panoramas: uno desde el río o el mar, con embarcaciones en el primer plano y el perfil de las costas con sus edificaciones en un plano posterior; y otro modelo que se tomaba en tierra desde un punto elevado, plasmado frecuentemente a partir de planos rebatidos que permitían mostrar la trama urbana y donde, por lo general, se añadían escenas de costumbres en primer plano.³ Este canon se difundió por toda Europa y fue la base para la elaboración de la mayoría de los paisajes urbanos hasta entrado el siglo XIX.

La iconografía del Río de la Plata entre fines del XVIII y mediados del XIX estuvo ligada a estas funciones prácticas de reconocimiento geográfico, tal vez para demostrar la existencia de una “ciudad con torres” ubicada entre dos infinitudes: la del río y la de la pampa.⁴ Los campanarios y cúpulas de las iglesias derivaron en una convención que sirvió como fondo para numerosas estampas decorativas y se repitió en la mayoría de las imágenes de la ciudad anteriores al siglo XX. Su frecuente utilización y repetición como motivo nos llevan a suponer que la vista desde el río fue eficaz como fórmula para representar la ciudad, tal vez por las dificultades que presentaba a los dibujantes al carecer de accidentes naturales que ayudaran a enmarcarla o identificarla. El perfil de la ciudad y la rada del puerto eran los únicos elementos que se destacaban en medio de las grandes extensiones de tierra y agua que la rodeaban. Tomaremos algunos ejemplos paradigmáticos.

Este motivo iconográfico apareció por primera vez en la llamada *Acuarela de Vingboons* de 1628. **(Fig.1)** En el centro se observa la construcción circular del Fuerte, a la izquierda, la silueta de la iglesia de San Francisco, a la derecha primitiva Catedral y hacia el extremo de la vista, la ermita de San Sebastián en el sitio de la actual Plaza San Martín. Las verticales de los escasos edificios sobre la horizontalidad del río son un punto de referencia espacial y, al mismo tiempo, un recurso plástico. Iohannes Vingboons, cartógrafo de la Compañía de Indias Occidentales, producía mapas geográficos y vistas de diferentes ciudades a partir de la información que le proporcionaban los capitanes de las flotas que relevaban las diversas zonas de las colonias.⁵ Es de suponer, por lo tanto, que esta acuarela no provenga de la observación *in situ*, sino que sea una reelaboración de testimonios escritos y soluciones iconográficas preexistentes, ya que muchos de los edificios retratados no se corresponden con

³ Marta Penhos. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. p.325.

⁴ Laura Malosetti Costa y Marta Penhos. “Perfiles de la ciudad. Aspectos de la iconografía de Buenos Aires entre los siglos XVII y XIX”, en: *V Congreso Brasileiro de Historia da Arte. Cidade, Historia, Cultura e Arte*. Sao Paulo, Universidade de Sao Paulo, 1993.

⁵ Luis E. Hardoy. “Los planos de las ciudades coloniales latinoamericanas y sus autores”, en: *Anales del Instituto de Arte Americano “Mario J. Buschiazzo”*, FADU- UBA, Buenos Aires, n°27-28, 1989-1991. pp.13-24.

los existentes en ese momento; si bien algunos autores como Fernando Aliata le otorgan a esta obra un alto grado de verosimilitud.⁶

Estas imágenes realizadas por los viajeros nos interesan particularmente porque a partir de la década de 1920, la historiografía local las recuperó y prestó particular atención a los datos históricos que podían desprenderse de ellas, utilizando como criterio de valoración su grado de veracidad al cruzarlas con todo tipo de fuentes documentales e iconográficas.⁷ La lectura y el uso que se hizo de este corpus de visiones del pasado de la ciudad y su circulación a través de diversos medios, las puso en diálogo con las representaciones urbanas producidas contemporáneamente, generando tensiones y significaciones múltiples.

En 1925, el abogado y coleccionista de arte Alejo Gonzalez Garaño encontró en Madrid dos panoramas hechos por Fernando Brambila, artista italiano que formó parte de la Expedición Malaspina: *Vista de Buenos Aires desde el río* y *Vista de Buenos Aires desde el sudeste*.⁸ **(Figs.2-3)** A partir de ese momento, Gonzalez Garaño y otros historiadores y aficionados al arte se dedicaron a recuperar las imágenes producidas en los años previos a la Independencia y durante la primera parte del siglo XIX. Desde su hallazgo, las estampas de Brambila fueron consideradas como las primeras representaciones “fidedignas” de la ciudad.⁹ La primera lámina presenta un conjunto de edificios desplegados paralelamente a la línea costera, desarrollados a partir de un eje central donde se ubican el Cabildo, el fuerte y la catedral. En esta vista, como en otras realizadas por Brambila, se incluyeron los elementos que refieren al lugar específico sobre un repertorio de esquemas espaciales más o menos fijos. El panorama está organizado según un estricto interés científico por descifrar y hacer visibles los diversos elementos del conjunto urbano y su entorno y, al mismo tiempo constituye un recurso plástico eficaz para transmitir información precisa sobre el lugar.

⁶ Fernando Aliata. “De la vista al panorama. Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación del espacio urbano”, en: *Estudios del hábitat*, vol. II, n°5, 1997. pp.11-20.

⁷ Podemos citar entre los estudios más importantes: Alejo González Garaño. *Iconografía argentina anterior a 1820*. Buenos Aires, Emecé, 1943; Guillermo H. Moores. *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires 1599-1895*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1945; Bonifacio Del Carril y Aníbal Aguirre Saravia. *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1964; Bonifacio Del Carril y Aníbal Aguirre Saravia. *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982.

⁸ La expedición de Alejandro Malaspina, capitán italiano al servicio de la Corona española, se llevó a cabo entre 1789 y 1794 y recorrió el territorio de las colonias de América y Oceanía con objetivos científicos y políticos. Fue la primera expedición que estableció rigurosamente las coordenadas de la cuenca del Plata, que se publicaron en Madrid en 1810 y fueron la base de las cartas navales posteriores. Para un estudio pormenorizado de esta expedición y las imágenes que produjeron sus integrantes cfr. Marta Penhos. *op.cit.*

⁹ Para un análisis más amplio de estas estampas en su contexto de producción y circulación durante los siglos XVIII y XIX: Cfr. Marta Penhos. *op.cit.* pp.329-339 y Graciela Silvestri. *El lugar común... op.cit.* pp.42-58.



1. Acuarela de Vingboons o *Vista de Buenos Aires desde el río*, acuarela c.1628



2. Fernando Brambila. *Vista de Buenos Ayres desde el Río*, aguada, 67 x 33 cm, 1794



3. Fernando Brambila. *Vista de la ciudad de Buenos Ayres*, aguada, 36 x 24 cm, 1794



4. Félix de Azara. Estampa que toma el modelo de Brambila (invertido), incluida en *Voyages dans l'Amérique Meridionale*. Paris, Dentu, 1809



5. Emeric Essex Vidal. *Vista del río*, 1819 (reproducción coloreada por J. Saudé perteneciente a la colección de Alejo González Garaño)

En la segunda tinta, la ciudad es un conjunto abigarrado de construcciones que ya no está desplegada en línea como en los panoramas desde el río. Posiblemente tomada desde la zona sur de la costa, presenta una lengua de tierra elevada en el primer plano por la que circulan una serie de carretas tiradas por bueyes. Fernando Aliata entiende esta imagen como complemento de la vista desde el río, justamente por su mayor grado de libertad respecto al enfoque y la profusión de elementos pintorescos que la alejarían de una descripción objetiva del paisaje urbano.¹⁰ La inclusión de escenas costumbristas era, sin embargo, un recurso común en este tipo de representaciones, cuya función muchas veces era la de neutralizar en la imagen la posible existencia de amenazas naturales en el lugar.¹¹

La *Vista de Buenos Aires desde el sudeste* de Brambila resultó ser la más popular de las representaciones de la ciudad. Bonifacio del Carril, coleccionista e historiador dedicado al estudio de la iconografía, afirma que ésta fue la única vista del paisaje urbano que circuló extensivamente en Europa hasta la publicación en 1820 de las acuarelas de Emeric Essex Vidal en Londres, bajo el título *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, sobre las cuales volveremos más adelante.¹² Según Penhos, esta imagen guarda una relación estrecha con el entorno de la pampa y así la visión costera “abierta al río y al comercio con la metrópoli y el mundo, se completa con la Buenos Aires vinculada con el campo y sus recursos”.¹³ Esta estampa fue incluida en el libro de viajes *Voyage dans l’Amérique Méridionale* de Félix de Azara en 1809, lo que posteriormente originó una serie de reproducciones en diversas publicaciones de otros países europeos. **(Fig.4)** Durante mucho tiempo esta estampa fue copiada y deformada, incluso por el mismo Brambila, quien realizará nuevas versiones de la vista agregando elementos como árboles y más personajes. En 1819, el ya mencionado marino inglés Emeric Essex Vidal replanteó la vista de la ciudad desde el río, documentando topográficamente el borde costero. **(Fig.5)** Este panorama desde el agua concentra la atención sobre el relieve y la extensión de Buenos Aires, con resultados hasta entonces no logrados, al representar proporcionadamente los edificios y las diversas partes de la ribera platense respetando niveles y puntos de referencia para la navegación.

A lo largo del siglo XIX este conjunto de imágenes, originalmente realizadas con un fin documental, adquirió un fin comercial y circuló a través de estampas coleccionables en álbumes de viaje o en revistas ilustradas de diversas partes del mundo. En todas ellas se destaca la inmensidad del cielo, del agua o de la tierra predominando por sobre las pequeñas escenas ubicadas por lo general en el plano inferior de las composiciones. Barcos en la orilla,

¹⁰ Fernando Aliata. *op.cit.* p.13.

¹¹ Cfr. Marta Penhos. *op.cit.*

¹² Bonifacio del Carril y Aníbal Aguirre Saravia. *Iconografía de Buenos Aires... op.cit.* p.132.

¹³ Marta Penhos. *op.cit.* p.338.

carretas tiradas por bueyes, lavanderas, algunos paseantes o ejércitos completos transitan estos paisajes estereotipados de la ciudad y el río. En este sentido, su funcionamiento como motivo iconográfico establecido, dio lugar a diversas reinterpretaciones y reelaboraciones, como se observa en un óleo del artista inglés Richard Adams, datado en torno a 1832. **(Fig.6)** Esta vista de la ciudad, desde la ribera norte contiene los mismos elementos presentes en las estampas y acuarelas circulantes en ese momento: el perfil con los edificios del fuerte, la iglesia de la Merced y la Catedral en el fondo, y un primer plano con escenas costumbristas de lavanderas, aguateros y carretas.¹⁴



6. Richard Adams. *Vista de Buenos Aires*, óleo s/tela, 72,5 x 97,5 cm, c.1832. MNBA



7. Charles DeForest Fredricks. *Ribera sur de Buenos Aires o Vista de la ribera*, daguerrotipo, s/d, 1852. MHN

También las primeras fotografías del paisaje urbano de Buenos Aires siguieron estos patrones compositivos. La persistencia de estos tipos de encuadre es visible por ejemplo en un daguerrotipo de Charles DeForest Fredricks, fechado alrededor de 1852, titulado *Vista de la ribera* que presenta un recorte similar a la obra de Adams. **(Fig.7)** Tomada desde el Fuerte, se observa la ribera sur donde sobresale entre otras edificaciones el molino harinero San Francisco.¹⁵ Otras imágenes de la costa del la ciudad que siguieron el modelo de la vista desde el río tuvieron una circulación importante a fines del XIX. Entre ellas pueden mencionarse las fotografías incluidas en el *Álbum de Vistas y Costumbres de Buenos Aires y de la República Argentina*, editado por Guillermo Kraft en 1891. El álbum contiene una serie de fotografías

¹⁴ Obra perteneciente al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Cfr. la ficha erudita realizada por Roberto Amigo, en: Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (eds.). *Catálogo razonado del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010. p.267. Versión on-line: <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/5293>. Consultado: 13/10/2014.

¹⁵ AA.VV. *Los años del daguerrotipo primeras fotografías argentinas 1849-1870*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1995.

tomadas desde el río que plasman los diversos aspectos de toda la longitud costera de la ciudad y registran con una rigurosidad casi científica los distintos sectores, testimoniando los cambios operados a partir de las diversas obras de infraestructura portuaria y ferroviaria.¹⁶

(Figs.8-9)



8. *Álbum de Vistas y Costumbres de Buenos Aires y de la República Argentina*, Guillermo Kraft, 1891. BNA



9. Paseo de Julio y muelle de pasajeros. *Álbum de Vistas y Costumbres de Buenos Aires y de la República Argentina*, Guillermo Kraft, 1891. BNA

Hasta aquí hemos encontrado que las primeras vistas de Buenos Aires desde el río corresponden a una tradición iconográfica que respondía principalmente a necesidades topográficas, económicas y a políticas de control o de conocimiento científico. Quienes las realizaron, en su calidad de extranjeros y viajeros, se encontraban ajenos a la realidad local. El peso de las representaciones mentales previas es entonces fundamental para entender la apropiación selectiva de ciertos elementos del paisaje ordenados y encuadrados de una manera determinada según un repertorio disponible. De ahí que los panoramas tengan un alto grado de convencionalidad y presenten puntos de vista generales. Por otra parte, la escasa cantidad y variedad de representaciones de Buenos Aires en comparación a las de otros puertos latinoamericanos, tal vez tenga que ver con el desencanto que provocaban estas costas respecto a las de ciudades como Río de Janeiro; cuya escenografía recortada entre los morros de la Bahía de Guanabara proporcionaba una escena plástica única en la conjunción de naturaleza y ciudad.¹⁷ En efecto, para la mayoría de los visitantes de estas latitudes, las planas

¹⁶ Para un análisis pormenorizado de este álbum y su contexto de producción cfr. Marta Mirás. *Imágenes del espacio público. Paisaje, ciudad, arquitectura: una historia cultural de Buenos Aires 1880-1910*. Buenos Aires, CONCENTRA, 2013. pp.260-273.

¹⁷ Cfr. AA.VV. *Panoramas. A paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles*. Río de Janeiro-Sao Paulo, IMS, FAAP, 2011-2012 [Catálogo].

costas porteñas poco tenían de sublime.¹⁸ Esta impresión todavía persistía en las primeras décadas del siglo XX, como se evidencia nuevamente en las palabras de Clemenceau:

Una ribera sin relieve no se presta a las disposiciones de la decoración. Vegetación mediana. Un agua de un ocre sucio que no es decididamente ni rojo ni amarillo.

Nada se encuentra allí para la recreación de la vista. De aquí que yo no haya visto el mar de Buenos Aires más que dos veces: a la llegada y a la salida.¹⁹

A medida que Buenos Aires se alteraba a los ojos de sus habitantes, las imágenes que se produjeron fueron entendidas como la condensación material y simbólica de los cambios; y en su mayoría exaltaban la grandiosidad de los nuevos edificios, elegantes avenidas, el nuevo tendido eléctrico y por supuesto las nuevas instalaciones portuarias. La ciudad cobró mayor protagonismo y se volvió un motivo privilegiado tanto en los relatos como en las imágenes. Las representaciones visuales y discursivas en circulación ayudaron a los habitantes a conocerse y reconocerse para definir una identidad urbana proyectada sobre el escenario nacional e internacional.²⁰ El Río de la Plata, que había sido durante siglos la esencia y la marca identitaria en las imágenes producidas hasta comienzos del siglo XX, comenzó a quedar relegado como elemento natural y simbólico. Las imágenes producidas entre 1910 y 1936 tuvieron que ver con la arquitectura y la vida cotidiana de la ciudad y, en este contexto, las vistas de la Buenos Aires colonial (desde el río o desde sus calles) adquirieron un protagonismo diferente al confrontarse con un nuevo universo iconográfico de la urbe moderna, cuestión que profundizaremos en el capítulo siguiente.

1.2. Recuperar el río como espacio: dilemas del urbanismo y metamorfosis de los paisajes costeros

Luego de que en 1880 Buenos Aires fuera declarada capital del país, su primer intendente Torcuato de Alvear propuso una nueva imagen de centralidad de la ciudad a partir de la monumentalidad del espacio urbano, impulsando obras públicas basadas en una concepción moderna, emulando modelos europeos. Algunos de los cambios más destacados en el centro de la ciudad fueron la demolición de la recova para unificar las plazas de la

¹⁸ Cfr. Graciela Silvestri. "Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890)", *Theomai*, Universidad Nacional de Quilmes, nº 3, 2001. <http://revista-theomai.unq.edu.ar/numero3/artsilvestri3.htm>. Consultado: 2/10/2013.

¹⁹ Georges Clemenceau. *op.cit.* p.19.

²⁰ Thomas Reese. "Buenos Aires 1910: representación y construcción de identidad"... *op.cit.*

Victoria y 25 de Mayo en la actual Plaza de Mayo, y la apertura de la Avenida de Mayo que conectaba la Plaza con la Avenida Callao, uno de los límites de la ciudad consolidada.²¹ Dentro del proyecto de Alvear la apertura de un nuevo puerto fue uno de los principales objetivos, ya que el antiguo puerto del Riachuelo había dejado de ser suficiente para el creciente comercio ultramarino que se realizaba a través de él. La ubicación de las nuevas instalaciones portuarias fue la preocupación central de la dirigencia nacional y municipal durante casi medio siglo de proyectos fallidos, discusiones y polémicas hasta su definitiva inauguración en 1898. La construcción de Puerto Madero en una zona adyacente al centro de la ciudad, significó la definitiva pérdida de la visión del río que quedó oculto por los docks y elevadores. El puerto resultó insuficiente en poco tiempo, por lo que se decidió la construcción del Puerto Nuevo que se llevó a cabo entre 1911 y 1925. El protagonismo del Río de la Plata como componente natural del paisaje urbano se perdió así en favor de la moderna infraestructura portuaria.

A partir de las obras iniciadas durante la intendencia de Alvear, el espacio público se construyó como una escenografía donde los valores de la comunidad eran montados buscando la efectividad inmediata, según el contexto sociopolítico que correspondiese.²² De esta manera aparecieron numerosas fotografías que fueron consolidando una imagen de la nueva conformación de la ciudad en el imaginario de sus habitantes; entre las que más circularon se encuentran las realizadas por la casa Witcomb.²³ Este estudio era uno de los más importantes desde fines del siglo XIX, y sus álbumes con tomas de los grandes edificios y monumentos de la ciudad tuvieron una amplia difusión en diversos ámbitos. Otra de las series fotográficas más reconocidas de vistas urbanas de fines del siglo XIX fue la de Emilio Halitzky, quien registró la nueva fisonomía porteña con el objetivo propagandístico de mostrar las obras realizadas por Alvear en el álbum *Mejoras en la Capital de la República Argentina*.²⁴ El plan del Intendente se imponía para transformar la ciudad ante su nueva posición simbólica y pretendía dotarla de un diseño moderno y una mejor infraestructura, premisas que guiarían también las subsiguientes reformas urbanas durante las décadas del veinte y treinta del nuevo siglo. La identificación de Buenos Aires como la “cara visible” de la nación cobró fuerza durante el Centenario, cuando se

²¹ Esta apertura no establecía aún un eje cívico político entre los poderes ejecutivo y legislativo, pues la decisión de ubicar el Congreso de la Nación en el extremo oeste de la arteria fue posterior. En términos estructurales, por otra parte esta línea que conectaba el centro con uno de los bordes de la ciudad, seguía la cuadrícula hispanoamericana con que se había concebido toda la ciudad. Cfr. Adrián Gorelik. *La grilla y el parque... op.cit.*

²² Cfr. Adrián Gorelik. *La grilla... op.cit.*

²³ Cfr. entre otros estudios: Verónica Tell. *La fotografía en la construcción de relatos... op.cit.*; “Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX.”, en: María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, Eduntref-CAIA, 2011; AA.VV. *Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una galería de arte*. Buenos Aires, Fundación Espigas, FNA, 2000.

²⁴ Cfr. Verónica Tell. “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica... op.cit.”

buscó transformarla en un lugar a la altura de la significación adjudicada, es decir, en una ciudad moderna que fuera a la vez “materia y símbolo, contexto y mensaje, escaparate y mercadería.”²⁵

En este sentido, son significativas las imágenes de la ciudad que aparecen en el libro *La República Argentina en su primer Centenario 1810-1910*, publicación que expresaba en base a un conjunto de fotografías “todo lo que tiene de monumental, artístico, útil y pintoresco la República Argentina”.²⁶ Buenos Aires era concebida como el símbolo de la Argentina y se la pensaba en función de su futuro crecimiento. Así se muestran sus monumentos, grandes edificios públicos y elegantes avenidas en plena metamorfosis. Por ello no sorprende que la primera imagen que aparece en el álbum sea una vista de la ciudad desde el río que muestra la dársena norte del puerto, con un formato de panorama a doble página. **(Fig.10)** A partir de una composición y un motivo iconográfico que habían sido la imagen representativa de la ciudad por siglos, Buenos Aires mostraba su perfil costero modernizado con sus construcciones, chimeneas y algunos barcos en primer plano entrando a la ciudad. El puerto representaba el triunfo del modelo agroexportador del siglo anterior, de un orden mundial que había ubicado al país como proveedor de materias primas y era una marca del progreso futuro esperado. Los paisajes costeros comenzaron entonces a privilegiar las grandes construcciones portuarias con su moderna tecnología como elementos protagonistas, resaltando la importancia de la ciudad como puerta de entrada y salida del país al mundo.



10. “Buenos Aires. Vista parcial tomada de la dársena Norte”, *La República Argentina en su Primer Centenario, 1810-1910*. Buenos Aires, 1910

En este contexto, las vistas desde el río perdieron definitivamente su funcionalidad como imágenes identificadoras de la ciudad, y fueron las calles y los nuevos edificios públicos

²⁵ Margarita Gutman. *Buenos Aires. El poder... op.cit.* p.82.

²⁶ Hugo Bonvicini. “Prólogo”, *La República Argentina en su Primer Centenario, 1810-1910*. Buenos Aires, BNA-Fototeca “Benito Panuzzi”, 2010 [1910]. Edición facsimilar.

los que comenzaron a cobrar relevancia. De esta manera el río pasó a ser una presencia subliminal, manteniendo su condición de raigambre histórica del urbanismo, pero ignorado como parte de la geografía de la ciudad y siendo relegado también como motivo pictórico *per se*. Esta situación estaba ocasionada, en parte, por una serie de problemas causados por un planeamiento urbano que ignoraba al río como fuente de esparcimiento de los habitantes y como oasis para la higiene de la ciudad, como se destacaba desde el Centro Nacional de Ingenieros:

Es desesperante constatar el hecho de que los habitantes de una ciudad nacida en las orillas del río que la envuelve por tres lados, no pueden fácilmente llegar a este río, ni tampoco verlo para gozar de sus efectos bienhechores. Se diría que se ha hecho todo lo imaginable para alejar a la ciudad del río. [...] Se han acumulado un sinnúmero de trabas, de barricadas, y de horrores antiestéticos para impedir que jamás pueda el pobre porteño gozar de un poco de horizonte, de su cielo azul, de la sugestiva inmensidad de su río generoso.²⁷

Se hacía entonces evidente desde diversos ámbitos la omisión del río en el planeamiento urbano como elemento natural en la organización de la ciudad. Podemos aventurar una hipótesis respecto a este “olvido” que Buenos Aires hizo del Río de la Plata en su urbanismo y en sus imágenes en los años posteriores al Centenario, en tanto representaba para la ciudad una amenaza latente en diversos aspectos: el natural (inundaciones, crecidas, tormentas) y el económico (debido a las dificultades que ocasionaba para la navegación, los problemas en cuanto a la construcción del puerto, etc.). Finalmente podría agregarse el componente social, ya que la costa porteña había sido el escenario de la gran transformación sociocultural con el arribo de las corrientes inmigratorias de fines del siglo XIX (que para algunos sectores de la sociedad también representaba una amenaza, en tanto ponía en peligro la conservación de la identidad nacional).²⁸ Las imágenes visuales en la prensa mostraron el arribo de los pasajeros y el movimiento de los recién llegados en el puerto y la literatura hizo lo propio en novelas publicadas entre 1880 y 1900 como: *La Bolsa* de Julián Martel, *En la sangre* de Eugenio Cambaceres o *La Gran Aldea* de Lucio V. López, que relataron los cambios en la ciudad y el desarrollo económico con la contracara de los problemas ocasionados por el ingreso a una economía de mercado.

La cuenca Plata-Paraná era la vía de navegación más antigua del país y una de las más importantes, siendo vital para su desarrollo histórico y económico. Durante la primera década

²⁷ “Las perspectivas de la metrópoli”. *La ingeniería. Publicación quincenal del Centro Nacional de Ingenieros*. Buenos Aires, año 20, n°7, 1 de octubre 1916. pp.401-410.

²⁸ Agradezco los comentarios del Dr. Hugo Arciniega acerca de esta última cuestión.

del siglo XX, se construyeron y modernizaron puertos sobre ese litoral, cuyas ciudades costeras, como Buenos Aires y Rosario, crecieron al ritmo de la economía basada en el comercio y la agricultura. Así se planteó una relación compleja entre las necesidades de ampliar la infraestructura portuaria y el rápido desarrollo urbano y demográfico que exigía más espacios verdes.²⁹ Hacia fines de la década de 1910, múltiples operaciones urbanísticas intentaron recuperar la franja costera de Buenos Aires sobre el Río de la Plata con variados propósitos: desde el esparcimiento y el higienismo hasta la configuración de un *waterfront* que sirviera como carta de presentación de la metrópolis.³⁰ En este sentido, la identidad de este espacio se conformó a partir de su funcionalidad, y por ello la consolidación de una imagen *moderna* de la ribera fue uno de los pilares de algunos planes urbanísticos. Tanto desde la Municipalidad como desde el ámbito nacional se propusieron una serie de proyectos que buscaban subsanar la desconexión de la ciudad de su condición natural costera, poniendo de relieve la importancia de un ambiente *sano* de acuerdo a las exigencias de la vida moderna. Desde la Dirección de Parques y Paseos, las figuras del paisajista francés Charles Thays y luego del ingeniero Benito Carrasco buscaron recuperar el río como espacio real y simbólico.³¹ Con grandes dificultades para su puesta en marcha, y sin concretarse en su totalidad, en 1916 comenzaron las obras para la apertura de la Costanera Sur por iniciativa de Carrasco. En 1918 se abrió el Balneario Municipal que, sin embargo, permaneció como un área desconectada del resto de la estructura urbana consolidada, lo cual planteó la necesidad de la puesta en marcha de planes más abarcadores que llevaron décadas para concretarse parcialmente.³²

En 1923 el Dr. Carlos Noel, intendente de Buenos Aires entre 1923 y 1928, designó a la Comisión Municipal de Estética Edilicia integrada por: Martín Noel (Comisión Nacional de Bellas Artes), E. Ravigniani (Secretaría de Hacienda), A. Barrera Nicholson (Secretaría de Obras Públicas e Higiene), René Karman (por la Municipalidad), Carlos Mora (Sociedad Central de

²⁹ Cfr. Javier Fedele. *El río en la ciudad del Plan*. Santa Fe, UNL, 2011.

³⁰ Entendemos por *waterfront* (frente de agua) la vista desde el agua que se convierte en el principal eje de interés para ciudades que buscan posicionar su imagen a través de estrategias de marketing urbano. Si bien no es un concepto originado en el periodo que estudiamos, resulta útil para entender por qué se buscaba desarrollar el paisaje costero como herramienta de modernización. Para ampliar sobre este concepto ver: Dominique Mashini. "Waterfronts: éxitos y fracasos de íconos de regeneración urbana", *Plataforma urbana*, 27 de julio 2010. <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2010/07/27/waterfronts-exitos-y-fracasos-de-regeneracion-urbana/>. Consultado: 22/1/2015.

³¹ La Dirección de Parques y Paseos fue creada por la Municipalidad en 1916 con el objetivo de diseñar, construir y mantener espacios verdes. Contaba con un departamento fotográfico que incluía laboratorio y archivo. Muchas de las fotografías que circularon entre 1916 y 1936, tanto las que aparecían en las publicaciones oficiales como en la prensa periódica, provenían de este acervo. Para un estudio completo del accionar de los paisajistas franceses en Buenos Aires y de los procesos de conformación de los espacios verdes de la ciudad cfr. Sonia Berjman. *Plazas y parques de Buenos Aires: la obra de los paisajistas franceses 1860-1930*. Buenos Aires, FCE, 1998.

³² Cfr. Elena Domínguez. "Una vez más, el río. Utopía y realidad", en: María Inés Saavedra (dir.). *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público 1900-1930*. Buenos Aires, Vestales, 2008.

Arquitectos) y Sebastián Ghigliazza (Ministerio de Obras Públicas). Su objetivo era el estudio y realización de un plano general para la ciudad, todavía regulada por el Reglamento de 1910, que había tenido un alcance muy limitado y cuestionado.³³ La Comisión presentó en 1925 el *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio. Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal*, donde se incluían soluciones globales para los principales problemas urbanísticos como la circulación vial, la ampliación de espacios verdes y la extensión del trazado general de la ciudad. Proponía una disposición “regular y equilibrada” para el centro y dejaba lo “sugestivo y pintoresco” para los barrios suburbanos, reforzando el concepto de una ciudad concentrada, con sus áreas y actividades bien diferenciadas.³⁴



11. Proyecto de reformas para la Plaza de Mayo. *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plano regulador y de reforma de la Capital Federal*. Buenos Aires, Intendencia Municipal, Talleres Peuser, 1925. p.288

La relación de la ciudad con su entorno natural ribereño había sido rota con la construcción del puerto y las líneas del ferrocarril paralelas a la costa, por lo que se pretendió recobrar este espacio a partir de una justificación histórica que hacía hincapié en el rol del río en la ubicación y crecimiento de la ciudad. Por otro lado el Plan marcaba la necesaria recuperación del lugar como una herramienta fundamental hacia el progreso, tanto local como nacional. La renovación de este ámbito tenía que ver con el objetivo general de “acentuar la faz monumental de nuestra urbe”. En este sentido, el Proyecto Orgánico establecía la

³³ Para ampliar sobre los alcances y puesta en marcha de este reglamento cfr. Adrián Gorelik. *La grilla y el parque...op.cit.*

³⁴ Comisión de Estética Edilicia. *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plano regulador y de reforma de la Capital Federal*. Buenos Aires, Intendencia Municipal, Talleres Peuser, 1925. p.293.

construcción de un centro simbólico “adecuado” para la ciudad, que consistía en la demolición de los edificios del Cabildo, Catedral y parcialmente la Casa de Gobierno, a fin de abrir la Plaza de Mayo hacia el río, construyendo una entrada monumental flanqueada por dos altas torres. **(Fig.11)** Así se definía el carácter que se buscaba para la ciudad como puerta de entrada al país, destacando su carácter de centro cultural, intelectual, comercial, portuario y administrativo nacional. Estas ideas permanecieron a lo largo de la década siguiente, continuando vigente la idea de la “refundación” del centro de la ciudad a partir de la destrucción de los edificios existentes y las opciones que generaba la apertura hacia el río.

Dentro del plan de la Comisión de Estética Edilicia se programó el trazado de una Avenida Costanera que se extendería longitudinalmente desde el puerto hacia el norte, ya que se entendía que “las condiciones naturales de nuestra capital y su propia tradición, aconsejaban el hallar la forma de recuperar su más bella característica, es decir, devolverle su fisonomía de ciudad situada al borde de un gran estuario.”³⁵ La restitución del borde costero para la ciudad era, al mismo tiempo, la concreción de la idea de la ciudad avanzando sobre el río. Esto era posible gracias a la ventajosa posición geográfica de Buenos Aires que permitía condiciones consideradas imposibles en otros contextos. Así lo planteaba por ejemplo el arquitecto Antonio Vilar, uno de los referentes de las corrientes del modernismo y la abstracción arquitectónica del periodo:

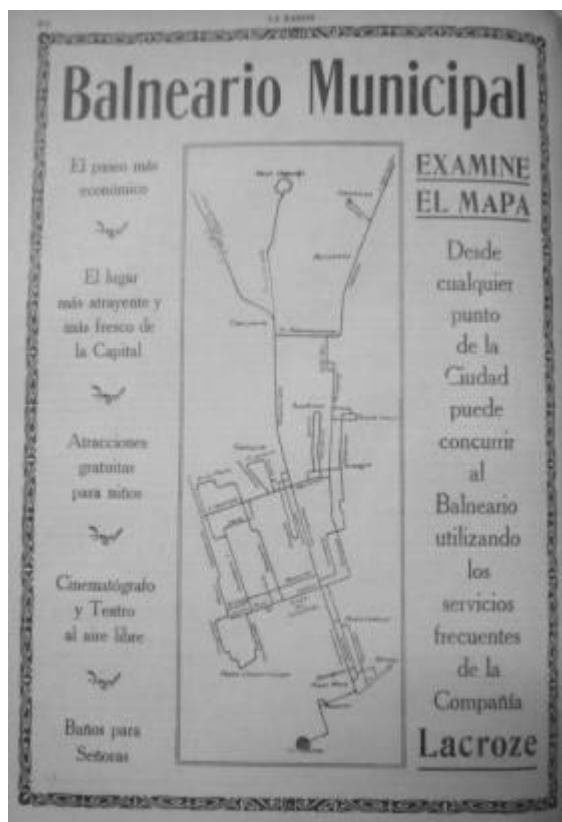
Ninguna de las capitales del mundo tiene las posibilidades de Buenos Aires dentro de los ideales del urbanismo contemporáneo [...] Nuestro grandioso Río que se deja “ganar” y la forma de abanico de la ciudad con su centro de negocios en el “mango”, pegado al Río, son un filón que permite soluciones magistrales a costa de sacrificios que resultarán insignificantes comparados con los que tendrán que soportar ciudades como New York, Londres, París, etc. [...] el complemento imponderable de reposo espiritual y saludable naturaleza que nos brinda nuestro maravilloso Río, con la línea imponente del horizonte, son características únicas que no podemos desperdiciar.³⁶

La orilla del río constituyó así un sitio de cruce entre las aspiraciones metropolitanas y modernizadoras, a través de la búsqueda de una reconexión de la ciudad con su entorno natural y la reconfiguración de la infraestructura portuaria. Con las intervenciones en la costa,

³⁵ Comisión de Estética Edilicia. *op.cit.* p.203.

³⁶ Antonio Vilar. “Sobre expropiaciones”, *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, septiembre 1934. También citado en Jorge Liernur y Pablo Pschepiurca. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal, UNQ, 2008. p.155. Antonio Vilar fue miembro de la Comisión de Expropiaciones de la Municipalidad durante la intendencia de Guerrico. Sobre su vida y obra cfr. Jorge Liernur y Fernando Aliata (dirs.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones y ciudades*. Buenos Aires, Clarín Arquitectura, 2004. Tomo S-Z, p.28.

la Comisión de Estética Edilicia pretendía recobrar espacios que, según ellos, habían sido “el encanto de la ciudad colonial, tal como lo demuestra un fotograbado que reproducimos de Plaza Manzini y otros que señalan el aspecto pintoresco y risueño de la avenida ribereña”.³⁷ Este aspecto “pintoresco y risueño” de la costa del Río de la Plata, es el que destacarán los numerosos artículos de prensa que mostraron las actividades en el Balneario Municipal una vez inaugurado. Al mismo tiempo siguieron de cerca la evolución de las obras de apertura de la Avenida Costanera que se desarrollaron a lo largo de todo el periodo que nos ocupa.³⁸



12. Publicidad de la Compañía de transportes Lacroze. *Anuario La Razón*, 1921, p.212



13. “En el Balneario Municipal”, *La Prensa*, 11 de enero 1931

Las instalaciones del Balneario Municipal ofrecían desde juegos para niños y calesitas, hasta un cinematógrafo y un teatro al aire libre y se lo promocionaba como el lugar “más atractivo y fresco de la ciudad”.³⁹ (Fig.12) En las notas “de color” que aparecían en diversos medios se hacía hincapié en la importancia de este lugar para el esparcimiento de los

³⁷ Comisión de Estética Edilicia. *op.cit.* p.62.

³⁸ Elena Dominguez. “Una vez más, el río...” *op.cit.* Entre las numerosas notas aparecidas en publicaciones periódicas acerca de las obras de la Avenida Costanera, cfr.: Félix Lima. “Cómo se va rellenando con tierra del subterráneo Lacroze la avenida Costanera Norte, de Canning a Pampa”, *Caras y Caretas*, Bs. As., año XXXII, n°1596, 4 de mayo 1929; “La avenida Costanera Norte”, *La Prensa*, Bs. As., 25 de enero 1931.

³⁹ Slogan publicitario de la Compañía de transportes Lacroze que ofrecía sus servicios para llegar al balneario. *Anuario La Razón*, 1921. p.212.

porteños.⁴⁰ Éstas se acompañaban con fotografías de los “alegres bañistas” y las actividades recreativas y deportivas que se llevaban a cabo a la ribera del río, donde “huyendo del horno de la ciudad, las ciudadanas y ciudadanos se dan cita frente el manso río. Es allí donde se ve la grandiosidad de Buenos Aires”.⁴¹ **(Figs.13-14)** La mayoría de los comentarios resaltaban la buena acogida de los habitantes al nuevo espacio y en ocasiones realizaban observaciones mordaces respecto de las instalaciones balnearias o las dificultades de su uso bajo las inclemencias del tiempo:

Todo el mundo creía que uno de los actos más simples era el de bañarse [...] pero el intendente [Joaquín Llambías] complica acto tan simple con las artes de la jardinería, la ornamentación, de la estatuaria, de la ingeniería y aún con la vida comercial [...] El balneario tendrá público para el paseo, no para el baño, a lo más durante tres meses; después del vendaval, la bravura del río, lo apartado del lugar, dejarán a las estatuas en terrible soledad y a los árboles sin hojas...⁴²

Las viñetas humorísticas también desplegaban su ironía sobre el calor del verano porteño y la forma en que podía ser aplacado en el Balneario Municipal. Así puede verse en un episodio de la tira de Manuel Redondo “Sarrasqueta se divierte”, donde el protagonista “que suda mucho con el calor, se va al balneario para refrescarse y divertirse”; pero tras observar la fuente de Lola Mora, hacer ejercicio, usar los juegos recreativos y tomarse una foto, sigue sudando, entonces finalmente: “se sumerge al caudaloso río, donde casi perece por asfixia, sudando la gota gorda para salvarse.”⁴³ **(Fig.15)** Podemos ver aquí como el río, a pesar de su “domesticación”, continuaba siendo una amenaza latente para la ciudad y sus habitantes, cuestión que aparece en numerosas notas y crónicas gráficas sobre las frecuentes inundaciones y las consecuencias de las tormentas.

⁴⁰ Cfr. entre otras: “En el Balneario Municipal”, *La Prensa*, Bs.As., 11 de enero 1931; “En el Balneario Municipal de la ciudad de Buenos Aires”, *La Prensa*, Bs. As., 11 de febrero 1934; “Balneario municipal”, *Caras y Caretas*, Bs. As., año XXXIV, n°1687, 31 de enero 1931.

⁴¹ “Los domingos en Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, Bs. As., año XXXII, n°1589, 16 de marzo 1929.

⁴² *La Nación*, Buenos Aires, 8 de enero 1919, p.10.

⁴³ Manuel Redondo, “Sarrasqueta se divierte”, *Caras y Caretas*, año XXIV, n°1163, 15 de enero 1921. La tira “Don Goyo Sarrasqueta y Obes” es considerada la primera historieta argentina. Se publicó en el semanario *Caras y Caretas* entre 1913 y 1928. El personaje de Sarrasqueta es un “chanta”, quien con sus actitudes desfachatadas busca su identidad y su lugar como inmigrante en la gran ciudad. Cfr. Manuel Redondo. *Sarrasqueta*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Editorial Las Cuarenta, 2008.



14. “Rincones porteños: la Avenida Costanera. Magnífica expresión del progreso edilicio de Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, año XXXII, n°1579, 5 de enero 1929



15. “Sarrasqueta se divierte”, *Caras y Caretas*, año XXIV, n°1163, 15 de enero 1921

La aparición y circulación de postales y fotografías sobre los nuevos paseos costeros fue simultánea a su construcción, demostrando la importancia que adquirió este espacio como lugar moderno para el esparcimiento ciudadano. Muchas de ellas tienen como protagonista a la *Fuente de las Nereidas* de Lola Mora, instalada en la Costanera Sur en 1918 luego de la extensa controversia que había generado su emplazamiento original en el Paseo de Julio (hoy Avenida L.N. Alem) en 1903.⁴⁴ (Figs.16-17) La fuente finalmente había encontrado un lugar “adecuado”, según lo expresaban las crónicas contemporáneas que la destacaban como emblema del nuevo y elegante espacio. Al mismo tiempo las *Nereidas* aparecían en publicidades de diversa índole, instalándola como símbolo de esa zona de la ciudad y reafirmando la importancia de la costanera como paseo estival.⁴⁵ (Figs.18-19)

⁴⁴ Sobre las discusiones en torno a la *Fuente de las Nereidas*, ver entre los numerosos estudios existentes: Oscar Félix Haedo. *Las fuentes porteñas*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1978; Patricia Corsani. *Lola Mora. El poder del mármol*. Buenos Aires, Vestales, 2009; Georgina Gluzman. “La *Fuente de las Nereidas* de Lola Mora: nueva lectura de una vieja polémica”, 19 & 20, Río de Janeiro, vol. X, n°1, enero-junio 2015. <http://www.dezenovevinte.net/uah1/ggg.htm> Consultado: 21/6/2015.

⁴⁵ Cfr. Patricia Corsani. “La fuente de Lola Mora en el balneario fantástico”, *Avances*, Córdoba, UNC-Centro de Investigaciones en Artes, n°5, octubre 2002.



16. Avenida Costanera y Balneario. Tarjetas postales, c. 1920



17. Avenida Costanera. Tarjeta postal, c.1920



18. "Balneario municipal", *Caras y Caretas*, año XXXIV, n°1687, 31 de enero 1931 (detalle)



19. Publicidad de automóviles Dodge. *Caras y Caretas*, año XXII, n°1111, 17 de enero 1920

Como hemos visto, en Buenos Aires las discusiones acerca de las diversas reformas urbanísticas tomaron estado público a través de los medios especializados, en las revistas ilustradas semanales y en la prensa diaria. Sus propuestas se relacionaban directamente con la situación del urbanismo a nivel internacional, cuyas premisas eran interpretadas y aplicadas según las particularidades del caso local. Las cuestiones giraron en torno a las medidas que resultaban más apropiadas para transformar la ciudad en una verdadera metrópolis mundial, que se debatían entre la postulación de modelos hispano-coloniales y la defensa de modelos europeos, renegando de tradiciones hispano-criollas. Los anhelos metropolitanos se vieron vigorizados cuando Le Corbusier visitó la ciudad en 1929 para dictar un ciclo de diez conferencias realizadas en la Asociación Amigos del Arte, en la Facultad de Ciencias Exactas y en la Asociación Amigos de la Ciudad.⁴⁶ Su “Plan para Buenos Aires” gravitó sobre el diálogo entre urbanismo y naturaleza en el que los puntos centrales eran la línea del horizonte infinito de la pampa y el río. Para el arquitecto suizo, el estuario proporcionaba las tres bases fundamentales del urbanismo y la arquitectura que se resumían en: “el mar y el inmenso puerto. La vegetación magnífica del parque de Palermo. El cielo argentino.”⁴⁷ Estos elementos eran parte de la tradición iconográfica y literaria de la costa del Plata desde el siglo XIX y habían constituido una particular imagen de lo sublime que había permeado en las visiones vanguardistas del urbanismo. Esto se hacía evidente en la disociación de la ciudad con su entorno, para lo cual Le Corbusier proponía una serie de soluciones:

Pero no se los ve por así decir, ni lo uno ni lo otro, en el interior de la ciudad. La ciudad está desprovista del mar, de los árboles y del cielo. Se descubre también ésta otra realidad que cuenta para una gran ciudad y que hace augurar un destino prodigioso: *El estuario del río, gigantesca puerta por donde entran las cosas del mundo entero, la llanura* que se encuentra con el mar y sobre la cual se puede elevar sin tropiezos una ciudad estremecida por lo sublime de la creación humana.⁴⁸

Estas ideas acerca de la relación del río con la ciudad y su importancia como elemento indisoluble del urbanismo se condensan en los croquis que Le Corbusier realizó en su penúltima conferencia. A medida que desarrollaba sus ideas iba dibujando y muchos de esos esquemas resultan muy interesantes para entender el contexto y el lugar que el modernismo

⁴⁶ Sobre la visita de Le Corbusier y sus efectos en el ámbito local cfr. Ramón Gutiérrez (ed.). *Le Corbusier en el Río de la Plata 1929*. Montevideo, CEDODAL, FARQ, 2010.

⁴⁷ Le Corbusier. “Liberarse de todo espíritu académico”, primera conferencia dictada el 3 de octubre de 1929, en la sede Amigos del Arte. Reproducido en: *Le Corbusier en Buenos Aires 1929*. Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 1979. s/p.

⁴⁸ Le Corbusier. *op.cit.* s/p. [cursivas en el original]

arquitectónico le dio a la franja costera. **(Fig.20)** La inmensidad de la masa de agua y el horizonte de la llanura son parte fundamental de su proyecto de la “Cité des Affaires” (Ciudad de los Negocios). Se trataba de una especie de pequeña Manhattan, ubicada a la altura de Puerto Madero, donde se alojarían las instituciones bursátiles y administrativas de la ciudad, rematada por cinco grandes rascacielos construidos directamente sobre el Río de la Plata.⁴⁹ Javier Fedele, en su estudio sobre la visita del arquitecto, propone que Le Corbusier ya tenía el germen de su propuesta para Buenos Aires antes de su llegada y que su percepción desde el barco se asimiló a sus experiencias previas, encontrando en los amplios espacios rioplatenses una posibilidad concreta de realización en tanto “pampa, océano y luces que forman la línea no dejan de seducir por su gran abstracción compositiva sintética.”⁵⁰ Su conmoción al llegar a ver el borde de la ciudad iluminada sobre el río es evidente:

El mar liso, sin límite ni a derecha ni a izquierda; encima vuestro cielo tan lleno de estrellas: y Buenos Aires, esta fenomenal línea de luz, empezando a la derecha hasta el infinito, a ras del agua. Nada más, salvo, en el centro de la línea de las luces, la crepitación de una luz eléctrica que expresa el corazón de la ciudad. [...] Buenos Aires no tiene nada de pintoresco, ni variedad. Simple encuentro entre la Pampa y del océano en una línea iluminada por la noche [...] no existe nada en Buenos Aires. Pero, ¡qué línea tan fuerte y majestuosa!⁵¹



20. Le Corbusier. Bocetos para la *Cité des affaires*, 1929



21. Le Corbusier. Apunte de la costa del Río de la Plata y los edificios iluminados de la *Cité des affaires*, 1929

El Río de la Plata es una línea recta y la ciudad se recorta sobre ese perfil resplandeciendo en la noche. Nuevamente nos encontramos con una imagen similar las primeras imágenes del borde

⁴⁹ Cfr. Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca. *La red austral... op.cit.*

⁵⁰ Javier Fedele. *op.cit.*, p.158.

⁵¹ Le Corbusier. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona, Poseidón, 1978. p.225.

costero de Buenos Aires, condensada en una estructura compositiva sintética, dominada por elementos diferentes. Para Le Corbusier, como para los primeros viajeros que arribaron a estas costas, la ciudad desde el río podía resumirse con una línea recta y un perfil de edificaciones:

Vale la pena dibujar una cosa tan pura. He preparado esta gran hoja de papel azul [...] Me supongo en la proa del vapor con todos los pasajeros, también con todos los emigrantes tocando la tierra prometida. Con un trazo de pastel de color amarillo, trazo la línea infinita de las luces que ya he visto. Con este mismo pastel amarillo, dibujo los cinco rascacielos de doscientos metros de altura, alineados en un frente impresionante, rebosando de luz. [...] Me imagino la gran explanada a pico sobre el río, con sus restaurantes, sus cafés [...] el hombre de Buenos Aires habrá reconquistado el derecho de ver el cielo y de ver el mar.⁵² **(Fig.21)**

Si bien este proyecto de Le Corbusier, nunca se llevó a cabo, despertó grandes controversias y su influencia se vio plasmada en una serie de planes urbanísticos surgidos sobre todo a partir de la década del cuarenta. La visita de este arquitecto también repercutió en la construcción de los primeros rascacielos modernistas, en su mayoría por iniciativa privada, como el COMEGA (1933), el SAFICO (1934) y el Kavannagh (1936). En este sentido, durante la década del treinta la aspiración más extendida estuvo relacionada con dejar atrás la imagen de las torres y cúpulas coloniales y transformar Buenos Aires siguiendo el modelo de Nueva York, cuyo *waterfront* de rascacielos se había convertido en sinónimo de modernismo metropolitano mundial. Es interesante observar que las vistas desde el río que aparecieron en la década del treinta mantuvieron el esquema compositivo de las estampas coloniales: con la línea del horizonte que divide en dos la superficie, con la banda superior del cielo interrumpida por el contorno de las construcciones. El cambio estará en su función, que ahora estaba dada por el afán en mostrar la nueva y moderna Buenos Aires cuyo perfil, tal como afirmaba una crónica de *La Nación*, “se presenta a la vista del que llega hasta ella, destacando su silueta inconfundible de gran ciudad.”⁵³ **(Fig.22)** Es posible concluir entonces que esta fórmula compositiva, cuya función estuvo en principio relacionada con la exploración científica y la expansión territorial, adquirió un nuevo sentido *moderno*, relacionado con el crecimiento en altura de las ciudades. En el siglo XX esta iconografía del *waterfront* cristalizó en la identificación inmediata de las ciudades a partir de su perfil a modo de símbolos, que aún hoy funcionan como tales, por ejemplo para ciudades como Nueva York o Londres, e incluso para Buenos Aires.

⁵² Le Corbusier. *Precisiones... op.cit.* p.218.

⁵³ “El remolcador se acerca a Buenos Aires”, *La Nación*, Bs. As., 4 de octubre 1936.



22. "El remolcador se acerca a Buenos Aires", *La Nación*, 4 de octubre 1936 (detalle)

2. Hacia una dialéctica del paisaje ribereño: entre el *sublime industrial* y el Riachuelo como reducto pintoresco

En el puerto se respira. En el puerto se bebe paisaje. [...] Una mañana perdularia por los diques produce sobre la imaginación los mismos efectos que una inyección de vitaminas. El vigor de la luz levanta la tapa de los cielos que parecen más altos y perfectos. El espacio se comba alegremente sobre la arboladura de los mástiles de acero y enredador de las finas telarañas de las antenas de radio.
Roberto Arlt⁵⁴

Las pinturas del paisaje urbano pueden ser consideradas como “ventanas que revelan principios estructurales de desarrollo, valores sociales y potenciales de las ciudades”.⁵⁵ De esta manera los paisajes se construyen a partir de esquemas visuales que proyectan sentido sobre los espacios, permitiendo entender o asimilar los cambios en el entorno. La ciudad como una entidad dinámica en constante transformación exige la adaptación mental de sus habitantes, por lo que las representaciones de su paisaje se convierten en cartografías de reconocimiento. Así los artistas invitan a la contemplación del paisaje urbano, transformado a través de sus obras, desarrollando prácticas y modos de comprensión de la ciudad en diálogo con imágenes provenientes de otros campos como la prensa ilustrada o la literatura. Las dimensiones estéticas del ambiente determinan la identificación del habitante con su ciudad, delimitando una “escenografía” que incluye la herencia del pasado y que proporciona cierta orientación y diferenciación respecto a otros enclaves urbanos. En este sentido, en la construcción y

⁵⁴ Roberto Arlt. “Matices portuarios”, en: *Aguafuertes... op.cit.* p.282.

⁵⁵ Peter Krieger. *Transformaciones del paisaje... op.cit.* p.35.

percepción de una imagen de ciudad se articula la identidad colectiva. De este modo, a partir de la reproducción y difusión de las imágenes del paisaje urbano se extendieron los límites locales, regionales y nacionales y también se amplió el marco de referencia respecto a esquemas previos, por lo cual es posible encontrar similitudes en los procesos de la cultura urbana en todas partes del mundo.

Como hemos visto, a principios del siglo XX el panorama desde el río había dejado de ser una iconografía fundamental para la identificación de Buenos Aires y el acento estuvo puesto en las nuevas construcciones que definieron una imagen diferente de la ciudad moderna. Los artistas, sensibles a los cambios de su tiempo, se volcaron a otras zonas de la ciudad en las cuales podían encontrar los rasgos característicos que antes veían en el río. Así el “frente” costero dejó de ser una imagen reconocible para sus habitantes, y la cara visible se redefinió en la ribera del Riachuelo, que se convirtió en la imagen perdurable y reconocible de la ciudad. La cantidad de representaciones de esta zona que se produjeron y circularon desde entonces demuestran la pervivencia y la fuerza de un motivo que aún hoy se encuentra entre los más representativos de Buenos Aires. Veremos al final del presente capítulo cómo se construyó esta iconografía.

2.1. Paisajes portuarios y la configuración de un sublime industrial

A fines del siglo XIX los fenómenos urbanos se caracterizaron por su incesante e imprevisible de cambio y movimiento, traducido en una infinidad de estímulos a los sentidos y nuevas formas de circulación, sociabilidad y apropiación del espacio. Estas circunstancias estuvieron ligadas a los fenómenos de industrialización y mercantilización que originaron dislocaciones, yuxtaposiciones y mutaciones. Desde el campo del arte se buscó representar la ciudad con un lenguaje que pudiera dar cuenta de estas transformaciones plasmadas en motivos como los portuarios e industriales, que reivindicaron el impacto y los efectos de las economías ligadas al mercado mundial. Para muchos artistas la fascinación provocada por las máquinas se volcó en su exaltación en tanto símbolos tangibles de las fuerzas en las etapas tempranas de la modernización. Las máquinas sedujeron también a los revolucionarios y comunistas de los años veinte y treinta que las pensaron como herramientas en favor de la reconstrucción de la sociedad. Dentro de este extenso conjunto de imágenes surgidas en las primeras décadas del siglo XX en diversos contextos urbanos, es relevante pormenorizar en el papel que tuvieron las representaciones de la arquitectura industrial, ya que su capacidad de transformar en secundaria a la acción humana, subsumida a la máquina y cada vez más alejada

de la naturaleza, se convirtió en análoga a la ansiedad provocada por la vorágine metropolitana.

La sensación de ansiedad producida por el contexto arquitectónico ya era visible en los grabados de las cárceles de Giovanni Battista Piranesi, que en el siglo XVIII signaron una nueva forma de representar el paisaje. Estas obras de Piranesi anunciaron una especie de pesadilla inaugural del paisaje industrial que se continuó en muchas de las visiones metropolitanas del siglo XX: la ausencia de límites espaciales y la relativización del sentido de la acción humana en relación a la tecnología.⁵⁶ Esta ambigüedad fue explorada por Anthony Vidler a través del concepto de *the uncanny* (lo misterioso, lo extraño).⁵⁷ Como lo sublime, está relacionado con un tipo de miedo y gratificación estética, pero al contrario de esta categoría, *the uncanny* no inspira nociones de grandiosidad y poder, sino que está asociado a lo incómodo, impenetrable e inhóspito de los espacios de la modernidad. Para Vidler son las arquitecturas y los paisajes industriales los que tienen esta capacidad de generar una sensación de desesperación relacionada con su inmediata conexión con el desarrollo tecnológico y económico del capitalismo.

De aquí se desprende la posibilidad de un *sublime industrial* que tiene que ver con la contemplación activa de la conjunción entre naturaleza y tecnología. Frente a la tranquilidad del paisaje natural se contraponen el impacto de la arquitectura industrial: acero, vigas, puentes, chimeneas son los elementos que componen el lenguaje de estos paisajes urbanos industriales y portuarios. En esta línea, Alberto Santamaría propone que la definición de lo sublime en América se sitúa dentro de un modelo de revisión y afirmación de la identidad a través del paisaje nacional; en el cual el componente de modernización introducido en el siglo XIX provoca que lo sublime aparezca dentro del contexto urbano en una tensión inseparable entre naturaleza y tecnología.⁵⁸ Esto se relaciona con la primera fascinación producida por el vapor y el ferrocarril que rompieron las barreras entre lo artificial y lo natural en las

⁵⁶ Cfr. Antoine Picon. "Anxious landscapes: from the ruin to rust", *Grey Room*, Massachusetts Institute of Technology, n°1, Fall 2000, pp.64–83. <http://www.gsd.harvard.edu/images/content/5/3/537796/fac-pub-picon-ruinerouille.pdf>. Consultado: 10/4/2014.

⁵⁷ Anthony Vidler. *Warped space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. London, MIT Press, 2000. Sobre la ansiedad producida por la arquitectura industrial ver también la tesis de Emilie Koefoed. "Battersea Power Station –a disturbing post- industrial landscape", en: <http://www.spectacle.co.uk/uploads/other%20media/BPSthesis.pdf>. Consultado: 16/11/2014.

⁵⁸ Alberto Santamaría. *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005. El autor estudia el caso particular de la categoría de lo sublime en relación al paisaje en el contexto norteamericano.

representaciones del paisaje, dentro del ideario moderno del progreso como promesa de felicidad; que posteriormente virarán hacia una asociación con lo sublime maligno.⁵⁹

En nuestro país la experiencia fabril es tardía respecto a otros contextos donde causó efectivas transformaciones del territorio con la subsecuente explosión demográfica en las ciudades.⁶⁰ Es la técnica la que irrumpe en el paisaje natural, y es esta cuestión la que comenzará a cambiar a mediados de la década de 1930. En Buenos Aires, hacia la década del diez ya es posible detectar la configuración de una iconografía de la ciudad moderna, que celebra los cambios materiales y las nuevas formas de sociabilidad a partir de privilegiar la representación de los espacios donde las transformaciones se hacían más evidentes a través de las nuevas arquitecturas y tecnologías. Este es el caso de las nuevas morfologías portuarias e industriales instaladas en la ribera del río que generaron formas imprevistas, abstracciones y ritmos espaciales expresadas por muchos artistas a través de una estética del sublime industrial; caracterizado por la exacerbación de las geometrías de los espacios arquitectónicos.



23. "Elevadores del puerto", *Caras y Caretas*, año XXIX, n°1472, 18 de diciembre 1926



24. "Frente al puerto de la gran capital del sur: Buenos Aires", *Caras y Caretas*, año XXV, n°1785, 17 de diciembre 1932

⁵⁹ Fernando Aliata y Graciela Silvestri. *El paisaje como cifra de la armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001. pp.72-73.

⁶⁰ Raymond Williams. *El campo... op.cit.*

Desde fines de la primera década del siglo XX se habían acelerado los procesos constructivos y los convenios y concesiones con empresas extranjeras que desarrollaron en las zonas de Puerto Nuevo, Costanera Norte y el Riachuelo toda una serie de establecimientos como super-usinas eléctricas, silos, puentes y fábricas que fueron configurando el paisaje industrial costero de la ciudad. El puerto fue uno de los espacios donde la modernización y el avance de la ciudad sobre la naturaleza resultaron más notables, de allí que sea uno de los motivos más recurrentes en las representaciones del paisaje urbano. Los grandes volúmenes y el orden racional y geométrico de la infraestructura portuaria se relacionan con la inserción en el mercado mundial, y de esta manera molinos, elevadores de granos, grúas y puentes aparecen como elementos fundamentales. **(Figs.23-26)** Uno de los primeros artistas en representar estas estructuras fue Pío Collivadino, cuyas obras abrieron nuevas formas de percibir lo urbano y dialogaron con imágenes provenientes de otros ámbitos de la cultura.⁶¹ Muchas de ellas muestran la costa del Río de la Plata en permanente transformación a partir de construcciones como la planta potabilizadora de agua, los establecimientos industriales, el Puerto Nuevo y las usinas de electricidad. **(Figs.27-28)**

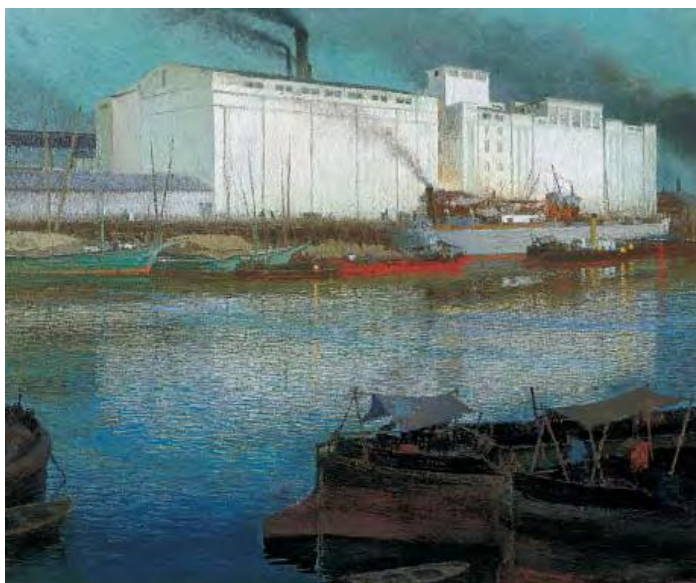


25. "El puerto duerme"(Ilustración de Alonso), *Caras y Caretas*, año XVI, n°748, 1 de febrero 1913



26. "El puerto de Buenos Aires" (pastel de Alonso), *Caras y Caretas*, año XXXIX, n°1960, 25 de abril 1936

⁶¹ Sobre su vida y obra cfr. Laura Malosetti Costa. *Collivadino... op.cit.*



27. Pío Collivadino. *La Blanca*, óleo s/tela, 91,5 x 108 cm, 1916.
Colección privada



28. Pío Collivadino. *Elevadores de granos. Puerto de Buenos Aires*, óleo s/tela, 95 x 116 cm, 1920. Galería Internazionale de Arte Moderna, Venecia

En 1910, en ocasión del Centenario de la Revolución de Mayo y en coincidencia con la inauguración de su Gran Usina, la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad (CATE) elaboró un gran álbum.⁶² Este tipo de volúmenes habían comenzado a producirse en la década de 1880 para mostrar los trabajos e inversiones y servir como material propagandístico para atraer nuevas concesiones de obra pública. Eran una fracción de una vasta producción de tipo institucional-utilitario coordinada por las empresas mismas, privadas o públicas, cuyas fotografías circulaban sobre todo dentro de los sectores involucrados. Una fotografía incluida en el álbum de la CATE revela los andamios de la construcción aún en marcha, (**Fig.29a**) en forma similar a un óleo contemporáneo de Collivadino (pintado entre 1910 y 1914 y expuesto este último año en la Galería Witcomb). (**Fig.30**) La fotografía expone lo más destacado del edificio al escoger la fachada principal mientras que, como señala Laura Malosetti Costa, el artista “eludió tomar de frente cualquiera de las dos fachadas principales y evitó una perspectiva lejana que le hubiera permitido representar en su totalidad el inmenso edificio”.⁶³ Si el álbum institucional apuntaba a exponer la magnitud de la arquitectura, la obra de Collivadino ubicaba en primer plano a unos operarios, lo cual ponía el edificio en vinculación con el otro factor motriz indispensable para la actividad de la usina y posibilitaba dimensionarlo según una escala humana. Como en gran parte de su obra, el artista escogía representar el lugar desde una vista poco frecuente y con un encuadre propio, no tanto de la

⁶² El álbum de un centenar de páginas fue impreso en Alemania. Cuenta con textos sobre la CATE y clisés de fotografías y planos también realizados en el país europeo.

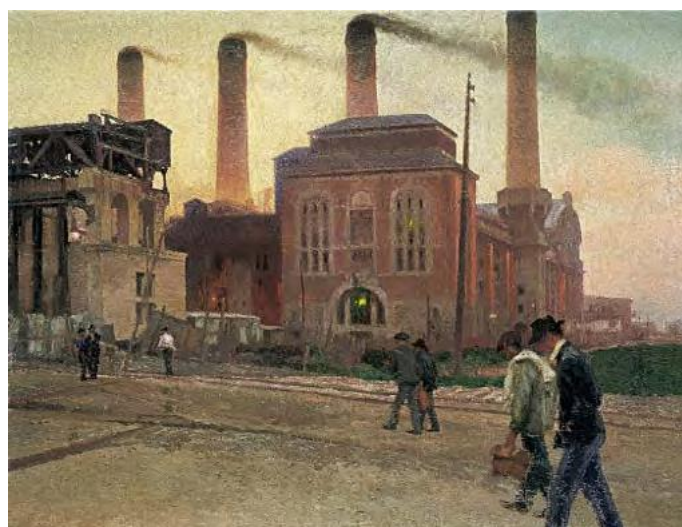
⁶³ Laura Malosetti Costa. *Collivadino... op.cit.* p.104.

fotografía profesional sino de la práctica del caminante urbano, que recorta los edificios, las personas o que destaca ciertos detalles del paisaje.



29 a. Gran usina Dock Sud (primera sección), *Álbum de la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad*, Berlín, 1910
b. Usina, *Álbum de la Compañía Alemana...*, Berlín, 1910

Es interesante además ver estas dos imágenes en relación con otras dos, una de ellas existente también en el álbum de la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad. Se trata de un grabado que representa vista principal del proyecto para la Gran Usina, terminada en 1909. Varios personajes –un hombre a caballo, un carro tirado por animales desbocados, dos mujeres y un hombre elegantes en conversación, un fotógrafo con su cámara y trípode– se distribuyen en un amplio espacio frente a la fachada del descomunal edificio representado aquí con seis chimeneas sin humo. **(Fig.29b)** Collivadino ponía el foco en la usina como lugar de los trabajadores, mientras que esta imagen institucional la presentaba prácticamente como un espacio para el paseo. Excepto por las chimeneas sería posible compararla con las vistas de los pabellones de las exposiciones internacionales, una vinculación iconográfica probablemente intencional considerando que el álbum explicitaba su lazo con los festejos del Centenario.



30. Pío Collivadino. *Usina*, óleo s/tela, 82 x 106 cm, c. 1914. MES



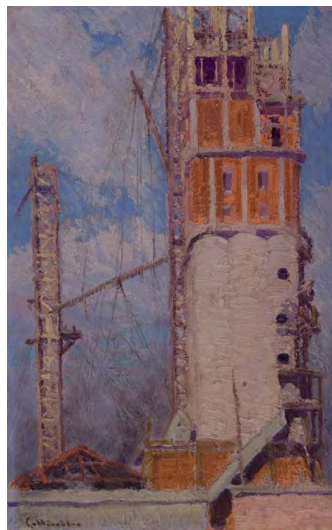
31. Jorge Labraña. *Dock Sud. Barrio Las ranas*, fotografía, c.1930. MCBA



32. Pío Collivadino. *Barrio de La Quema*, óleo s/tela, 72,3 x 84,5 cm, 1930



33. Pío Collivadino. *Super Usina Puerto Nuevo*, témpera s/papel, 71 x 97 cm, c. 1929. Ministerio de Economía de la Nación



34. a. Pío Collivadino. *Elevador*, óleo s/cartón, 35,6 x 25,5 cm, CMPC b. *Elevador*, lápiz s/papel, 27,5 x 22,5 cm, CMPC c. *Elevador*, aguafuerte, 1920. CMPC

En el archivo de la Compañía Hispanoamericana de la Electricidad (CHADE, ex CATE), hay una imagen tomada posiblemente a principios de los años treinta que muestra la contracara –en sentido literal y simbólico- de esta perspectiva del “palacio exótico”.⁶⁴ En esta toma realizada por Jorge Labraña, fotógrafo de la empresa, algunos niños y adultos posan delante de sus precarias casas entre unos árboles y ropa tendida; detrás de ellos sobresalen las cuatro chimeneas de la usina.⁶⁵ **(Fig.31)** Esta representación del caserío y la humilde vida cotidiana como foco central de un paisaje industrial moderno no era una iconografía frecuente ni en la fotografía utilitaria, ni en la comercial de los años veinte y treinta. La primera estaba más volcada a la actividad de las fábricas e industrias, su funcionamiento y gestión con un sentido propagandístico; mientras que la fotografía comercial mostraba una ciudad próspera y elegante. En caso contrario, se mostraba un costado “pintoresco” de los conventillos o las zonas marginales como la quema de basura. En el circuito profesional-comercial estas escenas solían mostrarse sin enarbolar una crítica: la denuncia social y el consumo masivo de imágenes corrían por distintos carriles.⁶⁶ Esta fotografía de Labraña funciona como parte de un relevamiento de la empresa, un documento más de lo que hace a la CHADE. A pesar de ello, dialoga con algunas obras de Collivadino de la misma época, entre ellas *Barrio de la Quema*. **(Fig.32)** En esta pintura el artista coincide en mostrar el otro lado de la industrialización: en primer plano unas casas precarias y unos niños y detrás, elevándose sobre las casas bajas, las chimeneas cercanas y activas. A pesar de ello, la atmósfera no es tanto de amenaza sino de coexistencia de contrastes, lo cual refuerza la hipótesis que Collivadino no era considerado un artista crítico de las consecuencias de la modernización; bien diferente a la visión de estas zonas que proponían artistas comprometidos con los movimientos obreros como los Artistas del Pueblo, de cuyas obras nos ocuparemos oportunamente.

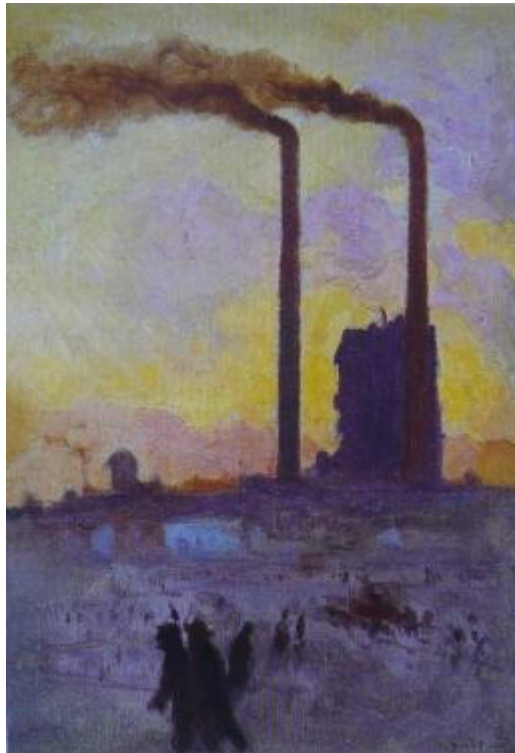
En 1931 la Compañía Ítalo-Argentina de Electricidad encargó a Collivadino una pintura de la usina que la empresa había levantado en el Puerto Nuevo entre 1927 y 1929 cuyas enormes dimensiones expresaban simbólicamente el progreso y el avance tecnológico. En una búsqueda clara de legibilidad, el artista representó el edificio aún en construcción, donde contrasta la sólida parte central ya construida con la trama transparente de los andamios a los costados. El contexto de la ribera del Río de la Plata es subrayado por unas barcas en primer plano que a su vez resaltan la majestuosidad de la usina. **(Fig.33)** Este es un ejemplo de la importante producción pictórica de Collivadino que plasma el paisaje industrial y los

⁶⁴ Cfr. Francisco Liernur y Graciela Silvestri. *El umbral de la metrópolis... op.cit.*

⁶⁵ En Museo de la Ciudad se conservan 362 negativos en vidrio de Jorge Labraña de la CHADE. Sobre el negativo, se lee en letra manuscrita: “Dock Sud. Barrio de las Ranas”.

⁶⁶ Cfr. Abel Alexander y Luis Príamo, “Noticias de un desconocido”, en *H. G. Olds, Fotografías 1900-1943. Un norteamericano retrata la Argentina*, Buenos Aires, de la Antorcha, 2011.

elevadores de granos, muchas veces repitiendo el mismo motivo en diversos formatos y técnicas. **(Figs.34 a-c)** Estos temas son abordados a partir de una mirada que estetiza espacios nunca antes plasmados en el arte local, cuya belleza “es otra novedad en la iconografía de Buenos Aires: el humo de los trenes y las chimeneas de las fábricas elevándose en el cielo urbano, [...] las construcciones industriales, la belleza geométrica de los silos, tanques y elevadores de granos, el perfil poderoso de las grúas en el puerto”.⁶⁷ Muchas de las vistas del sur de la ciudad plasmadas por Collivadino están dominadas por chimeneas humeantes que funcionaban como sintagma del progreso industrial, y marcaban un nuevo elemento en el horizonte porteño, tal como contemporáneamente se señalaba en *La Prensa*: “Sencillas y rígidas las chimeneas reemplazan en el barrio fabril porteño a las cúpulas floridas de la ciudad”.⁶⁸ **(Fig.35)**



35. Pío Collivadino. *Zona fabril*, óleo s/tela, 38 x 26 cm, s/d.

A mediados de la década del veinte, al mismo tiempo que Collivadino, otros artistas se acercaban a la temática industrial y portuaria pero con un lenguaje plástico diferente, ligado a las propuestas de las vanguardias. Uno de los más destacados fue Alfredo Guttero. En sus obras lo moderno no es sólo el motivo sino la forma de abordarlo, y si bien sus paisajes urbanos parecen carentes de conflicto por la aparición esporádica de figuras humanas, éstos

⁶⁷ Laura Malosetti Costa. *Collivadino... op.cit.* pp.106-107.

⁶⁸ “Los centinelas del progreso”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre 1927.

expresan “una percepción armónica de la relación entre el trabajo y el capital”.⁶⁹ **(Fig.36)** En este sentido, podemos relacionar los paisajes portuarios de Guttero con la obra de un grupo de artistas norteamericanos que plasmaron el paisaje urbano de las grandes metrópolis estadounidenses, de Nueva York en particular, a principios de la década del XX. Con antecedentes en la producción de artistas como John Sloan, hacia 1925 tomó forma el grupo Precisionista (*Precisionists*) cuyos miembros se asociaron por afinidad en los temas abordados en sus obras y por la utilización de un lenguaje plástico cercano al futurismo y al cubismo, con elementos de las vanguardias europeas de entreguerras como la pintura metafísica.⁷⁰ Estos artistas buscaron plasmar la nueva “era de la máquina” en paisajes urbanos e industriales, muy influidos también por la fotografía, haciendo hincapié en la geometría de las arquitecturas. El foco estaba puesto en los rascacielos y en las megaestructuras como puentes y elevadores portuarios y en la general industrialización del paisaje norteamericano. Si bien la figura humana está ausente en la mayoría de las obras del grupo, esta omisión puede ser vista con un sentido de crítica hacia la deshumanización tecnológica. Artistas como Georgia O’Keeffe, George Ault, Edward Hopper, Charles Sheeler y Preston Dickinson celebraron la metrópolis desde diversos ángulos y filosofías, combinando elementos de lo sublime con su interés por la estructura y la forma. **(Figs.37-41)** Si bien no hemos encontrado documentos que demuestren que Guttero efectivamente haya conocido la obra de los Precisionistas, podemos inferir que los procesos de modernización y el extrañamiento ante los cambios que se plasman en las imágenes del paisaje urbano transitaron caminos similares y simultáneos en diversas partes del mundo, adoptando ciertas características particulares según el contexto.

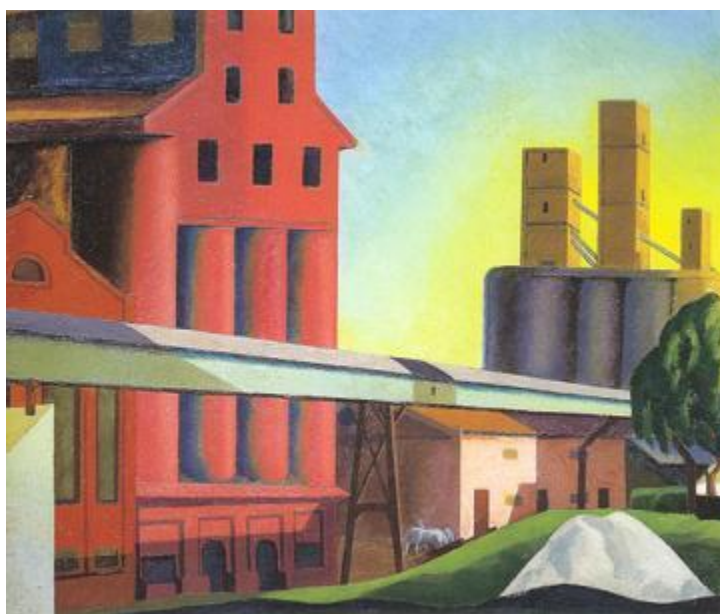
Otra de las relaciones que podemos establecer con la obra de Guttero tiene que ver con su estadía en Europa por más de veinte años, cuando el panorama de las artes plásticas estaba signado por las premisas del “retorno al orden”. Este movimiento propugnaba la recuperación del orden compositivo y la construcción plástica sin abandonar la figuración, pero eliminando todo lo anecdótico en la obra de arte. Buscaban reconstruir simbólicamente aquello que luego de la guerra se había desmoronado, a partir del re-descubrimiento de algunas coordenadas del arte del pasado como por ejemplo el neoclasicismo, el primer renacimiento o el románico. Las expresiones relacionadas con el “retorno al orden” tuvieron aspectos y derivaciones muy diversas, que incluyeron desde la pintura metafísica de De Chirico

⁶⁹ Diana Wechsler. “Buenos Aires (1920-1930): fotografía... *op.cit.* p.49.

⁷⁰ El grupo fue bautizado así en 1927 por Alfred Barr, futuro director del MoMA, coincidiendo con la exposición *The Machine-Age Exposition* llevada a cabo ese año en Nueva York. Cfr. entre otros: *Industrial Sublime: Modernism and the Transformation of New York’s Rivers, 1900-1940*. New York, Hudson River Museum, 2014 [Catálogo]; AA.VV. *Precisionism in America 1915-1941: reordering reality*. New Jersey, Montclair Art Museum, 1995; Milton W. Brown. *American painting from the Armory Show to the Depression*. New Jersey, Princeton University Press, 1972.

hasta los *valori plastici* de Carrá y la *Neue Sachlichkeit* alemana. En este contexto, Alfredo Guttero estuvo en contacto directo con la producción de los artistas del *Novecento* italiano. Este grupo congregaba a artistas y críticos desde 1922 bajo el denominador común del compromiso con la contemporaneidad y la recuperación de un proyecto estético moderno para el arte italiano. **(Figs.42-45)** Este movimiento fue una importante influencia para muchos argentinos que, aún si no habían viajado a Europa, se relacionaron con esta tendencia a través de las detalladas crónicas y los textos críticos de las exposiciones que aparecían en las publicaciones periódicas especializadas; pero sobre todo luego de la importante muestra *Novecento Italiano* realizada en Buenos Aires en las salas de la Asociación Amigos del Arte en 1930. La visita de Margarita Sarfatti, *alma mater* del movimiento, significó la reafirmación de los lazos ya muy estrechos por la gran presencia de la comunidad italiana en nuestro país.⁷¹

El paso de Alfredo Guttero por Alemania también lo relacionó con las ideas del grupo *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), quienes bregaban por un arte realista en el marco de las vanguardias que plasmara la realidad cotidiana de las ciudades alemanas, y a quienes el artista argentino describirá como “*un souffle de renouveau*”.⁷² **(Figs.46-47)**



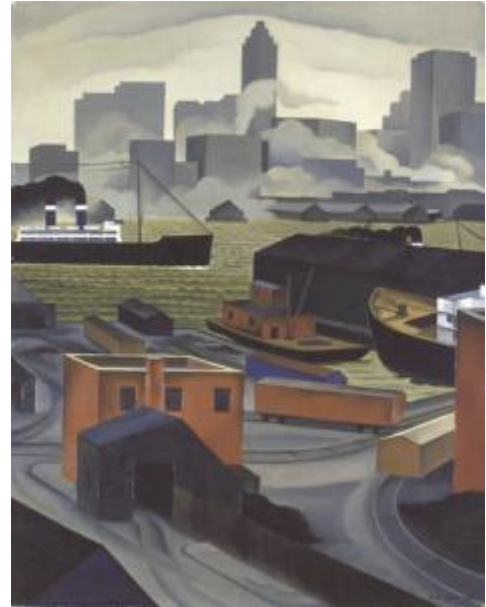
36. Alfredo Guttero. *Elevadores de grano*, yeso, 61 x 71 cm, 1928. Colección privada

⁷¹ Cfr. entre otros: *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Roma-Milán, Skira, 2003 [Catálogo]; Diana Wechsler. “Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa”, en: Diana Wechsler (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000; Diana Wechsler. “Itinerarios del *novecento*. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata”, en: *Separata*, Rosario, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano-UNR, año VI, n°11, noviembre 2006.

⁷² [“un aire de renovación”] Carta de Guttero a Falcini. Viena, 21 de diciembre 1921 (en francés). Transcrita en: Patricia Artundo (ed.). *Epistolario Guttero-Falcini 1916-1930*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 2000. p.48.



37. Georgia O'Keefe. *East River From the 30th Story of the Shelton Hotel*, oleo s/tela, 30 x 48 cm, 1928. New Britain Museum, Connecticut



38. George Ault. *From Brooklyn Heights*, oleo s/tela, 30 x 20 cm, 1925. Newark Museum



39. Edward Hopper. *Blackwell's Island*, óleo s/tela, 1928. Crystal Bridges Museum of American Art, Arkansas



40. Charles Sheeler. *Classic landscape*, óleo s/tela, 25 x 32 cm, 1931



41. Preston Dickinson. *Industrial Landscape*, carbonilla s/papel, 36,8 x 48,3 cm, 1928. Colección privada, Nueva York



42. Mario Sironi. *Paesaggio urbano*, óleo s/tela, 1924. Museo del Novecento, Milán



43. Antonio Donghi. *Via del Lavatore*, 1924



44. Nino Bertolletti. *Il Molino di Pesaro*, incluido en la Exposición *Novecento*, Asoc. Amigos del Arte, Buenos Aires, 1930



45. Atanasio Soldati. *Periferia*, óleo s/tela, 1930. Museo del Novecento, Milán



46. Hanns Kralik. *Aus meinem Fenster (Desde mi ventana)*, óleo s/tela, 67 x 55 cm, 1930



47. Nicklaus Stoecklin. *Sperrstrasse (salida de emergencia)*, 1917

A su regreso de Europa, la actividad de Guttero dentro del campo artístico estuvo dirigida a modificar las estructuras institucionales y accionó en función de esto con la organización de salones y exposiciones de “arte moderno”, de la promoción de artistas, la enseñanza y el apoyo para la publicación de libros sobre arte.⁷³ Tras su llegada a Buenos Aires el artista se asombraba con los cambios operados en la ciudad y le comentaba a su amigo el escultor Luis Falcini:

Ando de acá para allá conociendo gente y perdiendo el tiempo en grande. Estoy sorprendido y sin rumbo aún en Bs.As. [sic] No encuentro nada que sea parecido a lo que yo conocí y en donde nací y crecí y eso me tiene en una perpetua sorpresa y desconcierto; pero eso sí, estoy lleno de admiración ante el progreso increíble y espero mucho.⁷⁴



48. Alfredo Guttero. *Sin título*, óleo s/madera terciada, 60 x 72 cm, 1929. Colección privada



49. Alfredo Guttero. *Paisaje de Puerto Nuevo*, pigmento industrial, yeso y cola s/madera, 61 x 71 cm, 1928. Colección privada

En este sentido podemos entender porqué las primeras obras que Guttero realiza en Buenos Aires son justamente paisajes urbanos, con los motivos industriales como tema privilegiado. Julio Payró se refirió a esta serie que, sin embargo, es un conjunto acotado dentro de la producción general del artista:

⁷³ Para un estudio pormenorizado de la actividad institucional de Guttero, ver: Patricia Artundo. “Alfredo Guttero en Buenos Aires, 1927-1932”... *op.cit.*

⁷⁴ Carta de Guttero a Falcini. Buenos Aires, 15 de octubre 1927. Transcripta en: Patricia Artundo (ed.). *Epistolario...* *op.cit.* p.85.

Un momento distrajeron a Guttero los paisajes urbanos de Buenos Aires y sus alrededores. Descubrió temas plásticos en los aspectos más modernos del puerto y en los rincones perdidos entre los altos edificios de la pujante ciudad, en esas casitas vetustas de formas y colores inesperados, con que tropezaba en sus andanzas. Reprodujo estos restos del pasado con una técnica etérea, casi impresionista, mientras reservaba el rigor de la geometría e imponía un ritmo rectilíneo, casi cubista, a los motivos portuarios, caracterizados por la ciclópea, rígida masa de sus construcciones.⁷⁵

Es interesante notar que Payró señala cómo Guttero reserva un tratamiento “casi impresionista” para los temas de los suburbios y los “restos del pasado”, mientras que el tratamiento “moderno” con un lenguaje “casi cubista” es el elegido para obras que plasman las nuevas construcciones y las instalaciones portuarias. **(Figs.48-52)** Como veremos más adelante, esta operación es frecuente en muchos artistas lo cual puede llevarnos a pensar en esta elección estética (según el paisaje representado) como un gesto casi simbólico, en tanto enfatizan la modernidad de ciertas zonas y la conexión con el pasado de otras, a partir del lenguaje plástico utilizado.



50. Alfredo Guttero. *Silo*, óleo s/cartón, 16 x 22 cm, c.1928. MNBA (Neuquén)



51. Alfredo Guttero. *Puerto*, óleo, 62 x72 cm, 1928. Colección privada

En este sentido, es probable que su elección del paisaje de la ciudad como tema ni bien llegado a Buenos Aires haya tenido que ver con su relación con las vanguardias europeas y el sentido de modernidad que éstas otorgaban a lo urbano. Guttero trabaja los volúmenes netos de los silos y la geometría de la arquitectura con pinceladas que se acumulan sobre

⁷⁵ Julio E. Payró. *Alfredo Guttero*. Buenos Aires, Poseidón, 1943. p.29.

planos de colores intensos.⁷⁶ **(Fig.36)** El despojamiento de las formas que aparece en sus obras es aquel que sus contemporáneos, los arquitectos Alberto Prebisch y Ernesto Vautier destacaban de la ingeniería y la arquitectura modernas:

... hemos intentado mostrar cómo las producciones de la ingeniería contemporánea, nacidas de una absoluta sumisión a ciertas leyes matemáticas, llegan a provocar en nuestro espíritu una sensación estética de orden superior. [...] El arte de nuestros días no se encuentra en los museos ni en las exposiciones. La eficacia estética de un Packard no ha sido aún superada por ningún artista contemporáneo. El mejor homenaje al genio heleno no está en el Teatro Griego de nuestro Balneario Municipal –un "pastiche" infortunado, obra de arqueólogos y no de artistas- sino un poco más lejos: en los silos de la Dársena Norte, obra de un técnico, del ingeniero belga Machin.⁷⁷

Estas afirmaciones son sintomáticas de la postura de la vanguardia local de la década del veinte, influenciada en gran parte por las premisas del Futurismo italiano, evidente en la alabanza a la técnica.⁷⁸ En este sentido, Vautier y Prebisch se ubicaban como exponentes del movimiento moderno de la arquitectura en la Argentina y, desde diversas publicaciones, disparaban contra instituciones como la Comisión Nacional de Bellas Artes, el Salón Nacional o la Sociedad Central de Arquitectos; planteando la necesidad de adaptar la obra de arte a las necesidades contemporáneas derivadas de la producción industrial.⁷⁹ Guttero, relacionado con este movimiento, realizó obras de paisaje industrial que están claramente emparentadas con una de las imágenes que acompaña el citado artículo aparecido en la revista *Martín Fierro*, que es justamente la de un silo portuario bajo el epígrafe: “Silos americanos. Las formas geométricas simples como las de un templo griego, son consecuencias directas del cálculo. El efecto estético que se obtiene de ellas es pues un resultado. Procedimiento lógico. Indicio de un gran estilo en formación”.⁸⁰ **(Fig.53)** De esta manera, los arquitectos identificaban el lenguaje modernista con los volúmenes sobrios, las superficies austeras y exaltaban las formas

⁷⁶ M. Teresa Constantín. “Alfredo Guttero y el paisaje industrial”, en: M. Pacheco (coord.). *Guttero... op.cit.*

⁷⁷ Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. “Hacia un nuevo estilo”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, n°21, 28 de agosto 1925.

⁷⁸ En este sentido, la revista *Martín Fierro* dedicó un número completo en ocasión de la visita a Buenos Aires del gestor del movimiento Futurista, Filippo Marinetti, en 1926. Respecto a las implicancias de esta visita cfr. Sylvia Saítta. “Filippo Marinetti en la Argentina”, en: Paula Bruno (coord.). *Visitas culturales en la Argentina, 1898-1936*. Buenos Aires, Biblos, 2014. pp.215-229.

⁷⁹ Cfr. Alicia Novick. “Alberto Prebisch. La vanguardia clásica”, en: *Cuadernos de Historia*, Buenos Aires, n°9, IAA, FADU-UBA, junio 1998. pp.117-152.

⁸⁰ A. Prebisch y E. Vautier. *op.cit.*

emanadas de la racionalidad industrial, en el contexto de las discusiones dentro del campo artístico local respecto al dilema modernidad versus tradición.⁸¹



52. Alfredo Guttero. *Silos*, óleo s/tabla, 32,5 x 42,5 cm, c.1928



53. Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. "Hacia un nuevo estilo", *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, n°21, 28 de agosto 1925



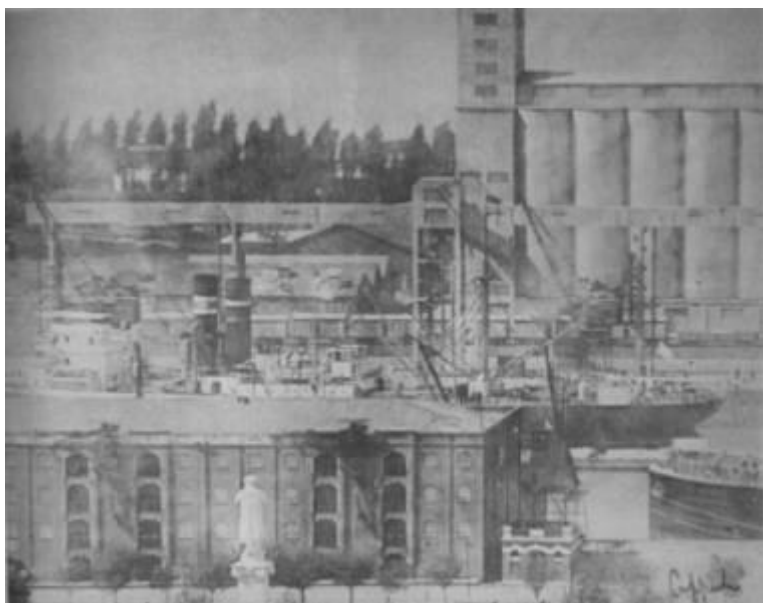
54 a. Walter Gropius, fotografía en *Jahrbuch Deutschen Werkbundes...* Reprod. en: F.Germentieri, J.Liernur y C.Schmidt (eds.). *Architecture around 1900. Critical Reappraisal and heritage preservation*. Buenos Aires, UTDT, 1999
 b. Puerto de Buenos Aires. *La República Argentina en su primer Centenario 1810-1910*



55. Publicidad de Molinos Río de la Plata. *Caras y Caretas*, año XVI, n°748, 1 de febrero 1913

⁸¹ Cfr. Adrian Gorelik. "Imágenes para una fundación mitológica", en: *Miradas... op.cit.*

En efecto, los silos en particular se habían convertido en un ícono del lenguaje arquitectónico de las vanguardias muy tempranamente, cuando Walter Gropius incluyó una fotografía de esta tipología en la revista de la Deutsches Werkbund en 1913.⁸² El arquitecto alemán entendía los silos como prueba de lo avanzado que estaba el continente americano en cuanto a la arquitectura industrial moderna respecto de Europa, incluyendo a Buenos Aires como un epicentro. La estructura en cuestión que aparecía en la fotografía eran los silos de Bunge & Born –luego Molinos Río de la Plata- en Puerto Madero, que habían terminado de construirse en 1904, obra de una empresa constructora alemana y del arquitecto Ernest Stricker.⁸³ **(Fig.54a)** Estos silos ya se habían convertido en un motivo recurrente para mostrar la innovación técnica y la fuerza del comercio internacional argentino; incluyéndose sus fotografías en publicaciones privadas y oficiales como el ya mencionado álbum *La República Argentina en su primer Centenario 1810-1910*. **(Figs.54b-55)**



56. Horacio Coppola. *Puerto*, fotografía, s/d, c.1936



57. Horacio Coppola. *Puerto*, fotografía, s/d, 1931

La fascinación por la arquitectura industrial también cautivó al fotógrafo Horacio Cópola, que se había vinculado con Gutters en 1929 y de quien recibió sus primeras nociones de plástica. Al regreso de su paso por Europa donde asistió a talleres en la Bauhaus, Coppola

⁸² *Jahrbuch Deutschen Werkbundes, die Kunst in Industrie und Handel*. Jena, Eugen Diederichs, 1913. Esta cuestión aparece citada en: Fabio Germentieri, Jorge Liernur y Claudia Schmidt (eds.). *Architecture around 1900. Critical Reappraisal and heritage preservation*. Buenos Aires, UNESCO, UTDT, 1999. p.14.

⁸³ Cfr. Fabio Germentieri y Claudia Schmidt. *Alemania y Argentina. La cultura moderna de la construcción*. Buenos Aires, Larivière, 2010.

inició en 1931 el registro sistemático de motivos urbanos, en los cuales es visible la influencia de los lenguajes de las vanguardias europeas, lo que le permitió estrechar su vínculo con la vanguardia local.⁸⁴ El contacto con la obra de Gutterso se hace evidente por ejemplo en *El puerto* de 1936, donde los silos, los edificios portuarios, los mástiles de los barcos se superponen en un paisaje dominado por la geometría. **(Fig.56)** Similar superposición de planos está presente en una fotografía anterior, de 1931, donde las superficies yuxtapuestas de los barcos y los edificios y chimeneas en el fondo generan una composición que parece la superficie de un collage. **(Fig.57)**

Otros artistas también exploraron los paisajes industriales en obras con un lenguaje influido por las vanguardias, como se observa en muchos de los envíos al Salón Nacional y al Salón de Otoño de Rosario entre 1911 y 1936. Por ejemplo el caso de Carmen Sosa Brazuna, Alberto Prando y Abel Laurens, quienes plasmaron motivos del puerto con una estética cercana a la del *novecento*. **(Figs.58-60)** Si bien su obra no trascendió a circuitos más amplios más allá del contexto de los salones, es importante insertar la producción de estos artistas dentro de una densa red de motivos urbanos en circulación que se yuxtapone a las redes institucionales y de sociabilidad ya que también dan cuenta de la trama de imaginarios de la ciudad producidos en el período que estudiamos. De este modo, es posible contextualizar obras que a pesar de haber tenido una circulación más limitada, contribuyeron a la conformación de la cultura visual urbana de Buenos Aires.



58. Carmen Sosa Brazuna. *Puerto*, expuesto en el Salón de Otoño de Rosario, 1925

Desde la prensa ilustrada las imágenes del puerto se combinaban con panoramas aéreos que ponían de manifiesto la modernidad de las instalaciones y permitían una visión de conjunto para apreciar: “sus líneas que se esfuman a la distancia marcadas por la incesante

⁸⁴ Sobre la relación de Coppola con la Bauhaus cfr. Roxana Marcoci y Sarah H. Meister. *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*. New York, MoMa, 2015.

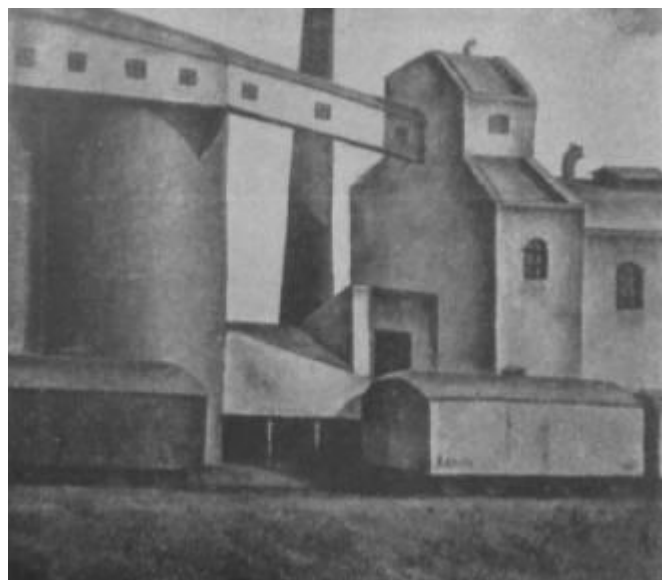
actividad de las miles de embarcaciones que se apretujan”.⁸⁵ (Fig.61-62) En todas las notas se priorizaba y retomaba el discurso de la modernización de la ciudad, destacándose los avances de las obras de infraestructura⁸⁶ o simplemente poniendo de relieve la magnitud y la importancia del puerto como símbolo del comercio del país y como orgullo de la ciudad:

Una simple ojeada retrospectiva es lo bastante para llegar al sorprendente convencimiento del progreso avasallador alcanzado por el puerto de Buenos Aires. Indudablemente, el pensamiento que forjó esta grande obra, no pudo por menos de prever el asombroso porvenir de la misma, en los destinos de una urbe que iniciaba su llamamiento a todas las nobles aspiraciones humanas.⁸⁷

Esta cita es ilustrativa de cómo muchos lugares de la ciudad acumularon significados históricos y sociales que pesaron por sobre otros y se condensaron en las representaciones del paisaje. Particularmente la costa del Río de la Plata fue uno de esos espacios donde se concentró la urbanidad de Buenos Aires, a partir de su condición de ciudad ribereña y portuaria. El *skyline* de la ciudad, ya sea con cúpulas y torres de iglesias o con grandes rascacielos, permaneció en el imaginario de las representaciones del paisaje urbano del periodo que estudiamos como un sustento iconográfico que permeó en las diversas expresiones de la cultura local.



59. Alberto Prando. *Los elevadores*, expuesto en el XXIV Salón Nacional, 1934



60. Abel Laurens. *Día de descanso*, expuesto en el XXIV Salón Nacional 1934

⁸⁵ “Vistas aéreas del Puerto de Buenos Aires”, *Aconcagua*, Buenos Aires, vol.3, n°9, octubre 1930.

⁸⁶ “El nuevo puerto de la capital”, *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de febrero 1934.

⁸⁷ “Evolución del movimiento portuario”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXVI, n°1316, 22 de diciembre 1923.



