

Recuerdos de la “Gran Aldea”

Usos de imágenes del pasado urbano de Buenos Aires (1910-1936)

► CATALINA FARA

catalina.fara@gmail.com Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2017

RESUMEN

En Buenos Aires entre 1910 y 1936 las imágenes circularon en forma masiva y operaron culturalmente, no sólo en forma individual, sino también por su acumulación y juxtaposición. Las representaciones del paisaje porteño mostraron los cambios constantes en la infraestructura urbana, configurando una dialéctica de “lo viejo y lo nuevo” en la cultura visual, marcada por el uso de un vocabulario que respondía a un imaginario de lo moderno. En el presente artículo analizaremos cómo, en este contexto, se produjo un uso particular de las estampas coloniales y las fotos de la ciudad de fines del siglo XIX, las cuales conformaron un conjunto que operó en la construcción de un imaginario de “Gran Aldea” del pasado, contrapuesto a un imaginario de ciudad pujante y

moderna relacionado con el presente y el futuro de Buenos Aires.

PALABRAS CLAVE: *paisaje urbano, Buenos Aires, modernidad, impresos, cultura visual.*

ABSTRACT

In Buenos Aires, between 1910 and 1936, images circulated and operated culturally, not only individually but by juxtaposition and accumulation. The cityscape representations showed the constant changes in the urban infrastructure and configured an “old and new” dialectic that was characterized by its modern vocabulary. In this article we will analyze how a collection of urban landscape representations (photographs, engravings, paintings) made since the late eighteenth century, operated in the making of a “Great Village” imaginary related to the city’s past; and how these worked by opposition to an imaginary related to the modern and thriving present and future of Buenos Aires.

KEYWORDS: *urban landscape, Buenos Aires, modernity, impresos, visual cultura.*

INTRODUCCIÓN

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 Calvino (*Las ciudades invisibles*, 2013, p. 43)

Al igual que en la Maurilia de Italo Calvino (2013), en Buenos Aires entre 1910 y 1936 las imágenes del pasado y del presente de la ciudad circularon en forma masiva y operaron culturalmente, no sólo en forma individual, sino también por su acumulación y yuxtaposición. Las representaciones del presente 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. Estuvieron caracterizadas por el uso de un vocabulario compuesto por medianeras, andamios, perfiles de edificios de diversas alturas, postes de alumbrado y teléfonos, automóviles, luces, carteles y transeúntes en movimiento. Esto marcaba la persistencia del imaginario moderno, que orientó los proyectos urbanos desde fines del XIX y rigió las representaciones literarias y visuales que plasmaron el paisaje de la ciudad, incluso hasta principios del siglo XX. La ciudad se convirtió así en una especie de ficción representativa en el inconsciente colectivo, construido a partir de las imágenes, los discursos, los objetos y las prácticas sociales.

En este contexto, principalmente a través de la prensa periódica, se produjo un particular uso de las estampas de vistas urbanas realizadas a fines del siglo XVIII y principios del XIX y de las fotos de la ciudad del siglo XIX. Estas imágenes conformaron un conjunto que adquirió una función conmemorativa del pasado de la ciudad, que se contrapuso a aquellas que representaban el presente y el futuro de la anhelada metrópolis mundial: se configuró así una dialéctica de “lo viejo y lo nuevo”. Los discursos de la mirada retrospectiva que tomaron fuerza a fines del siglo XIX siguieron instalados en la cultura visual de las primeras décadas del siglo siguiente, como una constante ante la acelerada transformación urbana. De esta manera terminó de delinearse un imaginario del pasado de la Buenos Aires colonial, definida como la “Gran Aldea” que describía Lucio V. López en su novela homónima¹.

¹ 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 esta novela 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.

Siguiendo lo propuesto por W.J.T. Mitchell (1994), veremos de qué manera estas representaciones del paisaje porteño del pasado fueron instrumentos culturales que circularon como un medio de intercambio y de apropiación visual en la construcción de los imaginarios de la ciudad moderna.

