

Visiones de los bordes. Conformación y circulación de las representaciones del paisaje de los suburbios de Buenos Aires entre 1910 y 1936

Visions of the borders. Conformation and circulation of Buenos Aires suburban landscapes between 1910 and 1936

CATALINA FARA

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de San Martín (Argentina)
catu29@hotmail.com*

Recibido: 22/08/2016

Aceptado: 29/09/2016

Resumen

En Buenos Aires entre 1910 y 1936 los límites y la traza de la ciudad se hicieron visibles en imágenes que mostraron la expansión suburbana fragmentada. Estas imágenes circularon y operaron culturalmente, conformando una dialéctica de “lo viejo y lo nuevo” relacionada con los modos de percibir y valorar las nuevas arquitecturas y los cambios materiales de la ciudad. En el presente artículo analizaremos cómo en los suburbios el campo se yuxtapuso y se conjugó con la ciudad, en zanjones, arroyos y calles embarradas. Comprobaremos cómo estas características conformaron un repertorio visual que prevaleció en las representaciones de los motivos del “arrabal”. Las imágenes simbólicas de los barrios se construyeron a partir de la estandarización de estos elementos, que permitieron la inmediata identificación de determinados lugares. Nos centraremos en las estrategias de los artistas, buscando relaciones con el contexto para entender de qué manera fueron construidos y cómo circularon esos paisajes.

Palabras clave

Paisaje urbano, suburbio, Buenos Aires, cultura visual, modernidad.

Abstract

In Buenos Aires, between 1910 and 1936 the city limits and the urban layout were pictured in images that shown the fragmented suburban expansion. These images circulated and operated into a “the old and the new” dialectic, related to the ways in which the material changes in the city were perceived. This article will analyze how city and countryside juxtaposed and mixed in streams, muddy streets and ditches. These characteristics shaped a visual repertoire that became the image of the “arrabal”. The symbolic images of the neighborhoods were built around these standardized elements, which allowed the identification of certain areas. We will focus on the artists’ strategies in search of their connection to the context, to understand how this suburban landscapes were made and how they circulated.

Keywords

Urban landscape, suburbs, Buenos Aires, visual culture, modernity.

Referencia normalizada: FARA, CATALINA (2016): “Visiones de los bordes. Conformación y circulación de las representaciones del paisaje de los suburbios de Buenos Aires entre 1910 y 1936”. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 10 (octubre), págs. 97-128. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1.- Traza urbana y paisajes: consolidación y representación de la dialéctica centro-suburbio. 2.- Expandiendo la grilla urbana al suburbio: en busca del *sublime barroco*. 2.1.- La pampa en el suburbio y los caminos de la nostalgia. 2.2.- La vanguardia en los bordes. 3.- Consideraciones finales. 4.- Bibliografía.

1. Traza urbana y paisajes: consolidación y representación de la dialéctica centro-suburbio.

En 1910, durante las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo, Buenos Aires albergó las expectativas de progreso que venían configurándose desde décadas anteriores, fijando una imagen de la ciudad como paradigma de progreso. Así se apeló a la tarea “nacionalizadora” a través de la construcción monumental de la conmemoración patriótica y de la modernización de las áreas céntricas. Las críticas a la mercantilización y al cosmopolitismo encontraron el mejor blanco en la metropolización de la ciudad. En la década del veinte esto produjo una tensión entre el suburbio y el centro como consecuencia de la expansión de la ciudad en términos poblacionales y de infraestructura. Los ba-

rrios comenzaron a concentrar las preocupaciones culturales, políticas y urbanísticas, en un proceso de ocupación de la cuadrícula de la traza urbana por parte de los sectores populares (Liernur y Aliata, 2004: 201-202). Las zonas suburbanas se convirtieron entonces en centros de la vida política y cultural de Buenos Aires. Las clases medias habían ingresado a la política nacional a partir de la introducción del sufragio universal en 1912, que en las elecciones presidenciales de 1916 significó el triunfo de Hipólito Yrigoyen erigido como su referente principal. En la década del veinte, los sectores obreros inmigrantes comenzaron a adquirir representatividad tras décadas de lucha por sus derechos. 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 prosperidad. A pesar de ello, las obras públicas urbanas en Buenos Aires se multiplicaron, y 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 sumaron y reemplazaron puentes sobre el Riachuelo y se entubó el arroyo Maldonado. Finalmente, 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 el intendente Alvear a fines del siglo XIX.