61. "Vistas aéreas del Puerto de Buenos Aires", *Aconcagua*, Buenos Aires, vol.3, n°9, octubre 1930



62. "Los principales elevadores de granos de la Argentina (fotografías aéreas)", *La Prensa*, 9 de julio 1929 (detalle)

2.2. El Riachuelo como paradigma de las imágenes costeras de Buenos Aires

El Riachuelo, afluente del Río de la Plata, constituye el límite natural y político de la ciudad al sudoeste. En el tramo de la desembocadura que forma una "boca", es donde presuntamente Pedro de Mendoza fundó Buenos Aires, lo cual generó una mística alrededor del lugar, expresada en innumerables relatos y estudios históricos de toda índole. Puerto natural de la ciudad desde sus orígenes, comenzó a transformarse hacia 1860 cuando una serie de obras de dragado lo habilitaron para recibir buques cada vez más grandes lo cual delineó definitivamente el carácter portuario del adyacente barrio de La Boca. Sobre las orillas del Riachuelo se instalaron establecimientos fabriles, desde curtiembres hasta astilleros que fueron modelando el paisaje, la naturaleza y la cultura de la cuenca hídrica. En 1889 se había terminado el Mercado de Frutos, cuya fachada de ladrillos constituyó uno de los hitos del paisaje industrial costero junto con otros edificios paradigmáticos como los frigoríficos la Blanca y la Negra, plasmados por artistas y fotógrafos. **(Fig.27 y Figs.63-64)**

La actividad productiva y comercial del Riachuelo estuvo también caracterizada por la presencia de los puentes transbordadores, vías indispensables para comunicar con el ferrocarril a las industrias y depósitos de ambas orillas. La estructura metálica de los trasbordadores era una innovación técnica única para la época y fueron construidos por empresas alemanas como Gutenhoffnungshütte Oberhausen a cargo, por ejemplo, del puente trasbordador Urquiza en 1917. **(Fig.65)** Estas empresas comenzaron a introducir cambios en el manejo empresarial involucrando a toda la cadena de producción, sustentando su negocio en

una necesaria red de relaciones económicas y políticas; de esta manera también estuvieron a cargo, por ejemplo, de las compañías de tranvías y subterráneos. Los puentes se convirtieron en el elemento fundamental de los paisajes costeros del Riachuelo, en particular el Trasbordador Avellaneda construido en 1913, plasmado por pintores, cineastas, poetas y fotógrafos, tanto por su monumental tamaño que impone su presencia sobre el río, como por ser una metáfora de la utopía técnica de la modernidad. (Figs.66-68) El puente representaba la dialéctica entre utilidad práctica y estética, al permitir el reconocimiento del lugar geográfico y al transformarse en un símbolo ineludible de la identidad barrial y de la unión de la vida cotidiana con el mundo del trabajo fabril y portuario; es decir, los polos entre los que bascularon las manifestaciones artísticas boquenses.



63. Adolfo Montero. *La tarde en el Riachuelo*, óleo s/tela, 90 x 105 cm. 1915. MNBA



64. Publicidad del frigorífico "La Blanca", *Caras y Caretas*, año XXVII, n°1420, 19 de diciembre 1925



65. Publicidad de la constructora Gutehoffnungshütte Oberhausen. Reprod. en: F.Grementieri y C. Schmidt. *Alemania y Argentina...* Buenos Aires, Larivière, 2010



66. "Cuadros urbanos: a orillas del Riachuelo", *Plus Ultra*, año 2, n°16, agosto 1917



67. Puente Avellaneda, Tarjeta postal, c.1919



68. Leonidas Maggiolo. *Puente Nicolás Avellaneda*, óleo, 1915



69. Afiches del film *Riachuelo* de Luis Moglia Barth, 1934



70. Charles E. Pellegrini. *Riachuelo, el puente de Barracas*, acuarela, 31 x 19 cm, c.1832. MNBA



71. Christiano Junior. *Riachuelo y puente*, negativo al colodión, 23x 29 cm. Incluida en álbum Witcomb de 1877. AGN

En el cine el puente apareció también con este carácter, por ejemplo en los primeros films sonoros argentinos. *¡Tango!* de Luis Moglia Barth estrenada en 1933, incluye entre las primeras tomas el puerto y luego el Riachuelo con el puente que funciona como un significante de la modernidad industrial y como el símbolo del barrio de La Boca.⁸⁸ El puente es protagonista en el siguiente film del mismo director titulado *Riachuelo* en cuyo afiche aparece justamente como elemento central en torno al cual se organizan los retratos de los actores. **(Fig.69)** Lo interesante de este afiche es que aparecen todos los elementos que se habían establecido como fundamentales para representar el paisaje de la ribera boquense: puentes, barcos, casas de madera y fábricas con chimeneas humeantes en el fondo. En este sentido, Graciela Silvestri analizó la conformación histórica del paisaje cultural del Riachuelo que derivó en la consolidación de una especie de “lugar común” iconográfico.⁸⁹ Para la autora esta imagen se consolida casi exclusivamente desde la pintura, sin embargo debemos notar que los modelos estaban presentes en otros medios como la fotografía, la prensa periódica, la literatura, la música y el cine. Esta compleja red de imágenes sin dudas cristalizó en la pintura de los artistas boquenses en particular, pero no es posible entender esas obras fuera del contexto de la cultura visual en la cual los artistas estaban imbuidos y de la cual participaban. Es así como los elementos característicos que mencionamos anteriormente, se consolidaron a partir de su repetición, re-elaboración, yuxtaposición y superposición. De esta manera la actividad del puerto, la naturaleza y posteriormente las casitas de chapa y madera, se transformaron en el tópico idílico de la ribera al cual los artistas volverán repetidamente, con diversos matices, tal como lo recordaba Luis Falcini:

La zona de la Boca del Riachuelo, atrajo siempre a los pintores. Sus adyacencias, como la Isla Maciel, concitaban con naturalidad a los jóvenes con vocaciones artísticas. Yo fui uno de ellos. En compañía de otro muchacho, Vicente Vento, fuimos allá con el fin de pintar un paisaje.⁹⁰

En este apartado nos ocuparemos específicamente de los paisajes del puerto y la ribera del Riachuelo, más adelante retomaremos la cuestión de la imagen del barrio de La Boca como una construcción multiplicada en las representaciones urbanas.

Hacia 1840 con la prosperidad del puerto y el asentamiento de trabajadores e inmigrantes en esa zona, se produjeron las primeras descripciones literarias y visuales que lo

⁸⁸ Sigo aquí algunos elementos de análisis propuestos por Florencia Garramuño en su libro *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, FCE, 2007.

⁸⁹ Graciela Silvestri. *El color del río... op.cit.*

⁹⁰ Luis Falcini. *Itinerario de una vocación*. Buenos Aires, Losada, 1975.p.25.

definían como un paisaje particular y diferenciado del resto de la ciudad.⁹¹ Los primeros paisajes de la zona tenían objetivos prácticos (de relevamiento orográfico, militar, etc.) y respondían a una construcción simbólica de larga tradición que se remonta al siglo XIX, desde el establecimiento del Riachuelo como límite de la ciudad e integrado a la cartografía de Buenos Aires. Fue Charles Henri Pellegrini quien comenzó a fundar una iconografía del Riachuelo, con el río como tema principal de sus estampas.⁹² **(Fig.70)** Esta iconografía continuó ampliándose a partir de los primeros registros fotográficos de la zona realizados por el fotógrafo portugués Christiano Junior en 1877. **(Fig.71)** Posteriormente el suizo Samuel Rimathé documentó el barrio y la actividad portuaria y, a fines del siglo, se sumaron las tomas de otros fotógrafos como Harry Grant Olds y los hermanos Samuel y Arturo Boote. Por otra parte, los álbumes con vistas de la ciudad publicados por el estudio Witcomb, muchos reeditados durante el siglo XX, consolidaron muchas de las perspectivas que sirvieron para observar- y recortar- los paisajes de la ciudad.⁹³ **(Fig.72)** En el caso de la orilla del Riachuelo, estas imágenes definieron encuadres que es posible rastrear en muchas de las obras del periodo que estudiamos. Al respecto Silvestri señala que la trama de mástiles sobre las horizontales de la orilla sobre un fondo construcciones, sumadas a las escenas cotidianas, se convirtieron en los elementos constantes de los paisajes ribereños.

Estas imágenes fueron constituyendo una representación tipificada del barrio de La Boca y su puerto, caracterizada por el equilibrio entre naturaleza y técnica, simbolizado en los puentes y las construcciones fabriles. La actividad portuaria, el mundo del trabajo y las zonas marginales se presentaban idealizadas y casi carentes de conflictos. La zona sur de la ciudad se transformó así en el refugio de quienes buscaban la belleza espontánea a través de una mirada pintoresca de la ciudad. La utilización de estos elementos se convirtió casi en una convención, más allá del lenguaje plástico o el medio utilizado. Lo pintoresco de estas representaciones tenía que ver con la oposición a una “naturaleza de la ciudad”, es decir, confrontadas al “no-lugar” gris que eran las calles del centro. Esta aproximación al paisaje configuró una suerte de modelo de tarjeta postal que devino ideal al cargarse de un sentido nostálgico y perduró en tanto se lo consideró como un espectáculo “eterno”, contrapuesto a la inestabilidad, el desorden y la fragmentación de la vida moderna.

⁹¹ Cfr. Graciela Silvestri. *El color... op.cit.*

⁹² Sobre estas primeras imágenes del Riachuelo y las de C. H. Pellegrini en particular ver: Graciela Silvestri. *op.cit.* pp.59-67. Para estudios sobre la fotografía del siglo XIX ver entre otros: AA.VV. *La Argentina a fines del siglo XIX. Fotografías de Samuel y Arturo Boote 1880-1900.* Buenos Aires, de la Antorcha, 2011; Abel Alexander y Luis Príamo, "Noticias de un desconocido"... *op.cit.*; Verónica Tell. "Múltiples imágenes del progreso. Fotografía y transformaciones del mundo material a fines del siglo XIX" en: *La Biblioteca*, n°7, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp.374-401.

⁹³ Por ejemplo, en 1925 se reeditó el álbum *Buenos Aires Antiguo* a través de la editora Peuser, que incluyó fotografías pertenecientes al acervo del estudio Witcomb.



72. *Vuelta de Rocha*. Fotografía Estudio Witcomb, c.1875



73. Justo Lynch. *Vista del Riachuelo*, óleo s/tela, 36 x 50 cm, 1911. MNBA



74. Justo Lynch. *Día gris*, óleo s/tela, 46 x 59 cm, 1913. MNBA



75. Justo Lynch. *Puente sobre el Riachuelo*, óleo s/tela, 30 x 45 cm 1912. Colección privada



76. Italo Botti. *Riachuelo en actividad*, s/d. Museo de Arte de Tigre



77. Italo Botti. *Riachuelo*, expuesto en el XXV Salón Nacional, 1935

La mirada pintoresca de la ribera del Riachuelo estuvo caracterizada por una aproximación al motivo desde los elementos atmosféricos o anímicos del entorno, relacionada con la vivencia personal y con la idea del paisaje como expresión de los sentimientos. Esta circunstancia es legible ya desde los títulos de las obras como: “Día de viento”, “Tarde serena”, “Día gris” o “Rincón tranquilo”, que refuerzan la idea de nostalgia al resaltar una atmósfera evanescente. El pintoresquismo de las representaciones del paisaje de la ribera del Riachuelo – que se trasladará a otras zonas de los suburbios- se condensa en la obra de Justo Lynch e Italo Botti, quienes se dedicaron casi exclusivamente a los motivos portuarios. **(Figs.73-77)** De este último, serán justamente éstos los componentes que la crítica destacará con mayor frecuencia, como se percibe en las palabras de Fernán Félix de Amador:

Así por caminos diversos, llegan hasta nosotros, toda la dulzura y toda la tristeza irreductible de la vida cotidiana. Nuestro pintor, ha sufrido hondamente la mordedura acerrada del monstruo metropolitano, pero [...] bastaba para consolarlo, por ejemplo, la sombra movable de un paraíso sobre la dorada arenisca de la plaza del barrio.⁹⁴

El clima apacible sobresalió entonces en las obras que representaron el barrio de La Boca y la actividad portuaria constituyó el tópico idílico y más popular de esa zona de la ciudad, al cual se volvió repetidamente con diversos matices durante todo el período 1910-1936.

La preeminencia de esta zona ribereña como fuente de motivos es paradigmática y, si bien están incluidas dentro de la temática urbana, nada tienen que ver con los paisajes que podían observarse sobre el centro de la ciudad. Un parámetro de su peso simbólico es el predominio en los envíos al Salón Nacional de Bellas Artes, cuestión que abordaremos específicamente en el capítulo final de esta tesis. La pregnancia de estos motivos a lo largo del tiempo es notable, también en una cantidad igualmente considerable de fotografías de este barrio que aparecían en la prensa periódica, incluyendo reproducciones de algunas de las obras exhibidas en el Salón. Estas fotografías que acompañaban artículos, cuentos o que formaban parte de notas puramente gráficas, comparten encuadres similares con las obras expuestas en el Salón, plasman los mismos temas y presentan los mismos elementos recurrentes.⁹⁵ **(Figs.78-83)** Es de suponer entonces que los artistas conocían estas imágenes ya que tenían una amplia circulación junto con aquellas que circulaban por otros medios como

⁹⁴ F.F. de Amador. “Italo Botti”, *La Época*, Buenos Aires, 19 de julio 1920, p.4, col. 6-7.

⁹⁵ Por ejemplo: “Un día de trabajo en La Boca del Riachuelo”, *La Prensa*, Bs. As. 2 de julio 1931; Ricardo Gutiérrez. “Isla Maciel”, *La Prensa*, Bs. As., 15 de mayo 1932; F.F.de Amador. “El cementerio de los barcos”, *Aconcagua*, Bs. As., año I, n°6, vol. 2; “Por La Boca del Riachuelo”, *Aconcagua*, Bs. As., año I, n°10, vol. 4, noviembre 1930; “Por los barrios de La Boca”, *Caras y Caretas*, Bs. As., año XXIII, n°1116, 21 de febrero 1920.

postales y álbumes. Por lo tanto aquí podemos comenzar a entender cómo los paisajes urbanos en su apropiación y reelaboración en diversos lenguajes y soportes estarían delimitando los diversos imaginarios sobre la ciudad.



78. "Un día de trabajo en La Boca del Riachuelo", *La Prensa*, 2 de julio 1931 (detalle)



79. "Un día en el Riachuelo", *La Nación*, 28 de marzo 1926 (detalle)



80. "Por La Boca del Riachuelo", *Aconcagua*, año I, n°10, vol.4, noviembre 1930 (detalles)



81. "En el cementerio de los barcos", *La Nación*, 17 de enero 1926 (detalle)



82. "Buenos Aires pintoresca: Desde la Isla Maciel", acuarela de E. Álvarez, *Caras y Caretas*, n°872, 19 de junio 1915. Expuesto en el 3° Sal6n de Acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas



83. "Arte argentino. Impresiones de La Boca, por Justo Lynch", *Caras y Caretas*, a6o XX, n°974, 2 de junio 1917



84. Alfredo Lazzari. *F6bricas sobre el Riachuelo*, 6leo s/cart6n, 1920. Colecci6n privada



85. Alfredo Lazzari. *Riachuelo*, 6leo s/tabla, 13 x 22cm, 1935. Colecci6n privada

La trama de la realidad local -el hombre inserto en el paisaje ribere6o-, en di6logo con lenguajes deudores del impresionismo caracteriz6 las obras de muchos de los artistas que vivían o tenían sus talleres en el barrio de La Boca. Esto es evidente por ejemplo en la pintura de Alfredo L6zzari, considerado como uno de los iniciadores de la tradici6n artística de la ribera

del Riachuelo.⁹⁶ Este artista, habiendo estudiado en Italia, instaló su taller en el barrio donde mantuvo sus métodos de enseñanza siguiendo los patrones académicos, a través de la copia de modelos, yesos y estampas; pero dada la influencia de los *Macchiaioli* en su obra, practicaba y promovía en sus alumnos (Benito Quinquela Martín y Fortunato Lacámara, entre otros) el ejercicio de la pintura *a plein air*.⁹⁷ **(Figs.84-85)** Esta línea de un paisaje caracterizado por la mancha espontánea y el motivo pintoresco fue seguida por otros artistas que iban a esa zona de la ciudad en busca de motivos para sus obras, como Pedro Roca y Marzal o Juan Sol, entre otros. **(Figs.86-87)** Al mismo tiempo, otros artistas que vivían y trabajaban en La Boca, se vieron influidos por movimientos como el *Novecento* italiano. Tal es el caso de Fortunato Lacámara o Víctor Cúnsolo en cuyas obras, sin embargo, prevalecen los mismos elementos constitutivos del paisaje local que hemos mencionado anteriormente. **(Figs.88-89)** Los paisajes del primero se caracterizan por el rigor constructivo y un particular uso de la luz que crea atmósferas casi metafísicas.⁹⁸ Cúnsolo, por su parte utiliza formas sintéticas y una particular distorsión del espacio a partir del rebatimiento de los planos para mostrar las características generales del barrio. **(Figs.90-92)**

La difusión de estas imágenes –visuales, literarias, etc.- se dio a partir del accionar de sus productores dentro del campo artístico local, pero tuvo un protagonismo significativo sobre todo gracias a la actividad de un artista en particular, quien terminó por erigirse en la personalidad señera de la identidad barrial: Benito Quinquela Martín. Desde de su papel de artista y benefactor, supo convertir sus paisajes del puerto de La Boca en el “canon” de la pintura boquense y en la imagen arquetípica del barrio.⁹⁹ Al contrario de las obras de Cúnsolo y Lacámara donde el tiempo está suspendido y las figuras humanas están prácticamente

⁹⁶ Sobre los artistas y las tradiciones culturales del barrio de La Boca cfr. entre una numerosa bibliografía: AA.VV. *Utopía y sus orillas. Arte en La Boca 1860-2010*, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”, Fundación Osde, 2010 [Catálogo]; Graciela Silvestri. *El color...op. cit.*; AA.VV. *La colección del Museo Quinquela Martín, una cuestión de identidad. Argentino, tradicional, figurativo*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes “Benito Quinquela Martín”, Fundación Osde, 2012. [Catálogo].

⁹⁷ Predecesores de los impresionistas franceses, el grupo tuvo su origen en Florencia, Italia. Pretendían rescatar a la pintura italiana de la larga tradición que se convertía en yugo para los jóvenes, así se rebelaron frente al realismo académico y le opusieron una visión espontánea y atenta de la naturaleza. Entre sus exponentes principales se encuentran T. Signorini, G. Segantini y G. Fattori. Sobre la formación y el bagaje artístico de Alfredo Lazzari cfr.: José Emilio Burucúa. “Nota en torno a Alfredo Lazzari, sus lecturas y su proyecto plástico”, en: *Alfredo Lazzari 1871-1949*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, 2006 [Catálogo].

⁹⁸ Cfr. AA.VV. *Fortunato Lacámara. Itinerario hacia la esencialidad plástica (1887-1951)*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes “Benito Quinquela Martín”, Fundación OSDE, 2009. [Catálogo]

⁹⁹ Cfr. entre otras publicaciones sobre la vida y obra de Quinquela Martín: Víctor Fernández. *La Boca según Quinquela. El color como marca y un barrio como obra*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”, Fundación OSDE, 2012 [Catálogo]; Diana Wechsler. *Quinquela entre Fader y Berni en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*. Caseros, UNTREF, Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”, 2008.

ausentes, los paisajes de Quinquela plasman la acción y el movimiento, representados en las figuras de los trabajadores portuarios que dominan las escenas. **(Figs.93-96)** La vigencia de su obra y la magnitud de su labor filantrópica lo elevaron a la categoría de mito popular, encarnando la síntesis de las complejas contradicciones y los elementos que configuraron la cultura local. Su figura quedó indisolublemente ligada a la ribera del Riachuelo, como lo demuestra por ejemplo una caricatura de Macaya aparecida en *Caras y Caretas* en 1926, cuyo fondo es una imagen del puerto boquense que reúne, por supuesto, todos los elementos de la tipología del paisaje de la Vuelta de Rocha. **(Fig.97)**



86. Pedro Roca y Marsal. *Impresión del Riachuelo*, óleo s/tela, 26 x 33cm, 1925. Colección privada



87. Juan Sol. "Riachuelo", *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1565,29 de septiembre 1928



88. Fortunato Lacámara. *Marina n°11*, óleo s/cartón, 49 x 68 cm, c. 1928. Colección Banco de la Provincia de Buenos Aires



89. Fortunato Lacámara. *Puerto de La Boca*, óleo s/tela, 36 x 68 cm, c.1932. Colección privada



90. Víctor Cúnsolo. *Día gris*, óleo s/cartón, 78 x 89 cm, 1930. Colección privada



91. Víctor Cúnsolo. *Puerto, vista de Vuelta de Rocha*, óleo s/cartón, 68 x 76 cm, 1930. Expuesto en el XII Salón de Otoño de Rosario, 1930



92. Víctor Cúnsolo. *La Vuelta de Rocha*, óleo s/hardboard, 69 x 79 cm, 1929. MNBA



93. Benito Quinquela Martín. *Descarga de carbón con grampas*, óleo s/tela, 220 x 200 cm, 1928. Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe



94. Benito Quinquela Martín. *En plena actividad*, óleo s/tela, 200 x 164 cm, 1928. Museo Provincial de Bellas Artes, Mendoza



95. Benito Quinquela Martín. *En plena actividad*, óleo s/tela, 450 x 297 cm, 1928. Casa del Teatro, Buenos Aires



96. Benito Quinquela Martín. *El puente de La Boca*, óleo s/tela, 170 x 200 cm, 1924. Colección privada



97. Caricatura de Benito Quinquela Martín, realizada por Macaya. *Caras y Caretas*, 15 de mayo 1926

CAPITULO 2

Imaginarios de la modernidad

El crack de la bolsa de Nueva York en 1929 produjo un quiebre en la economía que sembró incertidumbre en la vida cotidiana de las principales ciudades del mundo debido a los efectos de la recesión en amplios sectores de las sociedades occidentales. En Argentina la caída de las exportaciones y el retiro de inversiones norteamericanas repercutieron en el accionar de las empresas ferroviarias ligadas al comercio exterior, teniendo su efecto en la política. Al año siguiente, el golpe de estado que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen inició la denominada “década infame”, signada por la violencia generalizada producto de tensiones y disrupciones profundas en lo político, social y económico.¹ La desocupación se hizo sentir tanto en el sector público como el privado, crecieron los barrios de emergencia y la pobreza. En este sentido, el fin del sentimiento de “progreso indefinido” que había teñido las décadas del diez y del veinte permite entender la profundización de la nostalgia por la Argentina rural que permeará en gran parte de las expresiones culturales de la década del treinta. El aislamiento internacional y la escasez de divisas, entre otras circunstancias, produjeron una derivación de los recursos del campo a la industria y a las obras de infraestructura. Esto permitió que, a pesar de la crisis en diversos niveles, en Buenos Aires las obras públicas no se detuvieran. En efecto, hubo un significativo aumento de emprendimientos que dieron un nuevo aspecto a la capital y un importante impulso a la urbanización.

Entre 1910 y 1936 las representaciones del paisaje porteño mostraron los cambios constantes en la infraestructura urbana y tuvieron elementos comunes con imágenes de otras ciudades latinoamericanas que experimentaron procesos de metropolización semejantes, gracias a la industrialización de los sistemas constructivos como por ejemplo el cambio del hierro por el hormigón armado. Rascacielos, cables, luces y nuevos medios de transporte fueron los elementos recurrentes en las expresiones de la cultura visual del periodo que analizaremos en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires. Retomaremos primero algunas cuestiones ya expuestas anteriormente para profundizar aquí sobre el uso y

¹ Sobre la historia del periodo existe una amplia bibliografía que abarca los diversos aspectos de la sociedad, la cultura, la política y la economía que no es posible citar aquí debido a su extensión. En la sección Bibliografía han sido consignados los textos consultados para la presente tesis.

apropiación de las estampas coloniales y las fotografías de la ciudad del siglo XIX, las cuales conformaron un corpus que operó en la construcción de un imaginario de “Gran Aldea” contrapuesto a un imaginario de ciudad pujante y moderna.

3. Recuerdos de la “Gran Aldea”

En Maurilia se invita al viajero a visitar la ciudad y al mismo tiempo a observar viejas tarjetas postales que la representan como era: la misma plaza idéntica con una gallina en el lugar de la estación de ómnibus, el quiosco de música en el lugar del puente, dos señoritas con sombrilla blanca en el lugar de la fábrica de explosivos. Ocurre que para no decepcionar a los habitantes, el viajero elogia la ciudad de las postales y la prefiere a la presente, aunque cuidándose de contener dentro de las reglas precisas su pesadumbre ante los cambios: reconociendo que la magnificencia y prosperidad de Maurilia convertida en metrópoli, comparada con la vieja Maurilia provinciana, no compensan cierta gracia perdida, que, sin embargo, se puede disfrutar solo ahora en las viejas postales.
Italo Calvino²

La cita de Calvino que transcribimos es elocuente para introducir el análisis que proponemos aquí sobre cómo operaron las imágenes que referían al pasado de Buenos Aires en el contexto de la modernización urbana. Desde sus orígenes, la ciudad expone su condición de territorio -real o imaginario- donde el recuerdo del pasado y la evocación del futuro permiten referenciarla como un lugar con ciertos límites geográficos y simbólicos, que se nombra, se muestra y se materializa a partir de las imágenes visuales y discursivas. En cada ciudad sus habitantes tienen sus propias maneras de marcar el entorno, de este modo habría dos tipos de espacio: “uno oficial, diseñado por las instituciones y hecho antes de que el ciudadano lo conciba a su manera; otro [...] diferencial que consiste en una marca territorial que se usa e inventa en la medida que el ciudadano lo nombra o inscribe.”³ Este espacio diferencial corresponde al imaginario de la ciudad, configurado como estratos de sentido, cuya organización se da a partir de constelaciones significativas. Éstas últimas son “una arquitectura de signos, trazos e imágenes que resultan de la sedimentación de experiencias pretéritas y del horizonte desde el cual esas experiencias son consideradas.”⁴ De esta manera, los imaginarios se constituyen a partir de diversos elementos de una sociedad como: discursos, valores, prácticas sociales e imágenes. Son dispositivos móviles y cambiantes que producen

² Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires, Siruela, 2013. p.43.

³ Armando Silva. *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá-Caracas-Quito, Tercer Mundo Editores, 1994. s/p.

⁴ Jorge Belinsky. *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007. p.6.

materialidad, es decir que tienen un efecto concreto sobre los objetos y su entorno.⁵ Son visiones continuas y simultáneas de la realidad, que se caracterizan por el peso que tienen desde el origen de la ciudad, siendo protagonistas de su desarrollo junto con los cambios propios de cada coyuntura urbana. Marcan a sus habitantes y, en consecuencia, también al espacio en el que viven por la fuerza de su significado y del universo simbólico que portan.

Los imaginarios sociales, en particular, son representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación e integración social y estructuran la experiencia. Esta suerte de narración que cada sector de la sociedad hace de la ciudad es instrumental para reflexionar sobre el pasado, entender el presente y proyectar hacia el futuro sobre un espacio determinado.⁶ En casos como el de Buenos Aires, la ciudad es el escenario del cambio que se produce a la vista de sus habitantes al ritmo acelerado de las nuevas tecnologías, transportes y modas.

Hacia el Centenario, Buenos Aires buscaba establecer su imagen como símbolo de una joven nación y como centro cosmopolita de Sudamérica. Los procesos de transformación urbana que venían produciéndose desde el siglo anterior generaron nuevos modos de percepción del espacio gracias a las recientes legislaciones edilicias, la extensión de las redes de transporte –subterráneos, colectivos y tranvías- y la ampliación de redes cloacales y eléctricas. Estas medidas tendientes a la modernización hicieron que la ciudad se convirtiera en una especie de “ficción representativa que echó mano de un inconsciente colectivo construido a partir de los discursos, de las retóricas, de los objetos, las exhibiciones y hasta las prácticas sociales.”⁷ Estos elementos de progreso estaban ligados a procesos de modernización globales que generaban por ello, un fuerte poder de atracción. Este crecimiento vertiginoso produjo sin embargo, una rápida densificación edilicia y demográfica, congestiones de tránsito y malas condiciones de salubridad que fueron el centro de las preocupaciones de la dirigencia municipal.

Frente a esta situación aparecieron dos visiones contrapuestas que se manifestaron en los todos los ámbitos de la política y la cultura: por un lado una corriente que intentaba rescatar el pasado colonial, caracterizada por la acentuación de la nostalgia por la ciudad pre-industrial, alejada del caos y en contacto con la naturaleza; y por el otro, una visión -materializada en las vanguardias estilísticas de la década del veinte- que tuvo sus expectativas puestas en una modernidad vehiculizada en la celebración de lo urbano. En este contexto terminó de delinearse un imaginario del pasado de Buenos Aires colonial, que había

⁵ Cfr. Rafael E. Iglesia. “Imaginarios”, en: Lyliam Alburquerque y Rafael Iglesia (eds.). *Sobre imaginarios urbanos*. Buenos Aires, CEHCAU, FADU-UBA, 2001. p.31-56.

⁶ Cfr. Néstor García Canclini. *Imaginarios... op.cit.*

⁷ Patricia Méndez. *Fotografía de arquitectura moderna... op.cit.* p.118

comenzado a tomar fuerza a fines del siglo XIX, definida como la “Gran Aldea” que describía Lucio V. López en su novela homónima.⁸ Se desarrolló así una “geografía mítica” apoyada visualmente en los panoramas de la ciudad desde el río, las escenas costumbristas y las vistas urbanas del siglo XVIII y principios del XIX. Fueron estas vistas de la ciudad colonial sobre las cuales se reconstruyó una imagen congelada del pasado porteño, a través de su circulación por diversos ámbitos en múltiples soportes, como veremos a continuación.⁹

El ideal moderno que orientó los proyectos urbanos desde fines del XIX rigió las representaciones literarias y visuales que plasmaron el paisaje de la ciudad a principios del siglo XX, y estuvieron cargadas de un alto valor simbólico en relación a la política, la cultura y la economía. Tras el crecimiento de Buenos Aires posterior a Caseros se había configurado una imagen de ciudad colonial insignificante frente a las dimensiones de la nueva metrópoli. En este sentido, las imágenes producidas en torno a 1910 adquirieron una función conmemorativa que estuvo necesariamente confrontada a un pasado cuyas características habían empezado a delinearse décadas antes. Los fragmentos del pasado reciente que se perdían rápidamente eran entonces rescatados a partir de una mirada retrospectiva. Las últimas décadas del siglo XIX significaron la demolición de gran parte de los edificios paradigmáticos del centro: el fuerte, la recova, parte del Cabildo y el primer Teatro Colón, entre otros. Así la dialéctica entre destrucción y construcción como condición de la modernidad estaba ya instalada. Este proceso generó un “vacío iconográfico” ocasionado por los cambios materiales en la ciudad, que se llenó con la reconstrucción de una “ciudad patricia” en el imaginario. En este sentido, al mismo tiempo que se demolían los vestigios del pasado, se elaboraba un relato histórico de emblemas, sitios y héroes. La conformación de un imaginario de la ciudad “antigua” se volvió necesaria para confrontar con las imágenes de la ciudad presente. Es por ello que la ciudad de la primera mitad del siglo XIX se convirtió en una representación cuyo peso simbólico era proporcional a la desaparición de edificios y monumentos en pos del crecimiento de la urbe una dimensión nunca imaginada hasta entonces.¹⁰ Para los festejos del Centenario la ciudad era el espacio para la celebración, por lo tanto la construcción de su pasado de Gran Aldea se contrapuso necesariamente a las imágenes del presente y futuro de la anhelada metrópolis mundial.

⁸ Esta novela apareció primero en formato folletín en el periódico *Sud-América* en 1882. Posteriormente se editó como libro en 1884. La Buenos Aires plasmada en este relato está caracterizada por los grandes cambios que la transformaron de pequeño poblado a gran ciudad de perfil europeo. Las relaciones interpersonales sufren estos cambios y los personajes se pierden entre la frivolidad y la ostentación en medio de un ambiente general casi siniestro.

⁹ Fernando Aliata. “Ciudad o Aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros”, en: *Entre pasados. Revista de Historia*, Buenos Aires, año II, n°3, fines de 1992. pp.51-67

¹⁰ Cfr. Fernando Aliata. “Ciudad o Aldea...” *op.cit.*, p.57.

Toda ciudad reconoce múltiples temporalidades y en Buenos Aires, el estrato colonial fue utilizado en general para apoyar dos tipos de discurso: uno filtrado por la nostalgia por el pasado perdido y otro superador con un sentido celebratorio de la moderna metrópolis en construcción. Hasta el Centenario, el cambiante paisaje urbano no había sido un tema ampliamente abordado por los artistas plásticos. El registro de la modernización de la ciudad estuvo a cargo de la fotografía, en particular aquella ajena a los fines estéticos, producida por compañías de transporte, electricidad o dependencias municipales. Más allá de su valor documental, estas fotografías construyeron formas inéditas de belleza y de sociabilidad al mostrar los nuevos tipos de arquitectura fabril, edificios públicos, parques, nuevas zonas comerciales o pobres barrios inmigrantes.¹¹ En este sentido fue significativa la labor llevada a cabo por los integrantes de la Sociedad de Fotógrafos Aficionados -activa entre 1889 y 1926- cuyas fotografías registraron las estructuras arquitectónicas renovadas, presentando la ciudad como un conjunto de obras públicas singulares.¹² **(Figs.1-2)** Así la fotografía, como dispositivo de asimilación de modos de ver y de ampliar el campo visual del espacio público, contribuyó a una idealización del paisaje atenuando las diferencias con zonas menos prósperas de la ciudad.



1. Avenida de Mayo fines del siglo XIX. Álbum Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. AGN, inv. 214046



2. Plaza Italia (fines del siglo XIX principios del XX). Álbum Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. AGN, inv. 213901

De esta manera se fue conformando un corpus de imágenes en circulación provenientes de diversos ámbitos, compuesto por estampas coloniales, fotografías

¹¹ Cfr. Laura Malosetti Costa. *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007 [Catálogo].

¹² Cfr. Verónica Tell. *La fotografía en la construcción de relatos... op.cit.*; "Sitios de cruce: lo público y lo privado...op.cit"; "Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados", en: *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, Buenos Aires, n°3, diciembre 2013. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=110&vol=3. Consultado: 23/2/2014.

provenientes de álbumes de estudios privados y por registros de instituciones oficiales como la Dirección Municipal de Paseos.¹³ Los discursos de la mirada retrospectiva de fines del siglo XIX estaban ya instalados en las primeras décadas del siglo siguiente, como una constante ante la acelerada transformación urbana. Junto con un vasto repertorio de imágenes provenientes de la literatura, este conjunto se utilizó en variados contextos –desde la prensa periódica hasta las publicaciones oficiales de la municipalidad-, con diversos propósitos a lo largo del periodo que estudiamos, como veremos a continuación.

Desde fines de la década del diez las obras realizadas durante el siglo XIX por artistas extranjeros radicados en nuestro territorio como Emeric Essex Vidal y Charles H. Pellegrini, fueron rescatadas a través de una mirada que las calificó de “pintorescas” por su belleza espontánea que conjugaba naturaleza y civilización. Las diversas representaciones de la vieja ciudad colonial fueron contrapuestas a aquellas que mostraban la nueva fisonomía que adquiriría Buenos Aires y por lo tanto, comenzaron a cargarse de una significación que, en la mayoría de los casos, funcionaba por oposición para demostrar la pujanza de la joven capital respecto del pasado precario que se dejaba atrás. Entre las imágenes más utilizadas con estos fines se encuentran las anteriormente mencionadas estampas de Emeric Essex Vidal, publicadas en Londres por R. Ackermann en 1820 bajo el título *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo consisting of twenty-four views: accompanied with descriptions of the scenery, and of the costumes, manners, and of the inhabitants of those cities and their environs*. Realizada a partir de su estadía en el Río de La Plata y Brasil entre 1816 y 1818, esta obra inauguró la iconografía de las calles porteñas más allá de las preexistentes vistas desde el río. El marino recorrió las calles y plasmó sus edificios más importantes, plazas y diversas escenas de costumbres. **(Figs.3-4)** El libro fue traducido al español en 1923 y editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Posteriormente en 1933 se expuso esta serie de acuarelas en la Asociación Amigos del Arte, las cuales formaban parte de la colección de Alejo González Garaño quien las había adquirido años antes. Es recién a partir de este momento cuando estas imágenes comenzaron a tener una circulación más masiva y extendida.

Esta línea de representaciones urbanas tiene su correlato en las obras de Charles H. Pellegrini provenientes en su mayoría del álbum litográfico *Recuerdos del Río de la Plata* publicado en 1841.¹⁴ Estas imágenes tuvieron una más inmediata y vasta circulación, pasando a formar parte de la tradición iconográfica rioplatense. **(Figs.5-6)** En el año 1900 una muestra

¹³ Cfr. Luis Priamo. *Imágenes de Buenos Aires... op.cit.*

¹⁴ C. H. Pellegrini. *Recuerdos del Río de la Plata*. Buenos Aires, Litografía de las Artes, Librería L'Amateur, 1841.

retrospectiva realizada en la sede del Ateneo había reunido gran parte de su obra y a partir de ese momento fue reproducida con asiduidad en diversos medios, instalándose definitivamente en el imaginario urbano como referente de los paisajes de la ciudad antigua.¹⁵ Tres décadas más tarde, en 1932, otra extensa muestra de Pellegrini organizada en la Asociación Amigos del Arte, reforzó el peso simbólico de estas imágenes como registros del pasado colonial porteño.

Como hemos visto, sobre todo a partir de la década del veinte la recuperación de las imágenes del pasado colonial fue impulsada por una serie de exhibiciones en galerías y espacios de arte, donde se presentaban las piezas pertenecientes a coleccionistas privados, muchas de las cuales progresivamente pasaron a integrar los acervos públicos. Con una amplia aceptación por parte de la crítica y el público, estas muestras sin duda contribuyeron a cristalizar el imaginario de “Gran Aldea”, al otorgarle una extensa visibilidad a estas imágenes, que a su vez eran largamente comentadas en la prensa periódica e ilustrada. Las exposiciones más destacadas son las que se llevaron a cabo en la Asociación Amigos del Arte, donde se presentaron grandes retrospectivas con catálogos que incluían datos detallados y estudios críticos de las obras. Por ejemplo las ya mencionadas de Charles Henri Pellegrini en 1932 y la citada exposición de acuarelas de E. E. Vidal en 1933, a las que se sumó la de Juan León Pallière en 1935. Cabe notar que la mayoría de las piezas exhibidas en estas muestras pertenecían a la colección de Alejo Gonzalez Garaño, quien fue uno de los más entusiastas impulsores del estudio y contextualización histórica de estos artistas.¹⁶ A esta serie de exhibiciones podemos sumarle una más tardía, realizada en 1939 en el Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades titulada “Colección cronológica de vistas de Buenos Aires”, donde se mostraron vistas de la ciudad de Buenos Aires pertenecientes a la colección de estampas de Guillermo H. Moores; las cuales fueron luego publicadas en una edición de la Municipalidad de la ciudad en 1945 bajo el título *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires*.¹⁷

¹⁵ Cfr. Patricia Corsani. “El perpetuador del Buenos Aires antiguo. Rescate y revalorización de la obra de Carlos Enrique Pellegrini: la exposición-homenaje del año 1900”, en: María Inés Saavedra (dir.). *Buenos Aires. Artes plásticas... op.cit.*

¹⁶ Sobre el accionar de Alejo González Garaño como coleccionista y como historiador del arte cfr. entre otros: Talía Bermejo. “Alejo González Garaño y la construcción de una historia gráfica nacional”, en: *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, 2007; Sandra Szir. “Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías espaciales y temporales en la historiografía artística argentina”, en: *XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte “Continuo/Discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina”*. México, IIE, UNAM, 2011.

¹⁷ Guillermo H. Moores. *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires 1599-1895*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1945. Existe una reedición revisada publicada en 1960 por el Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires.



3. Emeric Essex Vidal. El mercado, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, 1820



4. Emeric Essex Vidal. Vista general de la Plaza de Toros, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, 1820



5. Charles H. Pellegrini. Plaza de la Victoria, frente al sur, 1829



6. Charles H. Pellegrini. Iglesia de Santo Domingo, 1829

Durante el periodo comprendido entre 1910 y 1936, la circulación de estas imágenes también se produjo a través de la publicación de postales, las cuales permitían un tipo de apropiación diferente a partir de la posibilidad de coleccionarlas. Una de las series más relevantes fue la realizada en 1930 por la Asociación Amigos del Arte que contó con una tirada de 162.000 ejemplares.¹⁸ Los motivos elegidos buscaban ilustrar un nuevo relato historiográfico del arte argentino y entre ellos se incluyeron seis obras de C. H. Pellegrini y dos de E. E. Vidal.¹⁹ Si bien la pertenencia de estas estampas a la colección de González Garaño, integrante de la comisión directiva de la Asociación, justificaría su selección, incluirlas en esta

¹⁸ "Amigos del Arte realiza una feliz iniciativa de cultura artística", *Caras y Caretas*. Buenos Aires, año XXXIII, n°1662, 9 de agosto 1930. Para un estudio sobre las actividades de la Asociación cfr.: Patricia Artundo y Marcelo Pacheco. *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires, MALBA, 2008 [Catálogo].

¹⁹ Obras de C. H. Pellegrini: *Plaza de la Victoria* (costado sur), *Vista exterior de la Recoleta*, *Vista de la Recova*, *Santo Domingo*, *Plaza de la Victoria* (este) y *Plaza de la Victoria* (norte). Obras de E.E. Vidal: *Santo Domingo* y *Cabildo y Catedral*.

serie de postales las elevaba a la categoría de obras de arte virando el peso de su carácter documental. Pero tal vez lo más relevante, es que su presencia dentro de un corpus de imágenes que se suponía representativo del arte argentino demuestra el lugar que ocupaban dentro de la cultura visual del periodo. Asimismo, a través de las postales se reforzaba la circulación de estas imágenes interpretadas como testimonios artísticos del pasado de la ciudad.

El rol de este corpus de imágenes en la conformación de un imaginario colonial de Buenos Aires también se produjo a partir de su reproducción en publicaciones oficiales, sobre todo a nivel municipal. Su función dentro de estos impresos estaba más allá de ser un apoyo visual en los numerosos relatos históricos sobre la evolución del casco urbano. En este contexto las imágenes funcionaban como prueba de aquello que había sido superado, como contracara del progreso urbanístico y edilicio presente y como una muestra del camino a trazar para lograr la anhelada modernización. Un ejemplo de estas publicaciones es el ya mencionado *Plano regulador* de 1925, en cuya elaboración fue fundamental la figura de Martín Noel, debido a sus investigaciones históricas e ideas estéticas. En cuanto a la urbanística, el arquitecto buscaba conciliar la vida “moderna” o “mecanicista” con las necesidades “espirituales” que implicaban la recuperación de la historia y tradiciones locales.²⁰ En este sentido consideraba necesario “adaptar las condiciones históricas, políticas, económicas y sociales de la Capital Argentina, al concepto moderno de las grandes urbes que luchan por incorporarse al ritmo de los actuales ideales y necesidades dominantes”,²¹ y para ello se propuso “bosquejar en aquellos rasgos esenciales aquellos caracteres que han determinado su fisonomía actual; para que ellos, a su vez, nos sirvan de norma y consejo dentro del plan.”²²

Noel describe el desarrollo histórico de la ciudad a partir de fuentes bibliográficas, documentales y cartográficas disponibles en ese momento y refiere a antecedentes y modelos internacionales de urbanismo, proponiendo finalmente una adaptación de ellos para el caso de Buenos Aires. Más allá de su valor como recopilación histórica, este artículo resulta interesante por la descripción e incorporación de una gran cantidad de imágenes, -entre ellas las acuarelas de Charles H. Pellegrini, grabados de César H. Bacle y vistas de la ciudad desde el río del siglo XVIII- cuyo peso está dado sobre todo por el sentido documental y testimonial que se les otorga. A este conjunto también se les suman fotografías del estudio Witcomb -como se consigna en los respectivos epígrafes-, cuya reproducción en las páginas del *Plano regulador*

²⁰ Cfr. Margarita Gutman. “Noel y el urbanismo: ideas, planes, proyectos”, en: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

²¹ Comisión de Estética Edilicia. *Proyecto orgánico... op.cit.* p.60.

²² Martín Noel. “Evolución urbana de la ciudad de Buenos Aires”, en: Comisión de Estética Edilicia. *Proyecto orgánico... op.cit.* p.23.

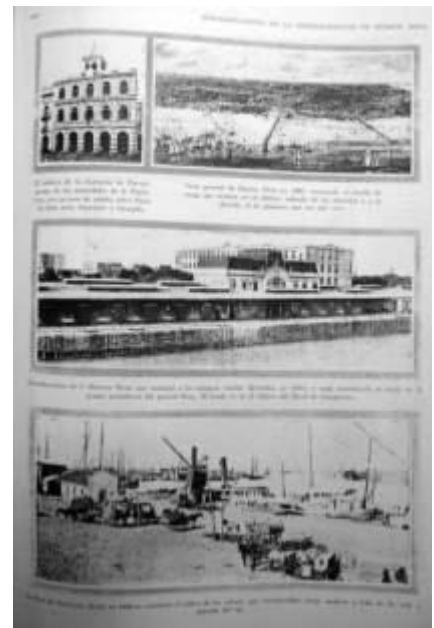
sólo puede responder a su aceptación como un registro histórico fidedigno, gracias a su extensiva circulación desde que fueron tomadas. (Figs.7-8)



7. Página 17 del *Plano regulador...*, donde se observa la reproducción de una estampa de Essex Vidal



8. Página 57 del *Plano regulador...*, donde se observa la inclusión de fotografías del Estudio Witcomb



9. 1880-1930. *Cincuentenario de la Federalización de Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1932

Otras publicaciones municipales también incorporaron las mismas fotografías y estampas con similar intención comparativa entre la ciudad del pasado y la moderna del presente, por ejemplo en un libro que conmemora el cincuentenario de la federalización de la ciudad o en las *Memorias del Departamento Ejecutivo de la Municipalidad* publicadas durante la década del treinta.²³ (Fig.9) Podemos inferir entonces que la inclusión de estas imágenes en planes y publicaciones oficiales responde a su asociación con el pasado de la ciudad como una “Gran Aldea”, estando ya incorporadas a una especie de imaginario hegemónico sobre el Buenos Aires colonial.

El carácter de testimonio y documento de este corpus de imágenes del pasado se complejizó a partir de su uso en la prensa periódica. Un caso interesante de apropiación es un ejemplo proveniente de la publicidad. En 1910 la marca de cigarrillos Centenario utilizaba ilustraciones que reproducían las vistas de Buenos Aires de Brambila y Adams con un sentido meramente conmemorativo (evidente desde el nombre del producto), pero que sin embargo

²³ 1880-1930. *Cincuentenario de la Federalización de Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1932; *Memoria del Departamento Ejecutivo*. 1933 y 1934. Buenos Aires, MCBA, 1935; *Memoria del Departamento Ejecutivo*. 1936. Buenos Aires, MCBA, 1937.

da cuenta de cómo estas imágenes empezaban a utilizarse e incorporarse en el imaginario urbano. (Figs.10 a-c)



10.a. Publicidad de cigarrillos “Centenario”, *Caras y Caretas*, n°595, 26 de febrero 1910 b. *Caras y Caretas*, n°598, 19 de marzo 1910 c. *Caras y Caretas*, n°599, 26 de marzo 1910

Sin embargo, fue en los artículos periodísticos donde se puso de manifiesto la tensión entre nostalgia y progreso, entre historia y porvenir a partir del discurso visual y textual. Estas imágenes adquirieron entonces un significado dual ya que podían aparecer en función de una lectura melancólica por el pasado perdido, o bien como prueba de un pasado superado por los progresos contemporáneos. Las notas comparativas entre pasado y presente abundaron a lo largo de todo el periodo y en general tuvieron un marcado sentido de culto al progreso.²⁴ (Figs.11-17) El hincapié estaba puesto en mostrar Buenos Aires a través de la arquitectura – civil e industrial en su mayoría-, y en escenas de la ciudad que crecía en dimensión, altura y complejidad social. Así se yuxtaponían imágenes del pasado con otras que demostraban las ventajas del presente, como se lee en una nota publicada en *Caras y Caretas*:

Los recuerdos fotográficos de aquel Buenos Aires nos producen, junto a una respetuosa emoción, esas comezónes de burla con que contemplamos los daguerrotipos familiares. Hoy, en la época de autos, camiones, ómnibus, fachadas suntuosas, plazas y paseos elegantes, nos reímos de cómo se vestía la metrópoli allá por los años últimos del siglo XIX. Las carretas, los placeros desvencijados, las barrancas, aún coloniales, y mil otros pormenores que la memoria

²⁴ Por ejemplo: “Buenos Aires, ayer y hoy”, *Anuario La Razón*, 1921, p.10; “Buenos Aires antiguo”, *Aconcagua*, año I, n°5, vol. 2, mayo 1930; “Cómo era y cómo es”, *La Nación*, 24 de mayo 1931, p.3; “La plaza del Retiro y sus alrededores en diversas épocas”, *La Prensa*, 7 de septiembre 1933.

del objetivo conserva, nos sirven para comparar, y extraer de tales comparaciones un gran saldo a favor del Buenos Aires actual.²⁵ (Fig.18)



11. "Hace un cuarto de siglo. Antaño y ogaño", *Almanaque Peuser*, 1913. Reproducción de fotos del estudio Witcomb



12. "Buenos Aires en 1815", *Caras y Caretas*, n°973, 26 de mayo 1917. Reproducciones de acuarelas de C. H. Pellegrini



13. "Buenos Aires, ayer y hoy", *Anuario La Razón*, 1921, p.10



14. "La plaza del Retiro y sus alrededores en diversas épocas", *La Prensa*, 7 de septiembre 1933. Reproducción de obras pertenecientes a la colección de Gonzalez Garaño

²⁵ "Buenos Aires antiguo", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXVII, n°1369, 27 de diciembre 1924.



15. "La primera exposición de urbanismo", *La Prensa*, 20 de noviembre 1932. Véase la reproducción de la estampa de F. Brambila bajo el epígrafe: "Vista de la ciudad en los primeros tiempos de la colonia"



16. "Cómo era y cómo es", *La Nación*, 24 de mayo 1931, p.3. Comparación de vistas aéreas de puerto y de la zona de retiro con estampas del siglo XIX



17. "Buenos Aires Antiguo", *Aconcagua*, n°5 mayo 1930. Reproducción de acuarelas de Pellegrini



18. "Buenos Aires Antiguo-Buenos Aires moderno", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXVII, n°1369, 27 de diciembre 1924

En este sentido, la modernidad que expresaban las fotografías de las reformas urbanas de fines del XIX, -provenientes de diversas fuentes que muchas veces no se mencionaban-, es tensionada cuando se convierten en testimonio de un pasado reciente que rápidamente estaba siendo superado. Así aparecían notas con imágenes que mostraban la “Buenos Aires monumental que se levanta ante los ojos asombrados de los viejos porteños, amantes de la ‘Gran Aldea’, que, irremisiblemente va desapareciendo.”²⁶ **(Fig.19)**

En los mismos periódicos y revistas también aparecía la contracara de este discurso celebratorio del progreso, plasmada en una serie de artículos que destilaban cierta nostalgia por una ciudad que “desaparecía”, en notas con títulos como “Buenos Aires que desaparece.”²⁷ **(Fig.20)** Estas visiones melancólicas del pasado de la ciudad poblaban por ejemplo las páginas del semanario *Caras y Caretas* en los relatos de Félix Lima, que estaban acompañados por fotografías antiguas en la sección titulada “Como lo vi cuando era muchacho”, publicada entre 1927 y 1928. En ella el autor describía sus recuerdos del pasado de la ciudad a través de diálogos humorísticos con diversos personajes.²⁸ **(Figs.21-22)** En este tipo de notas se hacía manifiesto el problema del paso del tiempo y la melancolía causada por aquello que se pensaba podía estar destinado a desaparecer en la vorágine de las transformaciones urbanas.²⁹ Es así como en muchos casos también se incorporaban fotografías de las viejas construcciones que aún quedaban en pie, en notas críticas sobre la pérdida del patrimonio urbano, que hacían especial referencia a una ciudad antigua a la que “poco a poco, entre el progreso y la piqueta demoledora, van acabando...”³⁰ En este tono también podemos entender, por ejemplo, la reproducción de una fotografía del Cabildo bajo el epígrafe: “A pesar de sus muchas transformaciones y del vértigo arquitectónico que invade el lugar, sus viejas arcadas nos hablan aún del Buenos Aires que se va”; y junto a ella otra fotografía que muestra la Pirámide de Mayo que “rodeada por los altos rascacielos de la actualidad, el venerable símbolo se agranda en el recuerdo y el porvenir.”³¹ **(Fig.23)**

²⁶ “Rincones porteños”, *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1555, 4 de agosto 1928.

²⁷ “Buenos Aires que desaparece”, *Almanaque La Razón*, Buenos Aires, 1925.

²⁸ Cfr. por ejemplo: “La panadería de la esquina de Defensa y San Juan”, *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1559, 18 de agosto 1928; “La esquina de Cangallo y Reconquista”, *Caras y Caretas*, año XXI, n°1545, 12 de mayo 1928; “El corso en la Avenida de las palmeras”, *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1546, 19 de mayo 1928.

²⁹ Por ejemplo: Manuel Bilbao. “Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires”, *La Prensa*, año LXIII, 26 de junio 1932 [parte de una columna que comienza a aparecer en 1931]; “Pulperías antiguas existentes en los suburbios de Buenos Aires”, *La Prensa*, 11 de junio 1933, tapa de la sección 5°. Telmo Rimac. “Una vieja estación ferroviaria que desaparece: Parque 3 de Febrero”. *Caras y Caretas*, año XXX, n°1496, 4 de junio 1927, s/p.; “Casas antiguas que todavía se conservan en el barrio sur de la ciudad de Buenos Aires”, *La Prensa*, 1 de enero 1934.

³⁰ Pedro Herreros. “El viejo Paseo de Julio”, *Caras y Caretas*, año XXVIII, n°1371, 10 de enero 1925.

³¹ “El Cabildo. La Pirámide”, *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1547, 26 de mayo 1928.



19. "Rincones porteños", *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1555, 4 de agosto 1928



20. "Buenos Aires que desaparece", *Almanaque La Razón*, Buenos Aires, 1925



21. Felix Lima, "Los portones de Palermo", *Caras y Caretas*, año XXI, n°1557, 4 de agosto 1928



22. Félix Lima, "La esquina de Cangallo y Reconquista", *Caras y Caretas*, año XXI, n°1545, 12 de mayo 1928



23. “El Cabildo. La Pirámide”, *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1547, 26 de mayo 1928

Esta línea discursiva se continúa en la obra de algunos artistas que hacia mediados de la década del diez comenzaron a desarrollar vistas urbanas que rememoraban la Buenos Aires colonial, tomando como fuente el mencionado corpus de imágenes (estampas de viajeros, obras de artistas extranjeros radicados en la ciudad a principios del XIX y fotografías del siglo XIX). A partir de los últimos años de la misma década, Leonie Matthis, Juan Carlos Alonso y Luis A. León, entre otros, presentaron motivos “coloniales” en los espacios de exhibición más importantes de la ciudad como la Galería Witcomb.³² (Figs.24-26) Con un relato ubicado entre lo documental y lo nostálgico, sus muestras llevaban títulos como “Buenos Aires colonial” o “Buenos Aires antiguo y moderno”, lo cual daba cuenta del interés que existía respecto a la recuperación de un pasado perdido. El gran éxito obtenido en cuanto a la crítica y a la importante presencia de notas y reproducciones de sus obras en la prensa periódica denotan la amplia circulación de estos motivos que visibilizan la conformación de un imaginario estable y perdurable de la ciudad colonial.³³

³² Entre las muestras se destacan: Leonie Matthis: Galería Witcomb, 1912, 1913, 1914, 1917, 1919, 1922, 1925: “Buenos Aires antiguo y moderno”, 1927,1928, 1931. Juan Carlos Alonso: Galería Witcomb, 1922, “Buenos Aires colonial”, 1924. Luis A. León: “Motivos coloniales”, Galería Witcomb, 1930.

³³ Por ejemplo: R. Monner Sans. “Leonie Matthis”, *La ilustración artística*, Barcelona, año XXXII, n°1656, 22 de septiembre 1913; “Buenos Aires colonial”, *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1564, 22 de septiembre 1928 [reproduce obras de L. Matthis]; “Leonie Matthis”, *Caras y Caretas*, año XXXVII, n°1413, 3 de octubre 1925.



24. Leonie Matthis. *Defensa y San Juan*. Reproducido en *Caras y Caretas*, n°1413, 3 de octubre 1925



25. Leonie Matthis. *Catedral de Buenos Aires*, gouache s/papel, 30 x 40 cm, 1929. Colección privada



26. "Obras de artistas argentinos que se exhiben actualmente en Buenos Aires", *La Prensa*, 16 de junio 1935. Detalle de la reproducción de la obra "Jueves de Gloria" de Leonie Matthis expuesto en la galería Müller

Con las distintas apropiaciones de este corpus de imágenes del pasado de la ciudad que hemos visto, podemos entonces entender cómo el paisaje utilizado como discurso, como práctica cultural es un instrumento y un agente de poder. Los mismos motivos fueron así funcionales a dos discursos diferenciados, generados por la coyuntura de la metropolización: el revisionismo histórico canalizado en una mirada nostálgica y el progresismo que perseguía la superación del pasado. La circulación de estos paisajes funcionó entonces como un medio de intercambio, de apropiación visual y discursiva que hizo foco en la formación de una identidad presente a partir de la construcción de una imagen del pasado.

2. Paisajes urbanos entre la construcción y la destrucción

Y es que las demoliciones han abierto un claro extemporáneo en el corazón de la ciudad, como nadie podía soñarlo [...] La llanura de greda ocre se extiende irregular mostrando alquitranadas las hileras horizontales de cimientos quebrados. [...] Sin duda, la destrucción es un espectáculo agradable a los ojos del hombre y digno de sus fuerzas.
Roberto Arlt³⁴

La experiencia del paisaje se inscribe dentro de la más amplia percepción del espacio a partir de la cual, el sujeto recorta su lugar en el mundo. El paisaje es determinado por disposiciones mentales, ideas estéticas y filosóficas, ideologías políticas y costumbres; su apariencia visual surge entonces como un medio de reflexión. Con estas premisas, el criterio de *artialisation* propuesto por Alain Roger permite aclarar ciertas cuestiones respecto a la noción de paisaje urbano. Según este concepto, el paisaje nace de un doble movimiento: de la aprehensión del entorno y de la interpretación de las características de ese entorno a través de las herramientas del arte. La estética del paisaje reside entonces en la unión entre percepción visual y cultura.³⁵

En el transcurso de la historia fue desde la ciudad que se inventó y definió un espacio *otro*, gracias a la conciencia de la pérdida del contacto simbiótico con la naturaleza. La velocidad y las luces pasaron a ser unas de las características más evidentes de las representaciones urbanas, consecuencia de las nuevas formas de la experiencia cotidiana urbana. Para los expresionistas alemanes, por ejemplo, la esencia de la metrópolis estaba justamente en el ámbito industrial y artificial de la ciudad con sus “calles tumultuosas [...] puentes colgantes de hierro, medidores de gas [...], los colores chillones de los autobuses y las locomotoras de los expresos, los ensortijados cables del teléfono, las columnas de anuncios que parecen arlequines.”³⁶ Así lo expresaba Ludwig Meidner en su manifiesto de 1914, para quien la responsabilidad del artista que quisiera representar la metrópolis estaba en la captación de su movimiento y de sus nuevos componentes. Por lo tanto las interpretaciones del espacio fragmentado tuvieron su efecto en la multiplicación de los lenguajes y la pluralidad de estéticas en el laberinto de la ciudad.

³⁴ Roberto Arlt. “Nuevos aspectos de las demoliciones”, en: *Aguafuertes... op.cit.* pp.296-298.

³⁵ Alain Roger. *Breve trattato sul paesaggio*. Palermo, Sellerio Editore, 2009.

³⁶ Ludwig Meidner, “Das neue Program: Einleitung zum Malen von Großstadtbildern” [“Un nuevo programa: introducción para pintar grandes ciudades”], *Kunst und Künstler*, Berlin, vol.XII, 1914. Cita en: Peter Fritzsche. *Berlín 1900...op.cit.* p.239.

De esta manera los paisajes de la ciudad fueron, en muchos casos, una forma de canalizar las expectativas de progreso o de expresar las visiones del futuro. Así entendidas, estas representaciones tuvieron como elemento sobresaliente las torres y los grandes edificios que horadaban el espacio en el contexto de las nuevas avenidas o las grandes obras públicas. Como vimos en el capítulo anterior respecto a las imágenes portuarias, la infraestructura urbana expandida sobre el entorno natural -extendiendo sus redes viales, energéticas, etc.-, transformó al territorio en un palimpsesto donde se superpusieron los elementos naturales con los artificiales generando una conjunción única del paisaje. A partir de la década del veinte, la fascinación por el proceso de modernización urbana fue un motor poderoso para la vanguardia artística, que tomó como punto de partida para su discurso estético e ideológico las nuevas redes de energía, transporte e información visibles en el paisaje urbano transformado. A través de las obras los artistas buscaron otorgarle un sentido cultural al nuevo orden visual del mundo urbanizado.

La ciudad de Buenos Aires no estuvo ajena a estos procesos y así las grandes avenidas pobladas de automóviles, las luces, postes y cables también caracterizaron los paisajes. Estos elementos fueron un motivo recurrente, tanto para el modernismo literario del grupo de Florida y la figuración vanguardista de los artistas del Grupo de París; como para la denuncia de los Artistas del Pueblo y los intelectuales de Boedo. El ritmo vertiginoso y efímero de la ciudad se convirtió en un reto para los artistas que buscaban plasmarla en sus obras.

2.1. Tiempo, transformación urbana y cultura visual

¿Qué tiempo construyen las imágenes urbanas? ¿Gobierna el tiempo de lo que representan, el de su estilo y estructura visual o el del medio técnico con que se realizan? ¿Cómo se entretajan estos distintos aspectos en las diversas configuraciones de una ciudad? Las representaciones del paisaje urbano expuestas en concursos, exhibidas en las salas de las galerías de arte, reproducidas en publicaciones periódicas o acompañando el relato literario, fueron construyendo imaginarios de la modernidad porteña y pusieron de manifiesto las nuevas redes abstractas de intercambio en la ciudad. La temporalidad *real* de la ciudad transcurrió a través de conglomerados de imágenes que incluyeron en sí mismas la herencia del pasado. En la medida en que Buenos Aires se alteraba frente a los ojos de sus habitantes, las imágenes visuales y literarias sobre ella fueron entendidas como la condensación material y simbólica del cambio. Por ello un extenso conjunto dentro de las representaciones del paisaje

de la ciudad que aparecieron entre 1910 y 1936, tienen como denominador común la cuestión de las transformaciones urbanas. Como afirma Richard Morse, “Buenos Aires participó más que ninguna otra ciudad latinoamericana del *ethos* cosmopolita del modernismo occidental, de modo que los lugares comunes de la historia y la cultura regional asumieron un matiz mítico. [...] El desafío central no era la cognición, sino el desciframiento”.³⁷

La “imaginación reproductiva”, basada en imágenes conocidas y la “imaginación productiva”, a partir de la cual se crean nuevas imágenes o combinaciones, son capacidades necesarias para el conocimiento del espacio urbano en la vida cotidiana.³⁸ Las dimensiones estéticas del ambiente determinan la identificación de los habitantes con su ciudad dentro de una *escenografía* que proporciona cierta orientación y diferenciación respecto a otros enclaves urbanos. Existe por lo tanto una “gramática de la ciudad” consistente en elementos estandarizados como: estructuras de comunicación, energía y transporte, tipologías arquitectónicas, etc. Ninguno de estos elementos es neutral ya que documentan las esperanzas y las potencialidades de la modernización continua y conforman una base común en el proceso de conocimiento del espacio, a pesar de las diferencias locales.

Francisco Liernur destaca que entre fines del XIX y principios del XX, Buenos Aires convivió con una “ciudad efímera” caracterizada por las demoliciones y construcciones constantes.³⁹ En este marco urbano “provisorio”, el autor delinea la existencia de “enunciados centrales de logros”, que son edificios o lugares cuya imagen se retroalimenta con el imaginario de la ciudad más allá de su existencia acabada. Un recorrido por tres óleos de Pío Collivadino que muestran la Diagonal Norte y el Banco de Boston son un ejemplo del funcionamiento de estos enunciados, que permitirá comenzar a introducirnos en las cuestiones respecto del tiempo y la transformación urbana en los paisajes.

Collivadino retoma el mismo motivo a lo largo del tiempo, muchas veces sin reparar en los cambios materiales ocurridos en el lugar, y esto tal vez tenga que ver con su forma de componer las obras, como veremos más adelante. El artista realizó una primera pintura de la Diagonal, en la cual los autos, el pavimento, los transeúntes y las estructuras de madera de una obra en construcción a la izquierda de la composición se dibujan a partir de pinceladas rápidas y anchas. A los costados, unos edificios son esbozados en masas verdosas. El Banco de Boston en la esquina se destaca por el impacto de una luz amarillenta, contrastada por superficies violáceas de las zonas en sombra que se recortan sobre un cielo celeste profundo. **(Fig.27)** Un segundo boceto repite el encuadre y el motivo. Pero el cielo despliega una claridad

³⁷ Richard Morse. “Ciudades periféricas...*op.cit.* p.13 (cursivas en el original).

³⁸ Cfr. Peter Krieger. *Paisajes urbanos. Imagen... op.cit.*

³⁹ Francisco Liernur. “La ciudad efímera”... *op.cit.*

pareja sobre la esquina de Diagonal Saéñz Peña y Florida. Bajo esta luz, la paleta es más fría y reemplaza al cálido ocre de la parte iluminada del banco. En esta versión los contornos están más definidos y se marcan con pinceladas más pequeñas. **(Fig.28)** Finalmente, Collivadino retoma estos bocetos para componer un lienzo del doble de tamaño. La pincelada se hace más corta para definir los vanos de las ventanas, los transeúntes y los anuncios publicitarios con mayor detalle. La paleta también cambia y cobra tonalidades intermedias entre la primera y la segunda versión. **(Fig.29)**



27. Pío Collivadino. *Banco de Boston o Diagonal Norte*, óleo s/tabla, 36,5 x 46,5 cm, s/f. Colección Bank of America Merrill Lynch



28. Pío Collivadino. *El Banco de Boston o La Diagonal Norte*, óleo s/tela, 77 x 100 cm, c.1926. Colección privada



29. Pío Collivadino. *Banco de Boston / Diagonal Norte*, óleo s/tela, 77 x 100 cm, c. 1926. Colección privada



30. Ceferino Carnacini. *Banco de Boston*, s/d, 1927 (foto AGN)

No ha sido posible determinar cuánto tiempo transcurrió entre la realización del primer boceto y el lienzo final, pues las fechas que aparecen junto a la firma (1918, 1920 y

1926) han sido añadidas con posterioridad –y probablemente no por el artista-. De esto no cabe duda ya que las obras del Banco de Boston comenzaron a mediados de 1921, y culminaron en octubre de 1924.⁴⁰ Más allá del tiempo real que separa a los dos bocetos de la obra final, lo que se observa es que los tres edificios en construcción lindantes al banco no avanzan. Centrado en el inmueble de la entidad bancaria, las leves modificaciones que pudo haber a su alrededor no parecen tener relevancia para el artista que “congela” el motivo casi como una instantánea fotográfica y lo repite sin importar los cambios materiales reales. En el tránsito de los bocetos a la obra final, Collivadino respeta el primer planteo en lo que hace a la composición y la estructura general. Los objetos representados se mantienen mientras los colores y valores cambian y la pincelada se empequeñece para definir las formas.

En 1927, Collivadino expuso su *Banco de Boston* en el IX Sal6n de Oto6o de Rosario.⁴¹ El mismo a6o, Ceferino Carnacini present6 en XIII el Sal6n de Acuarelistas, Aguafuertistas y Pastelistas de Buenos Aires una obra con el mismo tema y con un tratamiento pl6stico similar, que muestra el edificio dominando la esquina de la Diagonal.⁴² **(Fig.30)** Titulada “Buenos Aires”, presenta la calle desde la visi6n del peat6n a nivel de la acera, a diferencia de la de Collivadino que muestra una perspectiva elevada que permite ver la construcci6n de la c6pula de un edificio en el lado derecho de la composici6n. El encuadre en la obra de Carnacini oculta esta construcci6n pero muestra otros cambios ocurridos en las cuadras adyacentes. Por ejemplo el edificio junto al Banco, que en la pintura de Collivadino est6 en construcci6n, aqu6 ya se encuentra terminado y los andamios en el lado izquierdo de la obra se encuentran mucho m6s avanzados. Es posible ver de este modo como los tiempos acelerados de la fisonom6a urbana son plasmados por dos artistas que, en el lapso de meses, encuentran que el mismo paisaje ha mutado.

Contempor6neamente, el edificio del Banco de Boston se hab6a convertido en un s6mbolo de la moderna Buenos Aires. Su imagen circulaba en postales, almanaques y fotograf6as publicadas en la prensa peri6dica y fue considerado como uno de los edificios emblem6ticos de la ciudad incluso antes que finalizase su construcci6n. **(Figs.31-33)** Una d6cada despu6s de su inauguraci6n el dibujo de la fachada del banco aparece convertido en s6mbolo, funcionando como un sintagma inmediatamente reconocible, tal cual se observa por ejemplo en una publicidad de los servicios que prestaba la entidad. **(Fig.34)**

⁴⁰ Cfr. Thomas Chambers. “The First National Bank of Boston”, *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, n646, octubre 1924, p.290-399; “Buenos Aires monumental: el palacio del Banco de Boston”, *Caras y Caretas*, a6o XXVII, n61364, 22 de noviembre 1924; “El Banco de Boston habilitar6 hoy su nuevo edificio”, *La Naci6n*, 31 de noviembre 1924, p.5.

⁴¹ Presentada bajo el n6mero 38 y reproducida en el cat6logo.

⁴² Namuncur6. “El XIII el Sal6n de Acuarelistas, Aguafuertistas y Pastelistas”, *Caras y Caretas*, a6o XXX, n61498, 18 de junio 1927. La obra aparece reproducida en la nota.



31. "Buenos Aires monumental", *Caras y Caretas*, año XXVII, n°1364, 22 de noviembre 1924



32. Gastón Bourquin. Banco de Boston, fotografía, s/d



33. The First National Bank of Boston. Tarjeta postal, c.1925



34. Publicidad del Bank of Boston, *La Prensa*, 23 de mayo 1935

El tiempo de la ciudad estaba regido por el cambio material acelerado, por lo que la dialéctica de construcción-destrucción es el nudo fundamental de todas las representaciones del paisaje urbano en este periodo. Para construir, muchas veces era necesario derribar aquello que los planes urbanísticos, las decisiones gubernamentales o la especulación inmobiliaria consideraban que interrumpía el progreso modernizador. Es así como desde la administración municipal se consideraba *necesaria* la demolición en pos de convertir a Buenos Aires en una metrópolis mundial, desde el *Proyecto orgánico* de 1925 se proponía que:

Las mismas ciudades monumentales como Viena, París o Londres, han visto derribarse sus murallas, merced a la importancia y extensión de los nuevos barrios que se anexaban a sus propias actividades; grandes y nuevas perforaciones han roto los viejos macizos, inadecuados para la fiebre modernista de las nuevas exigencias de un porvenir no menos apremiante...⁴³

Por lo tanto los efectos del andar por una ciudad en construcción estuvieron signados por el encuentro diario con las ruinas de lo para algunos era el “esplendor pasado”. Tal cual lo expresaba el ensayista Ezequiel Martínez Estrada quien hacía hincapié en la deshumanización de la sociedad contemporánea, entendiendo la modernización como “ultrasalvajismo”:

Así como nuestra historia ha sido involuntaria pero sistemáticamente falseada por escrúpulos urbanísticos, nuestra ciudad ha sido arquitectónicamente desfigurada y embellecida para uso de los turistas. [...]

La demolición consumada fríamente, con arreglo a un plan de urbanismo, es semejante al sacrificio de las bestias para la alimentación. Se elige la muerte en el plano como si se combinara una acción de guerra. Una avenida, un ensanche reclaman imperativamente el sacrificio de determinados seres. [...] Cuando los andamios se han colocado para la demolición, el transeúnte comienza a sentir ese redopelo frente a los operarios que llevan a cabo la destrucción.⁴⁴

Así se destaca una serie de imágenes muy persistentes en las artes plásticas, la prensa gráfica y en la literatura en las que esta dialéctica de construcción-destrucción está en primer plano. En ellas se conjugan de manera muy efectiva los diversos discursos sobre la ciudad: el contraste entre “lo viejo y lo nuevo”, la alabanza al progreso versus la nostalgia por el pasado, la velocidad y envergadura del cambio, la activación económica, los cambios en las formas de circular y habitar la ciudad y las nuevas formas de sociabilidad apoyadas en el crecimiento de nuevos barrios.

El acento estuvo puesto en mostrar una ciudad pujante expandiéndose y elevándose sobre la llanura. En medio de una transformación urbana dinamizada por la alternancia acelerada entre construcción y destrucción, el progreso y el trabajo se mostraron en movimiento y a partir del contraste de construcciones nuevas con edificios preexistentes. En muchos de estos paisajes las figuras humanas, si no están ausentes, son minimizadas respecto al entorno. Las “hormigas porteñas”, como puede leerse en muchos títulos, eran la fuerza del cambio. El tiempo de estas representaciones es trastocado nuevamente, ya que la misma mano que tomaba la piqueta para derribar el pasado podía construir imponentes edificios y

⁴³ Comisión de Estética Edilicia. *Proyecto orgánico...op.cit.* p.60.

⁴⁴ Ezequiel Martínez Estrada. *La cabeza de Goliat...op.cit.* pp. 82-83.

abrir elegantes avenidas mirando hacia el futuro. La figura del hombre trabajador-constructor sirvió como “autoimagen del *homo faber*, creador de la nueva ciudad que se levanta sobre las ruinas del pasado.”⁴⁵ (Figs.35-41) Es destacable que pocas imágenes plantean el contenido en términos críticos, y cuando lo hacen está por lo general asociado a un lenguaje más “expresionista” y sobre todo a través del grabado que era la técnica predilecta de aquellos artistas que pretendían mostrar la crudeza de la vida del proletariado urbano, como los Artistas del Pueblo, de cuya obra nos ocuparemos en el próximo capítulo.



35. Aurelio Cincioni. *Trabajo en la urbe*, óleo, 55 x 66 cm, 1931. Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires



36. Aurelio Cincioni. *En plena tarea*. Expuesto en el XXI Salón Nacional, 1931



37. Fernando Fader. *El cadenero o La demolición*, óleo s/tela, 87 x 127 cm, 1910. Casa Fader, Mendoza

⁴⁵ Peter Krieger. *Transformaciones del paisaje...op.cit.* p.150 [cursivas en el original]



38. Antonio Alice. *Hormigas humanas*. Expuesto en el X Salón Nacional, 1920



39. Salvador Mattano. *Progreso*, óleo. Expuesto en el XIII Salón de Otoño de Rosario, 1931



40. Vicente Vento. *Tarde gris*, Expuesto en el XXI Salón Nacional de Bellas Artes, 1931



41. Clemencio Morchón. *Reformar*, óleo. Expuesto en el XII Salón de Otoño de Rosario, 1930

En 1912, un óleo titulado “Buenos Aires” de Alberto M. Rossi obtuvo el primer premio de pintura en el II Salón Nacional de Bellas Artes. **(Fig.42)** En esta obra el primer plano está dominado por dos caballos tirando de una carreta, más atrás un edificio en construcción, andamios, obreros y materiales se confunden en una vorágine que tiene como telón de fondo rascacielos y chimeneas que impiden ver el horizonte. Es interesante notar cómo en este contexto una técnica antigua, como es la tracción a sangre de las carretas, resulta sin embargo funcional para mostrar la modernización urbana. En este sentido, las claras connotaciones de esta pintura eran explicadas por el mismo Rossi en 1931:

Yo pintaba entonces un cuadro inspirado en la febril actividad edilicia que habíase despertado en Buenos Aires [...] Era la edificación monumental, el progreso edilicio, la actividad grandiosa de la vasta metrópoli que surge para transmitir a la posteridad una prueba tangible de nuestras conquistas.⁴⁶

Unos años antes, en 1908, el artista había incursionado en un motivo similar, con los mismos elementos y un encuadre levemente cambiado. **(Fig.43)** En esta obra temprana, a diferencia de la de la anterior, se destaca en primer plano la figura de un obrero que opera maquinaria por delante de una serie de edificios en construcción que dominan la composición.



42. Alberto M. Rossi. *Buenos Aires*, óleo s/tela, 150 x 160 cm, 1912. MNBA. Expuesto en el Salón Nacional de Bellas Artes, 1912



43. Alberto María Rossi, *La ciudad surge*, 1908. Óleo sobre tela, 94,8 x 98,6 cm. Museo de Bellas Artes de San Juan "Franklin Rawson"



44. Alberto M. Rossi. *Buenos Aires* (tríptico), óleo. Expuesto en el Salón Nacional de Bellas Artes, 1926

⁴⁶ Alberto María Rossi. *La camisa de once varas*. Buenos Aires, Atelier de artes gráficas Futura, 1931. pp.11-12.

Rossi volvió una vez más sobre el mismo motivo en 1926 en un tríptico expuesto en el Salón Nacional. **(Fig.44)** En la pieza central se repite el tema de las obras anteriores, pero en esta ocasión el carro tirado por tres caballos cobra protagonismo al trazar una diagonal que divide en dos la superficie de la obra, los edificios y las maquinarias utilizadas por los obreros no sufren cambios entre ésta y la primera versión del tema. Es interesante notar cómo el artista “detiene” el tiempo de la construcción en estas tres versiones de un mismo motivo a lo largo de dos décadas. Sin embargo, la obra de 1926 presenta un discurso ampliado al ser parte de un tríptico. Las otras dos piezas que la acompañan representan respectivamente un motivo –posiblemente del barrio de San Telmo- con casas bajas y las torres de una iglesia; y una esquina –que ubicaremos en Recoleta- con un elegante edificio de estilo francés de varios pisos. En este tríptico se produce una conjunción de los tiempos de la ciudad y sus discursos: desde el “pasado” de la ciudad representado en las casas bajas y la iglesia, el “presente” en la construcción y el cambio y finalmente el “presente-futuro” en la pregnancia de los edificios en altura de la obra central.

Esta cuestión del *antes y ahora* o de *presente y futuro* representada a partir de la comparación en la superposición de arquitecturas de épocas diferentes o en la yuxtaposición de paisajes del suburbio y el centro –como en el tríptico de Rossi- es una operación muy frecuente a lo largo de todo el periodo que nos ocupa. Así lo plasmaba en 1918 Baldomero Fernández Moreno en un poema publicado en *Caras y Caretas*, acompañado por ilustraciones de Alejandro Sirio **(Fig.45)**:

Todo agujereado de ventanas
el edificio colosal se eleva;
sólido triunfo de cemento y hierro
sobre la roña de las casas viejas.
[...]
Así se eleve tu moderno canto
por sobre las literaturas viejas:
limpia, su arquitectura, de retóricas,
y dentro una luz nueva.⁴⁷



45. Baldomero Fernández Moreno. “Nuevos poemas de ciudad”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n°1008, 26 de enero 1918. Ilustración de Alejandro Sirio

⁴⁷ Baldomero Fernández Moreno. “Nuevos poemas de ciudad”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXI, n°1008, 26 de enero 1918.

Estas palabras de Fernández Moreno son representativas de un discurso muy extendido, tanto en las artes como en la prensa, en el cual el presente y el futuro de la ciudad se compararon a través de su simbolización en la arquitectura. Por lo general el *antes* estaba representado por paisajes de los barrios de San Telmo, San Nicolás y Monserrat donde aún era posible encontrar algunas edificaciones coloniales y donde las torres de las iglesias eran aún las construcciones más elevadas. Los suburbios, como veremos más adelante, también eran motivos que podían ser connotados como imágenes del pasado de la ciudad. El *ahora* estuvo indefectiblemente ligado a las imágenes del progreso, obras en construcción, nuevas arquitecturas y los edificios que ya eran considerados como emblemáticos de la Buenos Aires moderna como el Barolo, la Galería Güemes o el Mihanovich y en la década del treinta el Kavannagh o el Safico. (Figs.46-47)



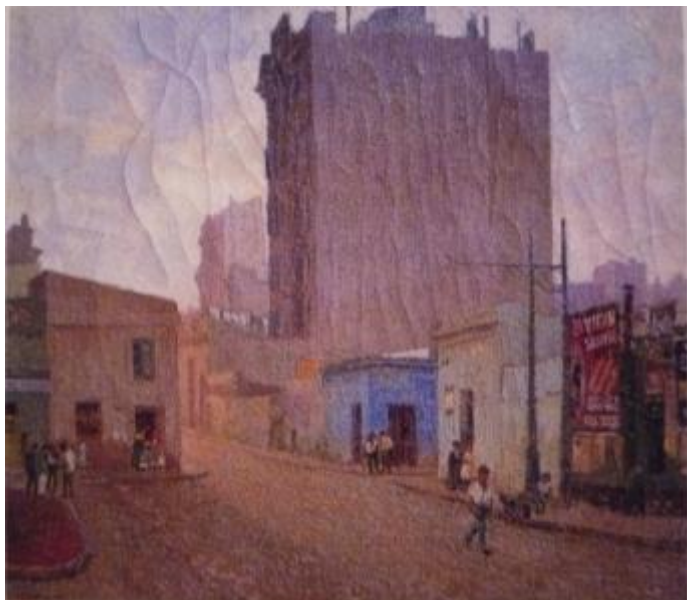
46. Ricardo Marré. *El rascacielo*, grabado, s/d. Expuesto en el XX Salón Nacional, 1930



47. Alfredo Guttero. *Paseo Colón y Chile*, óleo s/cartón, 60 x 70 cm, 1929

Nuevamente cabe mencionar a Pío Collivadino, quien fue uno de los primeros artistas en representar la progresiva aparición de los rascacielos en el horizonte de la ciudad, los cuales aparecen de manera reiterada en sus obras de las décadas del veinte y treinta. En construcción junto a otras edificaciones o como motivo específico, las masas verticales sin ventanas de los altos edificios representan la nueva Buenos Aires que se elevaba entre el caserío. Los rascacielos eran un telón de fondo omnipresente, con apariencia a veces monumental o fantasmagórica, como se observa en su obra *Independencia y Paseo Cólón* de 1918 o en un

óleo de 1935 titulado *Lo viejo y lo nuevo*. (Fig.48-49) Las perspectivas acentuaban la verticalidad de las construcciones en altura, las cuales adquirirían un aspecto monumental, mucho más allá del que pudieran haber tenido en realidad.



48. Pío Collivadino. *Calle Independencia y Paseo Colón*, óleo s/tela, 60 x 66 cm, 1918. Museo "Franklin Rawson", San Juan

49. Pío Collivadino. *Lo viejo y lo nuevo*, óleo s/d, 1935. Fotografía archivo CMPC

El tono celebratorio de los nuevos aspectos que adquiría Buenos Aires puede rastrearse a lo largo del periodo que estudiamos, cuando el crecimiento de la ciudad hizo posible la figura del periodista-*flâneur* desplazándose al azar, arrojando su mirada sobre el paisaje urbano e invitando a los lectores a hacer lo mismo. Estos recorridos se plasmaron en los relatos y las imágenes publicadas en diversos medios que mostraron la ciudad en continua transformación. Desde las obras para la construcción del primer subterráneo en 1913 hasta las mejoras en el alumbrado público, el hincapié estaba puesto en mostrar los veloces cambios de una ciudad moderna que crecía en dimensión y en altura. La contracara aparecía en serie de artículos que destilaban cierto grado de nostalgia por la Buenos Aires que "desaparecía". Al igual que en las pinturas que hemos destacado, gran cantidad de fotografías reforzaban el contraste entre "lo viejo" y "lo nuevo" destacando las casas antiguas o las ruinas de edificaciones junto a los grandes rascacielos "invadiendo los barrios que fueron los rincones más tranquilos de Buenos Aires. Así, este edificio yergue su mole en medio de palacetes que eran expresión de vida apacible."⁴⁸ (Figs.50-52) Como hemos mencionado anteriormente, resulta interesante que en una misma publicación podían aparecer notas que encendían la

⁴⁸ "La renovación de Buenos Aires", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXX, n°1524, 17 de diciembre 1927, s/p.

polémica y la crítica sobre el impacto de los cambios urbanos junto a otras que celebraban sin ambivalencias las transformaciones de la ciudad y su arquitectura.

En los paisajes urbanos se puede entonces encontrar una superposición de tiempos que es intrínseca a su condición de modernos. Un primer tiempo es el real, aquel de los sucesos que efectivamente ocurrieron en un momento determinado. Luego está el tiempo de la producción de la imagen –entre su aprehensión y elaboración como paisaje hasta su realización- que es variable y subjetivo. En este sentido es fundamental el tiempo de la técnica utilizada, que agrega una subcategoría en los tiempos superpuestos de la imagen. Un tiempo que tiene que ver con el sentido que se le otorga, es decir, un mismo paisaje puede entenderse como una visión de futuro, un recorte del presente o un recuerdo del pasado. Como hemos visto hasta ahora, en los paisajes urbanos de Buenos Aires estas lecturas pueden coexistir en una misma imagen, según su contexto de circulación y sus formas de apropiación. Esto nos conduce a otro tiempo, el del espectador, quien a su vez agrega sus propios *tiempos* sobre la imagen.



50. “Ayer” y “Hoy”, *Caras y Caretas*, año XXVIII, n°1420, 19 de diciembre 1925



52. “Impresiones de Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, n°1084, 12 de julio 1919



51. “Casas antiguas que todavía se conservan en el sur de Buenos Aires”, *La Prensa*, 1 de enero 1934 (detalle)

2.2. Experiencia urbana, torres y dominio de las alturas

Desde Babel, las torres tuvieron un papel fundamental en los procesos de localización, codificación y definición del ámbito de la ciudad. El *topos* bíblico se entendió como metáfora de la idea de conquistar el cielo con construcciones como un acto de soberbia, que se desarrolló en un sentido diferente de aquel de las grandes catedrales medievales, donde las torres son símbolo de la unidad de los creyentes y de cercanía con dios. De este modo, la presencia de las torres tuvo diversas funciones como: la defensa militar, la simbolización de elevación espiritual, las telecomunicaciones o la demostración del poderío económico. La fascinación por las altas construcciones es uno de los arquetipos más antiguos, que pervive hasta el día de hoy en los monumentales rascacielos asiáticos. Es por ello que sus transformaciones simbólicas forman parte de la memoria cultural y sus imágenes son ineludibles en el estudio de los paisajes y los imaginarios urbanos.

A partir de la década de 1910 la progresiva construcción de edificios en altura sin dudas contribuyó a cambiar el perfil de Buenos Aires. En 1909 el Plaza Hotel, con sus 63 metros de altura, había sido un giro fundamental en cuanto a la presencia de rascacielos en la ciudad. El rumbo definitivo de esta tendencia estuvo marcado a partir de la construcción de los considerados como los dos primeros rascacielos porteños: el edificio de Ajustes de los Ferrocarriles, conocido como Railway Building (70 metros de altura) y la Galería General Güemes (78 metros de altura).⁴⁹ El *Railway*, construido entre 1907 y 1910, fue el primer edificio en Buenos Aires que superó los 10 pisos. En 1913 en el *Almanaque Peuser* se publicaba entre otras imágenes de grandes edificios públicos, obras de infraestructura y nuevos lugares de esparcimiento de la ciudad, una foto del mismo bajo el epígrafe “Primer rascacielos”. (Fig.53) Lo que este edificio significaba, en tanto ejemplo de los avances y las

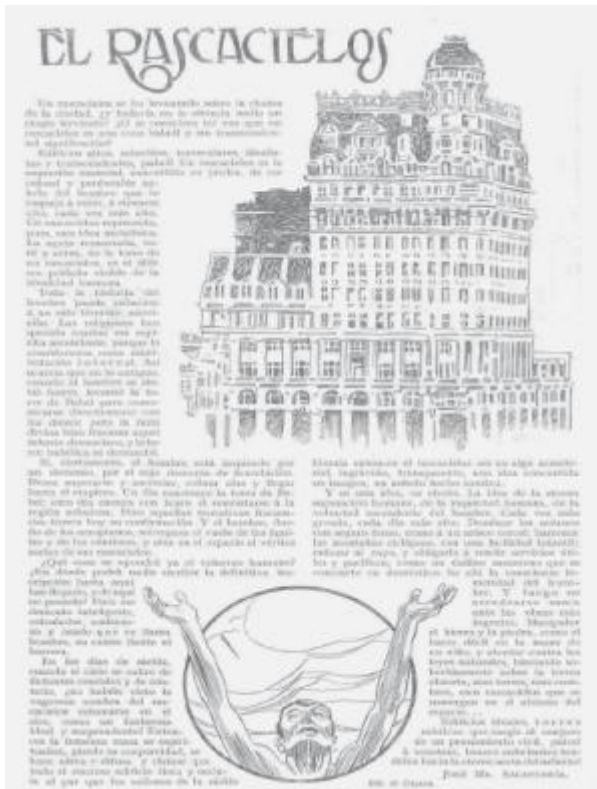


53. “Primer rascacielos” (Railway Building.) *Almanaque Peuser*. Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1913

⁴⁹ Sobre la historia de las construcciones en altura en Buenos Aires cfr.: Leonel Contreras. Leonel. *Rascacielos porteños. Historia de la edificación en altura en Buenos Aires (1580- 2005)*. Buenos Aires, Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2005.

aspiraciones de modernidad en Buenos Aires, es claramente expresado en el cuerpo de la mencionada nota que acompañaba esa fotografía:

De aquellos mandobles y cuchilladas [...] Salió una capital cuya city tiene los más grandes progresos edilicios de los modernos tiempos, una ciudad que surge de la estadística moderna como la más higiénica del mundo. [...] Buenos Aires va en camino de tener perfeccionados todos los primores urbanos de las grandes capitales.⁵⁰



54. José María Salaverría. “El rascacielo”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XV, n°728, 14 de septiembre 1912



55. “Five o'clock... chorizo asado”. *PBT*, 1915, s/d.

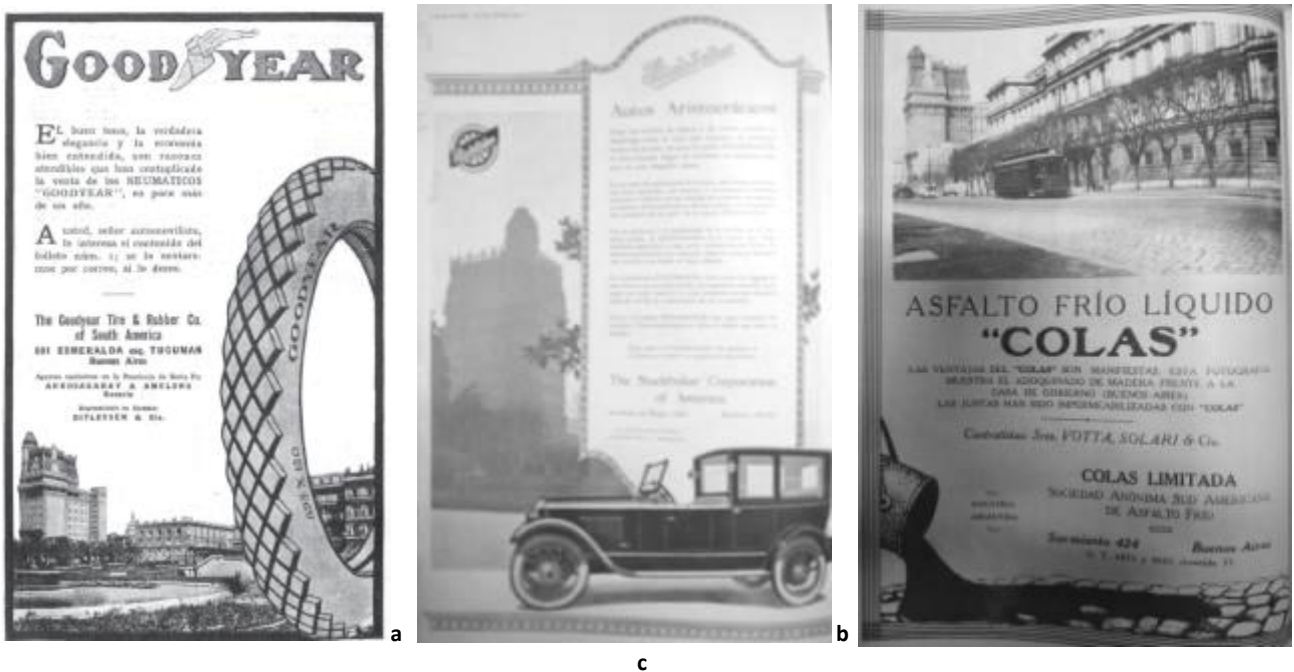
Al ser uno de los primeros edificios en altura de la ciudad, rápidamente el *Railway* se convirtió en un paradigma del modelo cosmopolita ansiado por amplios sectores de la dirigencia política y la intelectualidad. En 1912 el escritor español José María Salaverría, quien también colaboraba en el diario *La Nación*, hacía suyas estas aspiraciones en una nota que titulaba “El rascacielo”, acompañada por una ilustración de este edificio (**Fig.54**):

Un rascacielos se ha levantado sobre la chatez de la ciudad, ¿y todavía no le ofrenda nadie un elogio ferviente? [...] Edificios altos, soberbios, torreculares, [*sic*] idealistas y trascendentes,

⁵⁰ Leopoldo Basa. s/t. *Almanaque Peuser*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1913. s/p

¡Salud! Un rascacielos es la expresión material, convertida en piedra, de ese colosal y perdurable anhelo del hombre que le empuja a subir, a elevarse alto [...] La aguja remontada, sutil y aérea, de la torre de un rascacielos, es el último peldaño visible de la idealidad humana. [...] Edificios ideales, torres místicas que surgís al conjuro de un pensamiento civil, ¡salud a vosotras, brazos anhelantes tendidos hacia la eterna meta del infinito!⁵¹

A partir de este momento la figura del *Railway* apareció como un emblema de la ciudad moderna y como símbolo de progreso en diversos soportes, desde notas de prensa hasta publicidad y viñetas humorísticas. (Figs.55-56) Aún después de dejar de ser la construcción más alta de la ciudad, este edificio continuó siendo paradigmático y quedó plasmado también en la obra de artistas como Collivadino, quien lo tomó como motivo en más de una ocasión. (Figs.57-58)



56. a. Publicidad de neumáticos “Goodyear” con fotografía del “Railway”. *Caras y Caretas*, n°955, 2 de enero 1917
 b. Publicidad de automóviles con fotografía del “Railway”. *Plus Ultra*, abril 1921
 c. Publicidad de asfalto líquido, con fotografía de la Av. Paseo Colón y el “Railway” al fondo. *Aconcagua*, noviembre 1930

⁵¹ José María Salaverría. “El rascacielo”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XV, n°728, 14 de septiembre 1912.



57. Pío Collivadino. *Paseo Colón*, óleo s/cartón, 54,7 x 37,5 cm, 1925.CMPC



58. Pío Collivadino. *Paseo Colón*, óleo s/tela, 85 x 70 cm, 1925. MBQM

En el mismo número del *Almanaque Peuser* que mencionamos más arriba, se publicaba otra nota titulada “Después de cincuenta años” en la cual nuevamente José María Salaverría hacía referencia a los cambios que experimentaría la ciudad en el futuro.⁵² Aquí también el porvenir estaba expresado a partir de los rascacielos como emblema, cuestión reforzada en las ilustraciones que acompañan el artículo que mostraban grandes edificios en altura, aviones y otras figuraciones presentes en la mayoría de las fantasías futurísticas del periodo.⁵³ (Fig.59) En imágenes como estas se articulaban las esperanzas de una renovación visual, urbana y social, a partir de nuevas interpretaciones del arquetipo de la torre, que en este contexto simbolizaba la nueva e incipiente cultura metropolitana porteña. Las construcciones en altura continuaron creciendo progresivamente en diferentes puntos del centro de la ciudad, como respuesta a las demandas simbólicas de las actividades privadas y corporativas.⁵⁴ La trama urbana proporcionó lugares para la transacción de valores y el cruce de diversos discursos y prácticas con sus correspondientes conflictos de intereses. Los rascacielos eran la alternativa a la homogeneidad de la traza en damero y sus figuras se

⁵² José M. Salaverría. “Después de cincuenta años”, *Almanaque Peuser*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1913. s/p

⁵³ Sobre las figuraciones del futuro en la prensa periódica en torno al Centenario cfr. Margarita Gutman. *Buenos Aires. El poder...op.cit.*

⁵⁴ Cfr. Leonel Contreras. *op.cit.*

transformaron tempranamente en el eco de los procesos norteamericanos. La tipología se desarrolló con mayor rapidez en el centro y Buenos Aires fue uno de los pocos lugares del mundo donde desde la década del diez se corporizó el rascacielos fuera de Estados Unidos.⁵⁵ Estas construcciones generaron no pocos debates entre aquellos que las veían como una maravilla de la técnica y aquellos que las consideraban una amenaza para la estética de la ciudad y bregaban por una arquitectura más ligada al pasado colonial.



59. José M. Salaverría. “Después de cincuenta años” *Almanaque Peuser*. Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1913



60. a. Publicidad de ascensores “Express”. *Revista de Arquitectura*, n°96, diciembre 1928

b. Publicidad de refrigeradores sobre un fondo de bloques de rascacielos, “Símbolo del confort moderno”. *Revista de Arquitectura*. Buenos Aires, agosto 1936

c. Publicidad de aires acondicionados “Carrier” donde se indica con números los rascacielos de Buenos Aires. *Revista de Arquitectura*, n°184, abril 1936

⁵⁵ Cfr. Virginia Bonicatto. *Escribir en el cielo: relatos sobre los primeros rascacielos en Buenos Aires (1907-1929)*. Tesis de Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Torcuato Di Tella, 2011. [mimeo]; Francisco Liernur. “Rascacielos en Buenos Aires”, *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, julio 1980; Leonel Contreras. *op.cit.*

Las perspectivas de lo moderno en arquitectura fueron transmitidas por las revistas especializadas como *Nuestra Arquitectura* y la *Revista de Arquitectura*.⁵⁶ Desde sus páginas se planteó la importancia de la modernización de teorías y modelos para la formalización de planes y proyectos, en un ámbito en el que un panorama profesional y académico muy rico convivía con la especulación inmobiliaria. Las búsquedas estuvieron centradas en el entendimiento del propio espacio y la jerarquización de las funciones de los edificios sin renunciar al lenguaje estético. La depuración geométrica propugnada por las vanguardias y la funcionalidad en base a la aplicación de nuevas tecnologías eran las alternativas que permitirían llegar a mayores alturas. Las páginas de estas revistas se colmaron de notas sobre los métodos constructivos y de imágenes de rascacielos en otras ciudades del mundo. Las publicidades de nuevos materiales para la construcción o nuevas tecnologías para el confort del hogar, apuntaron a poner sus productos junto a imágenes de altos edificios para señalar y reforzar su carácter de modernos e innovadores. **(Figs.60a-c)** Los periódicos de mayor circulación metropolitana *La Nación* y *La Prensa* también incorporaron estas discusiones. En ambos diarios las crónicas sobre las novedades urbanísticas y arquitectónicas de la ciudad aparecían entre las noticias generales. Las mismas hacían especial mención a los cambios en el espacio público, como la inauguración de plazas y monumentos, pero sobre todo también hacían foco en la aparición de nuevos y modernos edificios públicos y privados.⁵⁷

Los modelos extranjeros fueron muy influyentes en la construcción de estas representaciones de la modernidad porteña. Desde fines del siglo XIX, el *skyline* de Manhattan evocaba la esencia de lo metropolitano y sus cada vez más altos rascacielos indicaban, como ningún otro icono, el liderazgo económico y las aspiraciones de la modernidad.⁵⁸ La arquitectura de principios del siglo XX buscó romper con el pasado y se explotaron las posibilidades del esqueleto de concreto armado, a partir del cual se utilizó la transparencia del vidrio como una metáfora de la nueva sociedad democrática.⁵⁹ Centenares de imágenes de Nueva York fáciles de recordar circularon en diversos soportes por Europa y Latinoamérica. Los adelantos arquitectónicos y urbanísticos de las ciudades norteamericanas generaron un fuerte interés en la población, gracias a su recurrente aparición en la prensa periódica porteña y también en las revistas especializadas. Abundantes fotografías (vistas aéreas, vistas panorámicas, recortes de perfiles de edificaciones) acompañaban estos artículos o se

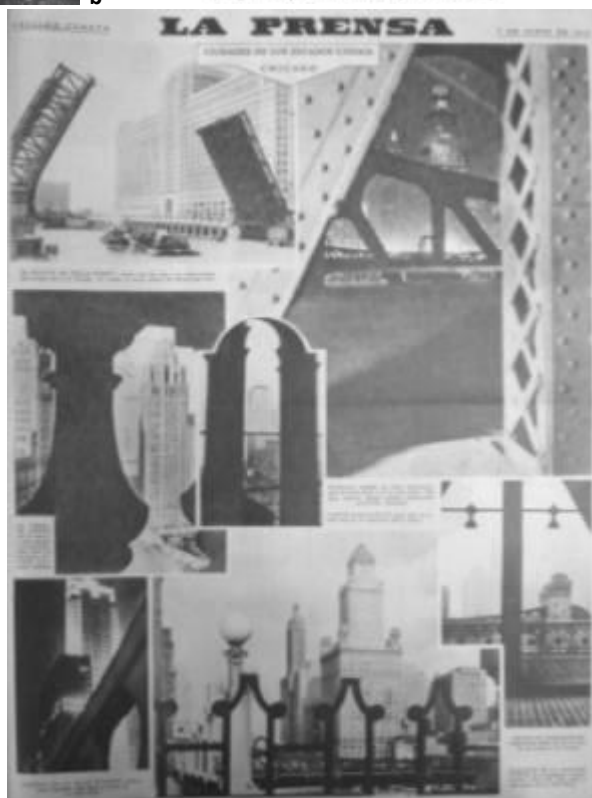
⁵⁶ Cfr. Patricia Méndez. *op.cit.*

⁵⁷ Sobre algunas particularidades de estos procesos en el diario *La Nación*, cfr. María Inés Saavedra (dir). *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La Nación. 1915-1925.* Buenos Aires, Vestales, 2004.