“TESTIMONIOS DEL PASADO” PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO MODERNIZADOR

Hacia el Centenario de la Revolución de Mayo en 1910, Buenos Aires buscaba establecer su imagen como símbolo de una joven nación y como centro cosmopolita de Sudamérica. Las transformaciones urbanas 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. Este crecimiento vertiginoso produjo también 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 y fueron utilizadas por ciertos sectores de la política y la intelectualidad como razones para añorar un pasado mejor.

La dialéctica entre destrucción y construcción como condición de la modernidad estaba ya instalada desde las últimas décadas del siglo XIX, que había significado la demolición de gran parte de los edificios paradigmáticos del centro porteño: el fuerte, la recova, parte del cabildo y el primer Teatro Colón, entre otros. Por ello, Francisco Liernur destaca que entre fines del XIX y principios del XX, Buenos Aires convivió con una “ciudad efímera” caracterizada por las demoliciones constantes (Liernur, 1993).

En este marco urbano “provisorio”, los cambios materiales en la ciudad generaron un “vacío iconográfico” que se llenó con la reconstrucción de una “ciudad patricia” en el imaginario. Es decir, al mismo tiempo que se demolían los vestigios del pasado, se elaboraba un relato histórico de emblemas, sitios y héroes. Así se volvió necesaria la conformación de un imaginario de la ciudad “antigua” para confrontarlo con las imágenes de la ciudad presente. Los fragmentos del pasado reciente que se perdían rápidamente fueron rescatados a partir de una mirada retrospectiva; por eso 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, en una dimensión nunca imaginada hasta entonces (Aliata, 1992).

En Buenos Aires el estrato colonial fue entonces utilizado para apoyar dos tipos de discurso: uno filtrado por la nostalgia por el pasado perdido y otro con un tinte superador, cargado de sentido celebratorio de la moderna metrópolis en construcción. Estas visiones contrapuestas se manifestaron en 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 preindustrial, alejada del caos y en contacto con la naturaleza; 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. Se desarrolló así una “geografía mítica”, apoyada visualmente en los panoramas de la ciudad desde el río, las escenas costumbristas y las vistas urbanas realizadas en el siglo XVIII y principios del XIX. Sobre ella se reconstruyó una imagen congelada del pasado porteño que se consolidó a través de la circulación de estos motivos por diversos ámbitos y en múltiples soportes.

El registro de la modernización de la ciudad estuvo desde fines del siglo XIX 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 fotos construyeron formas inéditas de belleza y de sociabilidad al mostrar los nuevos tipos de arquitectura fabril, edificios públicos, parques, nuevas zonas comerciales y barrios pobres de inmigrantes (Malosetti, 2007; Tell, 2017). 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 fotos registraron las estructuras arquitectónicas renovadas y las calles con sus nuevas fisonomías edilicias. Ellos presentaban la ciudad como un conjunto de obras públicas singulares² (Tell, 2017).

Figura 1. Avenida de Mayo, fines del siglo XIX.



Fuente: Álbum Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, Archivo General de la Nación, inv. n° 214046.

² Ver figura 1.

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. De esta manera se fue conformando un corpus de paisajes en circulación y provenientes de diversos ámbitos; como las fotos de los álbumes realizados por estudios privados, por ejemplo la casa Witcomb, y los registros de instituciones oficiales, como la Dirección Municipal de Paseos (Priamo, 1994). 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 de la municipalidad– con diversos efectos, como veremos a continuación.

TRAYECTOS DE LOS PAISAJES DE LA CIUDAD COLONIAL EN LA CULTURA VISUAL PORTEÑA

Desde fines de la década de 1910, las obras realizadas 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 elementos de naturaleza y civilización. Estas imágenes 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 iconográficas³.