De esta manera, los diversos planes urbanísticos que aparecieron entre 1910 y 1936 buscaron corregir los problemas existentes: calles estrechas, monotonía de la cuadrícula, falta de vías de comunicación eficiente, etc.¹ Las propuestas se relacionaron directamente con los postulados del urbanismo contemporáneo a

¹ Nos referimos por ejemplo al *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plano regulador y de reforma de la Capital Federal* de la Comisión de Estética Edilicia de la Ciudad, de 1924, publicado en 1925; y posteriormente a las propuestas urbanísticas de Le Corbusier en 1929 (retomadas por sus discípulos que las 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: Molina y Vedia (1999) y Novick (2000).

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. Con la apertura de diagonales, por ejemplo, se esperaba resolver los problemas de higiene, proteger del viento, dotar de buen soleamiento a los edificios, facilitar la comunicación entre puntos distantes y mejorar las monótonas vistas proporcionadas por el tejido 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 o 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 movimiento *City Beautiful* norteamericano. 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 (Gutman, 2011). Si bien ninguno de estos modelos llegó a ponerse en práctica por completo, algunas de las ideas que desarrollaban 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 Nor-

te 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.

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. 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 grandes *magasins*, carteles, luminarias y todo tipo de artefactos urbanos invitaron a ver y ser vistos. Bares, restaurantes, teatros, salas de conciertos, cines y clubes moldearon nuevas formas de sociabilidad, que conformaron una “cultura de mezcla” en la que “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, criollismo y vanguardia configuran una mezcla de elementos tanto endógenos como exógenos cuya sedimentación dará lugar a un debate nunca zanjado en la cultura argentina” (Sarlo, 2007: 27). 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 ciudad y sus representaciones aparecen entonces como una densa red simbólica en permanente construcción y expansión. El paisaje urbano fue un motivo recurrente, la trama urbana proporcionó lugares para la transacción de valores y el cruce de diversos discursos y prácticas con sus correspondientes conflictos de intereses. 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.

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. La dialéctica de “lo viejo y lo nuevo” estará marcada 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.; opuesto a los elementos que constituyeron el paisaje suburbano. 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 de y hacen con su ciudad: evocar y usar” (Barbero, 1994: 16). 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 transitaban quienes se ocuparon de plasmarlos.

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 presente artículo analizaremos específicamente cómo en los suburbios el campo se yuxtapuso, y en ocasiones se conjugó, con la ciudad y la naturaleza, en zanjones, arroyos y calles embarradas. Comprobaremos cómo estas características conformaron un repertorio visual que prevaleció en las representaciones de los motivos del “arrabal”, el cual permanece aún en la actualidad. La estandarización de ciertos elementos para evocar determinados lugares de la ciudad permitiendo su inmediata identificación, fueron un fenómeno particular de los procesos de configuración de las imágenes simbólicas de los barrios². Para ello nos resultarán útiles las categorías propuestas por Adrián Gorelik, quien agrupó en tres conjuntos las representaciones suburbanas provenientes de diversos ámbitos de la cultura, las cuales nos permitirán abordar las representaciones del paisaje para entender los discursos sobre la ciudad a los que fueron funcionales (Gorelik, 2012: 10). El primer grupo está vinculado a una imagen del barrio como reducto bohemio, mítico e idealizado frente al

² Algunos autores diferencian entre barrio y suburbio, definiendo este último como las zonas por fuera de los límites políticos de la ciudad, ver Scobie (1977). Sin embargo, dado el uso y el significado que se daba al término en el periodo analizado, entenderemos aquí por suburbio al espacio diferenciado del centro de la ciudad, tomándolo como sinónimo de barrio.

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 suburbio, –por ejemplo la obra del fotógrafo 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.

2. Expandiendo la grilla urbana al suburbio: en busca del *sublime barroso*³.

¡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 Olivari, 2008: 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” (Malosetti Costa - Penhos, 1993: 200). 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 impensable 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” (Malosetti Costa - Penhos, 1991: 201). 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 barba-

³ Mantenemos el término *grilla* utilizado por Gorelik (2010) al referirnos a la cuadrícula urbana.

rie" 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. La crisis de 1890 invirtió 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. 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 en 1880 había transformado en nacionales los planes de modernización y mejoras urbanas, los cuales fueron concebidos como expresión de la "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 "cultivar la llanura" a través de su geometría. 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 (Gerchunoff, 1914).

