

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

LAS ARTES EN TORNO AL CENTENARIO. ESTADO DE LA CUESTIÓN (1905 - 1915)

GUILLERMO GASIÓN
HÉCTOR SCHENONE
ROBERTO AMIGO
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
LAURA MALOSETTI
NELLY PERAZZO
POLA SUÁREZ URTUBEY
RAMÓN GUTIÉRREZ
PATRICIA MÉNDEZ
RUTH CORCUERA
ELISA RADOVANOVIC

COORDINADOR: RAMÓN GUTIÉRREZ



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2010

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

LAS ARTES EN TORNO AL CENTENARIO. ESTADO DE LA CUESTIÓN (1905-1915)

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
REPÚBLICA ARGENTINA / NOVIEMBRE 2010

Academia Nacional de Bellas Artes

Ricardo Blanco

Presidente

Matilde Marín

Secretaria General

Jorge Tapia

Tesorero

Guillermo Scarabino

VicePresidente

Ruth Corcuera

ProSecretaria

Alberto Bastón Díaz

ProTesorero

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2009 / N° 8

Diseño y Calidad Gráfica

Tribalwerks Publishing®

Temas de la academia : Las artes entorno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915) /
Ricardo Blanco ... [et.al.] ; coordinado por Ramón Gutierrez. - 1a ed. - Buenos Aires :Academia
Nacional de Bellas Artes, 2010.

144 p. ; 25x25 cm.

ISBN 978-950-612-028-3

I. Artes Plásticas. 2. Historia de las Bellas Artes. I. Blanco, Ricardo II. Gutierrez, Ramón, coord.
CDD 709.82

Fecha de catalogación: 30/11/2010

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso, (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

e-mail: secretaria.anba@fibertel.com.ar

www.anba.org.ar

ÍNDICE

Ricardo Blanco	5	INTRODUCCIÓN
Guillermo Gasió	9	CLIMAS SOCIALES EN EL BUENOS AIRES DEL CENTENARIO
Héctor Schenone	19	LA EXPOSICIÓN ARTÍSTICA DEL CENTENARIO
Roberto Amigo	27	LA PINTURA DE HISTORIA Y EL PRIMER CENTENARIO
Rodrigo Gutiérrez Viñuales	39	MODERNISTAS Y SIMBOLISTAS EN LA ILUSTRACIÓN DE LIBROS EN LA ARGENTINA (1900-1920)
Laura Malosetti Costa	53	LAS INSTITUCIONES Y EL ARTE EN EL CENTENARIO
Nelly Perazzo	65	EL CENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO Y LA ESCULTURA EN EL ESPACIO PÚBLICO
Pola Suárez Urtubey	73	1910: PUNTO DE ENCUENTRO DE FOLKLORE E INDIGENISMO, EN LA MATRIZ EUROPEA DE LA MÚSICA ARGENTINA
Ramon Gutiérrez	91	LA ARQUITECTURA EN TORNO AL CENTENARIO
Patricia Méndez	101	LAS IMÁGENES DE UNA FIESTA CENTENARIA. ASPECTOS DE LA FOTOGRAFÍA ENTRE 1904 Y 1914
Ruth Corcuera	113	LA CULTURA DEL MONTE EN EL ESTE CATAMARQUEÑO
Elisa Radovanovic	127	NUEVAS PERSPECTIVAS EN LAS ARTES APLICADAS ARGENTINAS. 1905-1915

Introducción

RICARDO BLANCO

En este año 2010, la Academia Nacional de Bellas Artes, al igual que otras instituciones, se propuso homenajear al Bicentenario con varios eventos que reflejaran la diversidad de disciplinas que participan en su seno. Así, se realizó un concierto, en la Feria del Libro en abril de 2010 y se llevó a cabo una exposición de los artistas de la Academia en el Centro Cultural Recoleta, “La vigencia de lo contemporáneo” en julio de 2010. Este número 8 de *TEMAS* forma parte también de esta serie, conformado por trabajos específicos del área de los estudios históricos y críticos del arte, escritos especialmente para celebrar estos doscientos años.

En la reunión dedicada a esta publicación, luego de un amplio intercambio de ideas sobre el estado del arte en 1810, se consideró que lo existente en esos años podría ser de poca densidad para el desarrollo de los trabajos. Por ello se coincidió que los trabajos se refirieran a lo sucedido en torno al Centenario de 1910, dado que podrían ser muy ricos los enfoques posibles pues había diversas expresiones artísticas ya instaladas que daban cuenta de lo que había pasado en esos primeros cien años, al tiempo que otras estaban en proceso de consolidación. En tal sentido, se definió poner el foco en el periodo 1905-1915, pensando que ese lapso les permitiría a los autores exponer un mapa de la situación de cada disciplina.

Dar cuenta en pocas líneas de la riqueza y complejidad de los trabajos teóricos e históricos que componen este tomo no es una tarea fácil. Podríamos, simplemente, indicarle a los lectores que vayan directamente a los textos para encontrar los conceptos y saberes que estos desarrollan. Sin embargo, creemos que una

pequeña síntesis de los temas que transitan ayudará a poner en evidencia ciertas invariantes de la cultura argentina claramente presentes en los años del primer Centenario.

Los trabajos que conforman este volumen explican el devenir de las disciplinas hacia 1910, dando cuenta de los hechos que confluieron para llegar a esa situación, como de los caminos que se abrían al futuro, poniendo en evidencia que las expresiones del arte no se encontraban aisladas de las circunstancias sociales, económicas y políticas del país. Esto se puede percibir aun desde las distintas perspectivas que asumieron los autores, pues el lector se va a encontrar con artículos que toman el carácter de crónicas, o sea que relatan lo que pasó exactamente en los fastos del Centenario, mientras que otros plantean una comparación con la situación actual de la disciplina y algunos exponen, en cambio, los antecedentes de su posterior desarrollo. Se desprende de las notas que el Centenario resultó ser un pivote para varias disciplinas.

El volumen se abre con una inteligente recopilación de crónicas de la época (algunas podrían ser actuales) de *Guillermo Gasió* que nos permite recrear el clima social que había en 1910.

Los trabajos encarados como crónicas de la época nos acercan a la importancia que adquirieron ciertos eventos, desde el concurso de arquitectura para la construcción del pabellón argentino en la Exposición del Centenario que nos recuerda *Ramón Gutiérrez*, a la exposición de artistas argentinos sobre la que se explaya *Héctor Schenone*, en la que los trabajos de los distintos grupos de pintores locales se confrontaron con las obras presentadas por los artistas extranjeros. Allí el autor se plantea una pregunta –“¿con que

‘vara’ se medía el arte argentino en una exposición internacional?”— que da cuenta de las diversas posturas que circulaban en la época, cuando algunos hablaban de una “escuela argentina” y otros le quitaban toda relevancia al arte nacional. El trabajo de *Roberto Amigo* sobre la pintura de historia, realiza un recorrido de esta orientación pictórica y su referencia a la situación política de la época y nos presenta una interesante reflexión de *Eduardo Schiaffino* acerca de la valoración estética de las obras temáticas. *Laura Malosetti*, por su parte, relata los orígenes de varias instituciones, como la Asociación Estímulo de Bellas Artes, el Salón Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes, y su traslado del “Bon Marché” (Galerías Pacífico) al Pabellón del Centenario.

Ramón Gutiérrez, en su trabajo sobre la arquitectura en épocas del Centenario, parte de 1880, momento en que Buenos Aires adquiere el estatus de Capital, y muestra el proceso que va desde una estética manifiestamente “italianizante” a la influencia francesa que se percibe a comienzos de siglo, tanto en los edificios del poder público como en los jardines de Thays. También en los pabellones de la Exposición se advierte una mirada del modernismo y antiacademismo con la aparición de cierta estilística Liberty. En el artículo, para referirse al conglomerado de “estilos”, ha utilizado el calificativo de *Nikolaus Pevsner* al decir que las exposiciones son “un baile de máscaras” y con justeza advierte que si bien

la arquitectura se preocupaba por estar con el “espíritu del tiempo” se olvidaba del “espíritu del lugar”.

Respecto a la escultura en el espacio público, *Nelly Perazzo* hace referencia a una Buenos Aires y a un intendente que permitieron generar una nueva escenografía ciudadana, con el emplazamiento alrededor de 1907 de las figuras de San Martín en la plaza homónima, Belgrano en Plaza de Mayo y Sarmiento en los jardines de Palermo, obra esta del gran escultor francés Rodin, (autor también de El Pensador, ubicada en la Plaza del Congreso) y otras en distintos espacios públicos, proceso que se había iniciado en 1903 con la colocación de *Las Nereidas* de *Lola Mora*. La autora amplía su trabajo con un análisis de la normativa de la escultura pública en la época del Centenario, muy diferente de la vigente en la actualidad.

Una disciplina que se presenta como partícipe del tiempo y el lugar es la música. En relación a lo ocurrido musicalmente en el Centenario, *Pola Suárez Urtubey* plantea con total claridad que es “1910 el punto de encuentro del folklore y el indigenismo en la matriz europea de la música argentina”. Arriba a esta afirmación luego de analizar los distintos estadios de la música en la Argentina: así, aparecen los precursores entre 1830 y 1880, luego los primeros profesionales, nacidos en la década de 1860, hasta llegar a los que llama “Generación del 80” quienes en 1908

participaron de la inauguración del Teatro Colón en su sede actual.

Por su parte, *Ruth Corcuera* enfoca en el desarrollo del textil en la región de la actual Catamarca, desde la iniciática existencia del tejido de algodón en América, varios miles de años antes de la colonia en la cultura andina, hasta los tejidos de fibra caméllica y de seda del monte, que aún hoy se siguen realizando en los montes de Ancasti del este catamarqueño, mostrando una continuidad del arte popular que supera la vida de nuestro país. En su trabajo plantea las etapas culturales del tejido, la primera generada en el monte; la segunda vinculada al patrimonio heredado y la tercera definida por el aporte ibérico de los tejidos.

Patricia Méndez nos sorprende con la profundidad y extensión con que recorre las múltiples aplicaciones del, en ese entonces, novísimo arte que es la fotografía, observando su incorporación en las tarjetas postales y en las revistas que se publicaron en esos años del Centenario, y pone en evidencia la importancia de ese medio técnico en el mantenimiento de la memoria visual del imaginario colectivo. Los trabajos sobre la ilustración y las artes decorativas ubican en ese Centenario el “nacimiento u origen” de disciplinas hoy institucionalizadas como los diseños gráfico e industrial. Por un lado, *Rodrigo Gutiérrez Viñuales* nos ofrece amplia información sobre la ilustración de libros y el nacimiento del afichismo en la

Argentina que nos permite descubrir ciertas facetas de grandes pintores de la época que apelaron y proveyeron de talento a una disciplina como la ilustración que durante tanto tiempo fue considerada un arte menor. Por el otro, el trabajo de *Elisa Radovanic* sobre las artes decorativas propone la hipótesis –que compartimos– de que son las precursoras

del diseño industrial, vinculándolo a este con el proyecto cultural más que con el industrial, planteando de este modo una interesante entrada a la problemática de esa búsqueda de identidad en los objetos que tanto preocupa a muchos.

Diríamos que así como en 1810 se plantea el inicio del país, 1910 fue el momento

para reflexionar (eufóricamente) dónde estaba Argentina, cómo había estado y cómo estaría.

En este Bicentenario estamos haciendo algo parecido: reflexionar de dónde venimos y plantear las expectativas de hacia dónde y cómo vamos.

Ricardo Blanco. Actual Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Arquitecto. Profesor Emérito y Doctor de la UBA. Fue Director de las carreras de Diseño Industrial y actualmente dirige Diseño de Móvilario en la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente en las universidades de La Plata, Mendoza, Mar del Plata, Córdoba, Litoral, Noreste y San Juan. Fue jurado internacional en el área de diseño industrial en diversas oportunidades y en varios países. Obtuvo premios en diseño, CAYC'82, Premio Konex 1993 y Premio Konex de Platino 2002. Fue curador del Centro Cultural Recoleta, es curador de la colección permanente de diseño del Museo de Arte Moderno. Sus trabajos han sido publicados en medios nacionales e internacionales. Diseñó el mobiliario de la Biblioteca Nacional. En 2003 publicó *Sillopatía*, en 2004 *La silla, ese objeto del diseño*, en 2006, *Sillas argentinas* y en 2008, *Sur, diseño y después*.

Climas sociales en el Buenos Aires del Centenario

GUILLERMO GASIÓN

Desde el primer día, nadie dudaba en la Argentina que 1910 era un año singular, largamente esperado: el del Centenario del hecho fundante de la nacionalidad. Los ciclos definitorios de la historia se describían en términos de Revolución de Independencia, Anarquía, Dictadura, Organización Nacional. El General José de San Martín quedaba identificado como el héroe máximo de la patria. La Constitución de 1853-60 era valorada como la garantía del respeto a los derechos y libertades individuales y como la base del sistema político. El progreso se exhibía como la clave de bóveda de la época. La Provincia de Buenos Aires se identificaba como el motor del proceso histórico y político: luchas, dramas, conflictos, fuente de riquezas materiales. En el balance de la situación nacional la inmigración y la educación constituyan puntos de debate. La agricultura y la ganadería expresaban las bases de la riqueza material, acompañadas de la industria y signadas por los análisis económicos. Las esperanzas y los análisis se correspondían con los cantos de los mayores poetas del modernismo. Adjunto a la inmigración iban las inversiones europeas, particularmente las británicas. Las agitaciones anarquistas y las propuestas socialistas competían por el favor de los asalariados. El estado de sitio buscó impedir que los conflictos opacaran las celebraciones. En los días de Mayo, Buenos Aires recibió visitantes ilustres. Los salones de gala se completaron con los festejos populares en las calles. La sucesión de desfiles militares jalonaron los festejos. El sistema político se estaba abriendo, entre radicales, liberales y conservadores, hacia una nueva ley electoral que garantizaría el avance democrático. El año cerró con más festejos, con la esperanza de una Argentina mejor en el segundo centenario. A modo de encuadre inicial de los valiosos ensayos que integran esta obra,

van a continuación una serie de testimonios de época que habrán de recrear los principales climas sociales en el Buenos Aires del Centenario.

“1910. Feliz año y mejor siglo”, en *La Nación*, 1º de enero de 1910:

“Feliz año nuevo, decimos a todos nuestros lectores, invocando la costumbre como un precepto, y feliz nuevo siglo es el voto que los corazones envían a la patria, desde los dinteles de este año de sus glorias pasadas, presentes y futuras. Cien años no acaban en un día ni se cumplen en una fecha determinada, y el 25 de mayo no será sino la culminación del gran proceso de nuestra primer centuria, como el estallido de inmortal resonancia que da nombre al sol que nos alumbra y al pueblo que somos, no es históricamente sino la grieta abierta en la cumbre del volcán donde ardían ya desde tiempo atrás ideales, esperanzas y ensueños de vida argentina. Estamos, pues, en pleno centenario de la nación independiente, ya hoy, porque con la aparición de esta cifra, 1910, en el calendario, comienza para nosotros un período de evocaciones y consagraciones seculares: el Cabildo Abierto, la Junta, la Asamblea del año 13, Salta, Tucumán, victoria y liberación, Maipú, Chacabuco, todas las cosas, en fin, que nos dan origen, el orgullo y la razón de ser. [...] No estuvo lejos, quizás, del espíritu de aquellos hombres bellos y fuertes de nuestro movimiento de independencia, la visión de la Pampa libérrima y nutritiva del mundo, pero ellos tuvieron sobre todo en vista, cuando pudieron medir la grandeza y la trascendencia de la propia obra – vecinos en el tiempo de la revolución francesa y de la constitución norteamericana – una patria que arrancara la aclamación de todos los libres”.

Rubén Darío. *Canto a la Argentina*:

“Argentinos, la inmortal estrella / a vosotros simbólica es el sol: / las naciones son grandes por ella: / lo sabía el abuelo español. / Dad a todas las almas abrigo, / sed nación de naciones hermana, / unidad a la fiesta del trigo, / el domingo del lino y la lana, / thanks-giving, yom-kipur, romería, / la confraternidad de destinos, / la confraternidad de oraciones, / la confraternidad de canciones, / ¡bajo los colores argentinos!”

Adolfo Saldías. *Un siglo de instituciones – Buenos Aires en el Centenario de la Revolución de Mayo*:

“En los últimos confines de esta Provincia donde el esfuerzo común ya ha levantado centros de civilización y de cultura, vive y prospera consciente la aspiración de cimentar gobiernos que desprendiéndose de idiosincrasias malsanas, abran después del primer centenario de la Revolución de Mayo de 1810, el ciclo nuevo de las libertades orgánicas y de los derechos reconocidos en la cabeza de todos, tal como lo exige la civilización que el mundo y el esfuerzo común ha acumulado en esta Provincia de Buenos Aires, que es el exponente más caracterizado del progreso de la Patria Argentina”.

Ernesto A. Bavio. “La historia en las escuelas argentinas”, en *El Monitor de la Educación Común*, nº 447, 31 de marzo de 1910:

“Al presente, todas las naciones son solidarias en el progreso común, y deben serlo también en la distribución de los beneficios, en el honor recibido y en la

repartición de los afectos. Reconocemos y proclamamos estas verdades; pero no olvidamos tampoco las condiciones especiales de nuestro país, el cual, como país de inmigración, necesita cimentar su grandeza, más que en el desarrollo de sus riquezas materiales, en la difusión amplia de un fuerte y equilibrado patriotismo, por todos los medios posibles y muy especialmente por la enseñanza nacional de la propia historia, que es el hilo conductor del nacionalismo. Por eso sostendemos que *en las escuelas argentinas debe enseñarse un máximo de historia argentina y un mínimo de historia general*: lo estrictamente indispensable de esta última para comprender mejor la historia propia, y las naturales relaciones de nuestro país con el resto de la humanidad. En los estudios secundarios y superiores es donde puede y debe darse una mayor extensión a la historia universal, sin olvidar la argentina”.

Eduardo G. Gilimón. “Fracaso de la democracia”, en *La Protesta*, 12 de mayo de 1910:

“A cien años de distancia tocamos el fracaso de la democracia, el fracaso de la Revolución de Mayo, el fracaso de la revolución francesa, el fracaso de la burguesía como clase gobernante. [...] Hoy como hace cien años los extranjeros corren peligro en el territorio argentino. En tiempos del virreinato no podían desembarcar los extranjeros en la colonia. Hoy, una ley que autoriza al gobierno para echarlos, simplemente porque así se le antoje y en el momento

que a él le venga en gana. Es más, esa misma ley, confiere al gobierno la facultad de impedir que desembarque el extranjero que le parezca. ¿Qué diferencia hay entre 1800 y 1919? Ninguna ciertamente. [...] Fracaso más evidente de la burguesía no puede haber. [...] De ahí el acuerdo permanente de contestar a la declaración del estado de sitio, que es la retrogradación completa a la época del absolutismo monárquico, con la huelga general”.

“La declaración de estado de sitio”, en *La Vanguardia*, 14 de mayo de 1910:

“La novedad consiste esta vez en que el estado de sitio ha sido iniciado por la cámara [de Diputados] con el objeto de contrarrestar las amenazas evidentemente descabelladas de un reducido grupo de alucinados. La sanción del estado de sitio llevará, tal vez, la tranquilidad al seno de muchas y muy buenas familias burguesas que se hallan aterrorizadas; peor no acreditará títulos a un gobierno que, disponiendo de todos los medios necesarios para apreciar en su real extensión y prevenir los excesos del movimiento proyectado, prefiere leyes de excepción que lo pongan en condiciones de clausurar diarios, locales, bibliotecas y demás instituciones obreras, aún cuando sean éstas las que propendan a la educación integral del proletariado y al progreso político y social de este país”.

“Deberes gubernativos”, en *Tribuna*, 14 de mayo de 1910:

Sin dilaciones que serían impropias, velando por la patria y por el pueblo sobe-

rano, (el Gobierno) ha requerido del Congreso la sanción de la ley de estado de sitio, medio indispensable para ahogar, antes de nacer, los ruines intentos de los cultores de la destrucción y del odio a las instituciones. [...] La propaganda se ha tornado mayormente violenta por parte de los ácratas, ese núcleo de delincuentes en pleno desvarío. [...] Hay que considerar también los deseos del poder público, que no quiere ser objeto de críticas y censuras injustas por los medios que pusiera en práctica sin estar debidamente autorizado. Su situación es delicada y excepcional. [...] El estado de sitio, usado con el tacto que caracteriza al actual gobierno, llevará la calma a todos los ánimos, barriendo sombras y temores que no deben oscurecer ni por un momento el cielo límpido, de azul turquesa, en estos días inolvidables de mayo”.

“Cien años”, en *Boletín de la Unión Industrial Argentina*, nº 497, 15 de mayo de 1910:

“Para ocupar en el porvenir un lugar de primera fila en el concierto de las naciones contamos con el elemento principal: un país de grandes y múltiples fuentes de producción que ofrece ancho campo a todas las actividades. [...] Por lo pronto, entre nosotros, se concede ahora a las cuestiones económicas una atención mayor. Excelente síntoma. Se las examina, se las discute y se opina resueltamente a favor o en contra de tal o cual medida, de tal o cual idea, de tal o cual doctrina. Todos nuestros esfuerzos deben tender a

facilitar e ilustrar esas discusiones, actualmente las más fecundas de todas. Hoy por hoy, es ésta la más patriótica de las tareas, la de mayor utilidad colectiva, la de más vastas proporciones. [...] Obrando así emplearemos el mejor medio de hacer fructificar las buenas semillas sembradas y de conquistar para la República el poderío que en adelante más ambicionarán los pueblos, porque será el más necesario a su conservación: el poderío económico”.

“El día del cometa Halley”, en *El Diario*, 18 de mayo de 1910:

“La fecha fatídica del 18 de mayo de 1910 ha llegado. Un momento más y el misterioso viajero de las inmensidades celestes acudirá fielmente a la cita que se da cada 75 años a la tierra. Ignoramos aún si este encuentro de la tierra con el transeúnte de los espacios será un acontecimiento lamentable o simplemente digno de ser contemplado. [...] Una cosa es cierta para nosotros, y es que no podemos aguardar sin indiferencia su llegada”.

“La embajada de Italia”, en *La Nación*, 21 de mayo de 1910:

“La recepción hecha al embajador de Italia, honorable [Ferdinando] Martini, que llegó ayer a las 2 de la tarde y presentó inmediatamente sus credenciales al Presidente de la República resultó grandiosa. Veintiocho sociedades italianas acudieron en corporación a recibir al enviado italiano, y alrededor de cien hicieron representar en el acto por delegaciones. Agréguese a esto el inmenso

pueblo que se adhirió a la manifestación, que acudió a la dársena a esperar el arribo del vapor, que acompañó al embajador hasta la Casa Rosada entre aclamaciones y vivas, que lo condujo al Majestic y que le tributó allí nuevas y todavía más entusiastas manifestaciones.

“Celebración a la Infanta Isabel de Borbón”, en *El Correo de España*, 23 de mayo de 1910:

“Con legítima satisfacción la Embajada Española, con fraternal afecto los argentinos, y con grato respeto los extranjeros, vieron todos ayer hasta qué grado admirable alcanza la cultura colectiva de España dentro de la vida de este país. [...] He aquí el orden de la formación de los círculos de la colectividad española: Empleados de la Cooperativa Nacional de Consumos, con un gran ramo de flores; Orfeón Español, con banda de música; Orfeón Gallego; Círculo Valenciano, con la típica *señera* del Conquistador; Centro Navarro; Centro Catalán; Unión Española de Mozos y Cocineros; Centro Aragonés; Submarino Peral, con banda de música; Sociedad Coral Catalunya, con la roja barretina; Asociación Patriótica; Club Español; Sociedad Española de Socorros Mutuos de Buenos Aires: Nuevo Centro España Primitivo; Centro Gallego de Buenos Aires; Unión Gallega de Barracas y Buenos Aires; Casal Catalá; Defensores Juventud Unida Española; Hijos del Partido de Lalin: Círculo Gallego; Defensores de Galicia; Residentes de Pontevedra; Círculo Asturiano. Nos fue

materialmente imposible tomar nota de todas las sociedades, pues fue tan numerosísima la concurrencia que la columna no pudo formar por el orden que se había indicado. La Infanta saludaba a todos con la mano, observándose cuán dulce complacencia experimentaba”.

“La llegada del Presidente [de Chile, Pedro] Montt”, en *La Ilustración Sud-Americana*, nº 418, 30 de mayo de 1910: “El Jefe de Estado de la República de Chile ha gozado en Buenos Aires de un espectáculo de adhesión al insigne ciudadano, como quizás no haya visto en país alguno. Su entrada fue triunfal y estuvo en todo el trayecto rodeado de las aclamaciones delirantes del pueblo”.

“1810 – 25 de mayo – 1910”, en *La Nación*, 25 de mayo de 1910:

“Si para una democracia los timbres nobiliarios radican en las luchas de sus grandes hombres, la República Argentina puede ostentar blasones tan brillantes y tan puros como los pueblos que más han honrado con su historia los anales de la civilización. No llenó el mundo con los ecos de su campaña emancipadora, porque el escenario era demasiado pequeño y la jerarquía demasiado subalterna para que compartieran la atención europea con la estupenda novela de las aventuras napoleónicas. En cambio, dejó el testimonio de grandes espirituales cuya medida admite cualquier confrontación a través de los tiempos y cuyo ejemplo marcará por siempre en la vida argentina el honor

inmarcesible de su gloria originaria. Podemos enorgullecernos con esta certidumbre, sin temor de que nos engañe la sugestión del patriotismo. Confirmando la ley de la perspectiva histórica, vemos destacarse en el cuadro de la revolución figuras imponentes cuya talla no deja de crecer a medida que las lejanías del tiempo van desvaneciendo el medio tono de los acontecimientos y de las personalidades circundantes. Y en medio de ellas la silueta augusta del héroe magno, mente inspiradora y brazo armado de la libertad americana, para quien todos los pechos argentinos guardan la ternura de un afecto filial y la veneración de un culto fervoroso, como si su ser moral, a fuerza de superar los alcances normales de la capacidad humana, llegara a confundirse con la imagen misma de la patria [...] aquél a quien el destino pareció combinarle los acontecimientos de tal modo que no faltase una prueba de su existencia ni una hazaña en su obra para cosechar los laureles que habían de ceñir en su frente la corona del padre de la patria. Aun impotente en sus designios y estéril en sus efectos, la revolución argentina habría tenido siempre un título justificativo con el solo hecho de entregar a la historia la enseñanza y el ejemplo de la biografía que la ilustra”.

“Charlas del PBT”, en *P.B.T.*, nº 287: “La República Argentina cumple hoy el primer centenario de su emancipación. [...] Por grandes que fueran las ilusiones que se forjaron los hombres insignes que

lucharon por la independencia de esta hermosa patria, por atrevidos que fuesen sus ensueños de progreso y de grandeza, han quedado empequeñecidos por los hechos. Hoy contemplamos admirados y llenos de entusiasmo lo que parece una paradoja increíble: la realidad superior al sueño; la esperanza temeraria eclipsada por el resultado colosal y grandioso. La vida ofrece muy contados casos de este engaño tan dulce: el triunfo inmortal de la República Argentina es un ejemplo evidente y deslumbrador”.

“El gran día”, en *El Diario*, edición vespertina del 25 de mayo de 1910:

“No ha faltado a la cita tradicional el mejor número del programa de los festejos: el sol de mayo, el sol patriota, el sol glorioso, brilló desde el aclarar, asomando su faz radiosa sobre las aguas del viejo río, como una sonrisa que saludara a la ciudad. [...] Medio millón de almas en las calles, llenando la calzada hasta el resquicio de las puertas, dan testimonio del crecimiento asombroso de la aldea colonial de 1810 y ese murmullo de colmena, ese ruido de plaza en que muere la ola del mar, se levanta como el himno de la multitud a la potencia divina que ha guiado sus pasos hasta este puerto de salud, de libertad, de independencia y de riqueza”.

La Comisión Nacional del Centenario.

“Al Pueblo:

Las patrióticas solemnidades de estos días destinados a honrar la memoria de nuestros padres, carecerían del ambiente

democrático en que nació y se desarrolló la revolución de mayo de 1810, si el pueblo todo, gobernantes y gobernados, no se congregase en imponente demostración cívica para demostrar unidad de sentimientos cuando se trata de rendir homenaje de gratitud a nuestros antepasados. El alma nacional debe esplender vibrante de alegría ante las conquistas alcanzadas, y de regocijo ante el más venturoso porvenir que no aguarda. Y formándole como una guardia de honor tienen su sitio nuestros hijos de todos los países de la tierra que nos ayudan con su trabajo y en la elaboración de nuestro progreso. Con este propósito, la Comisión Nacional del Centenario, invita al pueblo de la Capital, a nacionales y extranjeros, a reunirse el 28 del corriente a las 2 p.m. en las calles Entre Ríos y Callao para desfilar en imponente columna por la Avenida de Mayo y disolverse, después de saludar el antiguo Cabildo, cuna de nuestra nacionalidad".

El Pueblo, 30 y 31 de mayo de 1910:

"La lluvia molesta, que con intervalos caía sobre la multitud, no fue obstáculo para que la manifestación en proyecto se celebrara. Cada uno de los ciudadanos argentinos y extranjeros que se sumaron a esa manifestación llevaba en sus manos una bandera nacional con la inscripción "1810 Centenario Argentino 1910". De ellas se repartieron 150 mil y fueron tan insuficientes que las que para suplir la falta se dedicaron al comercio de esas banderitas, hicieron un verdadero agosto, pues llegaron

a cotizarse hasta un peso moneda nacional cada una. A las 2.30 p.m. se puso en marcha la columna al compás del himno nacional y de las marchas patrióticas, en correcta formación. Desde las ventanas y balcones las señoras de esta Capital saludaban el paso de la manifestación, enviándoles sus saludos entusiastas. [...] En medio de vivas a la patria, los manifestantes pidieron al doctor Figueroa Alcorta que hablara, quien, en una breve improvisación, dijo que aquel acto era un despertar soberbio del alma nacional, que había salido a la calle a tributar el homenaje de respeto que habían conquistado los próceres de mayo. Que un solo grito sintetizaba su emoción de ciudadano y de funcionario, y qué ese grito era: ¡¡Viva la patria!!"

"El Centenario", en *Revista del Círculo Militar*, nº 114, junio de 1910:

"Ni el más optimista habría supuesto las colosales proporciones que ha adquirido la gran fiesta del Centenario de nuestra emancipación política. [...] El ejército ciudadano, el que corresponde a nuestra gran tradición democrática, ha quedado consagrado como el más alto exponente de la fuerza pública, como la garantía más eficaz para guardar el honor nacional".

Joaquín V. González, *El juicio del siglo*:

"El estudio imparcial del conjunto del siglo recorrido por la Nación Argentina, revela que ella ha traído a la tarea de la civilización cualidades y fuerzas positivas, y que ha entregado la región de la tierra de su dominio al goce y utilidad del género

humano en condiciones de libertad y bienestar progresivos. Para realizar estos bienes ha debido cruzar por largas y dolorosas pruebas, sufrir muchos reveses, verter mucha sangre, contemplar muchos crímenes y cometer muchos errores, como en todas las luchas de la civilización en todas las demás regiones de la tierra y períodos de historia, y en particular las de aquellas naciones y razas que fundaron, como Inglaterra y Francia, los modelos de cultura y civilización que hoy admira la humanidad y estudia la ciencia política; y acaso sea el más valioso de los fundamentos para la futura grandeza de esta República, el conjunto de los obstáculos, vicisitudes y desgracias porque ha debido atravesar, y ha debido sobrelevar y vencer con singular tenacidad y energía; porque una ley moral humana enseña que son más apreciados y duraderos aquellos bienes que más sacrificios y esfuerzos costaron, y que las instituciones más sólidas son siempre aquellas que se fundaron después de las pruebas máximas del hierro, del fuego y de la sangre de las generaciones anteriores".

Osvaldo Magnasco. "El Centenario y los analfabetos", en *El Monitor de la Educación Común*, nº 449, 31 de mayo de 1910:

"Tiene que dolernos la ingrata circunstancia de que el Centenario de la República nos sorprenda con una elevada cifra de ignorantes junto a las relativas a nuestros progresos económicos y aún a otros progresos de índole intelectual. [...] ¿Acaso la independencia sólo quiere decir indepen-

dencia política? ¿Acaso ésta es realmente efectiva fuera de la órbita de la emancipación mental? ¿No nos dice la historia de la centuria transcurrida que no somos tales independientes? ¿Qué nuestras prácticas políticas denuncian todavía el accidente de una deplorable subordinación a muchos conceptos erróneos, a muchos absurdos prejuicios y a cuántas costumbres anacrónicas? Celebremos, sí, con ejemplar entereza el compromiso de reducir reciamente el porcentaje, y podamos así el 9 de Julio secular disfrutar del más confortante de los espectáculos con que la Providencia puede premiar el esfuerzo de las naciones: el espectáculo de la escuela de toda clase distribuida por el suelo patrio, doquier sea ella reclamada, prestando el amparo de su sombra a todos cuantos en la República han menester del alimento primario de las inteligencias".

"En honor de la República Argentina – Las fiestas de Roma", en *La Ilustración Sud-Americana*, nº 429, 15 de junio de 1910:

"La confraternidad ítalo-argentina ha adquirido un relieve magno en las fiestas celebradas en honor de nuestro centenario en la egregia Roma. El Rey Víctor Manuel y [Roque] Sáenz Peña confundidos entre las aclamaciones de dos pueblos abrazados a través de los mares, han sintetizado el ideal de raza sustentado por un espíritu de libertad".

Almafuerte. *A la patria*:

"Cómo buscar la luz y el aire libre / Las macilentas yerbas subterráneas, / Cómo ruedan

tenaces y tranquilas, / Al anchuroso piélago las aguas; / Así sedienta / Y así porfiada. / ¡La triste humanidad se precipita / Al pie de la bandera azul y blanca!"

Juan A. Alsina. *La inmigración en el primer siglo de la Independencia*:

"La República Argentina no recibe *colonos* sino *inmigrantes*, para el aumento de la población de su territorio, dedicado a la humanidad, bajo su ley, su lengua, su protección, su escudo, su oliva, su encina y su laurel. [...] Los Constituyentes de 1853, no pudieron prever que en medio siglo se produjera la anomalía política inaudita de que la población del país llegara a tener, sobre 7.000.000 de habitantes, el número de 2.500.000 extranjeros (cuya prole es considerada por los gobiernos de los países de origen, como súbditos suyos, con excepción de España) gozando de las particulares ventajas que acordaron a los simples habitantes".

Discurso de Emilio Frers, Presidente de la Sociedad Rural Argentina, al inaugurar la Exposición Internacional de Agricultura, el 3 de junio de 1910:

"La República Argentina sólo ha necesitado veinte años para realizar un salto prodigioso que hoy atrae las miradas del mundo y cuya altura se mide con cuatro cifras: 7 millones de habitantes; un valor de 1500 millones de pesos en ganados; 18 millones de hectáreas bajo el arado, y un comercio exterior que suma más de 700 millones de pesos oro. Con razón vibra de

entusiasmo y orgullo el alma popular al celebrar el centenario patrio bajo los auspicios de estos grandes guarismos, que representan la realización de aquellos sueños de grandeza y prosperidad que alentaron los fundadores de la Nación. Dejad que se yergan los agricultores de la República. A sus esfuerzos debe el país el renombre que hoy alcanza. A su labor, este rió de oro que le permite cubrirse de galas, y ostentar cuanta institución caracteriza la civilización moderna. [...] La agricultura argentina está estrechamente vinculada con todas las naciones del mundo, como quiera que es la industria que alimenta con sus productos todo nuestro intercambio exterior; es cliente obligado de los pueblos fabriles y a su vez los necesita por consumidores de sus productos. Está en su naturaleza ser expansiva y liberal y será en todo tiempo el agente más decidido y eficaz de las buenas relaciones internacionales".

Leopoldo Lugones, de las *Odas Seculares*:

"A los ganados y a las mieses":

"Congratulemos a la dulce ciencia / Del pacífico agrónomo que explora / En el paciente surco los secretos / De las plantas amigas, con sus toscas / Manos, en que la noble geometría / Habitó rectitudes bondadosas".

"Un triunfo de la ganadería nacional", en *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, Volumen LXIX, mayo y junio de 1910:

"Ha sido para la República una hora de júbilo y de triunfo la consagrada a al inau-

guración de la Exposición Internacional de Agricultura, llevada a cabo el día 3 de junio. [...] No es, por cierto, sólo el número de los países concurrentes lo que hace pensar en el éxito, sino también, muy especialmente, la superior calidad de los productos presentados, y sobre todo el brillante puesto que le ha correspondido a nuestra ganadería. Deber advertirse, para que no se tenga por exagerado nuestro concepto del éxito, que la República Argentina, cuya tarea de selección y perfeccionamiento del ganado sólo se remonta a cincuenta años atrás, se ha medido en este terreno con países encanecidos, podría decirse, en esa difícil obra. La ganadería ha dado una hora de gloria y de júbilo a la República, y hemos de agregar que la ha engrandecido. El concepto que después de este torneo se tendrá de nosotros en Europa será, estamos seguros y lo afirmamos muy categóricamente, muy superior del que se puede tener en la actualidad. Porque para poder presentar un conjunto de animales de estirpe, como hemos presentado, el país debe contar ya con solideces indiscutibles, y debe destacar su personalidad propia en el núcleo del mundo. Nada hay más netamente nacional, en este país que atraviesa recién por los períodos iniciales que los sociólogos han descubierto en la marcha ascendente de todos los pueblos y de todas las naciones, que la ganadería, cuya culminación entre nosotros es ya evidente. La Exposición Internacional de Agricultura, pues, debe señalarse como un gran triunfo argentino llamado a blasonar de gloria la hora solemne del primer centenario".