⁵⁸ Margarita Gutman. *Buenos Aires. El poder...op.cit.*

⁵⁹ Cfr. Peter Krieger. *Paisajes urbanos...op.cit.*

disponían a modo de collage en notas meramente gráficas que mostraban a estas ciudades como ejemplos y como faros de la modernidad presente y futura.⁶⁰ (Figs.61-62)



61. a. Dionisio Napal, "Desde Nueva York. Mis impresiones", *Caras y Caretas*, n°1409, 13 de octubre 1925
 b. "Las ciudades de Estados Unidos", *Caras y Caretas*, n°1031, 6 de julio 1918
 c. "De Nueva York", *Caras y Caretas*, n°790, 22 de noviembre 1913
 d. "Nocturno de Nueva York", *La Prensa*, 2 de febrero 1935

62. "Ciudades de Estados Unidos: Chicago", *La Prensa*, año LXII, 7 de junio 1931, tapa de la sección cuarta

La fascinación por los rascacielos y sus implicancias en la vida cotidiana o sus significados en tanto visiones del futuro se vio también plasmada en el cine. Ejemplo de ello es el film *Metrópolis* de Fritz Lang que se estrenó en Buenos Aires el 25 de noviembre de 1927,

⁶⁰ Por ejemplo: "Ciudades de Estados Unidos: Chicago", *La Prensa*, año LXII, 7 de junio 1931, tapa de la sección cuarta; Gina Lombroso, "El secreto de Nueva York", *La Prensa*, año LXII, 19 de julio 1931.

pocos meses después de su estreno en Alemania.⁶¹ El afiche mostraba la silueta de los rascacielos cúbicos, que fortalecieron la formación del arquetipo de la torre en relación a las visiones del futuro: “Las imágenes de *Metrópolis* fungieron para sugerir la modernidad urbana neoyorkina. En tiempos en que la mayoría de la población europea no podía viajar al Nuevo Mundo, las películas, tanto como los comics, sirvieron para la educación popular.”⁶² (Fig.63)



63. Afiche del film *Metrópolis* de Fritz Lang, 1927

La experiencia de la vida en las grandes metrópolis y su relación con las nuevas formas arquitectónicas eran una preocupación para Ángel Guido, tal cual lo manifestó en una nota aparecida en el diario *La Prensa* en 1931 titulada “Catedrales y rascacielos”.⁶³ El arquitecto comparaba la voluntad constructiva de las iglesias góticas con la de los rascacielos del siglo XX y concluía en que ambas se caracterizaban por su “desantropomorfismo”, tanto por sus formas abstractas como por sus dimensiones y altura. El autor señalaba que la *voluntad de forma* de los Estados Unidos estaba objetivada en los rascacielos a partir del “verticalismo”, cuyo objetivo era resaltar la grandeza del poderío económico contrariamente a las alturas de las

catedrales góticas que buscaban la elevación espiritual de los espectadores. Guido sostenía que la identidad del arte y la arquitectura latinoamericana estaba en el altiplano peruano, donde se había logrado un “estilo mestizo” resultante de la conjunción con lo hispánico, por ello se ubica frente a las corrientes modernistas personificadas, por ejemplo, en Le Corbusier. Sin embargo, la influencia de las teorías de Heinrich Wölfflin y Alois Riegl lo llevó a sostener un idealismo a partir del cual su elogio del verticalismo tiene un sentido alegórico y

⁶¹ Alemania, Universal Film AG, 1927. Dirección: Fritz Lang. Con: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge y Fritz Rasp. Sobre la recepción del film en Buenos Aires cfr. Paula Félix-Didier. “Metrópolis. Crónica de un film reencontrado”, en: *Sin Aliento*, Buenos Aires, n°6, 13° Bafici, 12 de abril 2011.

⁶² Peter Krieger. *Paisajes urbanos...op.cit.* pp.71-72.

⁶³ Ángel Guido. “Catedrales y rascacielos”, *La Prensa*, año LXII, 31 de mayo 1931.

trascendental.⁶⁴ Así lo expresó en su libro *Catedrales y rascacielos* editado en 1936, cinco años después de la publicación del artículo que mencionamos. Allí desplegó su teoría acerca de los rascacielos, entendidos como las “catedrales del futuro”, que se elevaban gracias a las nuevas tecnologías, y los describía como una obra característica el “espíritu de una época”. Les otorgaba entonces un sentido espiritual y no mercantilizado, en tanto detrás de las cuestiones técnicas en la construcción

vibra, tenso, un espíritu, es decir una ‘voluntad’ [...] Más aunque el rumbo del clima espiritual del mundo se haya torcido enérgicamente, a la manera que el Humanismo y la Reforma derrumbó el espíritu cristiano propicio de las Catedrales, los Rascacielos serán por mucho tiempo una de las expresiones estéticas más certeras de nuestra inquieta y embrollada época.⁶⁵



64. “Característica de la edificación en la zona de Retiro (Leandro N. Alem y Maipú)”. 1880-1930. *Cincuentenario de la Federalización de Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1932. p.140



65. “Diagonal Saenz Peña”. 1880-1930. *Cincuentenario...*

El discurso municipal no estaba ajeno a esta identificación de las construcciones en altura con el progreso y las aspiraciones metropolitanas. Este es el trasfondo sobre el que es posible analizar un informe que la Municipalidad de Buenos Aires publicó en 1932 con motivo del cincuentenario de la federalización de la ciudad en 1880.⁶⁶ En el prólogo se exponían brevemente las razones de la federalización y se reforzaba la idea de la centralidad de Buenos Aires como metrópolis, al afirmar que “de ciudad dirigida se había transformado en ciudad directora y estaba en vías de ser la ciudad monopolizadora del pensamiento nacional.”⁶⁷ A continuación se la comparaba con otras grandes capitales, ubicándola como centro por su poderío económico y cultural. Entre las numerosas imágenes reproducidas en este impreso, la más interesante es una serie de pequeños grabados de formato horizontal intercalados al

⁶⁴ Para un panorama de las teorías y la obra de Ángel Guido como arquitecto y urbanista cfr. Bibiana Cicutti y Alberto Nicolini. “Ángel Guido, arquitecto de una época de transición”, en: *Cuadernos de Historia*, Buenos Aires, n°9, IAA, FADU-UBA, junio 1998.

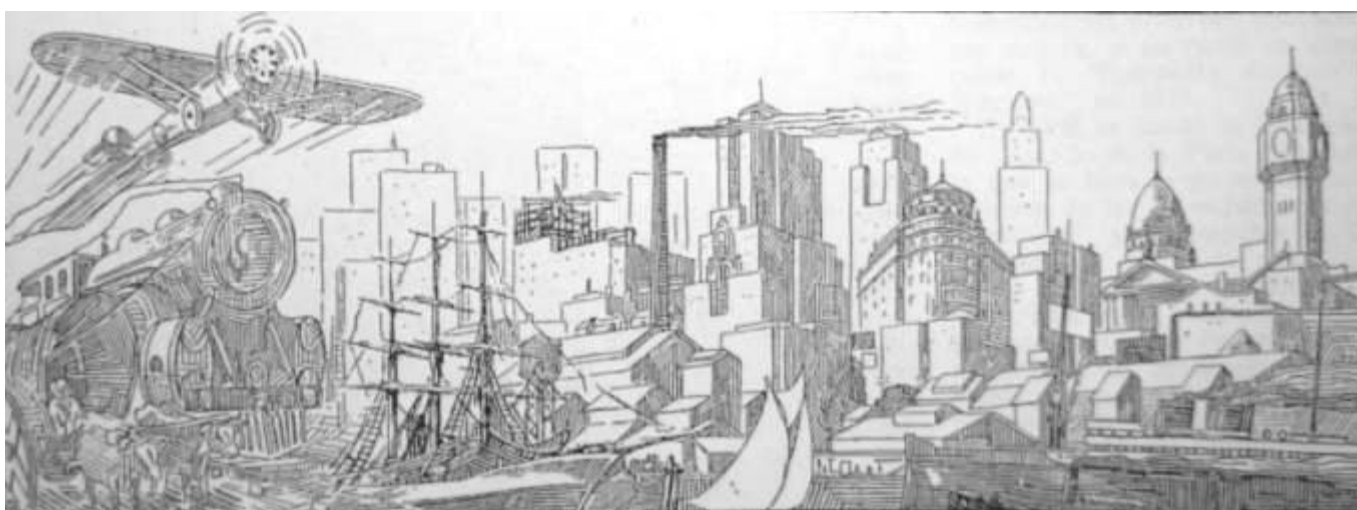
⁶⁵ Ángel Guido. *Catedrales y rascacielos*. Buenos Aires, Colegio Libre de Estudios Superiores, 1936. p.39.

⁶⁶ 1880-1930. *Cincuentenario... op.cit.*

⁶⁷ 1880-1930. *Cincuentenario... op. cit.* p.6.

comienzo o al final de las diversas secciones del informe. Realizadas por Pablo A. Pereira y Joaquín Albistur (según se indica en el colofón), estas imágenes presentan un panorama particular de la ciudad y en general ilustran el contenido de cada capítulo con una escena. Otros grabados corresponden a vistas generales de calles céntricas, como la titulada “Característica de la edificación en la zona de Retiro (Leandro N. Alem y Maipú)” o la diagonal Sáenz Peña, en las que se destacan los edificios paradigmáticos y sobre todo las nuevas construcciones. **(Figs.64-65)** De todas las viñetas que aparecen, es especialmente llamativa una que lleva como epígrafe “La ciudad de hoy, en plena marcha hacia en el progreso”. **(Fig.66)** En el lado izquierdo, un avión y un tren simbolizan la ciudad como centro distribuidor, así como el presente y futuro de las comunicaciones. Junto a ellos una carreta tirada por bueyes y una fragata remiten al pasado colonial de Buenos Aires. En el centro de la composición, una chimenea humeante, los docks del puerto y los andamios de un edificio representan el poderío económico de una ciudad pujante que crece velozmente. En el lado derecho aparecen, sobre un fondo de rascacielos, el Congreso de la Nación junto a otros dos edificios recientemente inaugurados: la Legislatura con su alta torre-reloj y el Banco de Boston.

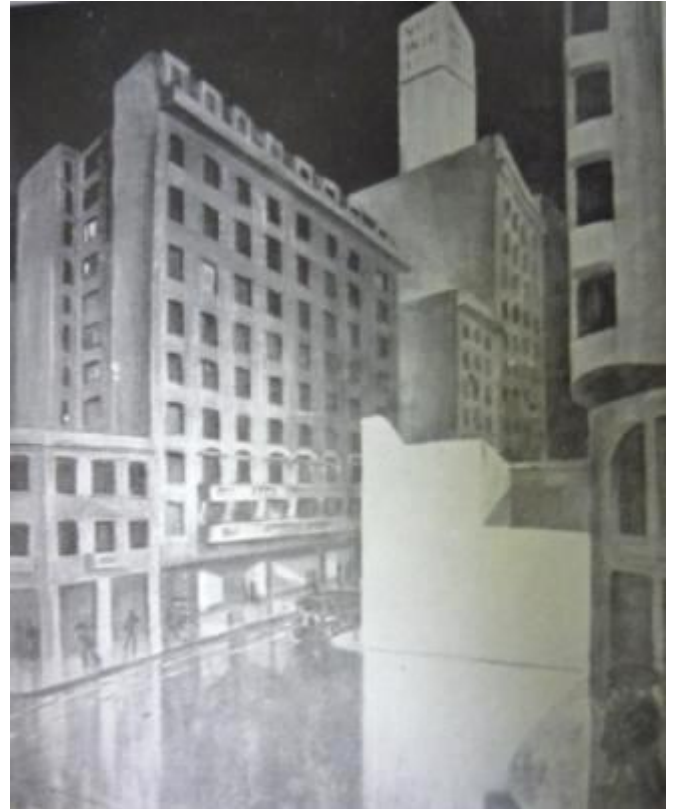
Esta ilustración condensa así tres momentos de Buenos Aires superpuestos en una imagen global: el pasado de la “Gran Aldea” colonial y su renovación para el Centenario, el presente de una ciudad en expansión y el futuro representado en los bloques cúbicos de los rascacielos. Este *waterfront* de altos edificios todavía no existía efectivamente en la forma en que se observa en esta ilustración, por lo tanto su aparición puede entenderse como una construcción del imaginario sobre el porvenir moderno de la ciudad. Las mencionadas imágenes del perfil de los rascacielos de Nueva York y Chicago sin duda pudieron ser un disparador para la realización de este dibujo.



66. “La ciudad de hoy, en plena marcha hacia en el progreso”. 1880-1930. *Cincuentenario...* p.54



67. Orestes Urbini. *Paisaje ciudadano*. Expuesto en el Salón Nacional de Bellas Artes, 1936



68. R. Pallas. *Suipacha y Corrientes*. Expuesto en el Salón de Otoño de Rosario, 1931



69. Augusto Marteau. *Retiro*. Expuesto en el Salón Nacional de Bellas Artes, 1935



70. Gerardo de Alvear. *Ciudad que surge*, óleo, 100 x 94 cm, s/f . Legislatura de la Ciudad de Bs. As.

Iniciada la década del treinta, las masas cúbicas de los nuevos edificios fueron protagonistas de muchas pinturas que mostraron los volúmenes geométricos de los edificios por sobre el resto de los elementos del paisaje, como puede observarse en algunas obras de Orestes Urbini y R. Pallas. **(Figs.67-68)** Este tipo de imágenes aparecía no casualmente en un momento en el que los anhelos metropolitanos se vieron vigorizados luego de la visita del arquitecto suizo Le Corbusier en 1929, como hemos mencionado en el capítulo anterior. Su plan de la “Citté des Affaires” tuvo un gran impacto en el inicio de una nueva etapa de la construcción en altura en Buenos Aires. Edificios privados como el COMEGA (1933), el SAFICO (1934) y el Kavanagh (1936), y públicos como el Ministerio de Obras Públicas (1936) se convirtieron en el emblema del modernismo porteño de la década del treinta. La más paradigmática de estas construcciones es el edificio Kavanagh, inaugurado oficialmente en enero de 1936. Con sus 120 metros de altura hasta el mástil fue el edificio más alto de Latinoamérica, superando al Palacio Barolo y al SAFICO que ostentaban las mayores alturas de la ciudad hasta ese momento. Inmediatamente se convirtió en el nuevo símbolo de la moderna capital, su imponente figura fue fotografiada y reproducida en diarios y revistas y circuló en postales como una de las vistas insoslayables de ciudad. Los artistas no fueron ajenos a la fascinación que producía este rascacielos y muchas de sus obras del paisaje urbano estuvieron dedicadas a mostrarlo junto a la renovada Plaza San Martín, como una escena que efectivamente representaba la esencia metropolitana, tal cual puede verse en obras de Augusto Marteau o Gerardo de Alvear. **(Figs.69-70)** Como diría el arquitecto argentino Cesar Pelli casi ocho décadas después de su inauguración: “Cuando un rascacielos llega a expresar el carácter de una ciudad contra el cielo, se gana la estima y el cariño de su gente. Eso pasa con el edificio Chrysler en Nueva York y con el Kavanagh en Buenos Aires.”⁶⁸

Una vez más una obra de Collivadino es un ejemplo adecuado para entender la imagen de la ciudad que aparecía por esos años gracias a los perfiles verticales de los rascacielos. En el óleo *Buenos Aires que surge*, el artista representa las altas edificaciones apareciendo entre las casas bajas del suburbio y proyectando su sombra sobre ellas. **(Fig.71)** Techos y terrazas con algunas escasas chimeneas ocupan el primer plano en la parte inferior de la tela, y contrastan con el eje vertical de un alto edificio en construcción que se ubica en el lado derecho interrumpiendo la horizontalidad del conjunto de casas. El volumen de esta construcción sostenida por andamios se equilibra en un plano posterior con un rascacielos que se eleva por sobre la línea de horizonte, casi en el centro de la obra. Del lado izquierdo, aparece parte de una cúpula que recuerda a los pináculos de las torres y los coronamientos de las iglesias de la

⁶⁸ Cita en: Leonel Contreras. *op.cit.* p.126.

Buenos Aires colonial. La luz en tonos amarillos y anaranjados se proyecta sobre las torres de concreto recortadas sobre un cielo con nubes de color rosa violáceo. Sólo los altos edificios reciben los rayos del sol del atardecer, y sus colores claros contrastan con los azulados y tierras del caserío que va quedando reducido bajo las sombras de los rascacielos. Esta obra tiene muchos puntos en común con las de artistas que también representaban los procesos de la modernización en otras ciudades, por ejemplo el norteamericano John Sloan quien contemporáneamente a Collivadino plasmó con un espíritu similar al del argentino los cambios urbanos y la vida cotidiana en Nueva York.⁶⁹ (Fig.72)



71. Pío Collivadino. *Buenos Aires que surge*, óleo s/tabla, 37,2 x 56 cm, c.1920. CMPC



72. John Sloan. *Sunset, West Twenty-third Street (23rd Street, Roofs, Sunset)*, óleo s/tela, 62 x 92 cm, 1906. Joslyn Art Museum, Nebraska



73. Alfredo Gutierrez. *Apunte*, grafito s/papel, 1930. Colección privada

⁶⁹ Cfr. Milton W. Brown. *American painting from the Armory Show... op.cit.*



74. "Dese el rascacielo se divisa un trozo de la ciudad..." *Caras y Caretas*, n°1160, 25 de diciembre 1920



75. "Al caer de la tarde", *Plus Ultra*, año 1, n°6, 1916

El panorama de contrastes presente en *Buenos Aires que surge* puede relacionarse con una interesante serie de imágenes que denominaremos "vistas desde las terrazas". Las cúpulas de las iglesias se mezclan con las chimeneas, los techos de tejas y los cuerpos cúbicos de los nuevos edificios a la distancia en obras que muestran la heterogeneidad del *cityscape* de Buenos Aires. Así lo plasmaba Alfredo Guttero en un apunte de 1930 donde se observa un recorte de los techos de algunos edificios de formas cúbicas, combinados con remates de estilo francés, entre los cuales se asoman palmeras y otros árboles. (Fig.73) En la prensa se multiplicaban este tipo de vistas desde las azoteas, destacando justamente la diversidad arquitectónica y el crecimiento de la "gigantesca ciudad levantada por el esfuerzo y el entusiasmo comunes".⁷⁰ (Figs.74-75) En estas imágenes uno de los elementos predominantes son las medianeras desnudas que aparecen como una constante en el fondo de los perfiles recortados de las casas. Arquitectos y urbanistas las consideraron como ejemplos de la falta de planificación, por su carácter especulativo al señalar los límites de los lotes, y de fealdad por su condición de fragmentos. Sin embargo, éstas pueden rastrearse como motivo en la obra de fotógrafos y artistas –también en el contexto internacional- que retrataban las ciudades que recorrían. De esta manera, el imaginario urbano de fines del siglo XIX y principios del XX

⁷⁰ "Desde el rascacielo", *Caras y Caretas*, año XXII, n°1160, 25 de diciembre 1920.

encontró en la medianera un elemento característico; convirtiéndose casi una marca identificadora de la metrópolis moderna alrededor del mundo. Las medianeras eran el rastro visible de los nuevos altos edificios y la marca que anunciaba la espera de futuras construcciones. Su naturaleza abstractizante captó en nuestro contexto la atención de artistas como Alfredo Lázari, Juan Carlos Alonso o Pío Collivadino, entre otros, quienes hicieron foco en las texturas, las formas y la potencialidad lumínica de los planos de las paredes desnudas. Las vistas desde las terrazas también servían de excusa para mostrar el recorte de la silueta urbana contra el cielo en diferentes momentos del día. **(Figs.76-85)**



76. Luis A. de León. *Remanso urbano*. Reproducida en: *La Prensa*, 10 de abril, 1932



77. Welly Baur. *Desde la azotea*, acuarela. Reproducida en: *Caras y Caretas*, n°901, 1916



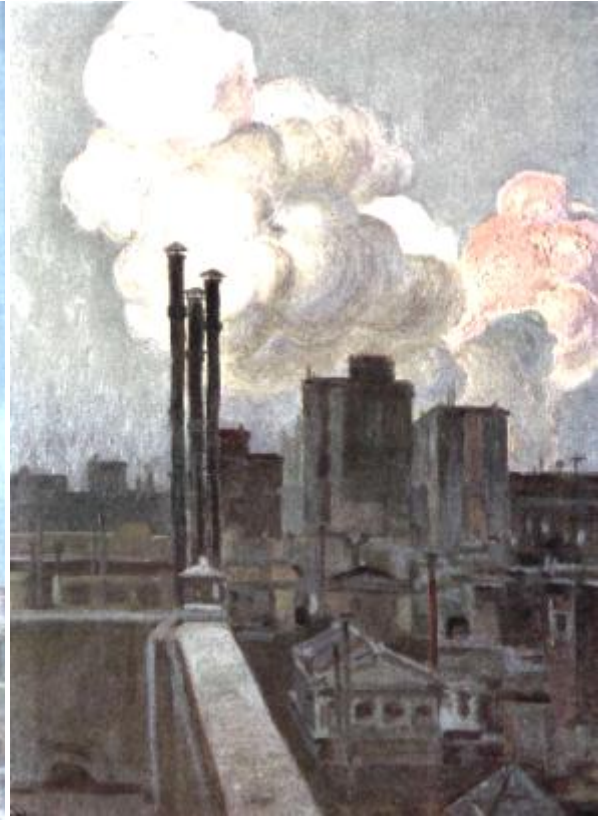
78. Mayol. *Al caer la tarde*. Reproducido en: *Caras y Caretas*, año XX, n°970, 5 de mayo 1917



79. Alonso. *Contraste*. Reproducido en: *Caras y Caretas*, n°803, 1914



80. J. Alonso. *La caída de la tarde*. Reproducido en *Caras y Caretas*, n°1005, 1918



81. Mayol. *Las azoteas*, óleo. Reproducido en *Caras y Caretas*, n°942, 1916



82. J. Alonso. *Desde mi balcón*. Reproducido en *Caras y Caretas*, n°898, 1915



83. Pío Collivadino. *Estudio (Ciudad) o Ciudad de Buenos Aires (Estudio, 1924)*, óleo s/cartón, 55 x 37,5 cm, 1924. CMPC



84. Alfredo Lázzari. *Flores*, óleo s/tabla, 14 x 18 cm, 1932. Colección privada



85. Raúl Mazza. *Viejas azoteas*. Expuesto en el XXIII Salón Nacional, 1933

La presencia de construcciones en altura también originó una serie de imágenes que estuvieron directamente relacionadas con el señalamiento de la nueva grandeza monumental de la urbe en crecimiento. Este sentido tuvo la gran cantidad de vistas panorámicas de Buenos Aires tomadas desde los nuevos rascacielos que proliferaron desde fines de la década del diez. Los puntos de vista altos han predominado en el imaginario por siglos; en las pinturas medievales ya aparecían vistas “a vuelo de pájaro” de las ciudades, en una ficción que convertía a estas imágenes en herramientas y símbolos del dominio del espacio. Así entendía Michael De Certeau a las imágenes panorámicas, definiéndolas como totalizaciones imaginarias, ajenas a las prácticas cotidianas del habitante de la ciudad.⁷¹ Estas vistas son por lo tanto una herramienta para develar el planeamiento urbano y la estructura de la ciudad a gran escala, mostrando sus delimitaciones y la contraposición de los vacíos y llenos del territorio.

Hacia fines del siglo XVIII, los viajes en globo posibilitaron nuevas formas de abarcar visualmente grandes extensiones de tierra. Fue en uno de estos medios que Nadar fotografió París desde el cielo en 1859. A partir de allí la cámara fotográfica se convirtió en una herramienta útil para revelar el crecimiento de la ciudad y comprender el fenómeno urbano en relación a la geografía circundante, al mismo tiempo que denotaban la conquista simbólica del cielo a partir de las nuevas tecnologías. Las vistas aéreas delimitaron espacios y permitieron visualizar la realidad –natural y artificial- del entorno urbano, combinando la perspectiva de control con la diversidad de la mirada estética. En estas imágenes, “las líneas, contornos y volúmenes de la urbe aparecen como estructuras estéticas que contienen enormes energías imaginativas: proyecciones de lo que es o debe ser la vida en la ciudad, realidades imaginadas

⁷¹ Michael De Certeau. "Andar la ciudad"... *op.cit.*

de la complejidad y contingencia de los paisajes urbanizados y naturales.”⁷² El paisaje se revela casi abstracto, “aplanado” a partir de una escritura del espacio sólo posible desde la distancia. El panorama aéreo pone entonces de manifiesto patrones de desarrollo edilicio, infraestructura y ocupación del territorio, resaltando el contraste entre el espacio urbanizado y el aún no ocupado, pero al mismo tiempo enfatizando una sensación de aparente unificación entre zonas de diferente estrato social en la linealidad y repetición de la traza y la abstracta forma de la mancha de las edificaciones.



86. Panorama desde la Galería Güemes, 1917. AGN. Reproducido en *Plus Ultra* el mismo año



87. “Instantánea desde la terraza del Pasaje Güemes”, *Caras y Caretas*, n°1078, 31 de mayo 1919



88. “Panorama de la ciudad”, *Caras y Caretas*, n°1108, 27 de diciembre 1919

⁷² Peter Krieger. *Transformaciones del paisaje urbano... op.cit.* p.44.



89. ¡Buenos Aires!, *Caras y Caretas*, n°1671, 11 de octubre 1930

En el momento que nos ocupa, estas imágenes estaban muy presentes en la cotidianeidad de los porteños a raíz de su amplia difusión en los medios gráficos ya que eran las visiones que más se ajustaban a los anhelos modernizadores. Buenos Aires buscaba su lugar entre las grandes metrópolis mundiales y la mejor manera de demostrarlo era a partir de la puesta en circulación de panoramas que fueran capaces de demostrar el crecimiento de la urbe. **(Figs.86-89)** La “emoción de Ícaro” que generaba un vuelo sobre la ciudad, permitía mostrar a Buenos Aires “desde las nubes” y sus sitios más representativos en formas nunca antes conocidas, revelando imágenes que tenían en sí mismas un sentido profundo de novedad debido a la forma en que habían sido obtenidas.⁷³ **(Fig.90-92)**

También algunos artistas, como Valentín Thibon de Libián o Manuela Alles Monasterio, utilizaron los encuadres desde un punto de vista alto que les permitían representar panoramas amplios de la ciudad o perspectivas pronunciadas de las calles más transitadas. **(Figs.93-94)** Sin embargo esta elección no resulta llamativa ya que este tipo de perspectiva era la más utilizada en los motivos urbanos de ciudades como París, Londres o Nueva York desde fines del siglo XIX.⁷⁴ Asimismo, muchas de estas vistas con encuadres similares también aparecían en la

⁷³ “Buenos Aires desde las nubes”, *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1561, 1 de septiembre 1928.

⁷⁴ Cfr. Timothy Clark. *The painting of Modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. New Jersey, Princeton University Press, 1989 [1984]. Cap.1.

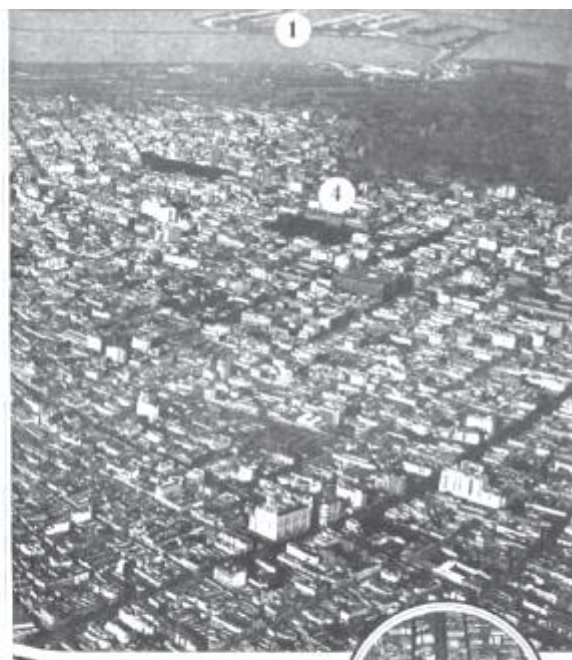
prensa mostrando los sitios más paradigmáticos de la ciudad como la Plaza de Mayo y algunas calles y avenidas céntricas.



90. "Vistas aéreas de la ciudad de Buenos Aires", *La Prensa*, 25 de mayo 1933, tapa de la sección cuarta; "Aspecto monumental que ofrece a vista de pájaro la parte céntrica de la ciudad de Buenos Aires", *La Prensa*, 10 de septiembre 1933



91. "Buenos Aires desde las nubes", *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1561, 1 de septiembre 1928



CARAS y CARETAS
sobre
Buenos Aires
El comandante Guichard
de 370 HP, nos conduce
a 1000 metros de altura

Toda la vista de abajo de la parte central y sur-occidental de la ciudad, que parece inclinar en la lejanía el horizonte de la montaña hacia el este, se ve en esta parte de la ciudad y hacia el sur, como se ve en la fotografía.

El piloto del avión, el Sr. Guichard, nos conduce a 1000 metros de altura.

92. "Caras y Caretas sobre Buenos Aires", *Caras y Caretas*, n°1105, 6 de diciembre 1919

Los espacios regulados de la circulación metropolitana se trasponen en espacios implosivos o caóticos que inciden con gran violencia sobre la “vida mental” de sus habitantes.⁷⁵ Cuando una sociedad experimenta cambios tan bruscos en poco tiempo es cuando más se dispara la imaginación del futuro. En las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires se intensificó el interés por conocer, explorar o imaginar aquello que estaba por venir. Aviones, autopistas elevadas, electricidad y sobre todo los rascacielos fueron los íconos de diversas visiones futurísticas. Las modificaciones materiales reales en la ciudad suscitaban diversas respuestas a esos futuros posibles, imaginados a partir de la experiencia cotidiana. Como se ha visto, la conquista del espacio por las torres fue un modo “predominante de dar sentido a una ciudad con pretensiones de “modernidad”, contemporaneidad y progresividad”.⁷⁶ Las modificaciones materiales reales en la ciudad suscitaban diversas respuestas a esos futuros posibles, imaginados a partir de la experiencia cotidiana. Desde la década de 1910, las aspiraciones metropolitanas de Buenos Aires fueron simbolizadas a través de imágenes que representaron las nuevas construcciones en altura. En las primeras décadas del siglo XX se intensificó el interés por conocer, explorar o imaginar aquello que estaba por venir. La ciudad y sus representaciones conforman una densa red simbólica en permanente construcción y expansión. Al igual que otros hitos urbanos, los rascacielos porteños consolidaron paulatinamente el carácter metropolitano de la ciudad. Sus representaciones se universalizaron desde diversos ámbitos y se incorporaron a la memoria colectiva con una influencia que permanece aún en la actualidad. Buenos Aires marcaba su diferencia respecto a otras ciudades latinoamericanas a partir de su lugar a la vanguardia en la construcción en altura. Las numerosas imágenes que circulaban en la prensa de ciudades como Río de Janeiro, México, Montevideo o Lima, mostraban aspectos que tenían que ver con sus enclaves naturales, sus edificios públicos o su herencia arquitectónica colonial o precolombina pero no mostraban aspectos de construcciones en altura que pudieran compararse con las de Buenos Aires. **(Anexo: Tabla 10b-c)** De ahí la insistencia en la comparación con Norteamérica, que puede entenderse tanto en términos aspiracionales como celebratorios de la situación local.

⁷⁵ Cfr. David Frisby. *op.cit.*

⁷⁶ Peter Krieger. *Paisajes urbanos... op.cit.* p.225.



93. Valentín Thibón de Libián. *Avenida de Mayo*, óleo s/tela, 37 x 30 cm, s/f. Colección privada



94. Manuela Alles Monasterio. *Corrientes y Pueryrredón*, Expuesto en el XXVI Salón Nacional de Bellas Artes, 1936

2.3. Dialéctica de la destrucción en las ruinas urbanas

El concepto y la palabra alemana Ruinenlust describen la fascinación que la cultura occidental experimenta ante las ruinas y otras manifestaciones de la decadencia: templos antiguos, restos arqueológicos, instalaciones industriales semi-destruidas y ciudades devastadas por catástrofes naturales o bombardeos que forman parte de este amplio repertorio de imágenes.⁷⁷ Las ruinas se convirtieron en una obsesión a partir del siglo XVIII, junto con la emergencia de la nostalgia por un paraíso perdido y un pasado irrecuperable. Este deslumbramiento expresaba así la ansiedad respecto al presente y al futuro, cuyas visiones no dejaron de influir en los artistas que representaron escenas de destrucción que interpelaban al tiempo. Piranesi y Fuselli, luego Friedrich, Constable y Turner incluyeron las ruinas como uno de los elementos fundamentales de sus obras, muchas veces como sostén iconográfico de siniestros sentimientos apocalípticos. Naturaleza y arquitectura se conjugaron en una relación a partir de la cual la primera triunfa, pero en un frágil equilibrio entre persistencia y deterioro. La asociación de las ruinas al sublime romántico admitía pensar la naturaleza como ya

⁷⁷ Brian Dillon. *Ruin Lust*. London, Tate Britain, 2014 [Catálogo].

destruida, así lo entendió John Ruskin, para quien el mundo natural aparecía alarmantemente erosionado, y en este sentido, el paisaje y sus formas se habían disuelto en la bruma, las nubes y las atmosferas tormentosas, que encontró similares a los escenarios humeantes de las ciudades industriales inglesas.⁷⁸ Las imágenes de las ciudades modernas en ruinas que proliferaron a fines del siglo XIX, en la pintura y en la literatura fueron analizadas por teóricos como Georg Simmel o Walter Benjamin, quienes exploraron las patologías sociales y espaciales de la expansión urbana.⁷⁹ Así los paisajes de las metrópolis demolidas y reconstruidas poblaron el imaginario de las urbes occidentales, representando las contradicciones de la modernidad.

La destrucción reapareció con fuerza inusitada como una iconografía cargada de nuevos significados luego de las dos guerras mundiales, cuando los bombardeos arrasaron con el paisaje urbano de las ciudades europeas. Las ruinas dejaron de ser la evocación de un pasado remoto para convertirse en testigos de un presente sombrío, erigiéndose como testimonios del genocidio y los traumas pos-bélicos. En Europa entre 1910 y 1940 las ruinas urbanas adquirieron sentido como refugio de la memoria y sus imágenes provocaron reflexiones acerca de la historia de las naciones y el destino de la humanidad.⁸⁰ La estética de la destrucción interpelaba al espectador como una manifestación material y simbólica del deterioro de la política, la economía, la cultura y la sociedad de posguerra.

Las ruinas como tema admiten una lectura metonímica, es decir que tomando una parte por el todo, el fragmento está completo e incompleto al mismo tiempo. En este sentido, fue Alois Riegl quien encontró una contradicción entre tres valores inherentes a la ruina: su valor de antigüedad, en tanto marca del tiempo pasado; su valor histórico en tanto documento que posibilita el recuerdo o el estudio, y finalmente su valor artístico como objeto capaz de provocar emociones en el espectador.⁸¹ El imaginario de las ruinas puede ser leído entonces como una superposición de múltiples sentidos, representaciones y acontecimientos históricos.⁸² La nostalgia que evocan los vestigios arquitectónicos puede ser engañosa, y en este sentido fue Georg Simmel quien distinguió entre ruinas que revelan su origen en la destrucción causada por la mano del hombre y ruinas que fascinan porque permiten percibir un producto humano como si fuera un “producto de la naturaleza”. Así la dimensión temporal emerge de su carácter distante ya que proporcionan “la forma presente de una vida pretérita,

⁷⁸ Cfr. Brian Dillon. “Fragments from a History of Ruin”, *Cabinet Magazine*, issue 20, Winter 2005/06. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php> Consultado: 8/3/2015.

⁷⁹ Georg Simmel. “Las ruinas”, en: Georg Simmel. *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona, Península, 2002; Walter Benjamin. *Libro de los pasajes...op.cit.*

⁸⁰ Peter Krieger. *Paisajes urbanos.. op.cit.*

⁸¹ Alois Riegl. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor, 1987 [1903].

⁸² Andreas Huyssen. “La nostalgia por las ruinas”, en: Miguel Ángel Hernández-Navarro (comp.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia, CENDEAC, 2008.

no por sus contenidos o sus restos, sino por su pasado como tal.”⁸³ Las ruinas se convirtieron en la imagen perfecta para simbolizar los vanos intentos del hombre moderno por controlar el tiempo, gracias a su origen fortuito.

La imaginaria de los escombros evocó la fuerza destructiva del tiempo, pero principalmente del hombre sobre sus creaciones materiales como un testimonio de los fallidos sueños utópicos del proyecto ilustrado. Simbolizó la muerte e inspiró nociones de decadencia, al mantenerse en pie como *memento mori* del pasado y la historia. La fascinación por el fragmento radica entonces en su capacidad de reconciliar en sí mismo lo corruptible y lo esencial, lo cambiante y lo inmutable, lo pasajero y lo trascendente.⁸⁴ Las arquitecturas no están aisladas ni removidas de la historia y la cultura, los edificios cristalizan una época en particular que, a partir de su destrucción o re-construcción, generan nuevas lecturas. Las ruinas urbanas en particular, presentan una narrativa incompleta: son por un lado el recuerdo de lo que fue, y al mismo tiempo, son el todo que representa la realidad del cambio en tanto son evidencia de la marcha del progreso. En el descubrimiento de superficies fracturadas y rotas se construyen formas desestabilizadas que tienen que ver con las realidades mentales y físicas de las ciudades.⁸⁵ La naturaleza fortuita o accidental que caracteriza la destrucción de las estructuras construidas, y su actualidad inmediata ligan el interés por la ruina a las características de la modernidad. Sería interesante entonces, preguntarse por la influencia de los signos urbanos y las formas simbólicas en los actos destructivos.

En el contexto latinoamericano su significación estuvo ligada a las transformaciones de las ciudades a la vista de todos, conformando una cartografía dialéctica de la destrucción, complementaria a la construcción, que a partir de su multiplicación intensificó su capacidad de inquietar.⁸⁶ Las ruinas interpelaron a los sujetos como ningún otro elemento del paisaje urbano; la velocidad de la demolición de las viejas estructuras y la aparición de nuevas edificaciones privaban a los observadores del tiempo necesario para la reflexión sobre su propio espacio. Los rostros de la ciudad se transformaban con tanta rapidez que la actualidad del pasado rara vez se abría paso hacia la conciencia. El imaginario de ruinas urbanas en Latinoamérica es por lo tanto una de las huellas más visibles de sus procesos de

⁸³ Georg Simmel. *op.cit.* p.192.

⁸⁴ Sanford Kwinter. *Architectures of time. Toward a theory of the event in modernist culture.* Cambridge, MIT Press, 2002.

⁸⁵ Dylan Trigg. “Architecture and nostalgia in the Age of Ruin”, University of Bath, Architecture Department, January 15th, 2010. https://www.academia.edu/208447/Architecture_and_Nostalgia_in_the_Age_of_Ruin. Consultado: 29/8/2014.

⁸⁶ Sobre los efectos de inquietud y ansiedad producidos por la arquitectura cfr.: Antoine Picon. “Anxious landscapes: from the ruin to rust”, en: *Grey Room*, Massachusetts Institute of Technology, n°1, Fall 2000, pp.64–83. <http://www.gsd.harvard.edu/images/content/5/3/537796/fac-pub-piconruinerouille.pdf> Consultado: 10/4/14.

modernización. Así lo interpretó por ejemplo Claude Levi-Strauss, quien tras su estancia en Sao Paulo entre 1934 y 1937, describía a las ciudades americanas como “fábricas de escombros” en las que década a década se demolía una nueva parte de la ciudad y se construía sobre ella condenando al olvido espacios y arquitecturas. El antropólogo veía cómo las edificaciones crecían en altura “por la acumulación de sus propios escombros que soportan nuevas construcciones”⁸⁷, entendiéndolo que la característica inherente a las metrópolis del nuevo mundo era justamente su perpetua novedad.

Para Levi-Strauss las ciudades se renovaban con la misma rapidez con la que habían sido construidas, sin dejar rastros de sus pasados recientes, ya que “la disposición primitiva desaparece bajo las demoliciones que exige una nueva impaciencia.”⁸⁸ Comparó la estructura y cambio de las ciudades latinoamericanas con las europeas, en las cuales sus habitantes vivían fuera del tiempo en una estructura que parecía eterna, mientras que en América:

La ciudad se desarrolla a tal velocidad que es imposible trazar el plano; todas las semanas habría que hacer una nueva edición. [...] En estas condiciones, evocar recuerdos de hace veinte años es como contemplar una fotografía ajada. A lo sumo puede presentar un interés documental. Desalojo los bolsillos de mi memoria y entrego lo que queda a los archivos municipales.⁸⁹

Así establecía una diferencia entre la apariencia de lo eterno de las ciudades europeas y la apariencia de lo fugaz en las ciudades latinoamericanas. Su mirada no es dialéctica sino que entiende la infraestructura urbana como una compleja trama de política, economía y sociedad a partir de metáforas naturales y, por ejemplo, compara a las casas bajas suburbanas con un rebaño de mamíferos reunidos en torno a un pozo de agua a los cuales aplasta la modernización:

La evolución animal se cumple de acuerdo con fases más lentas que las de la vida urbana, si contemplara hoy el mismo paisaje, quizá comprobaría que el híbrido rebaño ha desaparecido, pisoteado por una raza más vigorosa y más homogénea de rascacielos implantados en esas costas, fosilizados por el asfalto de una autopista.⁹⁰

En la vorágine de las transformaciones urbanísticas de las ciudades latinoamericanas como Río de Janeiro, Buenos Aires o México en las primeras décadas del siglo XX, la fascinación

⁸⁷ Claude Levi-Strauss. *Tristes trópicos*. Buenos Aires, Paidós, 1988. p.98.

⁸⁸ Claude Levi-Strauss. *op.cit.* p.97.

⁸⁹ Claude Lévi-Strauss. *op.cit.* p.98.

⁹⁰ Claude Lévi-Strauss. *op.cit.* p.101.

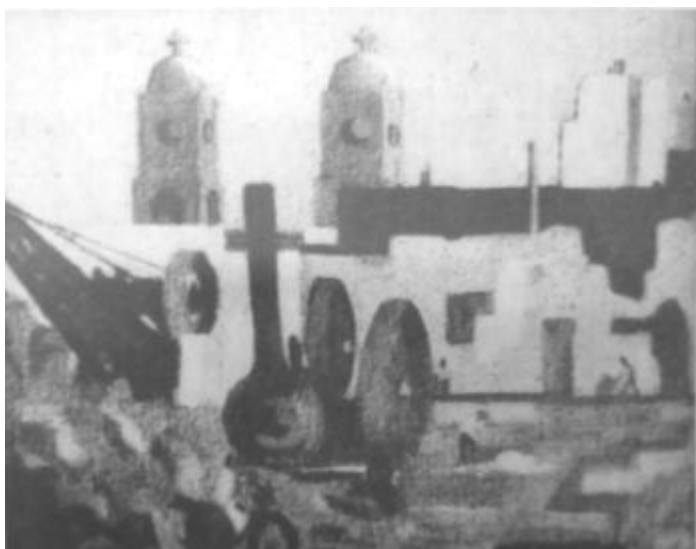
por la decadencia estuvo relacionada con la capacidad que tenían las ruinas de exponer las posibilidades constructivas de un espacio a futuro y al mismo tiempo ser un vestigio del pasado en el presente. Resultaba difícil entonces trazar una línea entre el lamento por una pérdida y el reclamo crítico del pasado. Es así como la atracción por los escombros estuvo muy vinculada con la nostalgia, relacionada con la idea de autenticidad y originalidad, en una reacción contra la alienación social y espacial que acompañó los procesos de modernización. Las imágenes de las ruinas se encerraban en una dialéctica entre la esperanza del porvenir (representada en lo que sería re-construido o construido en su lugar) y la constatación de que la idea moderna de progreso indeterminado era efectivamente utópica. Esta dualidad es la que se hizo presente en imágenes que condensaron la fascinación por la novedad y las utopías modernistas, a partir de la confrontación de las ruinas con los nuevos edificios, principalmente aquellos construidos en altura.

En Buenos Aires las ruinas urbanas remitieron a una especie de “estado de naturaleza”, encarnada en las representaciones de la ciudad que había desaparecido entre 1880 y 1910, tras la demolición de edificios como el Fuerte o la Recova. Encontramos que este proceso se reavivó a mediados de la década del veinte y eclosionó en 1936 a partir de la aparición de nuevos cambios más abundantes y drásticos en la traza urbana. El impacto de la modernización produjo la necesidad de pensar el pasado y entender el presente a partir del uso del repertorio de imágenes disponibles a través del filtro de los nuevos dispositivos estéticos y herramientas teóricas. Para la década del treinta ya había quedado claramente establecida una dialéctica entre lo viejo y lo nuevo, cuyos discursos pivotaron entre la crítica a los cambios y la exacerbación de la novedad como herramienta fundamental del progreso. Como afirma Adrián Gorelik, la sucesión histórica de los cambios en el espacio de la ciudad sólo puede ser representado a través de una “yuxtaposición imposible”, ya que se construye siempre en lugar de otra cosa porque la ciudad “ha precisado demoler y reemplazar sus diversos pasados [...] La ciudad es, así, un ejemplo de que la vida histórica avanza por demoliciones y reemplazos y que, por lo tanto, la memoria material es el sujeto de un conflicto estructural.”⁹¹ **(Fig.95)**

Como hemos visto, los artistas superpusieron los restos de la ciudad que desaparecía con las nuevas construcciones, tensionando y a la vez poniendo de manifiesto la experiencia confusa de un contexto que se modificaba rápidamente ante sus ojos. Así se produjo una

⁹¹ Adrián Gorelik. “La memoria material: ciudad e historia”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, Buenos Aires, FFyL-UBA, n°33, 2011. pp. 181-187. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S052497672011000100026&lng=es&nrm=iso Consultado: 17/1/2014.

refuncionalización del pasado a través de imágenes de ruinas urbanas que proponían una multiplicidad de lecturas. Por ejemplo, Pío Collivadino en algunas obras plasmaba los altos edificios más sintéticamente y con menos materia, como en *Demolición abandonada*; donde más allá de encontrarse en un plano más cercano –y requerir por lo tanto más definición– la pincelada con más materia y la atención al detalle se circunscribe en general a lo “viejo”, mientras que las nuevas construcciones son representadas con pinceladas menos evidentes que se traducen en superficies más lisas. (Fig.96)



95. Mauro Ubiedo. *Demolición*. Reproducido en *La Prensa* 15 de mayo 1932

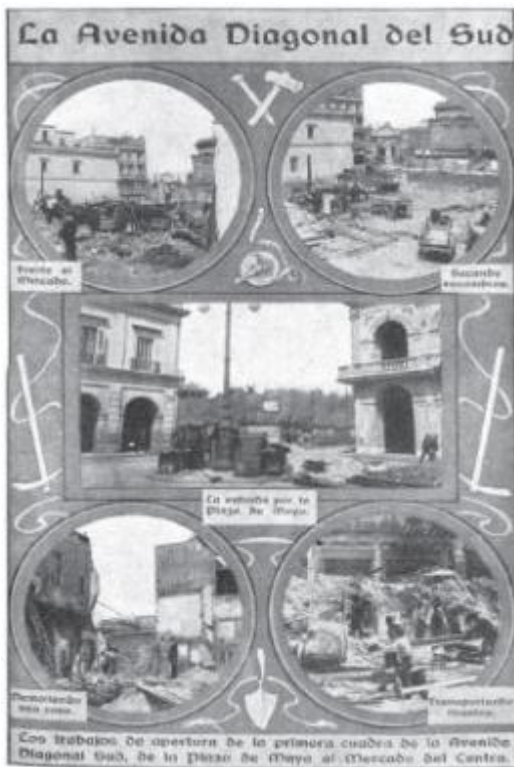


96. Pío Collivadino. *Demolición abandonada*, óleo s/tela, 83 x 70 cm, 1935. CMPC

En el periodo 1910-1936 una gran cantidad de ruinas urbanas aparecieron a raíz de las obras públicas que fueron horadando la estructura de la ciudad como la apertura de las diagonales, la construcción de los subterráneos y la renovación de algunos edificios públicos cuyas imágenes colmaron las páginas de la prensa periódica. (Figs.97-98) Una serie importante de estas imágenes proliferó a partir de la concreción de las obras para el ensanche de la calle Corrientes y que tuvo su correlato en una serie notas en las publicaciones periódicas que circularon ampliamente a lo largo de la década del treinta.

Corrientes fue una calle angosta hasta 1931 cuando se inició su ensanche, finalizado en 1936. El gobierno de Bernardino Rivadavia había decretado en 1822 que se convirtiera en una avenida de 26 metros de ancho sin embargo, es recién en 1910 cuando una ordenanza del intendente Joaquín Samuel de Anchorena dispuso su modificación. A partir de ese año, las

nuevas construcciones comenzaron a levantarse siguiendo una nueva línea de edificación. En la década del treinta, la necesidad de adecuar el diseño urbano al crecimiento de la población y a los nuevos medios de transporte determinó los cambios definitivos con la demolición de las construcciones de la vereda norte. Las obras comenzaron en 1931 durante la intendencia de José Guerrico y se completaron en 1936 bajo el gobierno de Mariano de Vedia y Mitre. Ese año, al celebrarse el cuarto Centenario de la primera fundación de Buenos Aires, Corrientes perdió la cuadra en la que actualmente se cruza con la Avenida 9 de Julio. En dicho sector se demolió, entre otros edificios, la antigua iglesia de San Nicolás y en su lugar se erigió la Plaza de la República con el Obelisco en su centro.



97. "La Avenida Diagonal del Sud", *Caras y Caretas*, n°734, 1912



98. "Cómo se construye el subterráneo", *Caras y Caretas*, n°694, 1912

Las imágenes de las ruinas urbanas se habían convertido en un tópico ideal para connotar la grandeza de la naciente metrópolis del siglo XX. Los trabajos en la calle Corrientes fueron una de las banderas de quienes los consideraban como un avance fundamental en pos de la deseada modernización. Así lo afirmaba por ejemplo el poeta argentino Leopoldo Marechal en su libro sobre la historia de esta arteria porteña:

si la calle Corrientes merece hoy los honores de la pluma no es en virtud de su pasado sino en gracia de su actualidad, y los merece ahora, sobre todo, cuando una transformación formidable la sacude hasta sus cimientos, la renueva y la propone al

observador como un índice vivo de la ciudad en marcha, como exponente del nuevo ritmo que asume Buenos Aires.⁹²

La contracara de estas visiones triunfalistas se albergaba en representaciones que destacaban el contraste entre los modernos teatros y las ruinas de aquellos que alguna vez habían sido sitios “gloriosos”. Las demoliciones y sus restos fueron precisamente el tema de una serie de artículos que seguían el desarrollo de las obras de infraestructura publicados por el semanario ilustrado *Caras y Caretas* desde el año 1935, que llevaban títulos como “Corrientes parece la calle de una ciudad bombardeada.”⁹³ Las numerosas fotografías de escombros y restos arquitectónicos que acompañaban estas notas acentuaban el tinte dramático que se buscaba imprimir. **(Fig.99)** Se comparaban los paisajes urbanos de las demoliciones con escenarios de guerra, con una marcada intención de resaltar la tristeza producida ante el espectáculo de los edificios “derribados por la piqueta”:

el descuajamiento ha herido de muerte la entraña misma de la ciudad; aún cuando la demolición busca hoy, con energía y previsión a la vez, los contornos del urbanismo moderno. [...] Hemos enfocado nuestra máquina –con intencionada preferencia, sin duda- sobre los escombros de los teatros “que fueron”.⁹⁴



99. “Corrientes parece la calle de una ciudad bombardeada”, *Caras y Caretas*. Buenos Aires, año XXXVIII, n°1905, 6 de abril de 1935 (detalle)

Estos tópicos pueden rastrearse también en la obra de artistas plásticos como Aquiles Badi, quien de regreso en Argentina tras una larga estadía en Europa, en 1936 obtuvo el Primer Premio de Composición del Salón Nacional con su pintura *Buenos Aires 1936*, inspirada justamente en las demoliciones producto del ensanchamiento de la calle Corrientes. **(Fig.100)**

⁹² Leopoldo Marechal. *Historia de la calle Corrientes*. Buenos Aires, Paidós, 1967 [1936]. pp.11-12.

⁹³ “Corrientes parece la calle de una ciudad bombardeada”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXVIII, n°1905, 6 de abril 1935. s/p.

⁹⁴ “Una rápida incursión fotográfica por el subsuelo de la futura avenida 9 de Julio”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XL, n°2027, 7 de agosto 1937, pp.32-33.

El artista resuelve en el primer plano los volúmenes de las ruinas en tonos tierra, los cuales contrastan con los azules y blancos de los edificios aún en pie en el fondo; generando una atmósfera casi metafísica donde los restos de las edificaciones adquieren protagonismo, produciendo una sensación de extrañamiento. En este sentido, las demoliciones pueden ser consideradas como un tema funcional al clima de la pintura metafísica, que concentraba la necesidad de conjugar tradición y modernidad, en un momento en el que el mito de la recuperación de los valores del pasado se ponía en tensión con los problemas y las exigencias del progreso. *Buenos Aires 1936* se relaciona con otra obra realizada el mismo año, no casualmente titulada *Ruinas*. **(Fig.101)** En esta pintura Badi pone en primer plano un balcón con banderas, ocupado por un grupo de generales que dialogan. Detrás de ellos, restos de edificaciones, muros, arcadas y un tríptico clásico les sirven de telón de fondo; a la derecha, sobre la superficie de una empalizada frente a una demolición, pueden verse afiches de propaganda. Aquí las ruinas se cargan de un marcado sentido político, en el contexto del gobierno de facto instalado luego del golpe de estado de 1930. Así se constituye una doble lectura de las ruinas urbanas como testimonio de la destrucción material de la ciudad y como símbolo del desmoronamiento de las instituciones democráticas.⁹⁵



100. Aquiles Badi. *Buenos Aires 1936*, óleo s/tela, 51 x 63 cm. Colección privada



101. Aquiles Badi. *Ruinas*, s/d.1936.

⁹⁵ Esta obra aparece reproducida en: Romualdo Brughetti. *Aquiles Badi*. Buenos Aires, Losada, 1945. No hemos podido dar aún con la obra original, otras reproducciones o mayores datos de la misma.



102. Onofrio Pacenza. *Plaza de la República*, óleo, s/d, 1937



103. Horacio Coppola. *Obelisco*, fotografía, 60,5 x 47,5, 1936. Colección Fundación Telefónica

En la misma línea al año siguiente, en 1937, Onofrio Pacenza presentó también en el Salón Nacional una pintura titulada *Plaza de la República*, en alusión a la plaza ubicada en la intersección de la calle Corrientes con la nueva avenida 9 de Julio. (Fig.102) El Obelisco emerge entre los restos de edificios que recuerdan a las ruinas de la antigua Roma, contrastando con ellas por su volumen neto y la abstracción de su blanca figura. Por detrás de ellos, se observa la ciudad moderna representada por un alto rascacielos -que se asemeja al COMEGA-, y por los andamios de la construcción de otro edificio que se eleva por sobre los escombros. En esta obra se condensa la fascinación por la ciudad nueva, con un clima extraordinario y una trágica visión que el poeta Roberto Arlt encontraba en “los restos de columnas truncadas como los de las ruinas clásicas donde los turistas se hacen fotografiar con una Kodak en la mano. [...] En la llanura circundada de rascacielos, las casillas de cinc de los guinches giran rápidamente sobre sí mismas, entre un tableteo de motor.”⁹⁶ Esta obra de Pacenza guarda una estrecha relación – tanto por el tema como por su encuadre– con una fotografía tomada por Horacio Coppola en

⁹⁶ Roberto Arlt, “Nuevos aspectos de las demoliciones”, en: *Aguafuertes...op.cit.*

1936. **(Fig.103)** En ésta también el Obelisco se yergue con su imagen de moderna monumentalidad entre los restos de las demoliciones de los edificios de la avenida Corrientes. Desconocemos si el pintor efectivamente vio esta fotografía antes de realizar su obra, pero de todas maneras es destacable cómo en ambos casos están presentes esos dos imaginarios en disputa: el de la vieja Buenos Aires en ruinas y el de la nueva y moderna ciudad que surge de entre sus restos, con el Obelisco como símbolo. **(Fig.104)**

El imaginario de las ruinas urbanas puede ser interpretado como un palimpsesto de los acontecimientos y los múltiples discursos en torno al problema de la modernización. Entre sus espacios vacíos, historia y memoria son visibles sin remitir directamente a un punto fijo en el tiempo, sino que sugieren un potencial de temporalidades ilimitadas; los fantasmas del futuro están tan presentes como aquellos del pasado.⁹⁷



104. Demoliciones para el ensanche de la calle Corrientes, 1936 (foto AGN)

⁹⁷ Anthony Vidler. *Warped space... op.cit.*

CAPITULO 3

Díálogos y trayectos entre el suburbio y el centro

Con los planes urbanísticos para Buenos Aires que aparecieron entre 1910 y 1936 se buscaba corregir los problemas existentes: calles estrechas, monotonía de la cuadrícula, falta de vías de comunicación eficiente, etc. Las propuestas estaban relacionadas directamente con los postulados del urbanismo contemporáneo a nivel internacional, cuyas premisas fueron interpretadas y aplicadas para el caso local. La mayoría de las modificaciones planteadas no se alejaban de la cuadrícula existente y se ocupaban simplemente de insertar nuevas avenidas, bulevares y otros dispositivos de embellecimiento.¹ Con la apertura de diagonales, por ejemplo, se esperaba resolver los problemas de higiene, proteger del viento, dotar de buen asoleamiento a los edificios, facilitar la comunicación entre puntos distantes y mejorar las monótonas vistas proporcionadas por el ejido regular. El centro representativo de la ciudad era prioridad al momento de decidir qué obras se ponían en marcha, y así los debates entre embellecimiento céntrico versus equipamiento suburbano persistieron como problema del urbanismo, con mayor o menor peso en las discusiones según la coyuntura. Al mismo tiempo se intensificaron los planteos acerca de la necesidad de descentralizar la ciudad directa o indirectamente por medio de la zonificación u otras estrategias.

Estas cuestiones tomaron estado público a través de los medios especializados, en las revistas ilustradas semanales y en la prensa diaria. Se debatió entre la defensa de modelos europeos que renegaban de tradiciones hispano-criollas y la recuperación de estos últimos como opción a la búsqueda de un lenguaje nacional. Así se siguieron desde las teorías de Camilo Sitte o el ejemplo de la experiencia haussmaniana de París hasta las premisas del

¹ Nos referimos al citado plan de 1924, publicado en 1925 de la Comisión de Estética Edilicia, conocido como "Plan Noel" y posteriormente a las propuestas urbanísticas de Le Corbusier en 1929 (retomadas por sus discípulos que la volcaron en el Plan C.F.K de 1938). Existieron planes anteriores al periodo que nos ocupa, como el de 1904 que trazó la grilla para la totalidad del distrito federal y concibió a la cuadrícula abstracta como un planteo igualador del territorio. No nos detendremos en explicar con detalle cada uno de ellos, ya que excedería los propósitos del presente trabajo. Para estudios pormenorizados de la confección y puesta en marcha de estos y otros planes urbanísticos ver entre otros: Juan Molina y Vedia. *Mi Buenos Aires herido. Planes de desarrollo territorial y urbano (1535-2000)*. Buenos Aires, Colihue 1999; Alicia Novick. "Planes versus proyectos: Algunos problemas constitutivos del urbanismo moderno. Buenos Aires (1910-1936)", en: *Revista de Urbanismo*, Santiago de Chile, n°3, agosto 2000. [http:// www.revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RU/article/viewFile/11787/12150](http://www.revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RU/article/viewFile/11787/12150). Consultado: 18/1/2013; Adrián Gorelik. *La grilla y el parque...op.cit.*

movimiento *City Beautiful* norteamericano.² Éste último era el más promovido desde los medios gráficos, que mostraban una imagen de ciudad que tenía más que ver con el modelo de Nueva York, pensada en altura, con grandes rascacielos e intenso movimiento de vehículos y personas.³ Si bien ninguno de estos modelos llegó a ponerse en práctica por completo, algunas de las ideas que desarrollaban fueron llevadas a cabo total o parcialmente y otras se incluyeron en planes posteriores; por lo cual se mantuvieron vigentes en el horizonte de expectativas de profesionales y gobernantes por varias décadas, a la vez que generaron poderosas y perdurables imágenes visuales.

Es posible determinar entonces dos momentos en los que se buscó romper la estructura de la traza en damero de la ciudad sobre la base de algunas de las propuestas de los planes urbanísticos. Un primer momento a fines del siglo XIX, cuando la apertura de la Avenida de Mayo y la construcción de la Plaza Congreso se convirtieron en los dos primeros hitos urbanos modernos; que se sumaron a la Plaza de Mayo como lugares de identificación colectiva y representación de la ciudad. Luego, podemos distinguir una segunda etapa a partir de 1910 cuando se incorporaron tres focos simbólicos más: las Diagonales Norte y Sur (plan aprobado en 1912, las obras finalizaron en 1930), el ensanche de la calle Corrientes (proyectado desde 1928 y llevado a cabo entre 1931 y 1936) y el inicio de la apertura de la Avenida norte-sur (9 de Julio) con el Obelisco como centro en 1936. Estos hitos consolidaron paulatinamente el carácter metropolitano de la ciudad, al tiempo que desde diversos ámbitos se universalizaron sus representaciones que se incorporaron a la memoria colectiva.

Hasta ahora hemos abordado principalmente un conjunto de paisajes del centro de la ciudad, nos ocuparemos en este capítulo de los diálogos entre estas imágenes y las que corresponden a representaciones de los suburbios o los barrios. Adrián Gorelik agrupó en tres conjuntos las representaciones suburbanas provenientes de diversos ámbitos de la cultura. Estas categorías nos resultarán útiles para analizar las representaciones del paisaje y para entender los discursos sobre la ciudad a los que fueron funcionales.⁴ El primer grupo está vinculado a una imagen del barrio como reducto bohemio, mítico e idealizado frente al modernismo del centro, característica presente en el tango y la literatura de arrabal. La segunda configuración tiene que ver con la manera en que la vanguardia estética representó al

² Este movimiento surgió en la ciudad de Chicago en torno a la Exposición Colombina de 1893. Sus integrantes propusieron una nueva forma del *planning* de proyectos arquitectónicos a escala urbana, centrada en la estética como cuestión fundamental por sobre cualquier otro tipo de premisa. El auge del movimiento atravesó un periodo de tensión entre práctica e ideología entre 1900 y 1910. Entre sus principales figuras se encuentran H. Burnham y E. H. Bennet. Cfr. Paolo Sica. *Historia del urbanismo. Siglo XX*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1981 [1978].

³ Cfr. Margarita Gutman. *Buenos Aires. El poder... op.cit.*

⁴ Adrian Gorelik. "Vanguardia y clasicismo. Los Buenos Aires de Horacio Coppola y Facundo de Zuviría", en: *[Coppola + Zuviría] Buenos Aires*. Buenos Aires, Larivière, 2012. p.10.

suburbio, -por ejemplo la obra de Horacio Coppola y la poesía borgeana- donde el énfasis estuvo puesto en las casas geométricas despojadas de decoración y alineadas en la cuadrícula hasta perderse en la inmensidad del territorio llano. Por último, se esboza un discurso suburbano que parte de una idea de reforma social y modernización urbana global, representada en el reformismo político y la configuración del barrio fomentista.

Muchos artistas participaron activamente en la creación de una imagen barrial a partir de sus obras y su actividad dentro del campo artístico. Un ejemplo clave de ello son los artistas que trabajaron o se vincularon con el barrio de La Boca. En otros casos como el grupo de los Artistas del Pueblo, el arrabal y su gente fueron vistos con un sentido socialmente revolucionario contrastando, en este sentido, con la pintura que se presentaba de los Salones y con las propuestas de los grupos que buscaban la renovación de los lenguajes. Uno de los objetivos de este capítulo es entonces establecer un mapa de relaciones y vínculos culturales e intelectuales entre artistas y otros actores culturales, que permita entender el contexto de producción y circulación de los paisajes suburbanos y su significación. Por otra parte se observará la estandarización de ciertos elementos que evocan un lugar determinado de la ciudad y permiten su inmediata identificación, en particular en los procesos de configuración de las imágenes simbólicas de los barrios.⁵ Se analizarán estas representaciones en su puesta en circulación, entendiendo las imágenes como discursos generados a partir de las diversas apropiaciones del espacio por los actores involucrados en ellas, definiendo sus medios, recursos, estrategias y prácticas.

4. Expandiendo la grilla urbana al suburbio: en busca del *sublime barroso*

¡Muchachos soñadores, poetas, artistas, bohemios, id a los suburbios! [...] Hay una válvula de escape para vuestras ilusiones, os tiende los brazos el suburbio, el hermoso subjetivismo poético de nuestro suburbio, de nuestros parques lejanos [...] el Riachuelo de Quinquela Martín.... los pálidos crepúsculos en las riberas de Blomberg... La Boca... Barracas [...] nuestro suburbio, allí donde aún no termina la ciudad y comienza la aldea [...] ¡Qué dulce sentir ese "afán de andar" que empuja nuestros pasos por las calles cortadas (¡abajo las rectas!) indecisas de sombra...
Nicolás Olivari⁶

⁵ Algunos autores como James Scobie diferencian entre barrio y suburbio, definiendo este último como las zonas por fuera de los límites políticos de la ciudad, cfr. *Buenos Aires del centro a los barrios (1870-1910)*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1977. Entenderemos aquí por suburbio al espacio diferenciado del centro de la ciudad, tomándolo como sinónimo de barrio.

⁶ Nicolás Olivari. "Elogios sentimentales de los suburbios", en: *Antología*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2008. pp.158-159.

Buenos Aires se había configurado desde su fundación en el siglo XVI como un mojón en la avanzada sobre la conquista de territorios, y era “digna de ser mencionada en las crónicas y representada en dibujos y grabados por el sólo hecho de existir, de estar allí *en el medio de la nada*.”⁷ Esta idea de la ciudad emplazada entre la infinitud del río y la pampa perduró por varios siglos en los imaginarios, tanto europeos como locales. Plásticamente resultaba impensada la posibilidad de un horizonte vacío como tema de una obra, y por lo tanto era necesaria la presencia humana en la pampa al considerarse “un espacio vacío que había que poblar, un espacio de indios que había que cristianizar o eliminar, en suma, un espacio para la acción.”⁸ Ante la imposibilidad de ignorar la geografía, la ciudad creció buscando neutralizar la naturaleza circundante. La tensión entre “ciudad y desierto” o entre “civilización y barbarie” cristalizó en la *pampa-desierto* y el *río-mar* como problemas, como motivos y como símbolos. Éstos fueron los tópicos fundamentales de la literatura, el arte, la política y la economía del siglo XIX, que se convirtieron en un espacio dialéctico a partir del cual se discutieron el presente, pasado y futuro del país.⁹

La crisis del '90 había invertido los términos de la lectura negativa de la pampa, la cual pasó a ser un emblema de nacionalidad como respuesta cultural a la construcción de identidad frente al aluvión inmigratorio. La “barbarie” se encontraba ahora en las calles de la ciudad y, desde algunos sectores de la sociedad, se construyó una imagen anti-urbana basada en los argumentos de la amenaza anarquista, en el hacinamiento de los conventillos, la corrupción y la “mala vida”. De esta manera el campo se convirtió en un espacio bucólico, reservorio de las tradiciones criollas por oposición a la ciudad que era escenario de un nuevo tipo de barbarie.¹⁰ Esta nostalgia por una vida pre-industrial que rechazaba el “caos” urbano se contrapuso a las visiones del progreso y la modernidad que se plasmaron en imágenes que celebraron lo urbano. Así la dicotomía campo-ciudad continuó marcando las opciones ideológicas y las elecciones estéticas durante todo el periodo que nos ocupa, con los cambios materiales y sus consecuencias culturales y sociales como centro de las discusiones.

La federalización de Buenos Aires transformó en nacionales los planes de modernización y mejoras urbanas, los cuales fueron concebidos como expresión de la

⁷ Laura Malosetti Costa y Marta Penhos. “Perfiles de la ciudad....*op.cit.* p.200 (cursivas en el original).

⁸ Marta Penhos y Laura Malosetti Costa. “Imágenes para el desierto.... *op.cit.* p.201.

⁹ Cfr. entre otros: Graciela Silvestri. *El lugar común....op.cit.* y “Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas...*op.cit.*; Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos...op.cit.*; Graciela Favelukes. “Figuras y paradigmas. Las formas de Buenos Aires (1740-1870), en: *Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, UBA, Buenos Aires, n° 41, 2011; Sonia Berjman. “Buenos Aires: el campo y la ciudad”, Marta Penhos y Laura Malosetti Costa. “Imágenes...*op.cit.* y Alicia Novick y Raúl Piccioni. “Buenos Aires. Lo rural en lo urbano”, en: AAVV. *Ciudad/Campo...op.cit.*

¹⁰ Cfr. entre otros: Graciela Silvestri. *El lugar...op.cit.*; Marta Penhos y Laura Malosetti Costa. “Imágenes para el desierto... *op.cit.*

“civilización” contrapuesta a la “barbarie” del territorio de la pampa. En este sentido, la ciudad se pensó como baluarte de la civilización a partir de la extensión de la cuadrícula urbana que debía “culturizar la llanura” a través de su geometría.¹¹ La regularidad de su traza como sinónimo de belleza y modernidad podía ser considerada como la característica más sobresaliente de la ciudad:

Eso es Buenos Aires. No tiene las encrucijadas pintorescas de las ciudades añejas [...] Las calles con rectilíneas, largas, y la ciudad se dispone en los cuadros perfectos de un damero. ¿Es feo? ¡Es bello! La línea recta es hermosa cuando es infinita, y Buenos Aires se tiende sobre líneas rectas e infinitas, porque sus fundadores, sus continuadores y sus hombres de hoy, conciben la belleza en lo infinito.¹²

Para Alberto Gerchunoff, cuyas palabras transcribimos arriba, la grilla era justamente el componente que diferenciaba a Buenos Aires de otras ciudades y aquello que la hacía moderna. Para este escritor el progreso material estaba basado en una imagen de la sociedad tecnificada, que aquí aparece marcada en la cuestión de la *belleza* y el *orden* de la grilla, al contrario de lo que desde algunos sectores se consideraba retrógrado por su relación con la organización colonial.

Estas discusiones sobre la forma en que la ciudad crecía también tenían mucho que ver con la política. No solamente la traza de la ciudad debía estar planificada en relación a las necesidades reales de la población, la economía, la movilidad, la sociabilidad y las formas de habitar; sino que también tenía un fuerte significado simbólico. En este sentido es posible retomar el pensamiento de tratadistas de la arquitectura y el urbanismo del siglo XVI como León Battista Alberti, quien proponía que la estructura de la sociedad debía ser visualmente aplicada a la estructura de la ciudad. Esto significaba que la política y la cultura requerían de una codificación simbólica en el espacio habitado y, de esta manera, la “belleza” de una ciudad servía como propaganda de Estado. Así es posible entender la tan aferrada idea de la ciudad como cara visible de la nación, que fue uno de los pilares sobre los que se asentaron los sucesivos proyectos urbanísticos desde la intendencia de Alvear en adelante. Más allá de las necesidades materiales y organizativas reales, estas ideas se filtraron en los diversos planes de renovación urbana, como se lee en un pasaje del *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio* de 1925:

¹¹ Cfr. Graciela Favelukes. *op.cit.*; Marta Penhos y Laura Malosetti Costa. “Imágenes para el desierto... *op.cit.*

¹² Alberto Gerchunoff. “Buenos Aires, metrópoli continental”, *La revista de América*, París, n°23-24, enero-mayo 1914.

perfeccionar nuestra ciudad haciendo de ella la verdadera imagen del ideal nacional dentro de un justo y noble anhelo de engrandecimiento y prosperidad social. [...] Una legislación apropiada es el único factor que puede contribuir para encaminar el espíritu individualista hacia ciertas disciplinas encargadas de comunicar a los grandes centros urbanos un cierto grado de armonía y unidad, es decir, de poner un poco de orden en el caos actual. [...] cuanto más se demore la iniciación de un plan de reformas, se hará más imposible su ejecución en virtud del mayor valor de la tierra, y entonces nuestra ciudad habrá de resignarse a una conformación antiestética precaria, insalubre, amén de la congestión de su tráfico, y demás deficiencias edilicias¹³

Así se justificaba la implementación del Plan sobre estos principios de orden y belleza en relación a la vida social, invocando la importancia de la ciudad como manifestación material de un “ideal nacional”.

Si bien la traza de Buenos Aires tuvo históricamente aliados y detractores, hacia el Centenario la ciudad había iniciado un proceso de desarrollo acelerado, siendo el escenario donde se estructuraban las fuerzas económicas que dominaban su transformación morfológica.¹⁴ La ciudad se ampliaba más allá de las planificaciones y la imposibilidad de fijar un límite con el “campo” produjo una expansión indefinida. Esta falta de límites evidentes y estables fue lo que incentivó el irregular crecimiento de la ciudad, al mismo tiempo que avivaba las esperanzas de la voluntad pública para resolver los problemas del hacinamiento en el centro. Finalmente, con la puesta en marcha en 1936 del proyecto de la Avenida General Paz se buscó establecer un límite material –y simbólico- que pondría fin a esta cuestión, definiendo el contenido de la ciudad y diferenciándola respecto a la prolongación del conurbano bonaerense. La adopción del modelo *park-way* americano determinará el nuevo curso de las discusiones que dominaron la segunda parte del siglo.¹⁵

¹³ Comisión de Estética Edilicia. *Proyecto orgánico...* p.60.

¹⁴ No nos detendremos en las discusiones respecto a la grilla de la ciudad ya que excede los límites del presente trabajo. Para ampliar sobre estas cuestiones en el periodo que estudiamos cfr.: Adrián Gorelik. *La grilla...op.cit.* Para la configuración de la ciudad en la primera parte del siglo XIX ver: Fernando Aliata. *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario 1821-1835.* Buenos Aires, Prometeo-UNQ, 2006.

¹⁵ Cfr. Valeria Gruschetsky. “El paisaje para un borde urbano: el proyecto para la Avenida General Paz”, en: *Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, UBA, Buenos Aires, n° 41, 2011.

4.1. La pampa en el suburbio y los caminos de la nostalgia

El estudio de los planes y mapas de la capital permite observar cómo la ciudad y su entorno semi-rural fueron yuxtaponiéndose. La extensión de los loteos –por iniciativa pública y privada- y la aparición de nuevos barrios delimitaron un heterogéneo plano de ocupación territorial. Hasta entrada la década del treinta, la configuración de Buenos Aires fue, en términos de Francisco Liernur, más bien “efímera y provisoria” con baldíos céntricos como pedazos de “campo en la ciudad”, y calles cuya traza aún seguía las antiguas huellas coloniales.¹⁶ La dispersión de la urbanización en las áreas más alejadas del centro desdibujaba las diferencias entre ciudad y campo ya que la regularidad ideal de la cuadrícula no necesariamente implicaba uniformidad en su aplicación efectiva. Las manzanas albergaron así una diversidad de soluciones arquitectónicas y de ocupación del espacio.¹⁷

La conformación y representación de la sociedad urbana comenzó a relacionarse con la experiencia de la vivienda y la vida en los suburbios, que crecieron con escasa mediación de planes urbanísticos. Su expansión estuvo más ligada a los vaivenes de la especulación inmobiliaria y las mejoras en la infraestructura estuvieron muy relacionadas con el accionar de asociaciones vecinales y de fomento.¹⁸ Esta situación estuvo apoyada por la ampliación del acceso a la vivienda propia a través de créditos, que impactó sobre la sociabilidad, la actividad política y económica de la ciudad y también sobre los imaginarios. **(Fig.1)** En este sentido resulta muy elocuente la descripción que Alberto María Rossi hace en su novela casi auto-biográfica de 1912, en la que cuenta las vicisitudes de un artista que decide invertir en el mercado inmobiliario. El protagonista relata así su incursión a los suburbios para controlar el avance de la construcción de sus casas para alquiler:



1. Publicidad de venta de terrenos en el barrio de Belgrano. *Caras y Caretas*, n°600, 2 de abril 1910

¹⁶ Cfr. Francisco Liernur. “La ciudad efímera”...*op.cit.*

¹⁷ Alicia Novick y Raúl Piccioni. “Buenos Aires. Lo rural en lo urbano”... *op.cit.*

¹⁸ Cfr. Luciano De Privitellio. *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

[el tranvía] cruzaba barrios interminables en su monótona uniformidad, cuyas casas, idénticas en dimensiones y pretensiones, iban dejando trechos de terrenos baldíos que parecían depósitos de basura. [...] Nunca hubiera creído que Buenos Aires fuera tan grande, que esas casas tan llanas, tan monótonas, tan faltas de carácter y de tradición se extendieran tanto sin conducir a ninguna parte.

Abundaron aún más los terrenos baldíos. Las casas surgían aisladas a ambos lados de una calle muy ancha que era como una esperanza atrevida que se adelantara al natural desenvolvimiento urbano.

Luego, me hallé en pleno campo. La hermosa avenida empedrada con sus grandes fanales eléctricos cruzaba quintas silenciosas y huertos cultivados.¹⁹

Este pasaje es elocuente en tanto describe cómo la ampliación de las redes de transporte, electricidad y otros servicios públicos, que dinamizaron la comunicación entre centro y los barrios, no bastaban para despojar a la ciudad de su entorno rural. La ciudad avanzaba sobre la pampa, transformando campo en suburbio, donde se construyó “un mundo efímero y cambiante, casi inasible como paisaje por su misma precariedad.”²⁰ Esta falta de conciliación entre los modos de representación y las condiciones concretas del habitar instaló una particular manera de pensar la ciudad que se hizo visible en imágenes que mostraron la expansión suburbana fragmentada. Estas representaciones mostraron cómo se fue configurando y asentando la permanente heterogeneidad del paisaje de Buenos Aires como característica general, donde en una misma cuadra convivían arquitecturas correspondientes a épocas muy diversas. Los contrastes se superponían generando imágenes por momentos ambiguas que caracterizaron el “desorden” del aspecto de algunas zonas de la ciudad.²¹

(Figs.2-3)

El suburbio por lo tanto era visto como una síntesis entre tradición y modernidad incipiente. Las mejoras edilicias, de infraestructura urbana, la ampliación de redes de transporte, etc., se relacionaban muchas veces con una la idea de progreso, de avance hacia el futuro. Así puede leerse en un “aguafuerte porteña” de Roberto Arlt, donde describe cómo cambiaba la fisonomía y la sociabilidad del barrio –e incluso el valor de las propiedades- una vez que la calle de tierra era adoquinada:

El adoquinado es una especie de salvación para esta gente. Es la civilización, el progreso, acercando la ciudad a la pampa disfrazada de ciudad, que es nuestra urbe. El adoquinado es la esperanza de

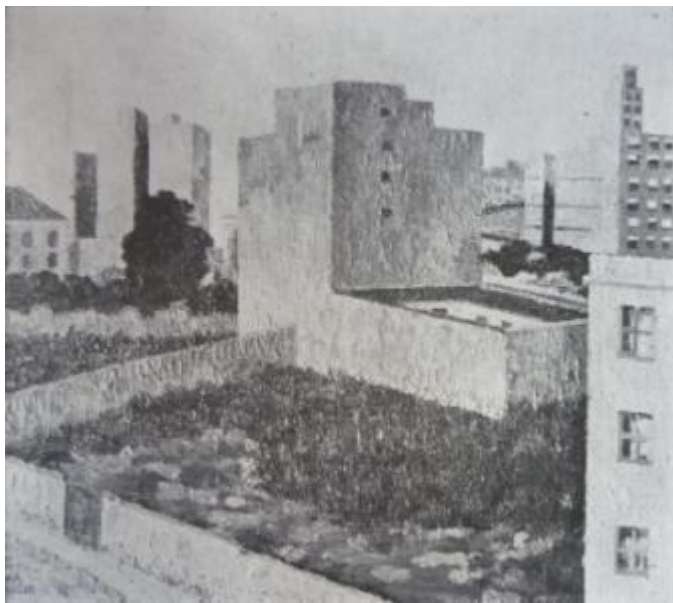
¹⁹ Alberto María Rossi. *La camisa...* op.cit. pp.27-28.

²⁰ Laura Malosetti Costa. *Pampa, ciudad...* op.cit. p.75.

²¹ Cfr. Alicia Novick y Raúl Piccioni. op.cit.

línea de tranvía o de ómnibus, es la valorización del terreno y la casita, el adoquinado es la obligación próxima de la vereda de mosaicos [...] el adoquinado implica el frente revocado, la aparición de comercios... el adoquinado para la crosta suburbana es la mar en coche.²²

Las obras de pavimentado seguían a los loteos y al trazado progresivo de las calles. Estaban a cargo de la municipalidad, pero muchas veces eran directamente acordadas entre empresas privadas y asociaciones vecinales. Los problemas que evitaba el pavimento y las posibilidades de cambio que implicaba, como relataba Arlt, eran también una herramienta política para los gobiernos de turno en tanto se daba más o menos importancia a una zona determinada de la ciudad. Así la lucha por la implementación de mejoras urbanas y obras de infraestructura fue clave en la configuración de las identidades barriales.²³



2. Luis Augusto Chareun. *Atardecer*, óleo, s/d. Expuesto en el XIV Salón de Otoño de Rosario, 1935



3. Jose Lozano Moujan. *Desorden*, s/d. Expuesto en el XVII Salón Nacional, 1927

Estas visiones de los suburbios representaban la contracara de la vorágine del cambio en la zona céntrica y pueden rastrearse en las diversas manifestaciones culturales del periodo. A partir de la multiplicación de imágenes ofrecidas al público y su circulación en revistas ilustradas en una escala nunca antes vista, es posible rastrear la construcción de estos motivos suburbanos. Las fotografías del “suburbio campestre” mostraban las dos caras de la modernización. Por un lado ponían de manifiesto –muchas veces en forma de denuncia directa- las insuficiencias y las desigualdades en la puesta en marcha de las obras públicas. Por otro lado mostraban la renovación y el cambio en muchas zonas de la ciudad en notas

²² Roberto Arlt. “El próximo adoquinado”...*op.cit.* p.103.

²³ Luciano De Privitellio. *op.cit.*

profusamente ilustradas que daban cuenta del progreso operado en términos de infraestructura y embellecimiento urbano. En este sentido era posible encontrar, por ejemplo, artículos que mostraban “Cómo progresa Flores” a través de fotografías yuxtapuestas del pasado y presente del barrio.²⁴ **(Fig.4)** De esta manera, en la prensa periódica ilustrada las imágenes del suburbio “pintoresco” se superponían con las fotografías del suburbio “progresista”, poniendo de manifiesto los discursos y los imaginarios urbanos en pugna.



4. “Cómo progresa Flores”, *La Nación*, 30 de agosto 1931. Sección “Actualidades gráficas”, p.2

Estas imágenes proporcionaban modelos y motivos que los artistas tomaban como inspiración para sus obras. Muchos se refugiaron en los barrios esperando encontrar allí la persistencia de la antigua urbe en las calles de tierra, los viejos faroles, los árboles solitarios y los caseríos desordenados dentro de las restricciones de la cuadrícula. Estos elementos se convirtieron en las características principales de la tipología del paisaje suburbano, más allá de las elecciones estéticas de los artistas. **(Figs.5-10)**

Así se observa también en el caso de una serie de obras que Pío Collivadino inició entre 1907 y 1908 y continuó a lo largo de su carrera. En ellas plasmó los últimos faroles a gas,

incorporando las novedades plásticas disponibles para representar la luz y el color, mostrando cómo en los arrabales el progreso se transformaba en melancolía por el pasado de la ciudad. **(Figs.11-12)** Estas obras, donde se muestran las solitarias luminarias suburbanas, pueden ser vistas como una evidencia de la nostalgia del artista por lo que ya no está. Sin embargo este sentimiento se entiende como el deseo de algo que está lejano o en el pasado remoto; y en el caso de estas obras, la nostalgia remite más a la irreversibilidad del tiempo que a un pasado que no puede alcanzarse. Collivadino llevó al centro imágenes de los “bordes” y mostró cómo en los arrabales muchas veces el progreso se transformaba en melancolía. **(Figs.13-14)** Esta idea de la melancolía como contracara del progreso apareció representada también a través de la circulación de una multiplicidad de imágenes de las calles de tierra con sus casas bajas y de las construcciones precarias en áreas menos urbanizadas como los Bañados de Flores o la

²⁴ “Cómo progresa Flores”, *La Nación*, 30 de agosto 1931. Sección “Actualidades gráficas”, p.2.

Quema y en vistas de zonas con características muy definidas como La Boca y las orillas del Riachuelo. Para la década del treinta ya había quedado claramente delineada la dialéctica entre centro y suburbio.



5. Eduardo Induini. *Impresion*, s/d. Reproducido en *La Prensa*, 1 de enero 1935. Expuesto en el Tercer Salón *Tout Petit* de la Agrupación Camuati



6. José Lozano Mouján. *Del Buenos Aires viejo*, s/d. Reproducido en *La Prensa*, 20 de septiembre 1931



7. Florencio F. Rodríguez. *Alrededores del Parque Centenario*, óleo, s/d. Expuesto en el XXI Salón Nacional, 1931



8. Bernardo Salomón. *Crepúsculo de una época*, s/d. Expuesto en el XXIII Salón Nacional, 1933



9. Onofrio Pacenza. *Esquina de Flores*, óleo s/tela, 80,5 x 86 cm, 1931



10. Ángel Vena. *El barrio*, óleo, s/d. Expuesto en el XXIV Salon Nacional, 1934



11. Pío Collivadino. *Calle Tupungato*, óleo s/tela, 60 x 75 cm



12. Pío Collivadino. *Futura avenida*, aguafuerte s/papel, 49 x 62 cm, 1921



13. Pío Collivadino. *La calle Garay*. Reproducido en *Caras y Caretas*, 4 de mayo 1918



14. Pío Collivadino. *Futura avenida*, s/d. Foto CMPC



15. Fausto Coppini. *Bajo de la Recoleta*, óleo s/ tela, 26,5 x 48,5 cm, c.1915

Entre 1910 y 1936 los suburbios se convirtieron en un lugar donde se iba en busca de un pasado mítico perdido, que es posible relacionar directamente con el imaginario de la “Gran Aldea” que trabajamos en el capítulo anterior. La antigua Buenos Aires se filtraba todavía en las esquinas de algunos barrios donde el “progreso del adoquinado” todavía no había cambiado drásticamente el paisaje. Esta característica del suburbio quedó “congelada” en muchas imágenes que se repitieron a lo largo del periodo a pesar de los cambios reales que alteraron el aspecto de los lugares. El paso del tiempo tiene la capacidad de transfigurar los paisajes en lugares apacibles en cuanto se los confronta con aquello a lo que se teme o cuando se los transforma en símbolo de aquello que se añora –por su irremediable pérdida o por que se cree que era mejor que el presente-. El suburbio “pintoresco” se convirtió en el refugio de la nostalgia o en la “página en blanco” donde se escribiría el futuro metropolitano a partir de su homologación con las “buenas costumbres” y con el sentido idílico que tenía la imagen del campo en relación a la ciudad. Como mencionamos al comienzo de este capítulo, el campo era para un sector conservador de la sociedad el lugar donde aún era posible encontrar las raíces de la argentinidad. Esto se vio traducido en la corriente de la pintura denominada “nativista” que interpretó el paisaje pampeano en clave nacionalista. De ahí que muchas obras muestren una imagen del suburbio que remite directamente al paisaje del campo, compuesto por elementos como: casas sencillas, animales, algunos personajes, vegetación baja y árboles dispersos sobre una superficie pictórica dividida en dos por la línea del horizonte. **(Figs.15-19)**

Esta relación es clara en un importante número de pinturas presentadas en el Salón Nacional. Cabe destacar que en muchas de ellas es difícil la identificación con un espacio suburbano (y porteño) de no mediar un título que las relacione con ese lugar. De lo contrario estas obras presentan características similares a los paisajes pampeanos que abundaban en el

certamen y en exposiciones en galerías privadas. **(Figs.20-21)** El acento puesto en las construcciones precarias y en el predominio de los elementos naturales las acerca más al idílico entorno campestre. ¿Tendrá que ver esta elección de los motivos con la gran popularidad que habían adquirido los paisajes del campo a raíz de su aceptación por parte de la crítica y el mercado? Es poco probable –si bien no descartamos la posibilidad- que esta fuera la razón principal de este tipo de tratamiento del paisaje barrial. Cabe preguntarse entonces si es posible que los motivos pampeanos estuvieran tan aferrados en el imaginario, que los artistas que iban al suburbio -o lo habitaban- lo asimilaban directamente a los modelos previos del paisaje campestre. Evidentemente la llanura se filtraba en los intersticios del paisaje suburbano *real*, que estaba efectivamente caracterizado por su heterogeneidad y su dispar edificación e infraestructura. Por ello, es de esperar que fuera asimilado a modelos preexistentes muy potentes y pregnantes en el bagaje visual de artistas y público.

Es posible entonces enmarcar estas imágenes en torno a una categoría que denominaremos sublime *barroso*.²⁵ En estos paisajes la naturaleza pampeana con sus zanjones y arroyos se cuela en la geometría de la grilla urbana y se mezcla con los elementos del progreso como postes y cables, que contrastan con las sencillas casas suburbanas. El sublime barroso es aquello que los artistas buscaron en las orillas, en las superficies de las calles de tierra de las periferias. **(Figs.22-27)** El correlato en las fotografías de la prensa periódica es evidente. **(Figs.29-31)**



16. Pedro Roca y Marzal. *Del arrabal*. Expuesto en el XII Salón Nacional, 1922



17. Eugenio Daneri. *Alrededores de Buenos Aires*. Expuesto en el VI Salón de Otoño de Rosario, 1923

²⁵ Agradezco a la Dra. Laura Malosetti Costa por sus comentarios que delinearon esta categoría.



18. Angel Vena. *Alrededor de la ciudad*, óleo, s/d. Expuesto en el V Salón Nacional, 1915



19. Francisco Reimundo. *Suburbio*, óleo. Expuesto en el XVI Salón Nacional, 1926



20. Ceferino Carnacini. *En el corral*. Expuesto en el X Salón Nacional, 1920



21. Martínez Solimán. *Tardecita*. Expuesto en el XI Salón Nacional, 1921



22. Pío Collivadino. *Después de la lluvia*, óleo s/tela, 71 x 85 cm, 1925. Museo Prov. de Bellas Artes de Tucumán "Timoteo Eduardo Navarro"



23. Pío Collivadino. *Nueva Pompeya*, óleo s/d, 1918



24. Pío Collivadino. "Crepúsculo en el arrabal". Reproducido en *Caras y Caretas*, n°762, 10 de marzo 1913



25. Antonio Parodi. *Rincón de Dock Sud*, s/d. Reproducido en *La Prensa*, 6 de noviembre 1932



26. Málaga Grenet, *Tarde otoñal en un suburbio*, pastel, s/d. Reproducido en *Caras y Caretas*, n°867, 15 de mayo 1915



27. Onofrio Pacenza. *Calle Blanco Encalada*. Expuesto en el XXIII Salón Nacional, 1933



28. "Los peligros y la suciedad del arroyo Maldonado", *Caras y Caretas*, año XXV, n°1242, 22 de julio 1922 (detalle)



29. Calle Puán en el barrio de Caballito. *Caras y Caretas*, año XXIX, n°1469, 27 de noviembre 1926



30. "Después de la lluvia", *Caras y Caretas*, n°625, 24 de septiembre 1910



31. "Cuadros del suburbio", *Plus Ultra*, año 2, n°17, septiembre 1917



32. Eduardo Sívori. *Una calle en Billinghamurst*, acuarela s/papel, 30 x 25 cm, s/f. MNBA

Sin duda estos motivos pueden remitirnos a los paisajes pampeanos de Eduardo Sívori, entre otros ejemplos, en los que los horizontes altos permiten destacar los suelos húmedos de la pampa; o en los que por el contrario, los horizontes bajos muestran la inmensidad de la llanura interrumpida sólo por escasos elementos como árboles o construcciones aisladas. **(Figs.32-33)** Para Sívori estos temas eran la excusa para investigar los efectos de la luz natural o artificial. Para los pintores del suburbio porteño, estos lugares, a diferencia de la pampa,

permitían sumarle a las obras los elementos postulados por las convenciones del paisaje europeo: quiebres abruptos de perspectiva, veladuras de niebla y lluvia que creaban climas misteriosos y refracciones de la luz en rincones pintorescos.

La ciudad proveyó modelos culturales en pugna que se construían al mismo tiempo que los artistas se identificaban o discutían con ellos. Se hizo evidente entonces la reapropiación estética del espacio urbano mediante la cual el suburbio se convirtió en uno de los temas recurrentes de la pintura, la literatura y la música. Progresivamente se produjo una estandarización de estas imágenes del hábitat suburbano, que se tradujeron en una tipología intercambiable para evocar lugares distintos. La literatura fue un correlato para estas configuraciones, a partir de un lenguaje que encontró en el término “arrabal” un adjetivo que resumía el “barro del barrio” primero, y luego identificó al barrio como raíz de “lo porteño” que se difundió en las letras de tango. La nostalgia por la ciudad “antigua” o la esperanza de un futuro utópico fueron los términos de la toma de posición de artistas e intelectuales frente a la efectiva modernización. La periferia determinó una nueva configuración del paisaje expresado a través de la combinación de ciertos elementos ubicados sobre perspectivas aparentemente interminables que chocaron con la retícula del trazado.



33. Eduardo Sívori. *Calle Centroamérica, Recoleta*, acuarela s/papel, 22 x 28,5 cm, c.1878

4.2. La vanguardia en los bordes

Hacia la década del veinte el conservadurismo y el reformismo urbano se separaron en dos líneas a partir de un debate que opuso centro y suburbio como los polos conflictivos en la

definición de la esencia de la identidad de Buenos Aires. Las discusiones se dirimieron en torno a definición de un centro simbólico respecto a la expansión de la ciudad. En este sentido, la cuestión del tiempo era central en los lugares periféricos donde, como hemos visto, por un lado se buscaban los “rastros” de una Buenos Aires de antaño, pero cuya realidad material era el testimonio del lento progreso edilicio en relación al veloz crecimiento del tejido urbano. La depuración geométrica y la funcionalidad, en base a la aplicación de nuevas tecnologías, rigieron también los debates del urbanismo que en general buscaron la “purificación” de la ciudad en respuesta al desarrollo caótico real, marcado por el ingreso e imposición de los lenguajes de vanguardia.²⁶ El cosmopolitismo como aspiración marcó una parte de la vanguardia, para quienes lo urbano era el eje de la renovación y el camino por el que debía construirse lo nacional. En este sentido, la ciudad “antigua” era para Alberto Prebisch

un organismo viejo, la corteza reseca de un cuerpo desaparecido. De aquí el conflicto. La superstición de lo antiguo, el amor sensiblero y enfermo del pasado, el culto grotesco de una tradición mal entendida, se oponen como contrincantes obstinados a las exigencias efectivas y apremiantes del espíritu contemporáneo.²⁷

Años después, en el prólogo del libro que conmemoraba los cuatrocientos años de la fundación de Buenos Aires, el arquitecto afirmaba que todos los problemas de la ciudad tenían su origen en la implantación de la grilla, en tanto era una pervivencia de la antigua disposición urbana. Comparaba el plano con otras ciudades y llegaba a la conclusión de que la causa residía también en la pérdida de la relación con el entorno natural:

Los males de Buenos Aires se remontan a la época de sus orígenes como ciudad. Sobre la planicie amenazada de indios y de hambre, Don Juan de Garay implanta el clásico damero de la conquista española. No es este el hecho, sino su ulterior y reiterada repetición rutinaria, el causante del pecado urbanístico que aún hoy sobrellevamos. [...]

No creo que se me achaque de derrotismo si digo que uno de los espectáculos gráficos más desoladores que haya visto en mi vida es un plano de la ciudad de Buenos Aires. Si lo comparamos con el de Washington, por ejemplo, en el que la ciudad parece plantada en el corazón intocado de un bosque, o con el de la misma Nueva York, abierta a lo largo por el grueso tajo verde del Central Park, sentimos una apretadora sensación de asfixia. [...] Buenos Aires ha

²⁶ Cfr. Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica...op.cit.*

²⁷ Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. “Ensayo de estética contemporánea”, en: *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, año X, n°47, noviembre 1924. s/p.

parecido gozarse durante mucho tiempo en un terco divorcio con la naturaleza. Y así el mismo río no ha sido para sus habitantes otra cosa que una abstracción geográfica²⁸

El impacto de la modernización produjo entonces la necesidad de refuncionalizar el pasado y entender el presente en base a un repertorio de imágenes disponibles filtradas por las nuevas herramientas teóricas y los nuevos dispositivos estéticos. Estas premisas iban en contra de aquellos para quienes la ciudad era un lugar corrompido y alejado de la naturaleza como manifestaba el pintor Fernando Fader en una carta publicada en el primer número de la revista *Martín Fierro*:

Comprendo que para los que viven la vida de Buenos Aires, donde millares de hectáreas de naturaleza han sido sepultadas bajo las piedras de las casas y cuyos techos ocultan las nubes blancas que navegan con una leve sonrisa irónica sobre tanto afán estéril; comprendo, mi estimado amigo, que mis escrúpulos tienen que parecerle un lirismo anacrónico...²⁹

Así se dirimían los términos de la discusión a partir de los cuales la vanguardia construyó y reconstruyó la ciudad con lo nuevo como fundamento para el futuro, y como pretexto para lectura y ruptura con el pasado. De esta manera, “el espíritu vanguardista debió proceder a una tesonera urbanización de la cultura, lo que implicó consumir múltiples culturas rurales [...] ciudades contra campo, alfabetización modernizadora contra tradicionalismo analfabeto, europeísmo anglo-francés contra pervivencia hispanizante.”³⁰

La topografía y los paisajes que mediaban entre el centro y los barrios fueron abordados en la literatura por poetas provenientes de diversas corrientes estéticas e ideológicas. Desde el inicio de la década del veinte muchos escritores buscaron definir poéticamente la configuración moderna de Buenos Aires, asumiendo su condición de pertenencia a la ciudad, como un deber impostergable. Las calles tejieron redes que materializaron trayectos estéticos diversos que identificaron la voz poética con la metrópoli, como sostenía Baldomero Fernández Moreno: “Si me preguntan por qué mis versos / son tan precisos, tan regulares, / yo diré a todos que aprendí a hacerlos / sobre la geometría de tus calles.”³¹ El escritor de vanguardia era entonces aquel habitante que acumulaba imágenes de

²⁸ Alberto Prebisch. “La ciudad en que vivimos”, *Buenos Aires: Cuarto centenario de su fundación. Visión fotográfica*. Municipalidad de Buenos Aires, 1936. p.10.