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 basa-

do 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:

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 edilicias (Comisión de Estética Edilicia, 1925: 60).

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 morfológica⁴. 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 (Gruschetsky, 2011).

2.1. 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 semirural fueron yuxtaponiéndose. La extensión de las parcelaciones –por iniciativa pública y privada– y la aparición de nuevos barrios delimitaron un heterogéneo plano de ocupación territorial. Hasta entrada la década de 1930, 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 (Liernur, 1993). 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 (Piccioni - Novick, 1991).

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 infra-

⁴ 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 ver: Gorelik (2010). Para la configuración de la ciudad en la primera parte del siglo XIX ver: Aliata (2006).

estructura estuvieron muy relacionadas con el accionar de asociaciones vecinales y de fomento (De Privitellio, 2003). 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. En este sentido resulta muy elocuente la descripción que el pintor Alberto María Rossi hace en su novela casi autobiográfica, en la que cuenta las vicisitudes de un artista que en 1912 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:

[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 (Rossi, 1931: 27-28).

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 el 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” (Malosetti Costa, 2007: 75). 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. (fig. 1)

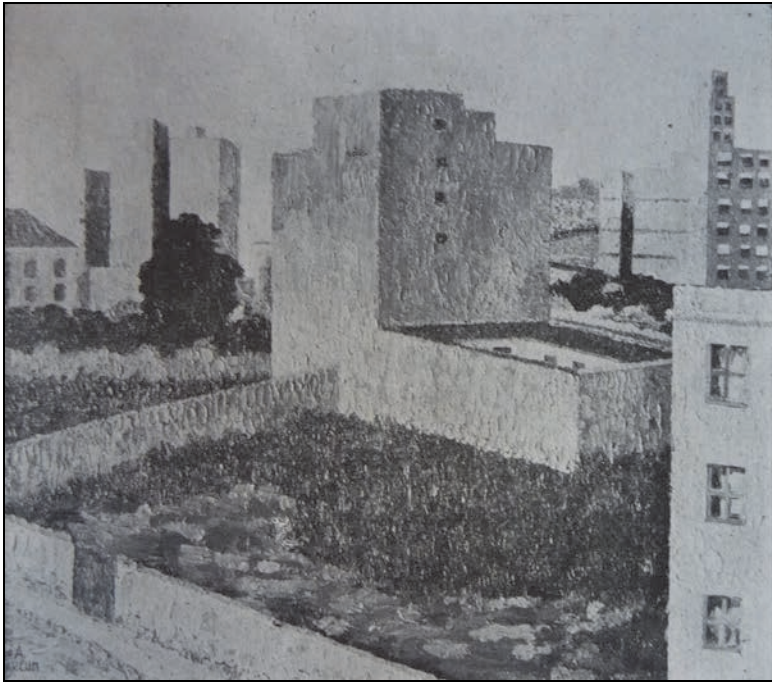


Figura 1. Luis Augusto Chareun. *Atardecer*, óleo, s/d. Expuesto en el XIV Salón de Otoño de Rosario, 1935. Fuente: *Catálogo del Salón de Otoño*, CMBA, Rosario, 1935.

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 la idea de progreso, de avance hacia el futuro. Así puede leerse en una de las “Agua-fuertes porteñas”, columna del periodista y escritor argentino Roberto Arlt entre 1928 y 1933 publicada en el diario *El Mundo*, donde describe cómo cambiaba la fisonomía y la sociabilidad del barrio –e incluso el valor de las propiedades– una vez que una calle de tierra era adoquinada:

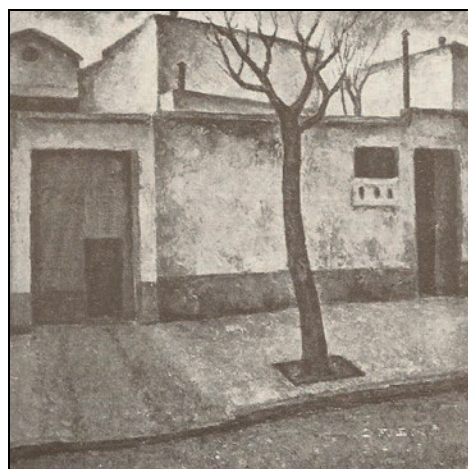
El adoquinado es una especie de salvación para esta gente. Es la civilización, el progreso, acercando la ciudad a la pampa disfrazada de ciudad, que es nuestra urbe. El adoquinado es la esperanza de línea de tranvía o de ómnibus, es la valorización del terreno y la casita, el adoquinado es la obligación 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 (Arlt, 1998: 103).