Leopoldo Lugones, de las *Odas Seculares*:

“A los ganados y a las mieses”:

“Cantemos a la carne brava y fuerte / Que enciende el fuego de la vida heroica / En el bocado previo del combate, / En la oración del labrador que torna. / Temple en el brazo activo; flor de llama / En el ramo arterial de sangre roja; / Calor de inteligencia y de coraje, / Fundamento de razas vencedoras”.

Santiago E. Baravino, Presidente de la Sociedad Científica Argentina.

“Congreso Científico Internacional Americano”, en *Anales de la SCA*, primer semestre de 1910:

“Debemos una palabra de sincero aplauso al Congreso i al Gobierno arjentinos por haber resuelto la celebración de un congreso científico que pusiera de manifiesto, ante propios i extraños, los progresos realizados por la Arjentina, más aún, por la América toda, en el vasto campo de las ciencias puras i aplicadas, en los cien años transcurridos; tanto más ponderables para nosotros, si se tiene en cuenta que nuestra verdadera vida institucional apenas llega a medio siglo”.

Carlos Octavio Bunge, “La educación”, en *La Nación*, 25 de mayo de 1910:

“El laicismo de la educación argentina oficial, desde la escuela hasta la universidad, se cimenta, por reacción contra las tradiciones coloniales, en el espíritu de la Revolución [de Mayo de 1810]. El liberalismo de la escuela argentina puede considerarse como una serena imparcialidad científica. [...] El carácter

obligatorio y gratuito de la enseñanza primaria, la tendencia práctica y moderna de la secundaria y la extraordinaria difusión de la superior, están determinadas por el supremo ideal ético y político de la educación argentina: ¡la democracia! Antes que especialistas y profesionales, ella propende a formar hombres, esto es, ciudadanos para la patria. El principio orgánico de la revolución hace así en la escuela pública su incombustible base. El porvenir del país depende de su enseñanza. [...] A los visibles progresos económicos y técnicos del país, corresponden también otros tantos progresos morales e intelectuales, siendo entre ellos la educación el más evidente y provechoso”.

“Un confronto spropositato nella conferenza di Ferri [all’ Odeon]”, en *Giornale d’Italia*, 12 de septiembre de 1910:

“On. Ferri, avete citato sproposito, in tutto e per tutto, in genere, in numero e in caso. ¡Ma é ben doloroso che un italiano eminenté venga a dire di tali spropositi dell’Italia nostra in America per difendere gli uomini e le cose della politica argentina!”

Hipólito Yrigoyen. *Declaraciones del Comité Nacional*, 10 de octubre de 1910:

“Tiene la Unión Cívica Radical una misión histórica ineludible que terminará, y a fe que la viene cumpliendo en la más absoluta integridad de sus postulados. [...]”

La Unión Cívica Radical está dispuesta siempre a caracterizar con su intervención, y sancionar con su voto en definitiva, la reorganización de los elementos constitutivos del derecho electoral, en cuanto ella sea plena y realmente hecha en su concepto legal y su aplicación verdaderamente garantizada”.

Mensaje de Roque Sáenz Peña, al asumir la Presidencia de la Nación, el 12 de octubre de 1910:

“Mi programa, menos que un sistema, propuso una medida al enunciar como ensayo el precepto del voto obligatorio, que arraiga en la naturaleza de la función y en el derecho perfecto de la sociedad para imponerlo. [...] Yo me obligo ante vosotros, ante mis conciudadanos y ante los partidos, a promover el ejercicio del voto por los medios que me acuerda la Constitución, porque como tengo dicho, no basta garantizar el sufragio, necesitamos crear y mover al sufragante. Confío para ni propósitos en los progresos de la razón pública, en el convencimiento de los partidos y en las revelaciones del civismo argentino, a que acabamos de asistir con legítimo orgullo nacional. [...] Hemos inaugurado la segunda centuria entre los deslumbramientos y esplendores del pueblo de mayo, que ha sabido acreditarse ante el mundo la potencia de la raza, la unidad de sus vigorías complejas y más que todo y sobre todo las vibraciones sensibles del alma nacional que se ha revelado, que se ha impuesto con el atavismo ingénito de sus orígenes gloriosos.

Perseveremos en aquel estado de alma que no debe ser efímero y que no sólo ha de mirar al pasado para honrarlo, sino también al porvenir para llenarlo con deberes, derechos y abnegaciones”.

G. Clemenceau. *Notas de viaje por la América del Sur:*

“En Buenos Aires, lo mismo que en las provincias, no he encontrado una sola persona que no estuviese ampliamente informada sobre los defectos, y hasta si se quiere, sobre los vicios de la administración y del gobierno. Este es el caso ordinario en todos los países. [...] A este respecto, los argentinos están en una situación ni mejor ni peor que los pueblos de Europa, en los que la libertad de decirlo todo ha empezado a hacer su obra. [...] ¿No abusan ciertos funcionarios, con excesiva libertad, de sus administrados, demasiado inclinados a sufrir pasivamente la ley de la arbitrariedad, hasta los próximos desquites de la fuerza? Muchas veces lo he oído decir, aunque no lo he podido probar. No podré hacerme aquí el eco de las maledicencias y probablemente las calumnias con que los hombres públicos no dejan de colmarse recíprocamente, en todos los continentes de la tierra. Me permitiré decir solamente a nuestros amigos argentinos que, en ningún país del mundo, ha lugar a temer el exceso en la vigilancia e intervención de las administraciones”.

Estanislao S. Zeballos. “Constitución y jurisprudencia”, en Reginald Lloyd

(Editor). *Impresiones de la República Argentina en el siglo XX.* (Londres, 1911):

“Si la República Argentina no fuese un país tranquilo y firmemente establecido, los ingleses, los franceses, los alemanes, los holandeses y los belgas no habrían invertido allí más de \$ 1.800.000.000 en oro, ni habrían continuado poniendo más y más dinero en empresas, como realmente lo están haciendo ahora, a pesar de las crisis pasadas. El dinero es la cosa más tímida que existe en el mundo, y no se aventura donde no hay seguridad. Hay, además, en la República Argentina cerca de dos millones de extranjeros. He sido tres veces Ministro de Estado, y estoy ya familiarizado con lo que pasa en el Gabinete. Os aseguro que no hay ante él una sola reclamación extranjera, y mi país no ha tenido nunca querellas de esta clase con ningún Gobierno europeo o americano. La Constitución se aplica a los extranjeros con verdadera benevolencia y cariño maternal. Deseamos que las relaciones entre los países anglosajones y la República Argentina se estrechen cada día más y se vuelvan más cordiales, como también más fecundas en buenos resultados para el progreso de la humanidad. Finalmente, quisiera advertir que si pudiésemos comparar las instituciones civiles y políticas de origen anglosajón con un árbol, podría decir, con razón, que en el siglo XIX el fruto más glorioso cogido de sus ramas fue los Estados Unidos, y que en el siglo XX veremos otro de sus gloriosos y magníficos frutos: la República Argentina”.

Adolfo Posada. *La República Argentina. Impresiones y comentarios.* (Madrid, 1912):

“La Argentina se ofrece, sin duda, como una de las más intensas atracciones geográficas del mundo. ¿Por qué? ¿Por qué es el país preferido de los pueblos europeos? ¿Por qué buscan allí colocación las capitales? ¿Por qué es objeto de tantas adulaciones y estudios? [...] Realmente, el fenómeno más interesante, desde el punto de vista sociológico, que puede registrarse en la Argentina se da en [la Pampa central], y él consiste en la conquista total de la Pampa por la emigración; es, sin duda, el fenómeno capital, la heroica lucha, no con el indio, sino con la naturaleza, para utilizar su fuentes de vida. Es además un espectáculo de indiscutible grandeza. El progreso de esta conquista está representado primero por el ganado y luego por el cereal; el ganado, en cierto modo, mejora la tierra y parece ser el punto inicial muchas veces. El momento culminante de la conquista de la tierra es el cereal; ambos, el cereal y el ganado, caracterizan este período agropecuario del proceso argentino de dominación de la naturaleza. Y

como vemos, la expansión de ambos entraña la expresión nacional argentina”.

“El año del Centenario”, en *La Nación*, 31 de diciembre De 1910:

“Despidámoslo con la emoción que puede confundir su noble melancolía con una noble complacencia. Ha sido el gran año de nuestra existencia actual. Es una época vivida por nosotros que pasa a la historia sobreponiendo su majestad a los inquietos movimientos de lo accidental de todos los días. Entra con él al pasado algo que será el gran recuerdo que ha de iluminar como sol tranquilo y de amplísimas radiaciones nuestra vejez. [...] Al pasar a la historia, este año-símbolo y evocación, deja abierto anchuroso pórtico sobre el futuro. Al decirle ¡adiós! el porvenir nos convoca casi a responder a las vicisitudes del gran pasado que fue un instante con nosotros al sonar la hora del secular aniversario de 1810”.

“Despedida del Centenario - El Solemne Tedeum”, en *El Pueblo*, 1º de enero de 1911:

“[El 31 de diciembre de 1910] A las 5 en punto se dirigió a la Catedral, desde la Casa

de Gobierno el Presidente de la Nación, doctor Roque Sáenz Peña, acompañado de todos los ministros del Ejecutivo y altos funcionarios públicos. [...] El elocuente orador sagrado, monseñor Miguel de Andrea, pronunció una oración de tonos patrióticos muy levantados. Ponderó el patriotismo de que habían dado gallardas muestras los argentinos en las fiestas del Centenario, haciendo especial mérito de la actuación del elemento escolar. Hizo votos porque la religión y el pueblo unidos para la celebración de la fiesta patriótica, continúen en la misma armonía y sean como las dos manos que se estrechan para levantar el símbolo nacional. – [A la llegada del Año Nuevo] Anoche era general el júbilo y la algazara en las calles de la población: hasta altas horas de la madrugada permanecieron abiertas muchas casas de comercio. Se hicieron numerosos disparos de bombas, cohetes y otros proyectiles. Las calles principales desbordaban de público en dirección a la Avenida y Plaza de Mayo. Las comparsas de todas las iglesias se asociaron al júbilo popular, dejándose oír asimismo las sirenas y pitos de las fábricas, como de los vapores amarrados en el puerto”.

Guillermo Gasió. (Buenos Aires, 1951). Abogado, diploma de honor de la Universidad de Buenos Aires. Investigador senior en el Centro de Estudios sobre la Guerra Fría de la Universidad de Harvard. Ha publicado en tres tomos la historia de la segunda presidencia de Yrigoyen y el golpe de 1930: *Yrigoyen. El mandato extraordinario. 1928-1930; Yrigoyen en crisis. 1929-1930; La caída de Yrigoyen. 1930* (Ediciones Corregidor, 2005-2006). Edición y textos de conversaciones con Oscar Camilión, Gustavo Caraballo, Julián Licastro y Fernando Donaires. Tuvo a su cargo la edición y presentación del libro de Yasunari Kawabata (Premio Nobel de Literatura 1968), *El bello Japón y yo*; y de Borges en Japón. *Japón en Borges*. (Ambos, por la Editorial Universitaria de Buenos Aires).

La exposición artística del Centenario

HÉCTOR SCHENONE

El 12 de julio de 1910 se inauguró oficialmente la exposición de arte del Centenario en el marco de la conmemoración oficial de los cien años de la Revolución de Mayo. Fue ésta la primera acción gubernativa de envergadura que mostró a un público internacional la producción de los artistas argentinos. En 1904, y de modo más restringido, el gobierno había enviado a otra muestra semejante, la de Saint-Louis en los Estados Unidos de Norteamérica, una serie de obras de artistas locales. En dicha ocasión recibieron premios los trabajos de Eduardo Sívori, Lucio Correa Morales y Julia Wernicke.

Un año antes, en 1909, el Congreso de la Nación había promulgado la ley 6285 que reglamentaba los festejos del Centenario y entre sus considerandos figuraba el de realizar una exposición de Bellas Artes. La convocatoria a participar fue extendida a muchos países europeos y americanos. En esa oportunidad se recibió una propuesta de la Sociedad Central de Arquitectos que ofrecía encargarse de concretarla, a la que se unió otra que ya había elevado con idénticos fines la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

La Comisión Nacional del Centenario estaba formada por los señores Manuel J. Güiraldes, Francisco P. Moreno, Ernesto Pellegrini y Luis Ortiz Basualdo. A estos cuatro miembros se les sumaron, a pedido del Ministerio de Instrucción Pública, otros tantos delegados de la Sociedad Central de Arquitectos, de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y uno por la Intendencia Municipal. Secundaban a la Comisión Ejecutiva las de Construcciones e Instalaciones, Álbum y Reglamento.

El organismo ejecutivo acordó que los edificios que albergarían tan importante muestra artística se erigieran en los terrenos de la

Plaza San Martín que formaba un semi-círculo al Pabellón Argentino, donde debía instalarse el Museo Nacional.

Se llamó entonces a un concurso de planos entre los arquitectos de la Sociedad Central. Su presidente Paul B. Chambers prometió la colaboración de los socios quienes aceptarían como todo premio una medalla de oro. El ganador se haría cargo de la dirección de los trabajos y recibiría por ellos honorarios inferiores a los usuales en esos momentos. Se presentaron siete proyectos de los cuales fue elegido el del arquitecto Emilio Lavigne. Las construcciones, según se había establecido, serían provisionales, *desmontables, de fácil aplicación para otros destinos*.

El jurado consideró que el proyecto de Lavigne era *el más modesto en su fachada, pero indudablemente el mejor concebido como distribución práctica y económica ... de más fácil y rápida ejecución y el que respondía mejor a la utilización de sus materiales, cuando se llevase a cabo su demolición*.

A pesar de que se procedió de inmediato a licitar los trabajos, los cálculos de costos y tiempo fueron excedidos por las circunstancias. Materiales y obreros ya habían sido acaparados por la construcción de los pabellones que albergarían las muestras de ferrocarriles, industria, agricultura e higiene. Las sucesivas huelgas, entre ellas la general del 18 de mayo, fueron como la contra cara de unas celebraciones que pretendían mostrar una Argentina organizada.

La infanta Isabel de Borbón fue el personaje emblemático y junto a ella asistieron el presidente de Chile así como representantes de

las principales naciones, muchas de las cuales fueron alojadas en residencias privadas o en el hotel Majestic de la Avenida de Mayo, uno de los más lujosos de esos años.

Igualmente importante fue la presencia de intelectuales como los escritores españoles Ramón del Valle Inclán, Jacinto Benavente, que vino como director de la compañía teatral Guerrero-Díaz de Mendoza, Vicente Blazco Ibáñez y Adolfo Posada quien, juntamente con los políticos y periodistas franceses Georges Clemenceau y Jules Huret, publicaron en algunos casos amables y en otros ácidos comentarios sobre la realidad argentina. Participaron también en esos acontecimientos sus compatriotas no menos célebres Jean Jaurès y Anatole France.

Como era habitual en tales ocasiones no faltó la exhibición del poderío militar *en el imponente e irreprochable desfile de nuestro bien disciplinado ejército, en los torneos de tiro y en la Revista de nuestros barcos de guerra, demostrando ésta, todo lo que hemos andado desde las proezas de nuestro héroe legendario de los mares en los albores de nuestra Independencia ...* Vino enseguida el desfile de nuestra riqueza agrícola-ganadera en la más interesante de nuestras Exposiciones, según opinión imparcial de los extraños. Después de la agricultura, siguen las industrias fabriles. Éste es el lógico desarrollo de todos los pueblos ... hemos quedado sorprendidos nosotros

mismos de todo lo que la mano del hombre produce ya en nuestro suelo.

Con el mismo tono enfático siguió Ernesto Pellegrini refiriéndose en el discurso inaugural de la exposición pero, de modo más coherente a la vez que breve, el presidente de la Comisión Ejecutiva decía que tan importante reunión artística cumplía con el propósito de incorporarnos *definitivamente al movimiento que pone su sello a las civilizaciones más avanzadas*. El pueblo argentino *ávido de educación artística* estaba seguro de encontrar en dicha muestra *la lección y la inspiración* que ayudarían a realizar sus ideas. Cuando agradeció a los países concurrentes lo hizo mencionando en primer término a Francia cuyo arte calificó de *audaz en sus concepción y atrevido en su ejecución*.

La aludida condición didáctica¹ de la muestra no sólo fue señalada por las autoridades sino también por críticos y periodistas. A ello se sumó la actitud, como de disculpa, asumida por algunos funcionarios. Para el secretario de la Comisión, Ricardo Ligonto, el acontecimiento cultural fue determinado por el florecimiento económico, *la República Argentina, rica, ahora estado poderoso, en un porvenir no lejano, demostrará, también en esta Exposición ya sea por el concurso de su joven arte, como por la manera de disponer de sus riquezas, que ella es una rama nobilísima de la raza latina maestra*

del arte por la secular tradición histórica y Buenos Aires la futura Atenas de la nueva gran civilización americana.

Para quien redactó el prólogo de la sección argentina en el catálogo oficial de la Exposición, *era el nuestro un país nacido a la vida sin tradición de cultura que no pudo contar con el sedimento generador de arte que enaltecería y glorificara civilizaciones como en otros países*. La historia artística contaba entonces con muy pocos años y recién a mediados del siglo XIX comenzó a recibir los primeros aportes de maestros foráneos pues *el mismo conquistador no pudo prestar al novel país sino chispas de la hispana grandeza*.

Los años de anarquía habían impedido que el arte se desarrollara y la estéril indiferencia recién pudo superarse con la aparición de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Ese período anterior que ha sido designado como *finisecular*, contó con un grupo heterogéneo de artistas en el que primaban los extranjeros. Todos ellos, tanto los nacidos en el país como los venidos de afuera, no dejaron de ser epígonos de variada calidad del academicismo europeo. Como tales, complacían las cortas exigencias de un público sin sentido crítico cuyos alcances en materia artística se reducían al parecido en los retratos o a una cierta verosimilitud en los paisajes y bodegones, sin dejar de ser expresiones atemporales difíciles de ubicar en el contexto del arte occidental.

1. Miguel Ángel Muñoz, "Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario", en *Tras los pasos de la norma. Archivos del CAIA 2*, Buenos Aires 1999, p. 22 y sigs.



Eduardo Sívori, En las islas, óleo sobre tela. Foto ANBA

A partir de la década del ochenta podemos señalar el surgimiento de una nueva generación de artistas nacionales que con mucho esfuerzo y escaso apoyo oficial pudieron frecuentar algunas escuelas europeas pues tal era el desideratum de todo joven deseoso de perfeccionarse en el arte. Los más destacados concluyeron su formación en el Viejo Mundo entre los años 1870 y 1900. Los talleres elegidos por los primeros enviados fueron los de Roma, Florencia o Venecia, coincidiendo con las tendencias impresas en su formación, aunque sería erróneo generalizar pues algunos de los integrantes de lo que se ha dado en llamar "segundo grupo", Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino,

Emilio Caraffa y Ernesto de la Carcova, entre otros, orientaron su quehacer hacia rumbos distintos a partir de una nueva visión de la pintura relacionada con el arte francés de los salones.

En esos años, concretamente en 1876 y debido a una iniciativa privada, se había fundado la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, única entidad si se quiere, con que contó Buenos Aires para la enseñanza de diversas especialidades de las artes plásticas. Tal institución poseía además una biblioteca y un local para exponer obras de arte. En aquella sala presentó Eduardo Sívori su cuestionado lienzo "Le lever de la bonne".

Otra corporación que promovió el desarrollo artístico en nuestro medio fue El Ateneo, originado en las reuniones que se organizaban en la casa de Rafael Obligado, así como la Estímulo había surgido en un local cedido por los Sívori. Concurrieron a aquellas tertulias iniciales no sólo artistas plásticos sino también músicos y científicos, literatos y periodistas. Las actividades se iniciaron en 1892 con un concierto y una conferencia de Norberto Piñeiro quien expuso los alcances de la institución.

Poco tiempo más tarde El Ateneo inauguró una muestra en la sede social de la Avenida de Mayo a la que sucedieron



Juan Manuel Blanes, *Los enemigos del alma*, óleo sobre tela. Foto ANBA

otras en los años posteriores, cada vez más concurridas por expositores y público. En la tercera, del año 1894, se expusieron "Sin pan y sin trabajo" de Ernesto de la Carcova, "La vuelta del malón" de Ángel Della Valle, "El corsario La Argentina" de Martín

Malharro y "Margot" de Eduardo Schiaffino, es decir, lo más importante producido por nuestros pintores, *los primeros modernos*, en aquellos años. Contribuyeron a difundir los alcances de la exposición los comentarios escritos en *La Nación* por Roberto J. Payró.

En ese mismo año de 1894 surgió otro grupo, La Colmena Artística, en el que predominaba, al parecer, la concurrencia de pintores extranjeros aunque debe señalarse que no faltó la presencia de los más destacados locales. A este círculo le seguirá la fundación de la Sociedad de

Artistas Plásticos, en 1905 y la nueva asociación Nexus, en 1907-1908, cuyos componentes orientaron su producción hacia metas distintas.

Resumiendo, a partir de la década del ochenta hay lugares de enseñanza y otros destinados a las exhibiciones, como los salones de Witcomb y de Costa. A ese contexto tan promisorio se agregaron, en 1895, la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes y, al mismo tiempo, una progresiva formación crítica a la que contribuyeron el periodismo y las revistas especializadas como también la paulatina formación de un público y de un gusto.

Desde el punto de vista político la Exposición del Centenario fue un éxito que excedió las expectativas de los organizadores. La Argentina aparecía así superando a través del arte su condición de país joven, espléndido en la riqueza material. Con la muestra del Centenario se mostraba como una nación civilizada en el consorcio de otras de la misma condición. La contra cara o el trasfondo turbulento provocado por una situación social injusta con sus huelgas y legislaciones restrictivas y la “pequeña historia”, olvidable, si se quiere, de improvisaciones, manipulación del jurado, críticas adversas y abstenciones.

A pesar del poco tiempo disponible, el cuerpo diplomático en el extranjero respondió con celeridad y eficacia obte-



Reinaldo Giudici, *Hogar feliz*, óleo sobre tela. Foto ANBA

niéndose así una amplia aceptación oficial de los países invitados. Los gobiernos de Alemania, Austria-Hungría, Bélgica, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Italia, Países Bajos, Suecia y Uruguay, prometieron su concurso y actuaron en consecuencia. Fue su adhesión tan positiva que los organizadores tuvieron que restringir el concurso de los artistas foráneos y se necesitó por dos veces ampliar el plano de los edificios que debían construirse. Por tal motivo también se suprimieron las secciones de arquitectura, artes gráficas y arte decorativo. Sólo la delegación francesa levantó en Palermo un pabellón destinado a la exhibición de piezas procedentes de las industrias suntuarias.

Como se dice en la Memoria de la exposición, la concurrencia de obras y de artistas

superó los cálculos más optimistas y alcanzaron el número de 2419, de las cuales más de 1600 fueron pinturas, ejercicio artístico de manifiesto predominio.

Pero si revisamos el elenco de los nombres que aparecen en el catálogo, advertimos que no superaban una treintena los maestros destacados, mientras que el resto pertenecían a una franja informe de pintores correctos, ni antiguos ni modernos. Es justamente esa medianía la que brindó el “tono” a la muestra. Hubo, también, preferencias que nos indican la formación de un cierto gusto moldeado en parte por las exposiciones comerciales en particular las de pintura española. Ello explica que para quienes redactaron la Memoria fuera *la más valiosa de la Exposición*. Como dice un autor fue la



Claude Monet, *Orillas del Sena en Giverny*, óleo sobre tela. Foto ANBA



Ignacio Zuloaga, *Vuelta de la vendimia*, óleo sobre tela. Foto ANBA

puesta en gran escala del mercado internacional de arte, que consideraba a Buenos Aires una boca de salida de la sobreproducción de los talleres europeos² De otro modo no se explica la aceptación de obras menos que mediocres o decididamente malas como lo demuestran las ilustraciones del catálogo oficial o algunos de los negativos obtenidos en esa oportunidad³

El otro conjunto de lienzos que despertó particular interés fue el enviado por Francia, en especial el *grupo de pinturas impresionistas* y el de las que, de algún modo, estaban asociadas a dicho movi-

miento así como otros participantes de diferentes tendencias que enriquecieron la historia del arte. Leemos en el catálogo los nombres de Pierre Bonnard, de Maurice Denis, Odilon Redon, Félix Vallotton, Edouard Vuillard, Charles Despiau junto a los de Renoir y Monet. Salvo las referencias que las notas periodísticas hicieron de este último, los demás nombres citados pasaron sin pena ni gloria.

Esto nos lleva al problema de la recepción de las corrientes modernas, especialmente las que procedían de Francia. Hubo en 1888 una exposición de arte francés que se realizó en el Salón Florida y que reunió un grupo de formación académica como Flandrin, Roll, Cormon, Gervex y otros, que no suscitaron mayor interés entre los observadores porteños. La aceptación de la modernidad vino a través del grupo que fue a estudiar a Francia, Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Emilio Caraffa y Ernesto de la Cárcova. A través de ellos se hizo más intenso el predominio de ese país en la evolución del arte argentino y, agrega Payró que, *si bien no admiraron la Olimpia de Manet captaron la enseñanza deducible de las obras de Corot, de Boudin, de Sisley, de Berta Morisot, y no se espantaron ante la síntesis de Puvis de Chavannes los toques de color de Albert Besnard o el dibujo audaz y certero de Forain*.

El cambio definitivo se produjo a comienzos del siglo XX con la tardía intro-

2. Roberto Amigo, "Iconografía y artes visuales del Centenario", en: *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Consejo del Plan Urbano Ambiental, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED-América Latina, Buenos Aires, 1999, p. 353.

3. Colección de negativos obtenidos en la Exposición del Centenario, Academia Nacional de Bellas Artes.

ducción del Impresionismo en la muestra que realizara Martín Malharro en 1902, a su regreso de Europa. Dicha tendencia que ya había sido resistida y consagrada en Francia y que se había modificado al penetrar en otros países europeos, sacudió el ámbito artístico porteño, acostumbrado al verismo finisecular.

Advertimos, por otra parte, que entre otros nombres figuran los de Fernando Fader, Justo Lynch, Carlos Ripamonte y Cesáreo Bernaldo de Quirós, lo que indica que eran distintos los criterios que orientaban la pintura de estos artistas, que el Impresionismo había dejado huellas en sus trabajos y que los principios que orientaban dicha tendencia habían sido interpretados de modo diverso por cada uno de ellos. Esta cuestión, no sólo interesa desde el punto de vista artístico sino que se enlazó con otros asuntos más ricos y complejos, entre ellos, el problema tan debatido, ya planteado hacia décadas, como era el del "arte nacional".

En el momento de realizarse la muestra del Centenario, los maestros impresionistas o afines a su grupo ya habían ingresado en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. El inventario de 1910 consigna una "Madre e hija" de Renoir, "El arlequín" de Degas y dos paisajes de Malharro y, a ellos se sumaron las obras adquiridas con fondos votados por el Congreso Nacional y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Con el

primer aporte, se compraron cincuenta y nueve obras de distintos países europeos, pinturas en su mayor parte, cuya despareja calidad indicaría la posible existencia de compromisos con las distintas delegaciones o la orientación del gusto apegado a lo académico de quienes las seleccionaron.

Evidentemente, las piezas más importantes de este conjunto son el busto de Falguière labrado en mármol por Rodin

y los dos lienzos de Zuloaga "Española e inglesa en un balcón" y, en especial, "Las brujas de San Millán". También se compraron nueve obras de maestros argentinos y no menos enriquecedora fue la contribución del Palacio Municipal al adquirir uno de los dos cuadros enviados por Monet, "Orillas del Sena en Giverny", dos de Anglada Camarasa, "La espera" y "Chica inglesa" y otro de Zuloaga, "La vuelta de la vendimia".



Jef Leempoels, Amistad, óleo sobre tela. Foto ANBA

Vista a la distancia, la Exposición de Bellas del Centenario fue la gran oportunidad que tuvo nuestro país de cotejar la labor de sus artistas con las de los que vinieron en representación de las naciones más importantes de la época y también una

demostración de la asincronía entre el arte oficial y las vanguardias. Fue, asimismo, la oportunidad que tuvo un gobierno de organizar con su apoyo fáctico y económico un suceso cultural de gran envergadura que, si bien se gestó a partir

de iniciativas privadas, supo responder a los reclamos que, desde hacía ya tiempo, realizaban distintos sectores de la intelectualidad porteña. A partir del cierre de la muestra se iniciaba una nueva etapa con la creación de los Salones Nacionales.

Héctor Schenone. Nació el 1º de enero de 1919. Profesor de Historia egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredon". Especializado en arte americano del período colonial. En 1947 recibió el Premio "Enrique Peña" otorgado por la Academia Nacional de la Historia; en 1996 el Premio Konex Humanidades; en 1999 el Premio Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio de la Fundación Konex. Fue becado por el Instituto de Cultura Hispánica en 1948; por el Fondo Nacional de las Artes en 1959 y por la OEA en 1962. Dictó cursos y conferencias en España y en varios países de Latinoamérica. Se desempeñó como secretario del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA; Director del Museo Municipal "Isaac Fernández Blanco" y Director del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Realizó diferentes publicaciones: *El arte de la imaginería en el Río de la Plata* (1948); *Retablos, escultura y pintura colonial* (1982); *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos* (1992); *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo* (1998) e *Iconografía del Arte Colonial. Santa María* (2008). Es profesor consulto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, miembro de las Academias Nacionales de Bellas Artes y de la Historia y Académico Correspondiente de la Real Academia de San Fernando (España) y de las Academias de la Historia de Perú, Puerto Rico, Bolivia y Venezuela. Recibió en 2009 el título de Doctor Honoris Causa otorgado por la Universidad Nacional de San Martín.

La pintura de historia y el primer Centenario

ROBERTO AMIGO

1.

La pintura de historia en la Argentina ha tenido un desarrollo singular marcado por la ausencia de la academia decimonónica, cuyas normativas eran las que determinaban que este género ocupase la primera jerarquía en la determinación de la capacidad artística de un pintor. Su implantación en un espacio periférico como la región rioplatense estuvo sujeta a la emulación de otros países americanos, con academias (Méjico, Brasil y Chile) o con artistas relevantes formados en Europa (Perú). Ya bajo el Estado de Buenos Aires se propuso un sistema de becas a Italia que debería haber favorecido la práctica de la pintura de historia, sin embargo este objetivo no se cumplió: fue un artista oriental, Juan Manuel Blanes –becado por el gobierno de su país- el cultor más entusiasta de las grandes máquinas pictóricas de relatos históricos.

Cómo género la pintura de historia estuvo fuertemente anudada a dos cuestiones: los manuales históricos de la enseñanza escolar y la formación de los estados-nación modernos. Es decir a un relato escolarizado de los episodios del pasado que permitiese que los mismos fuesen conocidos por el público, alimentando así al complejo proceso de ingeniería social que implicó construir los imaginarios nacionales.

Desde ya, a lo largo de la primera mitad siglo XIX se pueden señalar pinturas aisladas que representan temas históricos pero el inicio del género pintura de historia tuvo origen en el relato farragoso durante los años posrosistas, con el sanjuanino Benjamín Franklin Rawson (formado bajo la influencia de Raymond Quinsac de Monvoisin y la atenta mirada de Domingo F.

Sarmiento en Santiago de Chile) y sus grandes óleos *Salvamento en la Cordillera* y *El asesinato de Maza*. El triunfo armado liberal que abrió paso a la organización nacional implicó la necesidad de una imagen histórica no farragosa de la Nación. Por ello, en 1862, Bartolomé Mitre encargó a Prilidiano Pueyrredón el *Juramento de la Bandera*, acorde con su interés de historiador en la figura de Belgrano como ciudadano al servicio de los ideales de Mayo. Sin embargo, el proyecto por razones diversas, entre ellas su sujeción a reformas edilicias en la sede y la propia dificultad del artista en un género que no dominaba, no pasó de la etapa de boceto.

El episodio fundante de la conciencia de la relevancia del género entre la élite letrada fue la llegada de *Los funerales de Atahualpa* del peruano Luis Montero, en viaje triunfal hacia Lima en 1867. Se discutió qué características debía tener la pintura de historia en los países americanos, y qué mensaje debía transmitir el carácter moralizante de la misma.

La Guerra de la Triple Alianza determinó los límites de los Estados-nación modernos en la cuenca del Plata, es sintomático que al finalizar la cruenta contienda inició su actividad como pintor de historia, en el sentido estricto, Juan Manuel Blanes. En los años setenta fue su voluntad, apoyado por el intelectual Andrés Lamas y el historiador Ángel Justiniano Carranza, la que impulsó el género. El artista anheló ser el pintor de historia americano que relatase los episodios fundantes de las nuevas repúblicas, sin embargo su obra quedó muchas veces en la etapa exploratoria de dibujos y bocetos (*Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810*, *Sanción de la Constitución Argentina de 1853*, *La conspiración de Alzaga, Batalla de Maipú*, entre otros), por otra parte sin un relato histórico fijado por la escola-

ridad, el artista podía enfrentarse al fracaso en la lectura de su obra por desconocimiento del público, como le ocurrió con *La Revista de Rancagua*, vasto lienzo de historia sanmartiniana. Además, Blanes inició la contaminación de otros géneros, como la pintura de costumbres, con los valores moralizantes de la pintura de historia en su resonante éxito *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, esta contaminación alcanzó veinte años luego su máxima expresión con *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle. Al no haber estado conformado el programa estatal el éxito de Blanes dependía de la posibilidad de aceptación de su propuesta iconográfica, y a entablar un acuerdo con el historiador que legitimara el hecho histórico representado. Otro aspecto central de la acción de Blanes fue la formación de un taller en el que actuaron sus dos hijos, más Reinaldo Giudice y José Bouchet. La recepción de su obra estimuló a otros pintores a cultivar los asuntos históricos, como es el caso de Augusto Ballerini aunque éste para diferenciarse de su modelo se dedicó a la pintura alegórica de los héroes. Por otra parte, la influencia de Blanes en Chile fue central para el paso de la pintura de historia de asunto clásico y bíblico a los temas nacionales, aspecto no menor para los tiempos del Centenario cuando los artistas trasandinos dominan la escena del relato histórico en la región.

Blanes fue consciente de la dificultad de ser pintor de historia americano y de

lograr seducir con su proyecto iconográfico a los gobiernos. En 1873, al comentar el fracaso de la adquisición de *La Revista de Rancagua* por el Congreso argentino explicó a un conocido chileno: “Ese país no tiene ningún cuadro histórico, y parece cuidarse muy poco de instruirse en el lenguaje de la pintura monumental [...] Tuve, en fin, la fortuna de saber allí que había servido la historia dignamente. Pero tuve también la de apercibir la preferente atención que se da a la historia del día, y que si algún culto se mide a la de ayer, es una especie de penitencia, a la que el hombre no puede, aunque quiera otra cosa, dejar de someterse, en desagravio de las ofensas inferidas a la justicia.”¹

La pintura de historia en la Argentina tuvo una institucionalidad débil durante el siglo XIX: a la ausencia de academia, se sumaba también la del salón –la pintura de historia es el gran género de salón y la de un museo histórico, destino obligado de la exhibición del objeto. Fue el gobierno fuerte de Julio A. Roca el primero en encargar desde el Estado pintura conmemorativa: contrató al perseverante Blanes para fijar en imágenes la extensión de las fronteras con la ocupación militar del Río Negro que inició el poder político y militar (obra monumental atada a los avatares de la política, el artista recién la finalizó en 1898) y además un gran óleo con el discurso del presidente herido ante el Congreso

Nacional, un friso del régimen conservador, finalizado en 1886.

No hay pintura de historia sin relato de Nación, y este se conformó en los últimos quince años del siglo XIX (la obras históricas de Bartolomé Mitre y Vicente F. López ofrecieron las fuentes literarias necesarias). Al ser un género fundamentalmente estatal, recién cuando las naciones se constituyeron territorialmente las élites definieron lo héroes y el pasado común relevante para el imaginario nacional, entonces la pintura de historia tuvo las condiciones objetivas para su desarrollo sostenido. El Centenario, en este sentido, es el apogeo y fin del género.

2.

Para 1910, la pintura de historia era un género residual por sus características ilustrativas y objetivas, dos cualidades contrarias a la autonomía y la subjetividad modernas. Sin embargo, la magna ocasión conmemorativa estimuló la acción de los artistas en la pintura de historia. Allí, volvieron a escena los seguidores de Blanes, ocupados antes en otros géneros, y los que no se habían interesado en la representación visual de la historia comprendieron que podía ser un buen momento para intentarlo. Entre los primeros se destacó el español José Bouchet con *La Primera Misa en Buenos Aires*. En su juventud se había interesado en los asuntos tanto de San Martín como

1. Juan Manuel Blanes a Joaquín Noguera, Montevideo, 23.09.1872, AGN-M, archivo Mauricio Blanes, caja 58, carpeta 5.

de Belgrano, pero luego fue centrándose en los episodios históricos del primero, en varios bocetos. A pesar de la abundancia de estos últimos, sólo logró concretar como gran aparato la mencionada representación fundacional de la ciudad distante de su juvenil afán sanmartiniano.