²⁹ “Carta de Fernando Fader”, en: *Martín Fierro*, Buenos Aires, año I, n°1, febrero 1924, p.5.

³⁰ Ángel Rama. “Argentina: crisis de una cultura sistemática”, *Punto de Vista*, Buenos Aires, año 3, n°9, julio-noviembre 1980. p.6.

³¹ Baldomero Fernández Moreno. “Compenetración”, en: Jorge Montelone. *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires, Alfaguara, 2010.

la velocidad y la simultaneidad en su andar por la ciudad. Fernández Moreno fue el precursor de las preguntas que las vanguardias se hicieron sobre Buenos Aires y fue, en palabras de Jorge Luis Borges, el primero que “miró alrededor”. Nombró los objetos de las calles porteñas y, siguiendo el camino de Evaristo Carriego, “inventó para la poesía argentina el nuevo sujeto perceptor de lo urbano y con él abrió el camino a toda la poesía de la ciudad que continuó desde Borges y Rega Molina hasta Olivari y Tuñón”.³² El poeta de *Ciudad* (1917) recorrió el centro y los barrios, deteniéndose en aquellos objetos sobre los que la mirada pasaba sin contemplar, y por ejemplo escribió versos para “un montoncito de basuras”, que es en sí mismo una radiografía de la cotidianeidad del habitante de la metrópolis:

Canto a este montoncito de basuras / junto a esta vieja tapia de ladrillos, / avergonzado y triste en la tiña tudente/ que ralea la hierba del terreno baldío. / Es un breve montón.../ No puede ser muy grande con tan pobres vecinos. // Unas pajas de escoba, / un bote de sardinas, un mendrugo roído/ y una peladura larga de naranja/ que se desenrolla como un áureo rizo. // Es un breve montón.../ No puede ser muy grande con tan pobres vecinos.³³

La escena urbana fue de esta manera un lugar *natural* de muchos poetas para quienes el presente era más extenso que el pasado, y para quienes la ciudad era el disparador de los fotogramas que componían sus escritos. El ejemplo más paradigmático es Oliverio Girondo, en cuyas letras Buenos Aires se sucede como los edificios bajo el sol, vistos desde el tranvía.³⁴ Los fragmentos unidos de las escenas de la ciudad valen por sí mismas, como en su célebre obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* publicado en 1922. Este libro presenta una colección de imágenes literarias –y visuales en la edición ilustrada por él mismo-, que une como en un collage momentos de ciudades tan disímiles como París, Río de Janeiro, Venecia y Buenos Aires.³⁵ Sus paisajes urbanos están marcados por “la pura exterioridad arquitectónica, anti-animística y anti-romántica, espacio anónimo y no interiorizado que los poemas incorporan a través de la percepción y no del sentimiento.”³⁶

Sin embargo, como ha señalado Beatriz Sarlo, es Jorge Luis Borges quien logró fijar el concepto de “orilla” para describir el límite entre la ciudad y la pampa, como contracara del

³² Jorge Montelone. *op.cit.* p.18.

³³ Baldomero Fernández Moreno. “Versos para un montoncito de basuras”, citado en: Jorge Montelone. *op.cit.* p.21.

³⁴ Cfr. Beatriz Sarlo. *Una modernidad...op.cit.* pp.62-67.

³⁵ Oliverio Girondo. *20 Poemas para ser leídos en el tranvía*. Coulouma, Argentuil, 1922. Esta edición del autor con una tirada de 1.000 ejemplares, contiene dibujos a color realizados por el propio Girondo, que representan a los personajes y objetos de las ciudades que retrata en sus poemas.

³⁶ Beatriz Sarlo. *Una modernidad...op.cit.* p.66.

frente de Buenos Aires sobre el río.³⁷ Es en este sentido que Adrián Gorelik analizó las fotografías de Horacio Coppola que retrataron los retazos de la ciudad mezclados en la pampa como síntesis entre modernidad y tradición. En la mayoría de ellas Coppola retrató un suburbio detenido y buscó anclar su mirada en un “orden esencial”, rescatando los edificios sencillos y tradicionales, vistos como objetos modernos.³⁸ Esto se observa en la celebración de los horizontes recortados por los cuerpos cúbicos de las casas suburbanas, las perspectivas de las calles extendidas en la infinitud de la pampa y en las tomas de esquinas que, según este autor, son la clave de la inteligibilidad de las manzanas que estructuran el orden atemporal de la cuadrícula. **(Figs.34-35)** Para ampliar la lectura propuesta por Gorelik podemos agregar que, al observar otras fotografías que Coppola tomó en los barrios, es posible encontrar ciertas características que las acercan a nuestra categoría de sublime barroco. **(Figs.36-39)** Si bien es cierto que el lenguaje utilizado está relacionado con las premisas de la vanguardia de los años veinte, y que el discurso que el fotógrafo busca transmitir es diferente, los motivos y algunos encuadres tienen mucho que ver con las imágenes que analizamos en el apartado anterior, en las que se filtra cierta mirada romántica del suburbio. Por lo tanto, Coppola se convierte en un artista que supo canalizar en su obra las contradicciones de la *modernidad periférica* porteña.



34. Horacio Coppola. *Avenida del Trabajo al 3000*, 1936



35. Horacio Coppola. *Avenida Juan B. Justo al oeste*, 1936

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Adrián Gorelik. “Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola”, en: *Miradas...op.cit.*

Como hemos mencionado anteriormente, los temas recurrentes de las fotografías de la ciudad que circulaban masivamente eran el centro y sus avenidas, sus edificios -aquellos más importantes arquitectónica o institucionalmente- y algunos barrios con sus parques y espacios de esparcimiento. Este material era utilizado en la edición de postales y álbumes y en publicaciones periódicas que mostraban tanto el desarrollo de una ciudad pujante y moderna como sus lados más reconocidamente “pintorescos”. Contrariamente, las casas populares de los barrios que fotografió Coppola no estaban en el centro móvil y modernizado, ni eran las coloridas construcciones del sur la ciudad que ocupaba contemporáneamente la atención de un amplio abanico de artistas. En las orillas de la ciudad estas fotografías no apuntaban a fijar el pasado ante los embates modernizadores ni tenían la intención de plasmar rincones pintorescos. Las tomas de Coppola mostraban las zonas de urbanización reciente como el sitio de cruce entre ciudad y pampa donde era posible expresar otra forma de la modernidad urbana.



36. Horacio Coppola. *Calle Correa. Barrio Saavedra*, fotografía, s/d 1936



37. Horacio Coppola. *Avenida del Trabajo al 4000*, fotografía, s/d, 1936. MNBA



38. Horacio Coppola. *Calle Bulnes*, fotografía, s/d, 1936



39. Horacio Coppola. *Límites de la ciudad*, fotografía, s/d, 1936

Es necesario en este punto hacer mención a la estrecha relación entre las letras de Borges y las fotografías de Coppola, sobre la cual avanzaremos brevemente ya que fue ampliamente abordada por numerosos estudios desde diversas disciplinas.³⁹ Se ha destacado cómo ambos transitaron juntos los barrios de Buenos Aires en recorridos que eran diferentes a los de la bohemia tanguera, que incluía los barrios de Boedo, La Boca y el centro como principales escenarios. Borges y Coppola fueron en busca de *mitos urbanos* exentos de pintoresquismo. En el itinerario que va desde Palermo hasta Saavedra, y del Bajo Flores a Villa Urquiza, tanto el poeta como el fotógrafo encontraron una particular síntesis entre la ciudad y la pampa. Así recordaba Coppola cómo sus imágenes captaron aquello que inspiraba a Borges en sus trayectos porteños:

Era interesante el gusto por la piel, por decir así, de Buenos Aires. Por ejemplo, pasando por un lugar por donde había un paredón, un paredón revocado y descascarado, hubo un momento en que Borges puso las manos así, y lo tanteó, así, como si fuera algo vivo. Eso era muy típico de Borges, que hablaba muy poco. Y yo ya tenía la tradición de Leonardo, que consideraba que las manchas en las paredes y en los muros, las manchas del tiempo, tenían un contenido. Eso fue para mí el despertar de la intuición de los valores. Caminábamos por el barrio de Palermo, el de Saavedra, el Parque Saavedra, el Parque Chacabuco, bueno, con Borges no fui nunca al Parque Chacabuco, pero a mí me interesó siempre y ahora está destruido. [...] teníamos una sintonía espontánea. No había un propósito consciente, eran paseos. Mucho después, con Romero Brest o con Baudizzone, con Marechal, salíamos a caminar de noche y llegábamos hasta Plaza Irlanda.⁴⁰

Borges consideraba importante acompañar su obra de fotografías y proyectaba un libro sobre Buenos Aires, organizado como un recorrido fotográfico.⁴¹ En efecto, en la primera edición del *Evaristo Carriego* de 1930, se publicaron dos tomas de Coppola hechas seguramente durante alguno de estos paseos. **(Figs.40-41)** Esas imágenes tienen algunas falencias técnicas debido a la sencilla cámara empleada, aunque temáticamente son muestras evidentes de su interés y su visión sobre ciertas zonas de la ciudad que, como mencionábamos anteriormente, los fotógrafos profesionales de entonces soslayaban por completo.⁴² Sin embargo estas dos imágenes que ilustran Palermo (lugar donde Borges enraizó su mitología fundacional de la

³⁹ Cfr. Beatriz Sarlo. *La ciudad vista...op.cit.*

⁴⁰ Cita en: Adrián Gorelik, "Horacio Coppola: testimonios", *Punto de Vista*, Buenos Aires, n° 53, noviembre 1995.

⁴¹ Adrian Gorelik menciona esta cuestión en *La grilla y el parque...op.cit.* p.376.

⁴² La existencia de este archivo es mencionada por Luis Priamo en su artículo: "Antes de Coppola", en: AA.VV. *Horacio Coppola. Fotografía*. Madrid, Fundación Telefónica, 2008.

ciudad y donde ubicó el relato biográfico sobre Evaristo Carriego), fueron en realidad tomadas en el barrio de Once.⁴³ Esta zona era una “orilla” de la ciudad en el momento en que Borges sitúa su relato (1889), por lo tanto, a pesar de no corresponder geográficamente, sí coinciden en tanto son imágenes suburbanas. Asimismo, es posible datar esas casas como contemporáneas a Carriego, es decir posteriores a 1890, por lo cual también estarían en concordancia con la narración.



40. Horacio Coppola. *Jean Jaurés y Paraguay*, 1929. Publicada en la primera edición del *Evaristo Carriego* de J. L. Borges, 1930



41. Horacio Coppola. *Jean Jaurés y Paraguay*, 1936

En sus poemas de los años veinte y treinta Borges percibía el paisaje moderno de la ciudad extendido en el horizonte plano y subrayaba el pasado en la geometría de sus calles. Éstos eran los elementos que configuraban la esencia de la ciudad moderna. El poeta redescubrió Buenos Aires al recorrer los barrios siguiendo el trayecto marcado por las líneas del tranvía. Así la ciudad que ya no existía: “Calle Serrano, /vos ya no sos la misma de cuando el Centenario;/antes eras más cielo y hoy sos puras fachadas”;⁴⁴ se cruzaba con otra ciudad a la que había que *fundar* poéticamente:

¡Qué lindo ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso! [...] Pero Buenos Aires, pese a los millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble. [...] La ciudad sigue en espera de una poetización.⁴⁵

⁴³ Cfr. Adrián Gorelik. “Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires”, en: AA.VV. *Horacio Coppola. Fotografía... op.cit.*

⁴⁴ “A la calle Serrano” cita en: Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica...op.cit.* p.46.

⁴⁵ Jorge Luis Borges. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona, Seix Barral, 1994. p.126.

Los barrios que Coppola nombra en el relato transcrito más arriba, crecieron en buena medida a partir de la radicación de los nuevos inmigrantes europeos llegados desde fines de la década del diez. Aquí cabe preguntarse entonces por la relación entre la sensibilidad que Coppola expresa hacia estos suburbios y su pertenencia a una familia de inmigrantes italianos. Esta pregunta es una línea fértil para pensar no sólo la afinidad del fotógrafo sino por ejemplo, también aquella que Pío Collivadino (casi cuarenta años mayor) pudo tener por los barrios del sur que representó en su obra hasta entrada la década del cuarenta. Si Coppola y Borges paseaban por los barrios de Palermo, Parque Chacabuco y Saavedra para encontrar allí alguna clave de “origen” o pertenencia; los suburbios que transitaba Collivadino en cambio eran aquellos que crecieron gracias a la primera oleada migratoria de fines del siglo XIX a la que pertenecía su familia. San Telmo (vecino a Concepción, su barrio de la infancia), Barracas y La Boca eran los motivos de muchas de sus pinturas que muestran sus recorridos desde el puerto a los barrios del sur y desde allí hacia el centro, y viceversa.

El tránsito de los artistas por la ciudad nos permite entender cómo se fueron configurando los imaginarios urbanos activos en el periodo que estudiamos a partir de los mapas que trazan con sus obras. Los desplazamientos son fundamentales en la construcción del tiempo y espacio urbano. Es en este sentido, que las imágenes de Horacio Coppola, pensadas en conjunto con los poemas de su amigo Jorge Luis Borges, se transforman en “imágenes pensativas”. Tal como sostiene Jacques Rancière, estas imágenes son el “efecto de la circulación, entre el sujeto, el fotógrafo y nosotros, de lo intencional y de lo no intencional, de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo inexpressado, de lo presente y de lo pasado.”⁴⁶ La fotografía descompuso la ciudad en percepciones aisladas y acumulativas, con cuyos fragmentos fotógrafos y poetas armaron relatos múltiples. Hay por lo tanto una correspondencia entre su recorte y el conjunto de experiencias desarticuladas que se obtienen en una metrópolis.

Finalmente es posible delinear un conjunto de pinturas de paisajes del suburbio que presentan los mismos elementos que caracterizaron los motivos barriales, realizadas por artistas que, desde fines de la década del veinte, cultivaron un lenguaje plástico influido por las premisas del Retorno al Orden y del *Novecento* italiano. En estas obras se resaltan las diagonales de las calles rectas y la geometría de las casas bajas, las cuales muchas veces se superponen generando una yuxtaposición casi abstracta de planos. En ocasiones algunos escasos personajes hacen alusión a las nuevas formas de sociabilidad en contextos donde se

⁴⁶ Jacques Rancière. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010. p.112.

destacan los cambios progresivos en el paisaje. **(Figs.42-43)** Las arquitecturas sencillas al ser geometrizadas encontraban un sentido moderno y, en algún punto, superador del pasado colonial de la ciudad. Este sentido superador es el que Leonardo Estarico exigía de los artistas en una nota aparecida en la revista *Alfar* de Montevideo, a propósito de una muestra colectiva sobre el paisaje porteño. El crítico de arte, quien era colaborador de la revista de corte anarquista *La campana de Palo* entre otras publicaciones, encontraba que los suburbios de la ciudad aún no habían superado el pasado, cuyos “resabios coloniales” entorpecían “la acción de los nuevos”.⁴⁷ Destacaba al paisaje como “una realidad sintetizada en valores de pura plasticidad, sin otras vinculaciones espúreas”, por lo que descartaba los paisajes urbanos cargados de sentimentalismo y rescataba aquellos que enfatizaban las perspectivas, las geometrías y las líneas puras del entorno.⁴⁸ Encontraba que era necesario que el artista despojara de literatura a los seductores motivos suburbanos y así rescataba sólo a algunos pintores que, según él, cultivaban el “verdadero” género de paisaje de Buenos Aires:

Alerta debe estar el artista para retraerse al influjo de tanta seducción. La realidad circundante es engañosa y aunque abundan los elementos puramente plásticos, están de tal modo saturados de literatura que es menester poseer un espíritu de renunciamento para no caer en el lazo de lo bello fácil. He ahí las castas y desnudas espaldas de los rascacielos, ciertos cielos, determinados cartelones de propaganda [...] Eliminando lo pintoresco, que considero del territorio de la anécdota, es evidente que pocos pintores cultivan lo que llamaría el género PAISAJE DE BUENOS AIRES. [...] ¡Qué lejos están los aspectos boquenses de Del Prete y Victorica de la quincallería que elaboran pintores de la misma geografía!

March y Pacenza son sin dudas los descubridores del sentido íntimo del paisaje porteño y sus cuadros justifican por sí solos esta muestra.⁴⁹

La nota estaba acompañada, no casualmente, por una reproducción de una obra de Horacio March con un paisaje barrial que formaba parte de la exhibición, apoyando los enunciados de Estarico. **(Fig.44)**

Dentro de este conjunto de obras es posible también incluir, por su cercanía en cuanto al tratamiento plástico del motivo suburbano, algunas obras de Lino E. Spilimbergo realizadas en la década del treinta a su regreso de Europa. Si bien este artista no dedicó su producción al paisaje urbano, estas obras son claros ejemplos de su relación con las vanguardias europeas de los veinte y treinta. Las masas de las arquitecturas –chimeneas, bloques de casas bajas, techos-

⁴⁷ Leonardo Estarico. “Valorización plástica de Buenos Aires”, en: *Alfar*, Montevideo, año XI, n°74, julio 1933. s/p.

⁴⁸ Leonardo Estarico. *op.cit.*

⁴⁹ Leonardo Estarico. *op.cit.* [mayúsculas en el original]

se superponen y se yuxtaponen en perspectivas rebatidas que reconstruyen un espacio casi metafísico. A pesar de la presencia de los elementos característicos del paisaje suburbano, la síntesis geométrica los despoja de pintoresquismo, aunque sin vaciarlos de contenido.

(Figs.45-47)



42. Abel Laurens, *Suburbio*, Expuesto en el XXIII Salón Nacional, 1933



43. Salvador Stringa. *La vereda de enfrente*, s/d.,1936



44. Horacio March. *Paisaje de Buenos Aires*, s/d. Publicado en *Alfar*, 1933



45. Lino E. Spilimbergo. *Paisaje de Saavedra*, óleo s/tela, 100 x 145 cm, 1930



46. Lino E. Spilimbergo. *Día gris*, s/d. Reproducido en *La Prensa*, 22 de mayo 1932



47. Lino E. Spilimbergo. *Calle*, óleo s/d. Expuesto en el XXIV Salon Nacional, 1934

2. El barrio como bandera de identidad

*No te engrupía el brillo del asfalto/ ni el claro espantar de cien bujías,
 en donde el empedrao pegaba el alto / empezaba a bancar tu algarabía.
 [...] Una cancha de fulbo en un potrero / con dos arcos que ponen cuando es fiesta [...]
 Vidriera que le sirve al sabalaje / de las casas del barrio anohecido,
 pa´sentarse y contarse cada traje/ chamuyendo del último partido.
 [...] Este es mi arrabal, así lo veo, / así lo quiero ver cuando me muera...
 Luz de luna en un hueco sucio y reo, / o un brochazo de sol en la “vedera”
 Celedonio Flores⁵⁰*

Las transformaciones urbanas y sociales ocurridas en las últimas décadas del siglo XIX dieron origen al proceso de formación de los barrios porteños que se afianzaron a mediados del siglo XX.⁵¹ El asentamiento de determinadas comunidades inmigrantes en zonas específicas de la ciudad y la anexión de los pueblos de Flores y Belgrano tras la capitalización de Buenos Aires, determinaron la conformación de los primeros barrios con características diferenciadas. Con los límites establecidos, se fueron configurando en la grilla urbana los diferentes barrios, denominados según las características geográficas (La Boca), por su fundador (Villa Soldati,

⁵⁰ Celedonio Flores. “Arrabal salvaje” [1915], *Cancionero*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1977. pp.79-80.

⁵¹ Para un estudio pormenorizado de los procesos de expansión urbana y las relaciones entre el centro y los barrios en el siglo XIX cfr. James Scobie. *Buenos Aires del centro a los barrios... op.cit.*; James Scobie y Aurora Ravina de Luzzi. “El centro, los barrios y el suburbio”, en: José Luis Romero y Luis Alberto Romero. *Buenos Aires...op.cit.*

Villa Crespo, Villa Devoto) o como homenaje (Núñez, Villa Urquiza). La diferenciación entre barrios “altos” y “bajos” (según la topografía), residenciales, fabriles, con cambios en su planta respecto a la general de la ciudad, etc., fijó a lo largo del tiempo las características y muchas veces las denominaciones de ciertas zonas dentro de los mismos barrios (“Bajo Belgrano”, “Bajo Flores”).

Es posible determinar una doble significación del concepto de “barrio”: como institución - en tanto forma de organización comunitaria- y como un territorio determinado.⁵² Es una estructura de la ciudad cuya función y naturaleza varía a lo largo del tiempo. Puede definirse como una unidad espacial con cierta autonomía que en ocasiones tiene una estética particular otorgada por edificios, monumentos o parques, entre otros elementos. Al mismo tiempo es una forma de organizar espacialmente la estructura social, lo que determina un sentido de “comunidad barrial”, que es la concepción de sí misma compartida por sus habitantes respecto a otras zonas de la ciudad. Las relaciones sociales que se generan tienen que ver con la proximidad física y convivencia dentro de un espacio urbano más o menos delimitado. Así se genera un sentido de pertenencia que articula las diversas escalas de la vida social, los referentes espaciales, los grados de privacidad y las redes de solidaridad y apoyo.⁵³ Existe entonces un principio de identidad y apropiación colectiva que designa su localización, define sus cualidades e identifica como propio un territorio dentro de la ciudad.

Los habitantes actualizan su pertenencia a un barrio en particular a través de distintas estrategias representativas u operaciones simbólicas que, por su propia naturaleza, ubican los contenidos y marcan sus límites. Los referentes de estas representaciones son los esquemas socio-espaciales que se fueron formando a lo largo del tiempo para representar ese lugar. De esta manera, los múltiples sentidos aparecen en medio de un proceso de conocimiento, uso y representación del entorno. Los grupos sociales participan en la construcción social del espacio urbano que habitan, y éste se organiza de forma simbólica en un punto intermedio entre el imaginario (individual o colectivo) y lo práctico-funcional.

En Buenos Aires el tranvía eléctrico había ampliado la posibilidad de radicación en zonas alejadas del centro, alentada también por las facilidades para el acceso a terrenos en planes de pagos. Una ciudad nueva empezaba a aparecer así en los suburbios y sus residentes constituyeron fuertes redes de sociabilidad, íntimamente ligadas a la actividad de centros

⁵² Mario Sabugo. “Placeres y fatigas de los barrios”, en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, Buenos Aires, FADU-UBA, n°27-28, 1989-1991. pp.123-126.

⁵³ Cfr. Marta Rizo. “Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el *habitus* y las representaciones sociales”, en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n°6, 2006. www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm Consultado: 11/4/2010.

comunitarios, asociaciones obreras, sociedades de fomento, clubes, bares, bibliotecas populares y centros culturales. Estas instituciones, la mayoría de las veces ligadas a las colectividades inmigrantes, constituyeron la identidad de cada barrio a partir de su accionar en diversos aspectos de la vida cultural y social.

Con un paisaje que conjugaba elementos rurales y urbanos, el barrio comenzó a ser el objeto de celebración en la búsqueda de una identidad comunal, convirtiéndose de a poco en la forma de concebir a la ciudad y procesar culturalmente la experiencia de la transformación urbana. Como afirma Luciano de Privitellio, las imágenes de los barrios y la figura del vecino se construyeron como respuestas a las nuevas experiencias de la ciudad, y el barrio se convirtió en el modelo de comunidad.⁵⁴ En este sentido, su conformación y sus imágenes estarán asociadas principalmente a las experiencias sociales de los sectores populares instalados en los nuevos suburbios. De ahí la importancia fundamental de las redes de instituciones vecinales que *crearon y recrearon* el barrio.⁵⁵ La identificación del vecino con el mundo del trabajo resaltaba la modestia, y en este sentido, la honestidad funcionaba como clave en la construcción del mito barrial al unir a sus habitantes en un mismo estrato. Fue configurándose así una nueva sociedad suburbana, caracterizada por su sostén en los valores familiares, la superación personal y la vivienda propia como símbolo de la movilidad social basada en el esfuerzo.

La prensa daba cuenta de esta idea de los barrios al describirlos como pequeños “universos” diferentes entre sí, por ejemplo en una serie de notas titulada “Viaje a través de los barrios de Buenos Aires” que apareció en *Caras y Caretas* entre 1930 y 1931. Escritas por Juan José de Soiza Reilly, estaban acompañadas gran cantidad de fotografías y cada barrio era denominado como una “república”, presentado como un lugar fuertemente delimitado dentro de la ciudad y caracterizado a través de un adjetivo, por ejemplo: “La república genovesa de La Boca”, “La república milagrosa de Nueva Pompeya” o “La república pintoresca de Belgrano”.⁵⁶ Soiza Reilly describía las características de cada barrio a partir de su sociabilidad, sus

⁵⁴ Luciano De Privitellio. *op.cit.*p.101.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Juan José de Soiza Reilly. “La República de Boedo”, *Caras y Caretas*, año XXXIII, n°1671, 11 de octubre 1930; “La república genovesa de La Boca”, *Caras y Caretas*, n°1672, 18 de octubre 1930; “La república aristocrática del Pilar”, *Caras y Caretas*, n°1674, 1 de noviembre 1930; “La república española de Montserrat”, *Caras y Caretas*, n°1675, 8 de noviembre 1930; “La república milagrosa de Nueva Pompeya”, *Caras y Caretas*, n°1676, 15 de noviembre de 1930; “La república del amor: San Telmo”, *Caras y Caretas*, n°1677, 22 de noviembre 1930; “La república del músculo: Nueva Chicago”, *Caras y Caretas*, n°1678, 29 de noviembre 1930; “Una república mágica: Versailles”, *Caras y Caretas*, n°1679, 6 de diciembre 1930; “La república pintoresca de Belgrano”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXIV, n°1683, 3 de enero de 1931; “La república de los aviadores: Villa Lugano”, *Caras y Caretas*, n°1684, 10 de enero 1931; “Plaza de Mayo: Capital Federal de todos los barrios de Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, n°1685, 17 de enero 1931; “La república trágica y mística de San Miguel”, *Caras y Caretas*, n°1686, 24 de enero 1931.

características geográficas y sus lugares paradigmáticos y rescataba las diferencias de estos sitios respecto del centro:

Debajo de la fiebre comercial se advierten todavía las costumbres deliciosas de antaño [...] Flores, a pesar del progreso de los rascacielos, posee una idiosincrasia lírica de pueblo de novela. Es el barrio del amor [...] este simple nombre interpreta su psicología de arrabal exquisito, delicado, armonioso, que se diferencia en el alma de los barrios. Belgrano, por ejemplo, es un barrio de selección aristocrático. Barrio inglés por su profundo amor a los deportes, a los árboles, a la higiene. A los caballos y a los niños. La Boca es una pintoresca colección de tarjetas postales de todos los puertos del mundo. [...] Música taita del gran Filiberto. Soles de fainá. [...] Barrio flotante de extranjeros que aprenden a ser criollos en la escuela del trabajo hercúleo. Boedo, es por el contrario, un arrabal de criollos que argentinizan con pasión hasta las cosas extranjeras.⁵⁷

La misma intención tenían las notas a página completa dedicadas a los diferentes barrios porteños que publicó el diario *La Prensa* desde el año 1932.⁵⁸ Éstas también iban acompañadas por una gran cantidad de fotografías y pequeñas semblanzas de las atracciones destacadas de cada lugar. Con ésta tendencia, el espacio suburbano ingresó al arte y la literatura una vez que fue considerado como espacio cultural al cual se le impusieron cualidades tanto estéticas como ideológicas. Sarlo explica un “triple movimiento” para este proceso que consiste en: reconocer una referencia urbana, vincularla con valores y luego construirla como referencia artística o literaria. Así es como se construyó una mirada sobre el suburbio que abarcó tanto su pasado como su presente y futuro. La fuerte presencia en la prensa periódica de los barrios como “microcosmos” con características propias, es un indicador de la construcción de una identidad diferenciada en cada zona de la ciudad, con la cual sus respectivos habitantes podían relacionarse y construir redes de sociabilidad e identificación comunal.

2.1. Imaginarios urbanos proletarios

En el periodo 1910-1936 se configuró lo que José Luis Romero denominó “ciudad de las de las dos culturas”, consistente en una “cultura del centro” representada por las clases altas y medias y una “cultura marginal”, presente en los barrios donde se mezclaban diferentes

⁵⁷ Juan José de Soiza Reilly. “La república romántica de Flores”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXIII, n°1670, 4 de octubre de 1930.

⁵⁸ Por ejemplo: “El barrio metropolitano de Villa Devoto”, *La Prensa*, 21 de abril 1932; “El barrio de Belgrano”, *La Prensa*, 1 de enero 1933; “El barrio metropolitano de Caballito Norte”, *La Prensa*, 3 de septiembre 1933; “El barrio metropolitano de Palermo que tiene por centro la Plaza Italia”, *La Prensa*, 9 de julio 1933.

grupos de inmigrantes y sus hijos, para quienes segregación actuó como agente catalizador.⁵⁹ Ambas generaron una trama cultural que se hizo más visible en la década del treinta. La mera diferenciación de las zonas de residencia de las clases altas y adineradas respecto a aquellas habitadas por la clase media y los sectores populares no agota en absoluto la particularidad del fenómeno inducido por el proceso modernizador en el Buenos Aires del primer cuarto del siglo XX. En la ciudad se yuxtapusieron y entrecruzaron la suntuosidad material del centro, el ritmo frenético de la calle Corrientes, la vida social y cultural en contacto con las vanguardias europeas, la cultura marginal derivada de la nueva pobreza, la mezcla de costumbres y lenguas de los inmigrantes y también el submundo de la ilegalidad y el delito. Este fenómeno es lo que Beatriz Sarlo definió como *cultura de mezcla* para caracterizar a la cultura porteña del período.⁶⁰

En este contexto, el proletariado era expulsado a la periferia y el centro se convirtió para ellos en el espacio simbólico y soñado pero, a la vez, imposible. Lo que al principio resultaba espontáneo por necesidad en la apropiación del suelo porteño progresivamente fue convirtiéndose en un privilegio reservado para pocos. Esto se dio a través de intervenciones parciales; de expulsiones violentas (como las que se llevaron a cabo en los conventillos); del trazado de líneas de transporte y finalmente de la autoexclusión. La propia topografía de Buenos Aires instauró un sistema de valores relacionado con los conceptos de permanencia y transitoriedad en las primeras villas, los conventillos y las casas de inquilinato. Así como el verde y los terrenos elevados eran sinónimos de acomodo y tranquilidad, el agua que atravesaba o bordeaba la ciudad representaba el confín existencial, en un estado de supervivencia y fragilidad como lo describía Roberto Arlt:

Calles de fango negro, con puentecitos que cruzan de casa a casa. Los perros, en fila india, cruzan estos puentes para divertirse, y es regocijante verlos avanzar un metro y retroceder cincuenta centímetros.

Hay calles a lo largo de sauzales, más misteriosas que refugios de pistoleros, y un tranvía amarillo ocre pone sobre el fondo ondulado de chapa de zinc de las casas de dos pisos su movediza sombra de progreso.⁶¹

De esta manera el Riachuelo, el arroyo Maldonado y el Bajo de las barrancas del río en Belgrano, por ejemplo, produjeron su propia “antropología urbana” y una idea de comunidad

⁵⁹ Cfr. José Luis Romero. “Buenos Aires: una historia”, en: AA.VV. *Historia integral argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1972, vol.7. p.105. Cita en Adrián Gorelik. *La grilla y el parque...op.cit.* p.178.

⁶⁰ Cfr. Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica... op.cit.*

⁶¹ Roberto Arlt, “Grúas abandonadas en la Isla Maciel” [1931], en: *Aguafuertes porteñas. op.cit.* p.51

en base a lo que estos lugares generaban en la vida de los pobladores. La literatura y el arte se ocuparon de mostrar esa realidad de los suburbios y el arrabal, principalmente centrados en los personajes y los tipos representativos que habitaban esos paisajes.

El sentido de pertenencia a una zona determinada de la ciudad se manifestó en la obra de muchos artistas, para quienes el barrio era parte de su ser y su quehacer artístico. El arrabal fabril y portuario del sur fue, para los Artistas del Pueblo la materia del su ser grupal. Estos artistas fueron conocidos en sus inicios como integrantes de la “Escuela de Barracas” formada por: José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo. Esta denominación tenía connotaciones muy evidentes en la Buenos Aires de principios del siglo XX, ya que Barracas –como La Boca y Boedo- era un barrio eminentemente obrero. Era allí donde encontraban los temas y personajes de sus obras, y allí donde vivía el público al que estaban destinadas, como afirmaba Bellocq: “nuestra escuela de estudios fue la calle, el puerto, las fábricas, los inquilinatos, los corralones [...] pues encontramos los modelos más característicos y económicos, de acuerdo también a nuestras posibilidades...”⁶² En esa zona de la ciudad también se encontraban sus talleres, los cuales eran centros de reunión, discusión y aprendizaje; como el que compartían Facio Hebequer, Gonzalo del Villar, José Torre Revello y Adolfo Montero en la calle Pedro de Mendoza y Patricios desde fines de 1912.⁶³ Para muchos de ellos este primer grupo fue una instancia decisiva en su educación artística y un paso fundamental para su posterior accionar colectivo en diversos ámbitos del campo.

Los artistas de Barracas mantenían una estrecha relación con sus vecinos del barrio de La Boca, agrupados en torno al pintor Santiago Stagnaro, con quienes en general compartían las mismas aspiraciones artísticas e ideológicas. Fue junto a ellos que realizaron su primera intervención pública en 1914 al organizar en el Salón de la Cooperación Artística de Buenos Aires el “Salón de Obras Recusadas en el Salón Nacional”. Inaugurada sólo cuatro años después del Primer Salón Nacional de Bellas Artes, según Miguel Ángel Muñoz ésta fue la primera acción antiacadémica de nuestra modernidad artística.⁶⁴

En 1918, Guillermo Facio Hebequer trasladó su taller al vecino barrio de Parque de los Patricios y así “los de Barracas” entraron en contacto con los integrantes del “Grupo de Boedo” que reunía a los escritores vinculados primero en torno a la revista *Los Pensadores* y luego a la editorial Claridad. Esta publicación estaba dedicada a la difusión de obras literarias y científicas

⁶² Adolfo Bellocq. “Las memorias”. Transcripción en: Francisco Corti. *Vida y obra de Adolfo Bellocq*. Buenos Aires, Tiempo de Cultura, 1977. p.130.

⁶³ Miguel Ángel Muñoz. *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008 [Catálogo]. p.11.

⁶⁴ Miguel Ángel Muñoz. “Los Artistas del Pueblo”: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, en: *Causas y azares*, año IV, n°5, otoño de 1997.

y desde sus páginas se insistía en la utilidad social del arte.⁶⁵ Más allá de las características individuales, la literatura de sus colaboradores tenía un carácter descriptivo que eludió el uso de metáforas. En sus escritos sobresalían los ambientes urbanos marginales, cuyos protagonistas eran obreros o excluidos del sistema sometidos a la explotación y llevados a la deshumanización. Como recursos narrativos incluían la ironía y la exageración con un especial interés en la utilización del lenguaje popular y coloquial. Por lo tanto, su vinculación con los Artistas del Pueblo tenía no sólo un fundamento estético e ideológico, sino que los reunía el anti-intelectualismo. Éste fue uno de los rasgos que los distinguió dentro del campo intelectual porteño de los años veinte, ya que ambos grupos manifestaron idéntico rechazo por la pura especulación teórica, negando el contenido revolucionario del arte de vanguardia. Para ellos el “mundo socialista del futuro” no sería obra de artistas sino del proletariado, por lo tanto se opusieron a un arte cuyo accionar se desarrollara sólo en la esfera estética y bregaron por el compromiso vital del artista con la realidad de los trabajadores.

En las primeras décadas del siglo XX la cultura obrera se gestó en sociedades de fomento y bibliotecas barriales, que contribuyeron a impulsar y otorgar identidad a un espacio público recorrido por los trabajadores. A través de la edición de todo tipo de publicaciones y de la realización de actividades culturales, en estos ámbitos también se difundía el pensamiento socialista y anarquista.⁶⁶ El compromiso de los Artistas del Pueblo con las ideologías de izquierda estuvo dado entonces a partir de su vinculación con estas asociaciones. Reivindicaron su actividad como trabajadores manuales, en tanto consideraban que el trabajo del artista en la sociedad capitalista no estaba alienado, lo cual los llevó a la revalorización del grabado y, en el caso de Agustín Riganeli, de la talla directa en madera. De esta manera, la idea del artista como trabajador-artesano explica su preferencia por técnicas que facilitaban el

⁶⁵ Además de crítica literaria, publicaban traducciones propias de obras ficción de autores extranjeros como F. Dostoievsky, E. Allan Poe, L. Pirandello y A. Conan Doyle. También publicaban cuentos de los integrantes del grupo, especialmente de Elías Castelnuovo, Abel Rodríguez, Álvaro Yunque y Leónidas Barletta. A partir de julio de 1926 la revista pasó a llamarse *Claridad*, con los mismos redactores y la misma línea estético-ideológica. A fines de 1927 se produjo una ruptura, al irse algunos de sus nombres fundamentales, como Castelnuovo, Barletta y Julio Barcos, para fundar *Izquierda*. Permanecieron Antonio Zamora —su director— y César Tiempo. En 1927 fundaron el Teatro Libre. Los escritores del grupo presentaban las acciones humanas en su descarnada realidad, con matices que abarcaban, desde el tremendismo de lo irreversible de Rodolfo Mariani en sus *Cuentos de la oficina*; hasta una “piedad” que admitía cierta esperanza en la obra de Leónidas Barletta. Cfr. Alfredo Rubione (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2006. Sobre la editorial *Claridad* y su época, cfr. AA.VV. *Claridad. La vanguardia en lucha*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012 [Catálogo].

⁶⁶ Cfr. Juan Suriano. “Las prácticas políticas del anarquismo argentino”, *Revista de Indias*, Madrid, vol. LVII, n°210, 1997.

acceso y aumentaban el número del público gracias a las posibilidades de las copias múltiples.⁶⁷

La amplia circulación popular que pretendían estaba basada en el requisito de realizar un trabajo “socialmente necesario”, cuyo objetivo era el de educar al pueblo y despertar su conciencia en vistas a la Revolución. En este sentido fue funcional la difusión más amplia de la obra de los Artistas del Pueblo en revistas y periódicos partidarios como *Claridad*, *La Organización Obrera*, *Metrópolis*, *Unión Sindical* y *Bandera Proletaria*. Las intenciones didácticas de estas obras se vinculaban con la confianza en la eficacia de la educación por el arte, que se facilitaba a través del reconocimiento inmediato de temas cotidianos. Utilizaron como recurso un lenguaje plástico que no se apartara de la claridad y la legibilidad de los motivos. Estas prácticas estaban sustentadas en la idea de que la función del arte, más que estética, era política y social. Es por ello que estas imágenes pueden ser entendidas como un aporte a la construcción de un imaginario proletario de Buenos Aires y como “una contribución a la conformación de un imaginario político revolucionario.”⁶⁸



48. A. Bellocq. *Mala sed*, de la serie *Los Proverbios*, aguafuerte, 68 x 49,5 cm, 1931

⁶⁷ Sobre la consideración sobre el grabado y su valoración dentro de la historiografía del arte, cfr. Silvia Dolinko. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2012. Cap.1: “El canon del grabado moderno”.

⁶⁸ Silvia Dolinko. “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en: Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009. p.171.

Instalados en la tradición del grabado político de Käthe Kollwitz y del grabado alemán de izquierda de la década del veinte, podemos observar una elección estilística que se acerca a la simplificación expresionista. Las obras de los Artistas del Pueblo componen una galería de *tipos* opuesta a las idealizaciones académicas, utilizando la repetición de ciertos elementos como estrategia para la recepción y construcción de una determinada imagen. La ciudad fue protagonista como tema, como escenario de lucha y como generadora de las formas de vida del proletariado en un paisaje callejero que bombardeaba al individuo con todo tipo de efectos dinámicos. Las calles y sus habitantes conformaron un laberinto donde se resolvían los conflictos, no en el vacío, sino en la interacción de la masa con el laberinto construido de la metrópoli.⁶⁹ La calle que representaron estaba habitada por un sujeto golpeado por el tropel de las caóticas multitudes urbanas, el tráfico y las amenazantes estructuras construidas de la ciudad que hacían implosión sobre el individuo.



49. Abraham Vigo. *Rotativas*, aguafuerte, 27 x 33 cm, c.1932

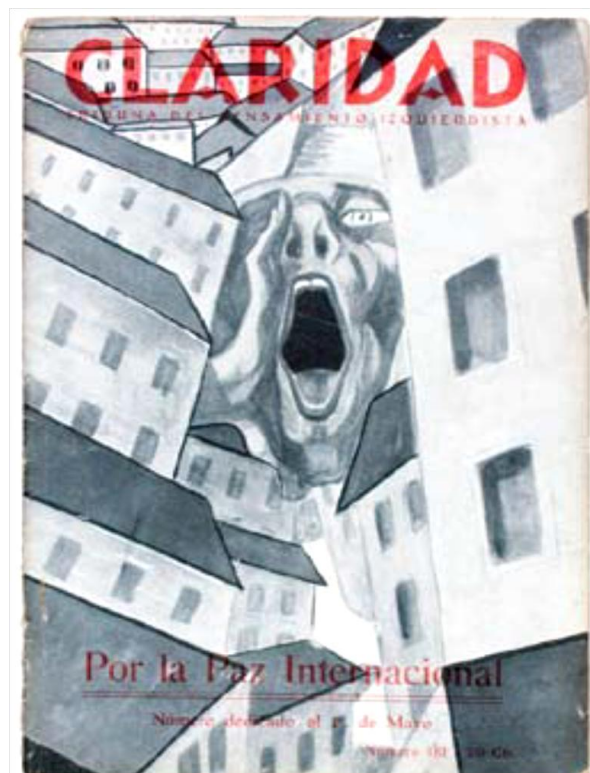


50. Adolfo Belloq. *El equilibrio mecánico*, aguafuerte, 31 x 26 cm

Estas imágenes de la cotidianidad en las calles del arrabal, entendidas como un conjunto de impresiones sobre la vida del proletariado, se complementaron con obras donde plasmaron los ideales revolucionarios como vehículos para imaginarios del futuro. Muchas de estas son visiones pesimistas que presagian un futuro perturbador de no primar la Revolución. Esto es evidente, por ejemplo, en los aguafuertes de la serie *Los proverbios* de Adolfo Belloq, en particular *Mala sed* del año 1929, donde por encima de los rascacielos y el movimiento

⁶⁹ Cfr. David Frisby. *Paisajes urbanos...op.cit.*

caótico de los vehículos, unas figuras siniestras colgadas de la bóveda de una torre absorben la vitalidad de la ciudad. **(Fig.48)** En esta obra, la tecnología del futuro ha privado al hombre de su libertad, cuya vida es regida por mecanismos infernales. Esta serie surgió cuando se perfilaba la caída de Yrigoyen, en el contexto de la crisis mundial de 1930, lo que explica el escenario de caos y premoniciones negativas en tanto “son los monstruos los que acechan a la razón, es la autonomía del individuo la que aparece seriamente comprometida.”⁷⁰ Otro ejemplo de este panorama es *Rotativas* de Abraham Vigo; donde un molusco gigante emerge de las rotativas de la prensa. El monstruo alcanza a toda la ciudad con sus tentáculos entre los cuales aparece el puente transbordador Avellaneda, como símbolo del barrio de La Boca, aplastado por la fuerza de las máquinas. **(Fig.49)** Estas visiones podrían relacionarse sin demasiada dificultad a las imágenes futurísticas provenientes de los films del expresionismo alemán, sobre todo con *Metrópolis* de Fritz Lang. Este sentido de un futuro irremediamente dominado por la tecnología, en un contexto meramente urbano, es el que se vislumbra también en obras como *El equilibrio mecánico* de Bellocq. Aquí las máquinas zoomorfizadas dominan aire, cielo, tierra (y también el subsuelo), con ausencia total de los humanos. **(Fig.50)** En este mismo sentido es también significativa la portada realizada por Abraham Vigo para el número 181 de la revista de izquierda *Claridad*. En ella aparece representada la voz que llama a los trabajadores a abrir los ojos y tomar las riendas de su futuro, por medio de un rostro que se abre paso entre las masas cúbicas de unos modernos edificios. **(Fig.51)**

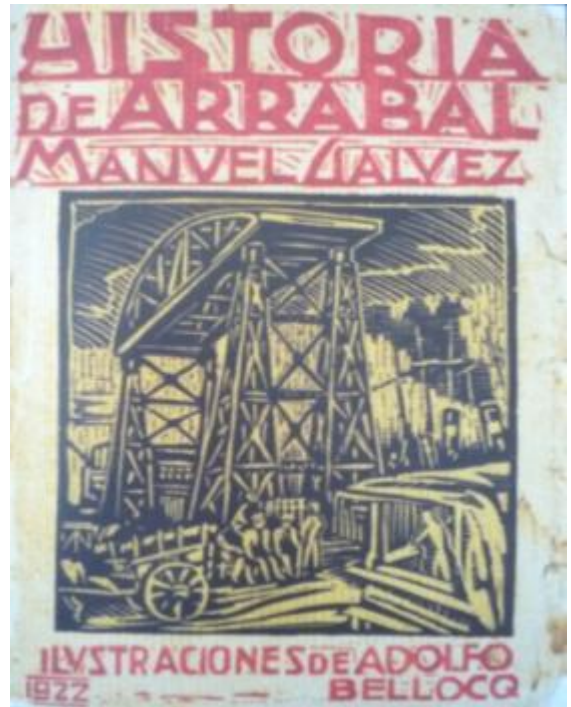


51. Abraham Vigo. Ilustración para la portada de *Claridad*. Buenos Aires, n° 181, 27 de abril de 1929

⁷⁰ Patricia Artundo y Adriana Van Deurs. “Buenos Aires y la modernidad...*op.cit.* p.631.

Otra de las maneras en que circuló la obra de los Artistas del Pueblo fue a través de las ilustraciones que realizaron para ediciones populares de obras literarias. Adolfo Bellocq ilustró *Nacha Regules* de Manuel Gálvez (1922) y *La casa por dentro* de Juan Palazzo (1921); Guillermo Facio Hebequer ilustró *Malditos* de Elías Castelnuovo (1924); Abraham Vigo *Tinieblas* también de Castelnuovo y José Arato *Los pobres* de Félix Barletta (1925). Uno de los conjuntos de imágenes más interesantes en cuanto a su relación con el paisaje urbano son las xilografías realizadas por Adolfo Bellocq incluidas en el libro *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez, publicado en 1922. Situada en las orillas del Riachuelo, la novela cuenta la historia de Rosalinda Corrales, obrera fabril caída en desgracia y devenida prostituta. Bellocq resuelve en pequeñas viñetas sintéticas la negra imagen que presenta Gálvez, permitiendo una fácil decodificación de los contenidos narrativos. Renuncia a la individualización fisionómica de los personajes, cuya silueta se confunde con el entorno constructivo del paisaje resuelto con trazos gruesos y angulosos. Esta ambigüedad en la relación figura fondo, recuerda a algunas de las soluciones plásticas de los artistas alemanes de Die Brücke. En la mayoría de las ilustraciones se observa la primacía de los objetos del entorno, que al igual que en el texto, abruma y aplastan a las figuras humanas:

La atemorizaban, no sólo aquellos hombres que apestaban a sangre, sino también la fábrica de hierro del *puente*, negra y colosal, más alta que las casas más altas, y que, al andar del trasbordador de una orilla a otra, cargado de hombres y vehículos, producía un ruido espantoso, trepidaba



52. a. A. Bellocq. Portada de la primera edición de *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez, 1922
b – f. A. Bellocq. Viñetas para *Historia de arrabal*



y hacía temblar hasta los muelles del Riachuelo.⁷¹

La presencia imponente del puente Transbordador Avellaneda es significativa también en las imágenes, en las que aparece en 10 de las 45 viñetas incluyendo la portada. **(Fig.52a)** Este es un elemento que da continuidad a la serie, pero a la vez, es un anclaje simbólico y geográfico de las visiones del lugar donde



transcurre la acción. **(Figs.52b-f)** Al igual que en la novela, este puente se transforma casi en un personaje más aparte de los protagonistas, y demuestra cómo se había convertido ya en un emblema del barrio de La Boca.



Durante esos años en Buenos Aires la emergencia de nuevas manifestaciones artísticas y nuevos discursos críticos y teóricos, generó diversos conflictos como la disputa literaria que llevó a los de “Boedo” a enfrentarse con los de “Florida”, reunidos en torno a la revista *Martín Fierro*, donde colaboraban Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Alberto Prebisch, Emilio Pettoruti y Xul Solar, entre otros.⁷² Si bien ha sido demostrado que los objetos de este antagonismo no eran tan categóricos y han sido matizados por una larga bibliografía al respecto, es cierto que las diferencias estético-ideológicas entre ambos grupos tenían que ver con una cuestión que se planteaba en términos de lugares de pertenencia:

⁷¹ Manuel Gálvez. *Historia de arrabal*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980 [1922]. p.7.

⁷² Existe una extensa bibliografía respecto al quehacer del grupo, cuya enumeración excede los límites de la presente tesis. Los trabajos que han sido consultados se encuentran citados en el apartado Bibliografía.

En materia define su posición la frasecita: “Boedo contra Florida”, que no es una ironía sino una aspiración: la de la naturaleza prístina, espontánea y popular del Arte, contra el floripondio importado y fifí de los escaparates. En Boedo se ha agrupado lo mejor y lo más sano de la muchachada artística porteña...⁷³

Es interesante notar cómo se utiliza el adjetivo “sano” para definir tanto al barrio de Boedo como a sus habitantes. Esto estaría haciendo referencia no sólo a cuestiones de salubridad urbana en el sentido llano del concepto, sino que puede explicar algunas cuestiones respecto a la “sanidad espiritual” de los habitantes del suburbio en confrontación con la “mala vida” del centro.

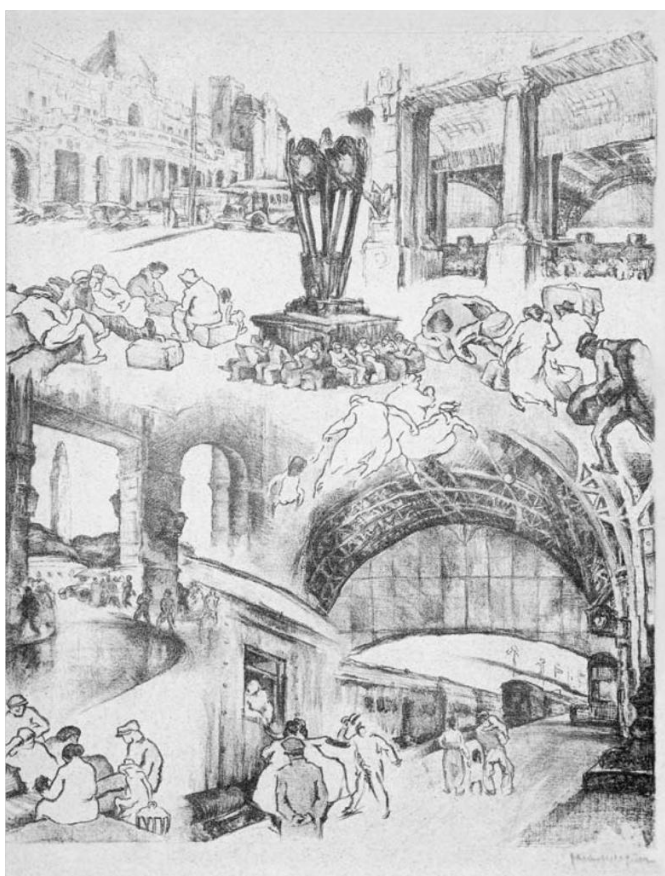
Ambos grupos producen su propia *mitología* con dispositivos estéticos e ideológicos particulares, pero con la mirada puesta en la construcción simbólica de los barrios como marca identitaria de manera que “la irrupción del *barrio* en la cultura de los años veinte produce un mapa plural en el que determinadas zonas del suburbio debían corresponderse con contenidos culturales ciertos de los que podrían desprenderse precisos programas estéticos.”⁷⁴ La identificación con un barrio o una zona de la ciudad estaba presente así desde las denominaciones grupales y, por primera vez la relación con un lugar determinado de Buenos Aires establecía la identidad de los artistas en un contexto de redefinición material de lo urbano. Así encontramos a los “pintores de La Boca”, los agrupados en torno a la revista *Martín Fierro* que son el “grupo de Florida”, y finalmente los Artistas del Pueblo que son primero la “Escuela de Barracas” y luego se asocian al “grupo de Boedo”. La perspectiva de renovación urbanística coincide con el carácter que estos artistas y poetas van a dar a la ciudad. Este antagonismo entendido como una lucha por una posición en el campo artístico local, tiene como eje a la modernidad que abre las puertas a las transformaciones del espacio urbano. Por lo tanto los integrantes de ambos grupos, más allá de las divergencias a nivel estético e ideológico, abrevan cada uno a su manera en los nuevos lenguajes de las décadas del veinte y treinta. En este sentido, las directrices de cada una de las corrientes mencionadas pueden ser resumidas en la observación que realiza Álvaro Yunque, uno de los escritores paradigmáticos del grupo de Boedo: “los de Boedo querían transformar el mundo y los de Florida se conformaban con transformar la literatura. Aquellos eran ‘revolucionarios’”. Estos

⁷³ Este texto aparece en la invitación a un banquete en honor a los artistas del barrio de Boedo premiados en diversos certámenes durante el año 1930. Aparece transcrito posteriormente en un artículo sobre el evento: “La fiesta de Boedo”, *El Porteño*, Buenos Aires, 8 de noviembre 1930. s/p.

⁷⁴ Adrián Gorelik. *La grilla y el parque...op.cit.* p.359 (cursivas en el original).

'vanguardistas'".⁷⁵ A pesar de ello, en ambos grupos se observa una descomposición del continuum urbano, tanto en la literatura como en las pinturas de los artistas con quienes se frecuentaban. Esta fragmentación del espacio estaba generada por el impacto de la modernidad sobre las percepciones de la ciudad relacionada con los nuevos modos de recorrerla a partir de las redes de transporte o los cambios en el trazado de sus calles.

Esos barrios que se conformaban material y simbólicamente son los que plasmó Guillermo Facio Hebequer en las litografías de su Serie *Buenos Aires*. Pertenecientes a la última etapa de su producción, entre 1930 y 1935, estas obras pueden considerarse como un panorama que condensa la visión de lo que la ciudad era para la clase obrera. En cada una de ellas es posible observar un área particular desde los suburbios al centro, en las que se ponen de relieve las diversas actividades que se llevan a cabo en cada lugar; dando una idea de la "vida" de cada zona a partir de las personas que la habitan o circulan por ella. Presentan una estructura que divide la obra en múltiples escenas simultáneas, generando diferentes niveles de lectura. A la manera del montaje cinematográfico expresionista, aluden a la fragmentación de la vida en la ciudad moderna y a la vez son un recurso que le permite atrapar al espectador.



53. Guillermo Facio Hebequer. *Retiro*, litografía, 64 x 47 cm



54. Guillermo Facio Hebequer. *Paseo de Julio*, litografía, 60 x 50 cm

⁷⁵ Cita en: Rita Gnutzmann, "Introducción". Arlt, Roberto. *El Jugete rabioso*. Madrid, Cátedra, 1992, p.18.

Así en *Retiro* Facio Hebequer pone el énfasis en los viajeros que corren de un lado a otro, y en aquellos que esperan pacientemente la llegada del tren. **(Fig.53)** Las figuras son empujadas por la monumentalidad de la arquitectura que enmarca cada una de las cuatro escenas superpuestas –interiores y exteriores de la estación- que componen la litografía. Estas figuras son tratadas con jerarquías de tamaño y dramatismo en el juego del claroscuro donde los diversos usos de la línea generan contrapuntos. Como afirman Muñoz y Wechsler, en esta litografía el artista busca reproducir la impresión de los recién llegados a Buenos Aires, en el contexto del aumento de la afluencia de inmigrantes provenientes de las provincias que buscaban un mejor futuro en la ciudad tras la crisis económica.⁷⁶



55. Guillermo Facio Hebequer. *Calle Corrientes*, litografía color, 64 x 47 cm

Una composición y tratamiento similar presenta *Paseo de Julio*, pero en este caso predominan las figuras humanas que se superponen en grupos y escenas debajo de una sugerida Recova. **(Fig.54)** Esta litografía que muestra el aspecto sórdido del centro de la ciudad puede relacionarse con otra de la serie, titulada *Calle Corrientes*. **(Fig.55)** Aquí las luces de los

⁷⁶ Miguel Muñoz y Diana Wechsler. “La ciudad moderna en la serie “Buenos Aires” de Guillermo Facio Hebequer”, *Demócrito. Revista de artes, ciencias y letras*, Buenos Aires, año 1, n°2, octubre 1990.

bares y teatros envuelven la figura de una bailarina de cabaret que ocupa el centro de la obra.⁷⁷ Quiebra la lectura tradicional de la imagen central, creando una visión múltiple de recorrido sinuoso con diversas escenas interrelacionadas que generan diferentes niveles de lectura. En los márgenes aparecen rostros, algunas figuras bailando u observando el espectáculo de la calle y un músico que toca un bandoneón, mientras otras parecen perdidas entre las sombras de la noche. Por debajo de ellas, fluyen el tránsito y el movimiento de la calle que nunca se detiene.



56. Guillermo Facio Hebequer. *La feria*, litografía, 43 x 56 cm



57. Guillermo Facio Hebequer. *Parque Saavedra*, litografía, 44 x 55 cm

Para Facio Hebequer la ciudad es la metáfora y el escenario de la lucha obrera, su imagen de la calle Corrientes se alinea con un conjunto de representaciones que ponen de manifiesto el costado “oscuro” del centro y denuncian las consecuencias de la vertiginosa modernización de la ciudad. Esta oposición centro-suburbio es evidente en la serie *Buenos Aires*. Mientras las litografías que representan las zonas céntricas de la ciudad muestran sus aspectos “inmorales”, las obras sobre el suburbio resaltan la pureza del esparcimiento familiar como en *La feria* y *Parque Saavedra*; o la vida cotidiana de los trabajadores como en *Puente Brown* y *Mediodía en el puerto*. (Figs.56-59) En estas últimas las escenas se encuentran menos abigarradas y más sintéticas, en oposición a las que representan lugares céntricos, y aparece un mayor uso de la línea como elemento predominante. Podríamos pensar que este pequeño cambio en cuanto al tratamiento plástico tal vez tenga que ver con la mencionada cuestión del

⁷⁷ La cuestión prostibularia fue uno de los tópicos centrales en la obra gráfica de denuncia social del período y en la producción posterior de artistas como Lino E. Spilimbergo y Antonio Berni. Cfr. entre otros: Diana Wechsler. *La vida de Emma, en el taller de Spilimbergo*. Buenos Aires, Fundación Osde, 2006 [Catálogo].

suburbio como lugar “sano” y aireado respecto al vicio y el amontonamiento del centro que aparece también como tópico en el tango y la literatura contemporánea.



58. Guillermo Facio Hebequer. *Puente Brown*, litografía, 38 x 57 cm



59. Guillermo Facio Hebequer. *Mediodía en el puerto*, litografía, 52 x 42 cm

El poeta de Boedo, Elías Castelnuovo destacaba las penurias y el drama de los obreros que son el centro de otras obras de la serie, en las que

Facio Hebequer sorprendió a la ciudad en su aspecto más trágico. [...] Su corazón, tal vez, le impuso la penitencia artística de desentrañar la verdadera tristeza de la urbe. No, la del cabaret ni la del tango. Sino la del conventillo. [...] La que habita en los ranchos de lata de Nueva Pompeya o la que se refugia bajo los puentes de Palermo.⁷⁸

Estos aspectos son visibles en *La Quema*, donde muestra la precariedad de la vida junto a los basurales. Presenta un agrupamiento horizontal de diversos conjuntos de personas y animales unidos por una narrativa, generada a partir de una lectura en zig-zag que inicia en el lado superior con una visión de precarias chozas y finaliza en el lado inferior con unas figuras abrumadas bajo el peso de las bolsas que llevan sobre sus espaldas. **(Fig.60)** Esta litografía se relaciona por su temática y su perspectiva crítica con otras obras de artistas del grupo, como *Residuos* de Adolfo Bellocq y *La madre* de Abraham Vigo, en las que el foco está puesto en las

⁷⁸ Elías Castelnuovo. “Un pintor del bajo fondo porteño”, *Metrópolis*, Buenos Aires, año I, n°2, 1° quincena de junio 1931, s/p.

figuras de los habitantes de las zonas marginales de la ciudad como La Quema cuyo paisaje queda en el fondo, poniendo en primer plano la tragedia cotidiana. (Figs.62-63)

Similar dramatismo se observa en *Chacarita*, donde se superponen las escenas en forma horizontal, comenzando por una visión del portal de entrada del cementerio, siguiendo por un cortejo fúnebre, luego por el trabajo de los sepultureros, por debajo de ellos un grupo de personas asistiendo a un funeral; y finalmente la figura de una viuda que resulta el centro focal de la obra. La idea de la muerte es reforzada por la aparición de esqueletos, que parecieran estar bajo tierra, en los ángulos inferiores. (Fig.61)

Muchos de los arquetipos ciudadanos que fijaron la literatura y la música popular del periodo tuvieron su representación plástica en la obra de los Artistas del Pueblo, y la *Serie Buenos Aires* de Guillermo Facio Hebequer es un claro ejemplo de la ciudad entendida como metáfora y escenario de la lucha obrera, que dinamizó las visiones de Buenos Aires y muestra las tensiones de los programas artísticos en pugna en ese momento.



60. Guillermo Facio Hebequer. *La Quema*, litografía, 52 x 42 cm



61. G. Facio Hebequer. *Chacarita*, litografía, 58 x 44 cm



62. Adolfo Bellocq. *Residuos*, aguafuerte, 1930



63. Abraham Vigo. *La madre*, aguafuerte, 33 x 25 cm, 1930

2.2. Del suburbio al centro y viceversa

En la construcción de una imagen mental -la convención que resume lo que el barrio es y lo que debería ser- intervienen vida cotidiana, política, planes de desarrollo social, arquitectura, naturaleza, economía, instituciones y aspiraciones artísticas. El arte y sus instituciones participan activamente en la configuración de la "imagen mental" de un lugar determinado, y contribuyen a delinear la convención de lo que un lugar es y lo que *debería ser*. En este sentido es preciso retomar el caso particular de La Boca ya que la temprana existencia de fuertes redes sociales y de instituciones culturales en esa zona de la ciudad influyó de manera determinante en la percepción de unidad barrial que, con ciertas modificaciones, perdura hasta el día de hoy.⁷⁹ Las obras realizadas por los artistas que trabajaron y vivieron allí condensan su identidad barrial a través de una temática y un trasfondo social compartido relacionado con su origen inmigrante. El lugar físico albergó así las características instauradas por ellos; en consecuencia las imágenes pictóricas de La Boca fueron construidas a lo largo del tiempo a través de sus acciones a nivel institucional y artístico. Por lo tanto, la comunidad boquense se reconoció a sí misma en sus representaciones.

⁷⁹ Cfr. Graciela Silvestri. *El color del río...op.cit.*; María Teresa Constantín. "Italia en la *nebbia*. La Boca como residencia", en: Diana Wechsler (coord.). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000.

A fines del siglo XIX el barrio de La Boca perfilaba un próspero futuro al ritmo de la actividad del puerto, de los numerosos comercios y de las industrias que se multiplicaban modificando el paisaje de la orilla del río. La calle era la prolongación natural del espacio privado a la vida barrial, donde se tejían estrechas redes de vínculos solidarios. Por otro lado, la concentración fabril, portuaria y ferroviaria hizo que se congregara una actividad sindical intensa de origen socialista y anarquista. Las diversas comunidades inmigrantes fueron las promotoras de experiencias asociacionistas y de mutualismo étnico; que dieron como resultado la conformación de numerosas agrupaciones civiles, clubes, periódicos, asociaciones culturales y políticas como la Universidad Popular de La Boca (1917), el Ateneo Popular de La Boca (1926) y la Sociedad Unión de La Boca, entre otras. Estas instituciones barriales brindaron apoyo consagradorio a artistas jóvenes, no sólo boquenses, al mismo tiempo que contribuyeron a consolidar el prestigio incipiente de otros. Por ejemplo los Salones de Artistas de La Boca (1929-1936) y de Artistas Noveles de La Boca (1936-1943), organizados por el Ateneo Popular de La Boca. También artistas y críticos ya consagrados en el ámbito porteño no dudaron en participar de estas actividades, generando un rico intercambio de ideas, en una especie de “retroalimentación” entre el centro y un barrio considerado “periférico” por su ubicación, pero no por su centralidad en tanto actividades dentro del campo artístico. Por ejemplo Raquel Forner, Horacio Butler, Emilio Centurión, Enrique Larrañaga, Alfredo Bigatti, Julio E. Payró, Luis Falcini, Alfredo Guttero y Jorge Romero Brest, entre otros, participaron como jurados de certámenes, realizaron muestras o colaboraron en las actividades organizadas por el Ateneo Popular de La Boca.

En este contexto las artes plásticas tuvieron un lugar preponderante en la configuración del tejido social, ya que fueron los artistas-obreros los principales promotores de la mayoría de estas agrupaciones que organizaban muestras individuales y colectivas, salones y concursos, y cuyos participantes daban cuenta de la variedad de propuestas que dialogaban en ese momento. La formación de la mayoría de los artistas boquenses se dio en las sedes de estas asociaciones barriales, en talleres particulares como el de Alfredo Lázzari o en lugares alternativos como la peluquería de Nuncio Nuciforo en la calle Olavarría, que era el espacio de encuentro de la bohemia local. En el negocio de este artista aficionado, se congregaban pintores, músicos y poetas como: Juan de Dios Filiberto, Santiago Stagnaro, Fortunato Lacámara, Arturo Maresca, Adolfo Montero, Vicente Vento y Benito Quinquela Martín.⁸⁰ Uno de los primeros y más conocido fue el grupo *El Bermellón*, constituido por artistas y hombres

⁸⁰ Cfr. Antonio J. Bucich. *La Boca del Riachuelo en la historia*. Buenos Aires, Ateneo Popular de La Boca, 2013 [1971].

de letras, que inició sus actividades hacia 1919, y se reunía en la que fuera la residencia de la familia Cichero, ubicada en la esquina de Pedro de Mendoza y Australia, frente al Riachuelo.⁸¹

Como mencionamos anteriormente, este lazo entre artistas, instituciones y barrio resulta una trama paradigmática para entender los procesos de producción de las imágenes del paisaje urbano y en particular los del suburbio. Los habitantes actualizan su pertenencia a un barrio en particular a través de distintas estrategias representativas u operaciones simbólicas que marcan los límites. Los referentes de estas representaciones son los esquemas socio-espaciales que fueron formándose a lo largo del tiempo para representar ese lugar. Así los múltiples sentidos aparecen en medio de un proceso de conocimiento, uso y representación del espacio. Estos sentidos exceden el significado convencional de los lugares y las edificaciones para ubicarse en un punto intermedio entre el imaginario -individual o colectivo- y lo práctico-funcional. En el caso de La Boca, este proceso fue llevado a cabo de manera deliberada por los mismos artistas, cuyas obras se convirtieron en la imagen barrial por antonomasia. En este sentido, uno de los elementos que caracteriza la producción de los artistas boquenses es su vínculo con el barrio no sólo a través de su activa participación en la vida comunal sino también por su constante referencia al entorno, siendo el paisaje ribereño uno de los géneros privilegiados en sus pinturas.



64. Alfredo Lazzari. *Esquina de Pedro de Mendoza*, 1935

⁸¹ Si bien existen discrepancias sobre los artistas que conformaron el grupo, la historiografía coincide en considerar entre sus integrantes a Juan A. Chiozza, Adolfo Montero, Juan Giordano, Roberto Pallas Pensado y Orlando Stagnaro; y entre otros participantes a Luis Menghi, Salvador Calí, Adolfo Gustavino, José Parodi, Víctor Cúnsolo, Juan Boratello, Mario Cecconi, Víctor Pizarro y Juan del Prete. *El Bermellón* continuó activo hasta su disolución entre 1921 y 1923, sin embargo la mayoría de los artistas que lo integraron siguieron en contacto con sus compañeros, o trabajando en el barrio. Cfr. Diego Ruiz. *El arte en la Boca II. 1910-1960*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín", 2007.

Retomando lo abordado en el capítulo 1, los paisajes boquenses revestían una serie de características y elementos comunes centrados principalmente en los motivos ribereños y la actividad del puerto, que se entrelazaron con los motivos de las calles de La Boca. La mirada pintoresquista dominó gran parte de las representaciones del barrio en las que las coloridas casas de chapa y madera fueron el tópico idílico de esta zona, al cual se volverá repetidamente con diversos matices, tal cual se observa en gran parte de la producción de Alfredo Lazzari. **(Fig.64)** A diferencia de los paisajes de la orilla y el puerto que frecuentemente aparecían poblados de trabajadores y llenos de actividad, las calles boquenses se muestran solitarias, con algunos pocos personajes aislados. **(Figs.65-69)**



65. Pascual José Abálsamo. *Paisaje de La Boca*. Expuesto en el XXV Salón Nacional de Bellas Artes, 1935



66. Postal editada por la Asoc. Amigos del Arte, 1930. Reproducción de José M. Lozano Mouján. *Callejuela (Isla Maciel)*



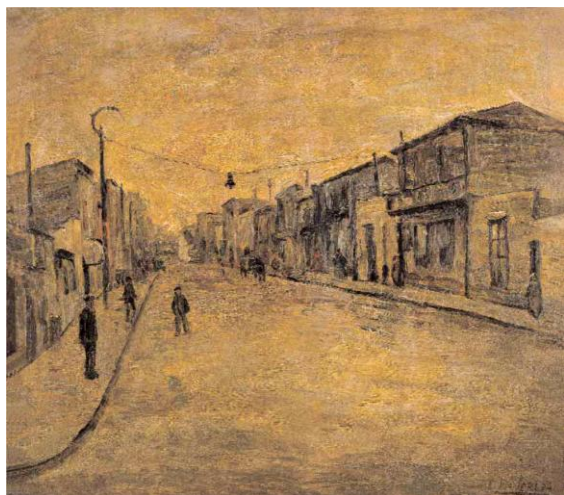
67. Jorge Soto Acebal. *Croquis*. Reproducido en *La Nación*, 1933



68. Catalina Mórtoła de Bianchi. *Casas de La Boca*. Reproducido en *La Prensa*, 26 de noviembre 1933



69. Miguel C. Victorica. *Boca*, óleo s/cartón, 1922



70. Eugenio Daneri. *Calle de la Boca*, óleo s/ tela, 84 x 89 cm, 1936



71. Eugenio Daneri. *Plaza*, óleo s/ hardboard, 35,5 x 50 cm, 1923

Como hemos visto en el capítulo 1, el paradigma del paisaje ribereño transformado en un símbolo de la identidad barrial, está representado en la obra de Quinquela Martín.⁸² Sin embargo los elementos constantes de sus obras también están presentes en la producción de otros artistas que vivían y trabajaban en La Boca. Se conformó así un repertorio de motivos que cada artista plasmó a través de su lenguaje particular, por ejemplo Eugenio Daneri se acercó los mismos motivos a través de un tratamiento de la materia relacionado con los lenguajes del impresionismo y el post-impresionismo que le otorgará a las texturas un protagonismo fundamental.⁸³ (Figs.70-71) Por otra parte, Víctor Cúnsolo, Onofrio Pacenza y

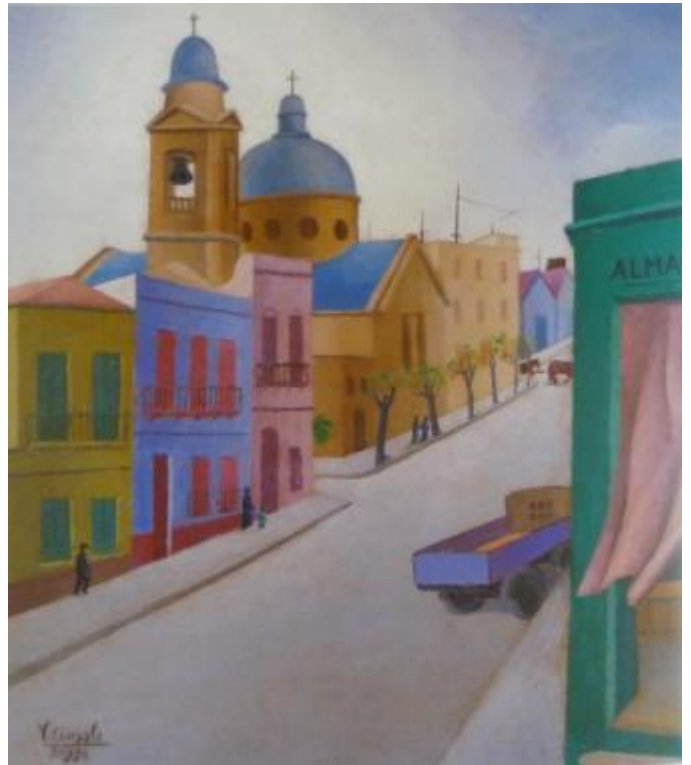
⁸² Para estudios sobre la vida y obra de Quinquela Martín cfr.: Víctor Fernández. *La Boca según Quinquela....op.cit.*; Diana Wechsler. *Quinquela entre Fader y Berni...op.cit.*

⁸³ Sobre la obra de Daneri, cfr. entre otros: AA.VV. *Eugenio Daneri. La mirada desde la sombra (1881-1970)*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes "Benito Quinquela Martín", Fundación OSDE, 2008.

Horacio March tomaron recursos de la representación del espacio del *Novecento* para provocar cierto clima de extrañamiento frente al paisaje de las calles boquenses. (Figs.72-78)



72. Víctor Cúnsolo. *Calle Garibaldi*, óleo s/cartón, 50 x 55 cm, 1931



73. Víctor Cúnsolo. *La iglesia de La Boca*, óleo s/madera, 78 x 69 cm, 1930. Ministerio de Educación de la Nación



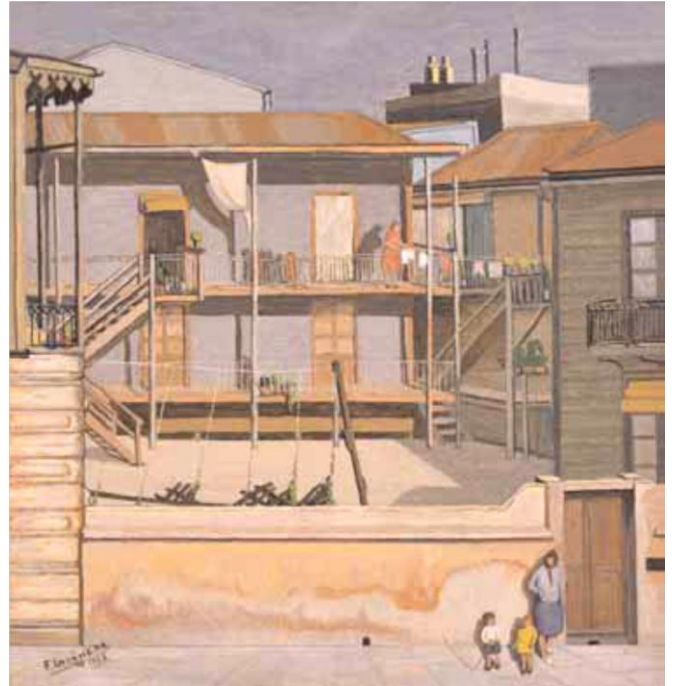
74. Horacio March. *Fábricas*, óleo s/tela, 85 x 61 cm, 1933



75. Onofrio Pacenza. *Calle de La Boca*, óleo s/tela, 71 x 91 cm, 1934



76. Onofrio Pacenza. *Casas*. Expuesto en el XXVI Salón Nacional de Bellas Artes, 1936



77. Fortunato Lacámara. *Conventillo de Bachicha*, óleo s/cartón, 69 x 70 cm, 1928



78. Fortunato Lacámara. *Esquina boquense*, óleo s/cartón, 60 X 47 cm, c.1930



79. Fortunato Lacámara. *Desde mi estudio*, óleo s/cartón, 67 x 50 cm, 1929



80. Fortunato Lacámara. *Desde mi estudio*, óleo s/hardboard, 106 x 76 cm, c.1930. MBQM



81. Fortunato Lacámara. *Desde mi estudio*, óleo s/tela, 100 x 80 cm, c.1938. MNBA

Podemos tomar finalmente el caso de Fortunato Lacámara, como resumen del paisaje boquense en relación a la construcción de la identidad barrial, a partir de una serie de obras que el artista realizó a lo largo de toda su carrera que muestran el interior de su taller en la ribera y por cuya ventana aparecen diversos paisajes del barrio. **(Fig.79)** Esta construcción compositiva le servía a Lacámara para experimentar con las atmósferas interiores y exteriores y los efectos del claroscuro. En *Desde mi estudio*, realizada cerca de 1930, el paisaje arquetípico de La Boca con el Puente Trasbordador, los barcos y las casas de madera que se ve y se refleja por la ventana, tiene su correlato en otra obra del mismo título ocho años posterior. **(Figs.80-81)** En ésta el motivo recortado en la *veduta* se centra en los mástiles de los barcos y el reflejo en los vidrios del postigo muestra nuevamente las casas coloridas de la orilla. En estas dos obras están presentes todos los elementos analizados anteriormente: desde la impronta de la inmigración italiana, el paisaje costero y el mundo del trabajo, hasta las instituciones, la política, las tradiciones estéticas y los anhelos para el futuro. El paisaje arquetípico de Lacámara, se convierte en una imagen que va más allá de una convención; se transforma en un símbolo de aquello que los artistas boquenses veían y querían mostrar de su

entorno: la unidad en la diversidad, lo universal en lo particular de un paisaje y un modo de ver el mundo, el centro en la periferia.

Así estas imágenes de los barrios se complementaron y coexistieron con las representaciones del centro, también signadas por las diversas perspectivas frente a las consecuencias de la modernización. Las obras de los artistas ilustraron numerosas publicaciones literarias del período y se retroalimentaron con las fotografías de la ciudad que circulaban en la prensa periódica, las revistas ilustradas y viceversa. Como hemos visto, algunos plasmaron sus recorridos por toda la ciudad en sus obras, y otros, como los artistas asentados en el barrio de La Boca, prefirieron mostrar solamente su lugar de pertenencia y delinear su identidad a través de sus obras.

CAPITULO 4

Espectadores y protagonistas, recorridos y redes de imágenes urbanas

Georg Simmel fue uno de los primeros teóricos que a fines del siglo XIX prestó atención a las nuevas formas psicológicas y artísticas surgidas de la vida en las grandes ciudades, donde tanto lo calculable como lo fortuito se definieron como un “bombardeo” de impresiones cruzadas. Con estos conceptos, Simmel daba cuenta del encuentro violento entre el mundo interno del individuo y el mundo externo de la sociedad y las ciudades, configurando uno de los fenómenos fundamentales de la condición moderna. La aglomeración de imágenes cambiantes vulneraba al habitante de las metrópolis y determinaba su estilo de vida, la velocidad del cambio obligaba a respuestas rápidas y a menudo indiferentes. Así se disolvían las creencias, tradiciones y memorias en la fragmentación de la experiencia cotidiana y en la vivencia discontinua del tiempo y el espacio.

La ciudad moderna como motivo en la pintura es una construcción de los artistas decimonónicos, quienes buscaban promover una idea de fugacidad acorde a los tiempos que vivían. En este contexto, el trazo indefinido del impresionismo sería una confirmación de esa fugacidad de la modernidad que, como afirma T.J.Clark, tuvo una profunda influencia política y cultural en el siglo XIX, en tanto proporcionó herramientas para desarmar las estructuras visuales vigentes.¹ La fugacidad, como *topos* modernista, tuvo entonces a la ciudad como escenario privilegiado relacionado con la expansión de la economía monetaria cuyos procesos alimentaron las nuevas relaciones sociales y las transformaciones en las trazas urbanas. De ahí la aparición de un arte comprometido con lo efímero, lo móvil y lo pasajero. Ya Charles Baudelaire había puesto el acento en la novedad y lo transitorio como característica de su época. En *El pintor de la vida moderna*, el poeta francés instaba a los artistas a captar la contingencia y lo efímero del presente, a retratar la rápida metamorfosis de los lugares y las cosas y a posar su mirada sobre las multitudes urbanas que reproducían la multiplicidad de la

¹ Timothy J. Clark. *The painting of Modern life... op.cit.* pp.15-16.

vida.² Perseguir lo transitorio significaba representar el carácter perdurable, aceptando la contingencia de los fenómenos. Es así como lo fragmentario de la ciudad se relacionó con nuevas formas de mirar que redundaron en nuevas formas de representar. La ciudad tuvo entonces un efecto “polifónico” en las formas narrativas y visuales.³ El “encanto del fragmento”, en términos de Simmel, en las artes y las letras se correspondió con la segmentación real en la ciudad; así el observador moderno era aquel que recorría la ciudad uniendo los retazos y las impresiones instantáneas del entorno. El arte moderno permitía captar lo fugaz, pero la vez también mostraba lo eterno e inmutable oculto bajo la vertiginosa superficie de los cambios.

En Buenos Aires, como en otras ciudades del mundo, los cambios materiales podían ser leídos en clave de evolución y progreso o como elementos desestabilizadores de los sistemas y valores vigentes. Teléfonos, telégrafos, automóviles, máquinas de escribir, casas de departamentos, ascensores, luz eléctrica, fonógrafos, radio, cine, cámaras fotográficas portátiles y multiplicación de periódicos y revistas ilustradas de circulación masiva, son sólo algunas de las novedades que cambiaron la vida cotidiana y las formas de habitar. Las imágenes replicadas en la prensa, las pantallas del cine y las publicidades callejeras sumergieron a los espectadores en el fenómeno visual de la ciudad moderna que se convirtió en un espectáculo en sí misma. Vidrieras de grades *magasins*, carteles, luminarias y todo tipo de artefactos urbanos invitaron a ver y ser vistos. Bares, restaurantes, teatros, salas de conciertos, cines y clubes concentraron la sociabilidad porteña y dieron forma a sus hábitos diurnos y nocturnos. El entretenimiento urbano se convirtió de a poco en el molde de las aspiraciones, sensibilidad y gustos de las audiencias metropolitanas.

Quien se desplazaba por la ciudad estaba expuesto a diversas formas de comunicación visual, que construyeron una narrativa urbana a través de la percepción y estimularon la creación de nuevas imágenes visuales y discursivas. La “instantánea”, con sus interrupciones y desplazamientos, se vinculó con estas nuevas formas de mirar relacionadas con lo metropolitano. La propagación de un *repertorio visual* de escenas urbanas tuvo que ver también con la circulación de modelos internacionales y su desarrollo como sinónimo de la vida moderna. Es posible definir entonces una serie de *escenarios urbanos*, entendidos como espacios de construcción de lo simbólico y puesta en escena de una “ritualidad” ciudadana. Para reconstruirlos es necesario “indagar la presencia de las marcas simbólicas en la experiencia colectiva [...] para acceder a los símbolos de pertenencia que los ciudadanos *tienen*

² Charles Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*, en: *Obras completas*, México-Buenos Aires, Aguilar, 1963 [1863].

³ Cfr. Peter Fritzsche. *Berlín 1900...op.cit.*

de y hacen con su ciudad: evocar y usar.”⁴ Sin perder de vista la función que la imagen adquiere según el contexto (documental, científica, etc.), es posible definir los paisajes urbanos en términos de materialidad de los sitios por donde transitaron quienes se ocuparon de plasmarlos. Para ello, es preciso delimitar mapas que permitan visualizar los lugares representados, los lugares de exhibición de las pinturas y las formas de circulación de otros tipos de imágenes para encontrar coincidencias y sincronidades antes que comparaciones. Así será posible trazar los circuitos vinculados con las redes de sociabilidad que generaron una geografía imaginaria de la ciudad.

De esta manera, siguiendo la propuesta de W.T. Mitchell, consideraremos a los paisajes como una vasta red de códigos culturales más que como un simple género pictórico, para entenderlos como una expresión de las relaciones sociales que contienen.⁵ Los paisajes circularon como dispositivos de intercambio, como ejemplos de las diversas apropiaciones visuales del espacio y como una forma de construcción de identidades urbanas. Trabajaremos aquí estas variables a partir del estudio de las figuras que construyen y pueblan el paisaje y pensando la producción y consumo de imágenes en torno a la idea de la ciudad de Buenos Aires como un espectáculo estético para sus habitantes.

1. La ciudad como espectáculo

*Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes,
que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo
de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...
Al llegar a la esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto,
se arroja entre las ruedas de un tranvía.
Oliverio Girondo⁶*

El concepto de “sociedad del espectáculo” surgió a mediados de la década de 1960 en el contexto de los estudios del grupo interdisciplinario denominado Internacional Situacionista, en su esfuerzo por teorizar las implicancias del progresivo cambio en la producción de productos y servicios en la sociedad capitalista. A partir del fenómeno que denominaron “colonización de la vida cotidiana”, entendieron al espectáculo como aquellas relaciones

⁴ Jesús M. Barbero. “Prólogo”, en: Armando Silva. *Imaginario urbano. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá, Caracas, Quito, Tercer Mundo Editores, 1994. p.16 (las cursivas son mías)

⁵ W.J.T. Mitchell. “Introduction”, en: W.J.T. Mitchell (ed.). *Landscape and power...op.cit.*

⁶ Oliverio Girondo. “Apunte callejero”, en: *20 Poemas... op.cit. s/p.*

sociales mediadas por imágenes de la cultura de masas.⁷ El historiador del arte inglés T.J. Clark retomó estos conceptos para entender la relación entre las formas comerciales del ocio y el arte francés de fines del siglo XIX.⁸ Así el cambio económico que desplazó la sociabilidad urbana a los grandes bulevares y las tiendas acompañó los cambios en las formas de recreación, las modas y la vida cotidiana en general.

La relación entre el arte moderno y la sociedad de consumo, también fue estudiada por Thomas Crow, quien marcó el inicio en la temprana alianza del impresionismo con la cultura de masas.⁹ La identificación del arte con las prácticas sociales de diversión masiva es una constante del modernismo, existiendo una relación entre la iconografía tomada de la experiencia urbana y un arte con autonomía formal. Crow destaca que con el impresionismo, el vapor del tren, los cafés, la gente por las calles y parques se convirtieron en signos convencionales del esparcimiento urbano y el turismo. A pesar de ello, la variedad del espectáculo moderno y sus representaciones disfrazaban las reglas del capital, ya que estas obras al sacar al ocio de su lugar, mostraban su relación con el capitalismo empresarial y la propiedad privada. Los coloridos parques o las calles comerciales representados por los impresionistas implicaban una serie de sensaciones dispersas que habían sido ocasionadas por la emergente industria del ocio dentro de la economía capitalista. Los “hechos ópticos” que representaron eran “tan mudables e indistintos, que nadie puede realmente retenerlos en la mente y conservarlos en un cuadro mental; y, por lo mismo, nadie puede contrastar con seguridad la versión del pintor con la experiencia visual recordada.”¹⁰

Este sentido efímero fue resaltado por el filósofo alemán Siegfried Kracauer, quien en 1932 comparaba la vida en la ciudad de Berlín con los periódicos que, una vez leídos, se tiran porque están viejos pero que al día siguiente renuevan su fugaz vigencia.¹¹ Una visión que muchos artistas y escritores tomaron como discurso para dar por tierra con las certezas de la representación y la percepción reinantes hasta ese momento. En Buenos Aires los medios fueron también un fenómeno urbano y generaron relatos para habitar un espacio en permanente cambio:

⁷ Cfr. Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, 1995.

⁸ Timothy J. Clark. *The painting of Modern life... op.cit.*

⁹ Thomas Crow. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, Akal, 2002.

¹⁰ Thomas Crow. *op.cit.* p.31.

¹¹ La nota de Siegfried Kracauer apareció en el *Frankfurter Zeitung* de Frankfurt en 1932. Cita en Peter Fritzsche. *op.cit.* p.191.

La ciudad cambia con diferencia de horas. Descubrimos así sus varias fisonomías según descansa o trabaje y advertimos que, aún para los más viejos porteños tiene aspectos ignorados en los que se revela, sin embargo, tal como es: enorme y opulenta.¹²

De esta manera, la retórica periodística con frecuencia se refería a la ciudad como espectáculo o como placer visual y a los lectores como espectadores, reforzando la idea de una lectura estética del paisaje urbano. Las imágenes y los relatos yuxtapuestos en las páginas de los periódicos y semanarios se asemejaban a la yuxtaposición de textos e imágenes en el contexto mismo de la ciudad, sobre todo en la zona céntrica. La representación de Buenos Aires a través de imágenes cautivantes trazaba un discurso que desdibujaba ciertos aspectos no deseados de la realidad urbana. La preocupación por la reproducción de imágenes plásticas, en muchos casos con pretextos superficiales, anulaba las cuestiones sociales y políticas profundas. Los contrastes pintorescos y las variaciones entre las diferentes zonas de la ciudad enfatizaban su percepción como un espectáculo para los sentidos.

Así es frecuente observar en las pinturas de paisaje urbano una estetización de lo real como un recurso que traslada a los motivos las cualidades y estados de ánimo humanos. Esto está manifiesto ya desde los títulos de las obras como: *Desahuciados* de J. Martínez Vázquez (1915), *Sol haragán* de José M. Lozano Mouján (1926) y *Tarde triste* de Eduardo Induini (1935), todas ellas expuestas en el Salón Nacional de Bellas Artes. **(Figs.1-3)** El interés que estos artistas mostraban por las variaciones atmosféricas y de las estaciones refuerza este aspecto y es una cuestión que muchos críticos contemporáneos destacaron.



1. J. Martínez Vázquez. *Desahuciados*, óleo, 1915. Expuesto en el V Salón Nacional de Bellas Artes



2. José Lozano Mouján. *Sol Haragán*, óleo, 1926. Expuesto en el XVI Salón Nacional de Bellas Artes

¹² "Buenos Aires trabaja-Buenos Aires descansa", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXX, n°1513, 1 de octubre 1927.



3. Eduardo Induini. *Tarde triste*, óleo, 1935. Expuesto en el XXV Salón Nacional de Bellas Artes



4. "La ciudad bajo la lluvia", *Caras y Caretas*, año XXXIII, n°1650, 17 de mayo 1930

El paisaje cotidiano de la ciudad transformado por los fenómenos meteorológicos es también un tema recurrente en todo tipo de imágenes. La lluvia es el fenómeno más frecuente, utilizada como recurso poético para describir al contexto urbano que se desdibuja bajo su efecto: "las perspectivas se esfuman en la bruma borrosa y las torres y los altos edificios se pierden entre las nubes bajas y pesadas, cargadas de humedades..."¹³ y así "Buenos Aires viste un gris londinense y, hasta los autos 'bellamente feos' esfuman la rigidez de sus líneas bajo la fina lluvia que cae lenta y pertinaz."¹⁴ **(Fig.4)** Este tema era uno de los favoritos del repertorio impresionista francés de fin de siglo, que Clark introduce como una de las marcas de la ambigüedad modernista, portadora de un costado "trágico" en el extrañamiento ante el fenómeno urbano. En efecto, podemos observar que artistas tan disímiles en cuanto a sus planteos plásticos e ideológicos como Ceferino Carnacini, Fortunato Lacámara, Valentín Thibón de Libián, Augusto Marteau y Jorge Larco se sintieron atraídos por la lluvia en la ciudad. **(Figs.5-10)** Los transeúntes adquieren protagonismo en estas obras en las cuales lo que se destaca es cómo a pesar de las inclemencias del tiempo, "la actividad callejera se desenvuelve

¹³ "Llueve en Buenos Aires", *La Nación*, Buenos Aires, 26 de julio 1936.

¹⁴ "La ciudad bajo la lluvia", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXIII, n°1650, 17 de mayo 1930.

sin interrupción”, tal cual se lee en el epígrafe de una fotografía en una nota gráfica titulada “Llueve en Buenos Aires” publicada en *La Nación*. **(Fig.11)** Es posible retomar aquí la idea de un *sublime urbano* en tanto, a la monumentalidad de la ciudad se le suma la imprevisibilidad de naturaleza. Aquí radicaría entonces ese sentido trágico que marcaba Clark en la aparente superficialidad de los motivos urbanos modernos.



5. Ceferino Carnacini. *En el Cabildo*, pastel, 65 x 95 cm, 1926. Colección Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires



6. Fortunato Lacámara. *Paisaje en día de lluvia*, óleo s/cartón, 18 x 21 cm. Colección privada



7. Fortunato Lacámara. *Garúa*. Expuesto en el XXIV Salón Nacional de Bellas Artes, 1934



8. Valentín Thibón de Libián. *Mañana lluviosa*, óleo s/tela, 44 x 54 cm. Colección privada



9. Jorge Larco. *Chubasco*. Reproducido en *La Prensa* 28 de julio 1932, en ocasión de su muestra en la Galería Melita Lang del barrio de Belgrano



10. Augusto Marteau. *Chubasco en la Plaza del Congreso*, óleo, 1930



11. "Llueve en Buenos Aires", *La Nación*, Buenos Aires, 26 de julio 1936



11b. Día de lluvia en el microcentro, Buenos Aires, c.1930. Fotografía, inv. n°6875. AGN

1.1. Paisajes del consumo urbano

En el paso del siglo XIX al XX la percepción del tiempo se manifestó como una creciente aceleración en el sentido de progreso, que en el ideario moderno se instaló como promesa de felicidad. Cada nuevo artefacto, tecnología, incluso los cambios urbanos, llevaban entonces implícita la garantía de felicidad y esperanza de futuro mejor.¹⁵ La metrópolis ofrecía nuevos modos de acceder a ella a través de imágenes que contribuyeron en la conformación de nuevas pautas de consumo.¹⁶ Para Benjamin fueron los pasajes comerciales los que constituyeron la imagen central de este proceso, por ser la réplica material del “inconsciente del sueño colectivo” de la burguesía. Encontró en ellos un sitio y un emblema de la cultura moderna en movimiento y dislocación, en donde ojo y mente estaban en constante estimulación. Allí se fundían el fetichismo de la mercancía, la cosificación, la moda, etc.; siendo según él, primer estilo internacional de la arquitectura moderna, y por tanto, parte de la experiencia vivida por una generación a escala mundial y metropolitana. Los pasajes con sus materiales novedosos como el hierro y el vidrio replicaban las máximas de la sociedad finisecular: artificialidad, reproductibilidad y transparencia, que tenían que ver con la lógica del mercado.¹⁷

En Buenos Aires los pasajes fueron centrales hasta la aparición de las grandes tiendas. El primero fue el Bon Marche de 1889 sobre la calle Florida, uno de los más importantes para el arte ya que sus instalaciones funcionaron como sede de instituciones y agrupaciones artísticas como la Academia de Bellas Artes, La Colmena Artística, El Ateneo y la primera sede del Museo Nacional de Bellas Artes. Al Bon Marche le siguieron el Pasaje Roverano y el Palacio Barolo en 1922. Uno de los más paradigmáticos es el Pasaje Güemes inaugurado en 1915, que Roberto Arlt describió muy elocuentemente, y cuyas características sin dudas pueden trasladarse al resto de las galerías comerciales porteñas:

Se respira ahí una atmósfera neoyorkina; es la Babel de Yanquilandia trasplantada a la tierra criolla e imponiendo el prestigio de sus bares automáticos, de sus zapatos amarillos, de las

¹⁵ Cfr. Claudia Kozak. “Escritura y artefacto urbano”, en: Ralph Buchenhorst y Miguel Vedda (eds.). *Observaciones urbanas... op.cit.*

¹⁶ Cfr. Beatriz Sarlo. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011. La autora analiza la circulación y recepción de las novelas semanales, consumidas por las capas medias y populares urbanas en este periodo. Reconstruye los horizontes de expectativas que se construían a partir de estas narraciones en entregas periódicas y la forma en que eran presentados al público.

¹⁷ Ralph Buchenhorst. “El ensueño del mapa integral: Benjamin y la ciudad híbrida”, en: Ralph Buchenhorst y Miguel Vedda (eds.). *op.cit.*

victrolas ortofónicas, de los letreros de siete colores [...] corbatas y escritorios que cuestan una fortuna; lapiceras de oro macizo, con las cuales sólo se pueden escribir tonterías, firmar cheques sin cruzar. Y la gente, que se mira a la cara como diciéndose: -¿Y somos más felices con esto?¹⁸

La relación directa que hace el escritor entre el ambiente, los productos y las formas de sociabilidad que se encontraban en los pasajes con los Estados Unidos es clara en tanto demuestra el impacto de los cambios en las formas de consumo y cuál era el modelo que se imponía. Las grandes tiendas tipo *department store* que se construyeron en las primeras décadas del siglo XX cambiaron la manera de comprar, mirar, circular y sobre todo le imprimieron un aspecto *cosmopolita* a la calles. Al respecto David Frisby retoma el concepto de “colectivización del consumo” de Werner Sombart, para explicar las prácticas propias de estos grandes almacenes en las ciudades modernas, directamente relacionadas con la producción y la demanda masiva de mercaderías.¹⁹ Tiendas como *Harrods* en 1914, *Gath & Chaves* con numerosas sucursales desde 1917, *A la ciudad de Londres* establecida desde 1878, entre otras, tenían amplias vidrieras y una arquitectura que destacaba estos edificios entre el resto de las construcciones porteñas. El hierro y el vidrio predominaron como características de estas tiendas de varios pisos, muchas veces ubicadas en las esquinas u ocupando casi toda una manzana, rematadas con torres y templete. Así estos edificios se convertían en los símbolos de las tiendas y así aparecían en las publicidades, como una marca propia e identificable. **(Figs.12a-c)** Allí se exhibían y vendían todo tipo de productos, desde vestimenta y aparatos de tecnología hasta obras de arte. En este contexto, las obras de arte se posicionaban como objetos generadores de prestigio, que tenían como objetivo atraer a compradores de la elite.²⁰ La fuerte impronta aspiracional que tenían estos lugares era atractiva para las capas medias que buscaban adquirir estatus a partir del consumo fomentado desde la prensa periódica y nuevos medios como la radio.

Las revistas ilustradas colaboraron en la formación de consumidores y en la construcción y difusión de modelos de estilos de vida, es allí donde es posible reconstruir el mito del asenso social a partir del consumo.²¹ En los años veinte se asistió a la aparición de

¹⁸ Roberto Arlt. “Pasaje Güemes”, en: *Aguafuertes II... op.cit.* pp.208-209.