Las obras de pavimentado seguían a las parcelaciones (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 de barrio (De Privitellio, 2003).

Figura 2. José Lozano Mouján. *Del Buenos Aires viejo*, s/d. Reproducido en: *La Prensa*, 20 de septiembre de 1931.



Figura 3. Abel Laurens, *Suburbio*, óleo, s/d. Expuesto en el XXIII Salón Nacional de Bellas Artes, 1933. Fuente: *Catálogo del Salón Nacional de Bellas Artes*, CNBA, Buenos Aires, 1933.



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 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 (*La Nación*, 1931: 2). 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.

Es evidente que estas imágenes proporcionaban modelos y motivos que los artistas tomaban como inspiración para sus obras. Muchos de ellos 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. 2-3). Así se observa por ejemplo en el caso de una serie de obras que Pío Collivadino inició entre 1907 y 1908 y continuó a lo largo de su carrera⁵. 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 (Fig. 4). Esta serie que muestra las solitarias

⁵ Pío Collivadino (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.

luminarias suburbanas, puede ser vista 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. 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 Quema y en vistas de zonas con características muy definidas como La Boca y las orillas del Riachuelo. De esta manera, para la década del treinta ya había quedado claramente delimitada la dialéctica entre centro y suburbio.



Figura 4. Pío Collivadino. *Futura avenida*, aguafuerte sobre papel, 49 x 62 cm, 1921.

Entre 1910 y 1936 los suburbios se convirtieron en un lugar donde se iba en busca de un pasado mítico perdido. El imaginario construido sobre 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 porque 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 anteriormente, 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 (Fig. 5).



Figura 5. Francisco Reimundo. *Suburbio*, óleo, s/d. Expuesto en el XVI Salón Nacional de Bellas Artes, 1926. Fuente: *Catálogo del Salón Nacional de Bellas Artes*, CNBA, Buenos Aires, 1926.

Esta relación es clara en un importante número de pinturas presentadas en el Salón Nacional de Bellas Artes desde su inauguración en 1911. 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 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. Representa una sensibilidad “colorida, narrativa, fragmentaria, ecléctica, sentimental y pragmática” (Silvestri, 2011: 31), orientada al placer inmediato causado por el paisaje natural o urbano y ligada principalmente a una idea bucólica y vaciada de conflictividad. En el caso particular del Salón Nacional, 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 creciendo hasta el final de la década del treinta. 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. 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 (Fara, 2015). Debemos 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 (Fig. 6). 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 asimilaran directamente a los modelos previos del paisaje campestre. Evidentemente la llanura se filtraba en los intersticios del paisaje suburbano *real*, que estaba efectivamente carac-

terizado 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.