El asunto de la obra de Bouchet es una misa de campaña, con la figura central de Garay. A la derecha, el sacerdote consagrando la eucaristía, en el altar ubicado delante del árbol de justicia. Un caballero de la Orden de Santiago enseña la verdad de la fe a una joven india, tocada con plumas, en el momento solemne de la misa. En el cielo nuboso llama inmediatamente la atención en tintes azulados se recorta el perfil de la ciudad moderna. La idea rectora del cuadro fue la representación de las tres edades de la ciudad de Buenos Aires: la india, la española y la moderna. Esta concepción moderna del patriotismo se emparentaba con una idea territorial y política de nación, indicada por Rojas en 1909: patriotismo instintivo, patriotismo religioso, patriotismo político. Es la obra de Bouchet la puesta plástica más significativa de la doble mirada de la república conservadora en el Centenario: hacia el pasado y la recuperación hispanista, hacia el futuro manifiesto del progreso. Sin embargo, su lienzo fue opacado por *La Fundación de Buenos Aires* de José Moreno Carbonero, encargo municipal al célebre pintor de historia de la tradición pictórica peninsular.

El otro discípulo de Blanes, Reinaldo Giudice, alejado de su técnica y motivos durante la estadía veneciana, había alcanzado alto reconocimiento con *La sopa de los pobres*. Sin embargo, retomó los dictados de su antiguo maestro para la *Presentación del general San Martín al soberano Congreso*, que ocupó gran parte de su tiempo hasta 1899. En 1910 con motivo de los festejos del Centenario realizó otro cuadro histórico *Belgrano jura que derrocará al Virrey*, a la par que presentaba el díptico criollista *Hogar feliz y Cabo de Año* en la Exposición Internacional del Centenario.

En la primera década del siglo comenzó una fuerte demanda de imágenes históricas, el Museo Histórico Nacional cumplió el papel de comitente estatal, actuando como nexo entre el discurso histórico y la escuela. En este sentido activó el director Adolfo P. Carranza una demanda continua de los retratos y objetos conservados por los descendientes de los patriotas para que los mismos se exhibieran en el museo. Además, estableció una política de encargos y copias para cubrir los vacíos visuales del relato institucional de la gesta emancipadora americana como acción argentina. Entre los artistas convocados para copias históricas, el más dotado fue Fausto E. Coppini, autor de *La Pola, Policarpia Salvatierra, es llevada al suplicio por las autoridades españolas* de Vera y Calvo y de *Francisco Miranda en la prisión de Carraca* de Arturo Michelena. Era Coppini uno de

los más interesantes pintores históricos de la primera década: en 1908 realizó *El fusilamiento de Dorrego*; la escena representa el momento de la despedida entre Lamadrid y jefe federal mientras el pelotón está formado para ejecutar la sentencia arbitaria. El episodio histórico fue de impacto en el público ya que fue elegido por Mario Gallo para el largometraje de ficción filmado en 1909, estrenado el año siguiente, comenzando una filmografía histórica que recupera la iconografía plástica. El tema, además, era de actualidad literaria por el *Dorrego* de David Peña. La figura de Manuel Dorrego, también conmemorada en el extraordinario encargo monumental a Rogelio Yrurtia, fue la primera recuperada de la tradición política federal, en el contexto de una historiografía dominada por el discurso heredado de la facción unitaria.

En los temas sanmartinianos, tan caros a Carranza, el asunto del Abrazo de Maipú tuvo un sentido preciso otorgado por los pactos de Mayo de 1902 sobre cuestiones limítrofes entre Argentina y Chile. La representación pictórica del encuentro triunfal al pie de la cordillera, territorio de la contemporánea disputa, afirmaba la hermandad de dos pueblos apelando al pasado histórico encarnado en la figura de los héroes nacionales. El cuadro más importante sobre este asunto es de la autoría del chileno Pedro Subercasseaux, fechado en 1907, el simbolismo buscado se fortalece con la inclusión de las banderas nacionales flameando a un costado. Un

óleo del español Julio Vila y Prades *San Martín y O'Higgins en la cumbre de los Andes* no representa un momento histórico determinado sino la hermandad de los pueblos en 1910. Fue adquirido por iniciativa del general Garmendia para que el Ministerio de la Guerra obsequiase al Ejército de Chile para fortalecer el "espíritu de confraternidad". El cuadro había sido denominado por el propio Julio Vila y Prades *Gloria de un siglo*. El encargo del director del MHN a Bouchet no pasó de un estudio preliminar.

Desde ya, el Cruce de los Andes fue un tema reiterado en la iconografía sanmartiniana, y si algunos artistas como Ángel Della Valle, Martín Boneo y Adolfo Estrada se habían ocupado con suerte dispar del mismo (*San Martín en Chacabuco* de 1898 de Estrada impone ya el héroe de la lámina escolar), para el Centenario la figura dominante en su tratamiento fue el mencionado Subercasseuax, una de sus obras menores, la acuarela *San Martín en los Andes* hace explícito el contenido alegórico del asunto. La alegoría sanmartiniana continúa en obras como la aguada de Coppini *Mendoza fue su nido y los Andes su espacio*, aunque desde ya el didactismo moralizante puede ser confundido como vocación alegórica por ejemplo en el boceto *San Martín en la Cuesta del Portillo* de 1906 del mismo autor: el regreso de San Martín a Mendoza en 1823, luego de

su renuncia de Guayaquil, atravesando los Andes a lomo de mula. Es la contrapartida del cruce heroico: el proyecto de producir imágenes que tratasen la vida cotidiana del "Padre de la patria" como parte del proceso de pinturas de costumbres de los héroes como enseñanza ética.

Pablo Carbelli, Juan M. Ferrari, Federico Cotivadini y Carlos Ripamonte instalaron un panorama en la calle Rivadavia 1018 y 1028, *El Paso de los Andes por el ejército libertador al mando de San Martín*. Hicieron en el local las refracciones necesarias como "lo exige ese grandioso espectáculo".² La obra era un telón de fondo con modelado en alto relieve representando la cordillera. La ejecución debe haber sido apresurada ya que una crítica señaló las deficiencias en las figuras del primer término y la poca importancia concedida a la figura de San Martín.³ El mismo comentarista apuntó que la parte histórica estuvo a cargo de Carlos Ripamonte y Pío Collivadino, el paisaje de José Guarro y la escultórica de Juan Ferrari. Un aviso publicitario, bajo el título de "Diorama Nacional. Paso de los Andes" convocó a visitar la exhibición a intelectuales y artistas, aptos para apreciar detalles de composición y técnica, y a las familias y a las escuelas por su carácter educativo ya que pueden realizar un aprendizaje de la veracidad histórica: "¿Por qué San Martín monta un caballo chiquitito y no el brioso corcel del bronce?".⁴

El italiano Giacomo Grossó realizó el *Panorama de la Batalla de Maipú*, luego de una exhaustiva documentación de los uniformes y del paisaje, y de una producción iniciada en Turín. Para la exhibición se construyó una estructura de hierro y cemento armado con frontispicio de piedra y techo de cristal sobre la calle Paraná. La representación panorámica daba importancia al paisaje, ya que era considerado un elemento primordial para dar la sensación de vista en el espectador, que si no conocía el episodio representado podía acceder por 20 ctvos. a un folleto explicativo basado en la *Historia de San Martín* de Bartolomé Mitre.

Una de las alegorías más difundidas fue "el sueño de San Martín": el anciano recuerda su pasado de gloria. Sofía Posadas en *Los últimos días del general San Martín*, pintado en 1900, en la nubosidad característica para representar el lugar de los sueños representó una carga de granaderos. En el óleo de Luis Servi *El sueño de San Martín* el prócer anciano sostiene su cabeza en el tradicional gesto de la melancolía, en el fondo del retrato: la batalla de San Lorenzo, el Cruce de los Andes, Chacabuco, Maipú, la Declaración de la Independencia en Lima, la entrevista de Guayaquil. Otro *Sueño de San Martín* fue pintado por Pedro Blanqué en 1913, un año antes se había ocupado del Combate de San Lorenzo, con oportunidad del centenario del encuentro militar.⁵ La

2. La Razón, 06.04.1910, 4ta. ed., p. 3, c. 4.

3. El Diario Español, 08.06.1910, p. 3, c. 4.

4. El Diario, 10.06.1910, p. 5, c. 4-5. La dirección del aviso es la Avenida de Mayo

5. Pedro Blanqué fue uno de los artistas más afectos al género histórico desde fines del siglo XIX, frecuentaba las salas del MHN para tomar apuntes para sus obras, entre ellas la inauguración de la Bandera Argentina, El pueblo quiere saber de que se trata y Cabildo abierto 22 de mayo de 1810, además de las mencionadas sobre San Martín.

alegoría de Blanqué profundizó la historia cotidiana al pintar a San Martín sentado en un sillón de su dormitorio con salto de cama, mientras que en la mitad superior, el abrazo de Yatasto, granaderos marchando y a caballo, San Martín en la cima de los Andes, y tres figuras de Libertad-República, con los correspondientes gorros frigios y las banderas de Chile, Argentina y Perú. Un detalle interesante es el "retrato de la bandera" colgado en la pared que enfrenta al espectador. San Martín anciano fue elegido como imagen del renunciamiento al poder, a la riqueza y a los honores. La sencillez de sus últimos días se complementa con un cuadro que ilustra la sencillez de su muerte: *San Martín en el túmulo funerario*, 1901, de María Obligado de Soto y Calvo. El cadáver, con la ropa impuesta por el daguerrotipo, se encuentra acostado entre dos cirios; la bandera argentina, de gran tamaño, cubre su pecho sostenida por el brazo ya muerto.

La ilustración histórica es el paralelo a los relatos costumbristas de la historia, Francisco Fortuny fue el artista más prolífico en el género: las aguadas sobre la guerra del Paraguay publicadas en el *Álbum de la Guerra de Paraguay*, manuales escolares, revistas ilustradas, infantiles y magazines. Para *La Vida Moderna* durante los años 1909 y 1910 realizó la ilustración de "La efeméride de la semana", elaborando un voluminoso corpus de

ilustraciones de los asuntos más variados de la historia nacional, con sesenta ilustraciones de la serie compaginó el *Álbum Histórico Argentino*. También existieron iniciativas de particulares, por ejemplo, un "distinguido caballero de nuestra sociedad" encargó a Francisco Fortuny una serie de 26 "asuntos rigurosamente históricos que piensa tratar ampliamente y concluir en un término acaso de tres años".⁶ La crónica comentó sobre dos cuadros al óleo recién terminados, *La Reconquista* y *El 25 de Mayo de 1810*, este último con grupos de patriotas que "envueltos en largos capotes y armados de bastones y pistolas invadían las aceras de la Recoba para guarecerse de la lluvia". La noticia también informó que Fortuny se ocupaba de otro cuadro: la reunión de patricios en la casa de Rodríguez Peña la noche del 20 de mayo de 1810. Pintura e ilustración compartían las mismas composiciones, el cambio era de escala, técnica y fundamentalmente del espacio de exhibición: si el destino de la pintura de historia es el Museo Histórico como templo patriótico, el lugar de la ilustración es el aula como escenario de la construcción del imaginario nacional.

Para el Centenario también se imprimieron obras escolares como el *Almanaque del Centenario* de J. M. Badía, ya pensando en la niñez como objetivo central de la imagen histórica: "El niño encuentra en él, sin esfuerzo intelectual ninguno los datos suficientes para que

conozca y se encariñe con los personajes de la epopeya nacional." La edición de quince láminas *Mapa Histórico de la República Argentina (1810-1816). Curso intuitivo de Historia Nacional para uso de las Escuelas de la República* fue una idea desarrollada por Victoriano Montes con las ilustraciones basadas en las acuarelas de Guillermo Da Ré, estos "mapas históricos" distribuidas entre las escuelas públicas de las "provincias más pobres y lejanas" según la Comisión Nacional del Centenario formarán "muy eficazmente en el corazón de la niñez un vivo sentimiento patriótico, familiarizándole al mismo tiempo con el glorioso pasado de esta nación."⁷ En la solicitud de compra Victoriano Montes defendió así su producto: "El grabado en colores deslumbra al niño, absorbe su atención y fija en su tierna mente, las nociones adquiridas con rasgos inconfundibles e inalterables."⁸ Da Ré fue un prolífico pintor veneciano de relativa importancia, cuya mejor obra es la tela *El Parque en la Revolución del Noventa*, óleo de grandes dimensiones exhibido en el Museo de Luján. En 1907 había realizado una importante exposición de su obra, sesenta y cuatro lienzos de distintos géneros, entre ellos el histórico, en el Salón Costa de la calle Florida. Para el Centenario, por iniciativa de Adolfo P. Carranza, recibió la comitencia de elaborar las imágenes sobre la Revolución de Mayo para los sellos postales: *La noche del 20 de Mayo en casa de Rodríguez Peña* y *La Jura*

6. "Cuadros históricos. La Reconquista y 25 de Mayo. Dos oleos de Fortuny", *La Razón*, 3era., 29.03.1910, p. 3, c 2-3.

7. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Libro de Actas, Sesión 56^a, 04.10.1909, folio 179.

8. AGN, sala VII, fondo Comisión Nacional del Centenario, Mesa de Entradas, Comisión V, letra "M", Número 138, 25.06.1909, folio 4.

de la Junta Gubernativa el 25 de Mayo de 1810. Este último asunto luego fue llevado a un gran óleo por el artista veneziano ya establecido en su patria de origen. Además, Da Ré trabajó en episodios de la historia paraguaya independiente, acorde con la proximidad del Centenario de 1911.

Como es lógico durante el Centenario la elaboración de la iconografía de la Revolución de Mayo, tanto de los sucesos como de los protagonistas, fue abordada desde todos los objetos posibles. La estatuaria, sin duda, fue el campo predilecto de la comitencia oficial; sin embargo la producción de una iconografía patriótica de Mayo, de fuerte discurso estatal, encontró en determinadas obras pictóricas un canal apropiado para su objetivo de crear una imagen histórica nacional. El Centenario culminó los encargos de los aniversarios de episodios relacionados con el proceso revolucionario, para el de las Invasiones Inglesas fueron dos pinturas ejecutadas por el artista francés Charles Fouqueray, *La Reconquista de Buenos Aires* y *La Defensa de Buenos Aires* finalizados en 1908 y 1909 respectivamente. En el cabildo se exhibe un boceto del primer cuadro, posiblemente enviado por el artista como prueba contractual. *La Reconquista* responde a la iconografía de la rendición, de vasta difusión en la pintura de tema militar; sorprenden en un primer plano central las figuras de los dos contrarrevolucionarios de mayo:

Liniers y Gutiérrez de la Concha. También la pintura conmemorativa continúo luego del Centenario como estela del mismo: por ejemplo *Los últimos momentos de Mariano Moreno* de Egidio Quercioli realizado en 1912, y en el Museo y el más interesante óleo del artista de temas militares de la guerra franco-prusiana Emile Boutigny: el episodio representado es la intervención de Carlos María de Alvear durante la Asamblea General Constituyente del año 1813, quien fue primer presidente de la misma y propuso la abolición de la esclavitud de vientos. El cuadro responde a la iconografía tradicional de las asambleas republicanas, asunto de resonancia en tiempos de discusión de reformas políticas como fue 1913.

El corpus visual de mayo está integrado también por obras de desiguales valores plásticos, conservadas en su mayoría en el MHN que demuestra la centralidad que va adquiriendo el asunto, desde el boceto de Blanes sobre el Cabildo Abierto de 1870; la pluma del artista español Vicente N. Cotanda *El 25 de mayo de 1810 en Buenos Aires*, posiblemente un estudio para una obra de mayor envergadura, realizado en la década del noventa, la acuarela de Rosso *22 de mayo de 1810* datada en 1901. Las grandes pinturas históricas sobre Mayo fueron resultado del Concurso de Cuadros Históricos, episodio central en la vida del género en la Argentina.

3.

Una de las cuestiones más debatidas del funcionamiento de la Comisión Nacional del Centenario fue la convocatoria y realización de un Concurso de Cuadros Históricos estipulado en la Ley del Centenario, las bases del mismo fijaron: “El retrato histórico que la ley indica, deberá ser el de todos los miembros de la Primera Junta. El de Costumbres Nacionales quedará a la elección del artista, y el destinado a un asunto de la época de la Independencia, dependerá de lo que resuelva la comisión central.”⁹ Este último punto por moción de Carlos A. Estrada también quedó librado a la elección de los artistas, quien además propuso que los cuadros deberán ser al óleo, el lado mayor de cuatro metros, y la entrega enmarcados, bajo sistema de plica el 20 de abril de 1910.¹⁰

Los premios convocados fueron tres por asunto, siendo el primero adquisición por la suma de \$ 20.000 m/legal, el segundo premio en la suma de \$ 3.000 y el tercer premio en la de \$ 2.000, quedando estos dos últimos cuadros de propiedad del artista ejecutante, cuestión que luego generó una polémica burocrática. La distancia de los montos entre los premios fue en detrimento del concurso, ya que era difícilmente recuperable los costos de participar por el tamaño y el enmarcado.

En la convocatoria ya se desprende la ambigüedad en la definición de los asuntos: el

9. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Libro de Resoluciones del Comité Ejecutivo, Acta Sesión 8va., 19.03.1909, folios 24-25.

10. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Libro de Resoluciones del Comité Ejecutivo, Acta Sesión 10ma., 26.03.1909, folio 31; AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Libro de Resoluciones del Comité Ejecutivo, Acta Sesión 14ta., 20.04.1909, folio 45.

retrato histórico colectivo podía fácilmente dar cabida a una escena histórica, el de costumbres nacionales a cualquier asunto rural o urbano de cualquier época, y ambos podían ser incluidos dentro de la tercera categoría de la "época de la Independencia".

Carlos Zuberbühler fue el crítico más feroz al concurso, consideró que estaba necesariamente condenado al fracaso. Aún más, invalidó meticulosamente las bases a partir de las condiciones de la producción artística y de la situación social de los artistas:

Una tela de tres o cuatro metros, con numerosos personajes, representa la improba labor de muchos meses -por no decir años en presencia del plazo tan angustioso que se ha fijado- con abandono de otros quehaceres y los inevitables gastos, por modelos, trajes y accesorios: o sea, en síntesis pecunaria, quizá los veinte mil pesos ofrecidos como primer premio. ¿Cuántos pintores, argentinos o residentes entre nosotros, se encuentran en condiciones de sacrificar así tiempo y dinero, no digo para exponerse a un desencanto, sino para lograr, en el mejor de los casos, sólo la recompensa honorífica de ver su obra en poder del estado?¹¹

Con claridad sostuvo que lo pertinente hubiera sido un concurso de bocetos,

dada la ausencia de mercado para el tema histórico de gran formato fuera del encargo estatal, por eso "uno solo tiene probabilidades de estimular a los pintores: el que se refiere a «costumbres nacionales de cualquier época». Tal concepto abarca múltiples géneros y asuntos, que permiten, a pesar del tamaño excesivo que se fija, producir obras de notable colocación, lo que no es indiferente para los autores."

Luego desarrolló el argumento más interesante ya que puso en juego las transformaciones operadas en la sociedad, acentuando los contrastes entre campo y ciudad, tradición y modernidad, recurriendo a los tópicos de la sencillez pastoril contra la febrilidad urbana. Estableciendo, al fin de cuentas, una enumeración de temas que fueron los habituales en las dos décadas siguientes:

Asimismo cabe esta pregunta: ¿entre varios trabajos de igual valor técnico y de bien lograda intensidad expresiva, como podrá el jurado establecer la jerarquía de mérito, siendo tan heterogéneo los temas que han de entrar en oposición, como, por ejemplo, una escena de los tiempos coloniales, un baile popular en la época de Rosas, una toldería en el Chaco, un "motivo" actual del mercado, del puerto, o de la campaña, una sala del Teatro Colón en noche de gala? ¿Cómo fijar

comparativamente la superioridad estética de la tela que refleje la febril agitación de la metrópoli al lado de otras, tan hermosas a su manera, interpretativas de la agreste y melancólica poesía de la Pampa, de la imponente escenografía andina o de la grandiosidad animada del estuario platense? ¿Hay, acaso, parangón posible entre los elementos que el artista ha de poner en juego para describir las variadas labores de la agricultura moderna y los que han de representarnos la apacible indolencia de antaño, junto al "fogón" criollo? ¿Existe por ventura algún punto de contacto entre la políchromía de tipos, trajes y costumbres que nos trae el aluvión inmigratorio y la bíblica sencillez de la tradicional vida campestre?¹²

Se sumó a la opinión de Eduardo Schiaffino que lo más acertado era encargar, mediante concursos sucesivos, "una iconografía patriótica más satisfactoria, en vez de grandes composiciones, quizá solidamente pintadas, pero insuficientes como figuración definitiva de los próceres, cuyos rasgos fisonómicos y psicológicos estamos aún por determinar". El Concurso también fue invalidado por no exhibir las obras, salvo las premiadas en la Exposición Internacional de Arte. Para *La Nación* se utilizaba el viejo recurso de los pleitos difíciles "hacer desaparecer el expediente".

11. Carlos Zuberbühler, "El Centenario y el arte. Patriotismo y criterio estético", *La Nación*, 30.05.1909, p. 6, c. 1-2.

12. Carlos Zuberbühler, "El Centenario y el arte", *La Nación*, 18.06.1909, p. 5, c. 1-2.

El principal problema del Concurso era la distancia entre la propuesta y el gusto estético moderno, que sólo la categoría de costumbres podía salvar. Se encuentran en la prensa advertencias de la posibilidad de un veredicto sostenido en la veracidad histórica de la representación: "ver si los botones de los trajes están limpios y si las medallas que los héroes ostentan en sus pechos pertenecen a tal o cual batalla de que han sido vencedores."

El día primero de junio, se constituyó un jurado distante del propuesto inicialmente (MNBA, MHN, ANBA, SEBA y CNBA) en el despacho del Ministro de Interior, José L. Gálvez, en calidad de Presidente de la Comisión Nacional del Centenario, y con la presencia de los miembros de dicha comisión Moreno, Garmendia, Estrada, Olaechea y Alcorta, además de Carranza (MHN) y Alfredo Torcelli (SEBA). José Semprún y Pío Collivadino renunciaron, el último declinó por ser concursante en el certamen. Así, quedó sin competencia artística el dictamen. El examen de los cuadros se realizó el 6 de junio en el Pabellón de la Exposición Internacional donde estaban colocados, el jurado se fue reduciendo hasta quedar conformado por los miembros de la Comisión (Manual J. Güiraldes, en reemplazo de Gálvez, más Moreno, Garmendia, Estrada) y el presidente de la SEBA, Alfredo Torcelli.¹³

En "retrato de los miembros de la Primera Junta", primero ("Pax-Labor", núm. 15) fue Pío Collivadino, segundo ("Lux", núm. 3) el chileno Pedro Subercasseaux; y desierto el tercer premio. En "costumbres nacionales": primero Carlos Ripamonte, presentado con el núm. 16 y el lema "El que en la acción de Maipú supo el cielito cantar"; segundo el núm. 13, Cesáreo Bernaldo de Quirós con *En las carreras de sortijas un día patria*; y tercero el chileno Rafael Correa. En "asuntos de la época de la independencia", el primer premio quedó desierto, el segundo nuevamente para Subercasseaux con *Oíd mortales*, y el tercero para *Muerte de Güemes* de Antonio Alice.¹⁴

Lamentablemente no he localizado una lista de los cuadros recibidos en concurso, salvo que en total fueron 18 obras.¹⁵ Los principales premios fueron para aquellos que ocupaban posiciones importantes dentro del campo artístico, como Collivadino y Ripamonte, ambos muy activos durante el Centenario en estrecha relación con la Comisión. Realizaron conjuntamente la decoración con escudos y flores nacionales del techo del Palacio de la Exposición Internacional de Arte; y Collivadino fue el encargado de las ilustraciones de los diplomas de las exposiciones del Centenario. El cuadro de Collivadino fue elogiado por la crítica por estar "llego de vida y colorido". El asunto no era fácilmente comprendido ya que se

lo menciona como *La Jura de la Independencia Argentina*, aunque puede ser un error común durante los festejos al referirse a Mayo como la fecha de la Independencia. Fue expuesto en la Exposición Internacional con el núm. 26 del catálogo de la Sección Argentina.

El óleo de Ripamonte es *Canciones de Pago*: representa a un gaucho cantando sentado bajo un ombú acompañando por su guitarra. El lema, identificación del artista en el sistema de plica, es programático: "El que en la acción de Maipú supo el cielito cantar", y señala el fuerte interés de Ripamonte por la historia sanmartiniana y, en particular, los granaderos. Fue expuesto en la Exposición Internacional con el núm. 138, junto con otros diez cuadros de Ripamonte en su mayoría de temática criolla. El segundo premio de costumbres nacionales *Carreras de sortijas en día patrio* de Quirós, también fue expuesto en la sección Argentina con el núm. 112 del catálogo, destacándose como el único de tema patrio y criollo entre las 26 obras de este artista.

Los dos artistas chilenos premiados también expusieron en la Exposición Internacional. Rafael Correa mostró dos cuadros *La vuelta del trabajo* (núm. 15 del catálogo) y *Arrieros tomando mate* (núm. 16 del catálogo), no es descabellado suponer que el segundo fue el premiado en la serie

13. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Mesa de Entradas, Comisión V, Letra C, Número 20, 06.06.1910, folios 3-4.

14. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Mesa de Entradas, Comisión V, Letra C, Número 20, 06.06.1910, folios 5-6.

15. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Mesa de Entradas, Comisión V, Letra C, Número 20, 06.06.1910, folios 1. Es posible que los pintores que presentaron obras hayan sido los mismos que firmaron la carta solicitando una prórroga de la fecha de vencimiento. La carta la firmaron: Carlos Ripamonte, Ceferino Carnacini, Alberto Rossi, Federico Sartori, Cesáreo B. de Quirós, Javier Maggiolo, Emilio Artigue, Pío Collivadino, Castilla y Máximo Olano. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Mesa de Entradas, Comisión V, Letra R, Número 196, 30.03.1910.

retrato histórico colectivo podía fácilmente dar cabida a una escena histórica, el de costumbres nacionales a cualquier asunto rural o urbano de cualquier época, y ambos podían ser incluidos dentro de la tercera categoría de la "época de la Independencia".

Carlos Zuberbühler fue el crítico más feroz al concurso, consideró que estaba necesariamente condenado al fracaso. Aún más, invalidó meticulosamente las bases a partir de las condiciones de la producción artística y de la situación social de los artistas:

Una tela de tres o cuatro metros, con numerosos personajes, representa la improba labor de muchos meses -por no decir años en presencia del plazo tan angustioso que se ha fijado- con abandono de otros quehaceres y los inevitables gastos, por modelos, trajes y accesorios: o sea, en síntesis pecunaria, quizás los veinte mil pesos ofrecidos como primer premio. ¿Cuántos pintores, argentinos o residentes entre nosotros, se encuentran en condiciones de sacrificar así tiempo y dinero, no digo para exponerse a un desencanto, sino para lograr, en el mejor de los casos, sólo la recompensa honorífica de ver su obra en poder del estado?¹¹

Con claridad sostuvo que lo pertinente hubiera sido un concurso de bocetos,

dada la ausencia de mercado para el tema histórico de gran formato fuera del encargo estatal, por eso "uno solo tiene probabilidades de estimular a los pintores: el que se refiere a «costumbres nacionales de cualquier época». Tal concepto abarca múltiples géneros y asuntos, que permiten, a pesar del tamaño excesivo que se fija, producir obras de notable colocación, lo que no es indiferente para los autores."

Luego desarrolló el argumento más interesante ya que puso en juego las transformaciones operadas en la sociedad, acentuando los contrastes entre campo y ciudad, tradición y modernidad, recurriendo a los tópicos de la sencillez pastoril contra la febrilidad urbana. Estableciendo, al fin de cuentas, una enumeración de temas que fueron los habituales en las dos décadas siguientes:

Asimismo cabe esta pregunta: ¿entre varios trabajos de igual valor técnico y de bien lograda intensidad expresiva, como podrá el jurado establecer la jerarquía de mérito, siendo tan heterogéneo los temas que han de entrar en oposición, como, por ejemplo, una escena de los tiempos coloniales, un baile popular en la época de Rosas, una toldería en el Chaco, un "motivo" actual del mercado, del puerto, o de la campaña, una sala del Teatro Colón en noche de gala? ¿Cómo fijar

comparativamente la superioridad estética de la tela que refleje la febril agitación de la metrópoli al lado de otras, tan hermosas a su manera, interpretativas de la agreste y melancólica poesía de la Pampa, de la imponente escenografía andina o de la grandiosidad animada del estuario platense? ¿Hay, acaso, parangón posible entre los elementos que el artista ha de poner en juego para describir las variadas labores de la agricultura moderna y los que han de representarnos la apacible indolencia de antaño, junto al "fogón" criollo? ¿Existe por ventura algún punto de contacto entre la políchromía de tipos, trajes y costumbres que nos trae el aluvión inmigratorio y la bíblica sencillez de la tradicional vida campestre?¹²

Se sumó a la opinión de Eduardo Schiaffino que lo más acertado era encargar, mediante concursos sucesivos, "una iconografía patriótica más satisfactoria, en vez de grandes composiciones, quizás solidamente pintadas, pero insuficientes como figuración definitiva de los próceres, cuyos rasgos fisonómicos y psicológicos estamos aún por determinar". El Concurso también fue invalidado por no exhibir las obras, salvo las premiadas en la Exposición Internacional de Arte. Para *La Nación* se utilizaba el viejo recurso de los pleitos difíciles "hacer desaparecer el expediente".

11. Carlos Zuberbühler, "El Centenario y el arte. Patriotismo y criterio estético", *La Nación*, 30.05.1909, p. 6, c. 1-2.

12. Carlos Zuberbühler, "El Centenario y el arte", *La Nación*, 18.06.1909, p. 5, c. 1-2.

El principal problema del Concurso era la distancia entre la propuesta y el gusto estético moderno, que sólo la categoría de costumbres podía salvar. Se encuentran en la prensa advertencias de la posibilidad de un veredicto sostenido en la veracidad histórica de la representación: "ver si los botones de los trajes están limpios y si las medallas que los héroes ostentan en sus pechos pertenecen a tal o cual batalla de que han sido vencedores."

El día primero de junio, se constituyó un jurado distante del propuesto inicialmente (MNBA, MHN, ANBA, SEBA y CNBA) en el despacho del Ministro de Interior, José L. Gálvez, en calidad de Presidente de la Comisión Nacional del Centenario, y con la presencia de los miembros de dicha comisión Moreno, Garmendia, Estrada, Olaechea y Alcorta, además de Carranza (MHN) y Alfredo Torcelli (SEBA). José Semprún y Pío Collivadino renunciaron, el último declinó por ser concursante en el certamen. Así, quedó sin competencia artística el dictamen. El examen de los cuadros se realizó el 6 de junio en el Pabellón de la Exposición Internacional donde estaban colocados, el jurado se fue reduciendo hasta quedar conformado por los miembros de la Comisión (Manual J. Güiraldes, en reemplazo de Gálvez, más Moreno, Garmendia, Estrada) y el presidente de la SEBA, Alfredo Torcelli.¹³

En "retrato de los miembros de la Primera Junta", primero ("Pax-Labor", núm. 15) fue Pío Collivadino, segundo ("Lux", núm. 3) el chileno Pedro Subercasseaux; y desierto el tercer premio. En "costumbres nacionales": primero Carlos Ripamonte, presentado con el núm. 16 y el lema "El que en la acción de Maipú supo el cielito cantar"; segundo el núm. 13, Cesáreo Bernaldo de Quirós con *En las carreras de sortijas un día patria*; y tercero el chileno Rafael Correa. En "asuntos de la época de la independencia", el primer premio quedó desierto, el segundo nuevamente para Subercasseaux con *Oíd mortales*, y el tercero para *Muerte de Güemes* de Antonio Alice.¹⁴

Lamentablemente no he localizado una lista de los cuadros recibidos en concurso, salvo que en total fueron 18 obras.¹⁵ Los principales premios fueron para aquellos que ocupaban posiciones importantes dentro del campo artístico, como Collivadino y Ripamonte, ambos muy activos durante el Centenario en estrecha relación con la Comisión. Realizaron conjuntamente la decoración con escudos y flores nacionales del techo del Palacio de la Exposición Internacional de Arte; y Collivadino fue el encargado de las ilustraciones de los diplomas de las exposiciones del Centenario. El cuadro de Collivadino fue elogiado por la crítica por estar "llego de vida y colorido". El asunto no era fácilmente comprendido ya que se

lo menciona como *La Jura de la Independencia Argentina*, aunque puede ser un error común durante los festejos al referirse a Mayo como la fecha de la Independencia. Fue expuesto en la Exposición Internacional con el núm. 26 del catálogo de la Sección Argentina.

El óleo de Ripamonte es *Canciones de Pago*: representa a un gaucho cantando sentado bajo un ombú acompañando por su guitarra. El lema, identificación del artista en el sistema de plica, es programático: "El que en la acción de Maipú supo el cielito cantar", y señala el fuerte interés de Ripamonte por la historia sanmartiniana y, en particular, los granaderos. Fue expuesto en la Exposición Internacional con el núm. 138, junto con otros diez cuadros de Ripamonte en su mayoría de temática criolla. El segundo premio de costumbres nacionales *Carreras de sortijas en día patrio* de Quirós, también fue expuesto en la sección Argentina con el núm. 112 del catálogo, destacándose como el único de tema patrio y criollo entre las 26 obras de este artista.

Los dos artistas chilenos premiados también expusieron en la Exposición Internacional. Rafael Correa mostró dos cuadros *La vuelta del trabajo* (núm. 15 del catálogo) y *Arrieros tomando mate* (núm. 16 del catálogo), no es descabellado suponer que el segundo fue el premiado en la serie

13. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Mesa de Entradas, Comisión V, Letra C, Número 20, 06.06.1910, folios 3-4.

14. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Mesa de Entradas, Comisión V, Letra C, Número 20, 06.06.1910, folios 5-6.

15. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Mesa de Entradas, Comisión V, Letra C, Número 20, 06.06.1910, folios 1. Es posible que los pintores que presentaron obras hayan sido los mismos que firmaron la carta solicitando una prórroga de la fecha de vencimiento. La carta la firmaron: Carlos Ripamonte, Ceferino Carnacini, Alberto Rossi, Federico Sartori, Cesáreo B. de Quirós, Javier Maggiolo, Emilio Artigue, Pío Collivadino, Castilla y Máximo Olano. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Mesa de Entradas, Comisión V, Letra R, Número 196, 30.03.1910.

de costumbres nacionales. El cuadro *Oíd Mortales*, segundo premio otorgado a Subercasseaux en la segunda serie, es *El Himno Nacional en la sala de María Sánchez de Thompson, donde se cantó por primera vez en 1813* que se encuentra en el Museo Histórico Nacional. El otro premiado fue *El Cabildo abierto del 22 de Mayo de 1810*, firmado LUX en la propia tela. Ambos cuadros figuraron en la Exposición Internacional en la sección chilena (núms. 56 y 57 del catálogo respectivamente).

El ministro de Chile en el país, Dr. Cruchaga Tocornal, pidió una aclaración de las bases del Concurso ya que la Comisión del Centenario en un primer momento trató de que los segundos y terceros premios implicase la adquisición, esto perjudicaba económicamente a los artistas chilenos. La cuestión del pago debe haber sido problemática ya que Antonio Alice, Pio Collivadino y Carlos Ripamonte tuvieron que solicitar el monto acordado para sus premios.

Subercasseaux fue beneficiado con la compra directa de su obra. En un primer momento la Comisión Nacional del Centenario ya había rechazó tal solicitud, por la existencia del concurso, pero Adolfo P. Carranza estaba interesado en la adquisición de sus cuadros para el MHN previamente al mismo desde la exposición realizada por Subercasseaux en el Salón Costa de la calle Florida en octubre de

1909, cuando exhibió lienzos históricos: *Combate de San Lorenzo*, *El general San Martín en el Paso de los Andes*, *La carga de cazadores argentinos y lanceros chilenos en Maipú*, *La expedición libertadora de Perú zarpando de Valparaíso* y *Durante el coloniaje*. En este conjunto figuraba el retrato de Mariano Moreno, pieza anhelada por el director del MHN. El general Garmendia propuso ayudar a la compra con \$ 5.000, en cambio se inició una negociación: la Comisión facilitaba el dinero si Carranza prestaba objetos para decorar la sala del Cabildo, incluyendo los nuevos cuadros.¹⁶

El cuadro *Primera Junta de Gobierno* de Julio Vila y Prades conservado en el Congreso Nacional es factible que haya participado en el concurso, ya que las medidas corresponden (310 x 420,5 cm), tal vez no haya tenido aceptación del jurado por su escasa solemnidad al presentar a los integrantes de la junta en un momento de trabajo. Este artista, casado con la hija del promotor y comerciante de cuadros español José Artal, era un pintor valenciano formado en la escuela de Bellas Artes de Valencia con Joaquín Agrassot y Juan Peyró. Estuvo en el taller de Sorolla en Madrid desde 1893 a 1904. Con estadías en París y numerosos viajes, frecuentó Buenos Aires repetidas veces en las dos primeras décadas del siglo. Al morir preparaba dos grandes encargos de pintura histórica *Acto*

de la conmemoración del centenario de la batalla de Ayacucho y Batalla de Ayacucho. Más allá de las polémicas burocráticas, las críticas fueron constantes. Athinæ realizó un balance agudo del mismo: "Ni antes ni después de pronunciarse el fallo, se expusieron todos los cuadros concursantes, procediéndose así de un modo inconsulto e informal y que da origen a dudas respecto a la rectitud crítica del Jurado pues ni la crítica, ni el público, han podido formar segura opinión del mérito de cada una de las obras, para así atestiguar la justicia con que el fallo ha sido pronunciado."¹⁷

De mayor interés es la posición adoptada por Carlos Giambiagi, luego colaborador de *Campana de Palo* e ilustrador de *La Protesta*, ya que un largo comentario sobre el arte nacional se detuvo a atacar la representación de gauchos bajo el género costumbres nacionales, ya que lo consideraba un género histórico:

Y dígase lo que quiera, las obras que intentan evocar las costumbres idas, si no han sido creadas por uno de esos rarísimos espíritus que aman y viven del pasado, pasando sus días de sonámbulos en los lugares donde vivieron, amaron y sufrieron los hombres pretéritos: si no se tiene un alma predisposta a despertar el pasado de cada piedra, de un trozo de sendero abandonado, esto es, un hombre con alma,

16. Para este asunto: AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Libro de Resoluciones del Comité Ejecutivo, Acta Sesión 68va., 18.11.1909, folios 224. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Libro de Resoluciones del Comité Ejecutivo, Acta Sesión 101º, 11.04.1910, folio 376. AGN, sala VII, Comisión Nacional del Centenario, Libro de Resoluciones del Comité Ejecutivo, Acta Sesión 101º, 11.04.1910, folio 376. Véase "La exposición de arte chileno", *Caras y Caretas*, año XII, núm. 578, 30.10.1909

17. "El concurso de cuadros del centenario", Athinæ, año III, núm. 23, julio 1910, p. 9.

gustos y tendencias semejantes a las de los que fueron, no se hará digo más que obra fría y convencional como lo es casi siempre el arte que se llama histórico.