¹⁹ David Frisby. *Paisajes urbanos... op.cit.* pp.181-183.

²⁰ Cfr. Patricia Corsani. “Escaparates y vidrieras en la calle Florida. Entre el mostrar y el mirar: obras de arte y objetos de consumo”, en: María Inés Saavedra (dir.). *La ciudad revelada... op.cit.*

²¹ Cfr. Sandra I. Sánchez. “Modernidad y consumo en Buenos Aires entre 1920 y 1930. Significaciones y simbolizaciones de lo público y lo privado en las revistas de difusión masiva”, en: *Área. Agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo*, Buenos Aires, FADU-UBA, n°11, agosto 2003. pp.65.74; “El poder evocador de las imágenes para el consumo: el surgimiento de los sectores medios en Buenos

productos nuevos para necesidades específicas, en la década siguiente se produjo el estallido de la pluralidad y la diversidad de bienes y marcas disponibles. La ampliación del mercado se observa a través de la inclusión de gran cantidad de publicidad que, a su vez, le permitía a revistas como *Caras y Caretas*, por ejemplo, una mayor solvencia para disminuir el precio de venta al público y ampliar la tirada. Nuevos públicos delimitados de consumidores eran los destinatarios de un tipo particular de publicidad, ahora orientada según sus necesidades y aspiraciones. A partir de las publicidades es posible observar los cambios en los hábitos y prácticas de la población, en tanto que para comienzos del siglo XX el consumo estaba extendido a todas las capas de la sociedad. En este sentido, Beatriz Sarlo menciona la aparición de una situación de “actualización simbólica”, operando a partir de la incorporación a los hogares de las novedades tecnológicas, de alimentación o de bienes y mensajes provenientes de estas publicidades y de las notas publicadas en la prensa periódica.²²



12. a. Publicidad de la tienda “A la Ciudad de Londres”, *Caras y Caretas*, n°627, 8 de octubre 1910
 b. Publicidad del restaurant de la Galería Güemes, *Anuario La Razón*, 1919
 c. Publicidad de la tienda “Harrods”, *Caras y Caretas*, 1914

Paulatinamente las imágenes comenzaron a ser tan importantes como el texto en avisos que buscaban atraer la mirada de los lectores, en el contexto de páginas en las que había múltiples focos de atención. Asimismo, a través de las ilustraciones se proveían marcos de referencia sobre prácticas y usos de los nuevos productos disponibles.²³ Los avisos muchas veces incluían imágenes de la ciudad, en una relación directa entre el espacio y el producto en

Aires a través de las revistas de difusión masiva entre 1920 y 1930”, en: *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, IX Jornadas CAIA*. Buenos Aires, CAIA, 2001.

²² Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica... op.cit.*

²³ Paula Félix-Didier y Sandra Szir. “Ilustrando el consumo. La relación texto-imagen en los avisos de publicidad gráfica aparecidos en las publicaciones periódicas en Buenos Aires (1898-1910)”, en: AA.VV. *Poderes de la imagen...op.cit.*

lugares o edificios rápidamente identificables como el Congreso de la Nación o la Avenida de Mayo. **(Figs.13a-e)** Una serie de publicidades de automóviles Dodge es interesante en este sentido, ya que contrapone el producto con los monumentos más paradigmáticos de la ciudad (Pirámide de Mayo, Fuente de las Nereidas, Monumento de los Españoles, etc.) los cuales generan una suerte de mapa de un recorrido posible de realizar sobre el vehículo. **(Figs.14a-e)** En otros casos se apelaba a la comparación de Buenos Aires con otras ciudades del mundo (Nueva York, Turín, etc.), poniendo el énfasis en el aspecto cosmopolita del producto y las prácticas asociadas a su consumo. **(Figs.15a-c)** En ocasiones el consumo urbano, y por lo tanto moderno, estaba asociado al futuro representado a través de rascacielos y aviones, podía tener que ver con aspectos novedosos de la infraestructura de la ciudad como el subterráneo o a formas *cosmopolitas* de sociabilidad como las mesas de café en la vereda. **(Figs.16a-c)**



- 13. a. Publicidad de neumáticos Michelin, *Almanaque Peuser*, 1913
- b. Publicidad de automóviles Chevrolet, *Caras y Caretas*, n°1147, 1920
- c. Publicidad de automóviles Dodge, *Caras y Caretas*, n°1462, 1926
- d. Publicidad de aceite Boccanegra, *Caras y Caretas*, n° 834, 1914
- e. Publicidad de tienda De Miceli y Cia., *Caras y Caretas*, n° 1123,1920

**AUTOMOVILES
DODGE BROTHERS**



La verdad es la única responsable por la nuestra desconfianza que ha existido desde el principio.

No escogió. Nunca dudó que se portaría al andar en la carretera la distancia, y así nosotros, al alzarlo de arriba, Dodge Brothers sería entre los tres primeros productores del mundo.

El motor es de 30-1/2 H. P.
El precio de la máquina a todo hecho, completo, es de \$ 4,250 más.— Véase según Bureau Dodge

WELLS FLETCHER CO. & CO.
Calle Nevada, San Francisco



a

**AUTOMOVILES
DODGE BROTHERS**



Los compradores han encontrado que su confianza es justificable en todas las estaciones.

Porque igualmente bien se puede usar en la primavera, en verano como en invierno, y siempre al mismo costo.

El motor es de 30-1/2 H. P.
El precio de la máquina a todo hecho, completo, es de \$ 4,250 más.— Véase según Bureau Dodge

WELLS FLETCHER CO. & CO.
Calle Nevada, San Francisco



b

**AUTOMOVILES
DODGE BROTHERS**



Si debe haber estado que le preceda a que se sellen todos cuando necesitan del coche, es siempre a sus buenas condiciones.

La verdad es que al andar se está realmente satisfecho, más que está simplemente satisfecho.

El motor es de 30-1/2 H. P.
El precio de la máquina a todo hecho, completo, es de \$ 4,250 más.— Véase según Bureau Dodge

WELLS FLETCHER CO. & CO.
Calle Nevada, San Francisco



c

**AUTOMOVILES
DODGE BROTHERS**



Cuando se sabe al alto precio que se paga por el de segunda mano, aumenta el respeto que se tiene por el coche.

Porque al salir de la oficina de un propietario de coche, se puede encontrar un coche de segunda mano, al cual se le ha dado una satisfacción a sus primeros dueños.

El motor es de 30-1/2 H. P.
El precio de la máquina a todo hecho, completo, es de \$ 4,250 más.— Véase según Bureau Dodge

WELLS FLETCHER CO. & CO.
Calle Nevada, San Francisco



d

**AUTOMOVILES
DODGE BROTHERS**



Usted debe haber estado en entusiastas que van sus propietarios.

Debe ser tanto así al salir, es una verdadera verdad. La gente tiene la en el coche, le quiere y le dan los mejores.

El motor es de 30-1/2 H. P.
El precio de la máquina a todo hecho, completo, es de \$ 4,250 más.— Véase según Bureau Dodge

WELLS FLETCHER CO. & CO.
Calle Nevada, San Francisco



e

14.a-e. Publicidades de automóviles Dodge, *Caras y Caretas*, aparecidas entre 1919 y 1921



15. a-b. Publicidades de máquinas de escribir La Roy, *Caras y Caretas*, 1925
 c. Publicidad de vermouth Carpano, *Caras y Caretas*, 1913



16. a. Publicidad de automóviles Hupmobile, *Aconagua*, 1930
 b. Publicidad de té para adelgazar, *El Hogar*, 1928
 c. Publicidad de aperitivo Fernet Branca, *Caras y Caretas*, 1924

Buenos Aires se transformó en un paisaje cuyo progreso material se mostraba a través de textos e imágenes como un escenario de consumo. El espacio público, como expresión visual de valores de clase, se condensó en símbolos tipificados y contextos urbanos

decodificables por los diferentes grupos sociales.²⁴ Las características de estos contextos urbanos determinaban el tipo de consumo y las actividades que diferenciaban un grupo de otro. A pesar de su cercanía, la diferencia entre las recovas del Paseo de Julio (hoy Avenida Leandro N. Alem) y la calle Florida, estaba muy marcada desde el tipo de actividades recreativas y comerciales que se llevaban a cabo hasta el público que las frecuentaba.



17. Recova de Paseo de Julio, fotografía, 1926. AGN



18. "Los bares del bajo", *Aconcagua*, año 1, n°4, abril 1930 (detalle)

El Paseo de Julio era un espacio popular, poblado de puestos callejeros de comida, pequeños teatros y comercios que ofrecían todo tipo de productos a precios bajos. **(Figs.17-18)** El consumo estaba marcado por el menudeo y por las tradiciones particulares de los grupos de inmigrantes que se mezclaban bajo las recovas, en una zona que estaba también asociada a la prostitución.²⁵ Las descripciones hacen especial hincapié en la variedad de olores, imágenes y sonidos que hacían de esta zona de la ciudad un lugar bien diferenciado de otros:

Unos dos o tres teatrillos aislados, una tienda donde se mercaba ropa confeccionada en 1900 [...] y cuyas librerías, regurgitantes de literatura insubordinada y mendaz, ubican todavía el

²⁴ Sobre el sentido simbólico y de clase de los espacios urbanos cfr.: Carl E. Schorske. *op.cit.*

²⁵ Cfr. Donna Guy. *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires. 1875-1955*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994. La autora da cuenta de la relación entre inmigración y trata de blancas y plantea un análisis sobre la relación entre el tango y los prostíbulos, señalando los circuitos de la prostitución en la ciudad.

clima ideal de esos antros [...] Modernizada en retazos, con opulentos edificios a la vera de zaquizamíes perdularios [...] Transitada cinta de la tentación pueril, enseña sus postales con flores y pájaros [...] Hay olor a comida y a cuero mojado. A aguardiente barato, a perfume violento, a moho, humedad y vejez.²⁶

Este relato que aquí transcribimos del poeta del grupo de Boedo, Nicolás Olivari en uno de los pasajes de su libro *Mi Buenos Aires querido*, es similar al que Roberto Arlt publicó en el diario *El Mundo*; en ambos los estímulos a los sentidos son la característica principal del Paseo de Julio:

Próspera en librerías que venden postales pornográficas, libros pornográficos; próspera en comercios inmundos y tiene tanto color como una mascarada de carnaval. Olores de “pizza” la cruzan con relentes de pimentón; se retuercen como víboras los chinchulines podridos en las parrillas, la “polenta” amarillea entre ringlas de chorizos, y las barberías son más profundas que ladroneras...²⁷



19. a. “Cuadros urbanos: en la calle Florida”, *Plus Ultra*, año 1, n°6, 1916
b. “Florida”, *Caras y Caretas*, año XXXIX, n°1957, 4 de abril 1936

Bien diferentes eran las formas de sociabilidad y consumo en la calle Florida, que concentraba desde fines del siglo anterior la fama de arteria elegante y comercial por excelencia de la ciudad:

²⁶ Nicolás Olivari. “Recova del Paseo de Julio”, en: *Antología... op.cit.* p.301.

²⁷ Roberto Arlt. “Las cuatro recovas”. *op.cit.* p.213.

Todo lo que pueda soñarse de lujo, de alegría, de encantadora frivolidad, de buen gusto suntuoso se halla reunido en esa calle. [...] Es tal vez una síntesis de todo lo que hay en Europa de más distinguido, de más animado, de más brillante, de más moderno. [...] La gente no corre por sus aceras, ni se codea en sus encrucijadas, ni se atropella en sus esquinas. Mejor que una arteria comercial parece un paseo. Y, en efecto, eso es, con sus innumerables tiendas de amenas suntuosidades, con sus letreros áureos que corren por los balcones anunciando trajes y mantos, con sus confiterías aristocráticas, con sus escaparates llenos de pedrerías, con sus numerosas exposiciones de arte.²⁸

Estas palabras del escritor y crítico guatemalteco Enrique Gómez Carrillo tras su visita a Buenos Aires en 1914, describen perfectamente las impresiones que provocaban el ambiente y el tipo de productos que era posible hallar en los comercios de la calle Florida. En efecto, la elegancia y la frivolidad eran los adjetivos más recurrentes cuando se describía el público que circulaba y así se lo representaba, sobre todo a las mujeres, con sombreros, joyas y pieles. **(Figs.19a-b)** Las notas humorísticas en la prensa periódica hacían hincapié sobre estos aspectos y ponían de relieve el sentido de “exclusividad” para los sectores altos. En una viñeta de Lanteri publicada en la revista *El Hogar*, entre medio de los transeúntes que pasean por Florida vestidos de frac y bastón a la hora del “Five o’clock”, aparece un vagabundo que es señalado, perseguido por la policía y observado con mirada atónita por un grupo de señoras. **(Fig.20)** El contexto de la calle se completa con los frentes de los comercios, en uno de los cuales puede leerse “Es prohibido estacionarse en la vidriera”, que estaría reforzando el sentido de Florida como lugar de paseo para mirar, pero sobre todo para ser vistos. Las ventanas -las privadas o las de las tiendas-, son



20. “Cuadros porteños: Five o’clock Florida”, *El Hogar*, 1916

²⁸ Enrique Gómez Carrillo. *El encanto de Buenos Aires*. Madrid, Mundo Latino, 1921. pp.49-50.

un elemento indisoluble de la experiencia del *flâneur* en la ciudad que mira hacia y a través de ellas.²⁹ En Buenos Aires la abundancia de escaparates era la característica que diferenciaba el centro de la periferia y su variedad, número y amplitud eran entendidos como símbolos de la modernidad y el progreso.



21.a. “Aspectos nuevos de cosas conocidas”, *Plus Ultra*, año 1, n°2, 1916
b. Portada. *Caras y Caretas*, año XXIX, n°1426, 30 de enero 1926
c. “Un coleccionista”, *Caras y Caretas*, 1911, s/d
d. “Instantáneas callejeras”, *Caras y Caretas*, año XXX, n°1513, 1 de octubre 1927
e. Portada. *Plus Ultra*, año III, n°21, enero 1918

La cultura visual se amplió a partir del aumento en la variedad y distribución de impresos que puede simbolizarse en el espacio público con los puestos de diarios; que son un elemento que aparece en la ciudad reproduciendo, en una especie de microcosmos, el efecto de superposición de imágenes y textos del espacio urbano. Almanagues, revistas, postales y otras publicaciones generaban un collage que llamaba la atención de los transeúntes y que, no casualmente, también era plasmado por fotógrafos e ilustradores de la prensa periódica.

²⁹ Sobre la ventana como marco de la mirada en la ciudad cfr.: Christopher Prendergast. “Framing the city: two Parisian windows”, en: Mary Ann Caws (ed.). *City Images. Perspectives from literature, philosophy and film*. New York, Gordon and Breach, 1991. p.187.

(Figs.21a-e) Para explicar los procesos urbanos de Berlín en el 1900, Peter Fritzsche pone el acento en la superposición de una ciudad textual sobre la material, representada por carteles indicadores, nomencladores, avisos publicitarios, anuncios y toda una serie de textos e imágenes que los habitantes debían decodificar para circular por la ciudad. El “inventario urbano” se volvía entonces inteligible a partir de la acumulación e interpretación de esos signos.³⁰ Si bien en Europa el desarrollo de las ciudades se vio dramáticamente interrumpido por la Primera Guerra Mundial y los procesos de sus materialidades urbanas siguieron caminos muy diversos de las realidades americanas, podemos sin embargo trazar una línea de semejanza en la plasmación de la transitoriedad presente en los paisajes urbanos. Las multitudes y la acumulación de nuevos objetos, imágenes y textos actualizaron aquí y allá las formas de apreciación y representación del espacio. En este sentido, el cruce entre palabra y ciudad moderna incluye carteles de publicidad, nombres de comercios, grafitis y textos de todo tipo que le otorgan un orden simbólico general.

La escritura asume un aspecto intencional, con objetivos específicos que también son mensajes visuales. **(Fig.22)** Sus funciones están relacionadas con la tipología de los medios y con los productos, así el peso de la palabra impresa como actor en el espacio público es fundamental para entender los procesos de consumo, circulación y sociabilidad urbana desde el siglo XIX.³¹ Walter Benjamin prestó especial atención a los relatos que trazaban estas palabras en el espacio de la ciudad, e hizo referencia a cómo los nombres de las calles dotaban a la percepción de los recorridos urbanos de múltiples niveles de significados.³² Por otra parte, para De Certeau las nomenclaturas de las calles tienen un efecto restrictivo sobre el individuo ya que jerarquizan y ordenan semánticamente la superficie de la ciudad y relacionan sentidos y direcciones a través de su legitimación histórica.³³

La palabra urbana genera un universo visual y textual en el que el público es un receptor de los estímulos que se aprehenden velozmente en el recorrido de la ciudad. Una viñeta aparecida en *Caras y Caretas* en 1912, es muy elocuente al respecto. **(Fig.23)** Se observa una calle comercial –posiblemente inspirada en Florida- por la que transitan algunas personas que aparecen empequeñecidas bajo una enorme cantidad de anuncios de todo tipo, que cubren los frentes de los edificios y atraviesan la calle de un lado a otro superponiéndose, e incluso cubren a un hombre que lleva encima dos carteles de publicidad. El epígrafe del humorista “Si no hay quien ataje la invasión de cartelones, pronto estarán así todas las calles”,

³⁰ Peter Fritzsche. *op.cit.*

³¹ Para un estudio de las tipologías gráficas y su uso estético e ideológico cfr.: Armando Petrucci. *La escritura. Ideología y representación*. Buenos Aires, Ampersand, 2013.

³² Walter Benjamin. *Libro de los pasajes...op.cit.* p.521.

³³ Michel De Certeau. "Andar la ciudad"... *op.cit.* pp.11-12.

advierte sobre la confusión resultante de la presencia en la vía pública de banderas, marquesinas y todo tipo de anuncios.³⁴ En la misma línea, una viñeta de Manuel Redondo ubica a su personaje Sarrasqueta en medio de la “romería” de la calle Florida poblada de carteles y letreros de todo tipo.³⁵ **(Fig.24)** Los carteles hacen surgir sentidos yuxtapuestos, y en correspondencia a ello, el crítico argentino Julio Payró escribía en 1928 sobre la recepción del arte moderno en Buenos Aires, que relacionaba directamente con la vida urbana:

La boga del moderno cartel, de formas simplemente estilizadas, tan claro, sin embargo; el éxito que en publicidad e ilustración tienen esas indicaciones someras, legibles para todos, demuestran que nos hallamos en estado de comprender lo que expresa la pintura moderna, utilizadora de los mismos procedimientos. Y si no lo comprendemos hoy, ese lenguaje ya no tendrá mañana secretos para nosotros.³⁶

Así Payró entendía que las impresiones provocadas por la ciudad y sus carteles, dotaban al espectador de las capacidades necesarias para apreciar la pintura moderna en tanto, según él, en ambos casos se utilizaban los mismos mecanismos de producción y consumo.



22. Publicidad aceite Bau, *Caras y Caretas*, n°1424, 16 de enero, 1926

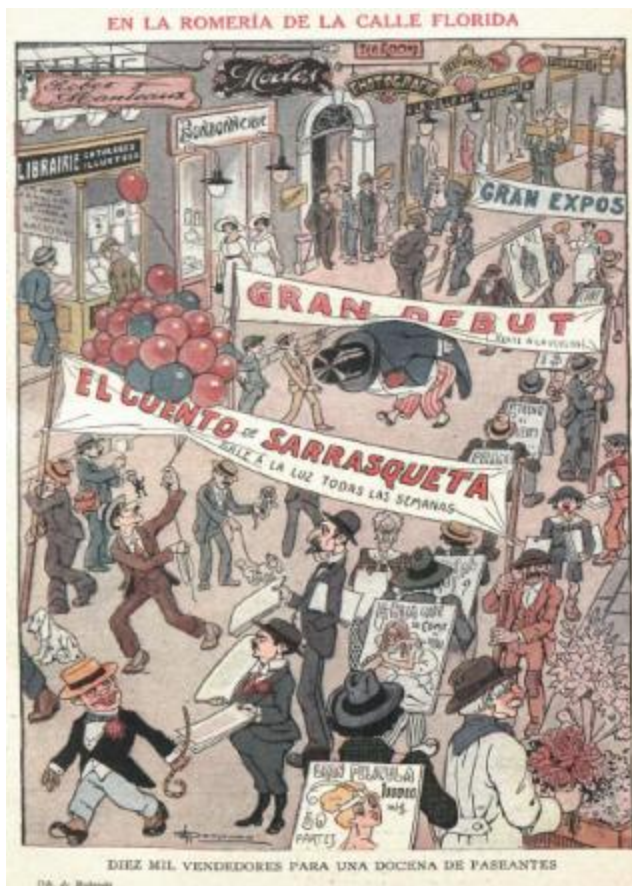


23. “Estética bonaerense”, *Caras y Caretas*, año XV, n°735, 2 de noviembre 1912

³⁴ “Estética bonaerense”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XV, n°735, 2 de noviembre 1912.

³⁵ Manuel Redondo. “En la romería de la Calle Florida”, *Caras y Caretas*, n°1017, 30 de marzo 1918.

³⁶ Julio Payró. “Ensayo sobre las tendencias de las artes plásticas modernas”, *Nosotros*, Buenos Aires, año XXII, n° XLI, 1928.



24. "En la romería de la calle Florida", *Caras y Caretas*, n°1017, 1918



25. "Se prohíbe fijar carteles", *Caras y Caretas*, n°1068. dibujo de Sirio 1919

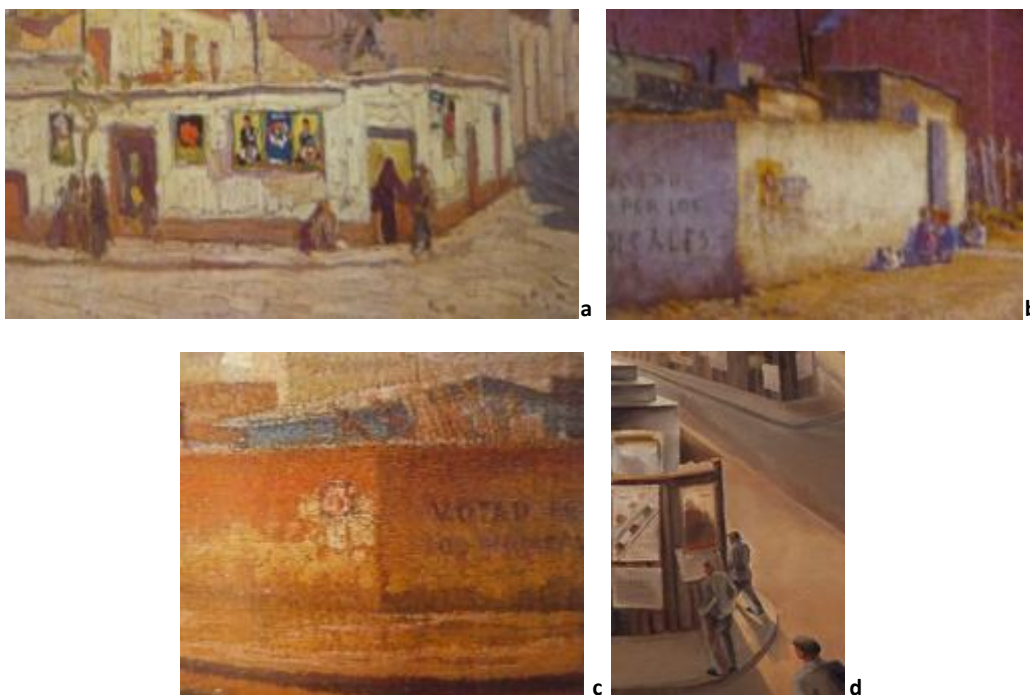
Las propagandas políticas y los graffittis también cubrían las paredes de la ciudad:

Los encarteladores de Buenos Aires son los más implacables del mundo. Cubren vallas y vallas por entero, de arriba abajo, de derecha a izquierda. No dejan de enmusearse los carteles de ayer por bellos que sean. En la tarde misma, los de hoy quedarán en el reverso de los de mañana.³⁷

En este relato Ramón Gómez de la Serna, poeta español exiliado en Buenos Aires, recurre al neologismo "enmusearse" para describir uno de los procesos de metamorfosis del contexto urbano, a partir del cual los carteles callejeros no pueden ser observados por mucho tiempo, y mucho menos guardados "por más bellos que sean". Podemos relacionar estas palabras de Gómez de la Serna con una viñeta de Alejandro Sirio publicada en *Caras y Caretas*, en la que se observan las paredes, los tranvías y los transeúntes cubiertos de carteles bajo un epígrafe claramente irónico: "Se prohíbe fijar carteles". (Fig.25) En las pinturas de paisaje urbano éstos

³⁷ Ramón Gómez de la Serna. "Greguerias bonaerenses", *La Nación*, Buenos Aires, 4 de septiembre 1932.

también aparecen como parte de los elementos presentes en la vía pública, aún en las zonas suburbanas, donde también se ven graffitis políticos como en dos obras de Collivadino en las que sobre los muros de una esquina puede leerse “Votad por los radicales”. (Figs.26a-d)



26. Pío Collivadino. a. *Barrio de San Telmo*, óleo s/tabla, 37 x 56 cm, 1930. CMPC b. *Casa en construcción*, 1922 c. *Después del chubasco*, óleo s/tela, 80 x 100 cm, 1925 (detalles)
d. Orestes Urbini. *Buenos Aires que surge*, óleo s/tela, 178 x 122 cm, 1937

1.2. Las luces de la ciudad

El alumbrado público significaba el triunfo de la sociedad y la cultura sobre la oscuridad, con la ciudad liderando el progreso con su luz. La posibilidad de transformar la noche en día que tenía la electricidad la convirtió desde su aparición en la metáfora perfecta para las ventajas de la vida moderna. Las luces transformaban a las vidrieras en escenarios, a las calles en teatros y a los transeúntes en espectadores de la gran escena de la vida nocturna.³⁸ De ahí la relación del tema urbano con el impresionismo en un primer momento, interesados en el movimiento de la luz, y la conjunción de luz natural y artificial.³⁹

A principios de siglo XX, la iluminación en Buenos Aires era celebrada como sinónimo de futuro y garantía del progreso. Las imágenes de otras ciudades iluminadas por la noche se multiplicaron en la prensa local y el cosmopolitismo se medía en términos de los adelantos

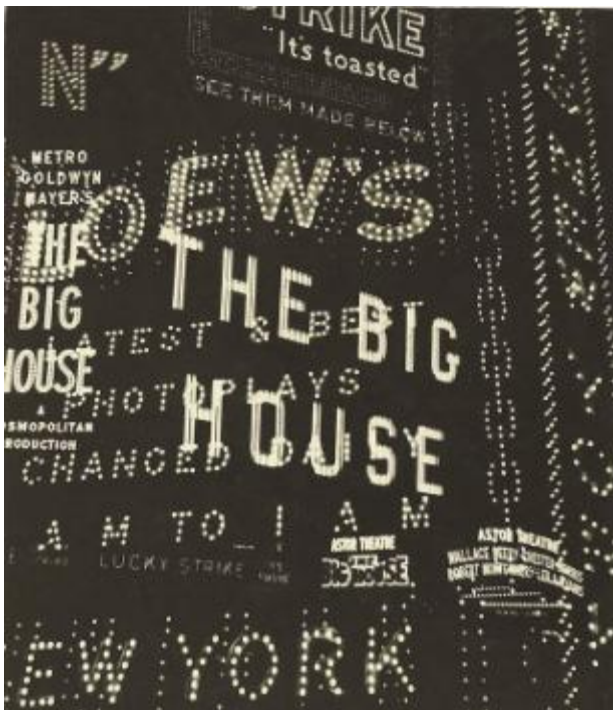
³⁸ Cfr. David Nasaw. “Cities of light, landscapes of pleasure”, en: David Ward y Olivier Zunz. *The landscape of Modernity. New York City 1900-1940*. Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1997 [1992].

³⁹ Christopher Prendergast. *op.cit.* p.185.

tecnológicos en materia de electricidad. Con el correr de los años las luces del centro se relacionaron con el atractivo de una ciudad que prometía nuevas y diversas formas de esparcimiento y placer, en contraposición al campo o el suburbio donde las redes eléctricas todavía no estaban distribuidas homogéneamente. Los carteles luminosos, los anuncios de las tiendas, los bares y restaurantes eran un espectáculo en sí mismos, y así la electricidad reconfiguró el paisaje urbano estableciendo una nueva forma de visualidad en el descubrimiento del potencial expresivo de los colores y las formas en la noche porteña. Los letreros luminosos eran un atractivo para los artistas en las grandes metrópolis, como Walker Evans quien fotografió los neones de Nueva York y Horacio Coppola que hizo lo propio en Buenos Aires (**Figs.27-28**):

Es sabido que cada letra tiene su carácter, pero éstas de los anuncios luminosos, si se fija uno bien, tienen algo más que un carácter de imprenta. En la uniformidad de la página impresa, no se puede apreciar el perfil, la personalidad de cada letra. [...] La letra vive verdaderamente en el anuncio luminoso sin pretensiones literarias [...] En el letrero nocturno no hay para ellas otro deber que el tratar de ser más vistas que las demás. [...]

En esos letreros iluminados se comprende toda la crueldad de la imprenta, de la inquisición del alfabeto.⁴⁰



27. Walker Evans. *Times Square-Broadway*, fotografía, 1930



28. Horacio Coppola. *Corrientes*, fotografía, 1936

⁴⁰ Fernando Ortiz Echagüe. "La ciudad fosforescente", *La Nación*, Buenos Aires, 10 de mayo 1931.

El encanto y la sensación festiva producida por este espectáculo conformaron nuevos paisajes y mapas del placer que se ubicaron en calles céntricas, convertidas en epicentros de la vida nocturna. Los cines y teatros de la avenida Corrientes y sus alrededores aprovecharon al máximo las posibilidades de la electricidad y montaron potentes exhibiciones en las cuales, a mayor despliegue de iluminación en el exterior, mayores eran las expectativas que se generaban sobre los shows en el interior. Las cuadras entre Callao y Esmeralda estaban consideradas como la esencia misma de esta arteria. La embriaguez de sus luces, su música, sus aromas y sus personajes son recursos recurrentes en las descripciones desde mediados de la década del veinte, que se cristalizaron definitivamente como motivos en la década del treinta. En ellas aparecía la visión de esta calle como centro de esparcimiento nocturno de la ciudad:

Caída entre los grandes edificios cúbicos, con panoramas de pollo a “lo spiedo” y salas doradas, y puestos de cocaína y vestíbulos de teatros, ¡qué maravillosamente atorranta es por la noche la calle Corrientes! ¡Qué linda y qué vaga! [...] la calle vagabunda enciende a las siete de la tarde todos sus letreros luminosos, y enguinaldada de rectángulos verdes, rojos y azules, lanza a las murallas blancas sus reflejos de azul de metileno, sus amarillos de ácido pícrico, como el glorioso desafío de un pirotécnico. [...] Porque basta entrar a esa calle para sentir que la vida es otra y más fuerte y más animada. Todo ofrece placer. [...] todos confraternizan en la estilización que modula una luz supereléctrica.⁴¹

La pirotecnia que Arlt percibía es la que alumbró los sujetos, los objetos y los espacios que se valoran positivamente, y la que le permite dejar en la oscuridad a los que no. Todo lo que es iluminado muestra que: “en la noche la metrópolis existe sólo en lo que se prefiere de ella. Sus lugares adquieren con la iluminación jerarquías que por unas horas cancelan la igualación del día; la pobreza, la fealdad, el defecto, la irregularidad desaparecen, y triunfa la ilusión en la atmósfera fantástica de la luz.”⁴² La intensa luminosidad cromática de Corrientes ayuda a plantear su espacio como un escenario espectacular, en el que se pone en juego la “excepcionalidad” del entrecruzamiento social. La calle ilumina el centro de la ciudad, y es allí donde también se instalan distintos emprendimientos del comercio y el espectáculo. Estos últimos colaboran representando el espacio público urbano como *modernizado*, donde se

⁴¹ Roberto Arlt. “Corrientes por la noche”, *El Mundo*, 26 de marzo, 1929.

⁴² Jorge Liernur y Graciela Silvestri. *El umbral de la metrópolis... op.cit.* p.33.

materializa la idea de que la iluminación establece un continuum vital que acelera y transforma el ritmo natural de la urbe *antigua*.⁴³

Las luces multicolores, que exaltaba Arlt su relato, son las mismas que se convirtieron en la ineludible marca de identidad de Corrientes que será caracterizada como “la calle que nunca duerme”:

Nuestra calle tiene ya su fisonomía propia; calle diurna y nocturna, calle sin sueño. Y se abren los cafés en cuyo ambiente humoso de tabaco se perfilan los primeros bandoneones; y los cafés teatrales donde caras pálidas traducen anhelos de gloria y de fortuna; y los restaurantes internacionales, y los cabarets de medianoche en cuyo ámbito alguien descubre la tristeza metafísica de Buenos Aires. [...]

La noche está en la calle Corrientes, y allí se encontrarán, sin saberlo, todos aquellos hombres compadritos de barrio, adolescentes ruidosos, horteras peinados hasta la locura, aventureros de fin de semana. La calle los espera con sus teatros y cines abiertos, con sus cafés rutilantes, con el vértigo de sus luces y sonidos.⁴⁴

Este fragmento de la *Historia de la calle Corrientes* de Leopoldo Marechal da cuenta de la potencia de esta imagen, que fue captada por el objetivo de la cámara de Horacio Coppola en 1936.⁴⁵ En una panorámica de la avenida titulada *Corrientes de noche* el fotógrafo pone el acento en el carácter moderno de la calle con los nuevos rascacielos que son retratados como grandes macizos geométricos y atemporales que contrastan con el movimiento en la calle debajo de ellos.⁴⁶ **(Fig.29)** En esta fotografía, tomada desde el edificio COMEGA hacia la avenida 9 de Julio con una perspectiva que culmina con en el recién inaugurado Obelisco, la luz emanada por Corrientes se expande por toda la ciudad como su centro energético: es la calle que con sus luces “da vida” a Buenos Aires.

El 29 de julio de 1934 *Caras y Caretas* publicaba un conjunto de fotografías de la calle Corrientes, como parte de una serie de notas aparecidas bajo el título “Visiones nocturnas de los barrios porteños”. **(Figs.30a-b)** El copete resumía las características que eran entendidas como el común denominador de esa zona:

⁴³ Los primeros ensayos de uso de la electricidad para iluminación del espacio público datan de 1882, para reemplazar al gas y a los faroles con velas de sebo. Cfr. J. Liernur y G. Silvestri. *op.cit.* pp.9-95.

⁴⁴ Leopoldo Marechal. *op.cit.* p.93.

⁴⁵ Este libro incluye una serie de ilustraciones y fotografías. Algunas de ellas realizadas por Horacio Coppola, que también formaron parte de la publicación de Alberto Prebisch. *Buenos Aires: Cuarto centenario de su fundación. Visión fotográfica*. Municipalidad de Buenos Aires, 1936. Ambos libros pertenecen al mismo programa de publicaciones conmemorativas de la Municipalidad de la ciudad en 1936.

⁴⁶ Cfr. la ficha erudita de esta obra realizada por Luis Priamo, en: Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (eds.). *Catalogo razonado... op.cit.* pp.761-764.

La calle Corrientes es el espinazo de la ciudad, un espinazo típico como ninguno, que centraliza toda la vida de esta gran colmena humana, laboriosa e infatigable que es Buenos Aires. Es pues, una calle donde sólo corre la alegría porteña, la alegría de olvidar la crisis y todos sus ceñudos derivados.⁴⁷



29. Horacio Coppola. *Corrientes de noche*, fotografía, 1936



a



b

30. a-b. "Visiones nocturnas de los barrios porteños: la calle Corrientes", *Caras y Caretas*, año XXXVII, n°1869, 28 de julio 1934 (detalles)

Estas fotografías daban cuenta de la "alegría" que era posible encontrar allí, mostrando la salida de los teatros, la gente reunida en los cafés o paseando bajo las luces de neón de las marquesinas. Los epígrafes de las imágenes comentaban el poder de atracción de las vidrieras de las joyerías que generaban "gestos de resignación ante la tentación que surge de la joya inalcanzable"; y resaltaban el espectáculo que este espacio provocaba para todos los sentidos: "Campanas, bocinas, voces de canillitas, silbatos policíacos: he aquí el telón de fondo sonoro de la calle Corrientes."⁴⁸ Con un discurso similar, el 7 de enero del mismo año, el diario *La Prensa* había publicado una nota titulada "En la calle Corrientes. Escenas nocturnas".⁴⁹ La página completa mostraba una serie de fotografías agrupadas a modo de *patchwork*, en las que se destacaban con el mismo tono que la nota en *Caras y Caretas*, el movimiento incesante de las actividades nocturnas de la calle céntrica. (Figs.31-34) Las calles de la ciudad iluminadas

⁴⁷ "Visiones nocturnas de los barrios porteños: la calle Corrientes", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXVII, n°1869, 28 de julio 1934, s/p.

⁴⁸ "Visiones nocturnas...", *op.cit.*

⁴⁹ "En la calle Corrientes. Escenas nocturnas", *La Prensa*, 7 de enero 1934, sección cuarta.

inspiraron artistas como Lozano Moujan y José Alonso, poniendo de manifiesto que la noche era, como señalaba Martínez Estrada, “inmensamente más expresiva y profunda [...] la luz estimula un tropismo de insecto fosforescente en el habitante. La población entera es atraída por las iluminaciones públicas a las avenidas insomnes.”⁵⁰ (Figs.35-36)



31. “En la calle Corrientes. Escenas nocturnas”, *La Prensa*, 7 de enero 1934



32. “Noche en La Boca”, *La Nación*, 2 de febrero 1936



33. “Buenos Aires de noche. Corrientes. Por Alonso”, *Caras y Caretas*, n°1959, 1936

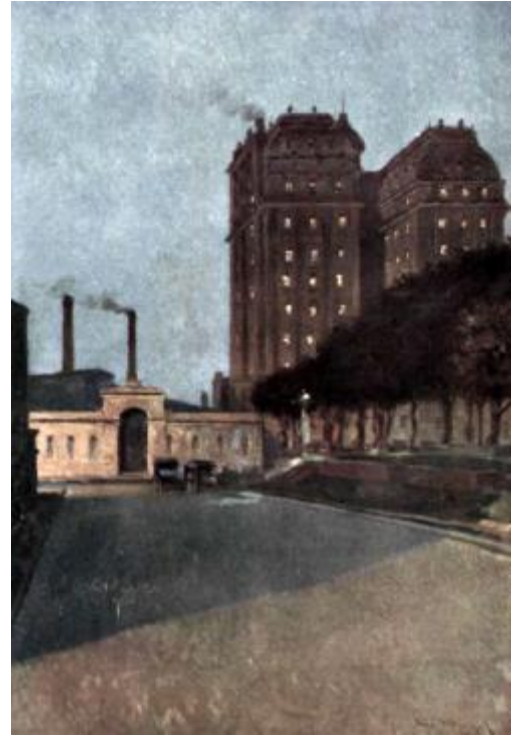


34. “Florida de noche en plena actividad”, *La Nación*, 19 de octubre 1933

⁵⁰ Ezequiel Martínez Estrada *La cabeza de Goliath... op.cit.* p.103.



35. José Lozano Mouján. *Impresión nocturna*. Expuesto en el V Salón Nacional de Bellas Artes, 1915



36. "Un ángulo de la Plaza San Martín al caer la tarde (óleo de Mayol)", *Caras y Caretas*, n°938, 1916



37. "Aspectos de la Iluminación", *Caras y Caretas*, n°1130, 29 de mayo 1920



38. "La iluminación de la plaza del Congreso", *Caras y Caretas*, n°1397, 11 de julio 1925



39. "Impresiones nocturnas", *Caras y Caretas*, n°823, 1914

A medida que se sofisticaron las técnicas, las luces se convirtieron en un elemento decorativo tanto para conmemoraciones oficiales como para fiestas populares. Las memorias municipales establecían la existencia de una "iluminación de adorno" que permitía iluminar los edificios públicos y las calles céntricas en ocasiones especiales como las fiestas patrias, los

carnavales o la llegada de algún visitante ilustre. El atractivo de estas decoraciones es evidente cuando se observa que la prensa periódica dedicaba largas notas gráficas a estos espectáculos nocturnos e incluso muchas de estas tomas se convirtieron en postales. (Figs.37-39)

La tendencia favorable a la electricidad registró un decisivo punto de inflexión entre 1907 y 1912, cuando se instalaron las primeras grandes usinas. En 1920 comenzó a sustituirse definitivamente el gas por la electricidad y así la luz eléctrica también simbolizó seguridad y decencia, ya que se entendía que aquellas malas costumbres y vicios que prosperaban en la oscuridad desaparecían con el brillo del alumbrado público. Gracias a esto, por la noche las calles dejaban de ser escenarios del delito para pasar a ser espacios de ocio y disfrute. Los ciudadanos podían entonces gozar del esparcimiento “sano” también por las noches. La vida nocturna urbana definió nuevos espacios por fuera de las esferas cotidianas del hogar, la familia, el trabajo y proporcionó a los habitantes una experiencia momentánea de pertenencia a una sociedad inclusiva. Significó salir de la cotidianeidad signada por la clase, etnicidad, ocupación y género, para sumergirse en el mundo del entretenimiento y espectáculo indiferenciado que les proporcionaba el centro iluminado.⁵¹ Sin embargo, la vida nocturna tenía una doble lectura. Por un lado sus protagonistas podían ser vistos como modelo de sujetos modernos exitosos y pero por otro, adquirirían una connotación negativa desde el punto de vista moral. La noche entonces podía ser escenario del torcer de la voluntad.

El contraste con las calles todavía iluminadas a gas significaba un cambio cromático y un impacto visual notable, en tanto se pasaba de la luz tenue y cálida de los faroles suburbanos a las luces más intensas y frías de los neones del centro. Ese brillo era ciertamente poderoso:

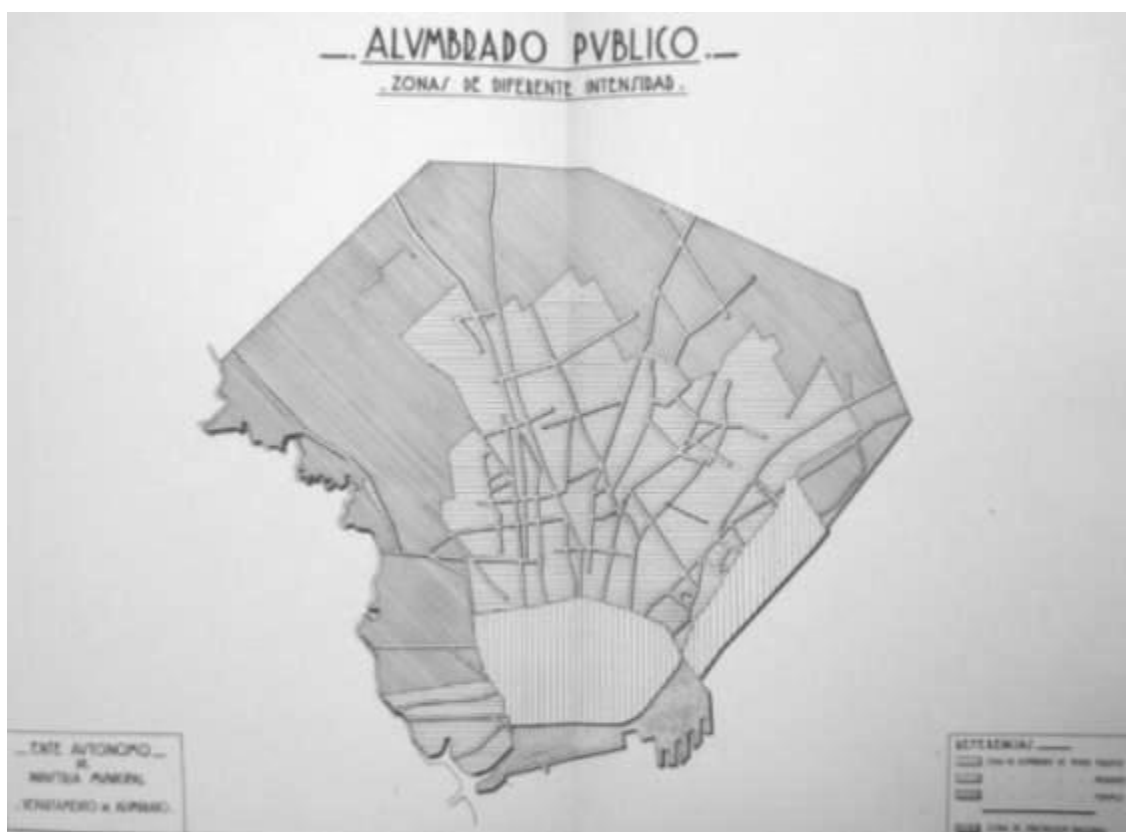
En cuanto oscurece, pierde su dignidad diurna y se le encienden todos los deseos. En ciertos barrios, por la noche, la capital se transfigura. Tal calle trabajadora y seria durante el día, se pone colorada con el crepúsculo pensando en lo que va a pasar. [...]

¡Luz eléctrica! Diosa de la noche moderna... caprichosa, coqueta y algo loca. En cuanto cae el sol corre? y salta, traviesa por la ciudad, y se va dejando enredadas las hebras finísimas de su melena luminosa en las cornisas, en los balcones, en los tejados y en las fuentes. Todo se transfigura y se embellece a su contacto. [...] Y el burgués humilde que se alumbra mal en su casa, deambulando por las avenidas candentes con el fuego de la electricidad, siente el orgullo pueril del derroche en medio de la resplandeciente vibración de su ciudad.⁵²

⁵¹ Similares circunstancias se vivían en otras ciudades respecto a la experiencia de la noche y la iluminación en el cambio de siglo y las primeras décadas del siglo XX, para el caso de Nueva York ver entre otros autores: David Nasaw. *op. cit.*

⁵² Fernando Ortiz Echagüe. “La ciudad fosforescente”, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de mayo 1931.

Silvestri y Liernur señalan que la iluminación callejera en Buenos Aires fue constituyendo rasgos de identidad que se aceptaron popularmente a fines de la década del treinta, cuando se articuló con el ambiente, la trama y la cultura urbana que conformaron la imagen que los habitantes tenían de su propia ciudad. Sin embargo, en los hogares el cambio a la luz eléctrica fue muy gradual y fue un medio de distinción social, por lo menos hasta entrada la década del veinte, cuando la extensión de la red penetró más ampliamente en los barrios.⁵³ Un mapa de 1936 publicado en la *Memoria del Departamento Ejecutivo* de la ciudad de Buenos Aires es elocuente respecto a la distribución del alumbrado público en la ciudad. **(Fig.40)** Los barrios del centro –Retiro, San Nicolás, Recoleta- configuraban una “zona de alumbrado de poder máximo”, que decaía a “zona media” en barrios como Palermo, Almagro, La Boca y algunas zonas de Belgrano y Flores. En los suburbios del oeste, sur y norte de la ciudad, en cambio, la iluminación era mínima.



40. Mapa de la intensidad del alumbrado público. *Memoria del Departamento Ejecutivo*. 1936. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1937

⁵³ Cfr. “El torbellino de la electrificación”, en: Francisco Liernur y Graciela Silvestri. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993. pp.9-97.

De esta manera los faroles a gas y la luna se convirtieron en los elementos que caracterizaban la noche nostálgica del suburbio, imagen que se repite en muchas letras de tango, en la literatura y en pinturas de artistas como Benito Quinquela Martín, entre otros. **(Figs.41-42)** Los faroles de los barrios se convirtieron en una constante en la obra de Pío Collivadino. Expuestos por primera vez en Buenos Aires en la muestra de *Nexus* en 1907,⁵⁴ la novedad que presentaba este tema para la pintura local tenía que ver con aquella inaugurada por la pintura moderna de París, que el artista había visto a principios de siglo y que reinventaba para mostrar las luces del suburbio.⁵⁵ **(Fig.43)** Los faroles identificaron de tal manera a la pintura de Collivadino que con motivo de la remoción del último farol a gas de la ciudad en 1931, un grupo de sus amigos artistas “accidentalmente reunidos”, le dedicó un pequeño diploma en el que incorporaban una fotografía de este farol tomada de la prensa periódica y donde se leía: “con afecto al querido Pío Collivadino que inmortalizara en sus obras los faroles de Buenos Aires”. **(Fig.44)** Los paisajes de Collivadino sobre el centro de Buenos Aires revelan un aspecto por momentos fantasmagórico, de la noche porteña. En estas pequeñas pinturas de vistas en perspectiva de calles, las proporciones de los edificios son forzadas hasta parecer más grandes de lo normal. **(Figs.45-47)** El interés del artista por las luces de la noche, que había comenzado durante sus estudios en Italia, adquirió en Buenos Aires una nueva significación. La luz del atardecer o las primeras luces eléctricas encendidas producen un profundo contraste con las sombras de los grandes edificios generando una “fantasmagoría del concreto”, que podríamos enmarcar también dentro del sublime urbano, que coloca al espectador ante el espectáculo de la noche que transforma el paisaje de la ciudad. Nuevamente podemos relacionar estas obras con las del grupo de los llamados “realistas de Nueva York”, cuyas pinturas capturaron desde fines del siglo XIX la energía de las modernas ciudades a través de su arquitectura y la actividad de sus calles iluminadas por la noche.⁵⁶ **(Figs.48-51)**

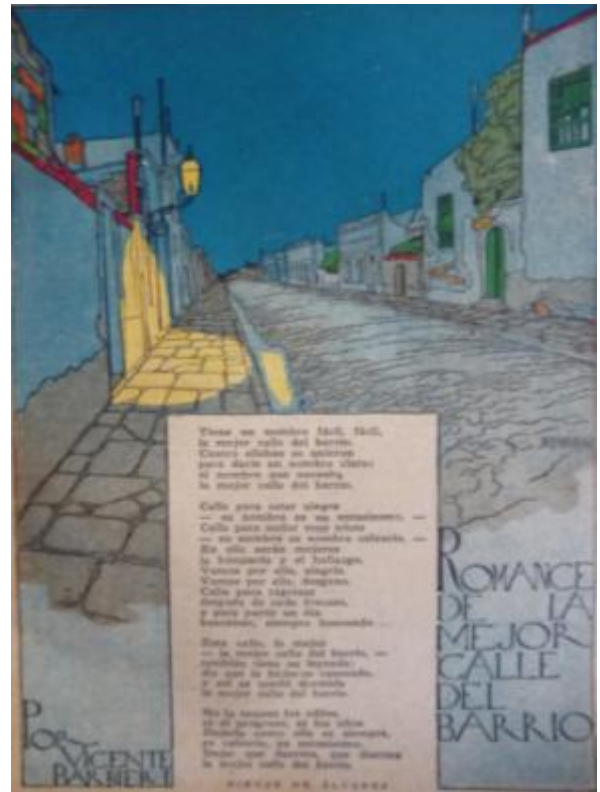
⁵⁴ El grupo *Nexus* se conformó en 1907. Sus integrantes registraron el paisaje y las costumbres locales, con influencias del impresionismo y el hispanismo. Integrado en sus comienzos por Pío Collivadino, Cesáreo B. de Quirós, Alberto Rossi, Carlos Ripamonte, Fernando Fader y Justo Lynch; posteriormente adhirieron Rogelio Yrurtia y Arturo Dresco, quienes hicieron su aporte a las búsquedas del grupo desde la escultura. El grupo tuvo una corta actividad, durante la cual realizaron tres muestras colectivas en el Salón Costa y galería Witcomb.

⁵⁵ Laura Malosetti Costa. *Collivadino... op.cit.* p.101.

⁵⁶ Cfr. entre otros: Milton Brown. *American painting...op.cit.*; Abraham Davidson. *Early American Modernist painting 1910-1935*. New York, Da Capo Press, 1994.



41. Benito Quinquela Martín. *Esquina con farol*, óleo s/tela, 25 x 38 cm, 1916



42. "Romance de la mejor calle del barrio", (Vicente Barbieri, dibujo de Álvarez), *Caras y Caretas*, n°1925, 24 de agosto 1935



43. Pío Collivadino. *Último farol a gas*, óleo s/cartón, 17 x 25 cm, CMPC



44. Diploma dedicado a Pío Collivadino con motivo de la remoción del último farol a gas. Firmado por: B. Quinquela Martín, R. Pallas, V. Vento, P. Molinari, R. Capurro y A. S. Tomatis. Buenos Aires, 20 de marzo de 1931. CMPC



45. Pío Collivadino. *Efecto de luz nocturna*, óleo s/tabla, 36 x 22 cm



46. Pío Collivadino. *Calle Cangallo*, óleo s/tabla, 35 x 25 cm. CMPC



47. Pío Collivadino. *Atardecer*, óleo s/tabla, 36 x 42 cm



48. Lowell Birge Harrison, *Fifth Avenue at Twilight*, 1910



49. Everett Shinn. *Newspaper stand*, óleo s/cartón, 10,8 x 13,5 cm, s/f. Colección privada



50. Tavík František Šimon, *New York*, óleo s/tela, 27 x 22 cm



51. John Sloan. *The city from Greenwich village*, 1922

1.3. Percepciones de la ciudad en movimiento

Muchas de las imágenes del espacio público se generan a partir de los traslados de casa al trabajo, y de casa al entretenimiento o al comercio; esta experiencia del viaje cotidiano incita a construir interpretaciones sobre los cambios en la ciudad.⁵⁷ Primero por la cantidad de carros,

⁵⁷ Cfr. Néstor García Canclini. *Imaginarios...op.cit.*

luego de tranvías y automóviles y más tarde de colectivos, el tránsito resultaba una manifestación fascinante que mostraba los movimientos de las masas urbanas a horarios y en direcciones determinadas. En la prensa periódica los datos se acumulaban en tablas comparativas que servían para dar cuenta de los fenómenos de la ciudad –desde los tipos y cantidad de automóviles hasta la cantidad de habitantes- en las cuales se buscaba resumir visualmente el orden racional de la urbe. **(Fig.52)** Una de las cuestiones que más preocupaba a los ciudadanos eran las congestiones de tránsito y la búsqueda de soluciones para el caos vehicular **(Fig.53)**:

...lo que no es admisible es que la ciudad de Buenos Aires, congestionándose cada vez más tenga que soportar este estado de cosas. Dentro de 10 años, cuando sean menester los tranvías aéreos para solucionar el problema del tráfico, la máxima autoridad edilicia se expedirá definitivamente acerca del asunto que motiva la impaciencia pública...⁵⁸



52. "Los vehículos de Buenos Aires. 1925-1934", *La Prensa*, 3 de marzo 1935



53. "Tráfico!", *Aconagua*, Buenos Aires, año 8, n°34, 1932

Sin embargo, eran los peatones quienes llevaban la peor parte y las vicisitudes para circular por la ciudad eran tema corriente en crónicas periodísticas, poemas y relatos de todo tipo que

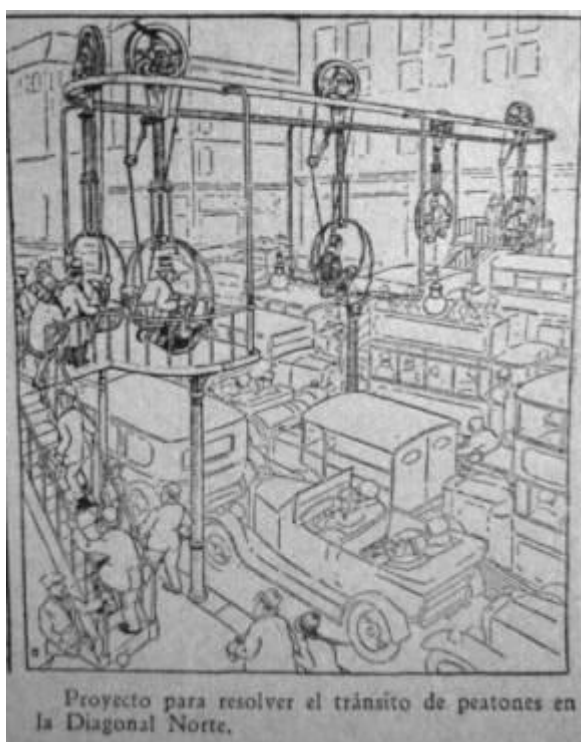
⁵⁸ Julio Indarte. "Desde el mirador", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXX, n°1509, 3 de septiembre 1927.

aparecían en la prensa, los cuales siempre destacaban aquellos lugares del centro donde el caos era más evidente:

En Esmeralda agonizan de impaciencia los motorman en la imposibilidad de arreglar los obstáculos del tráfico con malas palabras; en Carlos Pellegrini, además de los tranvías estacionados, usted encuentra tales brigadas de mujeres abriendo la boca frente a las vidrieras, que si se resuelve a caminar, tiene que hacerlo a base de “gambetas” como si estuviera boxeando con su sombra.

En Cangallo y Sarmiento se confabulan los camiones, carros de tres caballos y el diablo a cuatro. En Corrientes, es la peste de los destructores de calzadas y veredas. Cuando no es una empresa, es otra [...] y aquí ya no son “gambetas” las que tiene que hacer, sino saltos como si se dispusiera a entrenarse para intervenir en un concurso de garrocha.⁵⁹

El estado alerta del peatón bajo las nuevas condiciones del tránsito vehicular se convirtió en un lugar común de las viñetas humorísticas a lo largo de todo el periodo. Se proponían soluciones creativas desde puentes hasta cápsulas unidas por cables que transportaban a los peatones de un lado a otro de las calles o la construcción de “autobuses-rascacielos” con varios pisos y ascensor para llevar a un gran número de pasajeros. (Figs.54-56)



54. “Proyecto para resolver el tránsito de peatones en la Diagonal Norte”, *Caras y Caretas*, n°1919, 13 de julio 1935



55. “Acertada solución del problema del tráfico para peatones”, *El Hogar*, 1918

⁵⁹ Roberto Arlt. “Encantos de las calles del centro”, *El Mundo*, 22 de junio 1931, en: Roberto Arlt. *op.cit.* pp.256-257.

LOS COLOSALES PROGRESOS DEL TRAFICO
EN BUENOS AIRES



56. “Los colosales progresos del tráfico en Buenos Aires: nuevo servicio de autobuses rascacielos”, *Caras y Caretas*, año XXVII, n°1341, 14 de junio 1924

En contraposición, el aumento del volumen de tránsito podía ser considerado como símbolo del progreso de la ciudad, representando la vitalidad y el movimiento productivo de la gran “colmena humana” que era Buenos Aires:

Buenos Aires la gran capital del sur, la rumorosa urbe, la fantástica colmena humana de la América Latina, al igual que las grandes ciudades del mundo, vive su vida apurada y turbulenta, encauzada en un derrotero de ansias tal de progreso que le extranjero que por primera vez visita nuestra ciudad, queda plasmado de la meticulosa actividad de sus habitantes.⁶⁰

El movimiento como flujo vital era frecuentemente representado a través de metáforas orgánicas, acorde con el lenguaje cientificista que aparecía en los planes urbanísticos e ingenieriles en el periodo que nos ocupa. A la ciudad pensada como un cuerpo y el tránsito como el flujo sanguíneo se le sumaba un valor que tenía que ver con los aspectos económicos

⁶⁰ “El dinamismo del empleado porteño”, *Aconcagua*, n°54, 1934. Cita en: Dhan Zunino Singh. “El primer subte de Latinoamérica. Una historia cultural de los subterráneos de Buenos Aires y de las tensiones de la modernidad (1886-1944)”, en: *XIV Jornadas Interescuelas de Historia*, Universidad Nacional de Cuyo, 2013. <http://interescuelahistoria.org/> Consultado: 2/12/2014.

del tiempo. En esta concepción, la aceleración de la circulación de vehículos y personas garantizaba el ahorro de dinero en la reducción del tiempo y la distancia de los viajes por la ciudad. Así se promovieron una serie de medidas tendientes a mejorar la calidad y la frecuencia sobre todo del transporte público. Una de ellas fue la construcción del subterráneo, para evitar la congestión en el centro a través de la implementación de un medio rápido y seguro.⁶¹ Los primeros proyectos habían aparecido a fines del siglo XIX y en 1911 la Compañía Anglo-Argentina de Transporte comenzó a construir la primera línea (A), finalizada en 1913. La empresa Lacroze finalizó la línea B en 1930 y las líneas C y D se inauguraron en 1934 y 1937 respectivamente, por la CHADOPyF. Las imágenes relacionadas con el subterráneo estaban en general vinculadas a los adelantos tecnológicos implícitos en este transporte, en su rapidez y en la cantidad de personas que hacían uso de éste. **(Fig.57)**



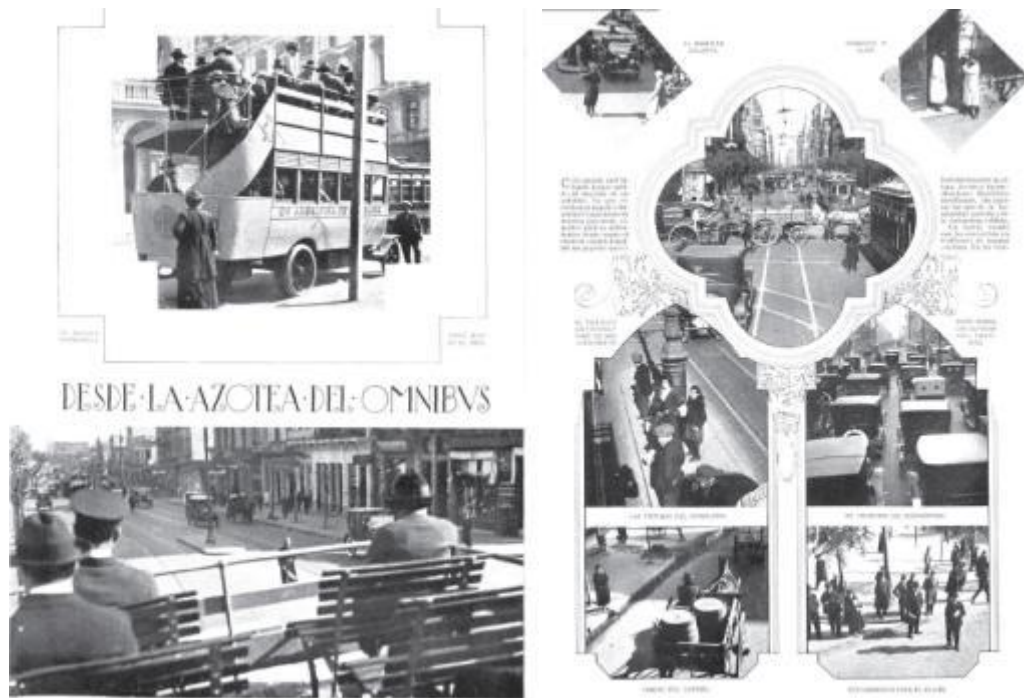
57. “Preparativos para el 25 de mayo”, publicidad aceite Bau, *Caras y Caretas*, 1914

Trasladarse por la ciudad era una oportunidad para observar la ciudad desde una posición privilegiada, en la que la experiencia del tiempo y el espacio cambiaban según los medios de transporte utilizados. Los recorridos reconstruidos a partir de relatos o fotografías presentan una interesante perspectiva de la variación del paisaje de la ciudad en sus diversas zonas y al mismo tiempo son un testimonio de las diversas prácticas de apropiación del espacio urbano, por ejemplo “desde la azotea del ómnibus”.⁶² **(Fig.58)** O también, como se muestra en un recorrido fotográfico publicado en el diario *La Nación*, a bordo del tren desde Villa Ballester recorriendo las diversas estaciones hasta llegar a Retiro. **(Fig.59)** El trayecto del suburbio al

⁶¹ Para un estudio completo del subterráneo y su historia cultural cfr.: Dhan Zunino Singh. *The history of the Buenos Aires Underground: a cultural analysis of the modernization process in a peripheral metropolis (1886-1944)*, PhD Thesis, Institute of Historical Research, School of Advanced Study, University of London, 2012 [mimeo].

⁶² “Desde la azotea del ómnibus”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n°1342, 21 de junio 1924.

centro finalizaba con los “enormes andenes” que “son un anticipo del progreso y de la grandeza de Buenos Aires”.⁶³



58. “Desde la azotea del ómnibus”, *Caras y Caretas*, n°1342, 21 de junio 1924



59. “Desde la locomotora en marcha”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de agosto 1936



60. Publicidad “Linimento de Sloan”, *Caras y Caretas*, n°1547, 28 de mayo 1928

⁶³ “Desde la locomotora en marcha”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de agosto 1936.

Sin embargo, la movilidad en el transporte público no estaba exenta de problemas como los que se encontraban en los tranvías llenos “con gente colgada como racimos en los estribos, en la soga del trolley”, en los que “no se deja al descubierto cuarenta centímetros de espacio libre de profanación.”⁶⁴ Por ello publicidades de todo tipo de ungüentos y recetas mágicas prometían solucionar, por ejemplo, las consecuencias de viajar en tranvía. **(Fig.60)** Estos anuncios estaban dirigidos a las capas medias y bajas que utilizaban el transporte público, a diferencia de las publicidades de automóviles que hemos mencionado anteriormente, dirigidas a las clases altas, donde se los presentaba como símbolo de distinción. Así nuevamente observamos cómo la prensa periódica intervino en la masificación de la cultura visual, en la interpretación y construcción del paisaje cultural de la modernidad porteña dando cuenta de sus particularidades y ambigüedades locales.

2. Imágenes y relatos de *flâneurs*, artistas, *vagos* y turistas

Las grandes urbes tienen sus hijos legítimos, en los que logran tipificar los aspectos capitales de su idiosincrasia. [...] el estudio de una ciudad puede hacerse de manera completa y fidelísima por el estudio de sus personajes representativos, al menos lo que al fin concluye siendo una ciudad.
Ezequiel Martínez Estrada⁶⁵

Otra de las formas de acceder a las múltiples dimensiones del paisaje urbano es a partir del análisis de las figuras que lo pueblan, ya que los espacios regulados de la circulación metropolitana inciden con gran fuerza sobre la “vida mental” de sus habitantes.⁶⁶ De esta manera, la imagen de una ciudad es generada en la medida en que ciertas figuras culturales filtran, condicionan y enriquecen la percepción del espacio. Por lo tanto una ciudad no es sólo calles, monumentos, edificios, etc., sino también aquello que se ha escrito y pintado sobre ella, y es en estos cruces donde surge la imagen del paisaje:

Nuestra conciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente a partir de ellos: esto es el paisaje.

⁶⁴ “El suplicio del completo”, *Aconcagua*, Buenos Aires, abril 1930. p.33.

⁶⁵ Ezequiel Martínez Estrada. *La cabeza de Goliat...op.cit.* p.146.

⁶⁶ Georg Simmel. “Filosofía del paisaje”, en: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura.* Barcelona, Península, 1986 [1913].

[...] una visión cerrada en sí experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano.⁶⁷

Así Simmel insta a prestar atención a las configuraciones espaciales de la vida social en general, para poder explorar las representaciones de la ciudad que se forman en nuestra mente. Como se ha planteado en la introducción de la presente tesis, esta perspectiva permite estudiar la cultura urbana en función de los entrecruzamientos que necesariamente se suceden en el marco de la ciudad; dentro de una categoría de análisis que superpone imágenes, planos, mapas y diagramas con sus densidades, dispersiones y fragmentaciones haciendo foco en el uso y la representación del espacio. De esta manera, las experiencias urbanas son procesos cuya temporalidad se va reformulando material y simbólicamente, en tanto marcan caminos zigzagueantes que construyen la imagen de la ciudad moderna. Por lo tanto la manera de reconstruir esos mapas y esas experiencias es a partir de la puesta en relación y el análisis de las representaciones del paisaje urbano, sus creadores y sus protagonistas.

En sus reflexiones sobre la ciudad moderna, Walter Benjamin introdujo la idea de un sujeto nuevo del mundo urbano, vivificador de la experiencia como potencia de transformación, que no quedaba atrapado en la cosificación porque era capaz de pensar en las diversas formas de lectura de lo real. A pesar de estar inmerso en la multitud, este individuo podía recuperar dimensiones perdidas, entendiendo a la experiencia en una dimensión religiosa; es decir en términos de choque con lo existente para rescatar dimensiones olvidadas por el proceso histórico. Es posible entonces relacionar este sujeto activo benjaminiano con las prácticas disruptivas del orden urbano propuestas por Michel De Certeau, para quien el caminar define un espacio de enunciación, y permite pensar que las ciudades pueden ser leídas y analizadas como textos, a partir de los cuales el acto de caminar sería al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua.⁶⁸

Con estas premisas, una de las claves de lectura de la modernidad es entonces la figura del *flâneur* quien, según Benjamin, está gozosamente integrado en el ambiente tramado por la lógica del mercado y se deja llevar por el mundo urbano, pero es capaz de recorrerlo de una forma independiente. Su figura sintetiza el anonimato en la ciudad donde se imponen las nuevas condiciones de la experiencia. Su subjetividad le permite transitar y salir del tiempo de la lógica de la producción a través de la cual la materialidad de la urbe transforma al sujeto. En su *Proyecto de los pasajes*, Benjamin explora los textos sobre la experiencia de la modernidad

⁶⁷ Georg Simmel. *Ibidem.* p.175.

⁶⁸ Michel De Certeau. *La invención de lo cotidiano... op.cit.*

y sus representaciones. Los textos y las imágenes que toma son restos que documentan los espacios, para atravesar la ciudad en sus múltiples capas, atendiendo a los indicios más triviales. Así insinúa una relación entre la *flânerie* y las representaciones modernas de la ciudad; dado que el *flâneur* está inmerso en ese mundo y al mismo tiempo es un resultado del contexto urbano. Aunque el *flâneur* parece pasear sin rumbo, Benjamin sugiere que va en busca de un mercado para sus imágenes de la ciudad. De aquí se desprende una idea del *flâneur* como productor de textos, imágenes, etc., cuya actividad no se agota en la mera observación. Por lo tanto la ciudad es el escenario donde este actor no sólo pasea y observa, sino que lee los significantes de la metrópoli moderna y produce sentido con sus prácticas. Las imágenes que produce neutralizan los peligros de la ciudad a partir de su posición que le permite caricaturizar a la multitud urbana:

Es la mirada del *flâneur*, en cuya forma de vida todavía se asoma como un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido con él todavía. En ninguna de ellas se siente en casa. Busca su asilo en la multitud [...] La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al *flâneur*. Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación.⁶⁹

Las metrópolis modernas en tanto escenarios del *fetichismo* y la *fantasmagoría*, al decir de Benjamin, intentan ocultar su propio pasado en su constante cambio. Sus calles aparecen como laberintos donde los habitantes deben advertir su porosidad para encontrar significados posibles a la trama urbana.

2.1. Tipos urbanos, vagos y otros habitantes del paisaje

En el capítulo dos nos detuvimos en aquellos elementos y motivos recurrentes en los paisajes urbanos de Buenos Aires que tenían que ver con la construcción de imaginarios de modernidad. Destacábamos la presencia de la figura humana como protagonista en relación al trabajo en obras de infraestructura, pero que a pesar de ello aparecía camuflada en medio de las estructuras en construcción circundantes. Los obreros se encontraron en primer plano en la obra de artistas comprometidos con la realidad de los trabajadores urbanos y las clases más

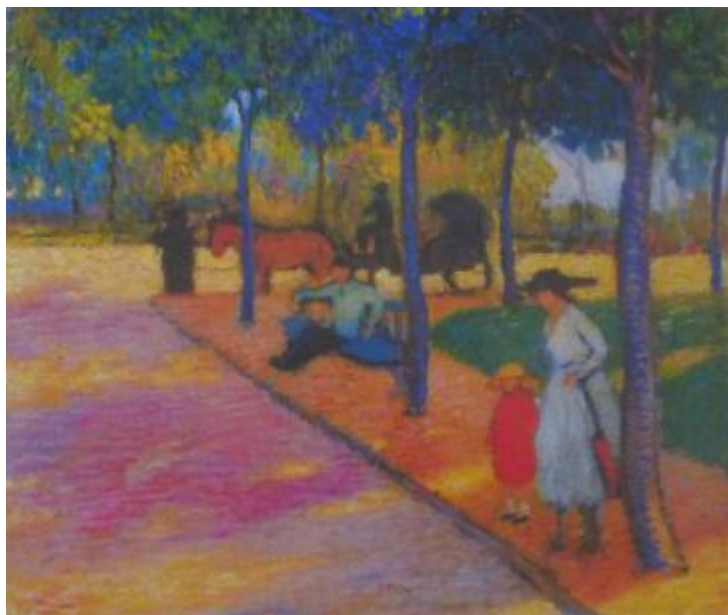
⁶⁹ Walter Benjamin. *Libro de los pasajes... op.cit.* pp.44-45.

desprotegidas, como hemos visto en el caso de los Artistas del Pueblo. En este apartado nos interesa destacar como las figuras –cuando aparecen- son un elemento casi anecdótico en la mayoría de las representaciones del paisaje porteño. La ciudad impone el anonimato y las personas en grupo, aisladas o dispersas en los espacios representados no se diferencian unas de otras, pasando a integrar el paisaje como un elemento más.⁷⁰ Esta operación de indiferenciación de las figuras en las pinturas de paisaje urbano es contrarrestada con una visibilización a través de la prensa periódica, en la cual las actividades cotidianas de sus habitantes se convierten en uno de los múltiples espectáculos de la ciudad.

En el campo de la plástica, los motivos de parques y plazas son aquellos donde las figuras humanas aparecen con mayor frecuencia, mostrando algunas de las formas de sociabilidad de los porteños. Plaza San Martín, Plaza Congreso, Plaza de Mayo, Plaza Once, Parque Lezama y el Parque 3 de Febrero son los paseos más abordados por artistas como Alfredo Lazzari, Valentín Thibón de Libian y José María Lozano Mouján, entre otros. (Figs.61-62)



61. Alfredo Lazzari. *Parque Lezama*, 1935. Reproducido en *La Prensa*, agosto 1935



62. Valentín Thibón de Libian. *Plaza Colegiales*, óleo s/tela, 55 x 60 cm, c.1910. Colección privada

Es posible rastrear los distintos usos del espacio público a lo largo del periodo que nos ocupa en la obra de Augusto Marteau, quien estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, fue asiduo expositor del Salón Nacional y luego jurado del certamen en numerosas ocasiones. Sus pinturas de la década del veinte presentan una minuciosa atención a las actitudes de los personajes que transitan por las plazas de la ciudad, que fueron el tema principal de su

⁷⁰ Esta cuestión aparece también destacada en: Diana Wechsler. "Buenos Aires (1920-1930): fotografía... *op.cit.*; y en Patricia Artundo y Adriana Van Deurs. "Buenos Aires y la modernidad... *op.cit.* pp.619-620.

producción pictórica. **(Figs.63-67)** Por ejemplo tres obras que muestran diversos aspectos de la Plaza del Congreso (Plaza Lorea y Plaza de la República), con los edificios paradigmáticos de la zona recortados como telón de fondo. El artista centra su mirada en los grupos de personas que circulan por esos espacios y en la vegetación que rodea los monumentos, generando un clima casi pintoresco de apacible cotidianeidad. Paseantes, fotógrafos, niños jugando, trabajadores descansando, etc. aparecen transitando y ocupando los espacios verdes. En su obra “El miting” de 1925, la plaza del Congreso se presenta como el lugar paradigmático de reunión e intercambio de ideas, en una idílica escena carente de conflictos. **(Fig.68)**



63. Augusto Marteau. *Plaza Retiro*. Expuesto en el XVII Salón Nacional, 1927



64. Augusto Marteau. *Plaza de Mayo*. Expuesto en el XXVI Salón Nacional, 1931



65. Augusto Marteau. *Plaza República*, óleo, 100 x 90 cm. Ministerio de Economía de la Nación



66. Augusto Marteau. *Plaza San Martín*, s/d



67. Augusto Marteau. *Monumento a Moreno*, óleo. s/d. Reproducido en La Prensa, Expuesto en la muestra "Aspectos de Buenos Aires" en Galería Müller



68. Augusto Marteau. *El miting*. Expuesto en el XV Salón Nacional de Bellas Artes, 1925

Hacia mediados de la década del treinta, las obras de Marteau presentan una mayor síntesis de formas en donde las figuras se esbozan con pinceladas más rápidas, tal como las describía el crítico argentino José León Pagano en un prólogo para una exhibición del artista:

Las breves figuras, manchadas con rápido sintetismo van y vienen por calles y avenidas. Aquí las urge el tiempo lluvioso o el frío, allí se arremolinan en la feria de Navidad. Envueltas en la niebla unas veces, a contraluz o asoleadas otras. En las plazas el dinamismo de la concurrencia es otro. No existe allí el vaivén de paso apresurado. Es el paseo o es el descanso. [...] Cada asunto ofrece una tónica peculiar, y ésta se determina según la atmósfera del momento.⁷¹

Pagano destacaba en la obra de Marteau la atención que el artista ponía a los cambios atmosféricos, en tanto el crítico lo consideraba un factor fundamental en la representación paisajística. Asimismo, hacía hincapié en su capacidad para plasmar la diferencia entre el descanso y el paseo en los parques de Buenos Aires frente al "paso apresurado" del centro de la ciudad.

Los parques y paseos eran efectivamente considerados como el contrapunto –real y simbólico– para la velocidad y el ritmo vertiginoso del centro. Es este el sentido que adquirieron los motivos del Parque 3 de Febrero, en tanto para muchos artistas se convirtieron en una excusa para el regodeo en la representación de los elementos naturales. Los "bosques" de Palermo se mostraban como un paisaje bucólico, donde lo que primaba era la naturaleza

⁷¹ José León Pagano, "Prólogo", reproducido en *Augusto Marteau*, Galería Argentina, Buenos Aires, 1962.

por sobre la “jungla de cemento”. Estas imágenes se correspondían con la idea, aparecida en el siglo XIX, de este parque como el pulmón higiénico y la vía de escape de la vorágine metropolitana.⁷² En el siglo XIX, a ambos lados del Atlántico se generaron crisis sanitarias ocasionadas por el hacinamiento que llevaron a entender los espacios verdes como necesarios para el saneamiento urbano. En Buenos Aires, las estructuras edilicias inadecuadas, la infraestructura de servicios insuficiente en las zonas céntricas llevaron a las clases altas y burguesas a mudarse a los suburbios y a desarrollar amplias quintas y jardines.⁷³ En los espacios públicos el trazado de parques y jardines combinó el diseño pintoresco y los efectos de la “recreación racional”.⁷⁴ A partir de entonces estos lugares fueron densificando sus significados y delineando su calidad de sitios públicos de esparcimiento e identidad comunitaria.⁷⁵



69. M. Burgoa Videla. *Rosedal*. Expuesto en el XII Salón Nacional, 1922



70. Carmen Souza Brazuna. *Jardines de Palermo*. Expuesto en el XVII Salón Nacional, 1927

En este sentido, desde su inauguración en 1875, el Parque 3 de Febrero fue considerado como un lugar donde los pintores podían encontrar rincones pintorescos en los que era posible articular “naturaleza y espíritu”. Muchos artistas como Carmen Souza Brazuna

⁷² Sobre las significaciones, proyectos y usos del Parque 3 de Febrero, cfr. Adrián Gorelik. *La grilla y el parque... op.cit.*

⁷³ Sonia Berjman. *Plazas y parques... op.cit.*

⁷⁴ Denis Cosgrove. “Observando la naturaleza... op.cit. p.79.

⁷⁵ Adrián Gorelik. *La grilla... op.cit. p.37.*

o Miguel Burgoa Videla buscaron allí la experiencia plenairista, cuyo resultado podía verse exhibido en el Salón Nacional. **(Figs.69-70)** La obra del argentino Atilio Malinverno es paradigmática de esta práctica, en tanto plasmó asiduamente el paisaje de los lagos de Palermo a partir del trabajo al aire libre. **(Figs.71-73)** El carácter bucólico de estos motivos estaba evidentemente expandido en la cultura visual porteña, en tanto circulaban en postales y desde la prensa ilustrada se resaltaba la tranquilidad que se experimentaba en todos los espacios verdes de Buenos Aires. **(Figs.74-78)** Estas características se extendían a las representaciones de otros parques si bien los matices entre los de la zona sur y norte no eran muy destacados, a diferencia de lo que ocurría con las construcciones, por lo que podemos pensar en una cierta homologación dentro de esta temática. Los paseantes, los deportes y las actividades al aire libre que allí se realizaban, eran mostrados a través de imágenes que revestían un sentido anecdótico, en notas estrictamente gráficas o acompañando relatos “costumbristas” que muchas veces también incorporaban dibujos y viñetas humorísticas. **(Figs. 79-80)**



71. Atilio Malinverno. *El tambo de Palermo*, Reproducido en *Caras y Caretas*, n°1198, 17 de septiembre 1921



72. Atilio Malinverno. Reproducido en *Caras y Caretas*, n°974, 1917



73. Atilio Malinverno. *Lago de Palermo*, s/d, 1926



74. Pabellón de los Lagos, Palermo. Tarjeta postal, ed. Rosauer



75. "Rincones del Parque 3 de Febrero", *La Prensa*, 24 de marzo de 1929



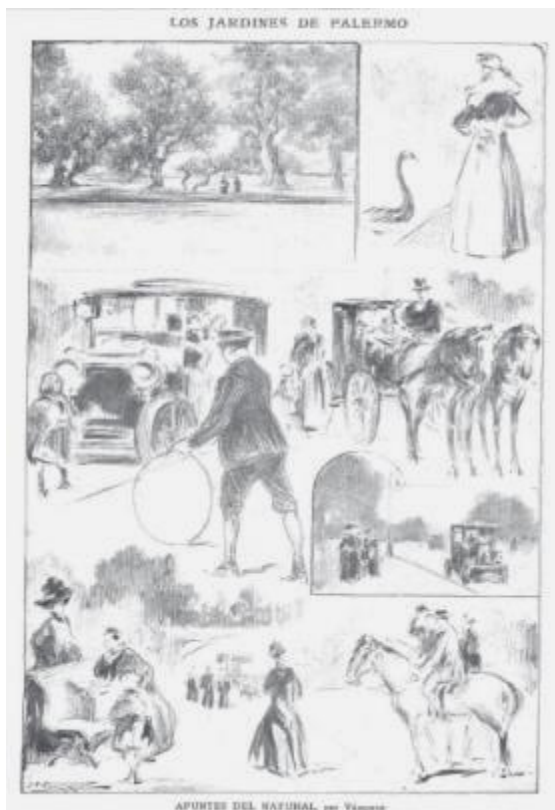
76. "En Palermo. Romeo y Julieta pasan a la posteridad", dibujo de Muñiz, *Caras y Caretas*, n°1496, 4 de junio 1927



77. "Los jardines de la Recoleta", *La Prensa*, 1 de febrero 1931



78. "El Parque Lezama, principal paseo público de la zona sudeste de la metrópolis", 15 de marzo 1931



79. "Los jardines de Palermo. Apuntes del natural por Vazquez", *Caras y Caretas*, n°745, 1913



80. "Los niños en las Barrancas de Belgrano. Apunte del natural de Pargagnoli", *La Prensa*, 18 de enero 1925

Los porteños –como los habitantes de otras grandes ciudades- percibieron un universo a través de los signos e imágenes en circulación, cuya relación con la realidad es siempre variable, subjetiva y múltiple. Los hechos cotidianos que se mostraban en diarios y revistas daban lugar a diversas formas de entendimiento y percepción del acontecer en la ciudad. Secciones meramente gráficas con títulos como “Instantáneas callejeras” (en *Caras y Caretas*) funcionaban en este sentido. En estas notas se yuxtaponían fotografías tomadas por las calles a los transeúntes, personajes y escenas varias que, conjugadas en una misma página, pintaban un panorama de la vida cotidiana de la ciudad y mostraban un “mapa social”, ya que muchas veces iban acompañadas de una descripción del lugar (calle, plaza o barrio) donde el fotógrafo se había encontrado con esas escenas. **(Figs.81-82)** La cotidianeidad se plasmaba también en cuentos cortos y novelas por entregas. Breves instantes cotidianos eran el tema de algunos poemas o semblanzas, también ilustrados, en los que se ponía el acento en personajes y situaciones con los que el lector pudiera sentirse identificado. Según las características particulares de la publicación, podían estar acompañados por ilustraciones o fotografías en los que muchas veces se resaltaba el carácter urbano de los personajes y de los escenarios donde transcurrían las historias, así las imágenes funcionaban a la vez como refuerzo y como complemento del relato. **(Figs.83-85)**



81. “Instantáneas porteñas: Damas haciendo compras”, *La Prensa*, 6 de agosto 1933



82. “Lectores callejeros”, *Caras y Caretas*, n°816, 1914



83. "Escenas de la vida real: mirando pasar", *Caras y Caretas*, n°1081, 1919



84. "La que espera el tranvía", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXX, n°1513, 1 de octubre 1927



85. Octavio Fioravanti. *Calle*, 1927

Fue entonces a través de la literatura, donde los personajes porteños adquirieron características más definidas, sobre todo a partir de su difusión en la prensa periódica. La primera e ineludible referencia son las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt que aparecieron

en el diario *El Mundo* casi ininterrumpidamente entre 1928 y 1942. El periódico, que había comenzado a publicarse en 1928, se proponía como un matutino innovador con su formato *tabloid* y su contenido de noticias breves y grandes titulares acompañados de numerosas fotografías. Fue su director Alberto Gerchunoff, quien convocó a Arlt a colaborar junto a otros periodistas y escritores como Leopoldo Marechal, Conrado Nalé Roxlo y Francisco Luis Bernárdez. El título de la columna aludía directamente a la “técnica agresiva y multitudinaria del grabador Facio Hebequer que lo fascina y con la que Arlt se identifica de manera explícita: ‘Nada de colores, tinta y carbón’”.⁷⁶ De esta manera el escritor se alineaba con una mirada de la ciudad y sus habitantes que, lejos del pintoresquismo, lo encontraba haciendo una aguda crítica social a partir de sus observaciones de la cotidianeidad urbana. Es posible enmarcar el estilo de las *Aguafuertes* dentro del llamado “costumbrismo crítico”, que se caracteriza por la descripción humorística e irónica de las sociedades urbanas.⁷⁷ Arlt, en su papel de observador del espectáculo urbano, comenta a sus lectores sus percepciones y las anécdotas recogidas en sus recorridos por Buenos Aires. Su andar se convierte en un redescubrimiento de la ciudad que le es ajena y propia al mismo tiempo. Los temas de sus crónicas estructuran una serie de referencias en las que el uso de los verbos de visión y movimiento reconstruyen para el lector su experiencia de “vagabundeo”.⁷⁸ El cronista muchas veces caricaturiza o exagera las características de los protagonistas de sus relatos, para atraer a sus lectores pero también para enfatizar el costado irónico y crítico que subyace en la columna.

Los escenarios urbanos son fácilmente identificables a partir de las coordenadas precisas que proporciona:

En la calle Laguna (Floresta), al 700, más o menos, hay una edificación de dos pisos en este estado. El trabajo se interrumpió al llegar a la planta alta, y poco después de colocarse los marcos. Hace tres años, por lo menos, que permanece en tal abandono. [...]

En Chivilcoy y Gaona, Floresta también, hay otra casita en el mismo estado. [...] En la Avenida San Martín, cerca de Villa del Parque, también había otra en bloques de cemento. [...] En la

⁷⁶ David Viñas. “Las ‘Aguafuertes’ como autobiografismo y colección. Ensayo Preliminar”, en: Roberto Arlt. *Obras*. Buenos Aires, Losada, 1998. Tomo II. p.7.

⁷⁷ Fabiana Varela. “Aguafuertes porteñas: tradición y traición de un género”, *Revista de Literaturas Modernas*, Universidad Nacional de Cuyo, n°32, marzo 2002. pp.147-166. <http://bdigital.uncu.edu.ar/1455>. Consultado: 20/3/2011. La autora relaciona la producción de Arlt con la de los ingleses Joseph Addison y Richard Steele en los periódicos *The Tattler* y *The Spectator*, quienes iniciaron la práctica del cronista con rasgos del censor u observador de la sociedad; conformando a partir de su formato breve y condensado un nuevo tipo discursivo: el ensayo periodístico moderno de crítica ético-social y literaria.

⁷⁸ Cfr. Fabiana Varela. *op.cit.*

misma Avenida San Martín y Añasco, mucho más arriba, o sea casi Villa Crespo, durante la guerra había otra casa de tres pisos en idéntico abandono.⁷⁹

Arlt describe la ciudad como una especie de collage que superpone ciudad y campo, riqueza *snob* y pobreza, pasado y presente, que muestra los resquicios de una modernidad incompleta.⁸⁰ En este sentido, Sarlo propone que en la literatura de Arlt se definen tres escenarios de Buenos Aires: uno “realista”, que caracteriza la ciudad a partir de los baldíos vacíos que se alternan con los hitos de la transformación urbana; otro “real-potencial” que describe a la ciudad como el escenario del deseo de modernización y finalmente una “ciudad soñada” que construye con la iconografía de las metrópolis del cine y las revistas.⁸¹ El escritor percibe la ciudad desde la velocidad del transporte, en tanto es sensible a la iconografía de la modernidad (fotografía, cine, tecnología), así la define como un espacio de angustia, de desorden y tensión.

En este contexto de angustia, la prensa ilustrada proveía a sus lectores “instrucciones” para orientarse en realidades inéditas, para reconocer y ejercitar los nuevos códigos de comportamiento, pero también definía e identificaba “tipos urbanos”. Este es uno de los sentidos que adquiere la sección que Telmo Rimac publicó en *Caras y Caretas* a lo largo del año 1911.⁸² En la misma línea se ubica el escritor y periodista argentino Félix Lima, quien durante las décadas del veinte y treinta publicó en *Caras y Caretas* las columnas: “Tipos populares”, “Brochacitos de mi ciudad” (iniciada en 1926), “Films callejeros” y “Como los vi cuando era muchacho” y “Del Buenos Aires que se fue” (1930). En ellas, Lima se dedicó particularmente a plasmar la vida cotidiana y las costumbres de los inmigrantes en la ciudad. En una de estas notas titulada “De la recorrida de un afilador”, describía algunos de los diversos estereotipos de los habitantes de la ciudad como “la turquiola” y “el gallego”, a través de breves diálogos entre los clientes y el afilador “tano”.⁸³ El idioma, los gestos, la gastronomía y las tareas que cada uno realizaba son los principales temas de sus semblanzas: el “compadrito”, el peón de stud, el guarda, el cochero, las patotas, los empleados públicos, el almacenero, el estibador, la

⁷⁹ Roberto Arlt. “Casas sin terminar”, en: *Aguafuertes... op.cit.* p.88.

⁸⁰ Son numerosos los trabajos que se han realizado sobre la relación de la escritura de Arlt con la ciudad desde los estudios literarios. Beatriz Sarlo ha estudiado en profundidad estos temas en diversas publicaciones (ver apartado bibliografía). Al respecto ver también entre otros trabajos: Fabiana Varela. *op.cit.*; Silvia Saítta. “Ciudades revisitadas”, *Revista de literaturas modernas*, n°34, pp.135-149, 2004.

⁸¹ Beatriz Sarlo. “Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada”, *Punto de vista*, Buenos Aires, año XV, n°42, abril 1992.

⁸² Telmo Rimac. “El gobbo” [El jorobado], Buenos Aires, *Caras y Caretas*, año XIV, n°648, 5 de marzo 1911; “Por el barrio chino de La Boca”, Buenos Aires, *Caras y Caretas*, año XIV, n°649, 11 de marzo 1911; “Los pescadores de Belgrano”, Buenos Aires, *Caras y Caretas*, año XIV, n°652, 1 de abril 1911.

⁸³ Félix Lima. “De la recorrida de un afilador”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXIII, n°1670, 4 de octubre 1930.

viuda, el pescador y el bohemio son personajes recurrentes. En la mayoría de estas notas “de color”, Lima identificaba a los personajes urbanos con la zona que habitaban o por la que circulaban y trabajaban, por ejemplo “La viejecita que provee de churros a los guardas y choferes de los ómnibus que arrancan de las barrancas de Belgrano”⁸⁴ o “El cigarrero de la Diagonal Norte”⁸⁵.

La característica general de los artículos de Lima era el retrato de los personajes a partir de un lenguaje cargado de modismos y palabras del lunfardo, que relacionan su escritura con el teatro popular y picaresco de autores como Enrique García Velloso y Alberto Vacarezza entre otros. Su visión de la ciudad desde la semblanza de los personajes que habitan sus calles, coincide con las fuentes de las que se nutrían los autores de tango. Con tono satírico e irónico rozó la crítica social pero sin profundizar en ella. El interés que despertaron sus escritos tuvo que ver con su capacidad para reproducir la espontaneidad de las conversaciones cotidianas y su “dominio del lenguaje múltiple de la ciudad.”⁸⁶ Los relatos de Lima aparecían siempre acompañados por fotografías de estos “tipos pintorescos”, lo cual entendemos que reforzaba el carácter de veracidad que se buscaba para estas descripciones, presentadas como testimonios de la vida de estos distintivos habitantes de la ciudad. Sus figuras podían aparecer recortadas sobre el fondo blanco de la revista o insertos en el entorno de la ciudad, pero siempre en una pose que los identificara con la actividad que realizaban. **(Figs.86-87)** La mirada del autor estaba puesta en lo particular del centro y de los márgenes, en relatos



86. Félix Lima. “De la recorrida de un afilador”, *Caras y Caretas*, n°1670, 1930



87. Félix Lima “El cigarrero de la Diagonal Norte”, *Caras y Caretas*, n°1507, 1927

⁸⁴ Félix Lima. “La viejecita que provee de churros a los guardas y choferes de los ómnibus que arrancan de las barrancas de Belgrano”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXIII, n°1650, 17 de mayo 1930.

⁸⁵ Félix Lima. “El cigarrero de la Diagonal Norte”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXX, n°1507, 20 de agosto 1927.

⁸⁶ José Barcia. “Estudio preliminar”, en: Félix Lima. *Entraña de Buenos Aires*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1969. p.19.

poblados de gran cantidad de detalles particulares que creaban tipologías –o al menos las ponían de manifiesto-, sin embargo estas características se disolvían rápidamente en un mosaico de impresiones que terminaban siendo generalizadoras.



88. Valentín Thibón de Libian. *Cabaret*, óleo s/tela, 67 x 62 cm, s/f. MBQM

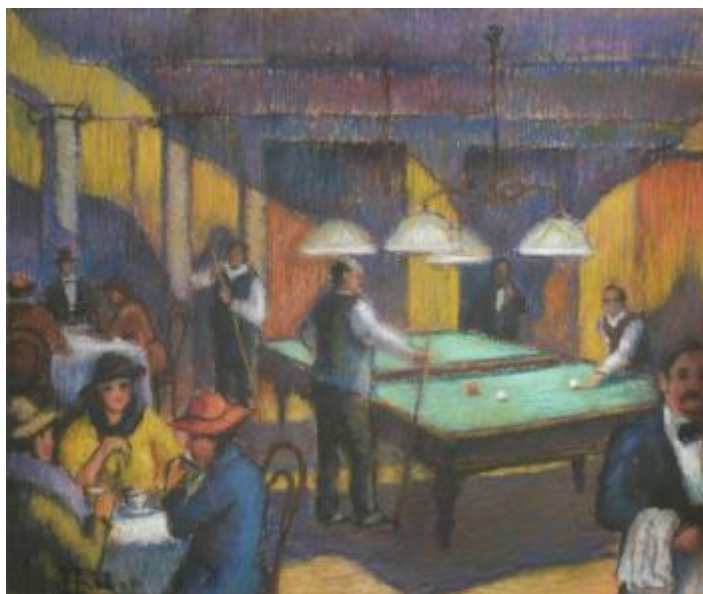


89. Valentín Thibón de Libian. *En el café*, óleo s/tela, 46 x 56 cm, 1919. Museo Castagnino, Rosario

En la configuración de estos personajes urbanos es posible trazar un paralelo con la pintura de Valentín Thibón de Libian. Este artista que estudió entre Buenos Aires y Europa, obtuvo el primer premio en el Salón Nacional en 1913 presentándose regularmente desde entonces y siendo jurado en diversas ocasiones. Su paso por París sin dudas repercutió en la elección de los temas de sus obras de escenas de cafetines y cabarets. Éstas se instalaron en el conflicto moderno entre las clases populares urbanas y la burguesía, y en este sentido su estilo puso en la mira a la falsa moral burguesa (**Figs.88-90**):

...es el pintor del carácter, del rasgo, del esquema trágico-cómico de la vida. Búscales en el accesible poema cotidiano, que corre la calle los pies desnudos, duerme en el quicio de una puerta o sonrío con su boca pintada por una rendija de las bambalinas. Thibon [...] es en el corazón del pueblo, en la tristeza y la alegría de los humildes, que encuentra la impresión verdadera...⁸⁷

⁸⁷ Fernán Félix de Amador. "Exposición de artistas argentinos", *La Época*, Buenos Aires, 23 de junio 1919, p.5.



90. Valentín Thibón de Libian. *Bar de billares*, pastel s/cartón, 37 x 44 cm, s/f. Colección privada

Los personajes que aparecen en su pintura, por momentos cargada de melancolía, refieren claramente a la soledad de “perdersse en la multitud”, a la alienación de la vida en la ciudad. El artista recorría los bares de los barrios suburbanos buscando temas con el autodenominado “cuarteto de la madrugada”, integrado por el poeta Arturo Lagorio y los pintores Walter de Navazio y Juan Carlos Alonso. También participaban de esos recorridos el crítico Fernán Félix de Amador y el escritor Ricardo Gutiérrez.⁸⁸ Los personajes que presentan los paisajes urbanos de Thibón de Libián transitan escenas que narran fugaces momentos de la vida cotidiana metropolitana, tal cual lo marcaba el crítico Julio Rinaldini en 1918 (**Figs.91-92**):

...ha consagrado su pincel a la descripción de lo que vive a su alrededor. Es un narrador de la vida que pasa [...] eso es Thibón, algo como un novelista de la pintura, el pintor de la circunstancia porque el calificativo no puede ser más justo. [...] Son momentos transitorios, fugaces, en cierto modo triviales, de la vida de la ciudad y de las gentes que pinta Thibón. [...] es un curioso de la ciudad, de sus aspectos, sus episodios, de sus incidencias, de las vidas oscuras que dentro de ella se agitan.⁸⁹

De esta manera, las tipologías delineadas desde la literatura, la plástica y la prensa funcionaron en tanto gozaron de una aceptación amplia y se correspondieron con entidades reconocibles. Finalmente se transformaron en un manojito de estereotipos dentro de los cuales se buscó

⁸⁸ Ofelia Funes. *El pintor y su tiempo. Valentín Thibón de Libián*. Buenos Aires, Premio Fundación Telefónica, Espigas FIAAR, 1999. p.32.

⁸⁹ Julio Rinaldini. “Thibon de Libian”, en: *Críticas extemporáneas*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Cuneo, 1921 [1918]. pp.191-193.

circunscribir a quienes quedaban por fuera de ellos. Así se fueron delineando personajes cuyo transitar por la ciudad estuvo muchas veces circunscripto a ciertos barrios, calles o lugares en particular como bares, cines y hasta esquinas.