Entre las imágenes más reproducidas se encuentran las estampas de Emeric Essex Vidal, publicadas por primera vez 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*. Creada a partir de su estadía en el Río de La Plata y en Brasil entre 1816 y 1818, esta obra inauguró la iconografía de las calles porteñas, sumadas a las más populares vistas de la ciudad desde el río. El marino recorrió las calles y plasmó sus edificios más importantes, plazas y diversas escenas de costumbres (figura 2). 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 esta serie fue expuesta en la Asociación Amigos del Arte, la cual formaba parte del patrimonio del abogado y coleccionista Alejo González Garaño, quien la había adquirido años antes. Él y otros historiadores y aficionados al arte se dedicaron a recuperar las imágenes producidas en los años previos a la independencia y

³ Podemos citar entre los estudios más importantes: González Garaño, A. (1943). *Iconografía argentina anterior a 1820*. Buenos Aires: Emecé; Moors, G.H. (1945). *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires 1599-1895*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad; Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1964). *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

durante la primera parte del siglo XIX. Es a partir de este momento cuando estas imágenes comenzaron a tener una circulación más masiva y extendida.

Figura 2. Emeric Essex Vidal. El mercado, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, 1820.



Fuente: Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.

En 1925 fue el mismo González Garaño quien 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*⁴. Desde su hallazgo estas imágenes fueron consideradas como las primeras representaciones “fidedignas” de la ciudad⁵ (Penhos, 2005; Silvestri, 2011). 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, al mismo tiempo constituye un recurso plástico eficaz para transmitir información

⁴ 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 (Penhos, 2005).

⁵ Ver figuras 3 y 4.

precisa sobre el lugar. En la segunda tinta, la ciudad es un conjunto abigarrado de construcciones y ya no está desplegada en línea como en los panoramas desde el río. Posiblemente representada como desde la zona sur de la costa, presenta una lengua de tierra elevada en el primer plano, por donde circulan carretas tiradas por bueyes.

La *Vista de Buenos Aires desde el sudeste* de Brambila resultó ser la más popular de las representaciones de la ciudad. En efecto, 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 citadas acuarelas de Emeric Essex Vidal en Londres (Del Carril y Aguirre Saravia, 1982).

Figura 3. Fernando Brambila. *Vista de Buenos Ayres desde el Río*, aguada, 67 x 33 cm, 1794.



Fuente: Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.

Figura 4. Fernando Brambila. *Vista de la ciudad de Buenos Ayres*, aguada, 36 x 24 cm, 1794.



Fuente: Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.

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, en Buenos Aires. Estas imágenes tuvieron una más inmediata y vasta circulación, pasando a formar parte de una tradición iconográfica rioplatense muy perdurable (figuras 5 y 6). En 1900 una muestra retrospectiva organizada en la sede del Ateneo reunió gran parte de su obra (Corsani, 2008). Fue a partir de ese momento que diversos medios la reprodujeron asiduamente y se instaló en el imaginario urbano como referente de los paisajes de la ciudad antigua. 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.

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



Fuente: Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.



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

Fuente: Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.

Es sobre todo a partir de 1920 cuando la recuperación de las imágenes del pasado colonial fue además 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 vistas urbanas, que a su vez eran largamente comentadas en la prensa periódica e ilustrada.

Las exposiciones más destacadas se llevaron a cabo en la Asociación Amigos del Arte, donde se presentaron grandes retrospectivas con catálogos ilustrados que incluían datos detallados y estudios críticos de cada una de las obras. Por ejemplo: las exposiciones mencionadas de Charles Henri Pellegrini en 1932, la exposición de acuarelas de E. E. Vidal en 1933 y la exposición de Juan León Pallière en 1935. Cabe notar que la mayoría de las piezas exhibidas en estas muestras pertenecían a la colección de Alejo González Garaño, quien fue uno de los más entusiastas impulsores del estudio y la contextualización histórica de estos artistas (Bermejo, 2007; Szir, 2011). A esta serie de exhibiciones podemos sumarle una más a fines de la década y que se organizó en 1939, en el Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, titulada “Colección cronológica de vistas de Buenos Aires”. Allí se mostraron paisajes de la ciudad pertenecientes a la colección de estampas de Guillermo H. Moores, y luego fueron publicadas en una edición de la Municipalidad de la ciudad, en 1945, bajo el título *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires 1599-1895*.