Porque el cuadro histórico no puede darnos sino la anécdota, la batalla o la escena, que muy poco habla, y que es apenas un balbuceo sobre aquellos hombres y sus pasiones.

En los cuadros históricos es el pintor el que habla y no la obra, es el pintor que consultando historias y documentos nos representa hombres y trajes o armaduras que corren o están matando. La sensación que producen esos "cuadrones" en un espíritu culto es bien poca cosa, solo satisface al vulgo patrioterico que se entusiasma al ver a cualquier hombre valiente en pose de Napoleón.

Es indudable que de todos los géneros pictóricos, el histórico es el más convencional y por el cual más se interesan los gobiernos.

Se me dirá que nada tienen que ver las costumbres con los campos de batalla, esto será cierto cuando se trate de las de nuestra vida cotidiana, pero hablando de las costumbres tradicionales, que están bien muertas -las considero históricas: y bien el artista no debe

consultar a un grave historiador, tiene que hacerlo con la obra de un poeta o de un escritor feneclidos.¹⁸

Es importante este comentario porque permite definir cierta situación con referencia al género histórico en el siglo XX. Estas obras son comprendidas como convencionales y aptas para ser utilizadas por el nacionalismo estatal. Lo interesante es que negó al género histórico la posibilidad de reconstruir una época. Alejado de un gusto ilustrado sólo eran "cuadrones" para el "vulgo patrioterico". Aun más interesante es la estrategia adoptada por el crítico: el género histórico es utilizado para desvalorizar por asociación la pintura de costumbres nacionales, sostenida en la idea de una tradición perdurable. El programa de Giambiaggi fue la realización de una pintura de paisaje nacional, para ello debía enfrentarse a la pintura de gauchos por la hegemonía discursiva de lo nacional: "... los que solo conocen el gaucho de «leidas» que no vivieron en el teatro de sus hazañas, nos harán gauchos de carnaval con melena postiza y facón de madera, sobre paisajes llenos de afectación melancólica".

La comparación con los inmigrantes disfrazados de gauchos durante el carnaval, era un ataque feroz y directo a Ripamonte, quien no tardó en dar su respuesta. Afirmó que se pretendía borrar hasta la actuación histórica del gaucho

persiguiéndolo en la figuración artística de nuestros días. Defendió las posibilidades plásticas del tema, haciendo una enumeración de los motivos, para finalizar con un sugestivo llamado justificador de su obra en el concurso: el eco inspirador de las guitarras acompañando las canciones del pago no se ha perdido.¹⁹ Ripamonte fue defendido por Godofredo Daireaux en un artículo sobre su visita a la exposición. La defensa de un tradicionalismo temático tenía por abogado al escritor de *Tipos y paisajes criollos*. Sin embargo, el literato no ocultó su disconformidad con el sistema de los premios:

Descartemos pues el monto de los premios cuyo áureo relumbre nos encandilaría, y podremos con toda sinceridad, saludar como muy apreciables muestras de la pintura argentina los cuadros: *Jura de la Junta de Collivadino* y las *Canciones del pago* de Ripamonte. Falta seguramente en ésta algo de colorido que sobra en la primera, pero tienen ambas su valor. La solemnidad del momento histórico esta expresada con mucha intensidad en el cuadro de Collivadino, por la actitud de los personajes secundarios, dejando algo que desear bajo este concepto - capital en esta obra- la del personaje principal. Las *Canciones del pago* son una hermosa página criolla, cuyas figuras lo mismo por lo demás, que las otras obras de Ripamonte,

18. *Athinae*, año III, núm. 22, junio 1910, pp. 22-23.

19. Carlos Ripamonte "El gaucho en el arte nacional", *Athinae*, año III, núm. 24, agosto 1910, p. 6-7.

denotan un estudio profundo del tipo genuinamente nacional. Es de sentir que haya querido el artista acentuar, por un tinte terriblemente gris, la melancolía pampeana.²⁰

No puede dejar de remarcarse que este episodio menor de los festejos legítimadores del régimen conservador condensa sus actitudes políticas: falta de transparencia, dictámenes a puertas cerradas y clientelismo en la otorgación de los premios. Sin embargo, algunos de los cuadros que participaron en el concurso dieron forma, por su vasta difusión escolar, al imaginario histórico de los argentinos.

Fundamentalmente el concurso revela una característica del arte argentino, su fortaleza en la pintura de costumbres rurales, que lo distingue del arte de otros países americanos, más afectos a la pintura de paisaje o histórica. Los artistas argentinos cuando querían representar la historia buscaban auxilio en un saber construido en los relatos y la representación costumbristas.

Bibliografía

Amigo, Roberto (1999): "Modernidad, nacionalismo e hispanidad: Imágenes de la historia en el Centenario" en *Imaginario para una ciudad*.

Buenos Aires. 1910, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 171-184.

Amigo, Roberto (1999): "Iconografía y artes visuales del Centenario", en Margarita Gutman (editora). Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 348-357.

Amigo, Roberto (2001): *Tras un Inca. Los Funerales de Atahualpa* de Luis Montero en Buenos Aires, Buenos Aires, FIAAR-Telefónica, 140 págs.

Amigo, Roberto (2008): "Las armas de la pintura" en *Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, cat. exp.

20. Godofredo Daireaux, "Exposición Internacional de Arte. Impresiones", *Athinae*, año III, núm. 25, setiembre 1910, p. 22.

Roberto Amigo. (Buenos Aires, 1964). Historiador del Arte. Investigador docente del Instituto del Desarrollo Humano (UNGS) y de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado numerosos ensayos sobre arte sudamericano del siglo XIX y XX. Entre sus guardurías se destacan *Las armas de la pintura. La Nación en construcción* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2008) *El alba con la noche* (Museo del Barro, Asunción, 2009); *Territorios de Estado. Paisaje y cartografía. Chile, siglo XIX* (Trienal de Chile, Museo de Bellas Artes, Santiago, 2009). Actualmente es director académico para la edición del catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; e investigador del proyecto regional *José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del Antiguo Régimen a las repúblicas sudamericanas* (Museo de Arte de Lima).

Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

Introducción. Los concursos de carteles de los Cigarrillos París

El propósito del presente ensayo es el de sentar pautas de análisis respecto de la ilustración de libros en la Argentina en las décadas que tuvieron como eje a los festejos del Centenario. Más concretamente, queremos tomar como puntos de referencia al modernismo y al simbolismo, emblemas consolidados en aquellos años en varias latitudes, siendo adoptados en nuestro país. Indagaremos para ello en algunas de las causas de dicha irrupción, como asimismo las vías y los artistas que fueron apuntalando tales vertientes.

Valga aquí como reflexión el hecho de que en la historiografía del arte en la Argentina, con excepciones en los últimos años, tanto el dibujo como la gráfica han quedado por lo general al margen de las reflexiones de conjunto, en las cuales han prevalecido la pintura y la escultura como géneros determinantes. Inclusive resulta curioso ver como en numerosas monografías sobre artistas plásticos publicadas a lo largo del siglo XX sus facetas como ilustradores, en el caso de que las hubiera habido, quedaban obviadas como una cosa menor, salvo si se tratase de lujosas ediciones de bibliofilia que hicieran ineludible su presencia allí. Esto se hace más llamativo y negativo cuando en muchos casos esos artistas fueron más adelantados en el dibujo y el grabado que en sus propias labores como pintores, a veces también por la simple lógica de que en estas no siempre resultaba acertado asumir riesgos en tanto los costes de lienzos y pomos de pintura, en la primera década de la centuria, solían ser caros y a veces escasos, y la alternativa de experimentación excesiva quedaba anulada en parte por esos condicionantes económicos. Por contrapartida, revistas y libros fungían de

verdaderos laboratorios, menos expensivos y más permeables a ejercicios de innovación: en líneas generales (y no es afirmación excluyente) revistas y carteles supieron ir por delante, primero de los libros y luego de la pintura.

La ilustración para obras literarias en la Argentina de entresiglos, estaba marcada por una visión figurativa, a la vez que tradicionalista en cuanto a tipografía y viñetas. Entre los autores dedicados a dicha tarea podríamos contar a Martín Malharro, Francisco Fortuny, Eduardo Sívori o Adolfo Methfessel, todos reconocidos en sus facetas pictóricas. De las obras de la última década del XIX que hemos hallado y que nos ha llamado la atención por una cierta modernidad en sus figuraciones, se encuentra *Celajes*, un libro de poesías que Exequiel Soria publicó en Buenos Aires en 1891, con dibujos a pluma y a lápiz a cargo de José Carvajal, entre los cuales se cuentan temas galantes y otros de cierto tinte simbolista, a la vez que las clásicas viñetas floreales que solían enmarcar poemas en revistas y libros ilustrados de la época.

Más allá de estos incipientes ensayos, que sólo insinúan alguna base, el *art nouveau* como tal sería un fenómeno que comenzaría a imponerse al final de esa década y la primera de la nueva centuria. En esta primera fase sería el influjo catalán, desde diversas perspectivas, el que determinaría nuevos rumbos estéticos. En tal sentido, la amplia difusión de publicaciones barcelonesas, principalmente las revistas *La Ilustración Artística* y *Forma*, pero más aun la circulación de las ediciones de Montaner y Simón, con sus primorosas tapas con diseños modernistas, un adelanto para la España de la época, signarían la consolidación del naciente gusto. Libros como la *Antología americana* (1897),

con magnífica cubierta ilustrada por uno de los más conspicuos exponentes del modernismo catalán, Alexandre de Riquer, entre otras publicaciones, de amplia divulgación en el continente, son prueba de ello. Debe sumarse la difusión de publicidades en revistas como *Caras y Caretas*, partituras musicales con carátulas ilustradas, y hasta ciertas tarjetas postales que incluyen fotografías en las que los personajes, sobre todo en las que refieren a idilios amorosos, muestran poses de claro influjo modernista, con contorneados corporales que trasuntan decorativismo.

Para esa época, y siguiendo las apreciaciones de Andrés Trapiello en España, “los editores comprendieron las posibilidades que las cubiertas de los libros podían tener como reclamo publicitario”, inclusive adoptando en casos la estética de los carteles, presentándolos a escala reducida (Trapiello, 2006: 156). El influjo de las revistas modernistas traspasaría sus propias fronteras, consolidándose como componente del gusto popular, a tal punto que durante muchas décadas (incluso a veces llegando a los tiempos actuales), se siguió recurriendo a formatos, tipografías y maneras de ilustrar propias de principios del XX, claro testimonio del prestigio alcanzado en la estética y el cuidado de las ediciones de entonces, a la vez que generando cierta nostalgia por una época dorada.

Indudablemente, el gran impulso para la aceptación del nuevo sesgo en Buenos Aires, lo darán dos concursos internacionales convocados en 1900 y 1901, con el fin de dotar a los Cigarrillos París de carteles publicitarios, “deseando la empresa elaboradora... adquirir un cartel de propaganda que, a la novedad y eficacia del anuncio, reúna el atractivo del arte, siendo a la vez que estímulo para los que lo cultivan, expresión del grado de cultura artística a que el país alcanza...”¹. La iniciativa partiría de un conocido empresario catalán, Manuel Malagrida i Fontanet, radicado en la Argentina desde 1890 y dedicado a regentar fábricas de tabaco. De los certámenes participaron importantes artistas europeos y americanos, pero la memoria de estas exposiciones quedó prácticamente omitida en los estudios sobre arte en la Argentina, debido en parte a que muy pronto tanto las obras (las premiadas) como la documentación relativa a los eventos, la cual incluía desde artículos aparecidos en periódicos y revistas argentinos hasta láminas publicitarias, fotografías, correspondencia, etc., fueron llevadas por el propio Malagrida con destino a su pueblo natal Olot, en Gerona; hoy se conserva este material en dicha localidad, en el Museu Comarcal de la Garrotxa (Monturiol y Sanés, 1995). Lo que es indudable es que artistas y personas interesadas en el arte tomaron parte o al menos asistieron a estos eventos.

En el primero de los concursos, el de 1900, de carácter más local, fueron premiados 19 trabajos entre los 118 presentados, obteniendo el primer premio el cartel titulado *Shagu Sharra* del español Cándido Villalobos, siendo otros ilustres premiados sus compatriotas José María Cao y Francisco Fortuny, además del italiano Decoroso Bonifanti. Hablando de los carteles, expresó Justo Solsona “que gran parte de los mejores no se circunscribían a las bases del certamen; porque más que *affiches* o carteles modernos anunciadores, eran cuadros, verdaderos cuadros que, quitándoles las letras, resultaban propios para sala o galería artística”². Tras el éxito logrado, Malagrida resolvió convocar un “Gran Concurso Universal” para otro cartel anunciador de los cigarrillos París.

Aprovechando el interés que el primer concurso de los Cigarrillos París había concitado tanto en los artistas como en el público, el Coñac Domecq, a través de los señores Laclastra y Sáenz, representantes en la Argentina de la casa fundada en Jerez de la Frontera en 1823, organizaron en 1901 un concurso de carteles publicitarios para la firma, llegando a concurrir 131 obras, y siendo premiados Aurelio Jiménez, José María Cao y Cándido Villalobos.³

De mayor trascendencia y significación habría de ser el segundo concurso de

1. “Primer concurso artístico para un cartel anunciador de los cigarrillos París”. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 104, 29 de septiembre de 1900.

2. Solsona, Justo. “República Argentina. Buenos Aires. Concurso artístico de carteles anunciadores de los Cigarrillos ‘París’, organizado por D. Manuel Malagrida”. *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 996, 28 de enero de 1901, p. 86.

3. Solsona, Justo. “República Argentina. Buenos Aires. Concurso de carteles para anunciar el “Coñac Domecq”. *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 1.034, 21 de octubre de 1901, p. 695.

Cigarrillos París, que superó ampliamente en concurrencia a los dos anteriores, el primero propio y el de Domecq; Antoni Monturiol i Sanés lo catatularía en 1995 como “el mejor y el más grande concurso de este tipo de todos los que se han celebrado”. Las bases se difundieron no solamente en la Argentina sino en distintos países europeos, redactándose en tres idiomas, castellano, francés e italiano. Debían incorporar las propuestas el lema “Los Cigarrillos París son los mejores”. Varios artistas iberoamericanos, europeos y asiáticos presentaron obras que, junto a las de los locales, sumaron un total de 555 trabajos (155 enviados desde la Argentina y el resto desde otros países), los cuales fueron expuestos durante octubre de 1901 en Buenos Aires. Este concurso marcó definitivamente el asentamiento de las corrientes modernistas en la Argentina, especialmente de las catalana e italiana (conocida como *Liberty*, y que tendría uno de sus escenarios de esplendor al año siguiente, 1902, en la exposición de Torino).

En ese segundo concurso se premiaron los proyectos de carteles de los milaneses Aleardo Villa y Leopoldo Metticovitz, del catalán Ramón Casas⁴, Pío Collivadino⁵, Antonio Vaccari y Torcuato Tasso, Alvín Gaspar y Charles Michel, de Bruselas. Al andaluz Manuel Mayol, al catalán Laureano Barrau y al porteño Gaspar les fueron adjudicados accésits. Pero también participaron artistas tan

notables como el moravo Alphonse Mucha, el brasileño Belmiro de Almeida o el español Xavier Gosé. La importancia fue tal que Malagrida partió hacia Europa en 1902 llevando consigo los 31 carteles premiados, los cuales fueron expuestos en la Sala Parés de Barcelona. A la par de esto, revistas como el *Suplemento Ilustrado* del diario *La Nación*, aparecido en ese mismo año, como asimismo gran número de álbumes institucionales y comerciales publicados en esa época, incorporarían decididamente la estética del modernismo, sobre todo en viñetas, marcando así una senda de continuidad.

De los albores del XX a los festejos del Centenario

Ya para aquel tiempo, la Argentina acentuaba, en cuestiones artísticas, su mirada hacia Europa, manteniendo apertura a algunos aires de renovación, aunque sin adoptar las tendencias más vanguardistas; se trató de innovar dentro de cierto tradicionalismo. Como fue habitual en varios momentos de este proceso, la ilustración y la obra sobre papel supieron ir por delante de la pintura en cuanto a introducir nuevas visiones. Ya hablamos de la importancia que tendría España, y más concretamente Cataluña en dicho derrotero, y esto sin referirnos a la obra de los dibujantes y caricaturistas de aquel país como Eduardo Sojo, José María Cao (Neveleff, 2007) o Manuel Mayol, entre otros, propulsores de los periódicos satí-

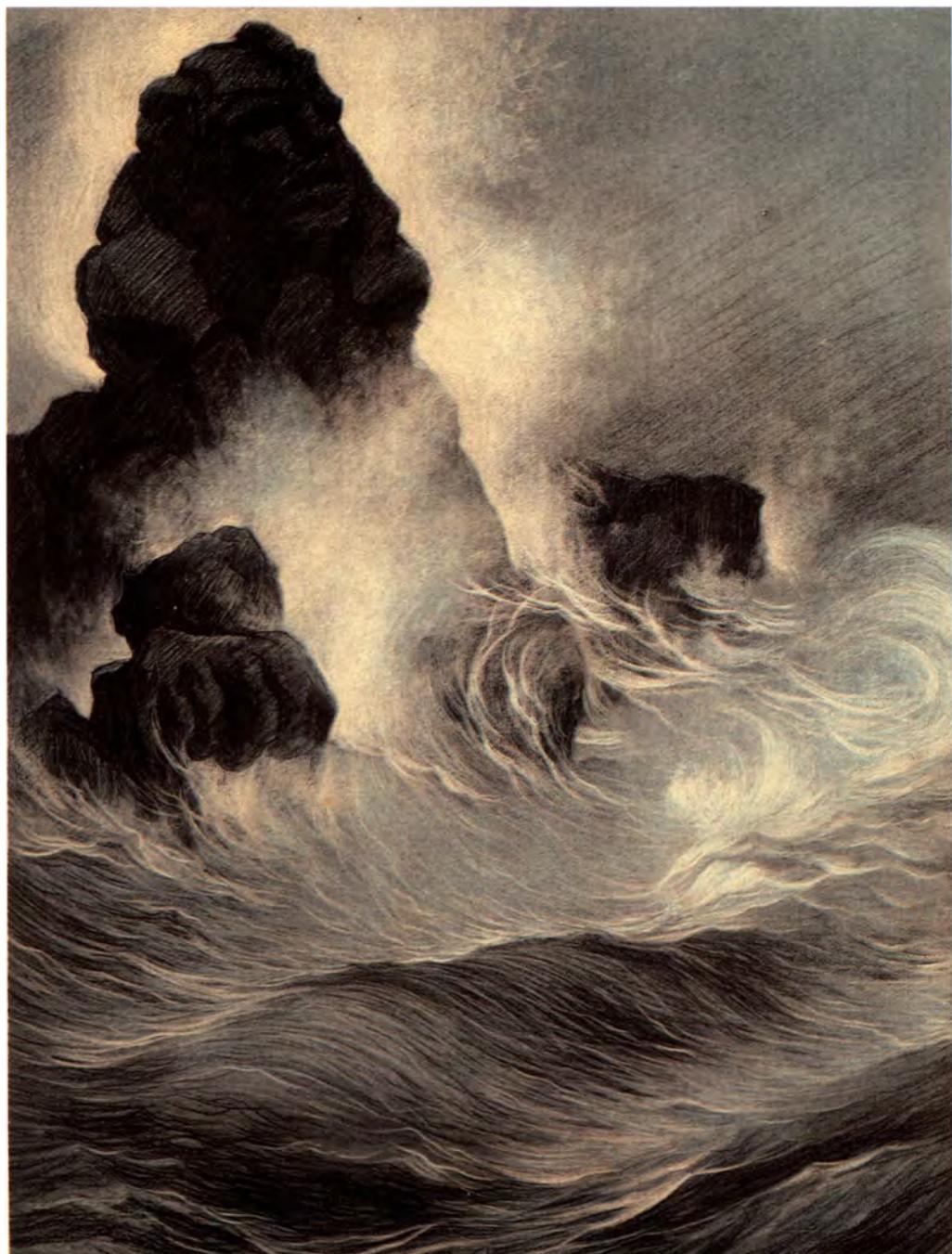
ricos y revistas ilustradas más importantes de Buenos Aires en el cambio de siglo (Maradei, 2010).

También hemos de hablar del influjo italiano, que llegó directamente a la Argentina, a través de la obra de artistas como Vaccari o Bonifanti, ya mencionados, pero también por la vía de argentinos como Pío Collivadino (Malosetti Costa, 2006), formado en Roma a partir de 1890 y que en la península participaría de importantes iniciativas, como se advierte en la publicación, en 1906, de una serie de cuatro litografías bajo el título “Reminiscenze della Pampa” en el anuario romano *Novissima* (Malosetti Costa-Gené, 2007: 110-114), órgano de singular calidad. Formando parte del grupo Nexus, Collivadino sería impulsor de una exposición en *blanco y negro*, en abril de 1908, muestra de la que al momento, lamentablemente, contamos con escasas noticias acerca de las obras que allí se exhibieron (Gutiérrez Viñuales, 1998: 99-100), siendo Collivadino y Carlos Ripamonte los más representados, y ambos, junto a Fernando Fader, miembros del jurado. En ese mismo año se publica en Buenos Aires, ilustrado por Collivadino, Pedro Subercaseaux y Arturo Méndez Texo, el libro *El océano y el firmamento*, de Alberto del Solar⁶, en el que si bien no se advierten notas en exceso transformadoras desde el punto de vista estético,

4. Para ese entonces su actividad como cartelista era aun de corta data, destacando en Barcelona los afiches de la cervecería modernista *Els Quatre Gats* a partir de 1897 y la obtención del concurso de carteles del célebre *Anís del Mono* organizado por Vicente Bosch en 1898.

5. Collivadino envía su cartel desde Roma, donde se había establecido desde 1890, dedicado no solamente a la pintura sino también a la ilustración en revistas italianas como *Emporium* o *Cosmos Illustrato*, según lo consigna Laura Malosetti Costa (Malosetti Costa, 2006: 154)

6. Publicado por Arnoldo Moen y Hno. Editores.



Pío Collivadino. Ilustración incluida en *El océano y el firmamento*, de Alberto del Solar, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hno. Editores, 1908, 320 x 230 mm. (Colección MLR).

aunque no exentos en algún caso del toque simbolista, sí marcan un creciente interés en la edición cualificada, en este caso a cargo de los talleres de la Casa Jacobo Peuser, en actitud que sería una constante en sus publicaciones. Este cuidado se reflejaría en varios álbumes aparecidos a raíz del Centenario.

Collivadino seguiría potenciando el arte gráfico, siendo otro eslabón la apertura en el marco de la Academia, en 1911, año en que se inauguró el primer Salón Anual de Bellas Artes, de un pequeño taller de grabado bajo su cargo. En 1915 se crearía la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas, cuyo primer salón se llevaría a cabo en el Retiro en mayo de ese año, teniendo a partir de entonces continuidad anual, más adelante bajo la denominación de Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Con esta institución coexistió al principio otra Sociedad de Grabadores, nacida en 1916 y de efímera duración, que dirigió hasta su fallecimiento en 1918 Eduardo Sívori; éste, junto a Emilio Agrelo, y a otro italiano, Alfonso Bosco, habían sido precursores del aguafuerte en Buenos Aires. La agrupación, con Mario Canale a la cabeza, editó entre enero y marzo de 1916 los tres números de la revista *El Grabado* que incluyó en sus páginas numerosas xilografías, y en las que colaboraron artistas que luego serían también ilustradores de libros como Hugo Garbarini, Cayetano Donnis o Valentín Thibon de Libian.

Debemos detenernos en Alfonso Bosco, ilustrador en torno a 1890 de *El Sudamericano*, notable grabador y exlibrista de tintes simbolistas, y asimismo encargado de la ornamentación de *La raza de Caín* del uruguayo Carlos Reyles, editado en Montevideo a finales de 1900, al mismo tiempo que en Buenos Aires se publicaba *Gesta*, de Alberto Ghiraldo, con dibujos modernistas de José León Pagano. Respecto de Bosco, los temas de sus exlibris italianos muestran como constante “una sinuosa presencia femenina, así como elementos relativos a las vanitas y la vida después de la muerte como calaveras y efigies” (Baldassare, 2006: 45).

Respecto de la calidad de edición de *La raza de Caín*, libro que Reyles escribe influido por Zola, hemos de señalar que la misma nos habla de la importancia dada a la ilustración por su autor, quien había realizado un viaje a París hacia 1897, reflejando en sus relatos *El extraño* (1897) y *Sueño de rapiña* (1898) su sensibilidad decadentista que luego, con el concurso de Bosco, establecería en aquella obra. Reyles sería autor también de una de las obras mejor editadas en la Argentina en el primer tercio de siglo, los dos tomos (iban a ser tres) de los *Diálogos Olímpicos*, ilustrados por Gregorio López Naguil entre 1918 y 1919, del que hablaremos más adelante. Podemos aquí traer a colación a otro escritor antes citado, Alberto del Solar, quien recurriría a Rodolfo Franco, de trayectoria con paralelismos respecto



José León Pagano. Ilustración incluida en *Gesta*, de Alberto Ghiraldo, Buenos Aires, Edición de “El Sol”, 1900, 173 x 112 mm. (Colección MLR).

de López Naguil, para ilustrar, en 1921, su *Semper ad lucem*⁷, otro libro trascendente en lo que a las ilustraciones atañe.

En la primera década del siglo se iría abriendo el contacto con otro de los centros neurálgicos para entender el derrotero del modernismo en la ilustración argentina, que fue París. Aquí debemos resaltar la presencia de Pedro Ángel Zavalla, dibujante más conocido como Pelele, uruguayo de nacimiento, que publicaría el álbum *Les Sud-Américains en Europe*, incluyendo 29 retratos, entre ellos los de Rubén Darío (quien prologa la carpeta), José Ingenieros, Emilio Mitre o Eduardo Saguier. Son años en que intelectuales argentinos como Manuel

Ugarte, Juan José de Soiza Reilly o Alejandro Sux, y latinoamericanos como el propio Darío, Amado Nervo, Rufino Blanco Fombona o Enrique Gómez Carrillo, van a tener destacada actuación y vínculos entre sí en la capital francesa, dando en el caso de varios de ellos una extensión del modernismo literario del continente en Europa. En el caso de Pelele, quien regresaría a la Argentina tras el estallido de la primera guerra mundial y emprendería varios proyectos junto a otros colegas como el dibujante Ramón Columba (Gutiérrez Viñuales, 1997), ilustraría en París algunos libros editados por Garnier Hnos., como los *Cuentos argentinos* (1907) de Ugarte, quien a su vez prologaría otro libro ilustrado por Pelele,

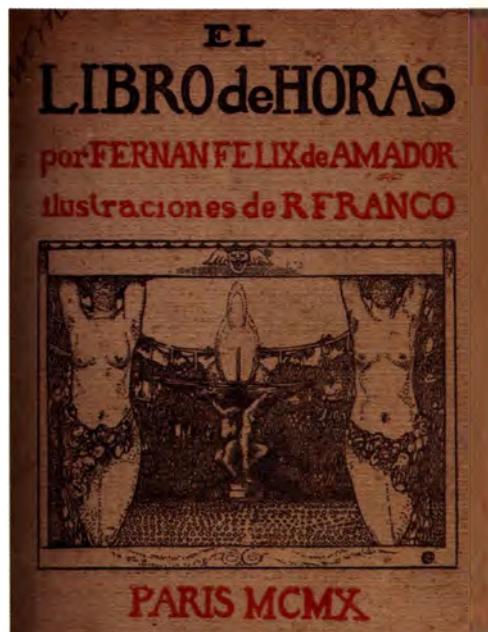
Alma de crepúsculo, de Ricardo Sáenz Hayes (1909). Entre sus álbumes posteriores destacaríamos *Gente conocida*, que publica unas dos décadas después.

París vería también, en 1910, la aparición de uno de los pilares de la ilustración simbolista argentina, *El libro de horas* de Fernán Félix de Amador, con ilustraciones de Rodolfo Franco, uno de los artistas que, fascinados por las obras presentadas ese año al Centenario argentino por el catalán Hermen Anglada Camarasa, se establecería en la Ciudad Luz para formarse junto a este artista, al igual que lo hicieron otros compatriotas y un conjunto de mexicanos y artistas de otros países americanos.

La mención del Centenario nos permite introducir aquí un breve párrafo para reflejar la vital presencia que tuvo el imaginario simbolista en torno a esos años festivos, en especial entroncándose con las múltiples alegorías patrióticas creadas entonces, para las que aquel lenguaje fue tan propicio. Desde el cartel principal de la Exposición, creación del pintor (nacido en Italia) Alberto M. Rossi, miembro del Nexus, o del diseño de los diplomas de la misma, a cargo de Collivadino, hasta las publicidades y las láminas de los álbumes, dejaron patentizada la huella simbolista, y esto sin contar pinturas como *Tierra de promisión* de Antonio Alice, o varios de los proyectos de monumentos conmemorativos, construidos o no, que fueron exhibidos en

aquellos años, además del amplio y variopinto medallero conmemorativo, entre otros objetos (Gutman, 1999).

Artistas españoles cuya trayectoria en la Argentina es poco conocida, como el andaluz Gustavo Bacarisas o el catalán Joan Vila trabajaron durante esos años en



Rodolfo Franco. Cubierta de *El Libro de Horas*, de Fernán Félix de Amador, París, 1910, 198 x 160 mm. (Colección MLR).

la misma línea, pudiendo esto apreciarse en sus colaboraciones en revistas como *Pallas* (1912-1913), cuyo logotipo fue creación del segundo. Vila, que tendría larga trayectoria como ilustrador a su retorno a Cataluña, bajo el seudónimo de *D'Ivory*, había ilustrado la cubierta del libro *Letras españolas* (1911) de Juan Mas i

Pí, mostrando consonancia con los dibujos clasicistas realizados por Joaquín Torres García para los de Reynés Monlaur (publicados en Barcelona entre 1906 y 1908) *El rayo de luz*, *Mirarán hacia él* y *Después de la hora nona*.

Del Centenario al fin de la guerra europea. Los que volvieron de Mallorca

A partir de la segunda década del XX iría incorporándose paulatinamente al campo de la ilustración de libros y revistas una nueva camada de jóvenes argentinos que cultivaron las vertientes simbolistas y decorativistas haciendo suya la estética *nouveau*. En ese listado podríamos mencionar a Rodolfo Franco, Atilio Boveri, Octavio Pinto, Gregorio López Naguil, Alfredo Guido, Jorge Larco, Oscar Soldati, Hugo Garbarini o Cayetano Donnis, entre muchos otros. La fascinación por las ilustraciones de dibujantes ingleses de la talla de Aubrey Beardsley, en especial las muy difundidas que hizo para la *Salomé* de Oscar Wilde, como asimismo de otros artistas como Edmund Dulac, iconógrafo por antonomasia de *Las mil y una noches* en la primera década del XX, o Charles Ricketts, quien hacia 1920 diseñaría escenarios y figurines para una representación “americanista”, bajo el título de *Montezuma*, resultarían reveladoras y estimularían la imaginación de aquellos (Engen, 2007). Viñetas, dibujos y libros ilustrados por estos artistas, muchos de ellos destinados al público

infantil, adquirieron una enorme propagación en Europa y América, ya sea de forma directa como también por el espacio que les fue dedicado por revistas de amplia difusión de la talla de *The Studio*. Bajo la influencia del citado Dulac, Jorge Larco ilustraría entre 1923 y 1924 diversos capítulos de *Las mil y una noches* los cuales se publicaron en *Plus Ultra*.

En la Argentina, papel esencial lo jugará López Naguil, perfeccionado en París y en Mallorca junto a Anglada Camarasa, regresado de la “isla dorada” hacia 1916 y activo en Buenos Aires desde ese año y hasta 1919 en que retorna a Pollensa. Su papel como ilustrador de libros y revistas en nuestro medio, sus presentaciones exitosas al Salón Nacional como pintor, con lienzos de la calidad de *Laca China* (1918), hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde el orientalismo de las *chineries* y los mantones de Manila fueron demostrativos de sus inclinaciones, y sus actividades vinculadas al Salón de Artes Decorativas creado en ese mismo año le proporcionarán una presencia decisiva. Gracias a su convencida labor, serán estos años esenciales para el desarrollo del decorativismo y simbolismo en el ámbito argentino. López Naguil se establecería en Mallorca entre 1919 y 1922, y a su regreso, si bien ilustraría algunos libros en la misma senda, ya no tendrían la injerencia de los realizados en el periodo 1916-1919, en que también alternaba en

la novedosa revista *Plus Ultra* (aparecida en el primero de esos años), claramente el medio más destacado en la difusión de la ornamentación modernista, como lo sería también de los diseños y tipografías indigenistas, aspectos que encontrarían en otra revista, *Augusta* (1918-1920), y en el citado Salón de Artes Decorativas, otros basamentos sólidos para su difusión.

De aquel periodo de plena efervescencia, podríamos señalar, entre otros libros ilustrados por López Naguil, los realizados para varios autores vinculados a las corrientes modernistas, como Carlos Muzzio Sáenz Peña, Fernán Félix de Amador, Alfredo Bufano y más adelante Arturo Lagorio, creadores de poéticos libros del tipo de los que Trapiello caratularía como “sucursales del jardín botánico”. Podríamos arrancar con la versión española del *Rubaiyat* de Omar Khayam, a cargo de Muzzio Sáenz Peña, publicado en Madrid en 1916, en el mismo año que ilustraría otra obra de tintes orientalistas para Muzzio, *Las veladas de Ramadán*. De ese mismo año data el fascinante *Vita Abscondita*, de Amador, que junto a otro puñado de trabajos exquisitamente ilustrados por López Naguil, marcarían la senda hacia los más relevantes, los dos tomos de los *Diálogos Olímpicos* de Carlos Reyles, tanto el volumen dedicado a *Apolo y Dionisos* (1918) como el de *Cristo y Mammon* (1919), quizás las obras literarias más lujosamente editadas hasta ese momento en la

Argentina (otra vez Peuser), y que marca a la vez la distinción entre edición de bibliófilo y edición popular, ya que existió una versión más modesta y sin las ilustraciones. En los *Diálogos* se recupera en cierta medida la idea de los libros miniados medievales, con tonos y recursos decorativos arcaizantes que podrían emparentar con las obras simbolistas de los ingleses de fin de siglo. Esta línea “medievalista” tuvo también presencia en algunas tipografías, siendo una de los más notables en tal sentido la gótica cubierta de *Entre los muertos* (1926), de Elías Castelnuovo⁸.

Entre las obras de López Naguil, sobresalen algunas en las que saca notable partido a los contrastes entre blanco y negro, en algún caso reproducidas en libros que con el tiempo adquirirían gran singularidad, como el de la chilena Thérèse Wilms Montt *Inquietudes sentimentales* (1917)⁹, rara y en la actualidad muy costosa edición, en especial debido a la revalorización de la figura de la poetisa en el país trasandino. López Naguil ilustraría también *El estanque de los lotos*, de Amado Nervo, en el mismo año del fallecimiento del literato mexicano en Montevideo (1919).

Entre los aspectos estéticos a ser destacados en la obra de López Naguil, advertidos en algunas de las coloridas ilustraciones de *Diálogos Olímpicos*, se halla la utilización de dorados, elemento recu-

8. Buenos Aires, Ediciones Atlas, 1926.

9. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1917.



Gregorio López Naguil. Ilustración incluida en *Inquietudes sentimentales*, de Thérèse Wilms Montt, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1917, 205 x 164 mm. (Colección MLR).

rrente en las estampas japonesas a los que todos estos ilustradores fueron tan afectos, como se advierte también en las ilustraciones orientalistas del artista en el libro de pequeño formato (10 x 11.7 cms.) *La musa galante* (1919) de Carlos Molina Massey; este escritor se reafirmaría en esa línea al año siguiente con *Los reposos del viajero*, también ilustrado con dorados, en este caso por Eduardo Álvarez; ambos delicadamente editados por Jacobo Peuser. Alfredo Guido sería otro de los cultores en el uso del dorado, como queda demostrado en algunas de las cubiertas de la primera época de la *Revista del Círculo de Bellas Artes* de Rosario.