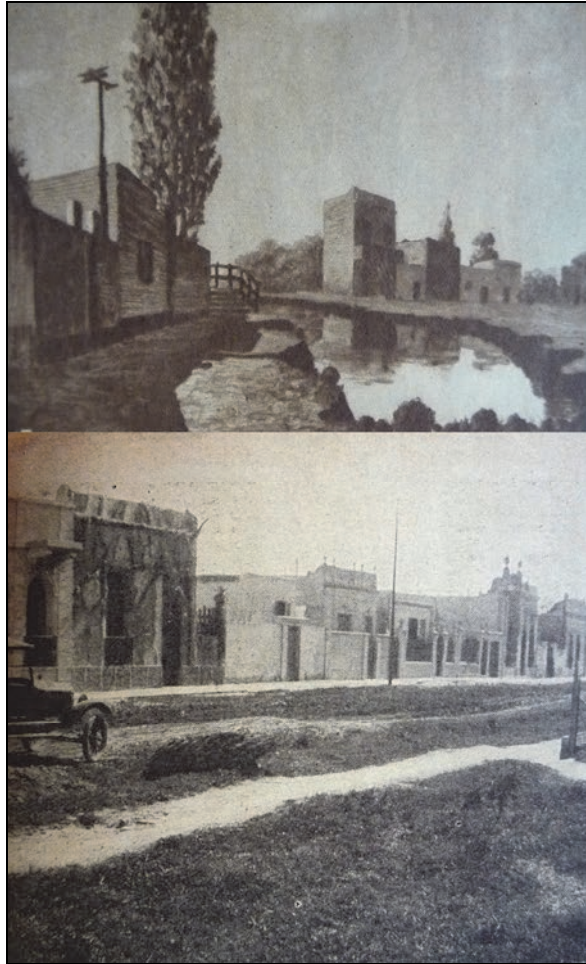


Figura 6. Eugenio Daneri. *Alrededores de Buenos Aires*. Expuesto en el VI Salón de Otoño de Rosario, 1923. Fuente: *Catálogo del Salón de Otoño*, CMBA, Rosario, 1923.

Podemos entonces enmarcar estas imágenes en torno a una categoría que denominaremos sublime *barroso*⁶. 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. El correlato en las fotografías de la prensa periódica es evidente (Fig. 7).

⁶ Agradezco a la Dra. Laura Malosetti Costa por sus comentarios que delinearon esta categoría.

Figura 7. (sup.) Antonio Parodi. *Rincón de Dock Sud*, s/d. Reproducido en: *La Prensa*, 6 de noviembre 1932. (inf.) "Calle Puán en el barrio de Caballito", *Caras y Caretas*, año XXIX, n°1469, 27 de noviembre 1926.



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 (Fig. 8). 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: quiebros abruptos de perspectiva, veladuras de niebla y lluvia que creaban climas misteriosos y refracciones de la luz en rincones pintorescos.



Figura 8. Eduardo Sívori. *Una calle en Billinghamurst*, acuarela s/papel, 30 x 25 cm, s/f. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

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.

2.2. 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 la 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 (Sarlo, 2007). 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 (Prebisch y Vautier, 1924).

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 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 geográfica (Prebisch, 1936:10).

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 de la vanguardia literaria *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 (Fader, 1924: 5).

Así se dirimían los términos de la discusión a partir de los cuales la vanguardia construyó y re-construyó 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 (Rama, 1980: 6).

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 imposter-gable. Las calles tejieron redes que materializaron trayectos estéticos diversos que identificaron la voz poética con la metrópoli, como sostenía Baldomero Fernández Moreno en su poema *Compenetración*: “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". El escritor de vanguardia era entonces aquel habitante que acumulaba imágenes de 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" (Montelone, 2010: 18). 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 cotidianidad 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.

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 (Sarlo, 2007: 62-67). 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 Aires⁷. 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" (Sarlo, 2007: 66).

⁷ La primera 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.

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 frente de Buenos Aires sobre el río. 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 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 (Borges, 1994: 126).

Es en este sentido que Adrián Gorelik analizó las fotografías del amigo del poeta, Horacio Coppola⁸. En sus tomas retrató los retazos de la ciudad mezclados en la pampa como síntesis entre modernidad y tradición; mostrando un suburbio detenido y buscando anclar su mirada en un “orden esencial”, rescatando los edificios sencillos y tradicionales, vistos como objetos modernos (Gorelik, 2004). Esto se observa en la celebración de los horizontes recordados 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. 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 barroso* (Fig.9). 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

⁸ Horacio Coppola (1901-2011) Se inició en la fotografía de manera autodidacta en 1927. En 1932 viajó a Europa frecuentando el taller de fotografía de la Bauhaus, filmó tres cortometrajes y fotografió ciudades y paisajes. En 1935 realizó junto a Grete Stern 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.

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.



Figura 9. Horacio Coppola. *Calle Correa. Barrio Saavedra*, fotografía, s/d, 1936.

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.

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 breve-

mente ya que fue ampliamente abordada por numerosos estudios desde diversas disciplinas. 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 (Gorelik, 1995).