Durante el periodo comprendido entre 1910 y 1936, la circulación de estas imágenes también se intensificó a través de la publicación de postales, que permitían un tipo de apropiación diferente gracias a la posibilidad de coleccionarlas. Una de las series más relevantes fue la realizada en 1930 por la Asociación Amigos del Arte, y contó con una tirada de 162.000 ejemplares (*Caras y Caretas*, 1930, n° 1662; Artundo & Pacheco, 2008). Los motivos elegidos buscaban ilustrar un nuevo relato historiográfico del arte argentino. Entre otras, se incluyeron seis obras de C. H. Pellegrini y dos de E. E. Vidal⁶.

Si bien la pertenencia de estas estampas a la colección de González Garaño, integrante de la comisión directiva de la Asociación, justifica su selección, incluirlas en esta serie de postales las elevó a la categoría de obras de arte y viró 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.

⁶ Obras reproducidas 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 reproducidas de E. E. Vidal: *Santo Domingo* y *Cabildo y Catedral*.

Por otra parte, el rol de estas imágenes en la conformación de un imaginario colonial de Buenos Aires se afirmó a partir de su reproducción en publicaciones oficiales, sobre todo a nivel municipal. Su función dentro de esos impresos estaba más allá de ser un apoyo visual en los múltiples relatos históricos sobre la evolución del casco urbano. En aquel contexto, las imágenes funcionaban más como una prueba de aquello que había sido superado, como la contracara del progreso urbanístico y edilicio del presente, también como una muestra del camino a trazar para lograr la anhelada modernización y dejar atrás la “Gran Aldea”.

Un ejemplo de estas prácticas es el *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plano regulador y de reforma de la Capital Federal*, publicado en 1925. El arquitecto Martín Noel fue fundamental en la elaboración de este plan, por la influencia de sus ideas estéticas y por sus investigaciones históricas. En cuanto a la urbanística, Noel buscaba conciliar la vida “moderna” o “mecanicista” con las necesidades “espirituales” que implicaban la recuperación de la historia y las tradiciones locales (Gutman, 1995). En su justificación del *Proyecto orgánico*, él 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” (Noel, 1925, p. 60). Para lograr esto proponía “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” (ibíd., p. 23).

En la introducción Noel describe el desarrollo histórico de la ciudad a partir de fuentes bibliográficas, documentales y cartográficas disponibles en ese momento. También refiere a antecedentes y modelos internacionales de urbanismo, buscando lograr finalmente una adaptación de ellos para el caso de Buenos Aires. Sin embargo, 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; a las cuales se les otorga un sentido documental y testimonial, sin tener en cuenta las mediaciones y discursos inherentes a toda producción artística.

A este conjunto se suman las fotos del Estudio Witcomb de fines del siglo XIX, según se consigna en los epígrafes de cada una de ellas. En este último caso, la reproducción de las páginas del proyecto municipal responde a su aceptación como un registro histórico fidedigno, gracias a su extensiva circulación desde el momento en que fueron tomadas y, por supuesto, a las cuestiones asociadas con la creencia en la veracidad del medio fotográfico (figuras 7 y 8).



Figura 7. Página 17 del *Plano regular y de reformas de la Capital Federal*, donde se observa la reproducción de una obra de E. Essex Vidal.



Figura 8. Página 57 del *Plano regular y de reformas de la Capital Federal*, donde se observa la inclusión de una de las fotos provenientes del Estudio Witcomb.