El interés de López Naguil como el de otros artistas argentinos y latinoamericanos radicados temporalmente en Mallorca junto a Anglada Camarasa, por la ilustración de libros y revistas, se había acentuado en parte por la necesidad de sustento económico durante los años de la primera guerra mundial, trabajando para ediciones de la isla (Palma fundamentalmente), aunque también para Barcelona y Madrid. Fue también el caso del mexicano Roberto Montenegro (Gutiérrez Viñuales, 2003), colaborador de la revista madrileña *Blanco y Negro*, y autor de ilustraciones de libros como *La Lámpara de Aladino*, publicado en 1917 en Barcelona por las Galerías Layetanas, donde recurría a temáticas orientales, con fino trazo y sugerentes fondos dorados, aspectos que reflejaría también en las coloreadas láminas del primer tomo de *Lecturas*

clásicas para niños (Méjico, 1924), que incluye historias de la India, obras de Tagore, escenas de Las mil y una noches o Leyendas del Lejano Oriente, entre otras (Gutiérrez Viñuales, 2010).

La fortuna de este imaginario respondía en buena medida a la fascinación causada por *Las mil y una noches* (divulgada en Europa a partir del siglo XVIII), llave que sirvió para abrir las puertas hacia Oriente a través de idealizadas representaciones. En Iberoamérica, esta difusión se dio especialmente en el primer tercio del XX, teniendo papel esencial las corrientes simbolistas -literarias y artísticas-, que asimilaron y divulgaron aquel imaginario pleno de misterios. Concretamente en la Argentina, además de López Naguil, hubo otros artistas que cultivaron el orientalismo en sus ilustraciones, como se aprecia en las páginas de *Plus Ultra*, sobresaliendo varios españoles radicados en el país como el asturiano Alejandro Sirio, el gallego Juan Carlos Alonso y el catalán Luis Macaya, y otros como los argentinos Juan Carlos Huergo y Rodolfo Franco (también activo en Mallorca en la segunda década del XX). Jorge Larco cultivaría de manera más prolongada el género, tanto en témperas como en dibujos y aguafuertes, en este último caso con tardías expresiones como las 13 que realizó para "El Bibliófilo" Editor en 1937 (además de siete viñetas) para una edición limitada de 100 ejemplares de *Las alegorías de «Salomé»* de Mariano de Vedia y Mitre.



Atilio Boveri. Ilustración incluida en *Oración al poeta*, de Horacio B. Oyhanarte, Buenos Aires, Talleres Gráficos Rodríguez Giles, 1916, 224 x 174 mm. (Colección MLR).

En La Plata, destacaría la figura de Atilio Boveri (Sanjuán, 1999 y 2000), otro de los artistas perfeccionados en Mallorca, en sus múltiples facetas de pintor, ilustrador, grabador, ceramista y paisajista, que retornó al país en 1915 y fue autor al año siguiente de las ilustraciones del libro *Oración al poeta*, de Horacio B. Oyhanarte¹⁰, edición tributada a Pedro Bonifacio Palacios (Almafuerte), algunas de ellas claramente inspiradas en la obra del japonés Hokusai, a quien toda aquella genera-



Octavio Pinto. Ilustración incluida en *El poema de Nenúfar*, de Arturo Capdevila, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa "Nosotros", 1915, 175 x 130 mm. (Colección MLR.).

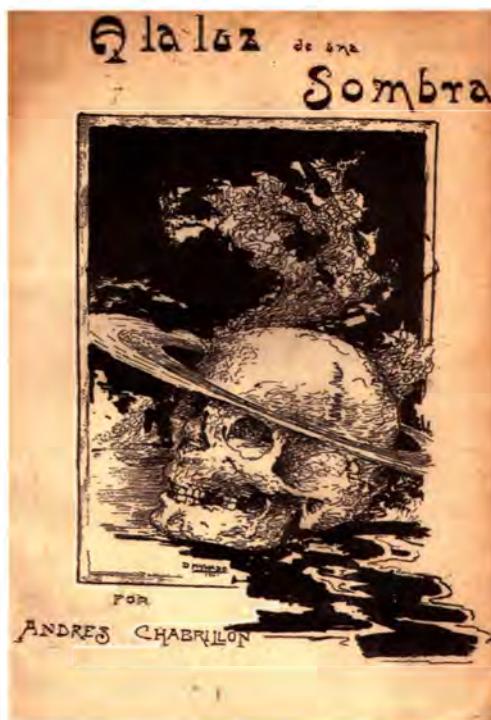
ción conocía y admiraba. La ciudad platense, para entonces, había dado alguna figura destacada en el dibujo de tinte modernista como José Speroni, autor de la cubierta y viñetas del libro de Alejandro Sux *Cantos de Rebelión*, publicado en Barcelona en 1909. De allí saldría también uno de los grandes vanguardistas argentinos, Adolfo Travascio, tempranamente fallecido, pero que dejaría como uno de sus primeros testimonios las simbolistas estampas del libro *La quietud de la fronda*, de Pedro V. Blake, en 1921. En cuanto a Boveri, debemos destacar ediciones en las

10. Buenos Aires, Talleres Gráficos Rodríguez Giles, 1916.

que incorporaría la xilografía, y en especial su carpeta *Mallorca. Grabados en madera* (1927¹¹) y el libro *Naatuchic el médico*, de Fausto Burgos (1932)¹².

Entre los “argentinos de Mallorca” sobresale también la figura del cordobés Octavio Pinto, notable paisajista, y que también contó con producción como ilustrador de libros en aquella segunda década de siglo, vinculado a dos obras de su compatriota Arturo Capdevila en 1915: la primera edición de *El poema de nenúfar*¹³, y la traducción al italiano de Melpómene. *Ninfea*¹⁴, que contó con ilustraciones de Pinto y de Francesco Mercatali. Ha de decirse que sus ilustraciones estuvieron más apegadas a cierto clasicismo, y fueron más contenidas en su estética que la de artistas como el recién citado Boveri.

Tránsito a los 20. Efervescencia del modernismo en la ilustración argentina
En el primer lustro que va desde la celebración del Centenario hasta el arribo paulatino de artistas como López Naguil, Boveri o Pinto, de quienes ya vimos como a partir de entonces emergieron como ilustradores simbolistas, en Buenos Aires se publicaron algunos libros que nos sirven para entender la presencia de esos lineamientos previo al arribo de aquellos. Entre los circulados



Deolindo Machado. Cubierta de *A la luz de una sombra*, de Andrés Chabrilón, Buenos Aires ?, Herculano, 1911, 229 x 155 mm. (Colección MLR).

tempranamente podemos mencionar los primeros libros de dos escritores entrerrianos, el vanguardista Emilio de Lascano Tegui¹⁵ y Andrés Chabrilón. En el caso de aquél, se trató de *La sombra de la empusa*, con pie de edición en París en 1910 y que incluyó ilustraciones modernistas del mexicano Roberto Montenegro; en cuanto a Chabrilón, *A la luz de una sombra*, con interesante cubierta firmada por

Deolindo Machado en la que destaca la gran calavera que se ubica en primer plano, que nos recuerda a las del mexicano Carlos Neve, simbolista consolidado a finales de esa década en su país. Lascano Tegui y Chabrilón fueron partícipes, en Buenos Aires, de las tertulias del Café de los Inmortales.

En senda similar debemos mencionar uno de los primeros libros ilustrados por Daniel Marcos Agrelo, *Un camino en la selva* (1916) de Ernesto Mario Barreda; Agrelo despuntaría en los años 20 por las ilustraciones indigenistas de varias obras literarias, en especial las ediciones de las *Chacayaleras* de Miguel Camino y alguna de Julio Díaz Usandivaras, además de ser autor del prólogo a la carpeta *Aguafuertes argentinas*, editada por la Agrupación de Gente de Artes y Letras “La Peña” en 1927. Y ya que referimos a la ilustración de tinte indigenista, y al margen de Alfredo Guido, a cuya obra nos referiremos detenidamente más adelante, sí queremos mencionar algunos dibujantes destacados que incursionaron en esta línea, como Fidel de Lucía que ilustró la tapa del “poema incaico” *Las vírgenes del sol*, obra del argentino Ataliva Herrera¹⁶, y José Bonomi, autor de la notable cubierta y las viñetas del libro de Bernardo González Arrili titulado *La Venus*

11. La Plata, Talleres de Crespo, 1927.

12. San Rafael (Mendoza), Talleres de S. Butti, 1932.

13. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa “Nosotros”, 1915.

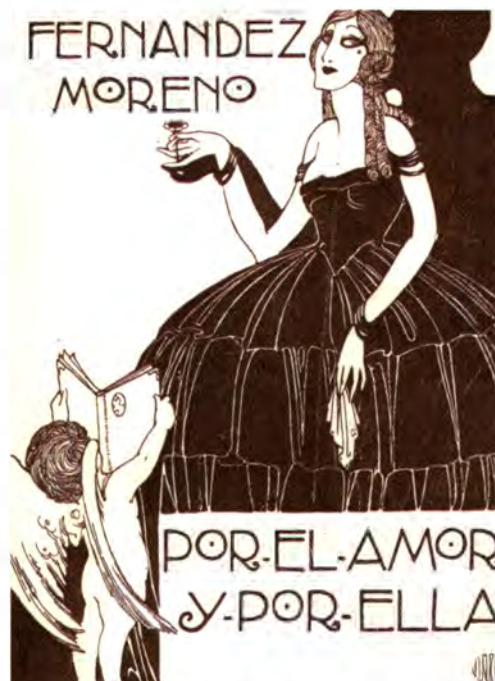
14. Traduzione italiana di Folco Testena. Buenos Aires, Edizione della Rivista “Nosotros”, 1915.

15. Firmaría varias obras con seudónimos, primero el de “Rubén Dario Hijo” y finalmente el más conocido, del de “Vizconde de Lascano Tegui”. Con este último firmó su obra más notable y valorada, *De la elegancia mientras se duerme* (París, Excelsior, 1925), ilustrada con maderas de Raúl Monsegur.

16. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920.

calchaquí (1924) en el arranque de una prolongada y en casos vanguardista trayectoria como ilustrador de libros consolidada en esa misma década.

Otro autor a mencionar es quizás el más renombrado de los dibujantes actuantes en la Argentina en el primer tercio de siglo, el asturiano Alejandro Sirio (Amengual, 2007), aunque a ciencia cierta hasta el periodo que nos ocupa su acción en el terreno de la ilustración de libros fue escasa, factor que cambiaría más adelante. Su incursión simbolista se dio mayoritariamente en revistas, especialmente en *Plus Ultra*, aunque algunos libros mostraron destellos de esa faceta, como *Devociones de nuestra señora la poesía* (1921)¹⁷ de Enrique Méndez Calzada, autor para el que ilustraría varias obras, o *Historias y proezas de amor* (1925)¹⁸, de Alberto Gerchunoff. Decorativismo, vanguardia, geometría, caligrafía, silueta, indigenismo, japonismo, humorismo son todos términos factibles de ser aplicados a los libros ilustrados por Sirio en esos años, teniendo como obras culminantes la edición de Viau y Zona de *La Gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta (1929) y su propio libro, posterior, *De Palermo a Montparnasse* (1948), con más de 3.000 dibujos.



Jorge Larco. Cubierta de *Por el amor y por ella*, de Baldomero Fernández Moreno, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rossi & Cía., 1918, 186 x 125 mm. (Colección MLR).

También destacarían como dibujantes simbolistas a partir de la segunda década de siglo Jorge Larco y Oscar Soldati. Larco, mayoritariamente en revistas como *Plus Ultra* aunque también en libros como *Por el amor y por ella* (1918)¹⁹, de Baldomero Fernández Moreno, y varios en los años 20 como *Místicas* (1923)²⁰, de Raquel Adler, *La carcajada del*

sol (1927)²¹, de Marcos Leibovich, y *Elegías de ayer [1915-1918]* (1928)²², de Arturo Vázquez Cey. En cuanto a Oscar Soldati, sus ilustraciones acompañarían varias ediciones, siempre muy cuidadas y en ocasiones de tiradas limitadas, del escritor catalán Domingo Brunet, siendo los más notables en esos años *Glosario sentimental* (1916)²³, *Guía de ánimas blancas* (1921)²⁴, *Mientras la mar canta* (1922)²⁵ y *Testas Hispanas. Estudios Literarios* (1926)²⁶. Más adelante ilustraría otras obras de Brunet, y de otro de sus grandes amigos y referentes, Germán Berdiales. Podríamos agregar en este espacio a Juan Carlos Huergo, que en 1919 ilustraría *Diafanidad*, libro de Ernesto Morales²⁷, autor éste que pondría siempre una especial atención en incorporar la obra de ilustradores a sus publicaciones, destacando en ese sentido su estrecha vinculación durante los años 20 con el vanguardista Juan Antonio Ballester Peña, quien firmaba con el seudónimo Ret Sellawaj (iniciales del nombre y apellido al revés).

Pero sin duda el ilustrador simbolista por antonomasia de los formados en el país fue el rosarino Alfredo Guido. Contaba con una formación en las ramas de la escenografía y la ornamentación forjada

17. Buenos Aires, Librería La Facultad, 1921.

18. Buenos Aires, M. Gleizer Ed., 1925.

19. Buenos Aires, Talleres Gráficos L. J. Rosso, 1918.

20. Buenos Aires, Editorial Tor, 1923.

21. Buenos Aires, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1927.

22. Buenos Aires-Montevideo, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1928.

23. Buenos Aires, Imp. Gotelli y Peralta, 1916. Edición de 25 ejemplares.

24. Buenos Aires, Florido y Tuduri impresores, 1921. Tirada de 1.025 ejemplares.

25. Mar del Plata, Talleres Gráficos La Capital, 1922. Edición de 25 ejemplares numerados.

26. Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso & Cía., 1926.

27. Buenos Aires, Virtus, 1919.



Alfredo Guido. Ilustración incluida en *Arco sobre el mar*, de Enrique de Leguina, Buenos Aires, Impresor Manau, 1919, 185 x 135 mm. (Colección MLR).

en su ciudad natal junto al italiano Mateo Casella, titulándose posteriormente como dibujante en la Academia Nacional de Bellas Artes bajo la tutela de Pío Collivadino (España, 1941). Entre 1914 y 1915 ya descollaba como dibujante en numerosas revistas de Buenos Aires, ilustrando obras de autores como Manuel Rojas Silveyra o José Ingenieros entre muchos otros; sobresalen los diseños sobre fondos dorados que hace para la serie de *Los siete pecados capitales* del

primeros de los citados, en 1914. Al año siguiente Guido obtuvo el “Premio Europa” otorgado por el gobierno argentino, pero debido a la guerra decidió utilizar la beca para recorrer diversos países americanos. Este viaje definió la vocación espiritual y estética que habría de concretar en sus obras.

En agosto de 1918, poco antes de la apertura del Salón Nacional de Artes Decorativas, junto a José Gerbino, Guido había realizado una exposición de “Cerámica de Arte Americano” en el Salón Witcomb de Florida 364, antecesora del éxito que alcanzaría el tandem en aquel evento con un “Cofre de estilo incaico”, por el que fueron galardonados con Medalla de Oro. Estas acciones confirmarían la inclinación de Guido hacia el decorativismo indigenista, en el cual sería figura sobresaliente en la Argentina a través de aguafuertes, murales, mobiliario, cerámica y óleos como *La Chola desnuda* premiado en el Salón Nacional de 1924, además de muchas de las ilustraciones incluidas en la segunda época de *La Revista de “El Círculo”*, del Círculo de Bellas Artes de Rosario.

Sería extenso referirnos aquí a la versátil labor de Alfredo Guido como ilustrador y promotor del simbolismo indigenista

en la Argentina, aspecto que hemos abordado en otras ocasiones, en algún caso recientemente (Kuon Arce y otros, 2009). Sí nos parece oportuno destacar las ilustraciones para libros realizadas en líneas más europeizantes, que arrancaron con dos poemarios del granadino Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, autor conocido sobre todo por sus artículos sobre colecciónismo aparecidos periódicamente en *Plus Ultra: Un viejo resplandor* (1916)²⁸ y *Sortilegio* (1917)²⁹; en ambos se incluían fantasías orientalistas que tenían como centro de atracción escenificaciones de la Alhambra, el Generalife y otros referentes de Granada, lo mismo que en otra de las obras ilustrada por Guido, *Arco sobre el mar* (1919)³⁰, de Enrique Leguina. Ya en los 20, en la misma línea podríamos mencionar, entre otros, las ilustraciones realizadas para *Las horas alucinadas* (1924)³¹ de Evar Méndez, y dos magníficas ediciones, en París y Río de Janeiro, de su amigo, el médico y poeta brasileño Aloysio de Castro, *Rimario* (1926)³² y *As sete dôres e as sete alegrias da Virgem* (1929)³³, edición esta de 150 ejemplares. Otro amigo de Guido, Luis C. Rovatti, de reconocida trayectoria como escultor en nuestro medio y con quien había compartido la realización de mobiliario indigenista, seguiría sus pasos como ilustrador simbolista, destacando fundamen-

28. Buenos Aires, Moncada & Bonthoux, 1916. De este libro realizamos una edición hace algunos años, a partir del ejemplar que consta en nuestra biblioteca, dedicado por el autor (Moctezuma) al ilustrador (Guido). (Gutiérrez Viñuales, 2000).

29. Buenos Aires, Antonio Mercatali, 1917.

30. Granada, Editorial Granadina, 1919.

31. Buenos Aires, J. Samet, 1924.

32. París, Ducros et Colas, 1926.

33. Río de Janeiro, Imprenta Nacional, 1929.

talmente su participación en *Los versos del hospital* (1929)³⁴, de Amadeo Casinelli.

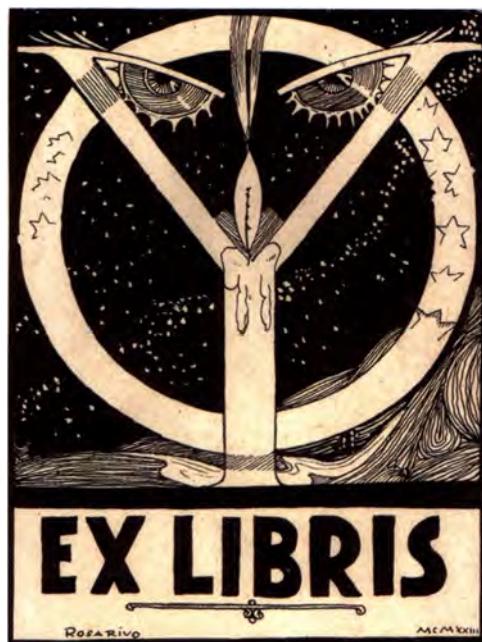
La obra de Guido traspasaría nuestras fronteras, concitando inclusive la atención y el aplauso del conocido crítico español José Francés, al hacer aquél su presentación en Madrid en el Salón de Otoño de 1924. Allí Francés se refirió a la labor de Guido como ilustrador, señalando: "...Adiestra su dibujo en la ilustración editorial que informa el mismo criterio un poco barroco, magníficiente, algo pesado, como la tradición española, pero también sutil, bierá-tico y como empapado de la ancestral amargura de los tatarabuelos puros aún del contacto europeo. / Este aspecto de dibujante es uno de los más interesantes de Alfredo Guido. Poco a poco lo ha ido depurando, serenando, dándole mayor solidez y sobriedad. Hoy día puede afirmarse que entre el grupo valiosísimo de ilustradores (argentinos o españoles residentes allí) de la República del Plata, Guido es uno de los primeros por la elegancia de su trazo y la noble fantasía de su imaginación"³⁵.

Epílogo

En la década de 1920 el fervor por la ilustración de tinte modernista y simbolista tuvo continuidad en la obra de numerosos creadores; a los reseñados a lo largo del presente ensayo, en ocasión de manera comprimida, se sumaron otros muchos que comenzaron entonces a tomar posición en el ámbito artístico

argentino, y más específicamente en el de la ilustración de libros. A la consolidación de aquellas tendencias a través de las publicaciones en el país, vino a sumarse positivamente el impacto externo, en especial de dos series de gran difusión en el continente americano como fueron las "Obras completas", tras sus muertes en 1916 y 1919 respectivamente, de Rubén Darío y Amado Nervo publicadas en Madrid por Mundo Latino y Biblioteca Nueva. La serie de Darío fue ilustrada por Enrique Ochoa y la de Nervo por Marco, ambas con marcado carácter simbolista.

Entre los aspectos que caracterizaron iconográficamente a buena parte de las producciones de la época, sobresale indudablemente la recurrencia a la figura femenina, elemento afincado también en la ilustración de carácter indigenista como se aprecia en la mayor parte de la obra de esa tendencia realizada por Alfredo Guido y otros autores. Sería determinante en la prolongación de dicho factor la labor de dibujantes poco conocidos como Camilloni, Carlos Viale, Guastavino o Pacello, y a la vez de otros de más renombre como el pintor Dante Ortolani, autor de la cubierta de los *Versos de Luis Barrantes y Molina* (1923)³⁶; el ilustrador, grabador, pintor y tipógrafo Raúl M. Rosarivo, que inicia su carrera con obras como la cubierta de *Nocturno*, de César Caminos³⁷ en el



Raúl M. Rosarivo. Exlibris incluido en *Nocturno*, de César Caminos, Buenos Aires, Editorial Ciudad, 1923, 202 x 154 mm. (Colección MLR).

mismo año, y en el que la contracubierta está ocupada casi en su totalidad por un notable y moderno exlibris; Arístides Rechain, quien compondría la orientalista tapa de *Piedras preciosas* (1923) de Enrique García Velloso³⁸; o el también diseñador de mobiliario indigenista Alfredo Corengia, que ilustró la tapa de *Cantos del Bienamar*, de Adolfo C. Revol³⁹.

Temáticas como el paisaje convertido en espacio simbolista y de ensueño, o el costumbrista convertido en imaginario contaminado por similares prismas serían

34. Buenos Aires, El Ateneo, 1929.

35. Francés, José. "Un gran artista argentino: Alfredo Guido". *El Año Artístico*, Madrid, 1924, p. 367.

36. Buenos Aires, Sebastián de Amorrotu, 1923.

37. Buenos Aires, Editorial Ciudad, 1923.

38. Buenos Aires, Ediciones M. Gleizer, 1923.

39. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1925.

también moneda corriente en aquellos años. Además compartirían espacio con los cauces de vanguardia que fueron irrumpiendo paulatinamente, y que en el caso de la ilustración de libros tuvo su más temprana expresión en el injustamente olvidado Antonio Bermúdez Franco, admirador de los dibujos del español Luis Bagaría que aparecían periódicamente en las tapas de la difundida revista *España*. La larga sombra de Bagaría influiría también en la obra de Francisco A. Palomar (Fapa) activo en la revista *Martín Fierro*, sin contar a posteriores como el salvadoreño Toño Salazar, establecido en Buenos Aires en 1935, y el propio Chamico, seudónimo utilizado por el escritor Conrado Nalé Roxlo en facetas de ilustración y humorismo. Pero esa es ya otra historia...

Bibliografía

- Amengual, Lorenzo Jaime (2007): *Alejandro Sirio*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha.
- Baldassare, María Isabel (2006): "La vida artística de Mario A. Canale", en *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas.
- Engen, Rodney, y otros (2007): *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their contemporaries, 1890-1930*, London, Scala.

- España, José de (1941): *Alfredo Guido*, Buenos Aires, Ediciones Plástica.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1997): "Presencia de España en la Argentina. Dibujo, caricatura y humorismo (1870-1930)", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, N° 28, pp. 113-124.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1998): *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe (Granada), Instituto de América.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (ed.) (2000): *Un viejo resplandor*, de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, Granada, Editorial Comares.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003): "Roberto Montenegro y los iberoamericanos de Mallorca (1914-1919)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, N° 82, pp. 93-121.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2010): "Arte y orientalismo en Iberoamérica. De la fantasía árabe a la edad del encantamiento", en González Alcantud, José Antonio (ed.), *La invención del estilo hispano-marroquí. Presente y futuros del pasado*, Rubí (Barcelona), Anthropos, pp. 285-307.
- Gutman, Margarita (ed.) (1999): *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad.
- Kuon Arce, Elizabeth: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Gutiérrez, Ramón, y Viñuales, Graciela María (2009): *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial.
- Malosetti Costa, Laura (2006): *Collivadino*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo.
- Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela (eds.) (2007): *Revistas ilustradas en la Biblioteca del Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón"*, Instituto Universitario Nacional de Arte, Buenos Aires, IUNA.
- Maradei, Hugo Oscar (2010): *Bicentenario. 200 años de humor gráfico. Primera centuria, 1810/1910*, Buenos Aires, Museo del Dibujo y la Ilustración.
- Monturiol i Sanés, Antoni (coord.) (1995): *Els concursos de cartells dels Cigarrillos París*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa.
- Neveleff, Julio, y otros (2007): *La Argentina sin caretta. José María Cao. Ilustraciones, 1893-1918*, Buenos Aires, Fundación OSDE.
- Sanjuán, Charo (1999): *Atilio Boveri 1885-1949*, Pollença, Ajuntament.
- Sanjuán, Charo (2000): *Atilio Boveri, un artista singular*, Palma de Mallorca, Museu de Mallorca.
- Trapiello, Andrés (2006): *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, Valencia, Campgràfic.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada (España) y Académico correspondiente de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el Arte Contemporáneo en Iberoamérica. Ha comisariado varias exposiciones y publicado alrededor de doscientos estudios sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos, destacando en los últimos años los libros "Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica" (Madrid, 2004), "Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia" (Zaragoza, 2005), "América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925" (Madrid, 2006) y "Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)" (Lima, 2009). Ha impartido cursos en numerosas instituciones públicas y privadas de Europa y Latinoamérica.

Las instituciones y el arte en el Centenario

LAURA MALOSETTI COSTA

El primer impulso decidido de intervención estatal en cuestiones artísticas comenzó a producirse en nuestro país en torno a los festejos del Centenario y derivó, inmediatamente, en la formación de una institución de larga permanencia como el Salón Nacional, inaugurado en 1911. La Exposición Internacional de Arte del Centenario fue su antecedente inmediato, aun cuando habían tenido lugar varias tentativas anteriores de instituir salones periódicos de pintura y escultura. Todas las crónicas y críticas periodísticas dan cuenta del carácter “deslumbrante” – tanto para el público como para los artistas argentinos – de aquella primera exposición de arte organizada por el estado nacional.

Pero además las instituciones artísticas preexistentes desde pocos años atrás – la Academia Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Bellas Artes – también cambiaron su rumbo y se vieron transformadas en esos años. Este artículo pretende ofrecer una mirada abarcadora de tales transformaciones, así como su vinculación con el Museo Histórico Nacional (una institución que pocas veces se piensa en relación con el arte) en vísperas de la celebración que marcaría el rumbo de la iconografía nacional.

El arte argentino en contexto

Si bien desde el último cuarto del siglo XIX hubo artistas argentinos que expusieron en los principales certámenes artísticos de Europa (el Salón de París, la Exposición Internacional de Venecia, el Salón de Turín entre ellos), e incluso en 1904 Eduardo Schiaffino – como director del Museo Nacional de Bellas Artes – había organizado un gran envío de arte argentino

a la Exposición Universal de Saint Louis (y éste tuvo una excelente recepción en la prensa norteamericana), la Exposición Internacional de Arte del Centenario (EIAC en adelante) fue vivida como la primera gran puesta a prueba del arte nacional en el contexto de los grandes centros de producción artística del mundo occidental. Así lo atestiguan no sólo las innumerables reseñas y artículos de opinión que se publicaron estableciendo comparaciones, rara vez elogiosas para el arte argentino (Muñoz, 1999) sino que también esto aparecía como el objetivo principal de todo el esfuerzo realizado, en el texto mismo con que Ricardo Ligorio (comisario general de la EIAC) introducía el catálogo ilustrado:

De mi parte confío que esta Exposición llenará el fin que todos nos hemos propuesto; esto es, poner los artistas argentinos en contexto íntimo con las principales corrientes artísticas del mundo, dándoles así la ocasión para perfeccionarse y progresar; y, al mismo tiempo, despertar un interés general para el arte, favoreciendo así la cultura artística e intelectual de la República.¹

Los diarios y revistas de Buenos Aires abundaron en críticas y comparaciones entre escuelas nacionales. El arte – las artes plásticas pero también las decorativas e industriales – fue considerado como un indicio, tal vez el más evidente, del nivel de cultura y “grado de civilización” de las naciones. El tenor de los comentarios fue en general muy crítico hacia los productos vernáculos, planteando la cuestión en términos evolucionistas: la Argentina, evidentemente, estaba en la “infancia” del arte.

1. *Catálogo Ilustrado. Exposición Internacional de Arte del Centenario, primera edición*, Buenos Aires, Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910, pp. 12-13.

La viñeta del *affiche* diseñado por Alberto M. Rossi para aquella exposición revela que, aun cuando no fuera unánime, esta opinión fue por entonces hegemónica: el arte argentino aparece allí como un joven efebo desnudo que se despereza, como saliendo de un letargo, besado en la frentepor una gran figura maternal coronada de rosas (las rosas – el refinamiento del arte – se derraman sobre un campo sembrado de cardos, flores ásperas y sin cultivo). El joven que personifica al arte argentino aparece cubierto apenas con un taparrabos, evocando tal vez la figura de un indígena, en tanto el arte europeo estaba personificado en una figura femenina envuelta en paños de reminiscencias clásicas. Es interesante la cuestión de género en esa imagen: puesta en el contexto positivista de aquel fin de siglo, tal vez a la juventud e inexperiencia que se atribuía al arte nacional, haya que agregar la energía viril como promesa de futuro, en tanto la matrona europea estaba destinada a marchitarse luego de bendecir a su retoño. Estas ideas, por otra parte, fueron con frecuencia puestas en palabras. Un comentario del diario *La Prensa* explicaba que la imagen: "Simboliza el ascendente del arte argentino que despierta al beso del arte del viejo mundo."²

Fueron muchas las imágenes simbólicas que se elaboraron por entonces para los diplomas y medallas del Centenario, viñetas, postales, *affiches* publicitarios y las más diversas impresiones y publicaciones³. La alegoría elaborada por Pío Collivadino para el diploma de los premios de la EIAC fue más compleja que la del *affiche* de Rossi, pero allí el arte también fue personificado en la figura de un niño. En el centro de la composición el escudo nacional aparecía flanqueado por un conjunto de personajes, organizados en dos grupos; debajo de cada uno de ellos podía leerse: PAX y LABOR (a izquierda y derecha respectivamente). En la zona dedicada al trabajo (LABOR) figuraba en primer plano el comercio (Hermes), ocupado en enlazar y anudar los productos de la abundancia. Tras él, ordenados siguiendo tal vez un orden evolucionista, aparecen un trabajador urbano (con el torso desnudo, parece un forjador o un herrero, de rasgos inequívocamente europeos), un trabajador rural (un rostro de aspecto mestizo, con cabello largo y vincha) y una figura femenina indígena con la cara en sombras. El primero sostiene en su mano extendida una pequeña escultura de una fama o victoria alada parada sobre una bola⁴. El trabajador rural ofrece un fruto en su mano también extendida, y la mujer india en último plano

carga sobre su hombro un gran haz de espigas. Ella parece en actitud de desperezarse, con los ojos cerrados encandilada por la luz del sol naciente: es probable que deba identificarse con la tierra, fecundada por el trabajo. La fusión de razas, el aporte europeo (cultura) a la riqueza de la tierra fueron cuestiones intensamente debatidas en la búsqueda de un imaginario que sustentara una nación pacificada y cohesionada en 1910⁵. En el lado opuesto de la imagen del diploma diseñado por Collivadino, reunidas con el lema de la paz (PAX) se desplegaba otra serie de figuras alegóricas: en primer plano una figura masculina derrama los frutos del cuerno de la abundancia. Tras él Palas Atenea representa la sabiduría, y un jovencito desnudo al arte: sostiene en ambas manos rosas blancas que ofrece al sol naciente tras el escudo. Siendo las únicas notas de color muy claras en el conjunto, esas rosas no pueden sino significar las artes, objeto del diploma. En el último plano dos figuras femeninas sostienen una rama de olivo y una de roble, alegorizando a la paz y la fortaleza (o la constancia). Un detalle significativo es que ninguna de las figuras que aparecen bajo el lema de la paz tiene rasgos indígenas ni mestizos. Todas ellas (el arte, la sabiduría, la paz, etc.) tienen inconfundible aspecto europeo.

2. *La Prensa*, 2 de setiembre de 1909 (cit. por Muñoz, 1999: 14)

3. Un panorama amplio del extraordinario despliegue iconográfico sobre todo tipo de soportes, y en general de la cultura visual del Centenario pudo verse en la exposición Buenos Aires 1910: *Memoria del porvenir*, Abasto de Buenos Aires, 1999. Cfr. Catálogo ed. Por M. Gutman.

4. Esta imagen se parece mucho a la Victoria alada presentada por el escultor italiano Eduardo Rubino en la EIAC (hoy emplazada en el Parque Centenario). Más allá de este detalle, la figura del trabajador urbano sosteniendo en su mano una pequeña escultura parece vincularse con las ideas de Collivadino acerca de la necesidad de formar operarios calificados en las artes decorativas e industriales, que guiaron su larga gestión al frente de la Academia de Bellas Artes, como se verá más adelante.

5. Estas tres figuras también podrían interpretarse como la raza, la tradición y la tierra, los tres elementos que – según Ricardo Rojas en su libro *La restauración nacionalista*, publicado en 1909 – serían los fundamentos del nacionalismo. Cfr. Muñoz, 1992.

En las dos alegorías analizadas el arte argentino aparecía como una joven promesa de futuro, aún en su infancia. Estas cuestiones presentes en la imagen fueron también ideas que de manera más o menos explícita alimentaron los discursos sobre el arte argentino en esos años. El arte – pero también la cultura en general – fue entendido como un legado europeo, sin lugar a duda alguna: un recién llegado. La tarea que aparecía por delante era “aclimatarlo”, darle un carácter nacional al incorporarle elementos del paisaje, de la fusión de razas hispanoindígena, de los “usos y costumbres” rurales y los grandes temas de la historia nacional. Los artistas que elaboraron esas alegorías se habían formado en Italia y habían regresado poco antes a la Argentina⁶. Ambos fueron fundadores del grupo Nexus, del que nos ocuparemos más adelante.

Un esquema evolutivo y lineal guiaba estas miradas sobre el arte nacional. Su “estado”, o “grado de evolución” y sus características distintivas fueron un verdadero *leit motiv* en los discursos del Centenario. La EIAC produjo un impacto en el público, que recogió

ampliamente la prensa (Muñoz, 1998). Casi todos hablaron de su escaso desarrollo. ¿Con qué vara se medía el arte argentino? En la EIAC hubo envíos oficiales de Alemania, Austria-Hungría, Bélgica, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y Perú. Otras naciones invitadas (Japón, Noruega, Portugal y Suecia) no concurrieron oficialmente pero también realizaron envíos⁷. En la primera edición del catálogo ilustrado figuraron 2033 obras, en su mayoría pinturas y esculturas, un volumen que, si bien no resulta impresionante en relación con las cifras de otros eventos europeos y norteamericanos que venían desplegándose desde las últimas décadas del XIX, para Buenos Aires resultaba inédito⁸. Las notas más altas fueron, sin duda, España y Francia, a juzgar por su recepción, aunque Italia (que figuró en primer lugar en el lujoso catálogo ilustrado) había enviado un contingente importante de sus principales artistas⁹. En particular, la llamada “escuela moderna” francesa y la española resultaron las más elogiadas. Anglada Camarasa¹⁰ e Ignacio Zuloaga recibieron innumerables comentarios y reseñas críticas (Muñoz, 1998). Pero también despertó asombro el

desarrollo de la pintura de paisaje en los Estados Unidos y en Chile, dos naciones (sobre todo la del Norte) frecuentemente comparadas con la Argentina por ser también “jóvenes” naciones americanas con poco pasado artístico y lanzadas al futuro. Hacía tiempo que Buenos Aires se miraba en el espejo de Nueva York con ojos esperanzados. Pero en la EIAC, las comparaciones respecto de ambas “escuelas artísticas” resultaron desfavorables y hasta pesimistas para el arte argentino. En materia de arte, el optimismo del ‘80 parecía desvanecerse, o al menos se imponía un cambio de rumbo, en sintonía con otras manifestaciones de la cultura nacional.

Poco antes de la inauguración de la Exposición, la popular revista ilustrada *PBT* publicó un artículo de tres páginas en el que se reproducían, entrecerrilladas e ilustradas con sus retratos y firmas manuscritas, las respuestas de los comisarios de los más importantes envíos extranjeros a una pregunta acerca de su valoración del arte en la Argentina. El abanico de respuestas resulta una interesante síntesis de las tensiones en las que se debatía el “arte nacional” en la Buenos

6. Alberto Maria Rossi (1879-1965) había nacido en Bolonia. Llegó a la Argentina en 1892 acompañando a su padre (también pintor), quien había viajado contratado para decorar algunas residencias particulares en Buenos Aires. Volvió a Italia luego de estudiar en Buenos Aires con Ernesto de la Cárcova, donde estudió en la Academia de Bellas Artes de Bolonia. (Pagano, 1937-40) Pio Collivadino (1869-1945) nació en Buenos Aires de una familia de inmigrantes italianos. Viajó a Roma en 1890, donde estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Roma. Regresó a Buenos Aires definitivamente en 1906. (Malosetti, 2006)

7. Catálogo, 1910, cit. pp. 10-12. Hubo también participación de los Países Bajos y de Uruguay. Aun cuando no fueron mencionados en la presentación, figuran sus envíos en el catálogo de obras expuestas. Por otra parte, en los salones IX, XIII y XXIX se ubicó una sección “Internacional” donde se exhibieron obras de paraguayos (Pablo Alborno y J. Sarmudio), rumanos, daneses, suizos, además de artistas que habían quedado fuera de los envíos oficiales (*Ibid.* pp. 55-58)

8. El envío más numeroso fue el de Francia (480 obras figuraron en la primera edición del Catálogo cit. pp. 175 – 215).

9. Según el Catálogo cit.: 108 pinturas, entre las que figuraron obras de Plinio Nomellini, Ettore Tito, Luigi Nono, Vincenzo Caprile, Luigi Carcano, Felice Casorati, entre muchos otros, y 53 esculturas además de obras gráficas y artes decorativas.