Borges consideraba importante acompañar su obra de fotografías y proyectaba un libro sobre Buenos Aires, organizado como un recorrido fotográfico (Gorelik, 2010: 376). En efecto, en la primera edición del *Evaristo Carriego* de 1930, se publicaron dos tomas de Coppola hechas seguramente durante alguno de estos paseos. Esas imágenes tienen algunas carencias 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 (Priamo, 2008). Sin embargo estas dos imágenes que ilustran Palermo (lugar donde Borges enraizó su mitología fundacional de la ciudad y donde ubicó el relato biográfico sobre Evaristo Carriego), fueron en realidad tomadas en el barrio de Once (Gorelik, 2008). 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.

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” (Rancière, 2010: 112). La fotografía descompuso la ciudad en percepciones aisladas y acumulativas, con cuyos fragmentos fotográficos 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 al-

gunos escasos personajes hacen alusión a las nuevas formas de sociabilidad en contextos donde se destacan los cambios progresivos en el paisaje. 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” (Estarico, 1933). 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 (Estarico, 1933). 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 renunciamiento 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 (Estarico, 1933)⁹.

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.10).

Dentro de este conjunto de obras es posible también incluir, por su cercanía en cuanto al tratamiento plástico del motivo suburbano, algunas obras de

⁹ Mayúsculas en el original.

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– 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.

Figura 10. Horacio March. *Paisaje de Buenos Aires*, s/d. Reproducido en: *Alfar*. Montevideo. año XI. n°74. s/p.



3. Consideraciones finales.

Los paisajes urbanos se encuentran en la intersección entre cultura visual y prácticas espaciales. Diversos soportes para las imágenes (pinturas, fotografías, postales, mapas, revistas, etc.) operaron en la construcción de imaginarios urbanos e intervinieron en las formas de concebir e interpretar la ciudad; así estos objetos culturales expresan los modos en que los individuos percibieron, interpretaron y representaron el espacio urbano. 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. De esta manera, hemos seguido lo propuesto por W.T. Mitchell (1994), al considerar a los paisajes como una vas-

ta red de códigos culturales más que como un simple género pictórico, para entenderlos como una expresión de las relaciones sociales que contienen.

En Buenos Aires entre 1911 y 1936 las representaciones del paisaje urbano circularon como dispositivos de intercambio, como ejemplos de las diversas apropiaciones visuales del espacio y como una forma de construcción de identidades urbanas. Los motivos suburbanos en particular presentaron una serie de características que consolidaron un repertorio de elementos constituyentes de lo que hemos denominado *sublime barroso*. Estos paisajes se caracterizan por su fuerte carga de nostalgia en contraposición al centro de la ciudad pero al mismo tiempo son testimonio de la heterogeneidad de la ocupación de la traza urbana en un momento de gran expansión y cambios materiales y sociales. La dialéctica entre lo viejo y lo nuevo se hace directamente visible en estos motivos. A pesar de las diversas apropiaciones de estos elementos en cuanto a los lenguajes plásticos o visiones elegidas por los artistas, los mismos elementos permean los discursos, demostrando cómo estaba consolidado un imaginario suburbano compartido con otras esferas de la cultura como la literatura y la música (el tango en especial).

Bibliografía.

- ALIATA, Fernando (2006): *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario 1821-1835*. Prometeo-UNQ. Buenos Aires.
- ARLT, Roberto: "Aguafuertes porteñas" [1928-1933], en: Arlt, Roberto (1998): *Aguafuertes II*. Losada. Buenos Aires.
- BARBERO, Jesús M. (1994): "Prólogo", en: SILVA, Armando. *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Tercer Mundo Editores. Bogotá-Caracas- Quito.
- BORGES, Jorge Luis (1994): *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral. Barcelona.
- COMISIÓN DE ESTÉTICA EDILICIA (1925): *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plano regulador y de reforma de la Capital Federal*. Intendencia Municipal, Talleres Peuser. Buenos Aires.
- DE PRIVITELLIO, Luciano (2003): *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- ESTARICO, Leonardo (1933): "Valorización plástica de Buenos Aires". *Alfar*. Montevideo. Año XI, n° 74. s/p.
- FADER, Fernando (1924): "Carta de Fernando Fader". *Martin Fierro*, Buenos Aires, año I, n°1, p.5.