Otras publicaciones municipales también incorporaron las mismas imágenes con similar intención comparativa entre la ciudad del pasado y la moderna del presente. Por ejemplo: en un libro de 1932, editado para conmemorar el cincuentenario de la federalización de la ciudad, y en las *Memorias del Departamento Ejecutivo de la Municipalidad*, aparecidas a lo largo de la década del treinta. Podemos inferir entonces que su inclusión responde a su asociación directa con el pasado, como testimonios visuales de la "Gran Aldea", estando ya incorporadas a un imaginario hegemónico sobre el Buenos Aires colonial.

IMÁGENES DE LA "GRAN ALDEA" EN LA PRENSA ILUSTRADA

El carácter de testimonio y documento adjudicado a este corpus de imágenes del pasado se complejizó a partir de su uso en la prensa periódica y en las revistas ilustradas. Un caso interesante de sus formas 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 Richard Adams, entre otros, con un sentido meramente conmemorativo (evidente desde el nombre del producto), sin embargo hacía notar cómo estos motivos empezaban a utilizarse como "retratos" de la vieja ciudad, desaparecida bajo la piqueta de la modernidad (figura 9). Además, el coleccionismo de las marquillas reforzaba la incorporación de estos "paisajes del pasado" en la cultura visual urbana.

Figura 9. Publicidad de cigarrillos Centenario que reproducía obras de Brambila, *Caras y Caretas*, n° 599, 26 de marzo 1910.



Fue en los artículos periodísticos donde se puso de manifiesto la tensión entre nostalgia y progreso, entre historia y porvenir a partir de la conjunción del discurso visual y textual. Estas imágenes adquirieron un significado dual, ya que podían aparecer en función de una lectura melancólica por el pasado perdido o 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 progreso⁷ (figuras 10 y 11).

⁷ Por ejemplo, en artículos como: 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 de 1931, p. 3; La plaza del Retiro y sus alrededores en diversas épocas, *La Prensa*, 7 de septiembre de 1933.



Figura 10. “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”.



Figura 11. Comparación de vistas aéreas de puerto y de la zona de Retiro con estampas del siglo XIX. Fuente: “Cómo era y cómo es”, *La Nación*, 24 de mayo 1931, p. 3.

El hincapié estaba puesto en mostrar Buenos Aires a través de la arquitectura –civil e industrial, principalmente– y en escenas de la ciudad que crecía en dimensión, altura y complejidad social. Así se yuxtaponían imágenes del pasado con otras que pretendían demostrar las ventajas del presente, como podía leerse en una nota publicada en el semanario ilustrado *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 placeres desvencijados, las barrancas, aún coloniales, y mil otros pormenores que la memoria del objetivo conserva, nos sirven para comparar, y extraer de tales comparaciones un gran saldo a favor del Buenos Aires actual (1924, n° 1639).

Por lo tanto, la modernidad que expresaban las fotos de las reformas urbanas de fines del XIX –provenientes de diversas fuentes que muchas veces no se mencionaban– es tensionada al convertirse en testimonio de un pasado reciente que, según estos cronistas, estaba siendo rápidamente superado. Con

esta misma intención 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” (*Caras y Caretas*, 1928, n° 1555).

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 que llevaban títulos como “Buenos Aires que desaparece” (*Almanaque La Razón*, 1925). Estas visiones melancólicas del pasado de la ciudad poblaban las páginas de *Caras y Caretas*; por ejemplo, en los relatos del poeta y periodista Félix Lima, que estaban acompañados por fotos antiguas en la sección titulada “Cómo 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 personajes⁸. En este tipo de notas se hacía manifiesto el problema del paso del tiempo y la melancolía causada por aquello que se pensaba que podía estar destinado a desaparecer en la vorágine de las transformaciones urbanas⁹. Es así como en muchos casos también se incorporaban fotos 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 (Herreros, 1925).