10. Los 18 cuadros de Anglada Camarasa llegaron a último momento y no se incluyeron en el envío español sino que fueron exhibidos en la sección internacional. No figuran en la primera versión del catálogo. (Baldasarre, 2006: 223)

Aires del Centenario. En primer lugar, más allá del interés de las respuestas, es significativa la formulación misma de la pregunta y a quiénes estuvo dirigida: el comisionado británico, Reginald S. Hunt, el sub comisario de los Estados Unidos, Charles Francis Browne, Paul Mattig y C. Nordmann, comisarios de Alemania, el pintor Gonzalo Bilbao y el escultor Gabriel Borrás, comisarios del importante envío español, Gaetano Moretti¹¹, comisionado de Italia y Marcel Horteloup, el de Francia¹². Todos ellos eran erigidos en árbitros del “estado” y “grado de avance” del arte nacional desde su lugar de representantes de los grandes centros de arte del mundo que irradiaban su prestigio sobre la ambiciosa puesta en escena del arte argentino.

Fuera de las lacónicas frases del norteamericano y de los comisarios alemanes, el resto de las respuestas se alinearon en dos grupos de opinión: los representantes de Francia e Inglaterra sostuvieron que el arte argentino tenía ya un desarrollo considerable y digno de atención, y citaban como gran antecedente el envío argentino a la Exposición Universal de Saint Louis en los Estados Unidos, que habían tenido oportunidad de apreciar en 1904. Horteloup, incluso, recordaba haber formado parte del jurado que había otorgado un Gran Premio al argentino Ernesto de la Cárcova por su cuadro *Sin*

pan y sin trabajo. Ambos mencionaban a Eduardo Schiaffino (impulsor y Director del Museo Nacional de Bellas Artes y organizador tanto del envío argentino a Saint Louis en 1904, como de la sección argentina de la Exposición del Centenario en Buenos Aires), como el gran gestor de esa escuela de arte argentino que, en palabras de Reginald Hunt, “resultó estar más adelantada que cualquier otra república de la América del Sur.” Horteloup arriesgaba, incluso, una notable caracterización de ciertas notas distintivas que advertía en esa supuesta “escuela argentina”:

*Si fuese posible representar en una palabra el particularismo de un arte y en la circunstancia el de los pintores argentinos, diría que cierta poesía algo triste y muy atractiva se desprende de casi todas las obras nacidas en el suelo de esta pampa de horizontes sin fin. Como la música lasciva de los tangos lleva siempre una languidez atristada, las expresiones pictóricas más características de los artistas argentinos, se anieblan con tonalidades caras a los poetas de la melancolía y del ensueño*¹³.

En contraste, tanto los españoles como el italiano, se mostraron sumamente críticos respecto del arte argentino y atribuyeron su pobreza a la excesiva mercantilización de la sociedad de Buenos Aires, aun cuando de entre la “multitud de medio-

criadas” alcanzaban a distinguir algunas “promesas”. El pintor español Gonzalo Bilbao no abrió juicio sino que se limitó a aconsejar que la Exposición del Centenario debía continuarse en exposiciones o salones anuales que vinieran a “llenar el vacío” existente, y en los que se iría desarrollando el arte argentino.

Esta a primera vista curiosa división de opiniones aparece, sin embargo, claramente alineada con las diferentes posiciones en que se debatían dos generaciones de artistas argentinos en 1910. Ese fue, sin duda, un momento bisagra para el arte nacional, en el que los artistas que habían protagonizado la creación de instituciones y un ambiente artístico moderno en las últimas décadas del siglo XIX, liderados por Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova, entre otros, se vieron desplazados por los que volvían de Europa en los primeros años del siglo XX, nucleados en el grupo Nexus, y en la Sociedad de Aficionados.

Los Salones

Las artes plásticas ocuparon un lugar importante en los debates que acompañaron los festejos del Centenario en Buenos Aires: desde la disputa por los encargos oficiales de monumentos públicos hasta la búsqueda de rasgos distintivos o típicos en su iconografía. Un impulso nacionalista orientado a lograr

11. Gaetano Moretti junto a Luigi Brizzolara habían resultado los ganadores en el concurso para el monumento a la Revolución de Mayo que organizó la Comisión del Centenario. El concurso fue objeto de duras polémicas y opiniones a favor y en contra del único argentino finalista: Rogelio Yrurtia (Cfr. Espantoso Rodríguez et al. 1994; Malosetti y Wechsler, 2005; Malosetti, 2010).

12. “El arte en la Argentina. Opiniones de los representantes extranjeros en la Exposición de Bellas Artes.” PBT, 22 de junio de 1910, 3 pp. s/f.

13. *Ibid.* p.3.

una cohesión social y crear un imaginario patriótico que le diera forma, imponía un freno al modernismo “a la francesa” que imperó en el cambio de siglo. Aquella generación llamada “del ‘80” había polemizado a favor de la modernidad parisina contra lo que calificaba como “el atraso” y los “errores” a que había conducido la vieja tradición española y luego también la “vetusta escuela” italiana, materializada en los viajes de estudios a Florencia que habían emprendido sus antecesores inmediatos (Malosetti, 2001). Ellos habían formado las primeras instituciones artísticas: el primer museo, la academia y los primeros salones periódicos (los del Ateneo, entre 1893 y 1896).

En vísperas de los festejos de 1910 los artistas del ‘80 se vieron desafiados por una segunda generación de artistas. Varios de ellos formaron la agrupación que llamaron *Nexus* al regreso de sus viajes de formación en Europa, decididos a tomar en sus manos todas las instancias de formación y consagración artística de la capital (Malosetti, 2006: 69-85). En su mayoría esos artistas – Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, Arturo Dresco, Cesáreo Bernaldo de Quirós entre ellos – se habían formado en Roma.

El clima cultural de la ciudad, por otra parte, se teñía de hispanismo de la mano de pensadores como Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, que en la intensa lematización de la búsqueda de una identidad nacional propo-

nían una “vuelta a las raíces” de la tradición hispanocriolla, la raza y la lengua, como correctivo para la vertiginosa modernización cosmopolita de Buenos Aires (Gutiérrez Viñuales, 2003).

Pero además, en lo que respecta específicamente a la circulación de obras de arte, las inmensas colectividades española e italiana de Buenos Aires ya formaban un mercado ávido de arte moderno, a partir de las exposiciones que desde fines de siglo organizaron exitosamente *marchands* como el conde Artal, José Pineloo Ferruccio Stefanien Buenos Aires (Baldasarre, 2007; Fombona, 1995). No es casual, entonces, que los comisionados de España e Italia, en aquel reportaje, se mostraran tan decididos a criticar a sus anfitriones e incluso a opinar acerca de cómo debería desenvolverse la política artística local. De hecho, los “deseos” del comisario español Bilbao se cumplieron al pie de la letra: el Salón Nacional comenzó a convocarse anualmente desde 1911, precisamente como una continuidad de la Exposición del Centenario.

En el primer Salón Nacional, convocado por la Comisión Nacional de Bellas Artes e inaugurado en 1911 figuraron 271 obras¹⁴: pinturas, esculturas en yeso, bronce y mármol, y algunos objetos de artes decorativas (tinteros, cortapapeles, peinetas, presentados por Alejo Joris y los hermanos Ricardo y Silvio Ratti). Los cuatro artistas que habían sido becados

por la Comisión Nacional de Bellas Artes (viaje a Europa) figuraron al final: eran los escultores Pedro Zonza Briano y César Santiano y los pintores Jorge Bermúdez y Atilio Terragni. A diferencia de lo que había ocurrido en los Salones del Ateneo, de los 127 artistas admitidos, sólo 15 fueron mujeres¹⁵. Abundaron los apellidos italianos, varios de ellos escultores, tal vez activos en la ciudad en la elaboración de obras de decoración para edificios públicos y mansiones particulares, y monumentos funerarios: Nicolás Gulli, Guillermo Gianninazzi, Nicolás Lamanna, Juan Grillo, Juan Zuretti, Humberto Zappiani. Reconocemos también los nombres de pintores italianos que trabajaban por esos años en pinturas decorativas para obras arquitectónicas, como Luigi de Servi y Federico Sartori.

En cuanto a los géneros pictóricos que figuraron en aquel primer Salón, junto a la presencia preponderante de los retratos, hubo una notable presencia del paisaje, en su mayoría paisajes rurales, que incorporaban regiones de la Argentina diferentes de la pampa: Córdoba, Salta, San Juan, Mendoza, incluso Santa Cruz (en las obras de Alfonso Perinat) entre ellos. Pero hubo también algunos paisajes urbanos, como un *Rincón del bosque de Palermo* de Eugenio Daneri (que tenía entonces apenas veinte años), tres imágenes del Riachuelo en Barracas y del puerto en la Boca de Justo Lynch algunas obras de

14. Cfr. Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la 1º Exposición Nacional de Arte – 1911*, s/d.

15. Acerca de la presencia femenina en los Salones del Ateneo, Cfr. Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos*, 2001, FCE, Buenos Aires, cap. 9.

Carlos de la Torre, José Guarro (*La calle Cochabamba al anochecer*), Dársena Norte de Carlos Camilloni (quien también presentó un boceto para vitral), entre otros. Cabe destacar entre los artistas que enviaron paisajes a ese Salón a Luis Cordioli, Emilio Centurión, Atilio Malinverno, Walter de Navazio. El único desnudo fue un pastel de Egidio Quercioli.

De los artistas que habían brillado en los salones del Ateneo sólo figuró Eduardo Sívori (con tres óleos: *Gambeteando*, *Una linda rabona* y *Orillas del río*). En ese mismo salón figuró también Sívori retratado: un busto en bronce del viejo maestro, realizado por el escultor Pascual Fosca. Carlos Ripamonte, quien había participado muy joven y con buen éxito en el Ateneo (en 1894 había obtenido una mención honrosa de 1^a. Clase en pintura) y desde 1908 era vice director de la Academia de Bellas Artes, presentó tres óleos de “tipos” criollos (*El baquiano*, *Tigre viejo* y *De vuelta*). Varios de los pintores que expusieron en ese Salón eran miembros de Nexus o de la Sociedad Artística de Aficionados y además algunos de ellos directores de las principales instituciones artísticas de la ciudad: además de Ripamonte, Alberto María Rossi, Justo Lynch, Enrique Prins, Félix Pardo de Tavera y Cupertino del Campo (flamante director del Museo Nacional de Bellas Artes) entre ellos.

No tuvo ese primer Salón una buena recepción y despertó polémica por lo

corto del plazo para la presentación de obras. Hubo quejas por la ausencia de “los consagrados” y escasa repercusión en los diarios (Wechsler, 1999).

Al año siguiente se presentaron 248 obras. El catálogo aclaraba que se encontraban a la venta y al lado de cada obra expuesta figuró su precio. Se exhibieron algunos dibujos arquitectónicos y obras de numerosos artistas jóvenes, entre ellos Alfredo Guttero, Pablo Curatella y Valentín Thibon.

Dos miembros de la generación del Ateneo figuraron allí: Sívori volvió a mostrar dos óleos y Lucio Correa Morales expuso una escultura de asunto bíblico en mármol y también su vaciado en bronce, con un largo título explicativo: “Quién de vosotros me convence de pecado? (Capítulo VIII versículo 46) *Jesús ante la humanidad*”. Figuraron también nuevamente Alberto Rossi, Cupertino del Campo y Carlos Ripamonte. Previsiblemente, dos años más tarde (en 1914) surgió en Buenos Aires el primer salón disidente, iniciando una historia de salones de rechazados y contra-salones que fueron pautando la escena artística en la dinámica de espacios oficiales y gestos modernistas a lo largo del siglo XX (Wechsler, 1999). Nacía así una de las instituciones de más larga permanencia en la historia del arte argentino.

La Academia Nacional de Bellas Artes
En los años que precedieron al Centenario hubo un completo recambio de las posiciones de poder dentro del incipiente

campo del arte en Buenos Aires. Resulta evidente el avance sobre esos espacios de los dos nuevos grupos de artistas formados poco antes -la Sociedad de Aficionados (en 1905) y el *Nexus* en 1907. Sus miembros lograron buenos vínculos con las altas esferas de decisión política, gracias a los cuales desplazaron – tanto en la Academia como en el Museo Nacional y en la Comisión Nacional de Bellas Artes a los “viejos”, es decir, a aquellos que habían formado aquellas instituciones y ocupaban en ellas posiciones de poder. Incluso en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes hubo elecciones de recambio de autoridades en 1907 y resultaron electos Carlos Ripamonte (presidente) y Pío Collivadino (vicepresidente), ambos miembros fundadores de *Nexus*.

En 1907 se produjo una reforma importante también en la Comisión nacional de Bellas Artes creada en los últimos años del siglo (1897) con el objeto de regular las becas de viaje a Europa, ampliando considerablemente sus funciones. Tanto Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori (director y vice director de la Academia) como Eduardo Schiaffino (director del Museo Nacional de Bellas Artes) se resistieron al nuevo rol que se pretendía asignar a la Comisión Nacional de Bellas Artes, que permitía su ingerencia y restaba autonomía en el manejo de la Academia y el Museo (Muñoz, 1998; Malosetti, 2006). Sostuvieron un largo conflicto administrativo que terminó abruptamente resuelto cuando, por

decreto presidencial, se convalidaron las nuevas funciones de la Comisión en octubre de 1907¹⁶. A raíz de ello, de la Cárcova presentó su renuncia indeclinable a la dirección de la Academia de Bellas Artes en agosto de 1908 y Sívori unos meses más tarde. Schiaffino por su parte resistió en su puesto de director del Museo, hasta que fue exonerado en 1910. Un artículo publicado en el diario *La Razón* comentó la reforma de la Comisión de Bellas Artes lamentando solamente que en ella permaneciera Schiaffino, a quien calificó como “el único raigón que el poder ejecutivo debió arrancar por las causas que son del dominio público y por no reunir las condiciones indispensables de capacidad artística que el puesto requiere.”¹⁷ *La Nación*, en cambio, una vez separado aquél de su cargo, publicó una carta durísima de Schiaffino en la que exponía sus razones y acusaba al poder ejecutivo de obedecer a intereses poco claros¹⁸.

Si se tiene en cuenta que la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes fue incorporada al ámbito oficial con su nacionalización en 1905, su primera crisis y recambio generacional se produjo en forma casi inmediata.

Con la designación de Pío Collivadino como director en 1908 (y Carlos Ripamonte como vice director), hubo un cambio decisivo e importante en la Academia, no sin conflictos. Los estudiantes llevaron adelante una huelga a raíz de las reformas en los criterios de evaluación y del régimen de disciplina que introdujo Collivadino, que llevaron a que ese año una gran cantidad de alumnos reprobara sus exámenes (Malosetti, 2006: 139-142). El asunto alcanzó estado público en la prensa y hubo una larga puja de los estudiantes contra las nuevas disposiciones reglamentarias (horarios, exámenes, planes de estudio) que finalmente terminó diluyéndose, aunque al calor del conflicto nació la primera revista de artistas que tuvo continuidad en Buenos Aires: *Athinae*, órgano del Centro de Estudiantes de Bellas Artes y dirigida desde su primer número por Mario Canale (Malosetti, 2006; Baldasarre, 2008). La revista se publicó mensualmente hasta 1911 y resulta una fuente inestimable para conocer las opiniones de los jóvenes acerca de cuestiones tan trascendentales como la renovación de las autoridades en la Academia y en el MNBA, la Exposición Internacional de Arte del Centenario y en general acerca

del arte nacional, los encargos oficiales y los proyectos monumentales. De modo que podemos afirmar que, en el panorama de las instituciones artísticas en los años del Centenario, *Athinae* fue una más: nada menos que la tribuna de opinión de los estudiantes de arte.

Las reformas de Collivadino introdujeron una profesionalización de los estudios académicos con la apertura de diferentes especializaciones y talleres como el de grabado, escenografía y artes decorativas. La institución pasó a llamarse Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales¹⁹. El endurecimiento de las normas de disciplina y de evaluación del rendimiento de los estudiantes hizo conocido al director con el apodo de “Piccolo tirano”. Collivadino se había formado en el Real Instituto de Bellas Artes de Roma y no sólo aplicó en su gestión el modelo de aquella institución, sino que también convocó como profesores a numerosos artistas italianos activos en Buenos Aires por entonces, como Luigi de Servi, Dante Ortolani, Nazareno Orlandi, Enrique Fabbri, Federico Sartori y Corinto Trezzini. Todos ellos fueron dueños de un sólido oficio pictórico, tanto al óleo como

16. El texto del decreto (transcripto por Muñoz, 1998 pp.78-79) fue publicado en *La Nación* el 23 de octubre de 1907. Establecía que la nueva Comisión estaría compuesta por nueve miembros además de los directores del Museo y de la Academia Nacional de Bellas Artes. Ambos establecimientos quedaban bajo la superintendencia de la Comisión que de allí en más tendría entre sus atribuciones el nombramiento y remoción de personal tanto en la Academia como en el Museo, intervención en las decisiones sobre adquisición de obras o aceptación de legados para el MNBA y para ornato de espacios públicos y el nombramiento de jurados para los concursos de becas a Europa. El primer presidente de esa comisión fue José Semprún.

17. Recorte s/f Archivo Museo Pío Collivadino.

18. Cfr. el artículo que Eduardo Schiaffino publicó en *La Nación* el 22 de setiembre de 1910 (“Museo de Bellas Artes. Exposición del Sr. Schiaffino” y casi simultáneamente en *Athinae*, la revista del centro de estudiantes de la Academia, Año III N° 25, setiembre de 1910, pp. 12-14).

19. Collivadino fue un decidido defensor de la diversificación de los estudios de arte. Consideraba que sería frustrante para cientos de estudiantes no llegar a ser grandes artistas “puros” (pintores de caballete o escultores), cosa que él entendía que estaba reservada a aquellos con un talento extraordinario, que eran los menos. El diseño del plan de estudios fue bastante tradicional, con especial atención al dibujo del natural y la copia de estampas. Para un panorama de las reformas y del rol de Collivadino en la Academia Cfr. Malosetti; 2006.

en las técnicas del marouflage, la decoración al fresco y al encausto. Varios de ellos llegaron al país con encargos específicos y decoraron buena parte de las iglesias, teatros, grandes hoteles y mansiones particulares de Buenos Aires en los primeros años del siglo²⁰.

El Museo Nacional de Bellas Artes

El Centenario fue también un punto de inflexión en la orientación de la conducción del MNBA, señalado por el fin de la gestión Schiaffino, pero en un sentido más amplio también por un cambio en las preferencias estéticas de coleccionistas y artistas nacionales. Schiaffino fue reemplazado por Carlos Zuberbühler, antiguo miembro de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, profesor de estética y de historia del arte, pero por muy breve lapso: en 1911 asumió como director Cupertino del Campo (1873-1967): médico, miembro fundador de la Sociedad Artística de Aficionados, que se había formado como pintor (de paisaje, fundamentalmente) con el italiano Decorouso Bonifanti en Buenos Aires.

Para los festejos del Centenario el MNBA fue trasladado de los salones del Bon Marché (actual Galería Pacífico, en la calle Florida) donde funcionaba desde su fundación en 1896, al edificio del Pabellón Argentino construido en hierro

y vidrio por Roger Ballu para la Exposición Universal de París de 1889. El edificio había sido desarmado y trasladado a Buenos Aires dos años más tarde, en 1891. Fue utilizado brevemente con fines comerciales, luego abandonado y vuelto a trasladar en 1898 a la Plaza San Martín para albergar la exposición de bellas artes organizada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes ese año. Quedó nuevamente abandonado hasta que en 1910 albergó las colecciones de pintura y escultura del MNBA, adyacente al Pabellón construido allí para la EIAC²¹.

En 1910 Eduardo Schiaffino realizó su última adquisición importante para el MNBA luego de la "Misión" que había llevado adelante en Europa en 1906 para adquirir obras. Todavía presidía la Comisión Nacional de Bellas Artes, y en ese carácter propuso la compra un lote importante de obras seleccionadas de los envíos realizados por diferentes naciones europeas para la EIAC, así como también algunas obras de artistas argentinos. El detalle de las adquisiciones de 1910, con un doble listado de los precios de catálogo y a su lado los precios que había obtenido para el Museo, se encuentra en el Archivo de esa Institución. Como acápite de esa lista, en la que los artistas aparecen ordenados por escuelas nacionales, el entonces director escribió:

Lista comparativa de los precios de catálogo de las obras adquiridas en la Exposición Internacional de Arte del Centenario de acuerdo con los libros de la Comisión General y de las rebajas obtenidas sobre dichos precios por el Señor Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes en cumplimiento de la ley del H. Congreso acordando \$ m/n 200.000 para adquisiciones y de la ordenanza del H. Consejo Deliberante votando \$ m/n 50.000 para igual destino.²²

Schiaffino fue exonerado de su puesto en el MNBA y en la Comisión Nacional de Bellas Artes antes de la finalización de la EIAC, en septiembre de 1910. Carlos Zuberbühler ocupó brevemente la dirección del MNBA y como presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes fue nombrado otro médico y miembro de la Sociedad Artística de Aficionados: José Semprún²³. De modo que la decisión final en cuanto a las adquisiciones no fue suya en última instancia, aun cuando el listado aparece anotado con su letra.

El MNBA adquirió 87 obras con esos fondos, casi todas europeas. Figuran en la lista 10 obras argentinas: Rivas (uno de los 26 óleos que expuso Cesáreo Bernaldo de Quirós en la EIAC), un paisaje de Cupertino del Campo (*Sol poniente*), un bajorrelieve,

20. Para un panorama de la actividad de los artistas italianos en Buenos Aires en la primera década del siglo XX, cfr. Burucúa, José Emilio y Laura Malosetti Costa, "Arte italiano en Buenos Aires en torno a 1910" (en prensa *Studi ... Udine*)

21. Para una historia del Pabellón Argentino, cfr. Mario Buschiazza, "El Pabellón Argentino". Séptima entrega de la serie *Siglo XIX argentino* dirigida por Rafael Iglesia y Federico Ortiz, *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, 1965.

22. Archivo MNBA, Legajo 6260, 4 fs.

23. Cfr. "Ukaze ministerial. Exoneración del director Schiaffino. La medicina y el arte." *El País*, 20 de septiembre de 1910. Cit. por Baldasarre, 2006 p.215. La autora analiza además la política de adquisiciones de Semprún en relación con el marchand de arte español José Artal durante la gestión de Cupertino del Campo como director del MNBA.

medallas y plaquetas de Ernesto de la Cárcova, *Idílica* de Ceferino Carnacini, *Últimos rayos* de Fausto Eliseo Coppini, *Romanticismo* de José Guarro y una única escultura en yeso: *Sueño* de Víctor Garino. Entre los argentinos sorprende encontrar el nombre de Gaetano Moretti, a quien se adquirió una obra titulada *Silencio*.

El MNBA prácticamente no adquirió obras de artistas latinoamericanos: apenas un retrato del pintor uruguayo Carlos María Herrera y dos obras chilenas: un retrato de Julio Zúñiga y una escena costumbrista de Arturo Gordon. De las 87 obras adquiridas entonces, 15 fueron de escuela francesa, 14 italianas, nueve suecas, siete alemanas, siete inglesas, seis belgas, seis españolas, cinco holandesas, cuatro de los Estados Unidos, una de Dinamarca.

En el conjunto, resulta significativo que sólo seis de las obras adquiridas fueron españolas, aun cuando la prensa destacaba la importancia de aquel envío en la EIAC. En la lista figuran sólo seis pinturas españolas: tres importantes telas de Ignacio Zuloaga (*Las brujas de San Millán*, *Españolas* y *una inglesa en el balcón* y *La vuelta de la vendimia*; dos de Hermen Anglada Camarasa (*La espera* y *Chica inglesa*) y *Jurado de carreras* de Vila y Pradés. En el conjunto de las adquisiciones se destacan por su número e importancia las obras francesas e italianas: entre los nombres más significativos se encuentran Claude Monet, Auguste

Rodin, Charles Cottet, Etienne Dinet, Felice Casoratti, Filippo Carcano, Leonardo Bistolfi, entre otras.

Más allá de las preferencias del director, el criterio de aquel lote de adquisiciones parece haber sido el mismo que había guiado otras campañas de Schiaffino: esto es, “completar” los vacíos y carencias en un relato que pretendía ser abarcador, al menos del arte moderno y contemporáneo. Habiendo ya en el MNBA considerables conjuntos de pintura italiana, francesa y española, dentro de esta lógica se comprende el volumen de adquisiciones de otras escuelas europeas como Suecia, Inglaterra o Bélgica. En cuanto a los estilos, el grueso de las obras adquiridas en la Exposición del Centenario pertenecen al siglo XIX “largo”, aun cuando algunas de ellas estuvieran fechadas en los primeros años del XX.

Además de las adquisiciones, y con ocasión del Centenario, el MNBA recibió en 1910 un importante legado del coleccionista argentino residente en París Angel Roverano: un importante lote de unas 40 obras de su colección, continuando una tradición que había contribuido en buena medida a dar forma al Museo desde su misma fundación. También Ferruccio Stefani, destacado *Marchand* de arte italiano muy activo por entonces en Buenos Aires, donó al MNBA 36 placas y medallas artísticas italianas que habían figurado en la EIAC

y no habían encontrado comprador (Baldasarre, 2006:176-178 y 202-203).

El Museo Histórico Nacional

Aun cuando no ha sido hasta ahora suficientemente destacada la actuación del Museo Histórico Nacional en relación con la historia del arte argentino, merece ser considerada en los años del Centenario en tanto contribuyó no sólo a iniciativas como concursos y encargo de obras sino, y sobre todo, a la difusión de imágenes de pintores y escultores relativas a episodios de la historia nacional reproducidas en diverso tipo de publicaciones, tanto del MHN como de manuales escolares, libros y folletos de toda índole.

Desde el encargo de numerosas imágenes que “completaran” la iconografía nacional, hasta las adquisiciones de obras y objetos, la publicación de sus colecciones y su decidida intervención en los concursos para monumentos y pinturas de historia, la actividad de Adolfo P. Carranza (1857-1914) - director del Museo Histórico Nacional desde su fundación en 1889 - en la preparación de las celebraciones del Centenario de 1910 aparece como un momento de realización de proyectos largamente trabajados. Si bien su participación en esos preparativos fue en todo momento conflictiva y polémica, varias de sus propuestas llegaron a realizarse²⁴. Otras no prosperaron, como la idea de levantar un cerro en Buenos Aires (en la zona de Caballito) similar al cerro de

24. Una primera aproximación a esta cuestión ha sido desarrollada en: Malosetti Costa, 2010.

Santa Lucía en Santiago de Chile, transformado en monumento nacional por Benjamín Vicuña Mackenna²⁵.

Desde 1906 Adolfo P. Carranza integró la multitudinaria Comisión del Centenario, presidida por el ex presidente José Evaristo Uriburu, aunque poco tiempo después presentó su renuncia indeclinable a ella²⁶. Algunos de sus proyectos fueron realizados y otros no, pero el saldo de esas iniciativas y gestiones del director del MHNfue una marca ineludible en la configuración de la cultura visual de la época (Amigo, 1999).

Carranza propuso a la Comisión del Centenario la realización de un concurso de pintura histórica: un “cuadro al óleo que represente una escena de la Revolución de Mayo”, además de otros cuadros que representaran las batallas de Suipacha, Cerrito, Tucumán, Salta, Chacabuco, Pasco y Pichincha. La Comisión, finalmente, organizó un concurso en el que se premiarían tres cuadros con tema preestablecido, según un programa que privilegiaba la cuestión nacional en arte en términos temáticos: “el retrato de todos los miembros de la primera junta [...] otro será de costumbres nacionales de cualquier época. El tercero representará un asunto de la época

de la independencia”²⁷. Pío Collivadino ganó el premio de pintura histórica en la Exposición del Centenario con un óleo sobre la *Jura de la Primera Junta*. Para participar en ese concurso Collivadino debió renunciar al jurado, el cual fue objeto de críticas: sólo tres de sus veinte miembros eran artistas, y uno de esos tres era él. El segundo premio (costumbres nacionales) fue otorgado a otro miembro del Nexus: Carlos Ripamonte, por su óleo *Canciones del pago*²⁸. Ambas obras pertenecen al MNBA, el cuadro de Collivadino se encuentra en préstamo en el MHN.

El premio al tercer tema (un asunto de la época de la independencia) fue declarado desierto, aunque fue otorgado en segundo término al chileno Pedro Subercaseaux por su obra *Primera audición del himno argentino en el salón de la señora María Sánchez de Thompson*. (Muñoz, 1999: 24-25) Esta pintura, perteneciente al MHN, ha sido reproducida con decencia en publicaciones y manuales escolares.

En ocasión del Centenario el director del MHN encargó obras e hizo adquisiciones, recibió una gran cantidad de donaciones inspiradas en el fervor patriótico de los festejos, y dedicó grandes esfuerzos a la publicación de todo tipo de materiales impresos con documentos e

iconografía del MHN. La publicación, desde 1908, de *La Ilustración Histórica*, aparece también claramente como parte de ese programa que Carranza venía meditando para el Centenario.

Si bien no fue el MHN estrictamente una institución vinculada al campo del arte, sus iniciativas y la difusión de las imágenes conservadas y encargadas por esa institución contribuyeron no poco a construir una cultura visual de la nación en los años del Centenario de la revolución de mayo.

Bibliografía

- Amigo, Roberto (1999) “Imágenes de la Historia en el Centenario: Nacionalismo e hispanidad”. En: Gutman, Margarita y Thomas Reese (eds.) *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, EUDEBA, pp. 171-184.
- Baldasarre, María Isabel (2006) *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.
- (2007): “La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado de arte italiano en los comienzos del siglo XX.” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LL Band, Heft 3/4 pp. 477-502.
- (2008): “La revista de los jóvenes: *Athinae*.” en: Artundo, Patricia M. (dir.) *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina, 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 25-60

25. Una compilación de sus proyectos respecto del Centenario fue publicada por Adolfo P. Carranza en 1905 en forma de folleto, con su firma titulado: “Centenario de Mayo. Algunas ideas para su celebración”. Fondo Adolfo P. Carranza, MHN C44c1

26. Decreto nombrando una Comisión Nacional encargada de proyectar la celebración del centenario de la emancipación argentina, y de dirigir los trabajos que hayan de efectuarse con tal motivo. Junio 6 de 1906. Fdo. FIGUEROA ALCORTA, N. Quirno Costa, M.A. Montes de Oca, N. Piñero, Luis María Campos, Onofre Betbeder, Federico Pinedo, Miguel Tedín, Ezequiel Ramos Mexía. MHN Fondo Adolfo P. Carranza C44c1

27. Cfr. Francisco Armellini. “Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina”. En: *Atlántida*, I, 4, abril de 1911, p. 134. Cit. por Muñoz, 1999.

28. Cfr. *Athinae* III, 21, mayo de 1909, p. 19. De hecho, hubo artistas, como Martín Malharro, que se negaron a participar en la Exposición precisamente por no estar de acuerdo con los jurados designados.

Burucúa, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política* (Vol. 1) Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Espantoso Rodríguez, Teresa, et al. (1994) "Imágenes para la nación argentina: conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910." En: *Arte, Historia e Identidad en América, visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Mexico, UNAM IIIE, t.II pp. 345-360

Fombona, Francesc (1995): "El conde de Artal y la ampliación del mercado del arte español en la Argentina." En: AAVV *Los salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX*. Catálogo de exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de España, Fundación Central Hispano, pp. 15-27

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003) *La pintura argentina, identidad nacional e hispanismo (1900 - 1930)*. Granada, Universidad de Granada.

Gutman, Margarita (ed.) (1999) *Catálogo Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires – Consejo del Plan Urbano Ambiental – FADU UBA.

Malosetti Costa, Laura (2006): *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo.

----- (2010) "Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires" *Historia Mexicana*, Revista del Colegio de Mexico, (aceptado, en proceso de edición)

----- y Diana B. Wechsler (2005) "La iconografía nacional del mundo hispánico. Iconografías nacionales en el Cono Sur." En: Francisco Colom González (ed.) *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid, Iberoamericana – Vervuert. Tomo II pp. 1177-1198.

Muñoz, Miguel Ángel (1992): "Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas." *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Las artes en el debate del IV Centenario*, Buenos Aires, CAIA – FfyL Universidad de Buenos Aires, pp. 172-178.

----- (1998) "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario." En: Wechsler, Diana B (coord.) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por el arte moderno en la Argentina (1880-*

1960) Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 1, pp. 43-82.

----- (1999): "Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario" en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coords.) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 – 1989)* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2, pp. 13-40.

Pagano, José León (1937-40) *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, edición del autor (3 vols.)

Santa Ana, Flórcencio de (1995): "Sobre Don José Artal y Mayoral, sus salones bonaerenses y el pintor Joaquín Sorolla y Bastida." En: AAVV *Los salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX*. Catálogo de exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de España, Fundación Central Hispano, pp. 29-53

Wechsler, Diana Beatriz (1999): "Salones y contra-salones" en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coords.) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 – 1989)* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2, pp. 41-98.

Laura Malosetti Costa. Doctora en Historia del Arte (UBA), Investigadora Independiente del CONICET, Directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales, UNSAM, Profesora de Arte del siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano. Entre ellos *Los primeros modernos* (FCE 2001) y *Collivadino* (El Ateneo, 2006). Curadora de la exposición *Pampa, Ciudad y Suburbio* (IMAGO) y de *Primeros Modernos en Buenos Aires* (MNBA) entre otras.

El Centenario de la Revolución de Mayo y la escultura en el espacio público

NELLY PERAZZO

El Centenario de 1810 iba a ofrecer -como ha dicho el historiador Túlio Halperín Donghi- a más de una metrópoli hispanoamericana la oportunidad de presentar sus propias realizaciones como testimonio del éxito de la transformación revolucionaria abierta un siglo antes.

En la República Argentina el Centenario de la Revolución de Mayo fue celebrado con numerosos acontecimientos festivos que venían organizándose meticulosamente desde hacía varios años. Los actos centrales comenzaron el 21 de mayo con una revista naval de la que participaron cincuenta buques entre argentinos y extranjeros; miles de escolares se reunieron en la Plaza del Congreso para cantar el Himno Nacional; Buenos Aires recibió a los representantes de las naciones invitadas; los diarios locales prepararon ediciones especiales y hubo una función de gala en el teatro Colón que había sido inaugurado en 1908.

Convocatorias especiales como el primer Congreso Feminista Internacional, el Congreso Americanista, el Congreso Internacional de Medicina y la Cuarta Conferencia Panamericana subrayaron el interés de mostrar al mundo la importancia adquirida por el país.

Tuvieron un lugar muy destacado cinco exposiciones internacionales sobre: los ferrocarriles y transportes terrestres, la industria, la agricultura y ganadería, la higiene y el arte. Las cinco áreas temáticas elegidas para estas exposiciones son un claro indicador de los factores que, para el pensamiento de las clases dominantes deter-

minan el progreso de la nación. En este sentido merece destacarse la presencia del arte junto a cuatro factores claramente vinculados con el progreso económico y material.

Era ya habitual que se incluyera a las Bellas Artes en las Exposiciones Internacionales locales como lo había demostrado Domingo Faustino Sarmiento en la Exposición Industrial de Córdoba de 1871. En la Exposición Industrial Argentina de 1877, en la Exposición Continental de 1882, entre otras, hubo siempre, un espacio para las Bellas Artes.

El apoyo de las clases dirigentes a las artes había quedado confirmado con la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876, el Museo Nacional de Bellas Artes en 1893, la adjudicación de becas de estudio, los Salones (1893-1896) de la agrupación El Ateneo y la participación en exposiciones internacionales como la de París en 1889, o la de St. Louis en Estados Unidos, en la cual el escultor argentino Rogelio Yrurtia había sido galardonado.

El tema del arte estaba conectado de alguna manera, con el convencimiento acerca de la evolución progresiva de la humanidad que alentaba a los hombres que condujeron el país en las décadas finiseculares.

Muchos de ellos, deseaban encaminarlo hacia la prosperidad y la soberanía, a la realización del *progreso ininterrumpido*, ideas impuestas en gran medida por la filosofía positivista y el científicismo dentro del cual se habían formado intelectualmente.

II

En lo que a la escultura pública se refiere, la expansión de 1910 usufructuó del agrandamiento y embellecimiento de Buenos Aires, proyecto al cual el tucumano Roca y el cordobés Juárez, desde la presidencia, habían impulsado vigorosamente.