91. V. Thibon de Libián. *Las colegialas*, óleo s/tela, 85 x 100 cm, 1927. Colección privada



92. V. Thibon de Libián. *Calle de Buenos Aires*, óleo s/tela, 60 x 70 cm, 1922

Una de las figuras que aparece con frecuencia es la del “vago”. En una de sus *Aguafuertes*, Roberto Arlt agudamente describe y diferencia los distintos actores y sus prácticas del “vagabundo”:

...hay vagos y vagos. Entendámonos. Entre el “crosta” de botines destartados, pelambre mugrientosa y envidia con más grasa que un carro de matarife, y el vagabundo bien vestido, soñador y escéptico, hay más distancia que entre la Luna y la Tierra. Salvo que ese vagabundo se llame Máximo Gorki, o Jack London, o Richepin.⁹⁰

El escritor agrega que para vagabundear es necesario tener “excepcionales condiciones de soñador” y que hay que estar “por completo despojado de prejuicios”, por lo que la idea de un “vago” recorriendo la ciudad podría parangonarse con la figura del *flâneur*, como aquella persona cuya mirada se posa en aquello que otros no ven. Arlt refuerza esta idea al nombrar autores como Gorki y London, en tanto observadores de la sociedad de su tiempo y afirmando que las calles están llenas de novedades “para un soñador irónico y un poco despierto”. El vagabundo entonces, “se regocija ante la diversidad” y podríamos agregar que también lo hace ante la novedad.

⁹⁰ Roberto Arlt. “El placer de vagabundear”, *op.cit.* p.115.

La *flânerie* y la bohemia son roles transitorios, en tanto son maneras de vivir lo nuevo de la propia época. La subcultura bohemia “que de vez en cuando ha brotado en la ciudad moderna es a un tiempo distinta de su cultura “madre” (la cultura urbana de la *intelligentsia* de clase media) y parte de ella (al compartir con ella una actitud modernizante, ciertos niveles de educación, una posición privilegiada con respecto al trabajo productivo, etc).”⁹¹ El vago en cambio, tiene un sentido de trascendencia diferente en tanto su percepción del entorno va más allá de la novedad y tiene que ver con una forma particular de afrontar la vida y las circunstancias. Esta figura tiene más que ver con aquellas del “orillero”, “lunfa” o “compadre” que son personajes relacionados con la inmigración y que se remontan a las tradiciones que dieron origen al tango. Estos habitantes de las “orillas”, de los suburbios boquenses sobre todo, son los protagonistas de relatos y letras de la canción popular desde mediados del siglo XIX.⁹²

Durante 1936, la sección “Reflexiones de un vago” publicada en *Caras y Caretas*, retrataba los diversos aspectos de la vida cotidiana de Buenos Aires a través de los ojos de un *vago*. Estas notas escritas por Olegario Reinoso tenían un formato que simulaba una carta de lectores “Al Señor director de Caras y Caretas”, y estaban relatadas en primera persona. Todas las “reflexiones” estaban acompañadas por viñetas que reforzaban su carácter humorístico e irónico. **(Fig.93)** El vagabundo protagonista de estas impresiones urbanas se auto-definía como “un atorrante con independencia de la situación económica por la que atraviesa el mundo” y agregaba que era “vago por vocación, por temperamento”.⁹³ El hecho de que sea un “vago” el que reflexiona sobre la ciudad refuerza la idea de un personaje local, que al no tener otra ocupación más que la de “vagar” por carecer de trabajo, puede opinar sobre lo que acontece “desde abajo”. Estos relatos no tienen el tono de una denuncia social, sino que son más bien una nota “pintoresca”. De hecho, muchas de las alusiones a los “vagos” que aparecen en la prensa tienen que ver con una exaltación de su condición, como se lee en el epígrafe de una fotografía publicada en el mismo semanario: “Filosofo atorrante: tu posees la verdadera felicidad!”, que muestra un hombre durmiendo en el umbral de una casa.⁹⁴ **(Fig.94)** Si bien algunas notas que aparecían en el semanario denunciaban deficiencias edilicias o de infraestructura urbana, resulta llamativa la total ausencia de una mirada crítica ante la

⁹¹ Stuart Hall y Tony Jefferson. *Resistance through Rituals*. London, Hutchinson, 1976.p.47. Cita en: Thomas Crow. *El arte moderno... op.cit.* p.27.

⁹² Cfr. Blas Matamoro. *La ciudad del tango*. Buenos Aires, Galerna, 1969.

⁹³ Olegario Reinoso. “Reflexiones de un vago”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXIX, n°1967, 13 de junio 1936.

⁹⁴ “Instantáneas callejeras”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXX, n°1513, 1 de octubre 1927.

situación de estas personas, y sobre todo el tono celebratorio del modo de vida de los “atorrantes”.



93. Olegario Reinoso. “Reflexiones de un vago”, *Caras y Caretas*, n°1961, 1936



94. “Instantáneas callejeras”, *Caras y Caretas*, n°1513, 1 de octubre 1927 (detalle)

2.2. Miradas en tránsito: turistas, viajeros y otros visitantes

Las referencias urbanas se resuelven en la multiplicidad de registros del discurso, posiciones y miradas de los sujetos que la habitan y que la visitan.⁹⁵ Los viajes son fundamentales en la construcción del tiempo y espacio urbano y el turismo es la mejor forma de ver como “el acto de consumir una ciudad imaginada puede transformar la naturaleza física y la base económica de la ciudad de cemento.”⁹⁶ La mirada que los viajeros tuvieron de la ciudad ha sido analizada en profundidad desde la historia de la literatura y los estudios culturales.⁹⁷ En todos ellos, se resalta cómo los extranjeros que recorrieron Buenos Aires construyeron relatos e imágenes recurriendo a comparaciones según modelos conocidos. Sin embargo, esta mirada no era ajena a los elementos que componían una cultura metropolitana

⁹⁵ Cfr. Martín Kohan. *Zona Urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Norma, 2004.

⁹⁶ Peter Fritzsche. *op.cit.* p.22.

⁹⁷ Cfr. entre otros: Beatriz Colombi (comp.). *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010; *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004; Laura Malosetti Costa. *Cuadros de viaje*. Buenos Aires, FCE, 2008.

global.⁹⁸ Las guías de viaje funcionaron como reguladoras de los recorridos, siendo un sitio donde convergieron y se transmitieron percepciones, relatos e imaginarios de los lugares. Son por lo tanto un soporte útil para rastrear los imaginarios sociales que intervinieron en las construcciones de la alteridad y la propia identidad.⁹⁹ El valor que cada guía de viaje asigna a paseos, arquitectura, lugares emblemáticos, etc. tiene que ver con aquello que resulta familiar para el editor, en tanto pretende que el viajero encuentre parámetros conocidos en lugares ajenos. En este sentido pueden pensarse en diálogo con los diarios de viaje, ya que relatan y delimitan recorridos y experiencias para un lector-viajero ideal.

En el periodo que nos ocupa las guías de viaje incluían largos artículos sobre el arte y la cultura de los destinos, escritos por expertos locales, es así como funcionaban también como difusoras de ideas artísticas. Tal es el caso por ejemplo de las famosas guías alemanas *Baedeker* que comenzaron a publicarse en 1828, por iniciativa de Karl Baedeker. Pronto se convirtieron en una importante fuente de información por su sencilla sistematización y su amplitud, junto con la inclusión de una precisa cartografía. Tuvieron un importante éxito comercial y continuaron publicándose hasta 1943, cuando el archivo de la editorial se vio severamente afectado por la guerra.¹⁰⁰ Para el caso argentino existe un ejemplo de las llamadas “pseudo-Baedeker”, que emulaban el estilo y formato de las guías europeas. Tuvo cuatro ediciones entre 1900 y 1914, publicadas por Alberto B. Martínez quien era el Jefe de Censos y Estadísticas de la ciudad de Buenos Aires. En ellas aparecían las publicidades de los principales hoteles, compañías de transporte y tiendas de diversas ciudades argentinas. También se incluían dibujos de los interiores de los teatros de Buenos Aires y fotografías de distintos edificios y sitios paradigmáticos de la ciudad. **(Figs.95a-b)** En todas las ediciones se incluyó un extenso artículo de Eduardo Schiaffino sobre el arte en la Argentina a través de un recorrido por la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y las principales galerías y colecciones de arte de la ciudad (Santamarina, Guerrico, Pellerano, Canter y Moreno) de las que describe las principales obras.¹⁰¹ El recorrido del arte en Buenos Aires se completaba con la inclusión de fotografías de las “estatuas y grupos que adornan las plazas y paseos” de la ciudad. Como toda guía de viajes, en el *Baedeker* se proponen una serie de caminos para

⁹⁸ Peter Fritzsche. *op.cit.* p.61.

⁹⁹ Jorge Gobbi y Cecilia Palacio. “Sobre ciudades y representaciones: el ordenamiento urbano y sus lecturas desde las guías de viaje”, en: *LIS. Letra Imagen Sonido. Ciudad Mediatizada*, Buenos Aires, UBACyT-Cs. de la Comunicación, FCS-UBA, año II, n°4, julio-diciembre 2009.

¹⁰⁰ Cfr. AA.VV. *Baedeker's handbook for Travelers, a bibliography of English editions published prior to World War II*. Greenwood Press, Westport, 1975; John R. Gretton. *Baedeker's Guidebooks, Editions 1861-1939*. Norfolk, Dereham Books, 1994 y “Baedeker History” <http://bdkr.com/index.php>. Consultado: 27/3/2015.

¹⁰¹ Eduardo Schiaffino. “Museum of Fine Arts”, en: Alberto B. Martínez. *Baedeker of the Argentine Republic*. Barcelona, Sopena, 1914. pp.170-185.

recorrer la ciudad e ir apreciando los diversos atractivos que ofrece Buenos Aires. No casualmente todos comienzan en la Plaza de Mayo, definida como centro simbólico, cultural e histórico. Las caminatas propuestas parten de la premisa que:

Para poder visitar la ciudad el viajero debe poseer cierta información, incluyendo un atento estudio del plano de la ciudad. Su visita debe comenzar con una caminata alrededor de la ciudad para encontrar su paradero [...]. Esto es más sencillo que en cualquier ciudad europea, porque Buenos Aires se parece a un inmenso tablero de ajedrez, en el cual las calles se cruzan entre ellas en ángulos rectos.¹⁰²

Así el damero porteño es presentado como una ventaja para los visitantes ya que por su orden y regularidad, frente a las plantas urbanas europeas, resultaba fácil para ubicarse y encontrar el camino.



95a. Baedeker of the Argentine Republic, vistas de la Plaza del Congreso y panorámica



95b. Baedeker of the Argentine Republic, plazas y caminatas

El relato sobre la ciudad surge a partir de diferentes estrategias de construcción de sentido, cuya multiplicidad de lecturas abre la posibilidad de un repertorio ampliado de nuevas representaciones. En cada una de las descripciones de viajeros que hemos citado a lo largo de esta tesis se evidencia cómo éstos tienen un recuerdo claro de la ciudad, pero a la vez todos

¹⁰² "In order to visit the town the traveler must be in possession of certain information, including an attentive study of a plan of the town. His visit should commence with a walk round the town in order to find his whereabouts [...] But this is easier than in any European town, because Buenos Aires resembles an immense chess board, in which the streets cross one another at right angles." Alberto B. Martínez. *op.cit.* p.215. [la traducción es mía]

recuerdan cosas diferentes que tienen que ver con sus propias experiencias y su bagaje personal. Por lo tanto la mirada extranjera se superpone a la de los locales, alimentando expectativas, aspiraciones y comparaciones que se filtran en las representaciones del paisaje urbano. Es así como se alimentó la imagen de Buenos Aires como “París de Sudamérica” o “Atenas del Plata” a partir de los relatos de los viajeros, que buscaban similitudes con sus propios contextos de origen para comparar a la joven ciudad americana.

2.3. Artistas y *flâneurs*

Entre este universo de miradas, tomaremos finalmente la perspectiva de los artistas que recorrieron Buenos Aires plasmando el paisaje en sus obras. Cada uno de estos artistas-*flâneurs* porteños desarrolló una forma particular de apropiación del espacio urbano para construir un bagaje visual a partir del cual desplegaron su producción artística. Estas prácticas de apropiación, tanto del espacio como de imágenes y textos, estuvieron relacionadas con los objetivos, propósitos y trayectoria particulares de cada uno, sin embargo es posible encontrar características comunes.

Una de las prácticas más ejercitadas por los pintores para captar el paisaje porteño fue sin dudas la toma de apuntes o la ejecución de las obras a *plein air*. Esta práctica frecuente entre los impresionistas europeos, tuvo un gran impacto en los artistas locales a partir de los viajes y del contacto con estas obras.¹⁰³ Las libretas de apuntes de algunos de ellos pueden darnos una noción de cuáles eran los motivos, objetos o personas que llamaban la atención de quienes recorrían la ciudad para plasmarla luego en sus obras. Pero sobre todo, en algunos casos estos cuadernos dan la pauta del uso de ciertas prácticas relacionadas con el impresionismo, que tienen que ver con el registro detallado de variaciones del color y la atmósfera. Mario Canale, artista y crítico argentino, en los años cercanos al Centenario tomaba apuntes de personajes y paisajes del campo y la ciudad.¹⁰⁴ Trazos rápidos y superpuestos delinean figuras de transeúntes, carros y caballos, pasajeros del tranvía o escenas de café que se recortan y yuxtaponen en la superficie de las páginas. Los escasos bocetos del paisaje urbano muestran algunas perspectivas de calles céntricas donde el artista se preocupa por

¹⁰³ Cfr. María Isabel Baldasarre y Laura Malosetti Costa. “Enclave latinoamericano (o en clave latinoamericano): el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío”, en: L. Malosetti Costa y M. Gené (comps.). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.

¹⁰⁴ Sobre la trayectoria y la influencia de Mario Canale en el campo artístico local ver: Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (eds.) *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

marcar las zonas de luz y de sombra. **(Fig.96)** En otros dibujos aparecen esbozos de paisajes del suburbio o el recorte de la silueta de edificaciones en los que especifica con mucha precisión los colores a utilizar, según la hora del día. **(Figs.97-98)**



97. Mario Canale. Libreta de apuntes, c.1910. FE



96. Mario Canale. Libreta de apuntes, c.1910. FE



98. Mario Canale. Libreta de apuntes, c.1910. FE

Esta forma de anotar las tonalidades y la luminosidad de los colores (“cálidos”, “fríos”) según las condiciones atmosféricas se observa también en algunos bocetos de Pío Collivadino en los que destaca los colores del cielo y la orientación desde donde fue tomada la vista. **(Fig.99)** Una serie de acuarelas de este artista, si bien son anteriores a 1886, conforman un repertorio de imágenes de la ciudad que son un ejemplo de su práctica de artista-*flâneur* que continuará durante toda su carrera. Reunidas bajo el título *Buenos Ayres y sus alrededores*, el joven artista registró en estos pequeños dibujos la fecha y la hora de la realización o el punto

de vista desde donde fueron tomados, conformando una suerte de mapeo de la ciudad. **(Figs.100-101)** En la portada, Collivadino combinó una caja de pintor portátil de las que se usaban para pintar al aire libre, una paleta, algunos pinceles, una regla y un bastón para caminar. Un paraguas y un sombrero para el sol que enmarcan el título del álbum refuerzan el carácter plenairista de las acuarelas. En el fondo, sobre la izquierda aparecen esbozados algunos edificios que simbolizan centro y a la derecha algunas casas bajas y arboles haciendo referencia a los “alrededores”. **(Fig.102)** La toma de apuntes “del natural” en las calles de la ciudad continúa a lo largo de las primeras décadas del siglo XX y aparece en los apuntes urbanos de algunos de los alumnos de Collivadino como Aurelio Cincioni. Si bien sus dibujos tienen un sentido compositivo mayor que los bocetos anteriormente mencionados, por tratarse directamente de estudios previos para obras de mayor tamaño, es posible observar sin embargo la preocupación por los mismos motivos que su maestro. **(Figs.103-104)**



99. Pío Collivadino. Apuntes de calles de Buenos Aires, lápiz s/papel. CMPC



100. P. Collivadino. Buenos Aires y sus alrededores, libreta de apuntes, acuarela s/papel, 1886. CMPC



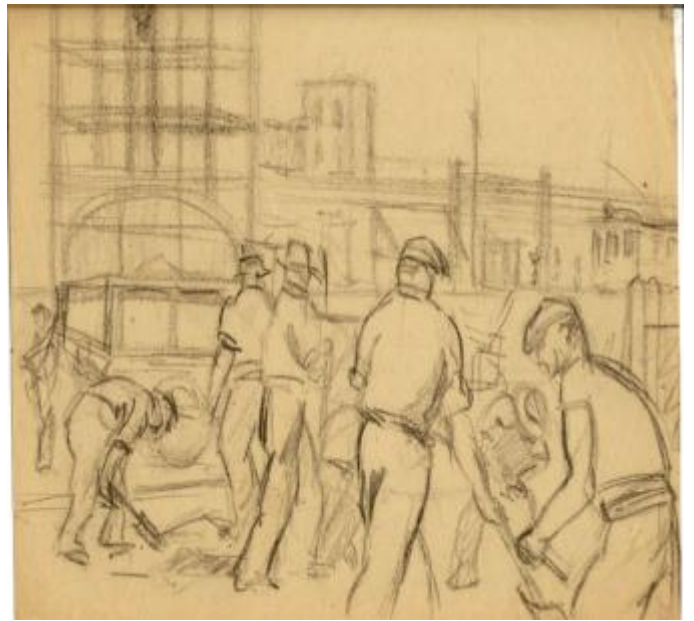
101. P. Collivadino. Buenos Aires..., libreta de apuntes, acuarela s/papel, 1886. CMPC



102. P. Collivadino. Buenos Aires y sus alrededores, Portada. Libreta de apuntes, acuarela s/papel, 1886. CMPC



103. Aurelio V. Cincioni. *Trabajadores*, carbonilla s/papel, 35 x 25cm, 1931. AC



104. Aurelio Cincioni. *Trabajadores en la urbe*, carbonilla s/papel, 25 x 28 cm, 1933. AC



105. Benito Quinquela Martín. *Apunte de nubes*, grafito s/papel, c. 1930. MBQM



106. Benito Quinquela Martín. *Apunte de nubes*, grafito s/papel, c. 1930. MBQM



107. Benito Quinquela Martín. *Apunte de nubes*, grafito s/papel, c. 1930. MBQM



108. Benito Quinquela Martín. *Apunte de nubes*, grafito s/papel, c. 1930. MBQM

Una serie de dibujos de Benito Quinquela Martín muestran el poder de atracción que los fenómenos naturales provocaban en los artistas cuya mirada estaba puesta en el entorno urbano. Grandes nubes cobran extrañas –en ocasiones monstruosas– formas en un cielo que ocupa toda la superficie del papel, reduciendo el paisaje a una pequeña franja en la parte inferior en la que se recorta la silueta de las construcciones al borde del Riachuelo. **(Figs.105-107)** Cargados de un extrañamiento y una fantasmagoría singular, los barcos que surcan el río se replican en el cielo, en un dibujo donde las nubes se convierten en enormes buques con las velas hinchadas. **(Fig.108)**

Otra de las prácticas frecuentes en la realización de pinturas sobre el paisaje urbano era la utilización de la fotografía. El abaratamiento y el fácil acceso a las cámaras portátiles habían tenido un efecto inmediato sobre la producción de algunos artistas que inmediatamente comenzaron a usarlas para captar motivos que luego llevarían a la tela. Muchos de ellos encontraron soluciones formales o temas en las fotografías, las cuales a su vez estaban influenciadas por la pintura, lo cual generó una cadena de influencias que, como afirma Aaron Scharf, explica los nuevos niveles de inventiva que se percibieron en la pintura a raíz del uso de este nuevo medio.¹⁰⁵ La relación entre estos medios ya estaba planteada desde las prácticas de los impresionistas, quienes también se vieron atraídos por los encuadres y las formas de captar la fugacidad que permitía la fotografía. Desde 1858, cuando se aceleraron los

¹⁰⁵ Aaron Scharf. *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza, 1994.

tiempos de exposición apareciendo luego la posibilidad de la “instantánea”, comenzaron a circular y a venderse fotografías de vistas de ciudades que en su mayoría estaban tomadas con cámaras fotográficas estereoscópicas. A partir de ese momento la toma instantánea se convirtió en el medio moderno privilegiado para mostrar la vida urbana. Así la fotografía sirvió a los artistas para “elear y agudizar la percepción de la naturaleza y el arte”.¹⁰⁶ Muchos recorrieron Buenos Aires con una cámara para captar las cambiantes escenas metropolitanas, práctica que resulta evidente cuando en los archivos personales es posible encontrar fotografías que sin duda han sido la fuente de inspiración para una o más obras. **(Figs.109a-b)**



109. a. Aurelio Cincioni. *Diagonal Norte* (fotografía personal, negativo en vidrio), s/f. AC
b. Aurelio Cincioni. *Diagonal Norte*, óleo s/tabla, 84 x 56 cm, c.1931

Ese es el caso de Collivadino, quien seguramente poseía una cámara portátil pues se conservan en su archivo muchas fotos personales que retratan a su familia y amigos. Sin embargo, aparte de unas escasas vistas desde la terraza de su taller en Roma, no se han hallado copias fotográficas ni negativos de imágenes de la ciudad que puedan haber sido tomadas por él.¹⁰⁷ A pesar de ello, no resulta improbable que el artista utilizara fotografías

¹⁰⁶ Aaron Scharf. *op.cit.* p.14.

¹⁰⁷ Formado en Roma a fines del siglo XIX, su permanencia por diecisiete años en esa ciudad marcó tanto su educación artística como su producción plástica. Sobre los paisajes urbanos realizados durante su estadía en Italia cfr.: Catalina Fara. “*Buenos Aires – Roma – Buenos Aires. Una aproximación a la obra de paisaje urbano de Pío Collivadino (1890 -1920)*”. *Conninnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Río

propias para trabajar en la composición de sus obras. El diálogo entre la fotografía y la pintura en la obra de Collivadino puede ser analizada en el caso de dos de sus óleos sobre el Riachuelo de mediados de la década del diez. **(Figs.110-111)** Estas dos pinturas muestran un panorama desde un punto de vista idéntico (desde lo alto del Puente Avellaneda) y con pocas diferencias en los objetos representados; lo que cambia entre una y otra es la luz y el color según las diferentes horas del día. Una fotografía unos diez años posterior de Gastón Bourquin, fotógrafo y editor de postales muy prolífico en las décadas del veinte al cuarenta, tomada desde el mismo punto de vista, deja en evidencia el trabajo de composición del pintor, quien ubica la línea de horizonte alta, enfoca la escena desde arriba y acelera la perspectiva.¹⁰⁸ **(Fig.112)** El artista toma distancia de lo que sería una fotografía con objetivo normal o la "mirada natural", para construir el paisaje portuario casi en picado, de manera tal que se impone al espectador.



110. Pío Collivadino. *El Riachuelo*, óleo s/tela, 72 x 84 cm, 1916. MNBA



111. Pío Collivadino. *El Riachuelo*, óleo s/tela, 68 x 80 cm, s/f

de Janeiro, año 2012, vol. 2, n° 21, diciembre 2012. <http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm>. Sobre su actividad en Italia cfr.: Marta Penhos. "La copia de los frescos de San Lorenzo al Verano: una ventana a la pintura sacra del ottocento italiano", en: Laura Malosetti Costa (dir.). *Collivadino. Buenos Aires...op.cit.*; Giulia Murace. *Un bohemio a hora fija. Pío Collivadino a Roma (1890-1906)*. Tesis de Maestría, Università di Siena, Scuola di Specializzazione in Beni Sorico-artistici, 2014 [mimeo].

¹⁰⁸ Cfr. Catalina Fara y Verónica Tell. "Coleccionista y flâneur: Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano porteño.", en: Laura Malosetti Costa. *Collivadino. Buenos Aires... op.cit.* pp.47-57



112. Gastón Bourquín. *Riachuelo. Vista panorámica (lado sud-oeste)*, en *Álbum Buenos Aires Capital Federal de la República Argentina*, c.1925

Esto nos lleva a pensar las obras de Collivadino como *construcciones verosímiles* de la ciudad, en las cuales se conjugan su vivencia particular del lugar y su colección de imágenes mentales, por lo que se podría decir que “sus imágenes indagan en la cultura ciudadana –en las maneras de practicar el espacio– y a su vez le dan formas para ser pensada.”¹⁰⁹ El bagaje visual de este artista estaba formado no sólo por los bocetos tomados desde su carro abierto, sino por recortes de revistas y diarios, láminas sueltas, libros ilustrados y fotografías. En su archivo personal podemos encontrar también álbumes de postales –cuidadosamente organizadas según pertenecieran a una serie o de acuerdo a sus motivos–; y carpetas con imágenes de todo tipo: personajes, paisajes, arquitecturas, objetos, vestidos, etc. Recurriendo a todos estos materiales el artista seleccionaba, fragmentaba, combinaba y reelaboraba un discurso propio sobre la ciudad que trasladaba a su obra; que es lo que, en definitiva, determina su particular “retórica del andar”.¹¹⁰

La fotografía del paisaje urbano en su circulación en diversos soportes y ámbitos sin dudas configuró un repertorio compositivo, formado de imágenes que no sólo representaban realidades materiales sino que constituyeron discursos y prácticas. El uso de fotografías provenientes de la prensa ilustrada como fuente para la elaboración de obras es un recurso que hemos podido comprobar en muchos artistas. Por ejemplo en algunas pinturas presentadas en el Salón Nacional de Bellas Artes. El primer caso corresponde a una obra del

¹⁰⁹ Laura Malosetti Costa. *Collivadino.... op.cit.* p.107.

¹¹⁰ Michel De Certeau. "Andar la ciudad"... *op.cit.*



113. a. Enrique Prins. *Plaza San Martín*. Expuesto en el XXVI Salón Nacional de Bellas Artes, 1936

b. "Obras que figuran en el XXVI Salón Anual", *La Prensa*, 29 de septiembre 1936



argentino Enrique Prins titulada *Plaza San Martín* exhibida en el Salón de 1936.¹¹¹

(Figs.113a-b) Esta pintura, donde se observa en primer plano un pequeño arbusto y un árbol sin follaje, sobre el fondo de la vista de la calle circundada por sus palacios; tiene un interesante correlato con una fotografía publicada en 1928 en el semanario ilustrado *Caras y Caretas*. (Fig.114) La imagen presenta prácticamente el mismo encuadre que la obra de Prins, con una vista levemente más cercana del arbusto en primer plano y con el árbol ahora con sus hojas y recortado sobre el borde izquierdo.

No podemos afirmar que el artista efectivamente haya visto esta fotografía o que la haya tomado como modelo, sin embargo a partir de esto, sí podemos inferir la correspondencia entre uno y otro lenguaje en cuanto a temas y recortes. La Plaza San Martín no sólo era un sitio de esparcimiento ciudadano, sino que era un lugar simbólica y específicamente relacionado con el arte, ya que allí funcionó hasta 1931 el Museo Nacional de Bellas Artes en un edificio que había sido utilizado como Pabellón Argentino en la Exposición Universal de París de 1889. El epígrafe que acompaña la imagen en el semanario revela estas dos significaciones: "Es uno de los rincones más gratos y plácidos de la urbe porteña. En torno de ella se han dado cita dos aristocracias: la del arte y la del

¹¹¹ Esta obra fue exhibida nuevamente en el Salón de Otoño de la ciudad de Rosario en 1938. La exhibición de una misma obra en diversos certámenes es una práctica que hemos podido comprobar en muchos artistas del periodo (ver capítulo 5 de la presente tesis).

dinero, y así, junto al palacio señorial, yérguese la mansión representativa de nuestra cultura plástica.”¹¹² A su vez, la reproducción de la obra de Prins en diversos medios gráficos le otorga una circulación superpuesta a la de la fotografía “original” subrayando la pervivencia de algunos lugares para la elección de motivos.¹¹³



114. “Rincones porteños. Plaza San Martín”, *Caras y Caretas*, n°1544, 5 de mayo 1928

El segundo ejemplo pertenece a una obra de Augusto Marteau exhibida en el Salón Nacional de Bellas Artes en 1930 que muestra una vista panorámica de la Plaza de Mayo. **(Fig.115)** Un balcón se recorta en el ángulo inferior izquierdo desde donde el artista se asoma para mostrar la Casa de Gobierno al frente y los edificios que rodean la plaza colmada de transeúntes y sus calles circundantes animadas por el movimiento de vehículos. Nuevamente podemos establecer una relación con una imagen también aparecida en *Caras y Caretas*, pero esta vez cinco años después, por lo que por supuesto el artista no la tomó como modelo para su obra.¹¹⁴ **(Fig.116)** La fotografía del semanario tiene un similar encuadre y panorama que la obra de Marteau, aunque la perspectiva es más amplia, mostrando la totalidad del edificio de la casa de gobierno que en la pintura aparece recortada. Como indica el epígrafe está tomado desde la torre del edificio del Concejo Deliberante. En 1936, Horacio Coppola tomó una fotografía desde el mismo lugar, incluida en el libro *Buenos Aires: Cuarto centenario de su*

¹¹² “Rincones porteños: Plaza San Martín”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXI, n°1544, 5 de mayo 1928. (foto: Vargas Machuca)

¹¹³ Reproducido por ejemplo en: “Algunas de las obras del XXVI Salón Nacional”, *La Nación*, 20 de septiembre 1936; “Obras que figuran en el XXVI Salón Anual de Bellas Artes”, *La Prensa*, 17 de septiembre 1936, sección 2°.

¹¹⁴ “La plaza de la epopeya y los soldados de la patria, ayer y hoy”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXVIII, n°1912, 25 de mayo 1935.

fundación. Visión fotográfica, editado ese mismo año.¹¹⁵ **(Fig.117)** La diferencia con las imágenes anteriores radica en que el encuadre recorta la Casa de Gobierno y privilegia la vista panorámica de la plaza. Lo que estos ejemplos demuestran es que, no es posible solamente hablar de coincidencias, sino que esta recurrencia tiene que ver con existencia de una serie de motivos y vistas que, en su circulación, delinearon la cultura visual generando un bagaje colectivo de imágenes de la ciudad. Otros casos de relación entre pintura y fotografía tienen que ver con la aparición de técnicas “mixtas”, como el de foto-pintura de Roberto Carlos Baldiserotto, fotógrafo que colaboraba también en publicaciones especializadas como *Nuestra Arquitectura*.¹¹⁶ **(Figs. 118a-b)**



115. Augusto Marteau. *Plaza de Mayo*. Expuesto en el XX Salón Nacional, 1930



116. “La plaza de la epopeya y los soldados de la patria, ayer y hoy”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXVIII, n°1912, 25 de mayo 1935

¹¹⁵ Alberto Prebisch. *Buenos Aires: Cuarto centenario... op.cit.*

¹¹⁶ Sobre la obra de Baldiserotto cfr. Noemí Adagio. “Escenas de la cultura moderna en argentina 1930-1935. Un edificio en sesenta imágenes”, *IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNLP, 2006. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38750/Documento_completo.pdf?sequence=1 Consultado: 27/5/2015.



117. Horacio Coppola. *Plaza de Mayo*, fotografía, 1936



a



b

118.a. “Un rincón de la Plaza del Congreso. Fotodibujo de Baldiserotto”, *Caras y Caretas*, año XXIII, n°1144, 4 de septiembre 1920
 b. Plaza del Congreso, fotografía, 1920. AGN

El alcance de la experiencia visual de Buenos Aires también se materializó en las postales.¹¹⁷ Las casas editoras Peuser, Rosauer, Fumagalli y Weiss entre otras, publicaban gran cantidad de postales fotográficas con motivos del paisaje urbano. Uno de los más prolíficos editores de postales y álbumes fue el ya mencionado fotógrafo suizo Gastón Bourquin.¹¹⁸ Sus

¹¹⁷ Cfr. Liliana Barela. *El Buenos Aires que ya no vemos. Tarjetas postales de principios del siglo XX*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad- Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico, 2009.

¹¹⁸ Verónica Tell. “Gastón Bourquín: paisajista y editor”... *op.cit.*

vistas de la ciudad tuvieron una gran circulación también a través de su inclusión en almanaques como el llamado *La Argentina pintoresca* editado en 1921. Este último incorporaba fotografías de todo el país en un recorrido de norte a sur que combinaba imágenes con extractos de textos literarios. (Figs.119-120) Las postales mostraban aquellos sitios que resultaban paradigmáticos como plazas, monumentos, vistas de calles y edificios públicos, los cuales conformaban una construcción positiva de aquello que era la ciudad a partir de la revelación de sus aspectos más pujantes. Rara vez se mostraban aspectos negativos de la vida cotidiana y cuando aparecen –por ejemplo vistas de conventillos o zonas pauperizadas de la ciudad como La Quema- se presentan con un velo de pintoresquismo o costumbrismo que de cierta forma soslayaba otras lecturas posibles para quien recibía o coleccionaba la postal.



119. Gastón Bourquin. El Puerto. Almanaque *La Argentina pintoresca*, Buenos Aires, G. Bourquin y Cía., c.1921



120. Gastón Bourquin. Vista parcial. Almanaque *La Argentina pintoresca*, Buenos Aires, G. Bourquin y Cía., c.1921

Las postales se comerciaban tanto en las mismas sedes de las casas editoras como en las grandes tiendas, librerías y quioscos callejeros; y se coleccionaban, se guardaban y conservaban en álbumes que conformaban galerías iconográficas de toda clase de motivos. El auge de este tipo de coleccionismo surgió a partir de las mejoras en las técnicas de impresión y se relacionó también con el aumento del movimiento del turismo a nivel mundial a finales del siglo XIX. En este sentido, las postales con paisajes construían “viajes de ficción” desplegadas en las páginas de los álbumes. Como señalara Graciela Silvestri, es evidente que en las postales fotográficas los encuadres, los acentos de color, el formato y los lugares elegidos adquieren un

significado diferente una vez dispuestas sobre una página, cuya organización y puesta en relación con otras imágenes, amplía las lecturas posibles.¹¹⁹

Los artistas-*flâneurs* como productores de imágenes, no agotaban su actividad en la mera observación, sino que reconstruían la experiencia metropolitana de la modernidad en sus obras y trascendían la percepción meramente *visual*, siendo investigadores de la vida urbana. Las maneras y los medios en que se recorría la ciudad iban desde las largas caminatas hasta la adaptación de un carro



121. Pío Collivadino junto a su carro-taller en Buenos Aires, c.1920. CMPC

abierto para officar de taller móvil, como fue el caso de Pío Collivadino. **(Fig.121)**

Un seguimiento de los motivos plasmados puede darnos un panorama de la forma en que los artistas transitaron la ciudad y los mapas que trazaron a partir de sus recorridos. Es posible entonces trazar un *mapa de la flânerie* que muestre las áreas de la ciudad más representadas, que nos permitirá poner de manifiesto la complejidad asociada a las prácticas de experimentación, descripción y representación del espacio.¹²⁰ **(Mapa1)**

Los artistas seleccionados son aquellos de los cuales hemos encontrado un número significativo de obras que nos permitieran configurar un conjunto homogéneo. Observando los motivos recurrentes dentro de la producción de cada uno hemos podido determinar aquellos lugares por los que pudieron haber transitado. Si bien debemos considerar, como hemos demostrado anteriormente, que el uso de la fotografía como modelo era una práctica muy extendida, el hecho de elegir un lugar por sobre otro es significativo. Así hemos podido delinear qué zonas de la ciudad eran las más representadas y cuáles eran las que revestían interés para ser plasmadas en una obra. Como puede verse, de los 15 artistas seleccionados solamente dos no han representado el barrio de La Boca, Orestes Urbini (de quien no hemos hallado obras sobre esta zona) y Alfredo Guttero, quien sin embargo tenía un estrecho lazo con las asociaciones y los artistas del barrio, lo cual lo incluiría en el conjunto a pesar de no haber pintado el paisaje boquense. Otros como Fortunato Lacámara o Benito Quinquela Martín solamente pintaron su barrio. Pero lo que resulta interesante es cómo La Boca entre 1910 y 1936 es el área de la ciudad preferida y de la cual se produjeron mayor cantidad de obras. El puerto, los barrios de San Telmo, San Nicolás y Retiro son las otras zonas más frecuentadas. Como veremos en el capítulo siguiente, esta tendencia se percibe claramente

¹¹⁹ Graciela Silvestri. *El lugar común... op.cit.*

¹²⁰ Cfr. Carla Lois y Verónica Hollman. *Geografía y cultura visual... op.cit.*

también al revisar las obras presentadas en el Salón Nacional de Bellas Artes. La preferencia por la zona sur de la ciudad es evidente, ya que se trataba del núcleo urbano históricamente consolidado. Existe una gran cantidad de obras que corresponden a los suburbios, que configurarían el segundo conjunto en importancia, pero sus títulos no consignan el barrio, por lo tanto es probable que muchos de estos artistas hayan recorrido mucho más de lo que hemos puntualizado aquí.

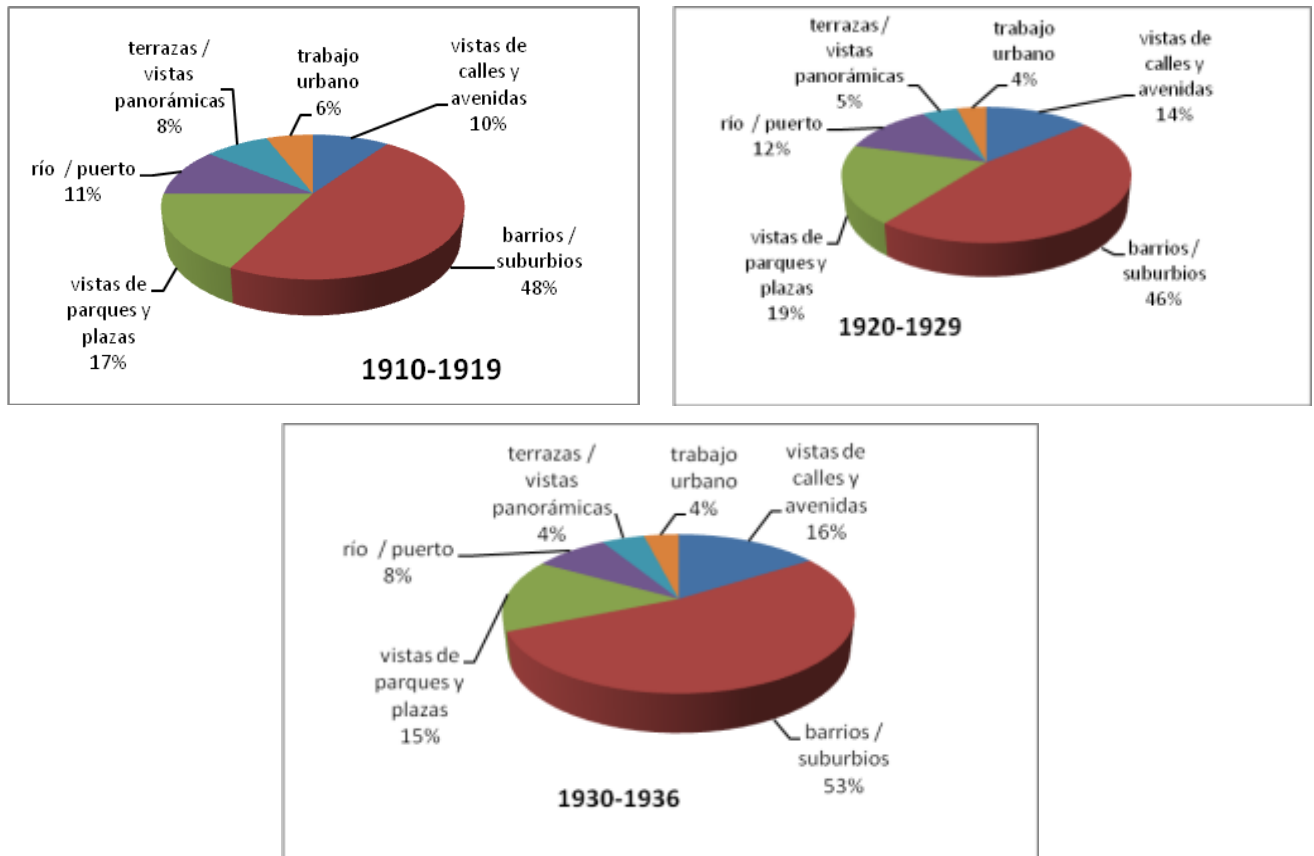


Mapa 1. Artistas y zonas más representadas en sus obras

Teniendo en cuenta estos recorridos hemos agrupado la totalidad de las obras que hemos relevado (que incluye artistas que no hemos consignado en el mapa) en seis categorías: Barrios / Suburbios, Río / Puerto, Vistas de calles y avenidas céntricas, Vistas de parques y plazas, Vistas panorámicas / Terrazas y Trabajo urbano. Éstas nos permitirán comparar qué motivos y qué zonas de la ciudad fueron los más abordados en el periodo que nos ocupa. **(Anexo: gráfico y tabla 8)**

Sobre un total de 1008 obras relevadas, podemos observar que el suburbio a lo largo de todo el periodo tiene el porcentaje mayor, ya que incluye los motivos del barrio de La Boca. Luego los parques y plazas, y los motivos de la costa y el río en tercer lugar. **(Gráficos 1-3)** A pesar de la diferencia en obras totales para cada década, los porcentajes según los temas se

mantiene estables. Es interesante notar cómo aumenta la cantidad de obras de paisaje urbano encontradas: 184 para la década del diez, 379 para la década siguiente y 451 para el periodo entre 1930 y 1936. Esto refuerza nuestra hipótesis que a medida que la ciudad se transformaba, se convertía en un atractivo mayor para los artistas.



Gráficos 1-3. Obras con motivos de paisaje urbano según sus temas

Frederic Jameson critica la concepción mimética entre representación y realidad, entre mapa y ciudad cuando es trasladada al estudio de las relaciones imaginarias que se tienen con las estructuras urbanas. Propone la existencia de “estructuras precartográficas”, cuyos resultados se convierten en itinerarios, que son diagramas que se organizan alrededor de múltiples traslados dentro y fuera de la ciudad.¹²¹ Por lo tanto, se trata de “confrontar las cartas de navegación imaginarias, las narraciones que diversos sectores hacen de sus itinerarios por la ciudad, con los mapas de los planificadores y los sociólogos urbanos.”¹²² El significado de un lugar, procede así de una memoria constituida por un ensamblaje de relaciones, acontecimientos, sensaciones e interpretaciones, en las que el espacio urbano es

¹²¹ Frederic Jameson. “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, *Casa de las Américas*, n°155-156, marzo-junio 1986. Ref. en: Néstor García Canclini. *Imaginario...op.cit.*

¹²² Néstor García Canclini. *Imaginario...op.cit.* p.135.

practicado, cartografiado y conceptualizado de manera personal. Así las representaciones del paisaje urbano, más allá de su referencia inmediata, plantean una lectura más profunda como testimonio de los “recorridos” de los artistas y su relación con la cotidianeidad de la ciudad. De esta manera concluimos que cada artista elabora una especie “cartografía visual” de Buenos Aires a partir de sus diversas experiencias exploratorias para exponer la memoria y la historia de la ciudad como lugar.

CAPITULO 5

El paisaje urbano entre lo institucional y lo simbólico

El proyecto de la intendencia de Marcelo T. de Alvear (1880-1887) formuló un modelo de ciudad regular y concentrada, revalorizando el centro y una estructura simétrica a partir de un eje este-oeste marcado por la Avenida de Mayo. Al mismo tiempo se puso en marcha la estructura burocrática e institucional de la gestión de la ciudad que funcionó como vertebradora de los cambios urbanos a partir de entonces. Entrado el siglo XX, con el crecimiento del tejido urbano y de la población, se produjo el desborde de la metrópolis sobre la capital.¹ Buenos Aires estuvo así signada por la cuestión de la definición de su identidad entre metrópolis y capital de la República.

La metrópolis es entendida como una formación en red, integrada por flujos de capital, servicios, bienes y personas que circulan libremente. Por otro lado, la capital se define como una formación estática y estratificada, ocupando un centro y constituida a partir de la fijación artificial de valores para organizar personas y bienes en torno a ese centro. Mientras la primera puede estar vinculada a cuestiones externas como el mercado, la segunda está dominada por intereses internos marcados por la burocracia. Estos sistemas pueden estar desvinculados uno de otro (por ejemplo Nueva York-Washington, o Moscú-San Petesburgo) o pueden estar superpuestos en una sola ciudad, como en Buenos Aires. Al respecto, Claudia Schmidt advierte la interacción y las acciones de aquellos actores relacionados con los intereses metropolitanos y de aquellos que buscaban el orden en torno al estado nacional a fines del siglo XIX.² Como afirma Schmidt, estas cuestiones se vieron materializadas en las intervenciones urbanas y en la arquitectura estatal, pero también es posible observar cómo esta tensión entre metrópolis y capital cristalizó en la cultura visual de las décadas posteriores.

En el Centenario la ciudad albergó las expectativas de progreso que venían configurándose desde décadas anteriores y las celebraciones fijaron una imagen de Buenos

¹ Sobre este proceso cfr. la entrada "Buenos Aires" en Francisco Liernur y Fernando Aliata (dir.). *Diccionario... op.cit.*

² Claudia Schmidt. *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la "capital permanente". Buenos Aires 1880-1890.* Rosario, Prohistoria, 2012.

Aires como paradigma de ese progreso. Las críticas a la mercantilización y al cosmopolitismo encontraron en la metropolización de la ciudad el mejor blanco. Así se apeló a la tarea “nacionalizadora” a través de la construcción monumental de la conmemoración patriótica. En la década del veinte se produjo una tensión entre el suburbio y el centro como consecuencia de la expansión de la ciudad en términos poblacionales y de infraestructura. Los barrios concentraron las preocupaciones culturales, políticas y urbanísticas, en un proceso de ocupación de la cuadrícula por parte de los sectores populares.³ Las zonas suburbanas se convirtieron entonces en centros de la vida política y cultural de Buenos Aires, como hemos visto en los capítulos anteriores. Entre los años 1932 y 1938, durante la intendencia de Mariano Vedia y Mitre, se inauguraron una serie de obras que terminaron de transformar el aspecto de la ciudad. A partir de este nuevo proyecto modernizador se finalizaron las Diagonales Norte y Sur, se culminó el ensanche de la calle Corrientes, se inauguraron nuevas líneas de subterráneos, se rectificó el Riachuelo (se sumaron y reemplazaron puentes) y se entubó el arroyo Maldonado. En 1936 la celebración del Cuarto Centenario de la fundación de Buenos Aires fue la demostración simbólica y material de la culminación del proceso de expansión y modernización de la ciudad que se había iniciado con Alvear.

En todo el periodo 1910-1936, capital de la nación y metrópolis moderna convivieron en el mismo enclave urbano y en su espacio se libraron batallas políticas y simbólicas que se tradujeron en obras de infraestructura urbana, monumentos, planes urbanísticos, etc. Esta tensión estuvo manifiesta en las imágenes y los textos y, como hemos analizado, éstos tejieron una trama entre la ciudad como espacio geográfico y la ciudad como relato. La correspondencia entre espacio y representaciones generó imaginarios que son tan importantes como la ciudad en sí. De esta manera, las imágenes producidas en este periodo pueden ser entendidas como manifestaciones maleables, que tienen la capacidad de escenificar la tensión entre capital y metrópoli.

Analizaremos aquí cómo en el contexto del sistema de las artes se representó la ciudad en diálogo con los discursos del nacionalismo, los planes urbanísticos, los lenguajes de vanguardia, etc. en pos de entender cómo las representaciones del paisaje urbano adquirieron un nuevo valor moderno. Veremos cómo las exhibiciones, los salones y las colecciones públicas no sólo operaron como instancias legitimadoras de artistas y lenguajes sino que contribuyeron en la construcción de motivos estereotipados de la ciudad. Desentrañar y desplegar sobre el espacio urbano las redes de relaciones institucionales, sociales y artísticas nos permitirá profundizar en la circulación de motivos que analizamos en los capítulos anteriores.

³ Cfr. Jorge Liernur y Fernando Aliata (dir.). *op.cit.* pp.201-202.

Finalmente tomaremos los dos hechos que enmarcan temporalmente la presente tesis: los festejos del Centenario y las celebraciones del Cuarto Centenario de la fundación de la ciudad, para explorar las imágenes de la ciudad originadas en esos contextos. Buscaremos evaluar cómo funcionaron los paisajes urbanos para representar a la pujante capital de la joven nación, en el primer caso y para mostrar la grandeza de la metrópolis moderna en el segundo.

1. Buenos Aires expuesta

Los cuadros existentes en museos y galerías privadas ejercen sobre los hombres una gran influencia. La contemplación cotidiana de una cosa hace que al fin algo de ella penetre en nuestro espíritu. Acción lenta e invisible, pero de una eficacia segura.
Manuel Gálvez⁴

Las exposiciones de arte pueden considerarse como representaciones simbólicas de la generación y circulación de las imágenes en la metrópolis. En estos espacios, cada obra exhibida expresa una pequeña parte de la vida urbana, su cultura visual y sus modos de auto-representación. El sociólogo alemán Georg Simmel parangonaba la experiencia en las exposiciones con la experiencia sensorial de las calles, caracterizada por:

la celeridad con que se pasa de una impresión a otra, la impaciencia por disfrutar, los esfuerzos inverosímiles por comprimir en un tiempo mínimo la mayor cantidad de adquisiciones, intereses y placeres [...] El colorido de la vida metropolitana, tanto en la calle como en la sala de estar, es a la vez causa y consecuencia de tal esfuerzo continuo, y las exposiciones de arte encapsulan simbólicamente esta circunstancia en un espacio reducido.⁵

Así estos ámbitos, además de ser una instancia de legitimación artística, son un lugar para el aprecio y consumo de bienes culturales en los que la diversidad de impresiones se restringe a los límites de tiempo y espacio determinado de la exhibición. Por lo tanto en ese contexto se

⁴ Manuel Gálvez. "Darío de Regoyos", en: *La vida múltiple. (Arte y literatura: 1910-1916)*. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa *Nosotros*, 1916. p.2627. Cita en: Miguel Ángel Muñoz. "Manuel Gálvez, crítico de arte", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA*, Buenos Aires, n°1, julio 2012. URL:http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Munioz.html Consultado: 10/11/2012.

⁵ Georg Simmel. "Über Kunstausstellungen" ("Sobre las exposiciones de arte"), en: *Unsere Zeit*, 26 de febrero 1890. p.475. Cita en: David Frisby. *Paisajes urbanos... op.cit.* p.122.

cumple una de las condiciones fundamentales del placer moderno: “permitir que las cosas más diversas atravesen nuestros sentidos en la menor cantidad de tiempo y espacio posible.”⁶ A través de las obras exhibidas en museos, salones de artes plásticas y galerías es posible delinear el *ojo de una época* y pensar en el lugar de las representaciones del paisaje urbano en la cultura visual porteña.

El consumo de arte a fines del siglo XIX y principios del XX ha sido ampliamente estudiado en investigaciones que han profundizado en los modos de producción, apropiación y circulación de obras en el campo artístico local.⁷ En este sentido, se ha considerado que la Exposición del Centenario abrió la puerta para la exhibición de artistas argentinos y en particular propició la apertura del mercado, favoreciendo la adquisición de obras por parte de coleccionistas locales. Al año siguiente, la inauguración del Salón Nacional marcó la pauta de los lenguajes y las variables que influyeron luego en el público comprador.

En los salones de arte se instaura un determinado canon estilístico y temático cuya adscripción determina el éxito de los concursantes. Sin embargo existe un grado de permeabilidad a los lenguajes de vanguardia que permite la perduración del dominio de cierta estética, a través de la “adopción y adaptación” de nuevos componentes aportados por las nuevas generaciones de artistas, que no resulten en una ruptura total del canon vigente.⁸ Estos conceptos permiten analizar la pervivencia de ciertos elementos en el imaginario y su circulación a través de diversas expresiones culturales. Con estas premisas, exploraremos el proceso de modernización de la ciudad de Buenos Aires a partir del análisis de las obras de paisaje urbano expuestas en diversas salas y galerías y, en particular, aquellas exhibidas en el Salón Nacional de Bellas Artes. Como se ha demostrado hasta aquí, el hecho de representar la ciudad constituía de por sí un gesto particularmente disruptivo, más allá del lenguaje elegido por los artistas; de esta manera un breve análisis del contexto institucional en el que se inscribe el certamen nos permitirá entender cómo las pinturas de paisaje urbano de Buenos Aires aceptadas y exhibidas aportaron elementos en la construcción de imaginarios de ciudad moderna.

⁶ Georg Simmel. *op.cit.* p.476.

⁷ Cfr. entre otros numerosos trabajos: Miguel Ángel Muñoz. “Un campo para el arte argentino... *op.cit.*”; Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos... op.cit.*; María Isabel Baldasarre. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006; Marcelo Pacheco. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*. Buenos Aires, edición del autor, 2011.

⁸ Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.). *Tras los pasos de la norma... op.cit.*

1.1. Paisaje urbano de Buenos Aires en el Salón Nacional de Bellas Artes

Desde fines del siglo XIX, había quedado planteada la cuestión de la “identidad nacional” a partir de la gran oleada inmigratoria y el impacto de las políticas modernizadoras de la élite gobernante. El problema central era encontrar la manera de darle forma y contenido a la nacionalidad dentro de la heterogeneidad socio-cultural existente. La llamada “Generación del Centenario” se ocupó de reflexionar y componer un corpus de representaciones que, a diferencia de la “Generación del Ochenta”, buscó apartarse del modelo institucional liberal. La sanción de la Ley Sáenz Peña y la inmigración marcaron una polarización en las formas de pensar lo nacional. Por un lado, aquellos que contemplaban la posibilidad de una argentinidad que homogeneizara las diferencias y por el otro, el surgimiento del nacionalismo como corriente política. Fernando Devoto caracterizó como nacionalismo en sentido amplio al primero y en sentido estricto al segundo.⁹ En las décadas posteriores a 1910 el nacionalismo en sentido amplio estuvo caracterizado por la oposición al cosmopolitismo a partir de la preferencia por temas vinculados con la “tierra argentina”, como paisajes y tipos locales de las diversas regiones del país, corriente generalmente denominada como “nativismo”.

La dualidad instaurada en el campo cultural entre nacionalismo y cosmopolitismo estuvo atravesada entonces por la pregunta sobre la conformación étnica y las características geográficas de nuestro país como condicionantes de una cultura local diferenciada. Una posible respuesta se encontró en la identificación de lo nacional con el paisaje de la pampa y posteriormente, comenzó a incorporarse el paisaje serrano cordobés como escenario privilegiado.¹⁰ La ciudad –y Buenos Aires en particular– era percibida como un ambiente adverso que atentaba contra la posibilidad del desarrollo del arte. En este sentido, para los artistas la dificultad radicaba en encontrar en la velocidad del cambio urbano los caracteres estables de una nación que buscaba consolidarse como tal. Estas convicciones hicieron mella en un amplio espectro de intelectuales del periodo, desde el anarquismo de un artista como Martín Malharro hasta el hispano-indigenismo de Ricardo Rojas. Para este último, la caótica percepción de la ciudad propiciaba la amenaza de ideas “internacionalistas” introducidas por las masas inmigrantes y valoraba, en cambio, la vida rural como refugio de la identidad criolla. Rojas proponía una síntesis histórica para explicar pasado y presente pensada en términos de

⁹ Fernando Devoto. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

¹⁰ Cfr. entre otros: Laura Malosetti Costa y Marta Penhos. “Imágenes para el desierto argentino... *op.cit.*; Miguel Ángel Muñoz.”Un campo para el arte... *op.cit.*; Marta Penhos. “Eduardo Sívori y el problema de un ‘paisaje nacional’”, en: *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, Buenos Aires, FFyL-UBA, 1998.

extranjero-criollo. A partir de aquí el nacionalismo se bifurcó entre aquellos que buscaban una fusión de la población nativa (gauchos, criollos, e indígenas) con los inmigrantes y los que percibían una amenaza en la cultura local por la presión de las costumbres extranjeras.¹¹ Dentro de esta reflexión, Rojas trazó en *Eurindia* la ley de “correlación de los símbolos” por la cual las culturas nacionales alcanzaban su elevación en el arte, el cual tenía la misión de simbolizar la identidad nacional, siendo el reflejo de la tradición y la unidad cultural.¹² La estética asociada a este pensamiento buscó entonces “desentrañar los secretos de la tierra y la tradición” para recuperar la “vida espiritual colonial”. El artista tradicional debía, por lo tanto, escuchar la voz de la raza española combinada con la americana.

En esta línea se ubicó Martín Noel, director de la Comisión Nacional de Bellas Artes entre 1920 y 1931, y miembro de la ya mencionada Comisión de Estética Edilicia de la Municipalidad de Buenos Aires. El arquitecto planteaba una “estética de la tradición” que recuperaba lo que él consideraba como las “raíces de la argentinidad”.¹³ En este contexto la ciudad aparecía demonizada, al ser vista como escenario del cambio constante (contrario a la búsqueda de inmutable trascendencia de la cultura local) y como lugar “contaminado” por la presencia de la “barbarie” inmigrante. En este sentido, la comparación entre campo y ciudad como dos estilos de vida contrapuestos no era nueva, ya que puede remontarse hasta la Antigüedad clásica. El primero se relacionó con la idea de lo natural, pacífico, inocente y de virtudes simples. La ciudad por su parte, se entendió como epicentro del progreso y la comunicación pero “también prosperaron las asociaciones hostiles: se vinculó a la ciudad con un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición; y al campo, con el atraso, la ignorancia y la limitación.”¹⁴

En torno a 1910 el cuestionamiento acerca de la existencia o no de un arte nacional adquirió un protagonismo central en torno a las discusiones desprendidas de la Exposición Internacional del Centenario. Aparecieron diversos diagnósticos, desde el más optimista de Eduardo Schiaffino para quien la “escuela argentina” era ya una realidad, hasta los más pesimistas como Malharro para quien sólo había débiles exponentes de un arte que difícilmente podía calificarse como propio.¹⁵ Esta última línea de pensamiento se entroncaba con la idea de que la ausencia del arte nacional era una consecuencia del predominio de las

¹¹ Cfr. Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica... op.cit.*

¹² Cfr. María Alba Bovisio. “Universalismo y americanismo en el *Silabario de la Decoración Americana* de Ricardo Rojas”, en: *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 1999.

¹³ Cfr. AA.VV. *El arquitecto Martín Noel... op.cit.*

¹⁴ Raymond Williams. *El campo... op.cit.* p.25.

¹⁵ Miguel Ángel Muñoz. “El arte nacional: un modelo para armar”, en: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995.

expresiones extranjeras y del imperante cosmopolitismo. Así el problema era dónde ubicar los caracteres locales y Buenos Aires no era precisamente el lugar adecuado. Para Cupertino del Campo, miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes, la pampa era el lugar donde se refugiaba el carácter nacional que había sido desplazado por la vorágine urbana. Estos principios los reafirmaba en la redacción del reglamento del Salón Nacional, donde establecía que “Los premios serán discernidos únicamente a las obras de carácter nacional y de autores argentinos.”¹⁶ Del Campo reforzaba así la esperada tendencia autóctona que las obras debían tener para ser admitidas en el certamen.¹⁷

El artista y crítico José María Lozano Mouján reconocía en 1922 que el cosmopolitismo era la causa de la imposibilidad de un arte nacional, en tanto había hecho desaparecer las características locales. Sin embargo, entendía que la amplitud del territorio argentino también conspiraba contra la construcción de una identidad colectiva y encontraba que la única opción era el desarrollo de identidades artísticas regionales:

¿Será posible la formación de un arte nacional? Tal como se le entiende generalmente, no lo creo, mientras no formemos una raza, cosa que por hoy es muy difícil. El cosmopolitismo, poco a poco, ha hecho desaparecer las características que poseíamos. Solamente en el interior de la República quedan tipos y costumbres genuinas; pero como nuestro país es tan grande y diferente en sus comarcas, lo que más se podrá conseguir es formar artes regionales, mientras no llegue allí el cosmopolitismo; el jujeño, por ejemplo, estaría mucho más cerca de lo que podría ser el arte boliviano, que porteño.¹⁸

Sin embargo, Lozano Mouján se coloca en una posición un tanto neutral en la discusión cosmopolitismo-nacionalismo, y al preguntarse por la existencia de un arte nacional afirmará que “la obra que estampe momentos de nuestra vida, creo que sí; más aún, creo que ya poseemos algunos pintores que han conseguido tal cosa, con personalidad.”¹⁹ Más tarde en 1928, en su libro *Figuras del arte argentino*, el crítico retomará esta cuestión agregando que:

¹⁶ Comisión Nacional de Bellas Artes. *Salón Anual*. Buenos Aires, 1913. [Catálogo]. El reglamento del Salón aparece publicado por primera vez en el catálogo de este año.

¹⁷ Estas premisas ponían en cuestión la participación y admisión de artistas extranjeros en el Salón. No ahondaremos en estas cuestiones en tanto exceden nuestros objetivos. Para un análisis detallado de este problema cfr. Pablo Fasce. “Bandos y banderas. El premio a los artistas extranjeros durante los primeros años del Salón Nacional de Bellas Artes”, *Primer Encuentro de Investigadores de Posgrado en Historia e Historia del Arte IDAES/UNSAM*, San Martín, 2014 [mimeo]

¹⁸ José María Lozano Mouján. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, A. García Santos, 1922. p.218.

¹⁹ José María Lozano Mouján. *op.cit.* p.218.

haber pintado costumbres que poco a poco desaparecen, no significa, en modo alguno, como muchos creen, formar el arte propio de un país. [...] Nuestro arte nacional, por ahora, debido al cosmopolitismo, será aquel que estampe momentos de nuestra vida, pasada y presente, debiendo aceptar toda clase de tendencias...²⁰

Esto explica porqué su obra pictórica estuvo centrada en el paisaje urbano y las escenas de la vida cotidiana porteña. Su lenguaje plástico estaba alejado de las experiencias vanguardistas de las décadas del diez y el veinte a las que tildaba de “fantochedas”, sin embargo, entendía que todas las tendencias debían contemplarse en tanto fueran expresiones individuales y sinceras.²¹

Desde las instituciones oficiales, como el Museo Nacional de Bellas Artes, la Academia Nacional de Bellas Artes (fundada en 1905), la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Salón Nacional, se buscó la consolidación de cierta norma estética; la cual se formalizó hacia mediados de la década del veinte.²² Esta estética estuvo caracterizada por un lenguaje deudor del naturalismo decimonónico combinado con elementos de la pintura regional española y el impresionismo. La pintura regional española y francesa circulaba con intensidad desde fines del siglo XIX en muestras en instituciones públicas y privadas, siendo también uno de los estilos favoritos entre los coleccionistas porteños.²³ En este momento el sistema institucional y de exhibición funcionaba ya con cierta regularidad y muchas de las galerías privadas como Müller, Nordiska y Witcomb reforzaron los cánones impuestos por el salón al mostrar, difundir y vender mucha de la pintura promovida oficialmente, como veremos más adelante. Para entender esta operativa, es importante destacar la presencia reiterada de ciertos protagonistas en muchas de estas instituciones clave dentro del campo artístico de las primeras décadas del siglo XX. Así pueden observarse los cruces de los mismos actores entre las diversas instituciones que generan una verdadera red, casi endogámica, de conexiones y colaboraciones con injerencia en el planeamiento urbano, la gestión de colecciones públicas, la enseñanza y difusión del arte. **(Anexo: tabla 1)** En las décadas del veinte y treinta aquellos que habían estado en posiciones de poder en estas instituciones en décadas anteriores comenzaron a replegarse progresivamente en favor de las nuevas generaciones.

²⁰ José María Lozano Mouján. *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, A. García Santos, 1928. pp.30-31

²¹ José María Lozano Mouján. “Al lector”, en: *Figuras.... op.cit.*

²² El estudio pormenorizado de la conformación del campo artístico porteño y la formación de estas instituciones y otras anteriores a fines del siglo XIX, tiene como texto ineludible el trabajo de Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos... op.cit.*

²³ Para un estudio profundo del coleccionismo en Buenos Aires desde fines de XIX hasta las primeras décadas del XX, cfr. María Isabel Baldasarre. *Los dueños del arte...op.cit.* Ver también: Marcelo Pacheco. *Coleccionismo artístico... op.cit.*

Entre las instituciones que marcaban las características del canon fue fundamental el papel de la Comisión Nacional de Bellas Artes, fundada en 1897 con el objetivo de asesorar al Gobierno en materia artística. En 1920, por decreto del entonces presidente de la nación Hipólito Yrigoyen, la Comisión fue puesta bajo la dirección de Martín Noel. Estaba compuesta por Alberto de Bary, Ernesto de la Cárcova, Jorge Bermúdez, Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos, Alfredo González Garaño, Mario A. Canale, Carlos López Buchardo y el director de la Academia Nacional de Bellas Artes, Pío Collivadino. Los miembros de esta Comisión operaron en otros ámbitos del campo artístico en las décadas del diez y del veinte, y posteriormente muchos de ellos serían integrantes de la Academia Nacional de Bellas Artes cuando se funde en 1936. Formados en su mayoría en Europa en las últimas décadas del siglo XIX, los pintores trabajaban en general en la órbita del naturalismo. Sobre este reducido grupo recaían las decisiones acerca del fomento, enseñanza y difusión de las artes plásticas. Su tarea estaba centrada en el estímulo a la producción artística a través de premios y adquisiciones oficiales, becas de estudio y otorgamiento de espacios de exposición para artistas consagrados y noveles.²⁴ Asimismo la Comisión se encargaba de la formulación de planes de educación artística y de las gestiones para la adquisición de obras para diferentes instituciones, como el Museo Nacional de Bellas Artes.

La creación y gestión del Salón Nacional también estaba a cargo de esta institución. Hasta 1915 el jurado del Salón Nacional estuvo constituido solamente por integrantes de la Comisión, por lo que no debe sorprender que en el periodo que nos ocupa Pío Collivadino haya sido jurado del Salón en ocho oportunidades y Martín Noel en diez.²⁵ También entre el jurado se encontraron los dos directores del Museo Nacional de Bellas Artes que actuaron entre 1911 y 1936: Cupertino del Campo y Atilio Chiappori.²⁶ En 1915 se modificó el reglamento del Salón, permitiendo que los participantes eligieran a dos de los cinco jurados que arbitraban cada sección. Sin embargo, las elecciones de los expositores no estaban lejos de aquellas que hacía la Comisión, y la cláusula que establecía que los jurados debían haber sido admitidos al Salón al

²⁴ En este momento se dan numerosos conflictos y tensiones alrededor de las decisiones y los miembros de la CNBA. Por ejemplo las discusiones que mantiene Mario Canale con Pío Collivadino y Carlos Ripamonte (también miembros de la Academia) respecto a las políticas sobre la educación artística y algunas normativas del Salón Nacional. Cfr. María Isabel Baldasarre. "La vida artística de Mario A. Canale", en: Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (eds.) *Maestros y discípulos.... op.cit.*

²⁵ Pío Collivadino: 1913, 1915, 1916, 1917, 1918, 1920, 1922, 1924. Martín Noel: 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1923, 1924, 1925, 1927, 1930.

²⁶ En el periodo 1911-1936, Cupertino del Campo fue jurado del Salón en siete oportunidades: 1913, 1914, 1915, 1920, 1924, 1925 y 1926; al igual que Atilio Chiappori en 1916, 1917, 1919, 1921, 1922, 1924 y 1928.

menos dos años antes simplemente garantizaba la continuidad de esta estructura.²⁷ El certamen se ubicaba así como una bisagra entre las instituciones oficiales y funcionaba como la cara visible de sus ideas estéticas.

Luego de su primera década de funcionamiento el Salón Nacional de Bellas Artes había formalizado su institucionalización, y estaba ya determinado su lugar central.²⁸ La legitimación que el certamen otorgaba a los artistas es central para entender el funcionamiento del campo artístico del periodo, ya que la eventual obtención de un premio podía significar no sólo el reconocimiento de sus pares y de la crítica, sino que permitía una mayor visibilidad del artista y su obra. Por otra parte, la obtención de un premio aseguraba una renta estable por un largo tiempo.²⁹ La Comisión Nacional de Bellas Artes y museos nacionales y municipales compraban obras expuestas en el contexto del Salón, por lo que esta institución no sólo funcionaba como una instancia fundamental la carrera profesional de los artistas, sino que de alguna manera permitía el establecimiento de precios y la posibilidad de entrar en colecciones públicas; siendo así un catalizador del comercio de obras hacia la década del veinte.³⁰ De esta manera el Salón era una vidriera privilegiada, al mismo tiempo que se conformaba un circuito de consagración paralelo en galerías y asociaciones que exhibían las obras de quienes eran admitidos en el certamen. La selección que se llevaba a cabo daba forma a un corpus de imágenes aceptadas que, hacia fines de la década del treinta, estaba ya formalizado y expuesto a las tensiones de la incorporación de nuevos lenguajes.³¹

El estudio de las obras dentro de esta institución permite evaluar el grado de participación de los artistas en la conformación de una suerte de imagen *oficial* de Buenos Aires. Entendiendo por oficial aquellos motivos aceptados en el salón y exhibidos en contextos como salones provinciales y municipales, colecciones públicas y reproducidos en publicaciones

²⁷ Sobre los cambios en los reglamentos del Salón cfr.: M. Penhos y D. Wechsler (coords.). *Tras los pasos... op.cit.*

²⁸ En 1907, la Comisión Nacional de Bellas Artes aprobó una propuesta de su presidente José R. Semprún relativa a la creación de un Salón Anual de Pintura, Escultura, Arquitectura y Arte Decorativo. Esta iniciativa pudo concretarse en 1911 con la redacción del reglamento encargado a Cupertino del Campo. El Salón Nacional de Bellas Artes fue inaugurado por primera vez en Buenos Aires el 20 de septiembre de 1911 en el Pabellón Argentino en el barrio de Retiro. Se consideran como antecedentes las actividades de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876, nacionalizada en 1905 como Academia de Bellas Artes), las exposiciones anuales de la agrupación de artistas y poetas El Ateneo (1893-1896) y la creación del Museo Nacional de Bellas Artes (creado en 1895, abre sus puertas en 1896). Asimismo se considera como antecedente la Exposición Internacional de Arte del Centenario en 1910. Cfr. entre otros: Miguel Ángel Muñoz. "Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario", en: Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.). *Tras los pasos... op.cit.*; Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos... op. cit.*

²⁹ María Isabel Baldasarre. "Una historia de soslayos: la génesis de un mercado para el arte argentino", en: AA.VV. *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XII Jornadas CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2007.

³⁰ Cfr. María Isabel Baldasarre. "El surgimiento del mercado de arte..." *op. cit.* p.251.

³¹ Diana Wechsler. "Salones y contra-salones", en: M. Penhos y D. Wechsler (coords.). *op.cit.* p.43.

institucionales. Por lo tanto, para poder entender los mecanismos por los cuales un cierto tipo de imagen se convierte en paradigmática nos será útil el concepto de cultura propuesto por Raymond Williams, quien toma este término en un sentido amplio, incluyendo prácticas sociales, instituciones y producciones simbólicas que determinan un estilo o modo de vida global de una sociedad. Así, la cultura se constituye como una mediación, como un proceso activo a través del cual un contenido es modificado en la producción y el consumo. Este enfoque material le otorga importancia al contacto con el objeto, es decir, a la experiencia. En este sentido, el artista es una fuerza productiva con intenciones y condiciones específicas. Asimismo, su concepto de hegemonía es útil para entender las tensiones dentro del campo artístico al momento de definir una estética nacional y en el caso particular que nos ocupa, para la construcción de un repertorio de imágenes-símbolo de la ciudad de Buenos Aires.³² De este modo, es en las obras de arte donde pueden evidenciarse los procesos de convivencia entre los elementos hegemónicos y sus resistencias.

En el Salón se presentaba una selección del repertorio estético e iconográfico que componía una suerte de discurso “oficial” sobre el arte nacional; cuyos modelos eran propuestos a partir de una norma que los convertía en imágenes agradables a la mirada burguesa que buscaba “reconocer a su patria y reconocerse, en estas estampas deshistorizadas”.³³ De ahí la preeminencia de temas sobre tipos regionales y paisajes estereotipados de las provincias, sobre todo de la pampa y las sierras cordobesas. Éstos se plasmaban en las obras de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Jorge Bermúdez y Carlos Ripamonte, quienes se contaban entre los artistas más renombrados en ese momento, apoyados por una parte de la crítica que exigía a los artistas que representaran la esencia de lo nacional en sus pinturas y dejaran de lado las influencias del cosmopolitismo, ya que

el problema del arte nacional está en cada uno de los artistas nacidos en el país. La tierra argentina está virgen para el arte; su naturaleza sorprendente, sus antiguas ciudades llenas de rincones artísticos, sus tipos tradicionales y sus costumbres más típicas, están esperando la mano del pintor que las inmortalice salvándolas de la desaparición a que están expuestas, con la ola de cosmopolitismo que lo transforma todo. [...] El deber de estos artistas –nos referimos

³² Se entiende por hegemonía al cuerpo de fuerzas, expectativas y prácticas políticas, sociales y culturales en constante negociación. Es un sistema de significados y valores que al ser experimentados como prácticas, se confirman recíprocamente. Si bien es por definición dominante, nunca lo es de un modo total, sino que es continuamente renovada, recreada, modificada, resistida y limitada. Las formas alternativas tienen un efecto significativo en la hegemonía, por lo tanto, para instalarse como dominante tiene que “negociar” y dar lugar o absorber ciertas manifestaciones que no entran en el canon en pos de preservar el consenso. Cfr. Raymond Williams. *Marxismo... op.cit.*

³³ Diana Wechsler. “Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930)”, en: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel... op.cit.* p.77.

a los buenos- no está en ser fecundos, sino en contribuir a la formación de una manera que distinga al arte nacional del europeo, cuya influencia de motivos, no de técnica hace que esta pintura no refleje casi nunca el temperamento americano.³⁴

En este sentido, las obras de Fernando Fader eran el paradigma de las características que reclamaban textos como el que transcribimos. Su búsqueda estuvo principalmente centrada en el paisaje serrano cordobés, en pinturas que presentaban poca conflictividad ya que sus temas eran fácilmente reconocibles y aprehensibles por parte del espectador, gracias al uso ecléctico de los recursos del impresionismo ya instituidos dentro de las academias europeas y nacionales.³⁵ La obra de Fader aparecía entonces como la versión del ideal del discurso de las instituciones públicas y fue tomada como el modelo de un lenguaje construido, en un momento en el que se creía que la identidad nacional estaba amenazada por la afluencia de inmigrantes.³⁶

Las sierras cordobesas en particular se consagraron como uno de los paradigmas evocativos de la identidad nacional, y en este sentido es significativo el Primer Premio del Salón Nacional obtenido por Guillermo Butler en 1925 con un paisaje serrano que oficializaba la preferencia y el gusto por estos motivos.³⁷ Sin embargo la ampliación de los paisajes “nacionales”, con temas del noroeste y el centro del país, no le restó al paisaje pampeano su carácter simbólico y siguió representando un desafío para los artistas, que a principios del siglo XX comenzaron a representar la pampa como escenario del trabajo honrado y como lugar donde los valores morales le hacían frente a la barbarie de la ciudad.³⁸

Los juicios negativos sobre el Salón provinieron de diversos sectores del campo artístico y desde la crítica (Atalaya en *La Protesta*, Alberto Prebisch en *Martín Fierro*, Roberto Cugini en *Inicial* o Antonio Aita en *Nosotros*) se denunciaron las fallas en la organización y se discutieron las decisiones del jurado.³⁹ La aparente impenetrabilidad de esta red institucional fue evadida con la progresiva aparición de espacios alternativos de exhibición y legitimación

³⁴ Antonio Pérez Valiente. "VII Salón Anual de Arte. Algunos expositores y sus obras", *Plus Ultra*, Buenos Aires, año II, n°17, septiembre 1917.

³⁵ Sobre este aspecto de la obra de Fader cfr. la recopilación de Marcelo Pacheco y Ana María Telesca. "Fader y el arte nacional", en: *Fernando Fader*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1988 [Catálogo]

³⁶ Diana Wechsler. "Paisaje, crítica e ideología", en: *Ciudad/Campo... op.cit.* p.348. Sobre el éxito de mercado de la obra de Fernando Fader, cfr.: María Isabel Baldasarre. "El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina", en: M.I. Baldasarre y S. Dolinko (eds.). *Travesías... op.cit.*

³⁷ Sobre los procesos de construcción del paisaje cordobés cfr.: Clementina Zablosky. "Fragmentos para una historia del paisaje en Córdoba", *Separata*, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano-UNR, año XI, n°16, octubre 2011.

³⁸ Laura Malosetti Costa. *Pampa, ciudad... op.cit.*

³⁹ Patricia Artundo. "Alfredo Guttero en Buenos Aires...", *op.cit.* p.34.

que generaron cierta permeabilidad del discurso oficial a los lenguajes vanguardistas. El año 1924 es para muchos investigadores un momento de quiebre central para entender el funcionamiento del campo artístico en años posteriores.⁴⁰ Al mismo tiempo que se inauguraba el Salón, se exponía en Witcomb la controvertida primera exposición de las pinturas cubo-futuristas de Emilio Pettoruti y en Amigos del Arte una retrospectiva de Fernando Fader concentraba las miradas de la prensa. Como plantea Mario Gradowzyck, en escasas cuerdas de diferencia se mostraban las tendencias –y a nuestro entender, las tensiones– que se debatían en el campo artístico local: modernismo (o cosmopolitismo) y tradición (o nacionalismo).⁴¹ La discusión estaba entonces instalada.

Gran parte de esta vanguardia estuvo identificada con la novedad, representada en la exaltación de lo urbano y el “cosmopolitismo”. Críticos como Atalaya, se alinearon dentro de esta corriente en contra del “nacionalismo de almanaque, con el gaucho buen mozo, la tapera, el ranchito, la pampa y su ombú”.⁴² Para los jóvenes vanguardistas era necesaria por lo tanto, la estimulación de un arte que estuviese a tono con las últimas tendencias internacionales.⁴³ Desde la revista de vanguardia *Martín Fierro* los artistas reaccionaron contra las instituciones oficiales. En sus páginas, el poeta argentino Eduardo González Lanuza escribía contra la “oficialización” del arte, entendiendo que llevaría necesariamente a un entorpecimiento de las capacidades creativas y a la generalización de una estética edulcorada:

La oficialización del arte trae como consecuencia ineludible un estancamiento en los procedimientos consagrados y un almibarado refinamiento a fuerza de pulido, por temor a notas agrias o discordantes. El arte oficial es una especie de policía estética que condena y persigue toda idea heterodoxa de ética emocional.

La visión creadora, cambiante, fugaz, imprecisa, inadmisibles, no puede soportar la tutela asfixiante de un organismo conservador por la fatalidad de su naturaleza [...] ese

⁴⁰ Entre otros: Sandra De la Fuente y Diana Wechsler. “La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia”...*op.cit.*; Diana Wechsler. “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en: Diana Wechsler (coord.). *Desde la otra vereda...op.cit.*; Mario Gradowzyck. “Los Salones Nacionales y la vanguardia (1924- 1943): La construcción de estos mundos es quizá la razón última de la utopía modernista”, *Ramona*, Buenos Aires, n°47, noviembre de 2004; Marcelo Pacheco. *Coleccionismo de arte en Buenos Aires. 1924-1942*. Buenos Aires, El Ateneo, 2013.

⁴¹ Mario H. Gradowzyck. “Eso no es pintura, ni nada: es una invención descabellada sin concesión a las reglas del arte”, en: *Ramona*, n°52, Buenos Aires, julio de 2005.

⁴² Atalaya. *Críticas 1920-1930*. Buenos Aires, Gleizer, 1934. p.272.

⁴³ Sobre las reacciones de la vanguardia en la prensa, cfr. entre otros: Diana Wechsler. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 2003; Sergio Baur (coord.). *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras*. Buenos Aires, MNBA, 2010 [Catálogo]; Patricia Artundo (ed.) *Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004; Patricia Artundo. “Acción militante del periódico Martín Fierro”, en: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995.

proteccionismo oficial tiende a crear un profesionalismo artístico enemigo fundamentalmente, y esto por razones obvias, del noble desinterés que debe regir al arte.⁴⁴

De esta manera, el Salón como lugar central para la legitimación de obras y artistas “puso en marcha un activo juego de fuerzas que tensaron, a la vez que exhibieron, las posiciones dentro del campo.”⁴⁵ Los artistas construyeron alternativas paralelas al certamen oficial a partir de la organización de eventos como el Salón de Recusados en 1914, el Salón Libre en 1924, el Salón de Artistas Independientes en 1923 y 1925 y los Salones de Arte Moderno realizados entre 1926 y 1932. Éstos favorecieron el resquebrajamiento en el discurso oficial del Salón Nacional hacia la década del treinta, con la progresiva incorporación de los lenguajes de las vanguardias a partir de los envíos de algunos artistas que lograron adaptar sus obras a los cánones impuestos por el certamen.

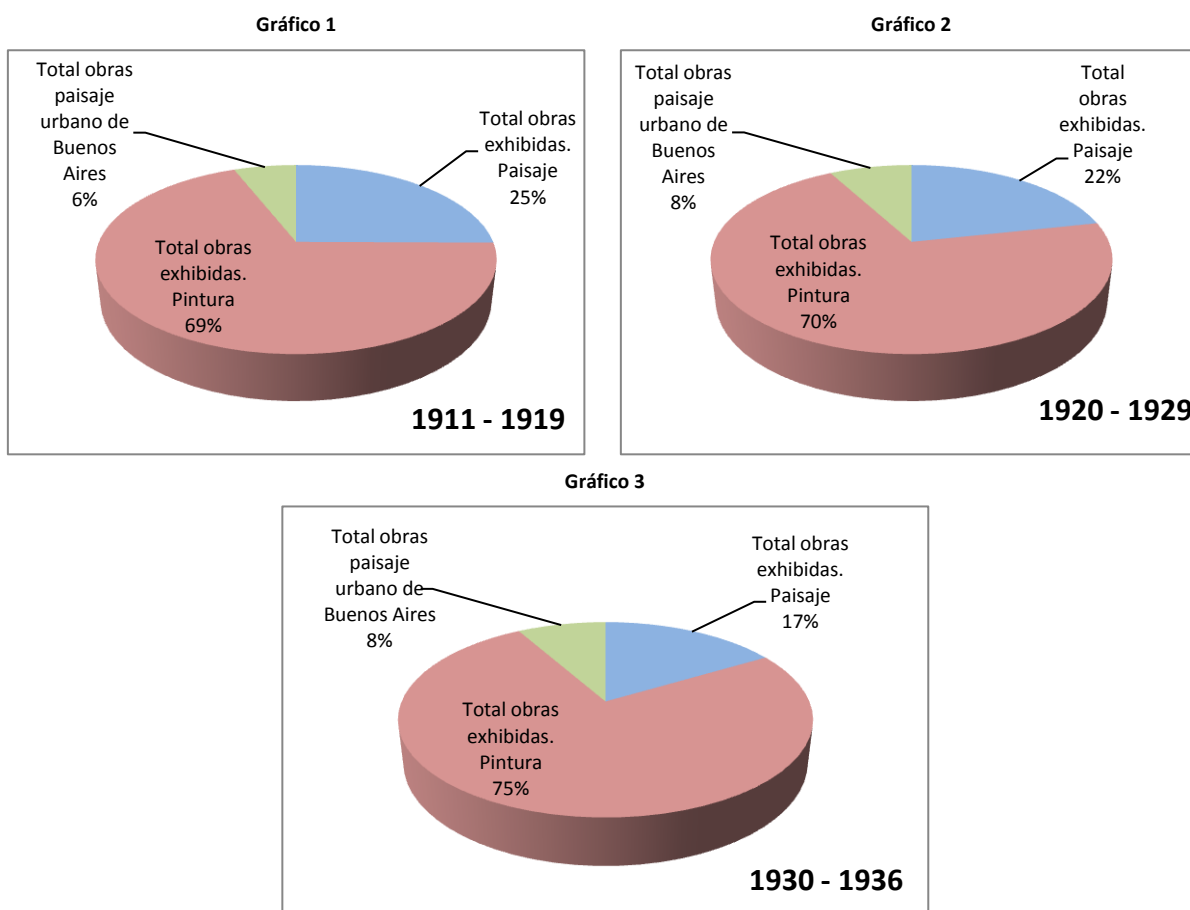
La pintura tuvo un lugar preponderante como medio para transmitir discursos dentro de todos estos movimientos preocupados por la esencia de lo nacional, de ahí la importancia del estudio de las obras exhibidas en el Salón de Bellas Artes. Los primeros elementos innovadores aparecieron primero en las figuras y las naturalezas muertas, a través de las cuales los artistas experimentaron con los elementos plásticos a partir de las experiencias de Cézanne primero y del cubismo después. Esto se hizo evidente en la década del veinte con el regreso al país, provenientes de Europa, de artistas como Emilio Pettoruti y posteriormente Aquiles Badi, Alfredo Guttero, Héctor Basaldúa, Juan del Prete, Antonio Berni y Lino E. Spilimbergo, quienes marcarían el pulso de la figuración en la década del treinta. De esta manera coexistieron obras cuyo planteo plástico mantenía elementos de los lenguajes de fines del XIX, junto a otras en las que se traslucían las propuestas de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX. Otra de las variables se incorporó desde la izquierda, en la propuesta de los Artistas del Pueblo quienes definieron los términos del arte nacional a partir de la denuncia sobre el presente de la marginalidad social y el proletariado urbano.

Las pinturas que se presentaban en el Salón pueden agruparse en tres grandes conjuntos según sus motivos: figuras (grupos, retratos, desnudos, etc.), naturalezas muertas y paisajes, cada uno de ellos con sus diversas variantes. La predominancia del paisaje sobre otros géneros es significativa con un promedio del 30% de los envíos, con motivos de diferentes lugares de la Argentina y de países europeos y latinoamericanos. Con un lenguaje que combinaba elementos del naturalismo y recursos del impresionismo, el pintoresquismo era el

⁴⁴ Eduardo González Lanuza. “Emoción y \$”. *Martín Fierro*, Buenos Aires, año I, n°10-11, 9 septiembre-octubre 1924.

⁴⁵ Este aspecto ha sido estudiado por Diana Wechsler. Cfr. Diana Wechsler. “Salones y contra-salones”, *op. cit.* p.72.

denominador común en la mayoría de estas obras. Entendiendo por pintoresco a una categoría que tiene su origen en el deseo de darle forma visual a un pasado anhelado, a partir del montaje de un escenario que permita conciliarlo con el presente.⁴⁶ Representa una sensibilidad “colorida, narrativa, fragmentaria, ecléctica, sentimental y pragmática”, orientada al placer inmediato causado por el paisaje natural o urbano y ligada principalmente a una idea bucólica y vaciada de conflictividad.⁴⁷



En el caso particular que nos ocupa, se observa un progresivo aumento de la admisión y exhibición de pinturas del paisaje urbano de Buenos Aires en el periodo 1911-1936, que sigue en creciendo hasta el final de la década del treinta. **(Anexo: tablas 2 y 3)** Entre 1911 y 1920, del total de obras exhibidas un 8% corresponde a paisajes de la ciudad, el porcentaje aumenta al 9% en el periodo 1921-1929 y asciende al 12% en el lapso 1930-1936, tres años más breve que los anteriores. Respecto al porcentaje de los motivos urbanos dentro del conjunto de las obras de paisaje también hay un aumento progresivo hacia la década del treinta. **(Gráficos 1-3)** Las cifras son elocuentes para demostrar nuestra hipótesis acerca de

⁴⁶ Cfr. Thomas Reese. “Buenos Aires 1910: representación y construcción de identidad”... *op.cit.*

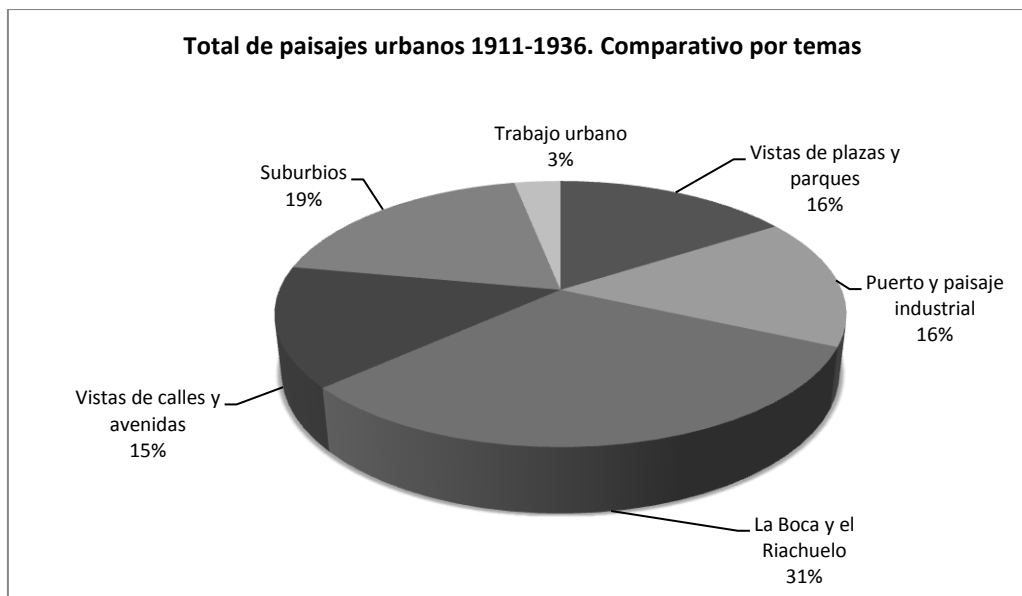
⁴⁷ Graciela Silvestri. *El lugar común...* *op.cit.* p.31.

cómo la ciudad es uno de los parámetros que define lo moderno tanto en términos estéticos como ideológicos, y cómo en la década del treinta la cuestión de lo urbano está ya instalada como problema para intelectuales y artistas. La predominancia del paisaje urbano en la década del treinta por sobre el paisaje rural y serrano que reinaba en las décadas anteriores refuerza nuestra hipótesis que la construcción de un imaginario moderno de la ciudad tiene su cenit en esta década, en paralelo a los cambios materiales más drásticos en su traza urbana.

Desde la primera edición en 1911, los catálogos del certamen incluyeron las listas de artistas y obras aceptadas, así como el precio de las mismas. En ocasiones se incluyó la dirección del artista y otros datos como la técnica de las piezas presentadas. En 1913 se incluyó el reglamento y en 1915 comenzaron a reproducirse algunas de las obras exhibidas. El número de reproducciones es variable; cuestión que puede deberse tanto a la mejora de las posibilidades técnicas de impresión como a la disponibilidad de presupuesto para la publicación. A pesar de ello, es significativo el aumento en el número de obras de paisaje urbano que aparecen en los catálogos ilustrados. **(Anexo: tablas 2, 3, 5)** Esto sin dudas permitía una circulación mayor de estas imágenes más allá de la relación directa que el espectador podía tener con ellas en las salas.

Dentro del género del paisaje urbano de Buenos Aires hemos dividido los diversos motivos en: Vistas de plazas y parques, Puerto y paisaje industrial, La Boca y el Riachuelo, Vistas de calles y avenidas céntricas, Suburbios y Trabajo urbano. En las obras expuestas en el Salón podemos encontrar una gran cantidad de interpretaciones y variaciones dentro de estos temas que, más allá de las diferencias en cuanto a ideologías y filiaciones estéticas de los artistas, presentan una serie de elementos comunes y pervivencias. Estas series de obras se encuentran relacionadas con el universo contemporáneo de imágenes que hemos estado analizando, construido desde diversos ámbitos como la prensa periódica, la literatura y el urbanismo. **(Anexo: tabla 4)**

Gráfico 4



El conjunto más numeroso corresponde a los motivos del barrio de La Boca y la ribera del Riachuelo. Como hemos observado en capítulos anteriores, el peso simbólico y la preeminencia de esta zona ribereña como fuente de motivos es notable y, si bien son de temática urbana, nada tienen que ver con los paisajes que podían observarse en otras partes de la ciudad. Desde la apertura del Salón hasta 1936, sobre un total de 548 obras de paisaje urbano exhibidas el 31% corresponde a motivos del Riachuelo y La Boca. **(Gráfico 4)** Del total de las 305 reproducciones en los respectivos catálogos casi un 40% corresponde a obras de temas boquenses, siendo las más numerosas. **(Anexo: gráfico y tabla 4)** En el conjunto de paisajes de la ribera del Riachuelo es posible encontrar dos encuadres frecuentes: uno hacia la orilla, en la que predominan los barcos, el agua en primer plano y las casas de madera o las fábricas como fondo; y otra vista desde la orilla, en la que se destacan el movimiento portuario o escenas de la vida cotidiana (como vendedores ambulantes o pescadores), los puentes de hierro que lo cruzan, las fábricas con sus chimeneas en el fondo. Muchas de las obras combinan ambas perspectivas, en las cuales se condensan todos o la mayoría de los elementos anteriormente mencionados. **(Figs.1-10)** En general la aproximación al motivo tiene tonos pintoresquistas, resaltando muchas veces los elementos atmosféricos o anímicos del paisaje. El clima apacible y colorido es lo que se destaca en las vistas de las calles de La Boca con las típicas casas de chapa y madera que consolidaron una imagen que, como afirma Graciela Silvestri, se conformó desde la pintura; pero, como hemos argumentado, también se construyó en diálogo con las imágenes provenientes de la prensa periódica y la literatura. **(Figs.11-14)** Los diversos elementos que componen el paisaje boquense conformaron una identidad barrial

muy característica por la cual La Boca, más que una imagen de la ciudad, se convirtió en “un complemento de otras imágenes de Buenos Aires que coexistieron con ella.”⁴⁸



1. Victor Cúnsolo. *Después de la lluvia*. XVII Salón, 1927



2. Pablo Molinari. *Motivo de La Boca*. XXIV Salón, 1934



3. Eugenio Daneri. *Caída de la tarde*. XX Salón, 1930. MNBA



4. José Arcidiacono. *Isla Maciel*. XXVI Salón, 1936

⁴⁸ Graciela Silvestri. *El color del río... op.cit.* p.279.



5. Eugenio Daneri. *Barcas abandonadas*. V Salón, 1915



6. Justo Lynch. *Veleros de cabotaje*. VII Salón, 1917



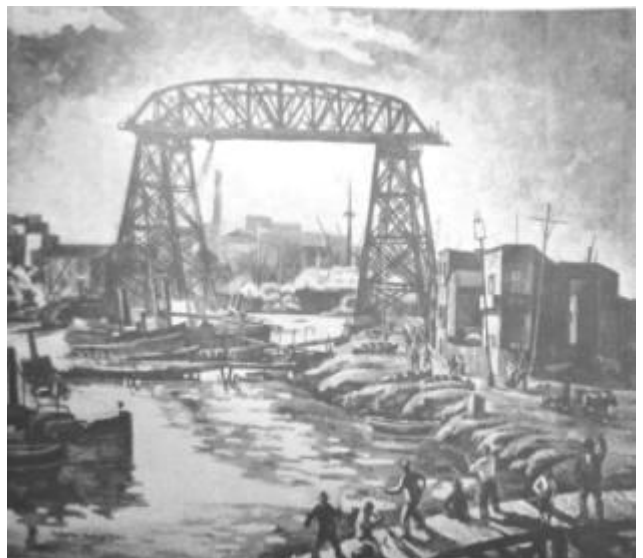
7. Justo Lynch. *Tarde serena*. VIII Salón, 1918



8. Hildara Pérez de Llanso. *Impresion de bruma*. XXIV Salón, 1934



9. Ceferino Carnacini. *El astillero*. XXVI Salón, 1936



10. W. Melgrarejo Muñoz. *Pescadores de mojarras*, XXVI Salón, 1936



11. Giordano La Rosa. *En la ribera*. XVI Sal6n, 1926



12. Santiago Cogorno. *Paisaje*. XXIII Sal6n, 1933



13. Onofrio Pacenza. *Casas*. XXVI Sal6n, 1936



14. Jos6 Arcidi6cono. *Paisaje de La Boca*. XXVI Sal6n, 1936

Un 16% del total de las obras expuestas en el periodo que nos ocupa corresponde al conjunto de tem6tica portuaria. Si bien se superpone con los motivos de la orilla del Riachuelo, presenta caracter6sticas diferenciadas en el conjunto que denominamos "Puerto y paisaje industrial". Relacionados en particular con el puerto de Buenos Aires, estos temas se fusionan con el paisaje industrial en obras que hemos enmarcado en el cap6tulo 1 dentro del *sublime industrial*. (Figs.15-17) El mismo porcentaje corresponde al grupo de vistas de plazas y parques, que seg6n lo que hemos planteado en el cap6tulo 4, en muchos casos son el escenario en el que se muestra la vida cotidiana de la ciudad y el esparcimiento de sus habitantes, representados principalmente por la obra de Augusto Marteau y Jos6 Mar6a Lozano Mouj6n. (Figs.18-19) El Parque 3 de Febrero y el Rosedal son el refugio para artistas como Atilio

Malinverno y Miguel Burgoa que encontraban allí un reducto bucólico y pintoresco. (Figs.20-21)



15. Giordano La Rosa. *Tarde en el puerto* (tríptico). XV Salón, 1925



16. Luis Macaya. *Puerto de Buenos Aires*. XV Salón, 1925.
Premio a extrajeros



17. Alberto Nicasio. *Usina de electricidad*. XXV Salón, 1935



18. J.M. Lozano Mouján. *La tardecita*. XV Salón, 1925



19. Augusto Marteau. *Plaza Lavalle*. XVI Salón, 1926



20. Atilio Malinverno. *Sol en el parque*. XIV Sal6n, 1924



21. Miguel Burgoa. *Mañana en el Bot6nico*. XVI Sal6n, 1926

Los paisajes del suburbio son el segundo grupo m6s numeroso, constituyendo un 19% del total. En estas obras se destacan, nuevamente con un tratamiento pintoresquista, las pequeas y sencillas casas de barrios como el Bajo Flores, Belgrano o Caballito. Como vimos en el cap6tulo 3, estas im6genes se corresponden en general con un sentimiento nost6lgico respecto a la modernizaci6n, a partir del cual el suburbio se convierte en el lugar donde todav6a pervive aquella Buenos Aires “de antaao” y es el refugio de las buenas costumbres respecto al movimiento fren6tico del centro. Este sentido es el que adquieren los paisajes de barrios como San Telmo y Montserrat, cuyas esquinas y calles, en todos los casos, remiten a una imagen del pasado colonial de la ciudad; ya presente desde los t6tulos de las obras, como “Reliquia”, “De tiempos pasados” o “Del tiempo viejo”. (Figs.22-25) Nos encontramos nuevamente con la dicotom6a entre “lo viejo y lo nuevo”, como las dos caras de la moneda de la modernizaci6n de la ciudad, en obras que presentan este contraste como motivo.

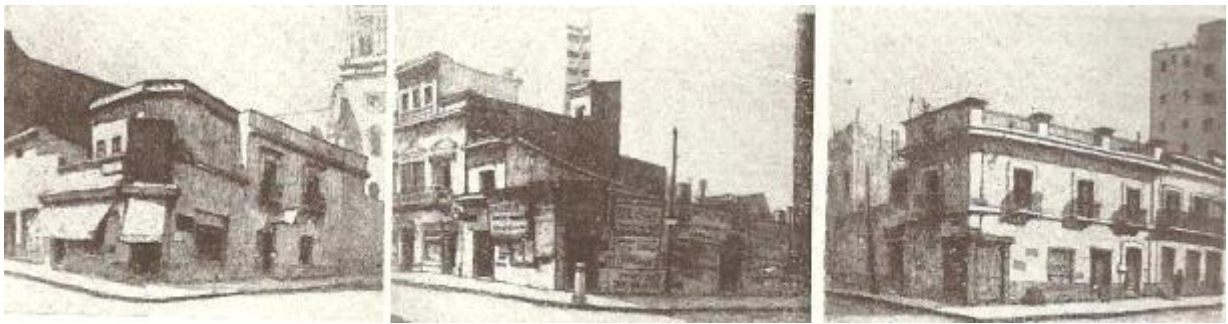
Las calles y avenidas m6s importantes de la ciudad como Corrientes, Paseo de Julio, Callao, Suipacha y las Diagonales aparecen pobladas de autom6viles, tranv6as, carros y peatones. Se muestran en perspectivas que fugan en alg6n edificio paradigm6tico, que constitu6a la forma m6s frecuente de encuadre en las fotograf6as publicadas en la prensa peri6dica ya que permit6a resaltar la altura de las edificaciones y la vista de conjunto de la calle. (Figs.26-30) El punto de vista pod6a estar a la altura del piso o desde alg6n punto elevado, como balcones o terrazas.