En este tono también podemos entender, por ejemplo, la reproducción en *Caras y Caretas* de una foto del edificio 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 foto (figura 12) 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” (*Caras y Caretas*, 1928, n° 1547).

Es significativo cómo se habla de “altos rascacielos” que rodean estos monumentos, cuando en ambas fotos se destacan apenas dos edificios de no más de diez pisos. Esto nos lleva a pensar también cómo era construido el discurso de la tan mentada modernidad edilicia de la ciudad, que en la realidad estaba representada por algunos edificios esparcidos en la grilla urbana y que convivían aún con las viejas estructuras y los terrenos baldíos en un contexto de constante transformación.

⁸ 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 curso en la Avenida de las palmeras, *Caras y Caretas*, año XXXI, n° 1546, 19 de mayo 1928.

⁹ Por ejemplo: Bilbao, M. (1932), Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires, en *La Prensa*, año LXIII, 26 de junio [parte de una columna que comienza a aparecer en 1931]; Rimac, T. (1927). Una vieja estación ferroviaria que desaparece: Parque 3 de Febrero, en: *Caras y Caretas*, año XXX, n° 1496, 4 de junio.

Figura 12. El Cabildo. La Pirámide, en *Caras y Caretas*, año XXXI, n° 1547, 26 de mayo 1928.



La línea discursiva de la conformación de un pasado colonial casi idílico se continúa en la obra de algunos artistas plásticos que pocos años después de 1910 comenzaron a desarrollar vistas urbanas que rememoraban el pasado Buenos Aires, tomando como fuente el mencionado conjunto de imágenes (estampas de viajeros, obras de artistas extranjeros radicados en la ciudad a principios del XIX y fotos del siglo XIX). Leonie Matthis, Juan Carlos Alonso y

Luis A. León, entre otros, presentaron sus motivos “coloniales” en los espacios de exhibición más importantes de la ciudad, como la Galería Witcomb¹⁰. Con un relato ubicado entre lo documental y lo nostálgico, las muestras llevaban títulos como “Buenos Aires colonial” o “Buenos Aires antiguo y moderno”, lo cual nuevamente da cuenta del interés que existía respecto a la recuperación de un pasado perdido contrapuesto a la realidad contemporánea. El gran éxito desde la crítica y la importante presencia de notas y reproducciones de sus obras en la prensa periódica de aquella época denotan la amplia circulación de estos motivos que visibilizaban la conformación de un imaginario estable y perdurable de la ciudad de antaño.¹¹

CONSIDERACIONES FINALES

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 (Silva, 1994, p. 29).

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” (Belinsky, 2007, p. 6). De esta manera, los imaginarios son dispositivos móviles y cambiantes que producen materialidad; es decir, tienen un efecto concreto sobre los objetos y su entorno (Iglesia, 2001). Como visiones continuas y simultáneas de la realidad, se caracterizan también por el peso que tienen desde el origen de la ciudad y son protagonistas de su desarrollo junto con los cambios propios de cada coyuntura urbana. Los imaginarios marcan a sus habitantes y, en consecuencia, también al espacio donde viven por la fuerza de su significado y del universo simbólico que portan.

¹⁰ 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.

¹¹ Podemos destacar entre las notas periodísticas: Monner Sans, R. (1913). Leonie Matthis, en *La ilustración artística*, Barcelona, año XXXII, n° 1656; Buenos Aires colonial, en *Caras y Caretas*, año XXXI, n° 1564, 22 de septiembre 1928 [reproduce obras de L. Matthis]; Leonie Matthis, en *Caras y Caretas*, año XXXVII, n° 1413, 3 de octubre 1925.

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 (Canclini, 2010). 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.