El desarrollo de los espacios verdes fue prioritario para Torcuato de Alvear: jardineras elaboradas y vistosas, elementos arquitectónicos incorporados, uso del agua, amplios prados debían proveer una nueva escenografía urbana. O sea que, antes de los festejos del Centenario las autoridades se preocuparon por la exaltación de los valores nacionales y la belleza urbana ubicando obras representativas en distintos lugares de la ciudad, ya Buenos Aires contaba con algunos monumentos conmemorativos valiosos, nacidos al calor de inquietudes similares de las generaciones anteriores. Acertadamente, Elisa Radvanovic afirma que, *la Buenos Aires de impronta europea, libre de todo rastro hispanizante, tomó cuerpo en el tiempo de esplendor que medió entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Testimonio de ello fueron los avatares sufridos por la Pirámide de Mayo por parte de quienes estaban empeñados en suprimirla para reemplazarla por un monumento grandioso(...). También hubo quienes pensaron dejarla subsistir pero prisionera y oculta dentro de un colosal conjunto arquitectónico y escultórico. Payró se refiere al Monumento a la Revolución de 1810 que nunca llegó a concretarse.*

La pirámide tiene en su cara anterior la fecha 25 de Mayo de 1810, que conmemora y en las otras, ornamentación simbólica. En 1912, fue colocada definitivamente en el centro del paseo de la Plaza de Mayo según diseño anterior de Carlos Thays.



Arnaldo Zocchi, Monumento a Cristóbal Colón, 1910-1921, mármol de Carrara. Foto ANBA

El escultor francés Louis Joseph Daumas fue el autor del monumento a José de San Martín, el segundo de carácter conmemorativo que se había inaugurado en Buenos Aires, en 1862, en la plaza del mismo nombre. El basamento fue remodelado para los festejos de 1910 con relieves (que despertaron vivas polémicas), realizados por el alemán Gustavo Eberlein. Otro importante monumento ecuestre, el de

Manuel Belgrano, fue emplazado en Plaza de Mayo en 1872, hacia el extremo Este, vecino a Casa de Gobierno. La figura había sido hecha por el escultor francés Carrier Belleuse quien lo representó mirando la bandera que sostiene con su mano derecha. El caballo fue realizado por Manuel Santa Coloma, escultor argentino residente en Francia.

Si las fuentes Du Val d'Osne, fundidas en París (1868), señalan, como las anteriores, la influencia de la escultura francesa, esa presencia habría de alcanzar máximo esplendor con obras de los más altos representantes de la escultura francesa: Auguste Rodin, con el *Monumento a Sarmiento* (1900) y *El Pensador* (1907), y también se ubicaron dos esculturas de Costantin Meunier: *El sembrador* y *El segador*.

El extraordinario aporte de Antoine Bourdelle a la belleza de los parques bonaerenses fue posterior al Centenario: *Herakles arquero*, *El Centauro moribundo* y el *Monumento a Alvear*.

En el ámbito rioplatense, la influencia italiana no iba a tardar en hacerse presente a su vez.

Fue un escultor italiano, Pietro Costa, el autor del *Monumento a Juan Lavalle*, diseñado por el pintor uruguayo Juan Manuel Blanes que se encontraba en Florencia. Desde su inauguración en 1882, está en la plaza homónima.

La instalación en 1903 de la *Fuente de las Nereidas* donada a la Municipalidad de Buenos Aires por su autora Lola Mora, escultora argentina radicada en Roma, despertó vivas polémicas por los desnudos masculinos que sostienen airosamente las riendas de los caballos y los sensuales desnudos femeninos que soportan una valva que representa el nacimiento de Venus.

Si bien desde 1918 está ubicada en la Costanera Sur, en época del Centenario estaba en el antiguo Paseo de Julio (Parque Colón).

El profesor de escultura de Lola Mora, en Roma, había sido Giulio Monteverde, autor del monumento a José Mazzini, emplazado en 1878, en el Paseo de Julio. Fue donado por un grupo de residentes italianos que daban testimonio de la presencia de su país de origen y de la acción de la Masonería en la Argentina.

Fueron esos dos factores los que determinaron el homenaje tributado a Giuseppe Garibaldi con el monumento inaugurado en 1904 y que, de alguna manera, precedía a los que eran esperados para los héroes de Mayo.

La figura central, dominando la muy frecuentada Plaza Italia, preside con ímpetu y gallardía a las figuras alegóricas y los tradicionales símbolos de ornamentación.

Completo la escultura pública de Buenos Aires anterior al Centenario mencionemos la mirada hacia diferentes

etnias registrada por los argentinos: Lucio Correa Morales, en *Faluco* (1897) y *La Cautiva* (1905) y por Francisco Cafferata en *El Esclavo* (1906).

Estas obras son una demostración de que, como dice Beatriz Sarlo, con mucho



Edmond Peynot, Monumento Francia a la Argentina, 1910, mármol y bronce. Foto ANBA

acuerdo, *la noción misma de progreso que asociada a la de orden había sido el tema de la generación del ochenta, deja poco a poco de designar un valor único para teñirse con acentos donde se hacían sentir las ideas del nacionalismo y la defensa de la hispanidad, y la identidad.*

La bipolaridad civilización y barbarie se fragmenta y se multiplican las interpretaciones posibles, así como el concepto de

tradición y las nuevas articulaciones culturales que fue creando el aluvión inmigratorio finisecular.

III

La Comisión de festejos del Centenario tuvo también especial preocupación por el tema de los espacios verdes tanto en lo referente a la redefinición de los edificios públicos que rodeaban la Plaza del Congreso, la Plaza San Martín o la Plaza de Mayo como en los espacios abiertos, el Parque Lezama, Recoleta, Parque 3 de Febrero, Parque Patricios, Parque Colón, entre otros.

No cabe duda que el Centenario encontró en el espacio público uno de sus puntos de mayor lucimiento y abrió una oportunidad excepcional para la escultura. Los otros acontecimientos si bien perpetuados por diarios y fotografías eran efímeros. Los monumentos implican, en cambio, cierta perennidad conmemorativa.

Surgieron así, homenajes a acontecimientos históricos y próceres argentinos, esculturas y fuentes ornamentales para los parques y la contribución de las colectividades extranjeras que quisieron hacerse presentes en la celebración. En la mayoría de los casos las inauguraciones de los mismos se realizaron, por distintas razones, varios años más tarde.

En el minucioso estudio que dedica a esculturas de Buenos Aires la doctora Magaz registra que, en la década 1910-1920 se

emplazaron seis de los monumentos donados por colectividades extranjeras; monumentos conmemorativos a Carlos Pellegrini, Juan de Garay, Ramón Falcón, entre otros, y además, los dedicados a conmemorar la acción de la Junta de Mayo: Rodríguez Peña, Cornelio Saavedra, Mariano Moreno, Juan José Castelli.

El primero de los monumentos de colectividades extranjeras que se inauguró en Buenos Aires fue el homenaje de la colonia francesa (octubre de 1910). Su autor fue Emile Edmond Peynot, autor además del monumento a Aristóbulo del Valle (1924), *La Aurora* de Parque Centenario y la *Ofrenda Floral* a Sarmiento (1938).

La cultura francesa se había hecho presente ya en nuestros espacios abiertos con el monumento a Domingo Faustino Sarmiento de Rodin, emplazado en 1900. Esta obra conllevó una gran carga polémica por introducir criterios estéticos de novedad en el medio local.

El monumento de Francia en la Argentina, tiene una excepcional ubicación en la Plaza del mismo nombre, ubicada en las cercanías del Museo Nacional de Bellas Artes, del Centro Cultural Recoleta y de las Salas Nacionales de Exposición. El vigoroso carácter alegórico del monumento se impone más allá de la normatividad a la cual se atiene. La suntuosidad de los materiales: bronce, granito rosa,

mármol de Carrara, imprimen a las alegorías de la Ciencia, la Industria, la Agricultura y las Artes así como al grupo central de las dos naciones marchando unidas hacia el progreso, un vuelo de veneración y grandeza.

La Argentina representada iconográficamente como una mujer joven se reitera en el monumento que poco tiempo después del año de los festejos del Centenario, -en junio de 1911- la colectividad siria emplazó en Buenos Aires en una plazoleta -hoy inexistente- en la avenida Leandro N. Alem entre Santa Fe y Arenales. El autor de la obra, que incluye la figura de un ciudadano sirio con su sombrero característico, fue el escultor Garibaldi Affani, radicado en nuestro país desde 1888.

El mismo año, en la Plazoleta de Perú y Alsina, donde hoy se encuentra el monumento al General Roca, fue inaugurada la *Columna Meteorológica* donada por la colectividad austrohúngara y realizada por el ingeniero José Marcovich, austriaco de origen croata en residencia en nuestro país.

A diferencia de las otras colectividades que manifestaron interés por la iconografía, la nobleza de los materiales, y el aspecto estético-formal, lo que tenía de único y original esta donación era la voluntad de integración de los países a través de la actualidad científico-tecnológica.

En el monumento se ubicaban relojes que daban la hora de ocho grandes capitales

del mundo. En ocho nichos ubicados sobre el cuerpo de la obra de mármol blanco de una isla del Adriático, se colocaron los instrumentos de precisión. Está rematada por un globo de hierro que representa a la Tierra. *La tecnología y en particular el tiempo es, en este caso, la unión simbólica de la Argentina con el resto de los países europeos.*

El día de la Independencia de Estados Unidos, el 4 de julio de 1913, fue inaugurado en el Parque 3 de Febrero, el monumento a George Washington donado a nuestro país como adhesión a los festejos del Centenario. Realizada por el escultor norteamericano Charles Keck, la figura de Washington adquiere máximo valor simbólico por su sentimiento de integración al país del General San Martín y por su influencia -dada la relevancia de su pensamiento- sobre los estadistas argentinos.

La colectividad británica, bien numerosa y además estrictamente vinculada a la Argentina por sus intereses económicos decidió homenajear al país con una Torre Reloj. La realización de la misma fue decidida a través de un concurso ganado por el arquitecto Ambrose Poynter. Fue construida en estilo Renacentista, con ladrillos coloreados en el exterior combinados con piedra labrada. Tiene una cúpula sobre la cual se eleva una fragata de tres mástiles. La torre reloj fue inaugurada el 24 de mayo de 1916.

Su emplazamiento urbano había sido cuidadosamente estudiado de manera que diera cuenta del poder económico de la colectividad que hacía el homenaje.

El escultor alemán Gustavo Adolfo Bredow fue el autor de la Fuente del Centenario que la colonia alemana obsequió a la República Argentina. Fue inaugurada el 18 de mayo de 1918. Emplazada en Plaza Alemania dentro del Parque 3 de Febrero este monumento, de treinta y siete metros de ancho y seis de altura señorea con gran serenidad el ámbito por su horizontalidad, sus materiales nobles (piedra lava de Roma, mármol de Carrara y bronce) y la calidad de su diseño con un cierto aire Art Deco. Los vertederos de agua se hallan al frente y en la parte posterior, los relieves alegóricos de bronce y escudos de varias ciudades alemanas. Los grupos de La Agricultura y La Ganadería se destacan simétricamente aludiendo a las oportunidades que nuestro país ofrecía.

Tres años más tarde, en 1921, fue ubicado el monumento ofrecido por la colectividad italiana en el Parque Colón, cercano a la casa de gobierno. Fue realizado por el escultor italiano Arnaldo Zocchi (1862-1940).

Un estudio iconográfico subraya tres núcleos temáticos, Colón y su hazaña; la presencia de la Iglesia Católica en América a través de la Evangelización y la participación de España en la empresa. La figura de Colón se yergue sobre un pedestal de veinte metros de altura. Las



Agustín Querol, *Monumento a la Carta Magna y las Cuatro Regiones Argentinas (de los Españoles)*, 1910-1927, bronce y mármol. Foto ANBA

figuras simbólicas del basamento tienen particular expresividad.

Magaz señala, con mucho acierto, que el monumento afirma la presencia italiana desde el descubrimiento de América y no hace referencia al aluvión inmigratorio, ni a la transculturación producida entre ambos países.

Por el contrario, el monumento donado por la colectividad española, inaugurado recién en 1927 después de increíbles dificultades, hace de la referencia a las regiones geográficas de Argentina, sus etnias, idioma y elementos simbólicos el eje que vertebraba el homenaje. El

proyecto del conjunto escultórico fue de Agustín Querol y Subirats quien falleció sin poder encargarse de su dirección. Si bien es conocido como Monumento de los Españoles su verdadero nombre es *La Carta Magna y las Cuatro Regiones Argentinas*. Las cuatro regiones son: Los Andes, El Chaco, La Pampa y el Río de la Plata, figuras en bronce que ornamentan la fuente que rodea el basamento. La figura de la República Argentina corona el monumento rodeada por alegorías y altorrelieves sobre la unión de España y Argentina.

Con el dinamismo y la gracia del estilo Art Nouveau este homenaje se ubica en un lugar excepcional: el cruce de Avenida del Libertador y Avenida Sarmiento, que subraya el carácter escenográfico y el lucimiento del mismo. Es un punto de referencia obligado dentro del contexto urbano.

El monumento a los Dos Congresos (1914) fue también levantado con motivo del Centenario, pero, en este caso, emprendido por el gobierno nacional en homenaje a la Asamblea de 1813 y al Congreso de Tucumán. Ubicado en Plaza del Congreso fue realizado -como resultado de un concurso internacional- por el escultor belga Jules Lagae y el arquitecto Eugene D'Huicque. La República Argentina está representada, una vez más, como una joven mujer rodeada por figuras alegóricas. La fuente simboliza al Río de la Plata y sus grandes afluentes El



Jules Lagae (escultor) y Eugenio D'Huicque (arquitecto), Monumento a los Dos Congresos, 1910-1927, bronce y piedra. Foto ANBA

Paraná y El Uruguay, realizadas en bronce. Un juego de aguas danzantes anima el monumento.

Otro concurso internacional fue organizado para realizar el Monumento a la Revolución de Mayo. La intención era tanto la glorificación de las enseñas nacionales (bandera, escudo e himno nacional) como de los episodios más sobresalientes de la historia nacional.

Compitieron importantes firmas de Francia, Alemania, Italia y Bélgica pero el jurado se decidió finalmente por el proyecto de G. Moretti y L. Brizzolara, llamado *Pro patria et libertate* en alusión a

las ideas que motorizaron al pueblo hacia su Independencia.

La colocación de la piedra fundamental fue realizada en medio de las celebraciones del Centenario pero nunca llegó a emplazarse demorado entre otros motivos por la primera guerra mundial (1914-18). Además de la Comisión Nacional del Centenario se creó una Comisión Municipal para *levantar las estatuas* de los miembros de la Primera Junta. La de Mariano Moreno realizada por Miguel Blay y Fábregas, ubicada en la plaza del mismo nombre, fue erigida en 1910, así como la de Cornelio Saavedra, sito en la Plaza Regimiento de Patricios, del artista

belga Jules Lagae; la de Nicolás Rodríguez Peña en plaza de igual nombre fue del escultor alemán Gustavo Eberlein quien fue el autor también del de Juan José Castelli para Plaza Constitución.

Si bien el de M. de Azcuénaga fue encargado al escultor francés Henry Cordier varios artistas argentinos fueron seleccionados para otros proyectos: Lucio Correa Morales para la escultura de Alberti; Arturo Dresco para la de Larrea, Mateo Alonso para la de Matheu. La de Juan José Paso fue encargada a Torcuato Tasso, italiano ciudadanizado.

Otro escultor argentino, Hernán Cullen Ayerza realizó en Italia por encargo de Torcuato de Alvear *El Aborigen* que fue emplazada en 1912 en la plaza 11 de Septiembre hasta que fue ocupada por el Mausoleo de Bernardino Rivadavia. Actualmente está en Plaza España.

Es una interpretación del aspecto bravío de los aborígenes, señores de la pampa, sobre sus cabalgaduras.

Tuvo también gran importancia en el proyecto de estetización de Buenos Aires a principios del siglo XX, la ubicación, durante la primera década, de réplicas en bronce de esculturas animalistas francesas.

IV

El orgulloso despliegue realizado en la conmemoración del Centenario fue la confirmación de un ideario generacional y

dio a Buenos Aires, en ese año y los subsiguientes, oportunidad de alcanzar alto esplendor metropolitano.

Época de grandes contrastes, la composición aluvional de nuestra sociedad alentaba movimientos sociales que de manera inequívoca la iban diversificando la cambiaban con su rapidez. *El país se transformaba visiblemente.*

En lo que a la escultura pública se refiere, las generaciones actuales miran ese tipo de festejos con otros ojos. Las concep-

ciones sobre los espacios verdes, el desarrollo urbano, el carácter conmemorativo no solo se han modificado sino que han adquirido suma complejidad.

Rosalind Krauss planteó en 1979, la extraña situación en que había quedado colocada la escultura contemporánea después de haberse desvanecido lo que ella llama *la lógica del monumento*, que había nacido indisolublemente unido al concepto propiamente escultórico.

Margit Rowell habló en algún momento

de *metamorfosis estructural y conceptual de la escultura.*

Esta disciplina, con la fuerte presencia de su tridimensionalidad, con las cargas simbólicas que le eran propias, se ha visto transformada de muchas maneras. Hubo, en efecto, en los últimos cien años, numerosas transformaciones en el orden político, social y cultural de nuestro país. El artista actual transita imprevisibles caminos, campos de libertad y de riesgo, muy lejanos de la normatividad de la escultura en la época de Centenario.

Nelly Perazzo. Críta de arte. Es Profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, Diploma de Honor). Ha dictado numerosos cursos y conferencias y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior. Fue Directora del Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1977-1983), colaboró en el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (1983-1990), organizó el Museo Libero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino (1988). Es Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1987, de la que fue Presidenta (1998-2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo en 1987 y 1997. Recibió becas de la Comisión Fullbright Argentina (1987) y de la Fundación Rockefeller (1990). Ha colaborado en las revistas *eos*, *artinf*, *Arte-Facto*, *Lyra* y en los diarios *La Prensa*, *Clarín* y *La Razón*. Es colaboradora regular de la revista *Art Nexus International*.

1910: punto de encuentro de folklore e indigenismo, en la matriz europea de la música argentina.

POLA SUÁREZ URTUBEY

No fue tarea menuda para los compositores de música culta argentina lograr un lenguaje en el que puedan identificarse los elementos folklóricos y aborígenes con el estilo europeo que se venía produciendo en el país desde la década de 1820 a través de la generación de Precursores, formada por Juan Bautista Alberdi, Amancio Alcorta y sobre todo Juan Pablo Esnaola, el de mayor formación entre los de su contemporaneidad. La búsqueda de un lenguaje que identifique al país a través de su música de especulación superior se dio en dos tiempos históricos, y por motivaciones diferentes. El primer movimiento en esa dirección se produce como consecuencia de las propuestas de la Generación del Ochenta, y conduce hacia el entronque de lo folklórico argentino -ya bien definidos los alcances del término en sus contornos y contenidos- con la música culta europea. Este movimiento se inició con los compositores nacidos en la década de 1860, es decir con Alberto Williams, Arturo Beruti y Julián Aguirre, y empezó a dar sus frutos, ya de manera continuada, como movimiento definido, hacia fines de la década de 1890. Esa etapa inicial sobre la base de una incorporación de lo folklórico en los moldes de la tradición culta europea se proyectó, con variantes, hasta la década de 1940, aunque hubo nostálgicos que penetraron hasta la segunda mitad del siglo.

Sin una separación neta, empieza a definirse la segunda propuesta, en la que el énfasis está puesto en las manifestaciones musicales de los pueblos americanos de la etapa prehispánica. Esto empezó a darse a partir de la década de 1910, aunque sus influjos no trajeron a tantos compositores ni tuvo el movimiento una duración comparable a la del nacionalismo sobre bases folklóricas. Pero en cambio partió de una definición ideológica

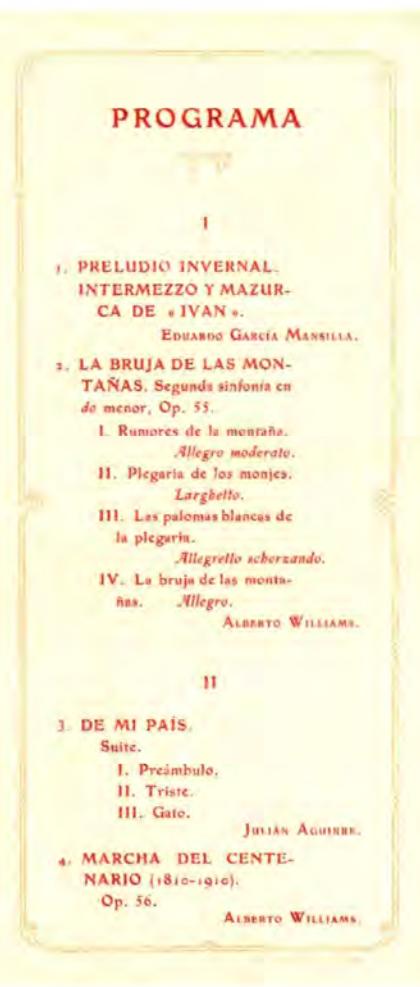
y educativa más concreta, con un afán de modernismo que no se manifestó en el movimiento anterior. Queda entonces este trabajo definido en dos ciclos: 1) la búsqueda de un sincretismo entre folklore argentino y música europea y 2) relaciones sincréticas entre prehispanismo vertido sobre esa misma tradición europea de base.

El lugar de encuentro de ambas tendencias se da justamente en el año del primer Centenario del país y con ello el punto de inflexión entre ambas tendencias. Tal cosa se afirma, sin haberlo podido advertir tal vez sus propios responsables, en el curso de los tres conciertos sinfónicos de música argentina realizados en la ciudad de Buenos Aires, durante la Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres. Los mismos tuvieron lugar los días 16 de agosto y 9 y 29 de septiembre. Alberto Williams tomó a su cargo los dos primeros, el de agosto, con el *Preludio sinfónico* de Franco Paolantonio; la *Primera sinfonía* de Williams; el intermedio épico de la ópera *Aurora* de Panizza; la *Danza para arcos* de Celestino Piaggio y la *Marcha del Centenario* de Williams.

La siguiente sesión incluyó *Preludio invernal*, *Intermezzo* y *Mazurca de "Iván"*, ópera de Eduardo García Mansilla; la *Segunda sinfonía*, "La bruja de las montañas", en do menor, Op. 55, de Williams; *De mi país* (Preámbulo, Triste y Gato) de Julián Aguirre y, nuevamente, la *Marcha del Centenario* de Williams. El tercer concierto comprendió, con cada obra dirigida por su autor, *Ederia* Op. 14 y *Suite* Op. 17 de Constantino Gaito; *Zupay* de Pascual De Rogatis; *Antes de salir el sol* de José André y la *Marcha del Centenario* de Williams.



Este trabajo queda centrado por tanto en torno de la Segunda sinfonía y la Marcha del Centenario, de Williams, fiel reflejo de su postura nacionalista e indigenista, y en *Zupay* de Pascual De Rogatis, todas de 1910, con el añadido de las tres *Canciones incaicas* (*en el estilo popular*), con letra y música de Alberto Williams, que son de 1909 y definen de entrada el ingreso del indigenismo dentro de la música argentina de prosapia europea.



de la capitalización de Buenos Aires. Pero para cumplir con la gran tarea, el hombre del 80 debe dominar la realidad argentina en todos sus aspectos. Solo así podrá ordenarla y codificarla. No basta con su cultura literaria y científica obtenida en el apasionado diálogo con la civilización europea (rasgo fundamental de los ochentistas) por cuanto es preciso, y urgente, contra lo advenedizo y contra la euforia inmigratoria, tener un conocimiento real del país y de sus hombres. El positivismo imperante los llevará hacia una actitud de verificación experimental, como único camino seguro para un autoanálisis sistemático y riguroso. Es desde este ángulo por el que transitan los grandes hombres del Ochenta (el perito Francisco P. Moreno, Florentino Ameghino, Juan Bautista Ambrosetti, Eduardo L. Holmberg y tantos otros), incluidos los músicos, como Ventura Lynch, Julián Aguirre, Alberto Williams y Arturo Beruti.

a) El sustento teórico

Varias publicaciones periódicas registraron en la segunda mitad del siglo XIX la preocupación por velar por el patrimonio de nuestras danzas y canciones; pero es en 1882 cuando el compositor sanjuanino Arturo Beruti, apenas radicado en Buenos Aires y antes de emprender sus estudios en Europa, publica un trabajo teórico titulado "Aires Nacionales" en la revista *Mefistófeles*, "semanario de música, teatros y novedades". Dicho trabajo se extiende a lo largo de cinco artículos aparecidos entre el 29 de julio y el 9 de

septiembre, en absoluta armonía con el movimiento literario que veía expandirse la poesía gauchesca hacia la novela y el teatro, y que a su vez prohijaba el nacimiento de la ciencia histórica argentina.

“La descripción de nuestra música nacional -escribe Beruti en su primer artículo- es un asunto de gran importancia, al mismo tiempo que de difícil apreciación exacta, por cuanto no habiendo sido estudiada por ninguno de los músicos o aficionados argentinos, no tenemos hasta la fecha punto alguno de partida en qué afianzar nuestras ideas respecto de su mérito. Sin embargo, si fijamos la atención con alguna insistencia al escuchar las producciones de nuestros músicos naturales, es decir, genuinos de nuestras pampas y montañas, encontramos en la primera audición que el mérito artístico y riqueza de estilo no son nada comunes y que por el contrario, se despierta en nuestro espíritu un interés muy marcado en pro de las lamentaciones y bailes originarios de nuestro pueblo”.

“Ahora -sigue Beruti- si agregamos a este interés producido tan sólo por la grata impresión de tan dulces como fecundas melodías, el deseo de analizarlas musicalmente con el oído del experimentado músico, nos tendremos que detener y hacer una división de las diversas formas musicales con que se presentan y enseñada un estudio especial de cada una de ellas para poder darnos cuenta de una manera aproximada de su importancia

artística, ya como simple análisis músico o bien como estético”.

Es la primera vez que se habla sobre el tema con una actitud profesional, tanto de investigador como de músico. Lo que propone Beruti en el curso de sus cinco artículos es no sólo realizar una recopilación del material, sino estudiarlo con el mismo rigor que se aplica al análisis de la música culta europea y extraer, además, un concepto estético. Esto es totalmente nuevo para 1882 en la Argentina.

El segundo trabajo teórico aparece publicado en 1883 y pertenece a Ventura Robustiano Lynch. Su título es *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*. En 1925 la obra tuvo una reimpresión facsimilar a cargo del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, dirigido por Ricardo Rojas, con el título de *Cancionero bonaerense*, y estudio preliminar de Vicente Forte, y en 1953 el libro de Lynch es editado por Augusto Raúl Cortazar con el título, más exacto, de *Folklore bonaerense*. La propuesta de Lynch apunta más directamente hacia el plano científico, por cuanto documenta por vez primera el acervo musical del gaucho bonaerense a través de melogramas de canciones y danzas, recogidas por él mismo en el lugar. Es cierto que no puede considerarse un modelo de método folklórico, teniendo en cuenta que en la época de Lynch la ciencia, en su aspecto antropológico, ya era una realidad en el país, gracias a la labor de varios sabios

contratados en el extranjero, de donde partiría la primera generación de argentinos, entre ellos Juan Bautista Ambrosetti, “nuestro primer folklorista científico”, al decir de Carlos Vega. Pero con su estilo sobrio, ya hay una embrionaria tentativa de un enfoque integral del folklore de la pampa con objetividad al menos pre-científica. El libro incluye además una segunda sección, muy breve, referida al indio y se divide en Introducción, Los primeros indios y El indio actual. Atención, porque ya tenemos entonces los primeros contactos que permitirán luego el despegue de una corriente indigenista en la música culta del país.

b) La realidad del folklore en la música culta

¿Fue posible lograr un sincretismo entre folklore y producción culta argentina, es decir fue viable lograr una percepción global e indiferenciada en el que se identifiquen ambos elementos? La respuesta es negativa en la casi totalidad de las obras de los compositores de la Generación del Ochenta y aún de generaciones posteriores. Y la explicación parece sencilla. Ninguno de nuestros creadores, formados en la tradición europea, en forma directa o a través de los conservatorios locales, fue investigador del folklore ni llegó a profundizar en las raíces de ese patrimonio. Y por el contrario, ninguno de nuestros especialistas en folkmusicología (caso Carlos Vega e Isabel Aretz), aunque compusieron algunas obras, dedicó a la creación el tiempo necesario ni llegó a alcanzar un

nivel de creatividad que permitiera incorporarlos en la nómina de nuestros compositores más ilustres. El caso de Zoltán Kodály o Béla Bartók, al margen del talento y genio personal de estos dos músicos y musicólogos húngaros, no se dio en la Argentina. Lo común fue entonces incorporar melodías y ritmos del folklore local dentro de los patrones armónicos, contrapuntísticos y estructurales de la gran tradición sonora de Occidente, en lugar de convertir al folklore en su “lengua madre”, a la manera de los húngaros, a la cual usaron con la misma libertad con que el poeta utiliza la suya.

No era tarea difícil, por cierto, realizar aquella incorporación superficial de lo autóctono dentro de los moldes del estilo forjado en el Viejo Mundo, si se tiene en cuenta que la mayor parte del folklore argentino es resultado de una adaptación de especies vocales y danzables europeas, sobre la base de la escala tonal y la armonía diatónica. Es manifiestamente menor, en cambio, lo que nuestro patrimonio campesino debe a la música tribal, con sus escalas tritónicas o pentatónicas. Sin embargo, el error en que incurrieron algunos de nuestros más destacados compositores afiliados a esta corriente, fue el de transplantar las modestas creaciones aportadas por la tradición oral en el seno de las grandes estructuras formales de la música (sonatas, sinfonías, poemas sinfónicos) o el de someterlas a la tortura de medir sus fuerzas y posibilidades enanadas en una gran orquesta sinfónica.

La creación argentina, en torno de una incorporación de lo folklórico en el lenguaje culto de procedencia europea se dio en un primer tiempo a través de la obra de Arturo Beruti y la de Alberto Williams.

La estética nacionalista a través de Alberto Williams, Arturo Beruti y Julián Aguirre

Nieto de Amancio Alcorta, uno de los Precursoras de la creación musical argentina, y padre del arquitecto Amancio Williams, Alberto Williams, que vivió entre 1862 y 1952, estaba tempranamente destinado en el seno del hogar a dedicarse a la música. Su madre, Eloísa Alcorta, era pianista, y su padre, Jorge O. Williams, tocaba el piano, cantaba, y solía dirigir conjuntos corales. Pero ahora el hijo debía aproximarse a la música con un rigor profesional, actitud que dio relieve a todas sus manifestaciones, sea la creación, la interpretación en piano, la dirección de orquesta, la musicografía y crítica, la pedagogía y la organización de actividades tendientes a divulgar y cimentar la cultura musical en el país.

Tras sus estudios con Pedro Beck y Robert Hempel, ambos germanos, ingresó en 1876 en la Escuela de Música de la Provincia de Buenos Aires, instituto que había sido fundado por Santiago Alcorta y Juan Pedro Esnaola no hacía mucho tiempo. En 1882 obtuvo el Premio Europa que otorgaba el Gobierno de la Nación, y en aquel continente

permaneció siete años. En el Conservatorio Nacional de Música de París continuó sus estudios de piano y de composición, en este último campo con Auguste Durand y Ernest Guiraud, antes de cursar estudios particulares de composición con César Franck, contacto que debió serle decisivo, no sólo por la superior categoría del creador y pedagogo belga, sino por ese carisma al que tantas veces aludían sus discípulos.

Tal vez Williams, al componer su *Primera obertura de concierto* Op. 15, no tuvo una idea exacta de lo que dicha obra habría de significar dentro de la música de su país. Tras haber escrito en París una buena cantidad de piezas para piano que respondían al repertorio romántico de las piezas de carácter o bien de piezas danzables, da a conocer su *Primera obertura*. Imposible abrigar dudas respecto del influjo de su maestro Franck. Tal magisterio se respira a lo largo de una partitura formalmente impecable, con ideas interesantes y un tratamiento sinfónico inédito en la producción de nuestro país. Con ella, estrenada en París en 1889, podemos dar por inaugurada la etapa madura del género, el cual adquiere así, de un solo golpe, una inusitada dimensión dentro del arte de nuestro país. A partir de esa composición, el camino queda abierto.

En 1890, ya de nuevo en la Argentina, y tras un duro proceso de adaptación, comienza Williams su obra ciclópea. En

1892 funda y dirige los conciertos de El Ateneo; entre 1902 y 1905 dirige la orquesta en los ciclos auspiciados por esa Biblioteca Nacional que tenía por entonces como director a una mente tan lúcida y formidable como la de Paul Groussac. Paralelamente, dirige las audi- ciones sinfónicas ligadas al Conservatorio.

En efecto, habiendo fundado en 1893 el Conservatorio de Música de Buenos Aires desarrolló una actividad intensísima como pedagogo y organizó conciertos de música de cámara y sinfónicos. Conviene añadir que Williams organizó con el catalán Gurina la editorial Gurina y Cía., que publicó gran cantidad de partituras y obras didácticas. Al morir Gurina, Williams dio a la casa de música el nombre de *La Quena*, denominación que ya llevaba la revista creada por él mismo.

Con excepción de música religiosa, ópera y ballet, este creador dedicó sus afanes a todos los restantes géneros: música sinfónica, instrumental de cámara, canciones y composiciones corales y -ya en el terreno de la musicografía- obras didácticas y trabajos de estética y crítica. Lo cierto es que la obra de Williams suma una impresionante cantidad de títulos, como, entre muchos más, nueve sinfonías, poemas sinfónicos y suites de danzas; tres sonatas para violín y piano, y para violoncello y piano, el Trío; centenares de piezas para piano; las canciones para voz y piano; las composiciones corales...



Alberto Williams

Por lo menos tres estilos se han señalado dentro de ese largo proceso de creación que se extiende, en el curso de sesenta y cinco años, desde 1886 en que surgen sus primeras composiciones, hasta 1952 en que se registran las últimas, escritas el mismo año de su muerte.

Si durante su período de formación en París y en los primeros años del retorno, Williams refleja el estilo de los grandes creadores románticos alemanes, como Schumann y Mendelssohn, o de Chopin y la música francesa, a partir de 1890 se va moldeando en su proceso creador un estilo criollo por el que desfilan, en páginas destinadas al piano, especies líricas o coreográficas folklóricas, tales como vidalitas, huellas, gatos, marotes, zambas y una especie por la que sentía pronunciado interés, la milonga. En 1910, su segunda sinfonía, titulada *La bruja de las montañas*, ya liberado de influjos, se entrega de lleno a crear de acuerdo con sus más auténticas convicciones.

Si bien el propio Williams sitúa a *El rancho abandonado*, para piano, de 1890, como “origen del arte musical argentino” (el arte musical identificado con lo nacional, se entiende), pieza en la que “la técnica nos la dio Francia - escribe- y la inspiración los payadores de Juárez”, lo cierto es que ya una década antes venían surgiendo, por obra de otros autores, muestras indiscutibles de proyección folklórica, aunque de escaso valor.

Es en 1910, el año en el cual centramos nuestro estudio, cuando surge su segunda sinfonía, *La bruja de las montañas*, en las que un lenguaje armónico emparentado con el modernismo francés de cuño debussysta, le permite insertar escalas pentáfonas, ligadas a la música indoamericana. Un procedi-

crítico “su estilo severo, la riqueza de sus temas y el desarrollo lógico están al nivel de las grandes sinfonías de nuestros contemporáneos”.

Esto significa que en 1910 tenemos a Alberto Williams frente a las dos corrientes que completan su formación europea: el indigenismo, a través de sus *Canciones incaicas* de 1909 y parte de la *Segunda sinfonía*, en la que el elemento indígena convive con el mundo del folklore argentino, así como la *Marcha del Centenario*, del mismo año, donde se afirma su formación dentro del gran sinfonismo francés. Sobre ellas volveremos.



Portada: *La bruja de las montañas*

miento que se adscribe con toda naturalidad en el estilo moderno de Francia, en el que se recurre, además, a escalas por tonos enteros, acordes deslizantes o yuxtapuestos, superposición de tonalidades, etc. Julián Aguirre la juzga como “la obra más importante que se ha producido entre nosotros”. Para el compositor y

Su contemporáneo Arturo Beruti, desde su fundamental aporte para el teatro lírico, llega a 1910 con una postura nacionalista bien definida. En *Pampa*, estrenada en Buenos Aires en 1897, para la que se basa en el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, los elementos nativos se dan por la anexión de las danzas del gato y de la cueca, así como de los aires de triste y de la décima del payador, que parecieran incorporarse con mayor espontaneidad en el contexto. Es cierto que la coalición de los dos lenguajes, europeo, por su formación en Alemania, y local, no logra ese difícil sincetismo al que se aludió antes. En este caso lo folklórico se mantiene marginado del contexto, sin poder integrarse en los niveles profundos tanto escénicos como sonoros.

Dos años después del estreno de *Pampa*, Beruti da a conocer *Yupanki*, en tres actos,

con libreto de Enrique Rodríguez Larreta. El camino del indigenismo queda entonces abierto en 1899, aunque su afirmación llegará sólo diez años después. La elección de la leyenda incaica constituye en esos años de fin de siglo un rasgo de modernidad y a su vez, por parte de Beruti, un signo de agudo sentido de la oportunidad histórica. Son los tiempos de fiebre wagneriana, que ven surgir en toda Europa las secuelas de esa temática mítica y legendaria cuya elección Wagner convierte casi en justificación dogmática. A ese influjo venía a sumarse, entonces, el despertar de un sentimiento continental, en una América que se sentía palpitar en el misterio de sus selvas y sus pueblos ricos en tradiciones legendarias. Es cierto, es un intento temprano y con signos de deformidad. Pero ya se advierte una melancólica alusión al sonido de la quena o la irrupción coral del *Himno al Sol* en el tercer acto, que pone de manifiesto, es preciso reconocerlo, la carencia de conocimientos científicos en torno de la música de esas culturas. Pero es que Beruti se adelanta a las propuestas de Ricardo Rojas y el Modernismo local. Deberá transcurrir una década y media antes de que la temática indigenista vuelva a arribar al escenario lírico argentino a través de *Huemac* de Pascual De Rogatis (1916).