22. Juan Navarro. *Reliquia*. XVII Salón, 1927



23. Julián Gonzalez. *Del tiempo viejo*. XXV Salón, 1935



25



26

24. Julián Gonzalez. *Del Buenos Aires viejo* (tríptico). XXI Salón, 1931

25. Julián González. *De tiempos pasados* (tríptico). XXI Salón, 1931



26. Carmen Souza Brazuna. *Paseo Colón e Independencia*. XX Salón, 1930



27. Orestes Urbini. *Diagonal Norte*. XX Sal6n, 1930



28. Orestes Urbini. *Calle Uruguay*. XX Sal6n, 1930



a



b

29. a. Hugo Giabarini. *Sol de invierno*. XIV Sal6n, 1924
 b. "Rincones porte6os. C6rdoba y Esmeralda", *Caras y Caretas*, a6o XXXI, n61545, 12 de mayo 1928 (detalle)



30. a. *Calle Callao*. Tarjeta postal, c.1916
 b. José M. Lozano Mouján. *Calle Callao*. XVI Salón, 1926

El último grupo de motivos está representado por las imágenes del trabajo urbano. Si bien su número es reducido respecto al resto, solamente un 3%, su peso simbólico es relevante para entender cómo impacta el proceso de modernización en la traza urbana. Según lo planteado en el capítulo 2, andamios, máquinas, materiales y edificios en construcción son los elementos constantes en estas obras en las que las figuras humanas son minimizadas respecto al entorno. También el descanso es un tema abordado por los artistas, donde nuevamente las figuras de los obreros aparecen generalmente fusionadas con el contexto urbano. (Figs.31-32)



31. Aurelio Cincioni. *La hora del descanso*. XXI Salón, 1931



32. Giordano la Rosa. *Nueva avenida*. XXI Salón, 1931

Ese trabajo urbano es el que en 1912 aparece en *Buenos Aires* de Alberto Rossi, quien obtuvo el Primer Premio ese año, siendo la primera de las obras de paisaje urbano premiada en el certamen. (Fig.33) A lo largo del periodo que nos ocupa, diversos artistas como Benito

Quinquela Martín, Italo Botti, Pablo Molinari y Onofrio Pacenza recibieron distinciones por sus paisajes de Buenos Aires. **(Anexo: Tabla 6)** Los temas de las obras premiadas por supuesto están acordes a los motivos que hemos estado delineando como fundamentales en la construcción de la imagen moderna de la ciudad: el suburbio, la ribera del Riachuelo, las calles céntricas y el trabajo urbano. **(Figs.34-39)**



33. Alberto M. Rossi. *Buenos Aires*. II Salón, 1912. Primer premio



34. Benito Quinquela Martín. *Día de trabajo en La Boca*. X Salón, 1920. Tercer premio



35. a. Orestes Urbini. *Una calle*. XXI Salón, 1931. Premio Estímulo de Pintura
b. Orestes Urbini. *Buenos Aires que surge*, óleo, 177 x 122 cm, 1937. Legislatura de la Ciudad de Bs. As.

En cuanto a los motivos, un caso interesante es la obra *Una calle* de Orestes Urbini, que obtuvo el Premio Estímulo de Pintura en 1931. **(Fig.35a)** La pintura muestra una esquina y la bifurcación de una calle con una perspectiva un tanto rebatida. Un poste equilibra con su línea vertical las diagonales generadas por la calle y las sombras de edificios y vehículos. El protagonismo de estos últimos le otorga dinamismo a la composición. En la esquina se observan los restos de unas paredes y por detrás un edificio de estilo francés. En el ángulo inferior izquierdo, las vallas de una obra en construcción están cubiertas de afiches que algunos transeúntes observan al pasar. A la derecha, por detrás de un ómnibus que ingresa a la obra por el ángulo inferior, se yuxtaponen edificios de estilos y alturas diferentes, destacando la heterogeneidad de la arquitectura porteña. Esta obra resulta interesante porque condensa los elementos de la iconografía del paisaje de Buenos Aires que hemos destacado, la velocidad (en los transeúntes y vehículos), los estímulos visuales como carteles y edificios, la superposición de edificaciones de diferentes estilos y alturas y sus consecuentes transformaciones (en las paredes en ruinas y las vallas de la futura construcción). Urbini realizó una versión de esta misma obra seis años después, en 1937. **(Fig.35b)** El cambio del título a *Buenos Aires que surge* es significativo en tanto hace más evidente el sentido de la obra como imagen de la modernización y de la nueva ciudad que “surgía”. El encuadre y los elementos son los mismos pero el lenguaje cambia a uno más cercano a la metafísica del *Novecento* y se despoja de la pincelada más visible y expresiva de la obra de 1931. Las figuras humanas están empequeñecidas, las superficies lisas de los muros son interrumpidas por un mayor número de carteles. Pero quizás lo más notorio es la definición que adquieren las ruinas en la esquina, que se convierten en el punto focal de la composición y contrastan por su color y su forma con la masa cúbica y roja del alto edificio en el lado derecho. Éste a su vez se destaca del resto de las construcciones más bajas y de estilo francés que quedan en segundo y tercer plano junto a una pequeña masa verde de árboles en el fondo. Así en *Buenos Aires que surge* el artista reelabora los mismos elementos para hacer prevalecer el sentido del cambio veloz de la modernización y sus efectos en el paisaje urbano.

En las obras expuestas en el Salón Nacional de Bellas Artes se conjugan la dualidad entre el cosmopolitismo y la nostalgia por el pasado, la velocidad de los cambios en la traza urbana y su activación económica; pero sobre todo las nuevas formas de circular y habitar la ciudad. En estos paisajes urbanos podemos encontrar entonces los diversos discursos sobre la ciudad que se construyeron en el periodo. La correspondencia de estas imágenes con otras provenientes de otros ámbitos refuerza la idea de un bagaje común en circulación que cristalizará finalmente hacia fines de la década del treinta. Más allá de su relación con otros soportes en cuanto a los repertorios, lo que las pinturas aportan es una visión particular de los

mismos. Las posibilidades de la representación pictórica permiten conjugar elementos provenientes de otros lenguajes, como el encuadre de la fotografía o la opción de poner en imagen las descripciones literarias de un lugar determinado.



36. Onofrio Pacenza. *Calle Estados Unidos*. XXIII Sal3n, 1933. Premio Nacional Est3mulo



37. Abel Laurens. *Barrio pobre*. XXV Sal3n, 1935. Premio Est3mulo



38. Pablo Molinari. *Tormentoso, temple*, 130 x 100 cm., XXIV Sal3n, 1934. Premio Nacional Est3mulo



39. Aquiles Badi. *Buenos Aires 1936*. XXVI Sal3n, 1936. Premio Composici3n

Los artistas que se presentaban en el Sal3n no ten3an, por supuesto, la misma trayectoria o el mismo bagaje en cuanto a su formaci3n art3stica, recursos o competencias est3ticas. Algunos como Augusto Marteau, Cayetano Donn3s, Italo Botti, Victor Rebuffo, Santiago Marr3, Eduardo Tartaglione hab3an pasado por la Academia de Bellas Artes o hab3an estudiado en el exterior; otros como Benito Quinquela Mart3n o Atilio Malinverno tuvieron otro tipo de formaci3n art3stica en asociaciones y talleres particulares. Como se mencionaba anteriormente, si bien a partir de la d3cada del veinte comenzaron a filtrarse los lenguajes vanguardistas, en general las obras admitidas en el Sal3n est3n dentro de una figuraci3n que

no se aleja demasiado de las enseñanzas que se impartían en la Academia de Bellas Artes. El resumen que José Lozano Mouján hacía en 1927 sobre los paisajistas urbanos porteños, sintetiza el panorama de artistas, temas y tendencias que podía observarse en el Salón:

Nuestra ciudad ha tentado a muchos artistas: Marteau, un temperamento sutil, estampa calles y plazas con cierto dejo francés. Rossi pinta las construcciones y el puerto, tema que trataron después Collivadino, Lynch, Nava, Montero, Carnacini, Botti, Molinari, Tartaglione, Quinquela Martín, La Rosa y muchísimos más. El arrabal catequizó adeptos: Collivadino es un especialista en callejuelas de las afueras; en La Boca y en la Isla Maciel trabajan casi todos los citados que tratan el puerto, a los cuales agregaré a Requena Escalada, que lo hace con una visión un tanto eslava, pero muy atrayente, y a Vena, que en los principios de su carrera se dedicó al estudio de escenas de La Boca. Pero muchos de estos pintores y otros más, al encarar dichos asuntos hicieron intervenir figuras, así es, que debo catalogarlos como costumbristas: Thibón de Libián, por ejemplo, efectúa interpretaciones irónicas y chispeantes que llevan un sabor netamente francés; Enrique Policastro, uno de los jóvenes mejor dotados, cuyos tipos de los lugares más alejados del centro, revisten hondo interés y revelan individualidad. El barrio de la Quema y Boedo formó grupos: Arato, Vigo, Bellocq y el escultor Riganelli. Ellos supieron imponerse, pero el malogrado Santiago Palazzo, cronológicamente el primero de ellos, luchó contra la incompreensión; fue un artista intenso que murió joven...⁴⁹

Hemos tomado las obras a nivel de motivos y temas predominantes, sin por ello ignorar las diferencias existentes a nivel plástico. Y es justamente aquí donde reside aquello que resulta llamativo: artistas provenientes de entornos o formaciones diversas beben de las mismas fuentes iconográficas, de las mismas construcciones de imaginarios urbanos. Los artistas condensan en sus obras sus diversos grados de interés y compromiso con el entorno, más allá de las filiaciones estéticas e ideológicas específicas de cada uno. Por lo tanto, a pesar de los diversos lenguajes plásticos, el verdadero valor *moderno* de estas obras está dado por la representación de la ciudad como tema. Es entonces en estas pinturas donde efectivamente se puede observar cómo decantaron los discursos acerca de la modernización de Buenos Aires.

1.2. Paisaje urbano en los circuitos de exhibición

La apertura del Salón Nacional estimuló la aparición de nuevas galerías de arte y salas de exposición privadas, que se nutrían con la obra de los artistas legitimados por el certamen

⁴⁹ José María Lozano Mouján. *Figuras... op.cit.* pp.26-27

oficial. Estas obras resultaban adecuadas para el gusto de la clase alta y media en ascenso, que tenía la capacidad de comprar en las numerosas muestras que se realizaban en la ciudad.⁵⁰ María Isabel Baldasarre propuso un mapa de galerías, espacios de venta y precios de obras para configurar un panorama del mercado del arte a principios del siglo XX, encontrando que la recepción del arte argentino había comenzado a cambiar de la mano de una mayor disponibilidad de obras con la apertura de nuevos salones de artes plásticas.⁵¹ Aumentó así la periodicidad de las exhibiciones y las críticas en la prensa periódica que daban espacio al debate sobre la conformación de un arte nacional y la definición del arte moderno. De esta manera el consumo de obras de arte se afirmaba no sólo a partir de la oferta de muestras en diversos ámbitos, sino a través de la prensa periódica masiva y las revistas especializadas que delinearon un público heterogéneo y ampliado. Al respecto, nuevamente Lozano Mouján afirmaba en 1922 que:

El gusto por la pintura es mayor y más serio. Ello es debido a que el público está más al corriente de la producción mundial. En cualquier exposición de pintura, es frecuente oír juicios bastante sensatos de parte de los espectadores, sin querer por ello decir que el gusto esté formado totalmente.⁵²

Y con respecto al número de espacios de exhibición en Buenos Aires, en 1927 llegaba a la conclusión que:

La Capital se ha convertido en un importante centro artístico; en los diferentes salones, se inauguran semanalmente, cuatro o cinco exposiciones, desde marzo hasta diciembre. [...] Resumiendo, diré sin ambages, que en materia de arte, la Argentina no necesita recurrir ya al extranjero.⁵³

⁵⁰ Sobre la actividad de las galerías privadas y el coleccionismo de arte en este período cfr.: Talía Bermejo. "El circuito 'Florida' en la formación del mercado artístico porteño en los años veinte", en: *Avances. Revista del Área Artes*. Córdoba, UNC, n°17, 2009-2010; "El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960", en: M.I. Baldasarre y S. Dolinko (eds.). *Travesías... op.cit.*; Marcelo Pacheco. *Coleccionismo de arte en Buenos Aires. 1924-1942... op.cit.* Si bien su foco está puesto en la década del sesenta, para un panorama general de los procesos de consolidación del mercado de arte en Buenos Aires cfr.: Juan Cruz Andrada. "Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60", en: AA.VV. *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*. VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVI Jornadas CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2015.

⁵¹ María Isabel Baldasarre. "El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina", en: M.I. Baldasarre y S. Dolinko (eds.). *op.cit.*

⁵² José María Lozano Mouján. *Apuntes... op.cit.* p.216

⁵³ José Lozano Mouján. *Figuras... op.cit.* p.20.

Los rituales del esparcimiento y consumo urbano en las primeras décadas del siglo XX estaban relacionados con la democratización del deseo y la búsqueda de bienes construidos por el capitalismo. Las compras y las exposiciones ayudaron a construir mercados internacionalizados para el esparcimiento comercializado.⁵⁴ Las nuevas formas de consumo de arte aparecían en la prensa a través de viñetas humorísticas que parodiaban el público del sistema de las artes, en revistas de amplia circulación como *Plus Ultra*, *Atlántida* o *El Hogar*.⁵⁵ **(Figs.40-41)** El mercado del arte, los *marchands* y el público asistente a los *vernissages* eran el objeto de estas ilustraciones que mostraban las actitudes de los diferentes actores en estos espacios, resaltando sobre todo la idea del salón como sitio de sociabilidad y encuentro de la élite. También artistas como Alberto M. Rossi plasmaron a través de una mirada irónica las nuevas formas de sociabilidad y consumo. **(Fig.42)** Esto resulta entonces otro elemento indicativo de cómo el campo artístico estaba ya en plena maduración.



40. *Plus Ultra*, portada "Visitando el Salón", año II, n°17, septiembre 1917



41. "El vernissage", *Plus Ultra*, año I, n° 4, abril 1916

⁵⁴ Cfr. Thomas Reese. "Buenos Aires 1910... *op.cit.*

⁵⁵ Para un ejemplo particular de esta situación cfr. Talía Bermejo. "Imagen y consumo en la *Atlántida* de los años veinte", en: Verónica Delgado, Alejandra Mailhe, Geraldine Rogers (coords.). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2014.

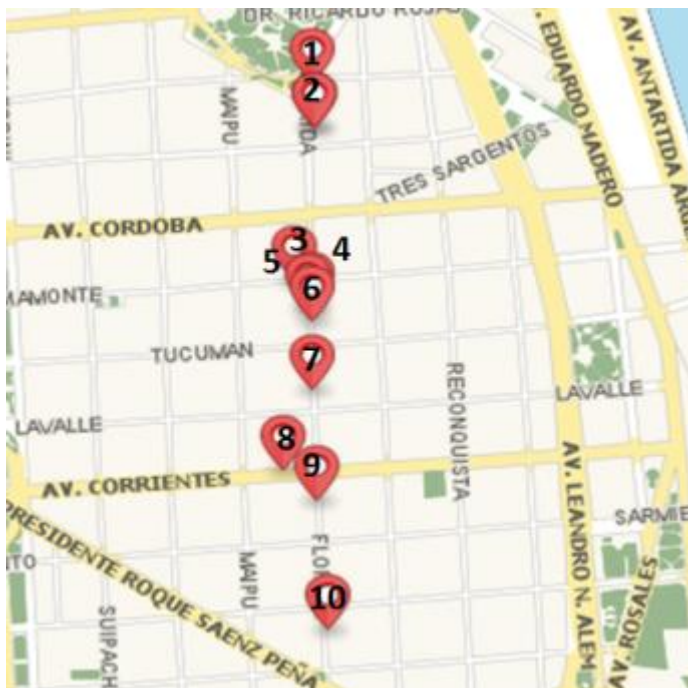


42. Alberto M. Rossi, *El clou del salón*. Reproducido en *La Nación*, 15 de noviembre 1936. Expuesto en la exposición individual del artista en la Galería Viau y Zona

Desde fines del XIX, la calle Florida era el epicentro del circuito comercial de galerías de arte y espacios culturales. En las primeras décadas del siglo siguiente se ampliaba la cantidad de salas donde se mostraba la actualidad del arte argentino e internacional, con la apertura de las galerías Müller (1914), Nordiska Kompaniet (1920), Van Riel (1924), Viau y Zona (1926) y de la Asociación Amigos del Arte (1924).⁵⁶ Así en escasas cuadras se concentraba la mayor parte del comercio y la exhibición de arte de la ciudad. **(Mapa 1)** Entre 1911 y 1936 estas salas mostraron las tendencias de la plástica local y fueron el epicentro de las discusiones artísticas. En este contexto, muchas muestras incluyeron obras con temas de paisaje urbano, ya sea dentro de exhibiciones colectivas o individuales de artistas como Benito Quinquela Martín, Augusto Marteau, Giordano La Rosa o Pedro Roca y Marsal.⁵⁷ Así se completaba la circulación de los motivos urbanos con su presencia en el circuito de salas de exhibición de la ciudad. Si el consumo de estas imágenes no resultaba tan masivo como el de aquellas que aparecían en la prensa, la rotación entre los salones de bellas artes, galerías, asociaciones barriales, museos y otros espacios de exhibición le otorgaba al paisaje urbano una visibilidad por lo menos destacable.

⁵⁶ Cfr. Talía Bermejo. "El arte argentino entre pasiones privadas...*op.cit.*

⁵⁷ Por ejemplo: 1925: Leonie Matthis, "Buenos Aires antiguo y moderno", Galería Witcomb; 1929: Juan Sol, Galería Witcomb; 1930-1931: Muestra colectiva, "Motivos urbanos", Agrupación La Peña; 1931: Onofrio Pacenza, Asoc. Amigos del Arte; 1932: Antonio Parodi y Francisco Bussurro, Concejo Deliberante; 1933: Alfredo Guttero, "Homenaje", Dirección Nacional de Bellas Artes; 1934: J. M. Lozano Mouján, Asoc. Amigos del Arte; 1935: Alfredo Lazzari, Galería Witcomb; 1935: Pedro Roca y Marsal, "Impresiones", Galería Witcomb; 1935: Alberto M. Rossi, Galería Witcomb; 1936: Augusto Marteau, "Aspectos de Buenos Aires", Galería Müller.



1. Galería Nordiska Kompaniet. Florida 999
2. Galería Müller. Florida 933-935
3. Galería Van Riel (sección de foto artística y antigüedades). Viamonte 624
4. Salón Costa. Florida 660
5. Galería Van Riel. Florida 659
6. Asociación Amigos del Arte. Florida 659
7. Galería Viau y Zona. Florida 637
8. Galería Viau y Zona. Florida 530
9. Galería Witcomb Florida 364
10. Salón Costa. Florida 163

(Las salas nombradas más de una vez corresponden a los diferentes locales que ocuparon durante el periodo abordado)

Mapa 1. Circuito de galerías y salas de exhibición de la calle Florida

Paralelamente surgía un coleccionismo público, cuyo objetivo principal era el de construir un relato del arte nacional. Es entonces cuando se abrieron nuevos museos municipales y provinciales como el Museo Castagnino de Rosario (1920), el Rosa Galisteo en Santa Fe (1922), el Museo Provincial de Bellas Artes en La Plata en 1922 y en Buenos Aires el Museo de Bellas Artes de La Boca (iniciado en 1936 y abierto en 1938) y el Museo Municipal de Bellas Artes (luego “Eduardo Sívori”), inaugurado en 1938 en dependencias del Concejo Deliberante en Buenos Aires. La dirección y la conformación de las colecciones de estos museos en muchos casos estuvo a cargo de artistas: como Luis Falcini en el Museo Municipal de Bellas Artes en Buenos Aires, Emilio Pettoruti en La Plata y Quinquela Martín en el Museo de La Boca.

La apertura de nuevos certámenes de artes plásticas no sólo fomentó la formación de nuevas colecciones públicas y privadas, dinamizando el mercado de arte, sino que amplió la circulación y consumo de obras. En otras ciudades del país se dieron procesos similares al que describimos para el Salón Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires. Un ejemplo ineludible para el periodo que nos ocupa es el Salón de Otoño de Rosario. Alrededor del Centenario la elite intelectual y comercial rosarina había comenzado a realizar acciones en pos de cambiar la imagen de “ciudad fenicia”, relacionada con su prominente actividad portuaria y bursátil, por una más “espiritual” a partir de la promoción de la cultura; entendiendo a Rosario como un

“espacio privilegiado para forjar la identidad americana”.⁵⁸ Hacia la década del veinte el campo artístico de Rosario se encontraba en plena expansión, con la intensificación de la actividad a través de la creación de nuevas instituciones y agrupaciones culturales. Entre estas últimas, una de las más influyentes fue la de “El Círculo de la Biblioteca” que inició sus actividades en 1912 con el objetivo de promover el arte y la cultura en Rosario. Una de sus primeras iniciativas relacionada con las artes plásticas fue la organización del Primer Salón de Bellas Artes en 1913 a partir del cual, los integrantes de esta agrupación “pretendían mostrar una ciudad interesada en las manifestaciones artísticas. Ahora Rosario contaba entre sus “vecinos” más renombrados verdaderos gustadores del arte.”⁵⁹

Para los miembros del El Círculo, el establecimiento del Salón era una instancia ineludible para el desarrollo del gusto del público y para estimular el coleccionismo que comenzaba a imponerse como una característica identificadora de la burguesía local.⁶⁰ Cuatro años después, el 24 de mayo de 1917 se inauguró el primer Salón Nacional de Bellas Artes de Rosario o “Salón de Otoño” que se constituyó en una instancia fundamental para la exhibición de obras y legitimación de artistas, no sólo a nivel local, sino nacional. Al igual que lo que sucedía en el Salón Nacional en Buenos Aires, en las diversas ediciones del Salón de Otoño de Rosario se presentaba una selección del repertorio estético e iconográfico legitimado y aceptado por una gran parte de la crítica y el público local. En efecto, según el reglamento sólo eran admitidos aquellos artistas que hubieran ingresado previamente al Salón Nacional.

En el conjunto de obras exhibidas en la primera década de existencia del certamen, llama la atención la relativamente escasa presencia del paisaje rosarino en relación al paisaje de otras ciudades, principalmente de Buenos Aires. Esto tal vez pueda deberse a la importancia que estaba tomando el paisaje urbano como tema entre los artistas porteños, que participaban asiduamente y obtenían distinciones en el Salón de Otoño. Entre 1917 y 1936, la lista de expositores incluyó nombres como: Ceferino Carnacini, Pío Collivadino, Eugenio Daneri y Orestes Urbini, entre otros. **(Anexo: tabla 7)** A comienzos de la década del veinte aumentó la predominancia del paisaje urbano, panorama análogo al del Salón porteño, teniendo en cuenta que era una práctica común la presentación de las mismas obras en ambos salones, del

⁵⁸ Lorena Mouguelar. “Entre revistas y bastidores: Julio Vanzo en los años veinte”, *Avances. Revista del Área Artes*, Córdoba, UNC, n°17, 2009-2010. p.136.

⁵⁹ Pablo Montini. “Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960”, en: M.I. Baldasarre y S. Dolinko (eds.). *Travesías...op.cit.*

⁶⁰ Pablo Montini. “Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística del Juan B. Castagnino, 1907-1925”, en: Patricia Artundo et al. *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones. 1880-1970*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008.

mismo año o en la edición siguiente.⁶¹ Esta situación comenzó a estabilizarse hacia la década del treinta, cuando empezó a aparecer una mayor cantidad de representaciones del paisaje de la ciudad de Rosario. En este punto podríamos plantear la posibilidad de una construcción en paralelo del imaginario urbano rosarino a partir de un proceso similar al que se llevaba a cabo en Buenos Aires.⁶²

2. Buenos Aires celebrada

*Buenos Aires viste el ropaje del porvenir.*⁶³

Las celebraciones transfiguran el espacio urbano, momentánea o permanentemente; así la apropiación del espacio por parte de los diferentes actores le otorga significados y contenidos diversos. Estos cambios muchas veces quedan plasmados en imágenes que pasan a integrar el repertorio de motivos en circulación en un momento y un lugar determinados. Lía Munilla, en su estudio sobre las fiestas cívicas en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XIX, define a las celebraciones en el espacio público como una articulación entre la acción estatal y la sociedad civil.⁶⁴ Por lo tanto se genera un diálogo en el que se convoca al consenso a partir de la conmemoración de eventos históricos o el recuerdo de héroes y gestas. Las celebraciones cívicas tuvieron un rol fundamental en la afirmación de la imagen de la Argentina como nación y de Buenos Aires como ciudad capital. En el Centenario la ciudad era el espacio donde la identidad nacional podía celebrarse y experimentarse y, como afirma Thomas Reese, Buenos Aires proyectaba su cosmopolitismo a partir del predominio de imágenes burguesas del progreso, que al mismo tiempo contribuían a la construcción de la experiencia metropolitana.⁶⁵ De esta manera, los diversos actores sociales “se apropian de *objetos*,

⁶¹ Por ejemplo: *Puerto de Carmen Souza Brazuna* expuesto en Rosario en 1925 y en el Salón Nacional en 1931; *Calle Uruguay* de Orestes Urbini expuesto en ambos certámenes en 1930.

⁶² Sobre la construcción del campo artístico rosarino cfr.: Pablo Montini y otros. *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario 1917-1945*. Buenos Aires, Fundación Espigas, Fundación Castagnino, 2012.

⁶³ “Rincones porteños”, *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1545, 12 de mayo 1928.

⁶⁴ Lía Munilla. *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013.

⁶⁵ Thomas Reese. “Buenos Aires 1910... *op.cit.*”

actuaciones e imágenes para crear identidades que desafían a las construcciones de identidad nacional y metropolitana dominantes.”⁶⁶

Así hemos delimitado el recorte temporal de la presente tesis, entre dos celebraciones –la del Centenario de 1910 y la del Cuarto Centenario de 1936- que marcan este doble papel de Buenos Aires como Capital de la República y como metrópolis moderna. Las imágenes que se produjeron dialogaron con esta doble identidad. Distintas tradiciones, discursos y lenguajes estuvieron en juego en este periodo, sin embargo, como hemos demostrado hasta ahora, es posible delinear al menos en las representaciones del paisaje urbano, un repertorio de motivos que funcionaron para diversos fines según su contexto de aparición y de consumo.

2.1. La ciudad centro de los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo⁶⁷

En la historiografía del arte local, la Exposición del Centenario ha sido uno de los eventos más estudiados, junto con las transformaciones urbanas y el problema del emplazamiento de monumentos conmemorativos.⁶⁸ Tomaremos algunos puntos generales que nos permitirán contextualizar la presencia de imágenes del paisaje urbano en torno a las celebraciones del Centenario. Más allá de su significación histórica, el Centenario de 1910 fue un momento de expansión económica y entusiasmo conmemorativo que se tradujo en la materialidad de la ciudad, en su arquitectura, calles, plazas y monumentos. Para la clase dominante estos festejos eran una oportunidad para consagrar el proyecto económico y político iniciado en la década del ochenta. Este es el sentido que tuvieron las cinco exposiciones internacionales, que tomaron como modelo las exposiciones universales que venían realizándose en Europa desde mediados del siglo XIX, donde se exhibieron los productos de la “nueva civilización” que

⁶⁶ Thomas Reese. *op.cit.* p.24. (cursiva en el original)

⁶⁷ Debido a su extensión, no cabe retomar aquí cuestiones que han sido abordadas en la abultada bibliografía existente sobre el periodo que ha tratado diversos aspectos de la coyuntura, desde la influencia de las corrientes hispanista y nacionalista hasta los aspectos socioeconómicos y políticos y las ideas sobre la importancia de las imágenes y fiestas para formar nuevos ciudadanos bajo el impacto de la inmigración. Tomaremos aquellos aspectos más pertinentes para nuestra discusión.

⁶⁸ Cfr. además de la bibliografía citada en capítulos anteriores, cfr.: Raúl Piccioni. “Eduardo Schiaffino. Plazas, arte y urbanismo”, en: *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 1996; “La estética de la ciudad. Preocupaciones de un pintor”, en: *IV Jornadas Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 2000; Roberto Amigo. “Imágenes en el Centenario: nacionalismo e hispanidad”, en: Margarita Gutman y Thomas Reese (eds.). *Buenos Aires 1910... op.cit.*

propugnaban: industria, ferrocarriles, arte, agricultura, e higiene.⁶⁹ Estos eventos eran para el país organizador una oportunidad de mostrarse ante la comunidad internacional, exhibiendo sus progresos y cosmopolitismo. En el caso del Centenario, las áreas temáticas elegidas eran un indicador de los factores que eran generadores de progreso según la clase dirigente, donde la inclusión del arte no fue un dato menor.⁷⁰ La exposición del Centenario es indicativa de las búsquedas que apuntaban a compatibilizar lo propio y lo ajeno, y “fue también un momento emblemático de la revaloración del pasado hispánico y la reanudación de un vínculo con la antigua metrópolis colonial, pensado como correctivo para el excesivo cosmopolitismo moderno.”⁷¹

Durante las celebraciones era preciso mostrarle a los visitantes –y al mundo- que Buenos Aires era una ciudad moderna, a la altura de las metrópolis europeas y norteamericanas,

El proyecto de ciudad moderna se corresponde con el deseo de ciudad moderna [...] En el Centenario parecería que la brecha entre el proyecto, el deseo y la materialidad urbana se angostara casi hasta desaparecer. [...] El énfasis conmemorativo puesto en el monumento se hace evidente en los agregados urbanos [...] el inicio de este momento culminante que es 1910 no dependió tanto de lo que efectivamente era la ciudad sino de cómo se la quería mostrar y, también, de cómo se la percibía.⁷²

Así un elemento clave del Centenario es la idea de la ciudad como un museo al aire libre. La instalación de monumentos conmemorativos estuvo indudablemente ligada a la creación de nuevos espacios simbólicos que pretendían reforzar las ideas sobre la nacionalidad. El Estado buscaba ejercer un papel esencial en la homogeneización de la memoria y en la selección de los héroes y los hechos sobre los que había que basar el presente y proyectar el futuro. No se recurrió a un único eje simbólico con un recorrido claramente definido para la ubicación de los monumentos, sino que fueron integrándose a los diversos espacios de la ciudad. Con el tiempo estos monumentos se convertirían en hitos urbanos con diferentes cargas simbólicas según el

⁶⁹ Sobre las exposiciones universales y los procesos urbanos en torno a ellas cfr.: Daniel Canogar. *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*. Madrid, Julio Ollero ed., 1992.

⁷⁰ Miguel Ángel Muñoz. “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”, en: Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.). *op.cit.*

⁷¹ Laura Malosetti Costa. “Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA*, Buenos Aires, n°1, 2012. http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Malosetti.html Consultado: 30/7/2013.

⁷² Alejandra Laera. “¿Qué ha sido de la ciudad moderna? Sensaciones urbanas y ficciones argentinas”, en: Graciela Batticuore y Sandra Gayol (comps.). *Tres momentos de la cultura argentina: 1810-1910-2010*. Buenos Aires, Prometeo, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012. p.321.

caso.⁷³ La Avenida de Mayo fue el centro de los actos públicos y los desfiles cívicos y militares, mientras que en el eje entre Plaza San Martín y Palermo se ubicaron los pabellones de exposición; las arquitecturas efímeras de los mismos fijaron imágenes de la modernidad e instalaron nuevos lenguajes y nuevas soluciones estéticas. La ciudad se presentaba a sí misma como un monumento que conmemoraba el fin de un proceso de transformaciones urbanas iniciado décadas antes, y los edificios estatales (escuelas, hospitales, palacios administrativos, etc.) eran el testimonio de “una voluntad de construcción del estado que se hace más impresionante por el contraste con el perfil de la humilde edificación de la periferia [de la ciudad] de la que brotan.”⁷⁴

La Exposición Internacional de Arte del Centenario renovó el repertorio iconográfico circulante y amplió la posibilidad del consumo de producciones nacionales e internacionales, tanto a los artistas como al público en general. Justamente este era uno de los objetivos propuestos desde la comisión organizadora, como lo planteaban en la introducción del catálogo:

...las Exposiciones de arte modernas, incidentales o periódicas, se hacen, por el contrario, punto de cita de todas las clases sociales, ocupándose de ellas, como de la más grande e interesante de las actualidades, todos los diarios, revistas, centros sociales y el pueblo, y cooperando a la cultura del país en una manera modernamente más general y directa.⁷⁵

El desarrollo artístico era una de las condiciones fundamentales para la construcción de un estado moderno y era esta Exposición lo que finalmente iba a posicionar a Buenos Aires como la nueva “Atenas de América”:

El florecimiento económico determinó un admirable florecimiento artístico entre todos los grandes Estados antiguos y modernos. Por cierto que la República Argentina, rica, ahora, Estado poderoso

⁷³ No ahondaremos sobre estas cuestiones ya que exceden los límites temáticos de nuestro trabajo. Existen numerosos estudios al respecto, cfr. entre otros: María Teresa Espantoso et al., “Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad”, en *Las Artes en el debate del Quinto Centenario*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1992; M. Teresa Espantoso Rodríguez, M. Florencia Galesio, Marcelo Renard, M. Cristina Serventi y Adriana Van Deurs. “Imágenes para la Nación Argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910”, en: *XVII Coloquio Internacional de Historia del arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. México, IIE-UNAM, 1994; Adrián Gorelik. “La belleza de la patria. Monumentos, nacionalismo y espacio público en Buenos Aires”, *Block*, Buenos Aires, n°1, agosto 1997. pp.83-100.

⁷⁴ Tulio Halperín Donghi. “Una ciudad entra en el siglo XX”, en: Margarita Gutman y Thomas Reese (eds.). *op.cit.* p.65.

⁷⁵ Ricardo Ligonto. “Presentación”, *Exposición Internacional del Arte del Centenario. Catálogo*. Buenos Aires, Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910. p.13.

en un porvenir no lejano, demostrará también en esta Exposición, ya sea por el concurso de su joven arte, como por la manera de disponer de sus riquezas, que ella es una rama nobilísima de la raza latina, maestra del arte por la secular tradición histórica, y Buenos Aires la futura Atenas de la nueva gran civilización americana.⁷⁶

En la sección argentina de la Exposición, excepto tres obras de Justo Lynch con motivos del barrio de Barracas, no hubo presencia del paisaje urbano. Esto resulta llamativo si consideramos que la ciudad era el centro de las celebraciones y que, como hemos visto, desde el discurso oficial se buscaba instalarla como emblema del progreso nacional. Sin embargo, si tomamos en cuenta la cuestión de los géneros pictóricos, en la selección de obras se priorizó otro tipo de motivos –de historia, retratos, escenas de costumbres– y los paisajes presentados estaban en consonancia con la idea de un paisaje nacional relacionado con el campo. En este sentido, el paisaje de la ciudad no entraba dentro del esquema de “arte nacional”, ya que su fisonomía cambiante impedía su relación con los buscados valores estables de la nacionalidad. Los paisajes de Lynch, sin embargo se adaptaban a este repertorio de motivos relacionados con lo nacional ya que mostraban aspectos de la ribera y el puerto con una mirada despojada de conflictos. Como plantea Wechsler, el recorte realizado en esta exposición dio forma al corpus legitimado de una iconografía que terminó de formalizarse hacia el final de la década del diez, gracias a la apertura del Salón Nacional, y que entendemos continuó ampliándose hasta fines de la década del treinta.⁷⁷

Como mencionamos al inicio de esta tesis, en los primeros años de la década del diez eran escasos los artistas que frecuentaban el paisaje de Buenos Aires. Entre los ejemplos que ya hemos abordado, las obras de Pío Collivadino fueron las más prolíficas, junto con algunas obras tempranas de Fernando Fader, los puertos de Lynch y algunas obras aisladas de artistas como Ceferino Carnacini y Antonio Alice. Habrá que esperar al Salón Nacional de 1912, con el primer premio otorgado a la ya analizada *Buenos Aires* de Alberto M. Rossi, para que el paisaje urbano –más allá de la zona portuaria- comience a ser una opción viable para los artistas. Dentro del corpus de imágenes producidas en torno al Centenario encontramos dos álbumes, uno publicado por la revista *Ideas y Figuras* con ilustraciones de Atilio Boveri que muestra escenas de la sociabilidad porteña en ferias y bares; y otro álbum publicado con vistas de la ciudad realizadas por Ángel Della Valle, que según Roberto Amigo estaban basadas en

⁷⁶ Ricardo Ligonto. *op.cit.* p.13.

⁷⁷ Diana Wechsler. “Salones y contra-salones...”. *op.cit.*

fotografías.⁷⁸ Estas últimas mostraban paisajes del puerto, del centro de la ciudad y de otras zonas como los parques de Palermo. (Figs.43-44)



43. Ángel Della Valle. "Lagos de Palermo", *Álbum Vistas de Buenos Aires*, 1910



44. Ángel Della Valle, "Avenida Sarmiento", *Álbum Vistas de Buenos Aires*, 1910



45. *La República Argentina en su primer Centenario 1810-1910*



46. *La República Argentina en su primer Centenario 1810-1910*

La pregunta que cabe aquí es ¿en qué soporte circulaban las imágenes del paisaje urbano en los años inmediatos al Centenario? ¿Cuáles eran los motivos privilegiados? La respuesta está en la prensa ilustrada. Los medios gráficos acompañaron la expansión urbana, ilustrando y opinando sobre las transformaciones de la vida cotidiana y contribuyendo, como hemos visto hasta aquí, a la construcción de los imaginarios. Así actuaron como una "caja de resonancia" de las esperanzas y preocupaciones de la ciudadanía, que no necesariamente implicaba

⁷⁸ Roberto Amigo. "Ilustradores de la vida urbana", en: *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, FADU-UBA, IIED, 1999 [Catálogo].

transparencia en la recolección y tratamiento de las opiniones.⁷⁹ En la prensa periódica el año de 1910 se veía como un quiebre a partir del cual se avanzaría hacia el futuro gracias al progreso continuo. La creencia en un futuro promisorio fue la característica de los discursos en este momento y así quedaba manifiesto también en los libros ilustrados y álbumes fotográficos, en cuyos prólogos se hacía mención al porvenir, apoyados por las imágenes que mostraban los logros alcanzados en las diversas áreas, en especial la arquitectura pública y privada. **(Figs.45-46)** Buenos Aires era sin dudas el lugar dónde ese futuro ya era visible y desde dónde operaría el futuro de la nación. Así se entiende la portada del álbum *Centenario Argentino*, en la cual la alegoría de la República corre una cortina que deja ver el perfil de la ciudad con el puerto, una multitud de barcos y en el que se distingue la cúpula del Congreso.⁸⁰ Al fondo de la ciudad aparece la cordillera, por lo que puede entenderse la imagen de Buenos Aires como la puerta de entrada al país y como la principal muestra del progreso de la nación. **(Fig.47)**



47. *Centenario argentino. Álbum historiográfico de la República Argentina.* Buenos Aires, Cabral, Font y cía., 1910. Reprod. en Margarita Gutman. *Buenos Aires. El poder de la anticipación.* Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2011. p.515.



48. "La gran manifestación patriótica", *Caras y Caretas*, n°609, mayo 1910

⁷⁹ José Luis Fernández, Claudia López Barros y José Luis Petris. "La ciudad y la prensa: los medios gráficos ante las transformaciones de Buenos Aires", en: Margarita Gutman y Thomas Reese (eds.). *op.cit.* p.243.

⁸⁰ *Centenario argentino. Álbum historiográfico de la República Argentina.* Buenos Aires, Cabral, Font y cía., 1910. Citado en Margarita Gutman. *Buenos Aires. El poder...* p.515.

Las imágenes referentes al porvenir se multiplicaron y en este sentido, el crecimiento de la ciudad era reconocido como un símbolo del progreso, lo cual explica la difusión de las obras infraestructura, los planes urbanísticos y el emplazamiento de monumentos. Así las imágenes del paisaje urbano de Buenos Aires producidas en torno a 1910 tuvieron que ver principalmente con la exaltación de las obras públicas y conmemorativas, y por supuesto con la ciudad como escenario de las celebraciones. **(Fig.48)** Las postales fueron la otra constante a partir de la cual la cultura visual porteña se nutrió de imágenes de su paisaje. La renovación urbana era la mejor manera de mostrar al mundo las maravillas de la “París de Sudamérica”; así las casas editoras como Peuser o Kapelusz también privilegiaron las vistas de edificios públicos y monumentos, sobre todo aquellos recién inaugurados. Ramón Gutiérrez sostiene que esta imagen de Buenos Aires progresista construida desde la circulación de las tarjetas postales se mantuvo entre 1905 y 1914, alimentada por el auge del coleccionismo y la creciente facilidad para los viajes.⁸¹ Este autor señala que durante el Centenario, Buenos Aires era retratada como el escenario de los festejos, siendo escasos los motivos que mostraban directamente los eventos y solamente aparece la ciudad contemporánea, con pocas referencias a monumentos o edificios más antiguos. Esto estaría reforzando la idea de que la imagen de Buenos Aires que buscaba construirse era aquella de una ciudad moderna, proceso que continuará durante todo el periodo que estudiamos. En conclusión, en torno a 1910 la pintura no fue el terreno propicio para la exaltación de la ciudad moderna que como se ha demostrado, se produjo a través de otros dispositivos de la cultura visual.

2.2. La celebración de la metrópolis moderna: Cuarto Centenario de la fundación de Buenos Aires

El 3 de febrero de 1936 el intendente Molina y Vedia y sus secretarios firmaban el decreto que establecía la construcción de un obelisco en el centro de la recientemente abierta Plaza de la República, para conmemorar el Cuarto Centenario de la fundación de la ciudad y para “que contribuya al embellecimiento y ornato”.⁸² El secretario de Hacienda y Administración municipal, Atilio Dell’Oro Maini fue quien, días después, encargó el proyecto al arquitecto Alberto Prebisch. El monumento conmemoraba no sólo la primera fundación de la ciudad. En sus cuatro caras pueden leerse los eventos que recuerda:

⁸¹ Ramón Gutiérrez. “Las postales y la imagen de Buenos Aires”, en: *Buenos Aires 1910... op.cit.*

⁸² Decreto para el emplazamiento del Obelisco, *Memoria del Departamento Ejecutivo. 1936*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1937.

- Cara norte: “En este sitio en la torre de San Nicolás fue izada por primera vez en la ciudad la Bandera Nacional el XXIII de agosto de MDCCCXII”, haciendo referencia a la iglesia demolida para emplazar el Obelisco.
- Cara oeste: “Capital Federal Ley dictada por el Congreso Nacional el XX de septiembre de MDCCCLXXX a iniciativa del Presidente Nicolás Avellaneda Decreto del Presidente Julio A. Roca VI de diciembre de MDCCCLXXX”.
- Cara sur: “Segunda Fundación por Juan de Garay XI de junio de MDLXXX”.
- Cara este: “Buenos Aires a la República En el IV Centenario de la fundación de la ciudad por Don Pedro de Mendoza. II de Febrero de MDXXXVI”.

Estos sentidos conmemorativos hoy en día se han disuelto, a favor de convertirse en el símbolo por excelencia de la ciudad, formando parte del imaginario urbano en tanto lugar de congregación espontánea para todo tipo de reclamos, celebraciones y festejos populares.

El 23 de mayo de 1936 quedaba inaugurado el Obelisco el cual, según las palabras pronunciadas por el intendente en el acto oficial, debía ser

...el documento más auténtico de este fasto glorioso del Cuarto Centenario de la ciudad. Dentro de las líneas clásicas en que se erige, es como una materialización del alma de Buenos Aires que va hacia la altura, que se empina sobre sí misma para mostrarse a los demás pueblos y que desde allí proclama su solidaridad con ellos.

Buenos Aires se siente fuerte, pujante. Y como todos los grandes, no alienta sino sentimientos nobles, generosos, fraternales.⁸³

Quedaba clara así la intención de que el monumento encarnara la imagen de la Buenos Aires moderna, que desde sus nuevas alturas contemplaba a la nación y se contemplaba a sí misma. Es justamente en 1936 cuando se concentraron los diversos modelos de ciudad que estaban en pugna en ese momento. Gorelik introduce la noción de “coalición simbólica” para explicar esta situación como un “punto de llegada múltiple: del espíritu colonizador, del espíritu criollo, del espíritu modernizador.”⁸⁴ En este contexto el Obelisco será el ojo de la tormenta, objeto de posiciones encontradas respecto a su significación y adecuación como monumento conmemorativo:

⁸³ Discurso pronunciado por Mariano de Vedia y Mitre en la ceremonia de inauguración del Obelisco el 23 de mayo de 1936. *Memoria del Departamento...op.cit.*

⁸⁴ Adrián Gorelik. *La grilla y el parque.... op.cit.* p.391.

[El Obelisco] representa la pujanza abstracta de la ciudad de todos y de nadie, la juventud sin ideales concretos y el asombroso aumento de la población vegetativa. Buenos Aires recobra por él su blasón de ciudad cosmopolita, sin alma ni carácter. [...] El símbolo de la ciudad es ahora una abstracción. [...] Para muchos de vista más corta y de cabeza menos firme, el Obelisco sirve de punto de orientación cuando salen de los cines con los cuatro puntos cardinales patas para arriba.⁸⁵

Esta “pujanza abstracta” del Obelisco que criticaba Ezequiel Martínez Estrada, era el emblema perfecto para la ciudad moderna en la que Buenos Aires pretendía convertirse, justamente por su forma geométrica pura. La ensayística de Martínez Estrada tuvo como uno de sus ejes principales la “monstruosidad” de la modernización, como se lee también en su *Radiografía de la Pampa*, donde apunta que la nación no ha respondido a las promesas y sueños de sus próceres. En ese contexto Buenos Aires era la máscara que no hacía sino mostrar el fracaso de la civilización en América, y el Obelisco era la prueba monumental de ello.



49. “Buenos Aires a la República”, *La Nación*, 14 de junio 1936



50 *La Prensa*, 25 de junio 1936

⁸⁵ Ezequiel Martínez Estrada. *La cabeza de Goliat.... op.cit.* p.72.



51. Tapa e interior de la *Revista de Arquitectura*, n°8, agosto 1936. Número dedicado al Obelisco.



52. Publicidad de Cemento Portland. *Revista de Arquitectura*, n°8, agosto 1936



53. "La ciudad de Buenos Aires a la República Argentina" *Caras y Caretas*, n°1965, 1936

Fueron muy extensas las polémicas que desataron los diversos proyectos tanto para la para la construcción de la Plaza República como para la posterior apertura de la avenida 9 de Julio. Los artistas alineados con los postulados de las vanguardias de los veinte y treinta consideraron este espacio como un lugar desde donde organizar una ciudad nueva. Las

imágenes producidas alrededor de esta obra remitieron al orden moderno, que jerarquizaba la geometría limpia de las líneas y contrastaba con las imágenes que exaltaban el caos metropolitano con su velocidad y su inestabilidad propias. Todos coincidieron, sin embargo, en la ineficiencia y la falta de decisión estatal y protestaron contra la ausencia de debates y concursos públicos.⁸⁶ Tal fue la cantidad de imágenes y textos producidos al respecto, que su circulación fue tan importante como la obra en sí. Los artículos en la prensa transmitieron el clima de exaltación por los procesos de construcción y se complementaron con la transcripción de documentos oficiales y esquemas explicativos de las obras iniciadas en 1936. **(Figs.49-53)** Es aquí cuando se define la configuración de la imagen de Buenos Aires que quedará posteriormente asociada de forma indisoluble a ese monumento. Tanto desde la publicidad, que lo presenta como emblema indiscutido de la ciudad en un tiempo muy breve, como desde el discurso municipal, serán innumerables las representaciones que afirmarán esta asociación en el imaginario. Esto ratifica la eficacia del Obelisco para transformarse en un hito urbano y en el símbolo paradigmático de la ciudad. **(Figs.54-55)**



54. Publicidad de aperitivos, *Caras y Caretas*, 1936



55. a. *Caras y Caretas*, n°1966, 1936 b. "Cómo desearían el Obelisco", *Noticias Gráficas*, marzo 1936

Dentro del programa municipal para los festejos del Cuarto Centenario se realizaron conferencias, muestras y conciertos. Una de las iniciativas tuvo que ver con un programa editorial que incluía, por ejemplo la publicación de las diversas conferencias dictadas por

⁸⁶ Cfr. Alicia Novick. "La avenida más ancha del mundo. Política, arquitectura e imagen", en: *Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, UBA, Buenos Aires, n° 41, 2011.

historiadores y poetas como Ricardo Levene, Leopoldo Marechal, Leónidas Barletta y Manuel Ugarte que exploraron la historia y el desarrollo urbanístico, político y cultural de la ciudad en sus cuatrocientos años de historia.⁸⁷ Pero sin dudas, aquello que tuvo más trascendencia fue el libro de fotografías cuya edición estuvo a cargo de Alberto Prebisch. La primera edición de lujo, con tapa dura, publicada en 1936 llevó por título *Buenos Aires: Cuarto centenario de su fundación. Visión fotográfica*.⁸⁸ El arquitecto inicia el texto recordando que años atrás consideraba a Buenos Aires la ciudad más fea del mundo, reconociendo que aún le faltaba mucho para ser la más bella. Sin embargo encuentra, siguiendo una cita de Le Corbusier, que la virtud más importante de la ciudad es “su apetencia de futuro, su vitalidad adolescente que la impulsa a romper todas las trabas que se opongan al vértigo de su carrera hacia el porvenir.”⁸⁹ Con estas palabras, Prebisch resume no sólo sus ideas, sino que da cuenta del carácter del plan urbanístico de Vedia y Mitre, proyectado hacia adelante con la modernización como meta. No es casual, por lo tanto que haya convocado a Horacio Coppola para hacer el relevamiento fotográfico de la ciudad incluido en el libro. El fotógrafo, cuyo paso por la Bauhaus lo relacionaba directamente con las vanguardias de las décadas del veinte y del treinta, plasmó sus recorridos por la ciudad en imágenes que, según Adrián Gorelik, construyeron un imaginario urbano de vanguardia.⁹⁰

El objetivo del libro era mostrar todos los aspectos de la ciudad contemporánea

Desde el Buenos Aires norteamericanizado que se aprieta en el barrio céntrico hasta el arrabal lindero de la pampa, con la última cina-cina y el último almacén plantado a los cuatro vientos en una esquina de desolación sobrerrealista; desde el afrancesado y suficiente Barrio Norte hasta el hoy subalternizado Barrio Sur, en cuyas vergonzantes casonas de ancho zaguán perdura aún el recuerdo de un auténtico señorío.

[...] No se trata aquí de embellecer la realidad, sino de presentarla tal cual es, acentuada por la vía del arte en sus caracteres esenciales...⁹¹

Prebisch resaltaba el carácter artístico de las fotografías de Coppola que tenían por ello la capacidad de mostrar Buenos Aires en todo su esplendor (y también en su pintoresquismo). En

⁸⁷ Sobre las discusiones en torno al Obelisco y las actividades relacionadas con la conmemoración del cuarto centenario cfr. Valeria Gruschetsky. “Los “mil sutiles hilos” que se entrecruzan en la calle Corrientes. Un nuevo centro para Buenos Aires en su IV Centenario”, *Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*, n°2, noviembre 2008. <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/002/template.asp?arts/variaciones/gruschetsky.html>. Consultado: 17/1/2014.

⁸⁸ Alberto Prebisch. *Buenos Aires: Cuarto centenario... op.cit.*

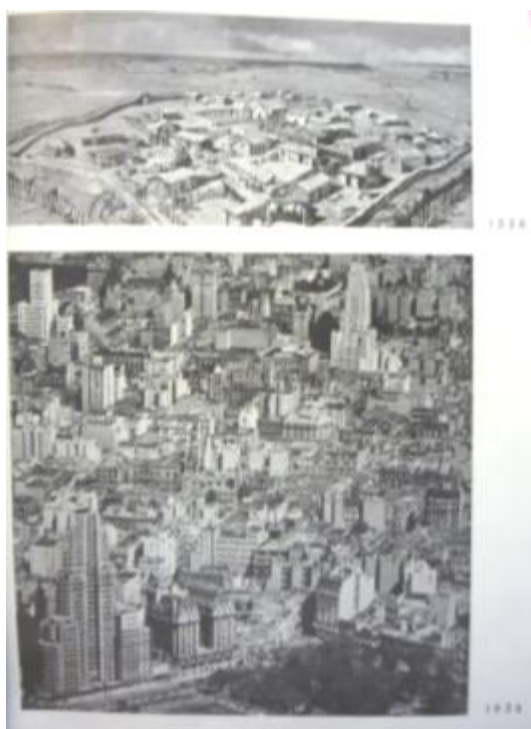
⁸⁹ Alberto Prebisch. “La ciudad en que vivimos”, *Buenos Aires: Cuarto centenario... op.cit.* p.9.

⁹⁰ Adrián Gorelik. [*Coppola + Zuviría*] *Buenos Aires*. Buenos Aires, Larivière, 2012. p.11.

⁹¹ Alberto Prebisch. “La ciudad... op.cit. p.12.

este sentido, coincidimos entonces con lo propuesto por Valeria González, quien afirma que los comitentes seguramente intuyeron la eficacia de su lenguaje para construir un discurso progresista de la ciudad y las obras públicas municipales.⁹²

Entre las primeras páginas del libro aparecen dos imágenes con las que se compara la ciudad de 1536 con la de 1936. **(Fig.56)** Un dibujo reconstruye el primer asentamiento de la fundación de Garay, debajo aparece una fotografía aérea que privilegia la vista de la zona de Plaza San Martín, donde el Kavannagh y los demás rascacielos recién construidos resaltan sobre las demás edificaciones. Al año siguiente, una operatoria similar aparecía en el *Anuario Municipal 1936-1937*, en donde sobre una vista aérea de la zona de Plaza de Mayo se superpone el croquis de la misma reconstrucción de la fortificación de Garay, bajo el epígrafe: “Homenaje de la ciudad a su primer fundador”.⁹³ **(Fig.57)** Es interesante notar que mientras en el primer caso se resalta la idea de modernidad a partir de las construcciones en altura, en el segundo caso se connota la idea de la Plaza de Mayo como centro simbólico del origen de la ciudad.



56. Horacio Coppola. *Buenos Aires: Cuarto centenario de su fundación. Visión fotográfica*, p.13



57. Superposición de un croquis del primer asentamiento de Buenos Aires sobre una vista aérea de la moderna urbe, con el epígrafe: “El homenaje de la ciudad a su primer fundador”, *Anuario Municipal 1936-1937*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1937

En *Visión fotográfica* se incorporaron varias tomas aéreas, una de las cuales abre el apartado que contiene las imágenes del libro. **(Fig.58)** La fotografía resalta la cuadrícula de la traza urbana y el corte impartido por la diagonal Sáenz Peña. La Plaza de la República recién

⁹² Valeria González. *Fotografía en la Argentina. 1840-2010*. Buenos Aires, Arte x Arte- Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011. p.61.

⁹³ *Anuario Municipal 1936-1937*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1937.

abierta se observa como un hueco en la trama espesa de las manzanas edificadas y en su centro, el Obelisco proyecta una sombra que recuerda a un antiguo reloj solar. En el extremo izquierdo, donde termina la Diagonal, se ve una parte de la Plaza de Mayo, que con sus árboles constituye el otro remanso de esa zona del centro porteño.



58. Horacio Coppola. *Buenos Aires: Cuarto centenario de su fundación. Visión fotográfica*, p.31



59. a. Vista parcial al sudoeste desde Puerto Nuevo. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.32

b. Estaciones de Retiro. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.33

A continuación aparecen dos vistas panorámicas una hacia el sudoeste desde el puerto y otra de la estación de trenes de Retiro con la ciudad detrás. **(Figs. 59a-b)** Luego aparece otra vista aérea que incluye las dos diagonales y la Plaza de Mayo, tomada por lo menos un año antes, ya que la Plaza de la República no está abierta todavía. La contraposición con un detalle a contraluz de la Pirámide de Mayo y cúpula de la Municipalidad ya da cuenta del contraste buscado por Coppola entre lo “micro” y lo “macro” que atraviesa todo el libro. **(Fig.60)** A esto le siguen dos vistas, una nocturna y otra diurna, desde el río hacia Puerto Madero, a la altura de la Plaza Colón y el Correo Central. **(Figs.61a-b)** La toma nocturna presenta una leve diagonal

en relación a la costa donde las ventanas iluminadas de los edificios, detrás de los docks del puerto, construyen un telón de fondo para la línea de luces de la avenida Alem por delante de ellos. En un plano más cercano las sombras de los edificios portuarios se interrumpen por algunos faroles que iluminan los barcos en la costa y cuyos reflejos sobre el agua continúan las verticales de los edificios detrás. Esta vista recuerda aquel “encuentro entre la Pampa y del océano en una línea iluminada por la noche” que había sorprendido a Le Corbusier siete años antes cuando llegaba a la ciudad, y se emparenta con una serie de imágenes que proliferaban entonces en diversos medios que ponían de relieve la vida nocturna de una ciudad que “nunca dormía”.

60. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, pp.34-35



61. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, pp.36-37

Horacio Coppola se ubicó justo frente a la costa para tomar la otra fotografía en la cual la tenue luz del atardecer ilumina el mismo lugar. En esta imagen se condensan tres tiempos de la ciudad, y su composición remite a la larga tradición de las vistas de la ciudad desde el río con las que abrimos el recorrido propuesto por esta tesis. Como en las primeras imágenes de

los viajeros, la línea del horizonte divide la imagen casi en dos mitades iguales, en el primer plano los mástiles de algunas embarcaciones aparecen recortados sobre la parte inferior y se corresponden con unos pequeños barcos que se encuentran del otro lado del canal. En un segundo plano aparece el segundo tiempo de la ciudad, representado en los docks del moderno puerto del XIX que, aunque insuficiente en pocos años, representa las aspiraciones metropolitanas de los años cercanos al Centenario. Detrás de ellos las luces de los altos edificios del centro de la ciudad comienzan a encenderse, representan la cara que una metrópolis buscaba presentar ante el mundo.

La seguidilla de contrastes continúa con una doble página que de un lado presenta una vista de la Avenida Alem y Maipú donde se resalta la altura del edificio Mihanovich sobre otras construcciones más bajas. A esta fotografía se le opone una cuyo epígrafe “Un cielo de Buenos Aires” muestra justamente eso, el cielo con nubes que ocupa todo el cuadro, dejando una delgada franja de vegetación en el lado inferior. (Fig.62)



62. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, pp. 38-39



63. Horacio Cópola. “Siete temas de Buenos Aires”, *Sur*, n°4, primavera 1931

Debemos detenernos aquí y notar que el libro en su conjunto se organiza sin seguir una ruta geográfica determinada, las fotografías de los distintos barrios se mezclan y se entrecruzan con imágenes del centro. Este orden (o des-orden, desde el punto de vista de la trama de la ciudad) se corresponde con la perspectiva de Coppola, quien plasma su tránsito del

centro a los barrios y viceversa en una especie de zigzag. Su mirada atraviesa el mero significado institucional o cultural de los edificios y la carga simbólica de los distintos lugares, para concentrarse en las estructuras y las formas de lo representado. Su “visión fotográfica” se contradice con el discurso oficial marcado por los mapas y las planificaciones urbanas. Elude también el orden preestablecido por la mayoría de la fotografía realizada hasta entonces, es decir la manera consagrada de representar lo más destacado de la ciudad desde un punto de vista que lo hiciera bien reconocible y, por lo general, apropiado para un discurso unificador de Buenos Aires como una ciudad pujante. Su aproximación al paisaje urbano es muy diferente a la de sus contemporáneos como Gastón Bourquin, Jorge Labraña, los integrantes de la Sociedad de Fotógrafos Aficionados o los fotógrafos de Parques y Paseos, por ejemplo. Combina, en cambio, miradas sobre zonas prácticamente no fotografiadas, con enfoques diferentes sobre partes emblemáticas de la ciudad.

Si bien estas fotografías son menos radicales que aquellas que publicara en la revista *Sur* en 1931 y 1932, aparece en ellas parte de su lenguaje, donde las estructuras se imponen por sobre la unicidad de los objetos, fragmentándolos.⁹⁴ **(Fig.63)** Continúa el uso de las formas de vanguardia que eran parte de su lenguaje, como los picados y contrapicados y la descontextualización de los objetos que expresan su forma de mirar y construir su visión integral de la ciudad. Coincidimos con Gonzalo Aguilar quien plantea que en el libro se devela la capacidad de la ciudad para incluir presente y pasado en un mismo contexto.⁹⁵ Así entiende estas fotos que celebran con la armonía de las proporciones y de la composición las transformaciones urbanas en convivencia con las antiguas arquitecturas. En las imágenes de Coppola conviven fragmentos de edificios emblemáticos de la ciudad con fachadas de casas ignotas, o aparecen en primer plano las amplias superficies rugosas y casi abstractas de las medianeras. Estas últimas definen su perspectiva de la ciudad y organizan la geometría de composición de algunas fotos, cuestión que también se relaciona con la técnica a partir de la cámara de placas que utilizaba.⁹⁶ En algunos casos incluye en una misma imagen una fachada imponente con los edificios linderos o con la parte trasera de otra construcción o terraza, o muestra sólo una parte de los lugares paradigmáticos como la Catedral, de la cual recorta sólo el atrio y unos transeúntes. **(Figs.64-67)** Pequeños retazos urbanos se combinan con algunas vistas abarcadoras donde la ciudad se percibe como conjunto. Paredes con carteles, rejas, las

⁹⁴ Horacio Cópola. “Siete temas de Buenos Aires”, *Sur*, n°4, primavera 1931, s/p.

⁹⁵ Gonzalo Aguilar “La pasión de la geometría”, en: AA.VV. *Horacio Coppola.... op.cit.*

⁹⁶ Agradezco esta salvedad respecto a la técnica a Luis Priamo, cuyo comentario en ocasión de una ponencia que presentáramos con Verónica Tell en el Simposio Internacional de Fotografía realizado en IDAES-UNSAM en 2012, abrió nuevos interrogantes sobre la obra de Coppola que continuaremos trabajando.

ramas de los árboles, postes, cables o los toldos de un edificio se convierten en tramas casi abstractas en algunas fotografías que adquieren sentido a partir de una idea de “parte por el todo” del fragmento. (Figs.68-72)



64. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.100



65. “Vista de ciudad con transatlántico”. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.44



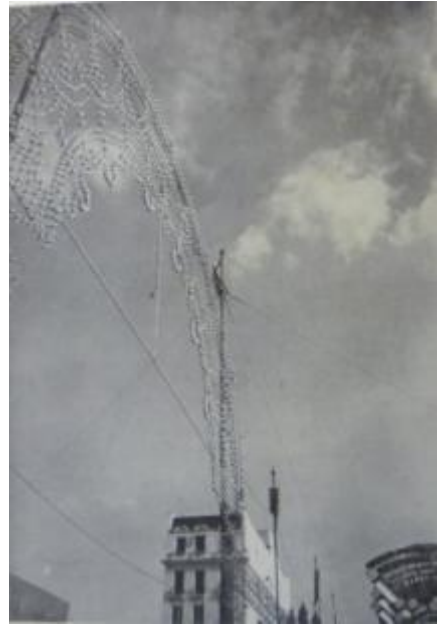
66. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.92



67. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.117



68. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.14



69. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.54



70. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.94



71. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.153



72. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.68



73. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.89

Como hemos analizado en el capítulo 2, las vistas aéreas o las tomas panorámicas desde lo alto de los edificios buscaban subrayar el carácter moderno de la ciudad y tenían por lo tanto un sentido subyacente en cuanto a la demostración del progreso (edilicio y económico). Este sentido se torna más evidente cuando este tipo de encuadres se incluye en una publicación oficial. **(Fig.73)** Esto es notorio por ejemplo en una fotografía panorámica de la avenida Corrientes que ya hemos abordado en el capítulo 4, en la que Coppola pone el acento en los nuevos rascacielos que son captados como grandes macizos geométricos con sus ventanas iluminadas en una perspectiva que fuga hacia el Obelisco. **(Fig.74)** Otro encuadre similar muestra la luz de la Avenida de Mayo que horada una masa oscura de edificios, como una diagonal cuyo fin está en la cúpula del edificio del Congreso Nacional. **(Fig.75)** Estas imágenes nos introducen en una serie de fotografías nocturnas del centro, en las cuales son los carteles luminosos y las vidrieras los protagonistas indiscutidos. La noche en el suburbio o en calles menos transitadas, en cambio, es la excusa que el fotógrafo utiliza para regocijarse en las formas caprichosas que provocan las sombras de las tenues luminarias. **(Figs.76-77)**



74. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.80



75. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.127



76. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.157

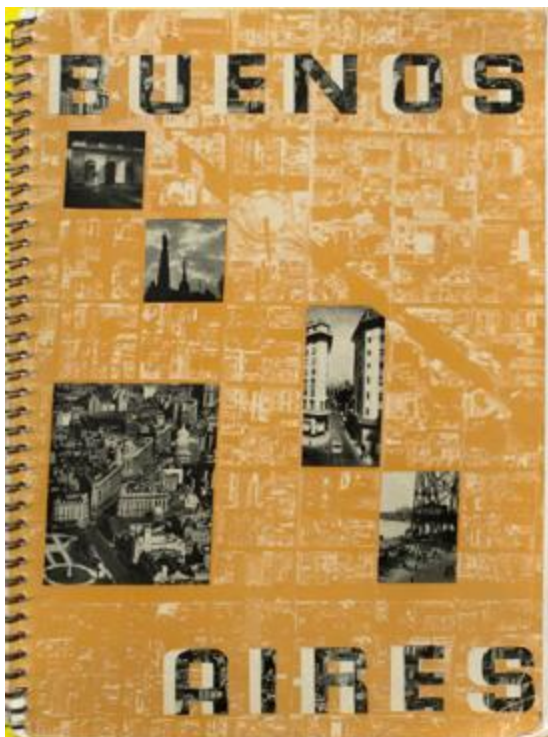


77. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.123



78. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.81 79. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.185

Volviendo a la calle Corrientes, es interesante detenerse en una página que incluye una serie de fotografías de esta arteria con las cuales se compone un mosaico. **(Fig.78)** Las tomas muestran fragmentos de los halls y marquesinas de cines y teatros, el público y los anuncios luminosos que, combinados en la hoja, enfatizan el dinamismo del renovado ícono de la vida



80. *Buenos Aires. Visión fotográfica...* Tapa de la segunda edición, 1937

nocturna porteña. Junto con otra del zoológico, son las dos únicas que presentan este tipo de montaje. **(Fig.79)** Cabe destacar aquí que Grete Stern y Atilio Rossi -ambos con trayectoria en el campo de la gráfica- colaboraron con Coppola en la edición y la composición del volumen. En este sentido, esta página no sería ya una excepción al diseño general del libro sino que estaría reforzando la afinidad estética existente entre estos artistas en sintonía con la mirada del fotógrafo sobre la ciudad. La publicación tuvo muy buena acogida y, al año siguiente apareció una segunda edición cuyo diseño estuvo a cargo del mismo Atilio Rossi. **(Fig.80)**

tiene mayor relación con el tono vanguardista de las tomas de Coppola, a partir del cambio de la tipografía y una composición que superpone fotografías ubicadas asimétricamente sobre el fondo de la mencionada vista aérea de la traza urbana con una coloración anaranjada.

En las fotografías los habitantes de la ciudad aparecen en contextos cotidianos: mirando vidrieras, caminando por la calle, en bares, leyendo, entrando y saliendo del subte, en escenas que resaltan diversos aspectos del consumo y el tránsito urbano. **(Figs.81-82)** El esparcimiento se hace presente en las imágenes que muestran a los bañistas en el Balneario Municipal, a los apostadores del hipódromo y a los paseantes en diversos parques y plazas de la ciudad. En ellas las figuras humanas aparecen empequeñecidas y constituyen casi un patrón abstracto sobre el encuadre geométrico del paisaje. **(Figs.83-84)** Estas series presentan un contraste interesante con aquellas que muestran las estaciones de tren y de subte completamente vacías. **(Figs.85-86)** Se reafirma aquí –por la negativa– a las multitudes que circulan en los diversos medios de transporte. Siguiendo con el espíritu vanguardista que guía el objetivo de la cámara de Coppola, estas fotografías se destacan por el predominio de la geometría de las líneas de las arquitecturas y los contrastes de la luz.



81 Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.71



82. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.95



83. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.181



84. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.176



85. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.186



86. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.187

Respecto a esta mirada geometrizar del espacio, podemos destacar algunas perspectivas de calles, en las cuales esta aproximación es acentuada. Coppola altera la perspectiva central renacentista y le impone su propia dirección. Por ejemplo en la vista de la Diagonal Sáenz Peña tomada desde lo alto de un edificio, al desplazar el punto de fuga se acentúa la diagonal al infinito creando una especie de vértigo compositivo, que se enfatiza con las líneas netas de los edificios que corren paralelas a la diagonal de la calle. **(Fig.87)** Estas líneas se interrumpen por las perpendiculares de los tanques de agua y de las cúpulas, como la del Banco de Boston que se divisa al fondo. Debajo, en la calle, las líneas alargadas de las sombras de unos pocos transeúntes también refuerzan el efecto de la diagonal. El fotógrafo dedica esta imagen a la excepción en la traza urbana porteña, sin embargo, puntualiza la

esquina que es la clave de la inteligibilidad de la cuadrícula. Así, en una misma fotografía celebra la perpendicularidad de las calles y el dinamismo de la diagonal.



87. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.83

En lo que respecta a su visión del suburbio, hemos abordado estas cuestiones en el capítulo 3, poniendo de manifiesto cómo en sus fotografías la ciudad se diluye en el campo, por lo que no nos detendremos aquí en dichos temas. **(Fig.88)** De todos modos, cabe señalar cómo su visión de barrios como La Boca, permanece ligada a los motivos que hemos definido como preponderantes entre pintores e ilustradores y de los cuales parece ser difícil deshacerse. **(Fig.89)** Coppola incluyó en esta obra una fotografía que había formado parte de la primera edición del *Evaristo Carriego* de Jorge Luis Borges publicado en 1930, rehecha con una cámara profesional 9 x 12 cm y un ligero corrimiento en el punto de vista (además del cambio que el paso del tiempo produjo en el árbol).⁹⁷ **(Figs.90-91)** Ya sea que se trate de una sutil amonestación personal ante la imperfección de la toma publicada seis años antes, como afirma Luis Priamo;⁹⁸ o que sea un ajuste de su mirada a la cuadrícula como propone Adrián Gorelik;⁹⁹ lo cierto es que esta imagen le resultaba necesaria para completar su mirada del suburbio en este proyecto. Coppola estableció un recorrido de la ciudad mediante el cual el

⁹⁷ Ver págs. 172-173 de la presente tesis.

⁹⁸ Luis Priamo. "El joven Coppola", en: AA.VV. *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires, Jorge Mara La Ruche, 2009.

⁹⁹ Adrián Gorelik. "Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola", en: *Miradas... op.cit.*

flâneur y su posición de fotógrafo “oficial” se desdibujaban ante el imperativo de presentar su mirada personal y global sobre Buenos Aires.



88. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.213



89. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, pp.192-193



90. Horacio Coppola. *Jean Jaurés y Paraguay*, 1929. Publicada en la primera edición del *Evaristo Carriego* de J. L. Borges, 1930



91. *Jean Jaurés y Paraguay*. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.140

Dado el contexto en el que aparece y el objetivo que persigue, en este libro se destaca la única fotografía dedicada al hito de la celebración, el Obelisco, que no casualmente es la primera imagen acompañando el texto de Prebisch. **(Fig.92)** Coppola debió sentirse fascinado por este monumento, como representación máxima de la geometría y la abstracción, ya que además de dedicarle otras series fotográficas posteriores, realizó un registro fílmico de su construcción titulado “Así nació el Obelisco, 1936”. Allí combina planos detalle de los materiales de construcción con otros generales variando los puntos de vista. **(Fig.93)** Así alterna imágenes de gran dinamismo (enfaticado por el montaje) con otras estáticas de objetos (como clavos, arena u otros materiales de construcción) y segmentos del monumento;

en un gesto que logra una potente combinación de fotografía y cine.¹⁰⁰ Este corto ha sido analizado recientemente por Verónica Tell, quien destaca cómo Cóppola pone en juego la relación entre los lugares y sus habitantes para desarrollar una mirada moderna de la ciudad.¹⁰¹



92. Horacio Coppola. *Buenos Aires. Visión fotográfica*, p.8

Buenos Aires: Cuarto centenario de su fundación. Visión fotográfica resume todos los topos, motivos, elementos, discursos e imaginarios que hemos tratado hasta ahora. Los discursos y perspectivas filtrados por una visión moderna, incluidos en una publicación oficial nos llevan a pensar que ya en 1936 habían cristalizado en los imaginarios y es a partir de aquí cuando comienza a cambiar el panorama, para conformar nuevas constelaciones de imágenes las décadas siguientes. El año 1936 marca el fin del proceso de modernización de la ciudad iniciado a fines del XIX, y este libro es la materialización gráfica de ello. La trascendencia de este trabajo de Horacio Cóppola se tradujo en imágenes que colaboraron a generar un potente imaginario urbano moderno de Buenos Aires. Estas fotografías fueron desde entonces incluidas en un importante número de publicaciones de diversa índole.¹⁰² Así este libro se

¹⁰⁰ El cine fue un interés permanente para Coppola, quien participó en 1929 de la fundación del primer cine-club del país, filmó tres documentales y escribió varios textos sobre cine. Cfr. David Oubiña, “La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine”, en AA.VV. *Horacio Coppola. Los viajes... op.cit.*; AA.VV. *Horacio Coppola – 3 films*, ciclo realizado en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 3 de agosto al 3 de septiembre de 2006.

¹⁰¹ Verónica Tell. “Portraits of places... op.cit.

¹⁰² Las fotografías de *Buenos Aires 1936* fueron publicadas (en su totalidad o en parte) por ejemplo en: Leopoldo Marechal. *Historia de la calle Corrientes...op.cit.*; *Viejo Buenos Aires Adiós*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1980 (con textos de Juan Francisco Giacobbe y diseño del propio Cóppola).

convirtió en un símbolo paradigmático del fin del un ciclo de modernización en la ciudad, con el Obelisco como monumento insignia y cuyas implicancias simbólicas quedaron indiscutidamente afirmadas en el imaginario de Buenos Aires.



93. Horacio Coppola. Fotogramas del corto filmico "Así nació el Obelisco", 1936.

Consideraciones finales

.... he llegado a la conclusión de que aquel que no encuentra todo el universo encerrado en las calles de su ciudad, no encontrará una calle original en ninguna de las ciudades del mundo.
Roberto Arlt¹

El crítico italiano Giulio Carlo Argan formuló aquello que llamó una “hipótesis absurda” que proponía graficar las experiencias inconscientes de cada habitante de una ciudad. Superpuestas unas sobre otras, éstas conformarían una especie de mapa de líneas y puntos de colores que generarían una “maraña inextricable de signos, de trazados aparentemente arbitrarios, de filamentos tortuosos, enredados que mil veces se cruzarían, se detendrían, volverían a arrancar, y después de extraños giros volverían al punto de partida.”² Así hemos pensado a las representaciones del paisaje de Buenos Aires, como entramados de miradas, recorridos, deseos y pensamientos que tejen una red de imágenes que expresan el impacto de la modernidad local. De acuerdo a ello, hemos indagado en los procesos de configuración de una imagen de Buenos Aires moderna determinando los mecanismos de formación, circulación y recepción de un corpus de obras para dar cuenta de la conformación de la memoria cultural de la ciudad.

A lo largo de los capítulos hemos procurado establecer un mapa de relaciones y vínculos entre artistas y otros actores culturales, para entender las imágenes del paisaje urbano en su contexto de producción y recepción. Así hemos podido delimitar los lugares más representados, los lugares de exhibición de las pinturas y las formas de circulación de otros tipos de imágenes para encontrar coincidencias y sincronidades antes que comparaciones. En consecuencia se delinearon circuitos vinculados con las redes de sociabilidad que generaron una geografía imaginaria de la ciudad visible en las conexiones entre las imágenes del paisaje de Buenos Aires.

¹ Roberto Arlt. “El placer de vagabundear”... *op.cit.* p.147.

² Giulio Carlo Argan. *Historia del arte como Historia de la ciudad*. Barcelona, Laia, 1983. p221. Cita en: Claudio Lobeto y Diana Wechsler. “Presentación”, en: C. Lobeto y D .Wechsler (comps.). *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid-Buenos Aires, Nuevos Tiempos, Instituto Internacional del Desarrollo, 1996. p.9.

La modernidad porteña se manifestó en la cultura visual de maneras diversas. Según las hipótesis planteadas hemos estudiado las imágenes en torno a cómo se abordaron los cambios acelerados y la nostalgia por el pasado, en una ciudad que crecía sobre las ruinas que su misma modernización producía. Así se tradujeron las visiones de Buenos Aires que mostraban lo que se añoraba, lo que se veía y lo que se esperaba de la ciudad. En este sentido hemos entendido la modernidad como una dialéctica en la que conviven lo retardatario y lo innovador, en una pugna constante entre el pasado y el presente.³ En cuanto a plástica también ha sido posible ver cómo convivían obras con lenguajes muy disímiles pero que, sin embargo, compartían la ciudad como tema y como preocupación. Fueron las redes simbólicas y sociales las que le otorgaron sentido a los paisajes y a todas las producciones de la época; marcadas por una serie de problemáticas acerca de qué tendencias era legítimo adoptar como verdaderamente argentinas y cuáles eran falsamente reivindicadas como universales, provocando tensiones dentro del campo artístico. Así se delineó un imaginario urbano en el que lo nacional y lo cosmopolita, lo tradicional y lo innovador, lo viejo y lo nuevo fueron las dos caras de la misma moneda.

La activación de la memoria de la metrópolis emergió de las características propias del espacio urbano y su historia. Entre 1910 y 1936, la experiencia urbana estuvo signada por el movimiento como condición perceptiva. La cuadrícula fue el parámetro de identificación territorial en Buenos Aires y en este sentido, los paisajes urbanos pueden entenderse como la búsqueda por parte de los artistas de “mapas cognitivos”, fundamentales en la “construcción y reconstrucción de un conjunto articulado que pueda retenerse en la memoria y del cual cada sujeto individual pueda diseñar mapas y corregirlos en los diferentes momentos de sus distintas trayectorias de movimiento.”⁴ De esta manera hemos entendido las representaciones del paisaje urbano como imágenes dialécticas que influyeron tanto en el mundo cultural, como en su propia conformación material, en un proceso de producción de sentido. Por ello en la presente tesis reconstruimos los recorridos de los artistas y los motivos que plasmaron, puestos en relación con las imágenes que circulaban en otros ámbitos.

Descubrir Buenos Aires a través de sus imágenes significa enfrentarse a una multiplicidad de construcciones visuales y textuales diseminadas en diferentes y abundantes soportes y objetos. La circulación de las mismas colaboró en el conocimiento y reconocimiento de sus habitantes y en los diversos modos de vivir en la ciudad. Estas configuraciones simbólicas y materiales del espacio permitieron a los porteños definir su

³ Seguimos aquí la línea propuesta por: Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1995 [1982].

⁴ Frederic Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Paidós, 2005. p.113

identidad respecto al escenario nacional e internacional, la cual se concentró de manera particular en las obras artísticas que fueron el soporte sobre el cual se imprimieron las vivencias urbanas; en diálogo con las políticas urbanísticas estatales y con otras producciones culturales, con sus respectivos y temporales acuerdos o discrepancias.

A partir de un relevamiento que dio como resultado un corpus compuesto por 5.560 imágenes del paisaje urbano publicadas en diferentes medios, fue posible delinear conjuntos temáticos desglosados en motivos particulares que hemos analizado a lo largo de los capítulos de la presente tesis. **(Anexo: gráfico y tabla 10)** Así hemos puesto de manifiesto su pervivencia en el cruce de soportes, materialidades y lenguajes lo que nos ha permitido observar los alcances de la estandarización de temas y elementos para representar zonas determinadas de la ciudad. Las obras plásticas y las fotografías de la prensa periódica se retroalimentaron de motivos y encuadres haciendo que el paisaje urbano tuviera una relación ineludible con los modos de percibir y valorar las nuevas arquitecturas, los cambios materiales en la traza y el aspecto general de la ciudad; pero sobre todo ofrecieron puntos de vista para pensar Buenos Aires.

La observación de las relaciones de continuidad entre estas series de imágenes provenientes de los diversos ámbitos de la cultura visual llevó a la definición de categorías para comprenderlas, desprendidas de los núcleos temático-problemáticos planteados al inicio de la presente tesis. Como se ha demostrado, estas categorías no son compartimentos estancos, sino que se entrelazan configurando una especie de “fórmula moderna” compuesta por una serie de variables, cuyas formas hemos encontrado en todas las imágenes analizadas. Es posible por lo tanto resumir sus elementos de la siguiente manera:

Núcleos temático-problemáticos			
Ciudad y naturaleza: dicotomías de la modernización	Construcción - destrucción	Trabajo urbano Ruinas Rascacielos	
	Buenos Aires ciudad costera	La costa y el rio	
		Puerto	Sublime industrial
Recorridos y redes entre el centro y el suburbio	Ciudad como espectáculo	Esparcimiento urbano Nocturnos Panorámicas y vistas aéreas Consumo urbano	
	Suburbio	Redes de sociabilidad e identidad comunitaria	
		Paisaje suburbano	Sublime barroso

Los paisajes urbanos son expresiones de modernidad en tanto enmarcan fragmentos de “lo real”, que irrumpen en el espacio regulado de la traza urbana y lo fragmentan en temas, motivos y enfoques que se reiteran en diferentes soportes. Ninguno de esos espacios puede ser ocupado o controlado de manera definitiva, sólo habitado temporalmente. Y es esa temporalidad la que admite a lo largo del tiempo nuevas formas de apropiación, ocupación y representación de los mismos motivos. Así hemos demostrado cómo las formas con que se mostró la ciudad tuvieron que ver con las maneras en que era mirada. El paisaje urbano resultó por lo tanto uno de los elementos fundamentales en la configuración de una imagen paradigmática de Buenos Aires, cuyos componentes es posible rastrear hasta la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA*

Fuentes primarias

Álbumes

Álbum de Vistas y Costumbres de Buenos Aires y de la República Argentina. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1891.

La República Argentina en su primer Centenario 1810-1910. Buenos Aires, BNA-Fototeca "Benito Panuzzi", 2010. Edición facsimilar [1910]

La Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad en ocasión del 1° Centenario de la independencia de la República Argentina, Buenos Aires, CATE, 1910.

CASA WITCOMB. *Buenos Aires Antiguo*. Buenos Aires, Peuser, 1925.

BOURQUÍN, Gastón. *Buenos Aires. Capital de la República Argentina*, 1930.

Guías turísticas, almanaques, anuarios

Almanaque Peuser. Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1913.

Anuario La Razón, Buenos Aires (1918-1921)

MARTINEZ, Albert B. *Baedeker of the Argentine Republic*. Barcelona, Sopena, 1914.

BOURQUÍN, Gastón. *La Argentina pintoresca*, Buenos Aires, G. Bourquín y Cía., c.1921.

Planes urbanísticos y publicaciones de la Municipalidad de Buenos Aires

1880-1930. Cincuentenario de la Federalización de Buenos Aires. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1932.

Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires (Resúmenes de los años 1915-1923). Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, Briozzo Hnos., 1925.

COMISIÓN DE ESTÉTICA EDILICIA. *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plano regulador y de reforma de la Capital Federal*. Buenos Aires, Intendencia Municipal, Talleres Peuser, 1925.

Memoria del Departamento Ejecutivo. 1933 y 1934. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1935.

* Los artículos individuales incluidos en compilaciones, actas de congresos, etc. se encuentran detallados en las correspondientes notas a pie en el cuerpo de la presente tesis. En esta sección se han citado solamente los títulos generales de estas publicaciones en los casos que contengan más de un artículo consultado.

Memoria del Departamento Ejecutivo. 1936. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1937.

PREBISCH, Alberto. *Buenos Aires: Cuarto centenario de su fundación. Visión fotográfica.* Municipalidad de Buenos Aires, 1936.

Periódicos y revistas

La Nación (1910-1936)

La Prensa (1910-1936)

La Época (Sección Bellas Artes) (1918-1922)

Athinae (1910-1911)

Caras y Caretas (1910- 1936)

Plus Ultra (1916- 1920)

El Hogar (1916-1928)

Apolo (1919)

El Círculo, Rosario (1919-1924)

Revista de Arquitectura (1920-1936)

Martín Fierro (1924 -1927)

Contra. La revista de los franco-tiradores (1933)

Aconcagua (1930 – 1934)

Artículos en otras publicaciones periódicas

Anónimo. “Las perspectivas de la metrópoli”. *La ingeniería. Publicación quincenal del Centro Nacional de Ingenieros.* Buenos Aires, año 20, n°3, 1 de octubre 1916. p. 169-171.

_____. “La fiesta de Boedo”, *El Porteño*, Buenos Aires, 8 de noviembre 1930. s/p.

CASTELNUOVO, Elías. “Un pintor del bajo fondo porteño”, *Metrópolis*, Buenos Aires, año I, n°2, 1° quincena de junio 1931, s/p.

CÓPPOLA, Horacio. “Siete temas de Buenos Aires”, *Sur*, n°4, primavera 1931, s/p.

ESTARICO, Leonardo. “Valorización plástica de Buenos Aires”, en: *Alfar*, Montevideo, año XI, n°74, julio 1933. s/p.

GERCHUNOFF, Alberto. “Buenos Aires, metrópoli continental”, *La revista de América*, París, n°23-24, enero-mayo 1914.

MONNER SANS, R. “Leonie Matthis”, *La ilustración artística*, Barcelona, año XXXII, n°1656, 22 de septiembre 1913.

PAYRÓ, Julio. “Ensayo sobre las tendencias de las artes plásticas modernas”, *Nosotros*, Buenos Aires, año XXII, n° XLI, 1928.

VILAR, Antonio. “Sobre expropiaciones”, *Nuestra Arquitectura*, septiembre 1934.

Catálogos

Catálogos de exhibiciones en galerías y asociaciones:

Galería Witcomb (1910-1936)

Galería Müller (1914-1936)

Galería Nordiska (1920-1923)

Asociación Amigos del Arte (1924-1936)

Ateneo Popular de La Boca (1926-1936)

Catálogos del *Salón Nacional de Bellas Artes*, Comisión Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (1911-1936)

Catálogos del *Salón de Otoño de Rosario*, Santa Fe (1917-1920, 1922-1925, 1927, 1929-1931, 1935, 1936)

Exposición Internacional del Arte del Centenario. Catálogo. Buenos Aires, Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910.

Colección cronológica de vistas de Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, Buenos Aires, 1939.

Literatura, crónica y ensayo

ARLT, Roberto. "Aguafuertes porteñas", Buenos Aires, *El Mundo* [1928-1933]. En: Roberto Arlt. *Aguafuertes II*. Buenos Aires, Losada, 1998.

_____. *Obras*. Buenos Aires, Losada, 1998. Dos tomos.

ATALAYA. *Críticas 1920-1930*. Buenos Aires, Gleizer, 1934.

BORGES, Jorge Luis. *Poemas 1922-1943*. Buenos Aires, Losada, 1943.

_____. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona, Seix Barral, 1994 [1926].

CLEMENCEAU, Georges. *La Argentina del Centenario*. Bernal, UNQ, 2002 [1911].

FALCINI, Luis. *Itinerario de una vocación*. Buenos Aires, Losada, 1975.

GALVEZ, Manuel. *Historia de Arrabal*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980 [1922].

GERCHUNOFF, Alberto. *Buenos Aires, la metrópoli del mañana*. Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad, 1950 [1918-1942].

GIRONDO, Oliverio. *20 Poemas para ser leídos en el tranvía*. Coulouma, Argentuil, 1922.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *El encanto de Buenos Aires*, Madrid, Mundo Latino, 1921.

GUIDO, Ángel. *Catedrales y rascacielos*. Buenos Aires, Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, 1936.

LIMA, Félix. *Entraña de Buenos Aires*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1969 [1910-1936].

LÓPEZ, Lucio V. *La gran Aldea*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967 [1884].

LOZANO MOUJÁN, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, A. García Santos, 1922.

_____. *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, A. García Santos, 1928.

MARECHAL, Leopoldo. *Historia de la calle Corrientes*. Buenos Aires, Paidós, 1967 [1936].

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires, Losada, 1961 [1933].

_____. *La cabeza de Goliath. Microscopia de Buenos Aires*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2009 [1940].

OLIVARI, Nicolás. *Antología*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2008.

RINALDINI, Julio. *Críticas extemporáneas*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Cuneo, 1921.

ROSSI, Alberto María. *La camisa de once varas*. Buenos Aires, Atelier de artes gráficas Futura, 1931.

SOIZA REILLY, Juan José de. *La ciudad de los locos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007 [1914].

Bibliografía teórica

ALIATA, Fernando y SLVESTRI, Graciela. *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

_____. *El paisaje como cifra de la armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires, FCE, 2000 [1983].

BELINSKY, Jorge. *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1995 [1982].

BUCK MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benajmin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, Visor, 1995 [1989].

BURUCÚA, José Emilio. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

_____. *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, FCE, 2002.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992.

_____. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 2006 [1996].

CLARK, Timothy J. *Imagen del pueblo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

_____. *The painting of Modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. New Jersey, Princeton University Press, 1989 [1984].

COSGROVE, Denis. *Social formation and symbolic landscape*. Madison, Wisconsin University Press, 1998.

_____. "Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista", *Boletín de la A.G.E.*, Madrid, Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, n° 34, 2002.

_____. "Art and mapping: an introduction", *Cartographic perspectives*, NACIS, n°53, winter 2006.

_____ y JACKSON, Peter. "New Directions in Cultural Geography", *Area*, Vol.19, n°2, June 1987, pp. 95-101. <http://www.jstor.org/stable/20002425> Consultado: 6/2/2013.

CRISPIANI, Alejandro. "Richard Morse en el espejo de América Latina", en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n°3, 2005. www.bifurcaciones.cl/003/Morse.htm. Consultado: 11/4/2010.

CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, Akal, 2002 [1996].

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer 1*. México, Universidad Iberoamericana, 2000 [1990].

_____. "Andar la ciudad", en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n°7, 2008. www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm. Consultado: 18/3/2010.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008 [2000].

DILLON, Brian. *Ruin Lust*. London, Tate Britain, 2014 [Catálogo].

_____. "Fragments from a History of Ruin", *Cabinet Magazine*, issue 20, Winter 2005/06. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php> Consultado: 8/3/2015.

FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kraucauer y Benjamin*. Madrid, Visor, 1992 [1985].

GOMBRICH, Ernst. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. London, Phaidon, 2008 [1ª edición en inglés 1960].

HUYSEN, Andreas. "La nostalgia por las ruinas", en: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (comp.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia, CENDEAC, 2008.

JAKOB, Michael. *Il paesaggio*. Bologna, Il Mulino, 2009.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. "Chiffres et cartes. Enjeux d'une «histoire totale» de l'art", en: *THES-ARTS*, Sorbonne, París, 6 septiembre 2010. http://www.thes-arts.com/index.php?option=com_content&view=article&id=106&Itemid=57. Consultado: 7/4/2014.

KWINTER, Sanford. *Architectures of time. Toward a theory of the event in modernist culture*. Cambridge, MIT Press, 2002.

LOIS, Carla y HOLLMAN, Verónica. *Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Rosario, Prohistoria Ediciones, 2013.

MIRZOEFF, Nicholas. "Introducción ¿Qué es la cultura visual?", en: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003.

MITCHELL, W.J.T (ed.). *Landscape and power*. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994.

_____. *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal, 2009 [1994].

MOXEY, Keith. "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales", *Estudios visuales*, Murcia, CENDEAC, n°1, noviembre 2003. <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/moxey.pdf>. Consultado: 23/11/2009.

RAMA, Ángel. "Argentina: crisis de una cultura sistemática", *Punto de Vista*, Buenos Aires, año 3, n°9, julio-noviembre 1980.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

ROGER, Alain. *Breve tratado sul paesaggio*. Palermo, Sellerio Editore, 2009 [1997].

SANTAMARÍA, Alberto. *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza, 1994 [1968].

SIMMEL, Georg. "Filosofía del paisaje", en: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península, 1986 [1913].

_____. "Las ruinas", en: SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona, Península, 2002.

VIDLER, Anthony. *Warped space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. London, MIT Press, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.

Bibliografía específica

Sobre estudios urbanos y cultura urbana

AA.VV. *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1991.

ALBURQUERQUE, Lyliam e IGLESIA, Rafael (eds.). *Sobre imaginarios urbanos*. Buenos Aires, CEHCAU, FADU-UBA, 2001.

BALLENT, Anahí; DAGUERRE, Mercedes y SILVESTRI, Graciela. *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

BENJAMIN, Walter. "París capital del siglo XX", "El flâneur" en: *Poesía y Capitalismo*. Madrid, Taurus, 1999 [1939].

_____. *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.), Madrid, Akal, 2006 [1° ed. en alemán, 1982].

_____. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1980.

- BUCHENHORST, Ralph y VEDDA, Miguel (eds.). *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires, Gorla, 2007.
- CAWS, Mary Ann (ed.). *City Images. Perspectives from literature, philosophy and film*. New York, Gordon and Breach, 1991.
- FEDELE, Javier. *El río en la ciudad del Plan*. Santa Fe, UNL, 2011.
- FRISBY, David. *Paisajes urbanos de la modernidad*. Bernal, UNQ, 2007 [2001].
- FRITZSCHE, Peter. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 [1996]
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires, Eudeba, 2010 [1997].
- _____ y otros. *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos. México 1940-2000*. México, FCE, UAM, 2013.
- GORELIK, Adrián. "La memoria material: ciudad e historia", en: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, Buenos Aires, n°33, 2011, pp.181-187. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S052497672011000100026&lng=es&nrm=iso Consultado: 17/1/2014.
- HARDOY Luis E. "Los planos de las ciudades coloniales latinoamericanas y sus autores", en: *Anales del Instituto de Arte Americano "Mario J. Buschiazzo"*, FADU- UBA, Buenos Aires, n°27-28, 1989-1991.
- KOEFUED, Emilie. Battersea Power Station –a disturbing post- industrial landscape, en: <http://www.spectacle.co.uk/uploads/other%20media/BPSthesis.pdf>. Consultado: 16/11/2014.
- KRIEGER, Peter. *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*. México, IIE-UNAM, 2006.
- _____. *Transformaciones del paisaje urbano en México*. Representación y registro visual. México, MUNAL, ICA, 2012 [Catálogo].
- _____ (ed.) *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. México, IIE-UNAM, Instituto Goethe-Inter Naciones, 2006.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007 [Catálogo].
- MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango*. Buenos Aires, Galerna, 1969.
- MORSE, Richard. "Ciudades periféricas como arenas culturales", en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n° 3, 2005. www.bifurcaciones.cl/003/reserva.htm Consultado: 11/4/2010.
- PICON, Antoine. "Anxious landscapes: from the ruin to rust", en: *Grey Room*, Massachusetts Institute of Technology, n°1, Fall 2000, pp.64–83. <http://www.gsd.harvard.edu/images/content/5/3/537796/fac-pub-picon-ruinerouille.pdf>. Consultado: 10/4/2014.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1995.
- RIZO, Marta. "Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el *habitus* y las representaciones sociales", en *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n°6, 2006. www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm. Consultado: 11/4/2010.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001 [1976].
- SABUGO, Mario. "Placeres y fatigas de los barrios", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, Buenos Aires, FADU-UBA, n°27-28, 1989-1991.

SCHORSKE, Carl E. *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011 [1961].

SENNET, Richard. "Las ciudades norteamericanas: Planta ortogonal y ética protestante" [1990], en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n°1, 2004. www.bifurcaciones.cl/001/reserva.htm. Consultado: 3/5/2010.

SILVA, Armando. *Imaginario urbanos. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá, Caracas, Quito, Tercer Mundo Editores, 1994.

SILVESTRI, Graciela. "Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890)", *Theomai*, UNQ, n°3, 2001. <http://revistatheomai.unq.edu.ar/numero3/artsilvestri3.htm>. Consultado: 2/10/2013.

_____. *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Edhasa, 2011.

SIMMEL, Georg. *Roma, Florencia, Venecia*. Barcelona, Gedisa, 2007.

_____. "La metrópolis y la vida mental" [1903], en: *Bifurcaciones*, Santiago de Chile, n° 4, 2005. www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm. Consultado: 11/4/2010.

WARD, David y ZUNZ, Olivier. *The landscape of Modernity. New York City 1900-1940*. Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1997 [1992].

WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós, 2011 [1973].

Sobre Buenos Aires: cultura visual, arquitectura y urbanismo

AA.VV. Buenos Aires en Proyectos. *Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, UBA, Buenos Aires, n° 41, 2011.

ALIATA, Fernando. "Ciudad o Aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros", *Entrepassados. Revista de Historia*, Buenos Aires, año II, n°3, fines de 1992. pp.51-67.

_____. "De la vista al panorama. Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación del espacio urbano", en: *Estudios del hábitat*, vol. II, n°5, 1997. pp.11-20.

ARTUNDO, Patricia y VAN DEURS, Adriana. "Buenos Aires y la modernidad. Aceptación y rechazo del espacio urbano", en: *Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, 1997. pp.601-635.

BARELA, Liliana. *El Buenos Aires que ya no vemos. Tarjetas postales de principios del siglo XX*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad- Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico, 2009.

BERJMAN, Sonia. *Plazas y parques de Buenos Aires: la obra de los paisajistas franceses 1860-1930*. Buenos Aires, FCE, 1998.

BONICATTO, Virginia. *Escribir en el cielo: relatos sobre los primeros rascacielos en Buenos Aires (1907-1929)*. Tesis de Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 2011 [mimeo].

CONTRERAS, Leonel. *Rascacielos porteños. Historia de la edificación en altura en Buenos Aires (1580-2005)*. Buenos Aires, Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2005.

DEL CARRIL, Bonifacio y AGUIRRE SARAIVA, Aníbal. *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982.

ESPANTOSO, M. Teresa; GALESIO, M. Florencia; RENARD, Marcelo; SERVENTI, M. Cristina y VAN DEURS, Adriana. "Imágenes para la Nación Argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910", en: *XVII Coloquio Internacional de Historia del arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. México, IIE-UNAM, 1994.

FARA, Catalina. *Imaginario porteños. Tiempo, modernidad e identidad en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires (1911-1939)*. Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, 2013 [mimeo].

_____. "Buenos Aires – Roma – Buenos Aires. Una aproximación a la obra de paisaje urbano de Pío Collivadino (1890 -1920)", en: *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Río de Janeiro, año 2012, vol. 2, n°21, diciembre 2012. <http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm>

_____. "Una ciudad de papel. Imágenes de Buenos Aires en Caras y Caretas 1920 -1939". *Avances. Revista del área de Artes*, UNC, Córdoba, año 2011-2012, n°19. pp.97-109.