Con las distintas apropiaciones que hemos visto de este conjunto de imágenes del pasado de la ciudad, podemos entender de qué manera el paisaje utilizado como discurso, como práctica cultural, es un instrumento y un agente de poder. El mismo nivel de "veracidad" era otorgado tanto a las fotos como a las estampas y pinturas, consideradas como "testimonios" del pasado de la ciudad, en tanto servían para ser contrapuestas a imágenes y discursos que buscaban construir e imponer un relato de ciudad moderna. Los mismos motivos fueron por lo tanto funcionales a dos discursos diferenciados y 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.

REFERENCIAS

- Aliata, F. (1992). Ciudad o Aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros. *Entre pasados. Revista de Historia*, 3, 51-67.
- Anónimo (1924). Buenos Aires antiguo, *Caras y Caretas*, 1369.
- Anónimo (1925). Buenos Aires que desaparece, *Almanaque La Razón*.
- Anónimo (1928). Rincones porteños, *Caras y Caretas*, 1555.
- Anónimo (1928). El Cabildo. La Pirámide, *Caras y Caretas*, 1547.
- Anónimo (1930). Amigos del Arte realiza una feliz iniciativa de cultura artística. *Caras y Caretas*, 1662.
- Artundo, P. & Pacheco, M. (2008). *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires: MALBA.
- Belinsky, J. (2007). *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Bermejo, T. (2007). Alejo González Garaño y la construcción de una historia gráfica nacional. En: AA.VV., *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA.
- Calvino, I. (2013). *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires: Siruela.
- Corsani, P. (2008). 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. *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público. 1900-1930*. Buenos Aires: Vestales.
- Del Carril, B. & Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- García Canclini, N. (2010). *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gutman, M. (1995). Noel y el urbanismo: ideas, planes, proyectos. En: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra* (pp. 207-221). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Herreros, P. (1925). El viejo Paseo de Julio, *Caras y Caretas*, 1371.
- Iglesia, R. (2001). Imaginarios. En Alburquerque, L. e Iglesia, R. *Sobre imaginarios urbanos* (pp. 31-56). Buenos Aires: CEHCAU-FADU-UBA.
- Liernur, F. & Silvestri, G. (1993). *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Malosetti Costa, L. (2007). *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Mirtchel, W.J.T. (1994). *Landscape and power*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Municipalidad de la ciudad (1932). *1880-1930. Cincuentenario de la Federalización de Buenos Aires*. Buenos Aires: MCBA.
- Municipalidad de la ciudad (1935). *Memoria del Departamento Ejecutivo. 1933 y 1934*. Buenos Aires: MCBA.
- Municipalidad de la ciudad (1937). *Memoria del Departamento Ejecutivo. 1936*. Buenos Aires: MCBA.
- Noel, M. (1925). Evolución urbana de la ciudad de Buenos Aires. En *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.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Priamo, L. (1994). *Imágenes de Buenos Aires. Fotografías del Archivo de la Dirección Municipal de Paseos y otras colecciones: 1915-1940*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.
- Silva, A. (1994). *Imaginario urbano. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá-Caracas-Quito: Tercer Mundo Editores.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- Szir, S. (2011). Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías espaciales y temporales en la historiografía artística argentina. En AA.VV., XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Continuo/Discontinuo. *Los dilemas de la historia del arte en América Latina*, México: IIE-UNAM.
- Tell, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Eduntref.
- Tell, V. (2013). *Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 3, 1- 19.

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Catalina Fara es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Además es Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). En 2006 se recibió de Licenciada en Artes y Profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Desde 2016 es Becaria Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como docente en la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU-UBA), en el Instituto de Artes Mauricio Kagel (UNSAM) y en el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC) de Buenos Aires, Argentina. Participa como investigadora en proyectos subsidiados por universidades e instituciones nacionales e internacionales. Se ha desempeñado como curadora y como asistente de producción museográfica en diversos museos de Argentina.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

Fara, C. (2017). Recuerdos de la "Gran Aldea". Usos de imágenes del pasado urbano de Buenos Aires 1910-1936. *In Mediaciones de la Comunicación*, 12(2), 129-147.