- FARA, Catalina (2015): "Buenos Aires expuesta. Pinturas sobre el paisaje urbano en el Salón Nacional de Bellas Artes 1911-1939". *Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo – UBA*. Buenos Aires, n° 44, n°1, pp. 59-75.
- FAVELUKES, Graciela (2011): "Figuras y paradigmas. Las formas de Buenos Aires (1740-1870)". *Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*. Buenos Aires, n° 41, pp.11-26.
- FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero (2010): "Compenetración", en: Montelone, Jorge: *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires, Alfaguara.
- ____ (2010). "Versos para un montoncito de basuras", en: MONTELONE, Jorge: *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires, Alfaguara.
- GERCHUNOFF, Alberto (1914): "Buenos Aires, metrópoli continental". *La revista de América*, París, n°23-24.
- GIRONDO, O. (1922): *20 Poemas para ser leídos en el tranvía*. Argentuil. Coulouma.
- GORELIK, Adrián (1995): "Horacio Coppola: testimonios". *Punto de Vista*, Buenos Aires, n° 53.
- ____ (2010): *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. UNQ. Bernal.
- ____ (2004): *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- ____ (2008): "Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires", AA.VV. *Horacio Coppola. Fotografía*. Fundación Telefónica. Madrid.
- ____ (2012): "Vanguardia y clasicismo. Los Buenos Aires de Horacio Coppola y Facundo de Zuviría", en: AA.VV. [*Coppola + Zuviría*] *Buenos Aires*. Larivière. Buenos Aires.
- GRUSCHETSKY, Valeria (2011): "El paisaje para un borde urbano: el proyecto para la Avenida General Paz". *Anales del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*. Buenos Aires, n° 41, pp.155-165.
- LIERNUR, Francisco (1993): "La ciudad efímera", en: LIERNUR, F. y SILVESTRI, G. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*. Sudamericana. Buenos Aires.
- MALOSETTI COSTA, L. (2007): *Pampa, ciudad y suburbio*. OSDE. Buenos Aires.
- MALOSETTI COSTA, Laura y PENHOS, Marta (1991): "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa", en: AAVV. *Ciu-*

- dad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes.* CAIA. Buenos Aires.
- ____ (1993): "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.* Universidade de Sao Paulo. Sao Paulo.
- MITCHELL, W.J.T (ed.) (1994): *Landscape and power.* The University of Chicago Press. Chicago-London.
- MOLINA Y VEDIA, Juan (1999): *Mi Buenos Aires herido. Planes de desarrollo territorial y urbano (1535-2000).* Colihue, Buenos Aires.
- NOVICK, Alicia (2000): "Planes versus proyectos: Algunos problemas constitutivos del urbanismo moderno. Buenos Aires (1910-1936)". *Revista de Urbanismo.* Santiago de Chile, n° 3. <http://www.revistaurbanismo.uchile.cl/index.php/RU/article/viewFile/11787/12150>. Consultado: 18/1/2013.
- NOVICK, Alicia y PICCIONI, Raúl (1991): "Buenos Aires. Lo rural en lo urbano", en: AA.VV. *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes.* CAIA. Buenos Aires.
- OLIVARI, Nicolás (2008): "Elogios sentimentales de los suburbios", en: *Antología.* Ediciones Biblioteca Nacional. Buenos Aires.
- PREBISCH, Alberto (1936): "La ciudad en que vivimos", en: *Buenos Aires: Cuarto centenario de su fundación. Visión fotográfica.* Municipalidad de Buenos Aires.
- PREBISCH, Alberto y VAUTIER, Ernesto (1924): "Ensayo de estética contemporánea". *Revista de Arquitectura,* Buenos Aires, año X, n°47.
- PRIAMO, Luis (2008): "Antes de Coppola", en: AA.VV. *Horacio Coppola. Fotografía.* Fundación Telefónica. Madrid.
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado.* Manantial. Buenos Aires.
- ROSSI, Alberto María (1931): *La camisa de once varas.* Atelier de artes gráficas Futura. Buenos Aires.
- SARLO, Beatriz (2007): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.* Nueva Visión. Buenos Aires.
- SCOBIE, James (1977): *Buenos Aires del centro a los barrios (1870-1910).* Solar-Hachette. Buenos Aires.
- SILVESTRI, Graciela (2011): *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata.* Edhasa. Buenos Aires.