GORELIK, Adrián. "La belleza de la patria. Monumentos, nacionalismo y espacio público en Buenos Aires", *Block*, Buenos Aires, n°1, agosto 1997. pp.83-100.

_____. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal, UNQ, 2010 [1998].

_____. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

GRUSCHETSKY, Valeria. "Los "mil sutiles hilos" que se entrecruzan en la calle Corrientes. Un nuevo centro para Buenos Aires en su IV Centenario", en: *Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*, n°2, noviembre 2008. <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/002/template.asp?arts/variaciones/gruschetsky.html>. Consultado: 17/1/2014.

GUTMAN, Margarita y HARDOY, J.E. *Buenos Aires. Historia urbana del Área Metropolitana*. Madrid, Mapfre, 1992.

_____. (ed.). *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, FADU-UBA, IIED, 1999 [Catálogo].

_____ y REESE, Thomas (eds.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, EUDEBA, 1999.

_____. Buenos Aires. *El poder de la anticipación*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2011.

LAERA, Alejandra. "¿Qué ha sido de la ciudad moderna? Sensaciones urbanas y ficciones argentinas", en: BATTICUORE, Graciela y GAYOL, Sandra (comps.). *Tres momentos de la cultura argentina: 1810-1910-2010*. Buenos Aires, Prometeo, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

LIERNUR, Jorge Francisco. "Rascacielos en Buenos Aires", *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, julio 1980.

_____ y SILVESTRI, Graciela. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

MALOSETTI COSTA, Laura. "Humo de trenes. Pío Collivadino y la emergencia de un paisaje urbano en clave nacionalista" en: GUZMÁN SCIAPPACASSE, Fernando et al. *Arte y crisis en Iberoamérica. Jornadas de Historia del Arte en Chile*. Santiago, RIL Editores, 2004.

_____ y PENHOS, Marta. "Perfiles de la ciudad. Aspectos de la iconografía de Buenos Aires entre los siglos XVII y XIX", en: *V Congreso Brasileiro de Historia da Arte. Cidade, Historia, Cultura e Arte*. Sao Paulo, Universidade de Sao Paulo, 1993.

MIRÁS, Marta. *Imágenes del espacio público. Paisaje, ciudad, arquitectura: una historia cultural de Buenos Aires 1880-1910*. Buenos Aires, CONCENTRA, 2013.

MOLINA y VEDIA, Juan. *Mi Buenos Aires herido. Planes de desarrollo territorial y urbano (1535-2000)*. Buenos Aires, Colihue, 1999.

MOORES, Guillermo H. *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires 1599-1895*. Buenos Aires, Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960 [1945].

NOVICK, Alicia. "Planes versus proyectos: Algunos problemas constitutivos del urbanismo moderno. Buenos Aires (1910-1936)", en: *Revista de Urbanismo*, Santiago de Chile, n°3, agosto 2000. <http://www.revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RU/article/viewFile/11787/12150>. Consultado: 18/1/2013.

PICCIONI, Raúl. "Eduardo Schiaffino. Plazas, arte y urbanismo", en: *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 1996.

_____. "La estética de la ciudad. Preocupaciones de un pintor", en: *IV Jornadas Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 2000.

PRIAMO, Luis. *Imágenes de Buenos Aires. Fotografías del Archivo de la Dirección Municipal de Paseos y otras colecciones: 1915-1940*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1994.

_____; SILVESTRI, Graciela y GORELIK, Adrián. *Buenos Aires al Sur. Fotografías, 1864-1954*. Buenos Aires, Corporación Buenos Aires Sur y Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2001.

ROMERO, José Luis y ROMERO, Luis Alberto. *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*. Buenos Aires, Altamira, 2000.

SAAVEDRA, María Inés (dir.). *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La Nación. 1915-1925*. Buenos Aires, Vestales, 2004.

_____ (dir.). *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público 1900-1930*. Buenos Aires, Vestales, 2008.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007 [1988].

_____. "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada", *Punto de Vista*, Buenos Aires, año XV, n°42, abril 1992.

_____. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

SCHMIDT, Claudia. *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la "capital permanente". Buenos Aires 1880-1890*. Rosario, Prohistoria, 2012.

SCOBIE, James. *Buenos Aires del centro a los barrios (1870-1910)*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1977.

SILVESTRI, Graciela. *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal, UNQ, 2003.

SZIR, Sandra. "Figuraciones urbanas. Caras y Caretas, 1900", en: LATTES, Alfredo (coord.). *Dinámica de una ciudad. Buenos Aires, 1810-2010*. Buenos Aires, Dirección General de Estadísticas y Censos, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010. pp.455-481.

TELL, Verónica. "Portraits of places: Notes on Horacio Coppola's Photography and Short Urban Films", *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, London, June 2015. http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13569325.2015.1040743#.VawSvKR_Oko. Consultado: 4/6/2015.

VAZQUEZ-RIAL, Horacio (dir.). *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid, Alianza, 1996.

WECHSLER, Diana. "Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna", en: LOBETO, Claudio y WECHSLER, Diana (comps.). *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano*. Madrid-Buenos Aires, Nuevos Tiempos, Instituto Internacional del Desarrollo, 1996.

ZUNINO SINGH, Dhan. *The history of the Buenos Aires Underground: a cultural analysis of the modernization process in a peripheral metropolis (1886-1944)*, PhD Thesis, Institute of Historical Research, School of Advanced Study, University of London, 2012 [mimeo] .

_____. "El primer subte de Latinoamérica. Una historia cultural de los subterráneos de Buenos Aires y de las tensiones de la modernidad (1886-1944)", XIV Jornadas Interescuelas de Historia, Universidad Nacional de Cuyo, 2013. <http://interescuelashistoria.org/> Consultado: 2/12/2014.

Bibliografía general

Sobre cultura visual e historia del arte argentino

AA.VV. *Los años del daguerrotipo primeras fotografías argentinas 1849-1870*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1995.

AA.VV. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

AA.VV. *Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una galería de arte*. Buenos Aires, Fundación Espigas, FNA, 2000.

AA.VV. *Poderes de la imagen, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, IX Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001.

AA.VV. *Horacio Coppola. Fotografía*. Madrid, Fundación Telefónica, 2008 [Catálogo].

AA.VV. *Eugenio Daneri. La mirada desde la sombra (1881-1970)*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes "Benito Quinquela Martín", Fundación OSDE, 2008.

AA.VV. *Fortunato Lacámara. Itinerario hacia la esencialidad plástica (1887-1951)*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes "Benito Quinquela Martín", Fundación OSDE, 2009 [Catálogo].

AA.VV. *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires, Jorge Mara La Ruche, 2009.

AA.VV. *Utopía y sus orillas. Arte en La Boca 1860-2010*, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín", Fundación Osde, 2010 [Catálogo].

AA.VV. *La colección del Museo Quinquela Martín, una cuestión de identidad. Argentino, tradicional, figurativo*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes "Benito Quinquela Martín", Fundación Osde, 2012 [Catálogo].

AA.VV. *Claridad. La vanguardia en lucha*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012 [Catalogo].

ALEXANDER, Abel y PRÍAMO, Luis. "Noticias de un desconocido", en *H. G. Olds, Fotografías 1900-1943. Un norteamericano retrata la Argentina*, Buenos Aires, de la Antorcha, 2011.

ANDRADA, Juan Cruz. "Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60", en: AA.VV. *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*. VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVI Jornadas CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2015.

ARTUNDO, Patricia (ed.). *Epistolario Guttero-Falcini 1916-1930*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 2000.

_____. (dir.). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

_____. "Acción militante del periódico Martín Fierro", en: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995.

_____ y PACHECO, Marcelo. *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires, MALBA, 2008. [Catálogo]

BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006.

_____. "Una historia de soslayos: la génesis de un mercado para el arte argentino", en: AA.VV. *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XII Jornadas CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2007.

_____. "Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires", *A Contra corriente*, Vol. 10, n°3, Spring 2013, pp.255-278. <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontra-corriente/article/view/500/1188#.U9EgKD15Oul>. Consultado: 20/2/2014.

_____ y DOLINKO, Silvia (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, Eduntref-CAIA, 2011.

BAUR, Sergio (coord.). *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras*. Buenos Aires, MNBA, 2010 [Catálogo].

BERMEJO, Talía. "Alejo González Garaño y la construcción de una historia gráfica nacional", en: *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, 2007.

_____. "El circuito 'Florida' en la formación del mercado artístico porteño en los años veinte", en: *Avances. Revista del Área Artes*. Córdoba, UNC, n°17, 2009-2010.

BRUGHETTI, Romualdo. *Aquiles Badi*. Buenos Aires, Losada, 1945.

BUCICH, Antonio J. *Esquema de las generaciones artísticas y literarias boquenses. 1860- 1940*. Buenos Aires, Cuadernos de la Boca del Riachuelo, 1964.

_____. *Un artista del novecientos boquense. Santiago Stagnaro*. Buenos Aires, Ateneo Popular de La Boca, 1959.

BURUCÚA, José E. (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Tomo II.

_____. "Nota en torno a Alfredo Lazzari, sus lecturas y su proyecto plástico", en: *Alfredo Lazzari 1871-1949*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", 2006 [Catálogo].

BOVISIO, María Alba. "Universalismo y americanismo en el Silabario de la Decoración Americana de Ricardo Rojas", en: *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 1999.

CORSANI, Patricia. *Lola Mora. El poder del mármol*. Buenos Aires, Vestales, 2009.

_____. "La fuente de Lola Mora en el balneario fantástico", *Avances. Revista del Área Artes*, Córdoba, UNC, n°5, octubre 2002.

CORTI, Francisco. *Vida y obra de Adolfo Bellocq*. Buenos Aires, Tiempo de Cultura, 1977.

DE LA FUENTE, Sandra y WECHSLER, Diana. "La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia", en: *Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, FFyL-UBA, 1993.

DELGADO, Verónica, MAILHE, Alejandra, ROGERS, Geraldine (coords.). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata, EDULP – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2014.

DOLINKO, Silvia. "Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina", en: *Separata*, Rosario, año X, n°15, octubre 2010.

_____. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2012.

ESPANTOSO, María Teresa et al., "Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad", en: *Las Artes en el debate del Quinto Centenario*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte – FFyL-UBA, 1992.

FASCE, Pablo. "Bandos y banderas. El premio a los artistas extranjeros durante los primeros años del Salón Nacional de Bellas Artes", *Primer Encuentro de Investigadores de Posgrado en Historia e Historia del Arte IDAES/UNSAM*, San Martín, 2014 [mimeo].

FERNÁNDEZ, Víctor. *La Boca según Quinquela. El color como marca y un barrio como obra*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín", Fundación OSDE, 2012 [Catálogo].

FILIP, María. "La definición de un corpus de obras en la investigación histórica. Metodología, problemas y alternativas", *Primer Encuentro de Investigadores de Posgrado en Historia e Historia del Arte IDAES/UNSAM*, San Martín, 2014 [mimeo].

FUNES Ofelia. *El pintor y su tiempo. Valentín Thibón de Libián*. Buenos Aires, Premio Fundación Telefónica, Espigas FIAAR, 1999.

GLUZMAN, Georgina. "La Fuente de las nereidas de Lola Mora: nueva lectura de una vieja polémica", *19 & 20*, Río de Janeiro, vol. X, n°1, enero-junio 2015. <http://www.dezenovevinte.net/uah1/ggg.htm> Consultado: 21/6/2015.

GONZALEZ, Valeria. *Fotografía en la Argentina. 1840-2010*. Buenos Aires, Arte x Arte- Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011.

GORELIK, Adrián. "Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola", *Punto de Vista*, Buenos Aires, n° 53, noviembre de 1995.

_____, "Horacio Coppola: testimonios", *Punto de Vista*, Buenos Aires, n° 53, noviembre 1995.

_____. *[Coppola + Zuviría] Buenos Aires*. Buenos Aires, Larivière, 2012.

GRADOWCZYK, Mario. "Los Salones Nacionales y la vanguardia (1924- 1943): La construcción de estos mundos es quizá la razón última de la utopía modernista", *Ramona*, Buenos Aires, n°47, noviembre de 2004.

_____. "Eso no es pintura, ni nada: es una invención descabellada sin concesión a las reglas del arte", en: *Ramona*, Buenos Aires, n°52, julio de 2005.

MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE, 2001.

_____. *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

_____. "Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA*, Buenos Aires, n°1, 2012. http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Malosetti.html Consultado 30/7/2013.

_____ (dir.). *Collivadino. Buenos Aires en construcción*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013 [Catálogo].

_____ y GENÉ, Marcela (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009.

_____. *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.

MARCOCI, Roxana y H. MEISTER, Sarah. *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*. New York, MoMa, 2015.

MENDEZ, Patricia. *Fotografía de arquitectura moderna. La construcción de su imaginario en las revistas especializadas. 1925-1955*. Buenos Aires, CEDODAL, 2012.

MONTINI, Pablo. "Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística del Juan B. Castagnino, 1907-1925", en: ARTUNDO, P. et al. *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones. 1880-1970*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008.

MONTINI, Pablo y otros. *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario 1917-1945*. Buenos Aires, Fundación Espigas, Fundación Castagnino, 2012.

MOUGUELAR, Lorena. "Entre revistas y bastidores: Julio Vanzo en los años veinte", *Avances. Revista del Área Artes*, Córdoba, UNC, n°17, 2009-2010. p.136

MUÑOZ, Miguel Ángel. "El arte nacional: un modelo para armar", en: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995.

_____. "Los Artistas del Pueblo": anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", *Causas y azares*, año IV, n°5, otoño de 1997.

_____. *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008 [Catálogo].

_____. "Manuel Gálvez, crítico de arte", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA*, Buenos Aires, n°1, julio 2012. http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Munioz.html Consultado: 10/11/2012.

_____ y WECHSLER, Diana. "La ciudad moderna en la serie "Buenos Aires" de Guillermo Facio Hebequer", *Demócrito. Revista de artes, ciencias y letras*, Buenos Aires, año 1, n°2, octubre 1990.

MURACE, Giulia. *Un bohemio a hora fija. Pío Collivadino a Roma (1890-1906)*. Tesis de Maestría, Università di Siena, Scuola di Specializzazione in Beni Sorico-artistici, 2014 [mimeo].

PACHECO, Marcelo (coord.). *Guttero. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires, MALBA, 2006 [Catálogo].

_____. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*. Buenos Aires, edición del autor, 2011.

_____. *Coleccionismo de arte en Buenos Aires. 1924-1942*. Buenos Aires, El Ateneo, 2013.

PALOMAR, Francisco. *Primeros salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1972.

PENHOS, Marta. "Eduardo Sívori y el problema de un 'paisaje nacional'", en: *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Buenos Aires, FFyL-UBA, 1998.

_____ y WECHSLER, Diana (coords.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Archivos del CAIA II, Ed. del Jilguero, 1999.

PAYRÓ, Julio E. *Alfredo Guttero*. Buenos Aires, Poseidón, 1943.

ROGERS, Geraldine. *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2008.

RUIZ, Diego. *El arte en la Boca II. 1910-1960*. Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín", 2007.

SAÍTTA, Sylvia. (comp.). *Contra. La revista de los franco-tiradores*. Bernal, UNQ, 2005.

SÁNCHEZ, Sandra I. "Modernidad y consumo en Buenos Aires entre 1920 y 1930. Significaciones y simbolizaciones de lo público y lo privado en las revistas de difusión masiva", en: *Área. Agenda de reflexión en arquitectura, diseño y urbanismo*, Buenos Aires, FADU-UBA, n°11, agosto 2003. pp.65.74.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011 [1985].

SZIR, Sandra. "Memoria colectiva y mensaje visual masivo. Experiencia cultural y fotografía en *Caras y Caretas*", en: *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, 2004.

_____. "De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional", en: GARABEDIAN, Marcelo; SZIR, Sandra y LIDA, Miranda. *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires, Teseo, 2009.

_____. "Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías espaciales y temporales en la historiografía artística argentina", en: *XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte "Continuo/Discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina"*. México, IIE, UNAM, 2011.

TELL, Verónica. "Gastón Bourquín: paisajista y editor", en: *6° Congreso de Historia de la Fotografía*. Salta, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 1999.

_____. *La fotografía en la construcción de relatos de la modernización argentina (1871-1898)*. Tesis de doctorado, Buenos Aires, FFyL-UBA, 2009 [mimeo].

_____. “Múltiples imágenes del progreso. Fotografía y transformaciones del mundo material a fines del siglo XIX”, en: *La Biblioteca*, n°7, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

_____. “Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, en: *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA*, Buenos Aires, n°3, diciembre 2013. <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article2.php&obj=110&vol=3> Consultado: 23/2/2014.

WECHSLER, Diana (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Archivos del CAIA I, Ediciones del Jilguero, 1998.

_____. (coord.) *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000.

_____. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 2003.

_____. “Itinerarios del *novecento*. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata”, en: *Separata*, Rosario, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano-UNR, año VI, n°11, noviembre 2006.

_____. *Quinquela entre Fader y Berni en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*. Caseros, UNTREF, Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”, 2008.

ZABLOSKY, Clementina. “Fragmentos para una historia del paisaje en Córdoba”, *Separata*, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano-UNR, año XI, n°16, octubre 2011.

Sobre estudios urbanos e historia de la arquitectura

AA.VV. *Cuadernos de Historia*, Buenos Aires, n°9, IAA, FADU-UBA, junio 1998.

AA.VV. *Ciudad de Rosario*. Rosario, Ed. Municipal, Museo de la Ciudad, 2010.

AA.VV. *Los desafíos de la modernización. Rosario, 1890-1930*. Rosario, UNR Editora, 2010.

ADAGIO, Noemí. “Escenas de la cultura moderna en Argentina 1930-1935. Un edificio en sesenta imágenes”, IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNLP, 2006. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38750/Documento_completo.pdf?sequence=1 Consultado: 27/5/2015.

AGÜERO, Ana Clarisa. *Local/nacional. Córdoba: cultura urbana, contacto con Buenos Aires y lugares relativos en el mapa cultural argentino (1880-1918)*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2010 [mimeo].

ALIATA, Fernando. *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario 1821-1835*. Buenos Aires, Prometeo-UNQ, 2006.

GOBBI, Jorge y PALACIO, Cecilia. “Sobre ciudades y representaciones: el ordenamiento urbano y sus lecturas desde las guías de viaje”, en: *LIS. Letra Imagen Sonido. Ciudad Mediatizada*, Buenos Aires, UBACyT -Cs. de la Comunicación, FCS-UBA, año II, n°4, julio-diciembre 2009.

GREMENTIERI, Fabio y SCHMIDT, Claudia. *Alemania y Argentina. La cultura moderna de la construcción*. Buenos Aires, Larivière, 2010.

_____ y LIERNUR, Jorge (eds.). *Architecture around 1900. Critical Reappraisal and heritage preservation*. Buenos Aires, UNESCO, UDT, 1999.

LIERNUR, Jorge. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

_____ y ALIATA, Fernando (dir.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones y ciudades*. Buenos Aires, Clarín Arquitectura, 2004.

_____ y PSICHEPIURCA, Pablo. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

MASHINI, Dominique. "Waterfronts: éxitos y fracasos de íconos de regeneración urbana", *Plataforma urbana*, 27 de julio 2010. <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2010/07/27/waterfronts-exitos-y-fracasos-de-regeneracion-urbana/> Consultado: 22/1/2015.

SICA, Paolo. *Historia del urbanismo. Siglo XX*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1981 [1978].

SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS. *Le Corbusier en Buenos Aires 1929*. Buenos Aires, 1979.

TRIGG, Dylan. "Architecture and nostalgia in the Age of Ruin", University of Bath, Architecture Department, January 15th, 2010. https://www.academia.edu/208447/Architecture_and_Nostalgia_in_the_Age_of_Ruin Consultado: 29/8/2014.

Bibliografía de referencia

AA.VV. *100 años de plástica en Córdoba. 1904-2004*. Córdoba, Museo Caraffa, La Voz del Interior, 2004.

AA.VV. *Baedeker's handbook for Travelers, a bibliography of English editions published prior to World War II*. Greenwood Press, Westport, 1975.

AA.VV. *Precisionism in America 1915-1941: reordering reality*. New Jersey, Montclair Art Museum, 1995.

AA.VV. *Panoramas. A paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles*. Río de Janeiro-Sao Paulo, IMS, FAAP, 2011-2012 [Catálogo].

AA.VV. *Industrial Sublime: Modernism and the Transformation of New York's Rivers, 1900-1940*. New York, Hudson River Museum, 2014 [Catálogo].

AA.VV. *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Roma-Milán, Skira, 2003 [Catálogo].

AA.VV. "Puesta en valor de la dimensión material e inmaterial de la Colección del Museo Pío Collivadino. Una experiencia de abordaje interdisciplinario", *Papeles de Trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM*, Buenos Aires, año 4, n°7, abril de 2011, pp.153-170. http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/n_anteriores/dossier07.html

AMIGO, Roberto y BALDASARRE, María Isabel (eds.) *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

_____. *Catálogo razonado del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010.

- ARTUNDO, Patricia (ed.) *Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*, en: *Obras completas*, México-Buenos Aires, Aguilar, 1963 [1863].
- BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento italiano*. Milán, Feltrinelli, 1979.
- BROWN, Milton W. *American painting from the Armory Show to the Depression*. New Jersey, Princeton University Press, 1972.
- BUCICH, Antonio. *La Boca del Riachuelo en la Historia*. Buenos Aires, Ateneo Popular de La Boca, 2013 [1971].
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires, Siruela, 2013 [1972, 1° ed. en español 1994]
- CANOGAR, Daniel. *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*. Madrid, Julio Ollero ed., 1992.
- COLOMBI, Beatriz (comp.). *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- _____. *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- DAVIDSON, Abraham. *Early American Modernist painting 1910-1935*. New York, Da Capo Press, 1994.
- DE PRIVITELLIO, Luciano. *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- DEL CARRIL, Bonifacio y AGUIRRE SARAIVIA, Aníbal. *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1964.
- DEVOTO, Fernando. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- DEVOTO, F y MIGUEZ, E.J. (comps.). *Asociacionismo, trabajo e identidad étnica*. Buenos Aires, CEMLA-CSER-IEHS, 1992.
- ESPANTOSO, María Teresa et al., "Los monumentos, los centenarios y la cuestión de la identidad", en *Las Artes en el debate del Quinto Centenario*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1992.
- FALCÓN, Ricardo (dir.). *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- FÉLIX-DIDIER, Paula. "Metrópolis. Crónica de un film reencontrado", en: *Sin Aliento*, Buenos Aires, n°6, 13° Bafici, 12 de abril 2011.
- FÉLIX HAEDO, Oscar. *Las fuentes porteñas*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1978.
- FERNÁNDEZ, Sandra y VIDELA, Oscar (comps.). *Ciudad oblicua. Aproximaciones e intérpretes de la entreguerra rosarina*. Rosario, La Quinta Pata & Camino ediciones, 2008.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, FCE, 2007.
- GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo. *Iconografía argentina anterior a 1820*. Buenos Aires, Emecé, 1943.

- GUTIÉRREZ, Ramón (ed.). *Le Corbusier en el Río de la Plata 1929*. Montevideo, CEDODAL, FARQ, 2010.
- KOHAN, Martín. *Zona Urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Norma, 2004.
- KUON ARCE, E., GUTIERREZ VIÑUALES, R., GUTIERREZ, R., VIÑUALES, G. *Cuzco – Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2009.
- LE CORBUSIER. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona, Poseidón, 1978 [1° edición en francés 1930].
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Buenos Aires, Paidós, 1988.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Cuadros de viaje*. Buenos Aires, FCE, 2008.
- MONTELONE, Jorge. *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires, Alfaguara, 2010.
- MUNILLA, Lía. *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013.
- PACHECO, Marcelo y TELESKA, Ana María. "Fader y el arte nacional", en: *Fernando Fader*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1988 [Catálogo].
- PAGANO, José León. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Edición del Autor, 1939-1940. Tres tomos.
- PENHOS, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- PETRUCCI, Armando. *La escritura. Ideología y representación*. Buenos Aires, Ampersand, 2013.
- REDONDO, Manuel. *Sarrasqueta*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Editorial Las Cuarenta, 2008.
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor, 1987 [1903].
- RUBIONE, Alfredo (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2006.
- SARLO, Beatriz. "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada", *Punto de Vista*, Buenos Aires, año XV, n°42, abril 1992.
- SAÍTTA, Sylvia. "Ciudades revisitadas", *Revista de literaturas modernas*, n°34, pp.135-149, 2004.
- _____. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- _____. "Filippo Marinetti en la Argentina", en: Paula Bruno (coord.). *Visitas culturales en la Argentina, 1898-1936*. Buenos Aires, Biblos, 2014. pp.215-229.
- SURIANO, Juan. "Las prácticas políticas del anarquismo argentino", en: *Revista de Indias*, Madrid, vol. LVII, n°210, 1997.
- VARELA, Fabiana. "Aguafuertes porteñas: tradición y traición de un género", *Revista de Literaturas Modernas*, Universidad Nacional de Cuyo, n°32, marzo 2002. pp.147-166. <http://bdigital.uncu.edu.ar/1455>. Consultado: 20/3/2011.
- WECHSLER, Diana. *La vida de Emma, en el taller de Spilimbergo*. Buenos Aires, Fundación Osde, 2006 [Catálogo].

Archivos y bibliotecas consultados

- Archivo General de La Nación
- Archivo y Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes
- Archivo y Biblioteca del Museo Municipal de Bellas Artes “Eduardo Sívori”
- Archivo y Biblioteca del Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”
- Archivo y Biblioteca del Museo de la Ciudad de Buenos Aires
- Archivo Aurelio Cincioni, Buenos Aires
- Biblioteca Nacional de la República Argentina
- Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires
- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- Biblioteca del Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México DF
- Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires
- Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires
- Colección Museo Pío Collivadino, Tarea, UNSAM, Buenos Aires
- Fundación Espigas, Buenos Aires

Abreviaturas utilizadas en epígrafes de imágenes

AC – Archivo Aurelio Cincioni

AGN - Archivo General de La Nación

BNA - Biblioteca Nacional de la República Argentina

CMPC- Colección Museo Pío Collivadino

FE- Fundación Espigas

MBQM- Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”

MCBA- Museo de la Ciudad de Buenos Aires

MES - Museo Municipal de Bellas Artes Eduardo Sívori

MHN – Museo Histórico Nacional, Buenos Aires

MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes

ANEXO

Tabla 1	
Integrantes de las diversas instituciones artísticas oficiales entre 1910 y 1936. Redes de circulación	373
Gráfico y tabla 2	
Salón Nacional. Comparativo por periodos	374
Tabla 3	
Salón Nacional de Bellas Artes. Comparativo anual: detalle	375
Gráfico y tabla 4	
Obras de paisaje urbano exhibidas en el Salón Nacional. Comparativo por temas	376
Tabla 5	
Obras de paisaje urbano de Buenos Aires reproducidas en catálogos del Salón Nacional	377
Tabla 6	
Obras de paisaje urbano de Buenos Aires premiadas en el Salón Nacional	380
Tabla 7	
Salón de Otoño de Rosario. Comparativo anual: detalle	381
Gráfico y tabla 8	
Pinturas de paisaje urbano relevadas	384
Tabla 9	
Publicaciones periódicas relevadas. Desglose por cantidad de ejemplares	385
Tabla 10	
a. Imágenes sobre paisaje urbano de Buenos Aires encontradas en la prensa periódica. Desglose por grupos temáticos	
b. Imágenes sobre paisaje urbano de otras ciudades encontradas en la prensa periódica	385
c. Imágenes sobre paisaje urbano encontradas en la prensa periódica. Grupos temáticos y desglose por motivos más representados	
Datos biográficos	389

Tabla 1

Integrantes de las diversas instituciones artísticas oficiales entre 1910 y 1936. Redes de circulación¹

Comisión Nacional de Bellas Artes Integrantes desde 1910 ²	Salón Nacional de Bellas Artes Jurados 1911-1936 (según mayor cantidad de participaciones)	Museo Nacional de Bellas Artes directores (1910 – 1936)	Comisión de Estética Edilicia (1923-1925)	Academia Nacional de Bellas Artes directores (1910-1936)	Academia Nacional de Bellas Artes ³ (creación: 1936) Integrantes
J. Bermúdez M. A. Canale P. Collivadino E. de la Cárcova C. del Campo A. González Garaño R. Gutiérrez M. Noel J. Semprún E. Sívori R. Yrurtia	M. Canale (4) P. Collivadino (8) A. Chiappori (7) C. del Campo (7) F.F. de Amador (2) E. de la Cárcova (7) A. González Garaño M. Noel (8) J. L. Pagano (7) C. Ripamonte (8) E. Sívori (3) A. Christophersen (3) R. Franco (8) J. Lozano Mouján (1924) A. Rossi (1931) V. Thibon de Libián (1927)	Carlos Zuberbühler Cupertino del Campo (1911-1931) Atilio Chiappori (1931-1939)	A. Barrera S. Ghigliazza R. Karman C. Morra M. Noel E. Ravigniani V. Spotta	E. de la Cárcova P. Collivadino	A. Bustillo P. Collivadino C. del Campo A. González Garaño R. Gutiérrez F. Llobet M. Noel J. L. Pagano A. Prins C. Ripamonte R. Yrurtia

¹ Debido a que excede el tema y la extensión de la presente tesis, se ha realizado una selección de aquellos protagonistas más relevantes para las cuestiones que nos ocupan y no se ha incluido la totalidad de los integrantes de las instituciones en el período 1910-1936. En el caso de los jurados del Salón Nacional se han incluido solamente a aquellos que son figuras centrales en nuestra fundamentación y a quienes han realizado esa tarea en varias oportunidades. Respecto al marco temporal, se ha tenido en cuenta su actividad hasta el límite del presente trabajo si bien estas instituciones continúan activas muchos años más, inclusive hasta el presente como la Academia Nacional de Bellas Artes (1936) y el Salón Nacional de Bellas Artes. Agradezco la generosa colaboración de la Lic. María Filip en la confección y revisión de este cuadro.

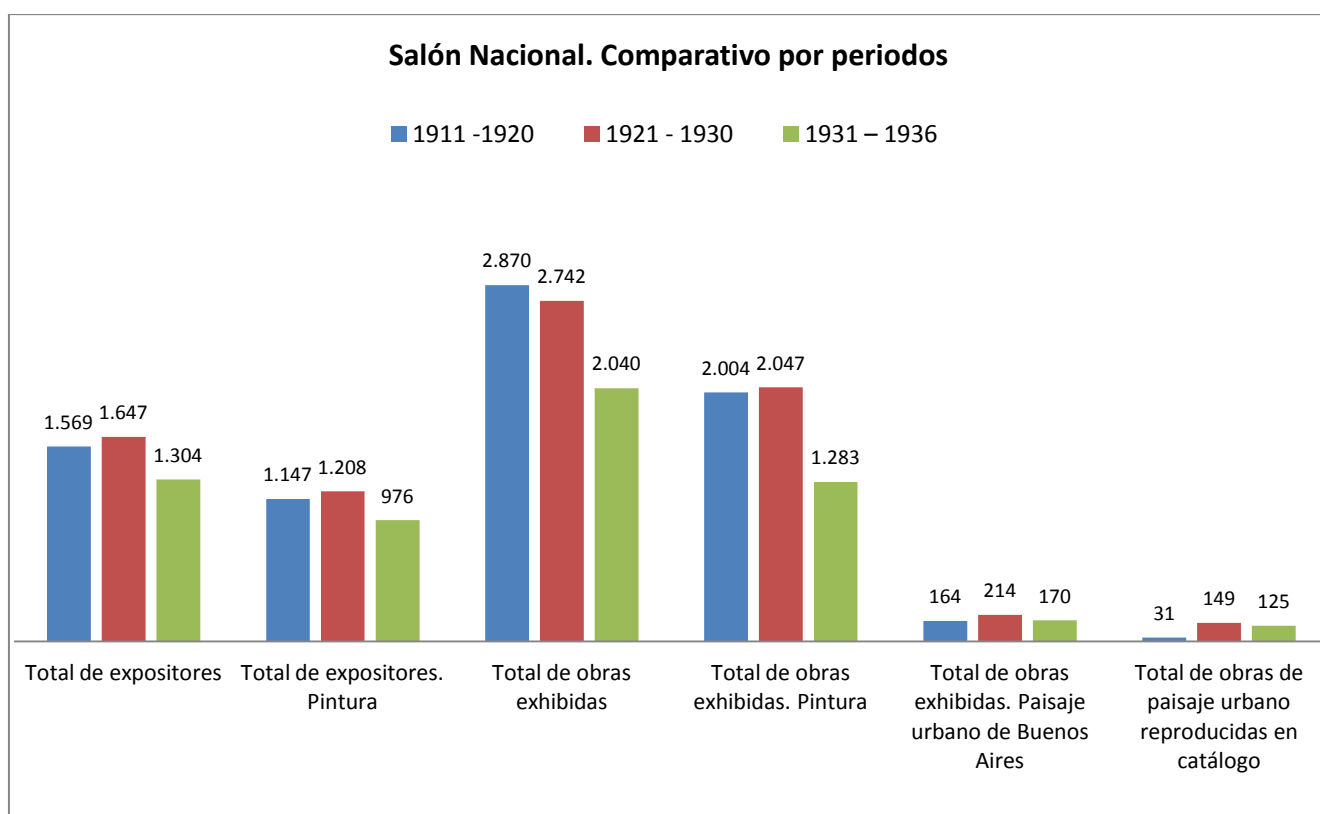
² La lista es meramente ilustrativa de algunas de las personalidades que formaron parte de la Comisión en el periodo. No todos estuvieron la misma cantidad de años o tuvieron la misma función dentro de la institución.

³ Creada por decreto del Poder Ejecutivo el 1 de julio de 1936

Gráfico y tabla 2

Salón Nacional. Comparativo por periodos

	1911 -1920	1921 - 1930	1931 – 1936
Total de expositores ⁴	1.569	1.647	1.304
Total de expositores. Pintura ⁵	1.147	1.208	976
Total de obras exhibidas	2.870	2.742	2.040
Total de obras exhibidas. Pintura ⁶	2.004	2.047	1.283
Total de obras exhibidas. Paisaje urbano de Buenos Aires	164	214	170
Total de obras de paisaje urbano reproducidas en catálogo ⁷	31	149	125



⁴ Incluye secciones pintura, escultura, grabado, arquitectura y artes decorativas. Muchos artistas concurren durante varios años consecutivos, se ha tomado el número total para presentar un parámetro comparativo de participación entre los periodos.

⁵ Incluye secciones de grabado y dibujo cuando aparecen.

⁶ Cabe señalar que podían presentarse entre una y tres obras por artista, y en algunos casos un número mayor; dependiendo del reglamento vigente. Se han incluido las obras de los artistas invitados fuera de concurso, pero exhibidos en el contexto del Salón.

⁷ Entre 1911 y 1914 no se publicó un catálogo ilustrado. Para los años 1919 y 1932 no se pudo acceder al catálogo ilustrado.

Tabla 3

Salón Nacional de Bellas Artes. Comparativo anual: detalle

Año	Total de obras exhibidas	Total obras exhibidas pintura	Total expositores	Total expositores pintura	Total obras de paisaje	Total obras paisaje urbano de Bs.As. ⁸	Obras de paisaje urbano reproducidas en catálogo
1911	271	202	127	101	106	19	sin reprod.
1912	248	210	174	147	100	15	sin reprod.
1913	347	242	181	125	116	20	1
1914	441	283	206	149	115	22	sin reprod.
1915	395	263	198	139	90	16	9
1916	224	127	130	84	60	17	5
1917	214	131	123	76	53	6	1
1918	290	214	176	132	101	25	7
1919	259	208	150	116	109	24	sin reprod.
1920	181	124	104	78	52	18	8
1921	188	139	104	81	65	19	7
1922	262	211	158	124	100	21	6
1923	156	83	91	51	38	13	5
1924	204	117	115	69	44	16	8
1925	235	166	135	92	94	21	10
1926	229	157	169	91	61	18	16
1927	337	267	196	154	104	28	28
1928	331	259	197	153	92	25	20
1929	445	377	262	229	146	35	24
1930	355	271	220	164	83	25	25
1931	355	272	254	202	89	25	25
1932	301	245	234	176	60	20	sin reprod.
1933	220	158	172	127	64	20	20
1934	239	188	191	146	69	31	31
1935	313	235	248	176	73	27	27
1936	257	185	205	149	72	22	22

⁸ Existe una cantidad considerable de obras cuyos títulos no denotan el tema que presentan. De muchas de ellas no ha sido posible determinar si se tratan de paisajes urbanos ya que no se encuentran reproducidas en los respectivos catálogos o en la prensa periódica. Por lo tanto, es posible que alguna de estas cifras pueda variar, pero no en un monto significativo.

Gráfico y tabla 4

Obras de paisaje urbano exhibidas en el Salón Nacional. Comparativo por temas

	1911 -1920	1921 - 1930	1931 – 1936
Vistas de plazas y parques	33	29	25
Puerto y paisaje industrial	29	36	22
La Boca y el Riachuelo	47	65	61
Vistas de calles y avenidas	19	47	14
Suburbios	32	30	42
Trabajo urbano	4	7	6
Paisaje urbano de otras ciudades argentinas	12	22	36

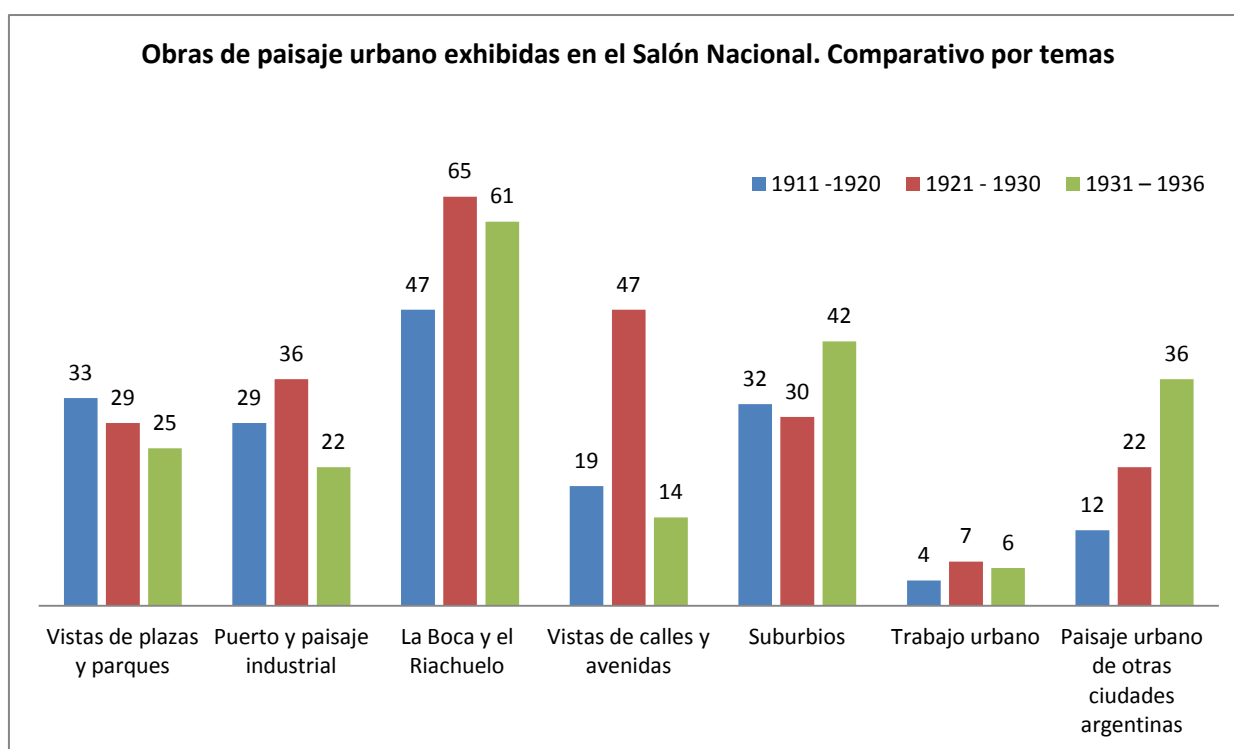


Tabla 5

Obras de paisaje urbano de Buenos Aires reproducidas en catálogos del Salón Nacional

1911	Catálogo sin reproducciones	1912	Catálogo sin reproducciones
1913	Alberto M. Rossi. <i>Buenos Aires</i> (premio de pintura Salón 1912)	1914	Catálogo sin reproducciones
1915	Eugenio Daneri. <i>Barcas abandonadas</i> Antonio Farina. <i>Crepúsculo</i> Justo Lynch. <i>Al margen del Riachuelo</i> Leonidas Maggiolo. <i>Puente Nicolás Avellaneda</i> J. Martínez Vázquez. <i>Desahuciados (La Boca)</i> Adolfo Montero. <i>La tarde en el Riachuelo</i> José María Lozano Mouján. <i>Impresión nocturna</i> Inés Nava. <i>La fábrica</i> Ángel Vena. <i>Alrededor de la ciudad</i>	1916	Pio Collivadino. <i>La Blanca; El Riachuelo (Barracas); El Riachuelo (Barracas)</i> Eugenio Daneri. <i>Barcas</i> Justo Lynch. <i>Lanchas y veleros (La Boca)</i>
1917	Justo Lynch. <i>Veleros de cabotaje</i>	1918	Benito Chinchella Martín. <i>Rincón del Riachuelo</i> Justo Lynch. <i>Tarde serena</i> Augusto Marteau. <i>La feria</i> Horacio Petrignani. <i>El bosque (Palermo)</i> Eduardo Tartaglione. <i>La usina grande; Buques en reparo</i> Salvador Zaino. <i>Sol de mañana</i>
1919	Catálogo sin reproducciones	1920	Antonio Alice. <i>Hormigas humanas</i> Italo Botti. <i>En el Riachuelo</i> Justo Lynch. <i>Tarde brumosa</i> Julio Martínez Vázquez. <i>El lagarto</i> Benito Quinquela Martín. <i>Escena de trabajo en La Boca</i> Eduardo Tartaglione. <i>Iglesia de Santo Domingo (Buenos Aires); El Riachuelo (Buenos Aires); Al atardecer en el puerto (Buenos Aires)</i>
1921	Benito Quinquela Martín. <i>Día de sol en La Boca; Buque en reparación</i> Enrique Larrañaga. <i>Paisaje</i> Justo Lynch. <i>Tarde serena</i> Andrés Siciliano. <i>Del arrabal</i> Eduardo Tartaglione. <i>Iglesia colonial; Barracas</i>	1922	Miguel Burgoa Videla. <i>Rosedal (Palermo)</i> Justo Lynch. <i>Una tarde en el Riachuelo; Tarde de invierno</i> Enrique Requena Escalada. <i>Mástiles</i> Pedro Roca y Marsal. <i>Del arrabal</i> Eduardo Tartaglione. <i>Veleros en reparo</i>
1923	Italo Botti. <i>El Riachuelo</i> (tríptico) Lorenzo Gigli. <i>Alba</i> Augusto Marteau. <i>Plaza del Congreso; Plaza del Congreso</i> Carmen Souza Brazuna. <i>Los hornos</i>	1924	Italo Botti. <i>Día gris (Riachuelo)</i> Roberto Cascarini. <i>Mañana de feria</i> Eugenio Daneri. <i>Puente Pueyrredón</i> Hugo Garbarini. <i>Sol de invierno</i> Atilio Malinverno. <i>Sol en el parque</i> José María Lozano. <i>Quietud</i> Augusto Marteau. <i>Plaza Once</i> Eduardo Tartaglione. <i>Mercado Central de frutos</i>
1925	Eugenio Daneri. <i>Riachuelo de Barracas</i> Giordano La Rosa. <i>Tarde en el puerto</i> J. M. Lozano Mouján. <i>La tardecita</i> Luis Macaya. <i>Puerto de Buenos Aires</i> Augusto Marteau. <i>El miting; Avenida de Mayo; Plaza de Mayo; Feria de navidad</i> Enrique Requena Escalada. <i>Mañana en Isla Maciel</i> Andrés Siciliano. <i>Parque Patricios</i>	1926	Miguel Burgoa. <i>Mañana en el Botánico</i> Eugenio Daneri. <i>Día gris (Riachuelo)</i> Jordán La Rosa. <i>Dársena norte; En la ribera</i> José M. Lozano Mouján. <i>Sol haragán; Calle Callao</i> Augusto Marteau. <i>Plaza Lavalle; Plaza del Congreso; Plaza Italia</i> Pablo Molinari. <i>Mediodía</i> Catalina Mórtola de Bianchi. <i>En descanso</i> Francisco Reimundo. <i>Suburbio</i> Alberto M. Rossi. <i>Buenos Aires</i> (tríptico) Andrés Siciliano. <i>Mañana</i> Eduardo Tartaglione. <i>Molino Río de La Plata; El velero</i>

- 1927** Rafael Bertugno. *Rancherío de invierno*
 Italo Botti. *Notas del Riachuelo*
 Ceferino Carnacini. *El cochero; En la ensenada*
 César Carugo. *Tarde sin sol; Amarrada*
 Víctor Cúnsolo. *Después de la lluvia*
 Eugenio Daneri. *Esperando paso*
 Armida Espul. *Claridad en el parque*
 Octavio Fioravanti. *Calle; Parque*
 Giordano La Rosa. *Astilleros solitarios; Día gris*
 José M. Lozano Mouján. *Plaza Libertad; Desorden*
 Justo Lynch. *Tarde gris*
 Augusto Marteau. *Plaza Retiro; Plaza Retiro; Plaza Mitre*
 José L. Menghi. *Tarde*
 Pablo Molinari. *En plena actividad; Después de la lluvia*
 Juan M. Navarro. *Reliquia*
 Octavio Pinto. *Plaza Lavalle*
 Alberto M. Rossi. *Trabajo nocturno*
 Andrés Siciliano. *Día de huelga en Barracas; Día de huelga en Barracas*
 Carmen Souza Brazuna. *Jardines de Palermo*
- 1929** Italo Botti. *Mañana*
 J. S. Corbacho. *Hora poética*
 F. A. De Santo. *Riachuelo*
 Cayetano Donnis. *Entrada del mercado de Abasto*
 Octavio Fioravanti. *Casamiento en mi barrio; Escenas de puerto*
 Serveliano Goller. *La parroquia*
 Antón Gutierrez y Urquijo. *Blanco Encalada; Fábricas en Mataderos*
 E. D. Induini. *Riachuelo; Atardecer*
 Augusto Marteau. *Mercado de Abasto; Balneario*
 José M. Lozano Mouján. *La Plaza de Mayo; Rincón viejo*
 Rinaldo Lugano. *Atardecer*
 Justo Lynch. *Mañana de invierno*
 Atilio Malinverno. *Palermo*
 Pablo Molinari. *Gris; Tormentoso*
 Margarita Portela Lagos. *Estación*
 A. Ramoneda. *Ciudad*
 Andrés Siciliano. *Motivos de la Isla Maciel*
 Carmen Souza Brazuna. *Puerto*
- 1931** Italo Botti. *Calle Díaz Velez*
 César F. Carugo. *Tarde sin sol*
 Aurelio Cincioni. *En plena tarea; La hora del descanso*
 Víctor Cúnsolo. *Buques y barcos*
 Eugenio Daneri. *Palermo*
 Amadeo Dell'Acqua. *Domingo*
 Cayetano Donnis. *Rincón del Mercado de Abasto; Interior del mercado de Abasto*
 Florencio Férzon Rodríguez. *Alrededores del Parque Centenario*
 Octavio Fioravanti. *Interior de casa*
 Julián C. González. *Del Buenos Aires viejo (tríptico); De tiempos pasados (tríptico)*
 Luz Angélica González. *En la costanera*
 Eduardo Induini. *Astilleros y barcos*
 Giordano La Rosa. *Nueva avenida*
 Atilio Manzi. *Plaza Italia*
 Edmundo Marino. *Calle Arroyo*
 Augusto Marteau. *Plaza de Mayo; En el puerto*
 Pablo Molinari. *Tormentoso*
 Emilio A. Pineda. *Calle de barrio*
 César Pugliese. *Día gris*
 Orestes P. Urbini. *Una calle*
 Vicente Vento. *Tarde gris*
- 1928** Pompeyo Audivert. *Suburbio (tríptico)*
 Benito García Beatobe. *Un rincón de La Boca; La recova*
 Galiano Belardinelli. *Restos del Paseo de Julio*
 Francisco De Santo. *Paseo de Julio*
 Alfredo Guttero. *Molino El porteño*
 Giordano La Rosa. *Puente de Barracas*
 J. M. Lozano Mouján. *La calle Pueyrredón; Del Buenos Aires viejo*
 Justo Lynch. *Rachas naturales*
 Raúl Mazza. *Músicos ambulantes*
 Pablo Molinari. *Gris*
 Aurora Pietro de Torres. *Una esquina de La Boca; La cotorrita de la suerte*
 Rafael Porteño. *Suburbio porteño*
 Enrique Requena Escalada. *El puente*
 Adolfo Sorzio. *Riachuelo; Reposo en el puerto*
 Carmen Souza Brazuna. *Desde la terraza; Atardecer en el Riachuelo*
- 1930** Rodrigo Bonome. *Desde el balcón*
 Italo Botti. *Una calle; Día gris; Riachuelo*
 César Carugo. *Bajante*
 Juan S. Corbacho. *Un poema; Contraluz*
 Víctor Cúnsolo. *Motivo de La Boca; Tarde gris*
 Armando D'Ans. *Rincón de La Boca*
 Eugenio Daneri. *Caída de la tarde*
 Cayetano Donnis. *Trabajo; Actividad*
 Edmundo Fillipini. *Contraluz*
 Edelmiro Lezcano Ceballos. *Desde la terraza*
 José M. Lozano Mouján. *Plaza de Mayo; Barrio de San Ignacio*
 Ricardo Marré. *El rasacielo*
 Augusto Marteau. *Chubasco, Plaza del Congreso; Llovizna, Plaza San Martín; Mañana dorada*
 Pablo Molinari. *Gris*
 Carmen Souza Brazuna. *Paseo Colón e Independencia*
 Orestes Urbini. *Diagonal Norte; Calle Uruguay*
- 1932** Catálogo sin reproducciones

- 1933** José Arcidiacono. *Paisaje*
Santiago Cogorno. *Paisaje*
Eugenio Daneri. *Alrededores de la Plaza San Martín; Motivo de La Boca*
Edmundo Filippini. *Máquinas y brazos*
Servillano Goller. *Domingo en Saavedra*
William G. Hurrie. *Over the town*
Eduardo Induini. *En el astillero; Riachuelo*
Abel Laurens. *Suburbio*
Augusto Marteau. *Viejo rincón*
Raúl Mazza. *Viejas azoteas (Barrio Monserrat)*
Pablo C. Molinari. *Escena de puerto*
Cremencio Morchon. *Vuelta de Rocha*
Lía Moyano. *Mañana gris*
Onofrio Pacenza. *Calle Estados Unidos; Calle Blanco Encalada*
Domingo Pronsato. *La iglesia de la calle Belgrano*
Bernardo Salomón. *Crepúsculo de una época*
Andrés Siciliano. *Puerto de Buenos Aires (Boca)*
- 1934** Pedro Angilica. *Esperando las sobras*
Tito Belardinelli. *Palacio de la barriada*
Rodrigo Bonome. *Barrio obrero*
Luis Borraro. *Desde la Isla Maciel; De la Isla Maciel*
Italo Botti. *Riachuelo (Tríptico); Tranquilidad de mediodía*
Juan Corbacho. *Rincón del Riachuelo*
Victor Cúnsolo. *Niebla en La Boca*
Eugenio Daneri. *Conjunto de barcas; Caserío (Saavedra)*
Dolores Degiovanni. *Viejas casas*
Octavio Fioravanti. *Tarde en el patio; Escena de calle*
Servillano Goller. *La Quema*
Osvaldo Imperiale. *La muerte del barco*
Eduardo Induini. *Descanso*
Fortunato Lacámara. *Garúa*
Abel Laurens. *Día de descanso; Después de la lluvia*
Horacio March. *Paisaje*
Juan Carlos Miraglia. *Paisaje*
Pablo Molinari. *Tormentoso; Motivo de La Boca*
Onofrio Pacenza. *Esquina de San Ignacio*
Antonio Pedone. *El puente Alvear*
Hilaria Perez de Llanso. *Impresión de bruma*
Aberto Prando. *Los elevadores*
César Pugliese. *Rincón boquense*
Lino Spilimbergo. *Calle*
Angél Vena. *El barrio*
- 1935** Pascual Abálsamo. *Barrio de La Boca*
Carlos Aliseris. *Paisaje de Buenos Aires*
Roberto Azzoni. *Paisaje*
Italo Botti. *Riachuelo; Día de viento*
Eugenio Daneri. *Casas de la Isla Maciel; Una calle de La Boca*
Juan Carlos Faggioli. *Palermo*
Benito García Beatobe. *Del Barrio Norte*
Julián González. *Del tiempo viejo*
Eduardo Induini. *Tarde triste (La Boca)*
Abel Laurens. *Barrio pobre*
Justo Lynch. *Quietud*
Hernán Marocchi. *Paisaje*
Augusto Marteau. *Retiro*
Pablo Molinari. *Actividad en el Riachuelo; Tarde gris*
Natividad Montilli. *Barrios (tríptico)*
Alberto Nicasio. *Usina de electricidad*
César Pugliese. *Día gris (La Boca)*
Víctor Rebuffo. *Cuatro temas de ciudad*
Alberto M. Rossi. *Buenos Aires (1912)*
Andrés Siciliano. *Amarrando el barco; Barco viejo*
Juan Sol. *En Puente Alsina*
Luis Tadini. *Paisaje*
Alejandro Tomatis. *Inquilinato*
- 1936** José Arcidiacono. *Isla Maciel; Paisaje de La Boca*
Aquiñes Badi. *Buenos Aires 1936*
Italo Botti. *La calle Córdoba en día domingo; Riachuelo*
Miguel Burgoa Videla. *El Consejo*
Ceferino Carnacini. *El astillero*
Eugenio Daneri. *Barrio de La Boca; Paisaje*
Juan Carlos Faggioli. *Paisaje de Palermo; Paisaje de Palermo*
Justo Lynch. *Rincón tranquilo*
W. Melgarejo Muñoz. *Pescadores de mojarra*
Pablo Molinari. *Vuelta de Rocha; Día gris*
Onofrio Pacenza. *Casas; Paisaje*
Hildara Pérez de Llanso. *Mañana en el Riachuelo*
Rodolfo Perona. *Tormenta en el Riachuelo*
Enrique Prins. *Plaza San Martín*
Andrés Siciliano. *Atardecer en La Boca*
Alejandro S. Tomatis. *Conventillo en La Boca*

Tabla 6

Obras de paisaje urbano de Buenos Aires premiadas en el Salón Nacional

1912. Alberto M. Rossi. *Buenos Aires*. Primer Premio.

1918. Italo Botti. *Otoñal (Palermo)*. Premio Estímulo “Cecilia Grierson”.

1919. Alberto M. Rossi. *En plena actividad*. Tercer Premio.

Augusto Marteau. *La Plaza Lavalle*. Premio Estímulo “Eduardo Sívori”.

1920. Benito Quinquela Martín. *Escena de trabajo en La Boca*. Tercer Premio.

1925. Luis Macaya. *Puerto de Buenos Aires*. Premio Extranjeros.

1929. José Lozano Mouján. *Plaza de Mayo*. Premio Estímulo.

1931. Orestes Urbini. *Una calle*. Premio Estímulo de Pintura.

Eugenio Daneri. *Palermo*. Segundo Premio Pintura.

Julián González. *De tiempos pasados*. Medalla al Mejor Grabado.

1932. Pablo Molinari. *Tormentoso*. Premio Nacional Estímulo.

1933. Onofrio Pacenza. *Calle Estados Unidos*. Premio Nacional Estímulo.

Domingo Pronsato. *La iglesia de la calle Belgrano*. Premio Nacional Estímulo.

1935. Abel Laurens. *Barrio pobre*. Premio Estímulo.

1936. Aquiles Badi. *Buenos Aires 1936*. Premio Composición.

Pablo Molinari. *Día gris*. Premio Bolsa de Comercio.

Tabla 7

Salón de Otoño de Rosario. Comparativo anual: detalle

año	obras exhibidas pintura	obras paisaje urbano	Expositores pintura	artistas destacados pintura	obras paisaje urbano reproducidas en catálogo
1917	146	22	70	Alice, Bertolé, Botti, Canale, Carnacini, Centurión, Chinchella, Coppini, Daneri, Del Campo, De Navazio, Donnisi, Guido, Lynch, Malanca, Marteau, Molinari, Musto, Ripamonte, Rossi, Sivori, Vena, Vigo, Zaino	Héctor Nava. <i>Elevadores</i> Italo Botti. <i>Impresiones</i> (4 obras) Leonie Matthis. <i>Plaza del Congreso</i>
1918	159	25	84	Alice, Botti, Carnacini, Collivadino, Correa Morales, Chinchella, Daneri, Del Campo, Fader, Gramajo Gutierrez, Guido, Lynch, Malanca, Malinverno, Marteau, Molinari, Musto, Stagnaro, Thibon de Libian, Vena, Victorica, Vigo, Zaino	Pío Collivadino. <i>La Blanca</i> Atilio Malinverno. <i>Alrededores de Rosario</i> Adán Pedemonte. <i>Bosque (Palermo)</i> Felipe Troilo. <i>Mañana en Palermo</i> Justo Lynch. <i>Día gris (Barracas)</i> Benito Chinchella. <i>Crepúsculo en el Riachuelo</i> Julio Martínez Vázquez. <i>En descanso</i>
1919	175	42	94	Botti, Bermúdez, Carnacini, Centurión, Chinchella, Del Campo, Fader, Lynch, Malanca, Malinverno, Musto, Ouvrard, Stagnaro, Schiavone, Soto Acebal, Thibon de Libián, Vena, Viau, Vigo, Zaino	Sin reproducciones
1920	180	27	88	Alice, Anganuzzi, Botti, Carnacini, Daneri, Del Campo, Gramajo Gutierrez, Guido, Lynch, Malharro, Marteau, Menghi, Molinari, Musto, De Navazio, Pagano, Ripamonte, Rossi, Schiavoni, Stagnaro, Vigo	Sin reproducciones
1922	213	24	117	Anganuzzi, Arato, Botti, Bertolé, Berni, Caraffa, Daneri, Gramajo Gutierrez, Guido, Lozano Mouján, Thibón de Libián, Lynch, Marteau, Molinari, Malanca, Musto, Dominguez Neira, Spilimbergo, Victorica, Vigo, Zaino	Sin reproducciones
1923	164	24	84	Bertolé, Berni, Del Campo, De la Cárcova, Daneri, A. Guido, Gramajo Gutierrez, Marteau, Musto, de Navazio, Schiavoni	Italo Botti. <i>Armonía verde (Palermo)</i> ; <i>Aguafuerte</i> Eugenio Daneri. <i>Alrededores de Buenos Aires</i> Justo Lynch. <i>Tarde en el Riachuelo</i> José Malanca. <i>Alrededores de Córdoba</i> Humberto Maraviglia. <i>Panorama rosarino</i> Pablo Pierre. <i>Motivos de puerto</i>
1924	181	15	93	Anganuzzi, Botti, Ballerini, Berni, Carnacini, Del Campo, Daneri, Franco, A. Guido, Lynch, Marteau, Molinari, Pedone, Ripamonte, Spilimbergo	Italo Botti. <i>El Riachuelo</i> Justo Lynch. <i>Tarde gris</i> José Lozano Mouján. <i>Alrededores de Buenos Aires</i> (tríptico)

1925	183	30	91	Basaldúa, Berni, Daneri, Fader, Figari, Guido, Gramajo Gutiérrez, Lynch, Marteau, Mirtun Zerba, Musto, Pettoruti, Policastro, Spilimbergo, Thibón de Libián	Alysio Rodríguez. <i>En los suburbios</i> Eugenio Daneri. <i>Puente Pueyrredón</i> José M. Beltramino. <i>Puerto de Rosario</i> Augusto Marteau. <i>Torre de los ingleses</i>
1927	146	12	93	Aquino, Audivert, Bellocq, Collivadino, Domínguez Neira, Franco, Forner, Guido, Marteau, Musto, Pettoruti, Spilimbergo, Thibón de Libian	Pío Collivadino. <i>Banco de Boston</i> Enrique Requena Escalada. <i>Suburbio</i> Enrique Borla. <i>Feria en La Boca</i> Justo Lynch. <i>Mañana de niebla</i> Francisco Reimundo. <i>Suburbio</i>
1928	167	18	103	Aquino, Audivert, Bellocq, Del Prete, Domínguez Neira, Fader, Forner, Gramajo Gutierrez, Guttero, Lopez Naguil, Marteau, Pettoruti, R. Rossi, Schiavoni, Sívori, Thibón de Libián	Alpidio Rodríguez. <i>Notas del puerto</i> Augusto Marteau. <i>Plaza de Mayo</i> Andrés Siciliano. <i>Isla Maciel</i> Juan Berlangieri. <i>Aguafuerte</i> Enrique Borla. <i>Del jardín zoológico</i> Pablo Molinari. <i>En plena actividad</i> Carmen Souza Brazuna. <i>Jardines de Palermo</i> Carlos Uriarte. <i>Rincón oscuro (puerto Rosario)</i>
1929	214	36	214	Aquino, Berni, Daneri, Domínguez Neira, Forner, Lynch, Malanca, Malinverno, Molinari, Ouvrard, Pissarro, Policastro, Portinari, Spilimbergo, Vena, Vento, Victorica	Otto Ars. <i>Domingo en los astilleros</i> ; Pascual Ayllón. <i>Impresión del puerto</i> ; Luis Borraro. <i>Calle</i> ; Francisco Buzuro. <i>Marina</i> ; Mario Cecconi. <i>Vuelta de Rocha</i> ; Antonio Cúnsolo. <i>Calle de Belgrano</i> ; Eugenio Daneri. <i>Riachuelo de Barracas</i> ; Manuel Ferrer Dodero. <i>El balcón</i> ; Edmundo Filippini. <i>Impresiones del antepuerto</i> ; J.M. Lozano Mouján. <i>Plaza Libertad</i> ; Juan Carlos Miraglia. <i>Desvío</i> ; Pablo Molinari. <i>Riachuelo</i> ; Clemencio Morchon. <i>Cúpula de San Telmo</i> ; Juan Sol. <i>Tarde otoñal (Riachuelo)</i> ; Eduardo Tartaglione. <i>Molinos de granos</i> ; Carlos Uriarte. <i>Atardecer</i>
1930	140	27	102	Audivert, Basaldúa, Cúnsolo, Daneri, Guttero, Giordano La Rosa, Malinverno, Rebuffo, Spilimbergo	M. Giordano La Rosa. <i>Puerto Nuevo</i> ; M. Eichelbaum. <i>En la Vuelta de Rocha</i> ; E. Daneri. <i>Día gris (Riachuelo)</i> ; E. Filippini. <i>Contraluz, Rincón de un dique</i> ; Morchon. <i>ReformasV</i> . Cúnsolo. <i>Marina</i> ; V.Rebuffo. <i>Nuestra urbe</i> ; J Abramoff. <i>Puerto</i> ; C. Carugo. <i>Tarde sin sol</i> ; M. Navarro. <i>Reliquia</i>

1931	360	48	224	Basaldúa, Cochet, Daneri, Fader, Forner, Guido, Guttero, Gramajo Gutierrez, Lacámara, Pettoruti, Schiavoni, Tiglio	J. Alvarez Muñoz. <i>Nocturno</i> ; Rafael Bauzo. <i>Barrio obrero</i> ; Catalina M. de Bianchi. <i>El patio</i> ; Raúl Bongiorno. <i>Calle Alvarado</i> ; Luis Borraro. <i>Callecita</i> ; Francisco Buzzurro. <i>Riachuelo</i> ; César Carugo. <i>El puente</i> ; Lola Chevalier. <i>Rincón del suburbio</i> ; Carmen Souza Brazuna. <i>Puerto</i> ; Manuel Cid. <i>Hornos de cal</i> ; Gustavo Cochet. <i>Después de la inundación</i> ; Eugenio Daneri. <i>Una calle del Riachuelo</i> ; Rosa Farsag. <i>Catedral de Córdoba</i> ; Domingo Garrone. <i>Torres de San Telmo</i> ; Juan Giordano. <i>Estudio de puerto</i> ; Servillano Goller. <i>Paseo de Julio, Paseo de Julio</i> ; Julián Gonzalez. <i>La calle Balcarce</i> ; Eduardo Induni. <i>Impresión</i> ; María Angélica Keil. <i>El bajo de Belgrano</i> ; Fortunato Lacámara. <i>Puente Nuevo</i> ; Augusto Marteau. <i>Llovizna</i> ; Salvador Mattano. <i>Progreso</i> ; Oscar Meyer. <i>Torre de Monserrat</i> ; Pablo Molinari. <i>Riachuelo, Gris</i> ; Cremencio Morchón. <i>Actividad</i> ; R. Pallas. <i>Suipacha y Corrientes</i> ; Alberto Pedrotti. <i>Casas</i> ; Pablo Pierre. <i>Motivo urbano, Motivo urbano</i> ; Emilio Pineda. <i>Paisaje</i> ; Bernardo Salomón. <i>Atardecer</i> ; R. Urbini Santos. <i>Calle</i> ; Augusto Villanueva. <i>Cúpula de La Concepción</i>
1935	473	57	295	Berni, Chareun, Daneri, Forner, Gambartes, Grela, Lacámara, Policastro, Rebuffo, Russo	Cayetano Aquilino. <i>Puerto-Composición</i> ; José Arcidiacono. <i>Paisaje de La Boca</i> ; Maria Arriolas. <i>Perspectiva</i> ; Aldo Cartegni. <i>Paisaje</i> ; Aurelio Cincioni. <i>En plena tarea</i> ; Luis Chareun. <i>Atardecer</i> ; Eugenio Daneri. <i>Casas de La Boca</i> ; Octavio Fioravanti. <i>Escena de calle</i> ; Leonidas Gambartes. <i>Confidencia, Lunes</i> ; Juan Grela. <i>Manifestación</i> ; Abel Laurens. <i>Día de descanso</i> ; Remo Marini. <i>Riachuelo</i> ; Augusto Marteau. <i>Monumento Alvear</i> ; Santiago Mintun Zerva. <i>Caserío de Pueblo Nuevo</i> ; Medardo Pantoja. <i>Paisaje</i> ; Antenor Pereyra. <i>La obra</i> ; Leopoldo Pereyra. <i>Suburbio</i> ; Enrique Policastro. <i>Dock sud</i> ; Rosalia Soneira. <i>Parque Sarmiento</i> ; Salvador Stringa. <i>Rincón de Barrio Nuevo</i>
1936	250	57	157	Arcidiácono, Badi, Cúnsolo, Daneri, Gambartes, Lacámara, Mórtola de Bianchi, Rebuffo, Urbini	Enrique Uriarte. <i>Rosario Norte</i>

Gráfico y tabla 8

Pinturas de paisaje urbano relevadas

	1910-1919	1920-1929	1930-1936
vistas de calles y avenidas	18	53	70
barrios / suburbios	88	176	235
vistas de parques y plazas	32	71	66
río / puerto	20	46	36
terrazas / vistas panorámicas	15	18	21
trabajo urbano	11	15	17
total	184	379	445
total obras relevadas	1008		

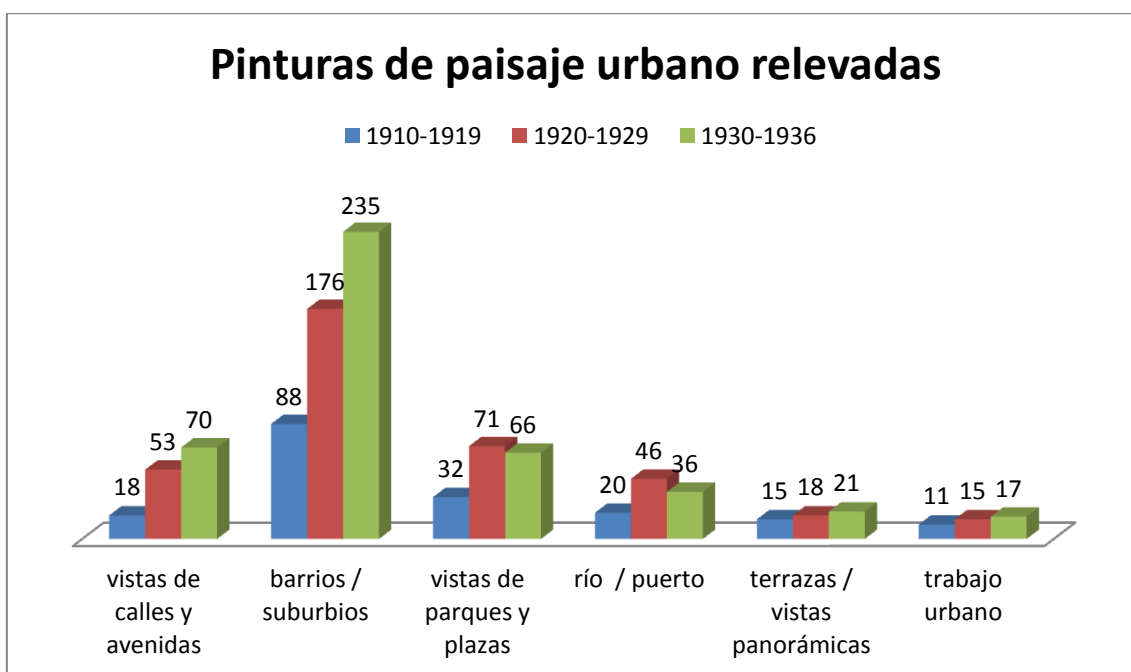


Tabla 9

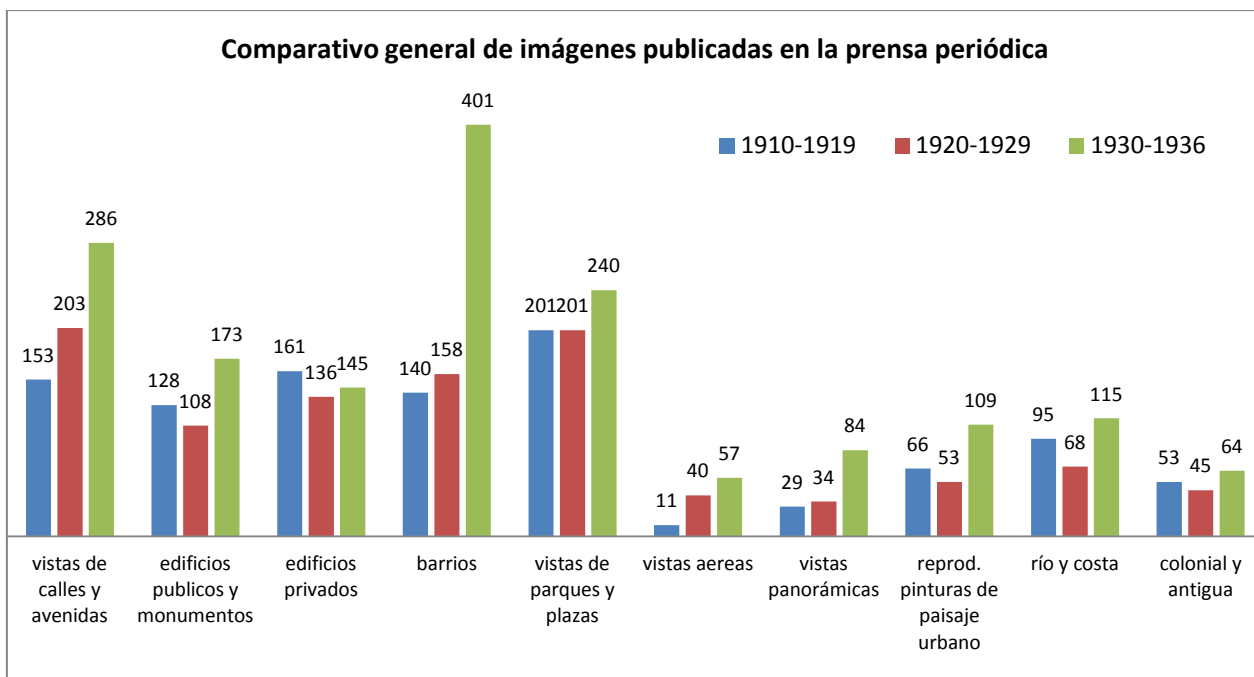
Publicaciones periódicas relevadas. Desglose por cantidad de ejemplares

<i>Caras y Caretas</i> (1910-1936)	1.352
<i>La Prensa</i> (1910-1936)	700
<i>La Nación</i> (1910-1936)	473
<i>La Época</i> (1918-1922)	52
<i>Plus Ultra</i> (1916-1920)	42
<i>Revista de Arquitectura</i> (1920-1936)	35
<i>El Hogar</i> (1916-1935)	25
<i>Aconcagua</i> (1930-1934)	10
Otras publicaciones	67
Total de ejemplares relevados	2.756

Tabla 10

- d. Imágenes sobre paisaje urbano de Buenos Aires encontradas en la prensa periódica. Desglose por grupos temáticos

	1910-1919	1920-1929	1930-1936
vistas de calles y avenidas	153	203	286
edificios públicos y monumentos	128	108	173
edificios privados	161	136	145
barrios	140	158	401
vistas de parques y plazas	201	201	240
vistas aéreas	11	40	57
vistas panorámicas	29	34	84
Reprod. de pinturas de paisaje urbano	66	53	109
río y costa	95	68	115
colonial y antigua	53	45	64
total	1037	1046	1674
Total de imágenes sobre paisaje urbano de Buenos Aires encontradas	3757		



b. Imágenes sobre el paisaje urbano de otras ciudades encontradas en la prensa periódica

	1910-1919	1920-1929	1930-1936
ciudades argentinas	271	212	123
ciudades latinoamericanas	183	97	95
ciudades norteamericanas	86	66	100
ciudades europeas	286	142	142
total	826	517	460
Total de imágenes sobre paisaje urbano de otras ciudades encontradas	1803		

Total de imágenes encontradas en la prensa periódica	5.560
---	--------------

c. Imágenes sobre paisaje urbano encontradas en la prensa periódica. Grupos temáticos y desglose por motivos más representados

	1910-1919	1920-1929	1930-1936
Vistas de calles y avenidas			
Paseo de Julio / Alem	6	17	18
Calle Corrientes	2	11	45
Calle Florida	12	14	15
Diagonales	16	14	28
Av. de Mayo	20	23	21
Otras calles y avenidas céntricas	97	124	159
Edificios públicos y monumentos			
Teatros / museos	18	17	33
Monumentos y edificios públicos	110	91	95
Obelisco	0	0	45
Edificios privados			
Edif. de renta / tiendas / etc.	124	92	75
Rascacielos	37	44	70
Barrios			
Almagro / Boedo	0	13	16
Belgrano	22	9	41
Flores	0	1	18
La Boca / Riachuelo	68	76	99
Las Ranas / La Quema /marginal	19	13	15
otros barrios	24	34	123
Recoleta	0	3	40
San Telmo / Montserrat	7	9	49
Vistas de parques y plazas			
Parque 3 de Febrero / Rosedal	58	50	39
Plaza Congreso	45	35	20
Plaza de Mayo	37	34	40
Plaza San Martín / Retiro	11	28	54
otras plazas y parques	50	54	87
Vistas aéreas y panorámicas			
Vistas aéreas	11	40	57
Panorámicas	29	34	84
El río y la costa			
Costanera y río	15	16	29
Puerto / industrial	80	52	86
Ciudad colonial / pasado			
	53	45	64
Reproducciones de pinturas del paisaje urbano de Buenos Aires			
	66	53	109
Ciudades argentinas			

	271	212	123
Ciudades latinoamericanas			
	183	97	95
Ciudades norteamericanas			
Nueva York	32	32	78
Otras ciudades	54	34	22
Ciudades europeas			
	286	142	142

Referencias biográficas

Los datos volcados en esta sección son de carácter de referencia general y contextual.

A

Alice, Antonio (1886-1943) Artista argentino, estudió pintura con Decoroso Bonifanti. En 1904 obtuvo el Premio Roma, para estudiar becado en Europa. Ingresó en la Real Academia de Turín; obteniendo en 1905 la Medalla de Oro concedida por esa academia. A su regreso al país en 1911 obtuvo el Gran Premio en el Primer Salón Nacional y en 1915 la Gran Medalla de Honor en la Exposición de San Francisco, California. Expuso en diversos salones argentinos e internacionales y realizó numerosas muestras individuales.

Alonso, Juan Carlos (1886-1945) Nació en Galicia, España. En 1897 se instaló en Argentina. Sus ilustraciones se publicaron regularmente en *Caras y Caretas* desde 1906. También colaboró en diversos medios gráficos como *P.B.T.* y *Plus Ultra*. Desde la década del veinte expuso regularmente óleos y pasteles en diversas galerías de Buenos Aires con motivos de la ciudad colonial principalmente.

Arato, José (1893-1929) Artista y grabador argentino. Formó parte del Grupo de Boedo. Estudió en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En 1914 participó en el Salón de Recusados y en 1918 en el Salón de Independientes. En 1920 expuso con Facio Hebequer, Riganelli y Vigo en el Salón Costa y en 1926 de manera individual en Amigos del Arte donde en 1930 se realizó su exposición póstuma. Realizó ilustraciones para numerosas publicaciones periódicas y libros.

Arcidiácono, José (1910-1982) Pintor y grabador argentino. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes "E. de la Cárcova". En 1939 obtuvo una beca de la Comisión Nacional de Cultura para realizar estudios en el norte argentino. Ejerció la docencia y participó con regularidad de salones nacionales e internacionales obteniendo numerosas distinciones.

B

Badi, Aquiles (1894-1976) Artista argentino, en 1937 participó en la "Exposición Internacional de París" realizando paneles decorativos junto a Lino Enea Spilimbergo. Fue presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). En 1939 se radicó en Italia. Allí realizó pinturas murales y se dedicó a la ilustración de diversas publicaciones. En 1957 la Academia Nacional de Bellas Artes le otorgó el Premio Palanza.

Belloccq, Adolfo (1899-1972) Artista argentino. Fue jefe del taller de grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" desde 1928, y profesor de grabado en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación. En 1931 organizó la Primera Exposición del Grabado Argentino. Obtuvo numerosos premios como el Premio Único del Salón Nacional de 1929 y la Medalla de Plata en la Exposición Internacional de París en 1937. Perteneció, junto con Facio Hebequer, Vigo, Riganelli y Arato al Grupo de Boedo. Realizó ilustraciones para diversas obras literarias y publicaciones periódicas, entre ellas la revista *Claridad*.

Botti, Italo (1889-1974) Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Realizó su primera exposición individual en el Salón Castellani de la ciudad de Rosario, en 1919. En 1920 expuso en los salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes. En 1923 recibió el Premio Cecilia Grierson y en 1924 el Premio Eduardo Sívori, ambos del Salón Nacional.

Bourquin, Gastón (1890-1950) Fotógrafo suizo. Llegó a la Argentina en 1913 como ayudante del fotógrafo Juan Pi, instalado en San Rafael, Mendoza. Posteriormente se radicó en Buenos Aires. Realizó una serie de cuarenta mil postales con vistas de la ciudad. Atraído por los paisajes urbanos y rurales, desde fines de la década de 1910 recorrió el país en múltiples viajes, fotografiando los lugares y sus habitantes. Con estos registros publicó almanaques, álbumes y tarjetas postales. En 1932 estableció una sociedad con Federico Kohlmann y comenzó a editar postales bajo sello común.

Burgoa Videla, Miguel (1888-1955) Artista argentino. Estudió en la Academia Superior de Bellas Artes de Madrid, ciudad en la cual realizó numerosas exhibiciones y participó de salones obteniendo distinciones. A su regreso al país se dedicó principalmente al paisaje.

C

Carnacini, Ceferino (1888-1964) Artista argentino. Estudió con Giudice, De la Cárcova y Ripamonte en la Academia Nacional de Bellas Artes. Residió tres años en Italia donde estudió con Giulio Sartorio. Fue docente de las Escuelas de Bellas Artes M. Belgrano y P. Pueyrredón. Obtuvo la Medalla de Oro en el Salón del Centenario en 1910, entre otras numerosas distinciones a lo largo de su carrera.

Carrasco, Benito (1877-1958) Ingeniero argentino, sucedió a Carlos Thays como Director de Parques y Paseos de la Municipalidad de la ciudad entre 1914 y 1918. Creó la Escuela de Jardinería, dependiente de este órgano.

Castelnuovo, Elías (1893-1982) Poeta, ensayista y periodista. Militó en el partido comunista y fue uno de los principales integrantes del grupo de escritores de Boedo. Entre sus obras más importantes se encuentran *Tinieblas* (1923), *Malditos* (1924), *Entre los muertos* (1925), *Ánima bendita* (1926), *Teatro proletario* (2 tomos, 1931/33), y *El arte y las masas* (1935).

Cincioni, Aurelio (1904-1985) Artista argentino. Egresó de la Academia Nacional de Bellas Artes, donde tuvo como maestros a Pío Collivadino, Rossi y Alice. A partir del año 1927 expuso en el Salón Nacional presentando principalmente paisajes urbanos, posteriormente se dedica a plasmar el paisaje de las diferentes regiones de la Argentina. En el año 1956 expuso "El panorama Argentino" en la Sala de la Amistad Internacional del Palacio de Bellas Artes de México. Fue Presidente de la Comisión Artística Asesora del Consejo Nacional de Educación, y proyectó el "Museo Oficial Manuel Belgrano" en el Instituto Bernasconi. Realizó numerosas exposiciones en Argentina y en el exterior.

Chareun, Luis Augusto (1901-1982?) Grabador argentino. Estudió en la Escuela de Bellas Artes. Plasmó principalmente motivos urbanos de la zona sur de la ciudad de Buenos Aires.

Collivadino, Pio (1869-1945) Artista argentino. Estudió en Roma donde permaneció por diecisiete años. Fue uno de los fundadores del grupo *Nexus* en 1907. Se desempeñó como director de la Academia Nacional de Bellas Artes durante treinta y cinco años, fue también fundador de la Escuela de Artes Decorativas y de la Escuela de Escenografía del Teatro Colón, y trabajó como decorador, grabador e ilustrador de publicaciones gráficas italianas y argentinas; además de ejercer una vasta labor docente en diversas instituciones.

Coppini, Fausto (1870-1945) Artista italiano, estudió en la Academia de Brera de Milán. Instalado en la Argentina desde 1890 se dedicó a la docencia figurando entre sus alumnos Ángel Vena, Rodolfo Franco y Atilio Malinverno.

Coppola, Horacio (1901-2011) Se inició en la fotografía de manera autodidacta en 1927. En 1932 viajó por segunda vez a Europa donde frecuentó el taller de fotografía de la Bauhaus, filmó tres cortometrajes y fotografió ciudades y paisajes. También conoció a su futura esposa Grete Stern, con quien realizó en 1935 en la Editorial Sur una exposición hoy considerada como la primera de fotografía moderna en el país. Formó parte del círculo de intelectuales y artistas vanguardistas de la

primera mitad del siglo XX junto a Alfredo Guttero, Xul Solar, Leopoldo Marechal, Victoria Ocampo, Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Romero Brest, entre otros.

Cúnsolo, Víctor (1898-1937) Nació en Sicilia, Italia. Llegó a la Argentina en 1913. En 1918 ingresó en la Academia de Pintura de la Sociedad Unione e Benevolenza del barrio de La Boca. En 1928 expuso en la Asociación Amigos del Arte. Participó de los salones nacionales entre 1927 y 1931 y entre 1933 y 1935.

D

Daneri, Santiago Eugenio (1881-1970) Artista argentino. Discípulo de Sívori y De la Cárcova en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Fue profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". En 1937 recibió el Diploma de Honor en la Exposición Internacional de París, en 1943 obtuvo el Primer Premio del Salón Nacional, el Premio Palanza en 1948 y la Medalla de Oro "Senado de la Nación" del Salón Nacional en 1965, entre otras numerosas distinciones obtenidas. Fue jurado del Salón Nacional en diversas oportunidades.

de Alvear, Gerardo (1887-1964) Nació en Castillo de Siete Villas, España. Estudió en la Escuela de San Fernando con Cecilio Pla y Joaquín Sorolla. En 1935 se trasladó a la Argentina y ejerció su carrera docente de dibujo y pintura en la Escuela Municipal de Raggio y en la Academia de Bellas Artes "Manuel Belgrano" de Buenos Aires. Realizó pinturas murales en edificios públicos, religiosos y residencias particulares.

de Soiza Reilly, José (1879-1959) Periodista, narrador y dramaturgo. Fue corresponsal de *Caras y Caretas* en Europa y cubrió la I Guerra Mundial como cronista para el diario *La Nación*. Colaboró en los diarios *La Razón* y *Crítica* y en revistas como *Fray Mocha*, *P.B.T.*, *El Hogar* y *Nosotros*. Escribió para publicaciones semanales de ficción como *La novela semanal*, *La novela universitaria* y *La novela hoy*. Fue conocido popularmente por sus programas de radio. Publicó numerosas novelas como *Crónicas de amor*, *de belleza y de sangre* (1911), *La ciudad de los locos* (1914), *Carne de muñecas* (1917) y *Las timberas* (1927-28).

del Campo, Cupertino (1873-1967) Artista argentino, fue discípulo de Decoroso Bonifanti. Fue presidente de la Sociedad Artística de Aficionados (1905), la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes entre 1911 y 1931. Redactó el reglamento del Salón Nacional en 1911. En 1944 publicó el libro *Prohombres de América*, ilustrado por él mismo.

F

Facio Hebequer, Guillermo (1889-1935) Artista uruguayo radicado en Buenos Aires desde niño, en 1912 instaló su taller en el barrio de La Boca. Pintor, grabador y litógrafo, se dedicó a representar escenas de contenido social. Integró el grupo de Artistas del Pueblo, expuso sus obras en sindicatos y locales socialistas y anarquistas, y fue uno de los fundadores de la Sociedad Nacional de Artistas. Colaboró como ilustrador en diarios como *La Nación*, *Crítica* y *La Prensa*.

Fader, Fernando (1882-1935) Nació en Burdeos, Francia. Realizó sus estudios en Alemania con Von Zugel. De regreso a Argentina en 1898 en 1904, realiza su primera exposición individual. En 1914 obtuvo el Premio Adquisición del Salón Nacional por su obra *Los mantones de Manila*. En 1915 participó en la Exposición Internacional de California, en la que obtuvo el Primer Premio y Medalla de Oro. Hacia 1932, se instaló en la provincia de Córdoba donde realizó numerosas obras de su paisaje.

G

Gerchunoff, Alberto (1884-1950) Escritor y periodista, fue un asiduo colaborador del semanario *Caras y Caretas* donde publicaba irónicas notas sobre la vida en la ciudad de Buenos Aires. Fue corresponsal en el extranjero del diario *La Nación*. Dirigió el diario *El Mundo* desde 1927. Su obra más conocida es la colección de cuentos y cuadros de costumbres titulada *Los gauchos judíos*.

Giordano La Rosa, Mario (¿?) Artista argentino. Expuso en Buenos Aires desde 1923, sus temas principales fueron el puerto y los barrios del sur de la ciudad. Participó asiduamente del Salón de Acuarelistas, Pastelistas y grabadores obteniendo distinciones en 1924 y 1926.

González Garaño, Alejo (1878-1946) Abogado y coleccionista vinculado a la vanguardia local. Su recuperación y estudio de la figura y la obra de Essex Vidal y su estudio de la iconografía argentina previas a 1820 se publicaron durante la década del treinta y el cuarenta. Participó de la creación de la Sociedad Argentina de Fotógrafos Aficionados, formó parte de Amigos del Arte y del consejo editorial de la revista *Sur*. Fue académico de número en la Academia Nacional desde 1938.

Guido, Ángel (1892-1967) En 1912, ingresó en la Academia Nacional de Bellas Artes. Dirigió la Escuela Superior de Bellas Artes entre 1932 y 1955. Su obra gráfica ilustró numerosas publicaciones. Decoró con murales numerosos edificios oficiales. Obtuvo numerosas distinciones como la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de París en 1937.

Guttero, Alfredo (1882-1932) En 1904 obtuvo una beca para estudiar con Maurice Denis en Francia, donde permaneció hasta 1917. Luego de 23 años en Europa, regresó a la Argentina en 1927. Desarrolló la técnica pictórica del "yeso cocido", que se basaba en una pasta de yeso y pigmentos ligados con cola, aplicada por lo general sobre soportes de madera. Obtuvo el primer premio del Salón Nacional en 1929. A partir de este momento Guttero inició en Buenos Aires una intensa tarea de gestión de exposiciones y de enseñanza. En 1931, organizó el "Salón de Pintores Modernos" en la Asociación Amigos del Arte.

I

Induni, Eduardo (1901-1958) Artista argentino, fue discípulo de Fausto Coppini. Concurrió asiduamente el Salón Nacional desde 1922. Se dedicó a plasmar el paisaje del puerto de Buenos Aires y la ribera del Riachuelo.

L

Lacámara, Fortunato (1897-1951) Artista argentino, en 1912 inició su formación artística con Alfredo Lázzari en el barrio de La Boca. En 1919 participó por primera vez del Salón Nacional. Obtuvo distinciones en numerosos salones nacionales y provinciales. En 1922 realizó su primera muestra individual en el Salón Chandler. En 1940 fundó la "Agrupación Gente de Arte y Letras Impulso", de la que fue presidente hasta su fallecimiento.

Lázzari, Alfredo (1871-1949) Nació en Lucca, Italia. Estudió en el Real Instituto de Bellas Artes de Lucca y en la Real Academia de Bellas Artes de Florencia. Llegó a la Argentina en 1897. Impregnado de los ideales de los *macchiaioli* italianos plasmó el paisaje urbano del barrio de La Boca. Se dedicó a la docencia, encontrándose entre sus discípulos Quinquela Martín y Fortunato de Lacámara. En 1935 realizó su primera muestra individual en Galería Witcomb.

Lima, Félix (1880-1943) Escritor y periodista argentino. Redactor de *El Siglo*, *El País*, *La vida moderna*, *Pulgarcito*, *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*, entre otras publicaciones periódicas. Entre sus obras literarias se encuentran *Con los nueve* y *Pedrín*, caracterizadas por su tono costumbrista e irónico.

Lynch, Justo (1870- 1953) Artista argentino, estudió en la Asociación Estímulo de Bellas Artes con Della Valle, Giudice, Sívori y de la Cárcova. En 1905 viajó a Europa residiendo en Madrid y París. Fue uno de los fundadores del grupo *Nexus* en 1907. Se dedicó a plasmar el barrio de La Boca y hechos de la historia naval argentina. Obtuvo un premio Estímulo en la Exposición del Ateneo en 1898 y en la Exposición del Centenario en 1910.

M

Malinverno, Atilio (1890-1936). Artista argentino, estudió en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Participó de la Exposición Internacional del Centenario y de diversos certámenes nacionales. Se dedicó exclusivamente al paisaje, realizó muestras en la Asociación Amigos del Arte y en Galería Müller, entre otras.

Martínez Estrada, Ezequiel (1895-1964) Escritor, ensayista, argentino. Recibió dos veces el Premio Nacional de Literatura, en 1933 por su obra poética y en 1937 por el ensayo *Radiografía de la Pampa*. Fue presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) entre 1933 y 1934 y luego entre 1942 y 1946. Desde 1946 colaboró con la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo.

March, Horacio (1899-1978) Artista argentino. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes y luego continuó su formación en forma independiente. Trabajó como pintor, escenógrafo e ilustrador. Fue profesor en las escuelas de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y "Prilidiano Pueyrredón". Desde la década del 40 se desempeña como escenógrafo de cine. Recibió el Premio Palanza en 1978.

Marteau, Augusto (1894-1981) Artista argentino. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Concurrió regularmente al Salón Nacional de Bellas Artes. Realizó un viaje de estudios a Europa donde frecuentó el taller de André Lhote. Fue miembro fundador de la Asociación Argentina de Artistas Plásticos. Fue jurado en certámenes nacionales y provinciales.

Molinari, Pablo (1884-1941) Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, egresando en 1910. Dirigió la Academia de Bellas Artes de Quilmes desde 1923 hasta 1936. Desde el año 1911 participó regularmente del Salón Nacional de Bellas Artes donde obtuvo el Premio Estímulo en 1934. Su obra plasma el paisaje y la vida cotidiana del barrio de La Boca.

N

Noel, Martín (1888-1963) Arquitecto. Director de la Comisión Nacional de Bellas Artes entre 1920 y 1931, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1936. Jurado del Salón Nacional de Bellas Artes entre 1915 y 1930.

P

Pacenza, Onofrio (1904-1971) Estudió arquitectura y decoración e ingresó en la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1928 egresó como Profesor de

Dibujo y se desempeñó como docente en dicha institución. Participó de numerosas exposiciones en el exterior. En 1965 participó del Premio Palanza por invitación de la Academia Nacional de Bellas Artes. Recibió importantes distinciones, entre ellas: el Primer Premio y Medalla de Oro en el Salón Nacional de 1960.

Parodi, Antonio (1896-1985) Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes donde tuvo de profesores a Pío Collivadino, Carlos Ripamonte y Alberto Rossi, entre otros. Fue miembro de "La Peña" junto con Quinquela Martín. Desde 1931 participó regularmente en el Salón Nacional. Se desempeñó como escenógrafo.

Prando, Alberto (1901-1981) Abogado, diplomático, pintor y escritor. En 1931 fue miembro de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares; entre 1932 y 1933 formó parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes y de la Comisión Reorganizadora del Museo Nacional de Bellas Artes. Expuso en numerosos salones argentinos y extranjeros en los que obtuvo varios premios. Sus obras se encuentran en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Municipal de Buenos Aires y el Museo de Bellas Artes de Rosario.

Prebisch, Alberto (1899-1970) Egresó como arquitecto de la Universidad de Buenos Aires en 1921. En 1922 inició un viaje de estudios por Europa junto al arquitecto argentino Ernesto Vautier. Entre sus proyectos más relevantes se encuentran el Obelisco (1936) y el Teatro Gran Rex de Buenos Aires (1937). Fue uno de los más activos propulsores del movimiento racionalista en la arquitectura argentina, publicó con asiduidad en las revistas vanguardistas *Martín Fierro* y *Sur*, entre otras publicaciones.

Q

Quinquela Martín, Benito (1890-1977) En 1904 ingresó al Conservatorio Pezzini-Sttiatessi, donde estudió pintura con Alfredo Lázzari. En 1908 expuso en el Primer Salón de Recusados, organizado por el grupo de los Artistas del Pueblo. En 1916 expuso por primera vez en la Galería Witcomb. En los años subsiguientes realizó numerosos viajes a Brasil, Cuba, Estados Unidos, España, Italia, Francia e Inglaterra; llevando sus obras con motivos del barrio de La Boca. Realizó numerosas donaciones a instituciones públicas y en 1938 fundó el Museo de Bellas Artes de La Boca que hoy lleva su nombre.

R

Rossi, Alberto María (1879-1965) Nació en Bologna, Italia. Se instaló en Argentina junto a su padre pintor decorador, de quien aprendió las primeras nociones del oficio. Posteriormente realizó estudios en Italia y a su regreso a la Argentina actuó como docente en la

Academia de Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Pintó retratos, naturalezas muertas y paisajes urbanos, que fueron su temática predilecta.

S

Siciliano, Andrés (1893-?) Pintor paisajista argentino. Desde 1918 se presentó regularmente en el Salón Nacional. Por sus trabajos sobre temas del barrio de la Boca, del Río de la Plata y de Palermo obtuvo numerosas premios.

Sirio, Alejandro (1890-1953) (Nicanor Álvarez Díaz) Dibujante e ilustrador español. Publicó sus dibujos en *Caras y Caretas*, *El Hogar* y *Plus Ultra*, y desde 1924 en el diario *La Nación*. Ilustró numerosas obras literarias como *Poemas de la fundación* de Mariano Vedia y Mitre en 1936. También colaboró con un centenar de ilustraciones en la edición de *La gloria de don Ramiro* escrito por Enrique Larreta. Fue profesor en la Academia de Bellas Artes y presidente de la Asociación de Dibujantes de la Argentina.

Spilimbergo, Lino E. (1896-1964) Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1926 se radicó en París, donde estudió con André Lothe. En 1937 obtuvo el Gran Premio Adquisición de Pintura en el Salón Nacional de Bellas Artes y el Gran Premio y Medalla de Oro al Grabado en la Exposición Internacional de París; entre otras numerosas distinciones. En 1949 realizó un mural en Galerías Pacífico, Buenos Aires.

Stagnaro, Santiago (1888-1918) Se desempeñó como educador, periodista, músico y poeta. Desarrolló una carrera como militante anarquista y consiguió la jornada laboral de 8 horas siendo secretario de la Sociedad de Caldereros. Fue director del periódico *La Opinión* y colaboró en distintas publicaciones como la revista de ciencia y arte *Azul*. Fue fundamental en el desarrollo de las artes plásticas en la ribera del Riachuelo, junto a artistas como: Fortunato Lacámara, Benito Quinquela Martín y Víctor Cúnsolo, entre otros.

T

Thays, Charles (1849-1934) Paisajista francés. Llegó a la Argentina tras un encargo para proyectar y construir un parque en la ciudad de Córdoba. Se incorporó como funcionario de la Municipalidad de Buenos Aires en 1891 como director de Parques y Paseos. Realizó trabajos en todo el país y en Uruguay, Chile y Brasil. Creó el Jardín Botánico y realizó importantes obras para la conformación de nuevos espacios verdes en la ciudad, como las

Barrancas de Belgrano, el Parque Patricios y el Parque Centenario.

Thibón de Libian, Valentín (1889-1931) Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y posteriormente en Francia, Italia, Inglaterra y España. Realiza exposiciones individuales en Buenos Aires, Madrid, Roma, París, Venecia, Viena y Nápoles. En 1926 y 1928 participó de la Bienal Internacional de Venecia. Participó en salones nacionales y provinciales, donde también fue jurado.

U

Urbini, Orestes (1903-?) Artista argentino. Estudió en la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes. Participó en el Salón Nacional y en salones oficiales de las provincias de Entre Ríos, Santa Fe y Córdoba. A partir de 1927 realizó muestras individuales en diversas galerías del país.

V

Vena, Ángel (1888-1983) Inició sus estudios con Fausto Coppini y posteriormente en la Academia Nacional de Bellas Artes. Realizó viajes de estudio por el norte argentino, Bolivia y Chile. Obtuvo diversos premios como: Premio Adquisición "Ministerio de Industria y Comercio"; 1950: Premio Adquisición "Ministerio de Hacienda" del Salón Nacional.

Vento, Vicente (1886-1967) Concurrió al taller de Alfredo Lázzari junto a Quinquela Martín y Lacámara, posteriormente egresó de la Academia Nacional de Bellas Artes e instaló su taller en la Isla Maciel. Desde 1928 realizó envíos regulares al Salón Nacional y desde 1930 formó parte de la agrupación artística y literaria *La Peña*. En 1940 fue miembro fundador de la agrupación *Gente de Artes y Letras Impulso*.

Vigo, Abraham (1893-1957) Grabador, pintor y escenógrafo uruguayo. Estudió en la Asociación Estímulo de Bellas Artes en Buenos Aires. En 1910 formó parte del grupo de los Artistas del Pueblo. Ilustró numerosas publicaciones periódicas como *Claridad*, *Unión Sindical*, *Bandera Proletaria* y *El Hogar*, y libros como *Tinieblas* de Elías Castelnuovo. En 1928 participó como escenógrafo en el grupo Teatro Experimental de Arte y expuso bocetos escenográficos en Amigos del Arte. En 1943 obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional de Bellas Artes.