Dentro de la Generación del Ochenta, otro fue el caso de Julián Aguirre, cuyos tristes y canciones mantuvieron la pequeña estructura original, sin ampulosidades, con una intención de estilizarlas,

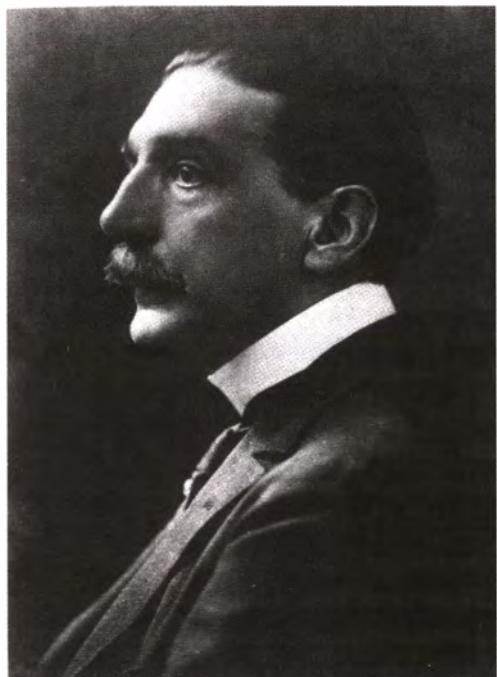
pero con la voluntad de desdeñar exactitudes documentales. Lejos de sus intenciones estuvo el buscar la fidelidad al modelo popular. Lo que hizo Aguirre como nadie fue captar el *aire de familia*, la sencillez y la ingenuidad de las especies folklóricas, sin exigirles mucho más. El valor artístico, al trasvasarlos al piano, que fue el instrumento ligado a su producción, emana de una afinidad espiritual y de una expresión personal afín. El musicólogo Carlos Suffern pudo arribar a esta descripción del estilo aguirreano: "Aguirre pasa revista a todos los resortes que mueven nuestra sensibilidad nacional, los denomina, los anuncia, y cuando van a concretarse se evaporan. Va elaborando un vocabulario alusivo, con giros y hasta modismos de la música vernácula, cuya mecánica –no su sentido musical– se le reveló a través de ellos y con ellos se arquitectura su idioma, que una vez constituido se identifica con él tan absoluta y totalmente, que sin haberla mamado, sin haberla balbuceado, esa lengua es la suya propia, legítima y verdadera. En ella se expresa y por ella su pueblo lo reconoce. Curiosa paradoja la de un fundador de nuestra música que no ha cuajado ninguna forma específicamente nuestra".

El nacionalismo en las generaciones siguientes

Más próximo a un nacionalismo efectivo estuvo Felipe Boero en *El matrero*, la más lograda de sus creaciones operísticas y creación paradigmática dentro de la producción nacional. La obra, estrenada



Arturo Beruti con sus partituras



Julián Aguirre

en 1929, se basa en un poema del dramaturgo uruguayo Yamandú Rodríguez. El mayor mérito reside en que Boero desarrolla una escritura vocal que delinea el texto con la mayor claridad, sea en el *recitativo*, el *arioso* o el canto pleno. En realidad su mayor acierto radica en la declamación lírica, calcada sobre las inflexiones de la palabra, la acentuación y las exigencias expresivas del texto. A ello se añade que si Rodríguez traza con mano segura la psicología de sus personajes, la música se encarga de darles una clara ubicación geográfica, gracias a la utilización de elementos folklóricos que aparecen estilizados con un refinamiento que no excluye la fuerza teatral que el libreto impone. Por otra parte, la recurrencia a las danzas –que en la ópera nacionalista de cualquier país es un lugar común- aquí aparece plenamente justificada.

Es posible que el mayor grado de sincretismo entre lo folklórico y lo europeo se haya logrado en las obras tempranas de Alberto Ginastera, cuando incorpora el acorde mi-la-re-sol-mi, formado por la afinación de las cuerdas de la guitarra, como verdadero “acorde simbólico”, que se escucha como marca del autor, en su estado original o en interesantes transformaciones; o cuando acude a la fórmula rítmica del malambo. Justamente en esta temprana obra para piano, *Malambo*, Op. 7, de 1940, se da un perfecto sincretismo entre lo vernáculo y lo europeo. El estilo del zapateado de la danza del gaucho le da la idea a Ginastera de escribir esta *toccata*,

donde el acorde simbólico se escucha en el comienzo de la pieza, que en cambio contiene armonías modernas, dentro de una clara ubicación politonal. Es obvio que en ella predomina el aspecto rítmico, un ritmo obsesivo en 6/8 sobre la base de una pequeña célula melódica que se repite en intervalos irregulares creando una atmósfera tensa. Algo similar ocurre en el ballet *Estancia* Op. 8, cuyo último número, *Danza final (Malambo)*, es de una intensidad y maestría sinfónica que atrapa invariablemente al público de cualquier latitud.

En opinión de Ginastera, la esencia argentina siguió latente en su producción, más allá de estar ausente cualquier tipo de fórmula rítmica o melódica del folklore, al considerar como elementos valederos para una identidad nacional los ritmos fuertes y obsesivos, que recuerdan a las danzas masculinas; la cualidad contemplativa de algunos de sus *adagios*, que sugieren la tranquilidad pampeana, o el carácter esotérico y mágico de ciertos pasajes en los que pretendía evocar “*las misteriosas e impenetrables selvas del país*”. Y aún en los últimos doce años de su vida, es decir los de permanencia en Ginebra (1971-1983), se advierte una nostálgica evocación de los rasgos que lo mantenían artística y psicológicamente ligado a la Argentina, cuando compone la Sonata para *violoncello y piano* (1976), cuyo último movimiento evoca el ritmo del carnavalito, dentro de un lenguaje totalmente actualizado respecto de las tempranas

obras de su etapa de “nacionalismo objetivo”, según su propia definición.

Pero ya estamos lejos de 1910 y hacia allí retornamos.

II - Bases y desarrollo del prehispánismo en la producción sonora

La creación en Latinoamérica de una música inspirada en las manifestaciones artísticas prehispánicas se presenta en el siglo XX por distintas exigencias, entre las que a veces predominan razones estéticas, pero en general consideraciones políticas y sociales. Desde luego que el Modernismo, tal como se produce a través de la personalidad y obra del poeta nicaragüense Rubén Darío, es un estímulo que planea sobre el arte en todos los casos. Pero en algunos países, como México, por dar un ejemplo, la tendencia se define de manera más notable por razones históricas. La revolución mexicana, que comenzó en 1910 y se prolongó por diez años, tuvo una extraordinaria repercusión en la vida artística del país. Como resultado de su patriótico fervor, los compositores tendieron hacia un nacionalismo basado en las fuentes de sus culturas indígenas, puras o mestizas, que habían alcanzado en la música, como en los restantes órdenes, un alto grado de desarrollo. En este sentido le corresponde un papel primordial a Carlos Chávez, cuya actividad se inicia en el período post-revolucionario que va de 1920 a 1934. Frente a las prácticas musicales indígenas anteriores a la Conquista, su actitud fue

no tanto de indagar en una autenticidad que reviviera aquellas prácticas, sino de lograr una subjetiva evocación de su remoto pasado, buscando aproximarse al carácter y al paisaje de la antigua (y a su vez contemporánea) cultura india. En octubre de 1928 Chávez realizó una lectura en la Universidad Nacional de la Ciudad de México en la cual ponía de relieve las virtudes de la música precolombina que latía a su juicio, profundamente, en el alma de los mexicanos. Expresaba además las ideas básicas concernientes al sistema melódico de los aztecas. Tan profundo y amplio conocimiento del tema lo llevó a convertirse en el compositor de mayor influencia en la vida musical de México entre 1920 y 1950, en su triple labor de teórico, pedagogo y compositor. Obras como la *Sinfonía india* o, de entre tantísimas más, la *Toccata* para instrumentos de percusión, lo llevan a trabajar con instrumentos musicales autóctonos, de una variedad y riqueza excepcional dentro del territorio americano. El caso de Silvestre Revueltas, también en México, que incorpora la tradición aborigen dentro de una armonía moderna, con un alto nivel de cromatismos y violentas disonancias, es un ejemplo más, junto al de Chávez y otros compositores, de extraordinario sincrétismo entre lo autóctono aborigen y la tradición europea.

En la Argentina, la incorporación de las tradiciones sonoras prehispánicas dentro de la producción culta respondió a la

urgencia por crear una identidad nacional a través de la exaltación de un sincrétismo entre lo hispano y lo indígena. Tal propuesta, expresada en plena euforia de la celebración del Centenario, traía aparejada una exigencia de modernidad que en música no alcanzó a lograr aquella convicción sincrética sino décadas después. En tal sentido le correspondió, una vez más, a Alberto Ginastera, que empezó a producir alrededor de 1940, representar la sensibilidad neoprehispana a través de un lenguaje acorde con los procedimientos más recientes de composición que se daban en el mundo. En cambio hacia las décadas de 1910, 20 y 30, el estilo sonoro ligado al nacionalismo e indigenismo, y, naturalmente, al margen del valor intrínseco de las obras, no alcanzaba a superar las fórmulas de composición heredadas del Romanticismo, sin lograr fundir en un lenguaje único las diferentes vertientes.

a) Las fuentes teóricas

El Modernismo hispanoamericano guarda su más profunda significación en el intento de diferenciar lo americano de lo español, en la rebelión contra el casticismo, en el deseo de abrir ventanas y de acentuar la personalidad americana. Es cierto que el rompimiento espiritual con España no podía ser completo ni decisivo, al depender ambos mundos del mismo tronco común y del mismo instrumento lingüístico. Con todo, pasados los primeros años y desahogadas las primeras promociones del Modernismo, y una vez

lograda (1924) la renovación del léxico, del ritmo y de las intenciones estéticas, se afirma la autonomía de Hispanoamérica, que empieza a denominarse, con implícita intención separatista, Latinoamérica. Un aspecto muy significativo del Modernismo fue el gusto por lo exótico. Heredero también en esto del Romanticismo, así como los poetas románticos soñaban con Orients geográficos y medievalismos caballerescos, alejándose en el espacio y en el tiempo en busca de ambientes estimulantes, los modernistas buscaron todo lo raro y precioso en épocas históricas o en culturas igualmente lejanas y prestigiosas. Fue éste uno de los caminos que condujo a los compositores argentinos hacia las leyendas y la historia precolombinas, en momentos en que dos investigadores franceses, los esposos Raoul y Marguerite d'Harcourt daban a conocer sus excepcionales investigaciones sobre las música de las culturas prehispánicas, en particular su obra fundamental, *La musique des Incas et ses survivances*, editada en dos volúmenes en París, en 1925, con 204 ejemplos musicales y un estudio fundamental sobre el uso de las escalas pentáfonas entre los pueblos del imperio. Conocida muy pronto en Buenos Aires, fue un verdadero estímulo para los compositores del país.

Ya desde fines del siglo XIX aparecen, según ya se dijo, manifestaciones de indigenismo, como es el caso –el más importante en este orden– de la ópera *Yupanki*, de Arturo Beruti, estrenada en el

Teatro de la Ópera el 25 de julio de 1899, con libreto de Enrique Rodríguez Larreta, que a su vez se basa en una leyenda difundida por Vicente Fidel López. Sin embargo, la tendencia adquiere carácter de verdadero movimiento estético dentro de la música culta a partir de 1909, año de la publicación de *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas.

Si bien ya en 1906 Emilio Becher proponía, desde un artículo periodístico, volver al viejo hogar de la patria, “que abandonáramos, un día de aventura imprudente, por la piara internacionalista”, lo cierto es que Ricardo Rojas, junto con Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones, lideraron un movimiento de “espiritualización de la conciencia nacional”.

Lo que Rojas pretendía a través de ese libro era crear la conciencia de que el nacionalismo es una fórmula que puede subsistir fuera de los partidos políticos y lejos del género criollo en literatura. Lejos de toda xenofobia, preconizaba evitar el fanatismo dogmático y una regresión a la bota de potro, una hostilidad a lo extranjero o “la simple patriotería litúrgica”. En otro pasaje advierte el autor que “no preconiza una restauración de las costumbres gauchas que el *progreso* suprime por necesidades políticas y económicas, sino la restauración del espíritu indígena que la *civilización* debe salvar en todos los países por razones estéticas y religiosas”. Rojas propone asimismo que “el espíritu argentino continúe recibiendo ideas europeas,

pero que las asimile y convierta en sustancia propia”. Lo cierto es que no sólo *La restauración nacionalista*, sino otros trabajos de Ricardo Rojas confirman su postura, como es el caso de *Blasón de plata* (1912) y *Eurindia* (1924), neologismo inventado por el autor mediante la fusión de la palabra Europa, de quien los argentinos deben tomar las técnicas, y de la palabras Indias, de quien deben absorber la conciencia autóctona. En este “Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas”, Rojas afirma que así como Grecia fue el órgano más fecundo de la creación eurasiana durante varios siglos, así la Argentina es el órgano más fecundo de Eurindia. El autor analiza aquí desde el idioma a las danzas, y desde la plástica a la música, con una filosofía que, una vez más, no rechaza lo europeo, sino que lo asimila, así como no reverencia lo americano, sino que busca superarlo, persiguiendo un propósito de “autonomía y civilización”.

b) La respuesta de los compositores argentinos

Lo cierto es que las ideas de Ricardo Rojas despertaron en algunos músicos una fuerte vocación americanista, como es el caso de Pascual De Rogatis (1880-1980), nacido en Italia pero radicado en la infancia en la Argentina. Latinoamérica se le presentaba al compositor de treinta años como un bloque macizo, unificado espiritual y lingüísticamente. Ese camino queda definido con el poema sinfónico

Zupay, compuesto justamente en 1910, a poco de ver la luz *La restauración nacionalista*. Además, el programatismo de esa composición emana de una historia tomada de *El país de la selva* del propio Rojas. Desde el punto de vista musical, De Rogatis se afirma en los principios de organización del *Leit-motiv* (motivo guía, motivo conductor), lo cual le confiere un sólido soporte. Otras composiciones para orquesta, como los poemas *Atipac* y *La fiesta del Chiqui*, ratifican esa inclinación, que se extiende hasta un género que durante tiempo se había mantenido ajeno a intenciones extramusicales o nacionalistas, como es el de la música instrumental de cámara. Así surgen sus dos *Evocaciones indígenas* de 1919, dedicadas a Rojas. La primera de ellas, *Yaraví*, pese a su escritura de alto contrapuntismo, con procedimientos de tipo fugal, es de una gran potencia emotiva. Pero donde se afirma plenamente la vocación americanista del compositor es en la ópera, género que con su trama argumental y su escenificación, se prestaba para la expresión del sentimiento prehispánico. *Huemac* (1916), la primera de sus óperas, significó algo así como su profesión de fe estética. El libreto de Edmundo Montagne, inspirado en una leyenda tolteca, le ofrecía al autor la magnífica oportunidad de poner en escena una historia que se desarrolla en la ciudad real del imperio, cuyo monarca es descendiente del legendario Acatl, algo así como el Moisés tolteca. El aniversario de bodas de Huemac con la princesa

Xiutzal, da lugar a grandes fiestas, empañadas por la presencia de fuerzas enemigas. Justamente la danza sagrada de Mayabel, bruja que se finge sacerdotisa, da lugar al fragmento sinfónico que ha sobrevivido en los programas de conciertos, por la intensidad de los timbres y el atractivo carácter indígena americano de su lenguaje.

También a través de Ricardo Rojas ingresa el tema de *Ollantay* en la música argentina. Se sabe que este drama incaico en tres actos, en versos octosílabos, de fines del siglo XV, fue mantenido por la tradición oral y recogido luego por los sacerdotes Justianiano o Antonio Valdés, según distintas afirmaciones de historiadores. De este antiguo drama incaico deriva la tragedia en cuatro actos, en verso, *Ollantay*, de Rojas. Según investigaciones de la musicóloga Carmen García Muñoz, ya en 1921 De Rogatis había compuesto *Tres preludios* para el *Ollantay* de Rojas, pero no llegó a conocerse en Buenos Aires pues la partitura habría desaparecido.

Por su parte Gilardo Gilardi, totalmente inserto en la tradición americanista y autor de la ópera *La leyenda del Urutauá*, queda ligado al *Ollantay* de Rojas, estrenado en 1939 en el Teatro Nacional de Comedias, a través de la música para la escena, la cual consta de cinco números: *Huaino del amor mágico*, *Yaraví del cóndor y la estrella*, *La llaytayoc o danza de la serpiente*, *Plegaria de la noche* (escrito

para coro a 3 voces femeninas) y *Cortejo del inca*.

También Ginastera, en su etapa temprana, compone su *Ollantay* (1947) para orquesta, un tríptico sinfónico que obtuvo premio municipal y registra una moderna instrumentación.

Pero el trabajo más significativo en torno de esta leyenda es la ópera *Ollantay* de Constantino Gaito, quien encuentra un adecuado colaborador en el escritor Victor Mercante, hombre muy aficionado a la ópera y convencido de la necesidad de proveer a los músicos del país de buenos libretos, con temas vinculados a la historia y la leyenda argentinas y americanas. Mercante ya había publicado este libreto en 1922, como parte de una serie de poemas dramáticos titulados *Tetralogía de los Atlantes*, pero debió traducirlo al italiano para la ópera de Gaito, estrenada en el Colón en 1926, pues italianos habrían de ser sus intérpretes en esa primera ocasión (se la vertió al castellano para la versión de 1945, año de la muerte del compositor)

La obra incluye temas del cancionero del altiplano andino, particularmente en las invocaciones o intervenciones corales y en algunos números cerrados, entre ellos un yaraví. Como es de imaginar, la ceremonia del segundo acto del Inti-Raimi, la fiesta del día del sol, con el canto coral que entona el majestuoso Himno al Inca, da lugar no sólo a escenas espectaculares de

conjunto sino a la utilización de temas y tratamientos fuertemente enraizados en la música de la cultura incásica, tales como la pentafonía. En cuanto al lenguaje sonoro, Gaito estaba aún ligado a modelos como los que podían proveerle la *Aida* de Verdi o el mundo legendario y mítico de Wagner, es decir un estilo deudor del romanticismo europeo. Análogo lenguaje predomina en varios otros compositores contemporáneos y posteriores a De Rogatis, Gaito y Gilardo Gilardi.

La propuesta madura del mundo sonoro argentino basado en el indigenismo prehispánico se inicia en la Argentina en 1961, año de estreno de la *Cantata para América mágica*, Op. 27, obra que entraña una verdadera síntesis de las características técnicas y expresivas de la producción de Ginastera hasta el momento de su concepción. Cuando el autor usa la palabra "mágica" en el título de su obra le da a aquélla el sentido de "primitiva", partiendo de la base de que han coexistido dos corrientes en la formación cultural y espiritual del continente sudamericano: la etapa mágica o precolombina y la cristiana. Y percibe que la primera no ha muerto por completo, que se mantiene viva, como si se tratara del latido de una invencible vena poética y musical.

Los poemas que los primeros sacerdotes cristianos recogieron en las avanzadas culturas mayas, aztecas e incaicas, y su música de tan largas proyecciones futuras, son las alas que han transportado esas

culturas a través del tiempo y del espacio. De aquellas colecciones han sido extraídos los poemas que forman el texto de la Cantata para América mágica. Sin embargo, el compositor, con la colaboración de su primera esposa, Mercedes de Toro, los ha adaptado o refundido con el objeto de darle una continuidad a esa poesía lírico-épica. Y en efecto, desde el "Preludio y canto a la aurora", que inicia la parte vocal, hasta el "Canto de la profecía" final, se asiste a la grandeza y destrucción de todo un mundo fantasmagórico de amor y muerte. Ginastera ha recurrido únicamente, además de la voz solista, a instrumentos de percusión y dos pianos, usados también estos como instrumentos percusivos. Esa supuesta limitación, obligó al compositor a buscar el máximo de variedad en las combinaciones tímbricas entre los instrumentos que los pueblos aborígenes americanos inventaron o recibieron en sucesivos intercambios.

El cuadro instrumental de la *Cantata para América* mágica contiene tanto instrumentos de percusión de la orquesta sinfónica tradicional europea, como varios ejemplares de instrumentos aborígenes. Así, pide timbales, cajas, platillos, tam-tams, crótales, platillo suspendido, bongóes (instrumento cubano), campanas, triángulo, reco-reco (de origen brasileño), claves (cubanas), güiro (cubano), bombo profundo, chocalho (brasileño), piedras marinas, maracas, cascabeles, sistros (a semejanza del sistro egipcio), xilófono, marimba (variedad salvadoreña del origi-

nario africano, con resonadores de calabaza), glockenspiel, celesta y dos pianos.

Ya hacia el final de su vida, Ginastera, desde Ginebra, ofrece una última mirada hacia el mundo prehispánico con esa gran obra sinfónica que es *Popol Vuh*, la cual quedó incompleta y tuvo de esa manera su primera audición en St. Louis, Estados Unidos, donde se la estrenó en 1989, seis años después de su muerte. El autor se inspiró en el *Popol Vuh*, considerado el libro de mayor envergadura dentro de la literatura maya y en la que se recogen las leyendas y mitos del pueblo quiché. Los estudiosos suponen que el original, perdido, estaba escrito en la antigua escritura maya y fue transscrito en el siglo XVI al alfabeto latino. Este texto fue descubierto un siglo más tarde en una localidad guatemalteca por el fraile español Francisco Ximénez.

Probablemente lo más importante y atractivo del *Popol Vuh*, donde se mezclan elementos mitológicos con aportes legendarios e históricos, reside en el mito maya de la creación del mundo, que comprende desde el caos original hasta la creación de las plantas, los animales y el hombre; sin embargo se destacan asimismo los capítulos dedicados a la historia de los gemelos Hunahpuí e Ixbalanqué, vencedores de las divinidades negativas, y del dios Tahil, inventor del fuego, las peregrinaciones de los quiché, la descripción de sus diferentes familias, la grandeza del reinado de Qizab y la

referencia a la sucesión de los reyes y los grandes señores que hubo desde los orígenes del pueblo.

Ginastera se siente atraído por la concepción mítica de la creación del mundo, a partir de la angustiosa sensación de la nada original y de la formación del mundo por Tepeu y Gucumaz, el "creador" y el "hacedor de formas", respectivamente. Pero sobre todo por el apasionante episodio de la creación del hombre, aunque este tema propiamente dicho debía ocupar la octava y última parte de su obra, que no alcanzó a realizar. Según el *Popol Vuh* los dioses querían tener un ser que los adorase, para lo cual los animales no servían. En su primer intento, fracasado, crearon a los hombres de barro. Los hombres de madera, forjados en una segunda tentativa, tenían ya movimiento pero eran frívolos e irreverentes, por lo que los destruyeron en un diluvio. En una última y definitiva prueba consiguieron crear, a partir del maíz, unos hombres inteligentes y capaces de venerarlos. Sin embargo los dioses, temerosos de que algún día quisieran ser como ellos, les echaron un aliento que les nubló su visión y limitó su inteligencia.

Los exégetas de esta obra apasionante estiman que esta conducta despótica y egoísta de los dioses, de la cual son víctimas los hombres, es muy corriente en la mitología maya y azteca y explica la mentalidad fatalista que predominó entre

las poblaciones precolombinas de la región mesoamericana.

Con *Popol Vuh* se pone de manifiesto esa continuidad de pensamiento que atraviesa la obra íntegra de Ginastera, como si toda ella, aún a despecho de aquellos títulos que escapan a toda referencia argentina o latinoamericana, no hubiera sido sino una búsqueda de un ansiado sincretismo entre su identidad, personal y cultural, y las técnicas musicales del siglo XX, a las que asimiló a su lenguaje con selectividad, pero con invariable virtuosismo.

Sensible desde su hogar en Ginebra a las motivaciones sentimentales que acompañaron su producción desde el primigenio *Panambi Op. 1*, trabajó este *Popol Vuh* con fascinante despliegue orquestal, en el que participan activamente una muy importante percusión. Como había ocurrido en su *Cantata para América Mágica*, Ginastera recurre al uso de instrumentos aborígenes americanos, imprescindibles a su juicio para una reconstrucción del mundo maya.

A poco más de setenta años de la Restauración *nacionalista* de Ricardo Rojas, Ginastera cumple el ansiado sueño de los modernistas de los tiempos del Centenario de la Nación.

III - El estado de la cuestión en 1910

1910 significa entonces, según nuestra propuesta inicial, un punto de encuentro entre el nacionalismo musical de Alberto

Williams, y un indigenismo surgido en el terreno musical a partir de sus propias *Canciones incaicas* (1909) y que continúa en su Segunda Sinfonía, *La bruja de las montañas* (1910), así como en *Zupay*, poema sinfónico de *Pascual de Rogatis* (1910).

Veamos. Ya en 1909 Williams ofrece un anticipo de americanismo indigenista a través de sus *Canciones*.



Portada de Canciones incaicas de Alberto Williams compuestas en 1909

Se impone ahora una cualidad melódica basada en la pentatonía de reconocida procedencia del mundo inca. En la

primera de ellas, *Quena*, la escala mi-sol-la-si-re, que luego se desplaza, se articula sobre una simple estructura A-B-A.

CANCIONES INCAICAS

En el entorno regular

POESIA Y MUSICA DE

110. *FELIZ LITVÍNNE*

I QUENA.

PENSIA Y MUSICA DE
ALBERTO WILLIAMS, Op. 45

MOLTO MODERATO
expressivo

Quena, primera de las tres Canciones incaicas de Alberto Williams

En cuanto a las dos obras de 1910, en la *Marcha del Centenario (En el estilo popular argentino)* Williams acude al compás 4/4 propio de la especie. Aquí el lenguaje es tonal con una estructura de frase cuadrada, con períodos de ocho compases, como corresponde a su función. Su forma es A-B-A con coda, y se basa en dos temas, el primero en Si mayor

Y el segundo en Sol mayor



Hacia el final se escucha el tema del Himno Nacional Argentino. La orquestación se despliega sobre la formación normal de una orquesta sinfónica, con maderas, metales y cuerdas, tres timbales, platillos y tambor.



Marcha del Centenario de Alberto Williams

La Sinfonía N° 2, *La bruja de las montañas*, se basa en la balada del mismo nombre que Williams había escrito en las sierras de Córdoba en 1908, aunque no sigue con

rigor la idea textual ni se propone comentarla musicalmente. Según confiesa el autor, tampoco quiso hacer música imitativa, sino servirse del poemita como de “de una fuente de ideación musical, dando a los temas y motivos un significado simbólico”. Como buen discípulo de César Franck, Williams se adhiere a la estructura cíclica, es decir a la alusión en los distintos movimientos, más o menos modificados, de los temas presentados en el primer tiempo de la obra.

Williams acude por tanto al uso de *Leitmotiv* o motivo guía que le permite seguir de alguna manera el tema fantástico de su balada. En el primer movimiento, por ejemplo, *Rumores de la montaña*, que es un *allegro moderato*, presenta un primer tema sombrío que simboliza los rumores de la montaña; una sucesión de quintas deslizantes que se despliegan en dos planos de movimiento contrario representan para el autor *La soledad*, motivo que conduce al segundo tema, que musicaliza el *Desamparo del racho en la noche y la soledad*. Un motivo folklórico, en este caso de huella, caracteriza al rancho, mientras el desamparo es sugerido por un tema de vidalita. Tras la exposición bitemática y de motivos simbólicos secundarios, se produce el desarrollo y la reexposición, con lo cual configura la forma-sonata.

Los movimientos centrales llevan por títulos *Plegaria de los monjes* (Larghetto) y *Las palomas blancas de la plegaria* (Allegretto scherzando). El Larghetto presenta el

motivo de las campanas, elemento que se convierte en el único tema del tercer tiempo. Pero antes de que éste se presente, se escucha el tema simbólico de la Plegaria de los monjes, grave, solemne, en su escritura de coral.

El último movimiento lleva el título de la obra, *La bruja de las montañas*. Nuevos temas aparecen aquí, como el que simboliza a la bruja cabalgando sobre un chivo y el segundo, que alude al *Sueño del recién nacido*, derivado del arrojó tradicional en la Argentina. Pero motivos de movimientos anteriores reaparecen, siempre en relación con el argumento de la balada que el autor musicaliza. .

He aquí algunos de sus temas:



La soledad



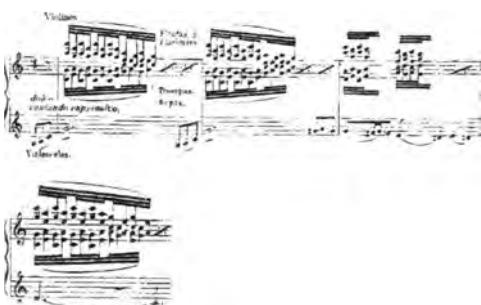
El desamparo del rancho



Tema de las campanas



El vuelo de las palomas



Las palomas blancas de las plegarias



La bruja cabalgando sobre un chivo



El sueño del recién nacido

Por su parte *Zupay*, de Pascual De Rogatis, responde a la estructura de un poema sinfónico y acude a una orquesta normal de maderas y vientos, con cuatro timbales, platillo, bombo, tam-tam, glockenspiel, dos arpas y cuerdas. En el programa de mano que acompaña al concierto del 29 de septiembre de 1910, tercero de la serie, el

autor ofrece una serie de aclaraciones sobre su obra. “El poema, dice, se desarrolla en la selva. El poeta, ante la naturaleza, siente los dolores de la raza indígena y por el mudo encanto de su veneración, del dios del bosque. Zupay, el diablo de las leyendas quichuas, se le aparece triste y miserable. El devoto sentimiento del poeta lo subyuga y tiene para él una última dádiva. Lo conduce a su reino y le hace ver la salamanca, antro infernal de espectros y brujas, y el dios postrero de la mitología americana se despide para morir olvidado. El alba despierta al poeta en el bosque y a su alrededor admira el robusto trabajo del progreso. Los leñadores han invadido la selva y comienzan a tallar con sus hachas la grandeza futura de la patria”.

Luego De Rogatis se extiende en explicaciones teóricas, con recurrencia a elementos armónicos e instrumentales, para ofrecer, en el detalle de la primera sección, *Zupay en la selva*, el tema del canto del kacuy, que aparece en la flauta. El autor continúa luego una detallada descripción que se prolonga en la segunda parte, *El alma de Zupay*, para lo cual recurre a un sencillo canto difundido en las selvas santiagueñas. Luego, *La tristeza de Zupay*, y la *Transfiguración* que se propone describir musicalmente una nueva aurora. Aquí el tema del poeta que aparece como añoranza para dar lugar a un *crescendo* orquestal que se resuelve en lo que el autor describe como “el futuro de la raza, el grito de la noble aspiración y del engrandecimiento final, que cierra el poema con el augurio de la gloria eterna”.

He aquí los temas de Zupay:



Tema del kacuy



Tema de la quena de Zupay



EL presentimiento de Zupay



Tema del agua



Tema de las brujas



La tristeza de Zupay



Tema del poeta



Tema de las hachas y canto de leñadores



Tema del himno: Al futuro de la raza

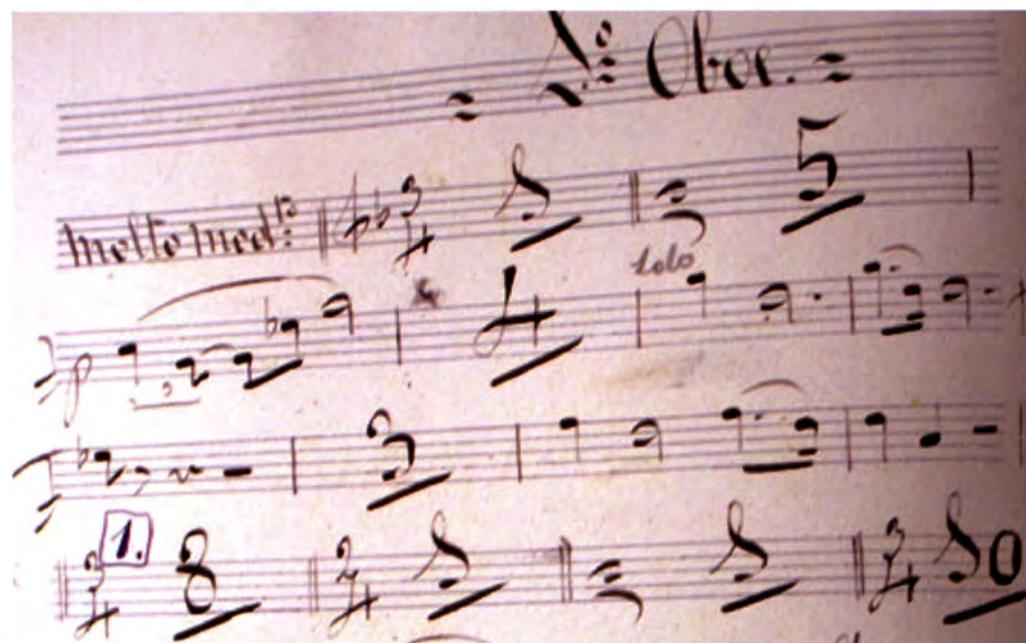


Pascual De Rogatis

Hay un claro predominio en esta obra de las escalas por tonos, con algún cromatismo, junto con escalas resueltamente cromáticas. Como es natural, al lado del lenguaje predominante debussysta, con escalas por tonos enteros, se intercalan escalas pentáfonas que aluden al personaje de Zupay y a su instrumento inseparable, la quena. Es Ricardo Rojas en *El País de la Selva* (Bs.As., Hachette, 1956) quien presenta a Zupay como el equivalente del diablo, al que supersticiones y relatos del folklore ubican en el bosque santiagueño como el Rey de las sombras. “En su estado primordial –escribe Rojas– es un genio latente y maligno; es el origen de todo lo adverso que aflige a los hombres y el enemigo de Nuestro Señor. Puede estar en el agua, en el fuego, en la atmósfera; y

sabe, al par, dirigir esos elementos para sembrar en la selva pestes, inundaciones, sequías y catástrofes, aun cuando tales flagelos –según cierto gaucho teólogo, amigo mío– suelen venir, también, de Dios...”. Más adelante Rojas entiende que Zupay, universal y ubicuo en su estado latente, es multiforme en sus manifestaciones, aunque prefiere en sus metamorfosis figuras humanas. Es no sólo el monarca de las selvas, sino el centro de su mitología del mal. “El preside –aclara la Salamanca, misteriosa caverna del bosque, donde los hombres llegan a la posesión de las ciencias satánicas...”.

Este poema sinfónico permanece inédito y el material de las partes instrumentales se encuentra en el Archivo FENDOMA



Parte de oboe de Zupay

del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, donde fue fotografiado por el licenciado en musicología Julián Mosca y posteriormente digitalizado por la Dra. Diana Fernández Calvo, directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, e invaluable colaboradora de este trabajo

en su aspecto gráfico. Dejo constancia de mi agradecimiento por la generosidad de Pablo Williams, nieto del compositor, a quien debo el acceso a los programas de 1910 y al invaluable Rubén Wisner Lunardi, que me ha hecho llegar la digitalización de todo ese material desde Córdoba, donde se encontraban transitoriamente para una exposición dedicada al compositor.

Otro desafío entonces para nuestros directores de orquesta, acceder hasta este *Zupay*, que permanece manuscrito, no en partitura completa sino en las partes de cada instrumento o grupo instrumental, y que sólo fue escuchada por aquellos oyentes de 1910. El trabajo de ponerla en condiciones para ser ejecutada valdrá la pena.

Pola Suárez Urtubey. Profesora de Castellano y Literatura y doctora en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A. (Summa cum laude). Autora de trabajos de investigación de música argentina en obras colectivas, como la Historia General del Arte en la Argentina (10 vols. ANBA). Otros títulos: Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis (EDUCA, 2007), Alberto Ginastera, Ginastera en cinco movimientos (Premio Municipal), Ginastera, 20 años después, La música en el ideario de Sarmiento, Historia de la música (2004), Estudio preliminar y notas para Críticas sobre música y Paradojas sobre música, de Paul Goussac (Libros de música, Biblioteca Nacional, 2007/8). Ha colaborado en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Madrid. En 1991 obtuvo en EE.UU. el primer premio del concurso internacional Robert Stevenson de musicología por La creación musical argentina en los Ochentistas, editado por la ANBA. Columnista de música del diario “La Nación” y musicógrafa del Teatro Colón. Académica de Bellas Artes y de la Academia Argentina de la Historia. Premio Konex de platino como periodista musical. Sus trabajos más recientes son La ópera. 400 años de magia (Claridad, 2010) y Alberdi: El espíritu de la música y otros ensayos (Emecé, 2010).

La arquitectura en torno al Centenario

RAMÓN GUTIÉRREZ

La arquitectura en Argentina en el cambio de siglo

Cuando en 1880 Buenos Aires pasó a ser capital del país fue necesario prever una nueva capital para la Provincia de Buenos Aires y disponer la realización de los grandes edificios que habrían de simbolizar la presencia física y responder a las necesidades funcionales de la nueva nación. En esta fase inicial de las dos últimas décadas del siglo nuestros gobernantes optaron predominantemente por las manifestaciones de la arquitectura clasicista italiana, expresada en la contratación de Francisco Tamburini como Arquitecto del Estado y en la actividad de Juan Antonio Buschiazzo como arquitecto municipal. El arquitecto ayudante de Tamburini, Víctor Meano, profesional de gran destreza asumiría una tonalidad más monumentalista y ganaría los concursos para los Palacios Legislativos de Buenos Aires y Montevideo y, a la vez, continuaría la obra del Teatro Colón a la muerte de su maestro.

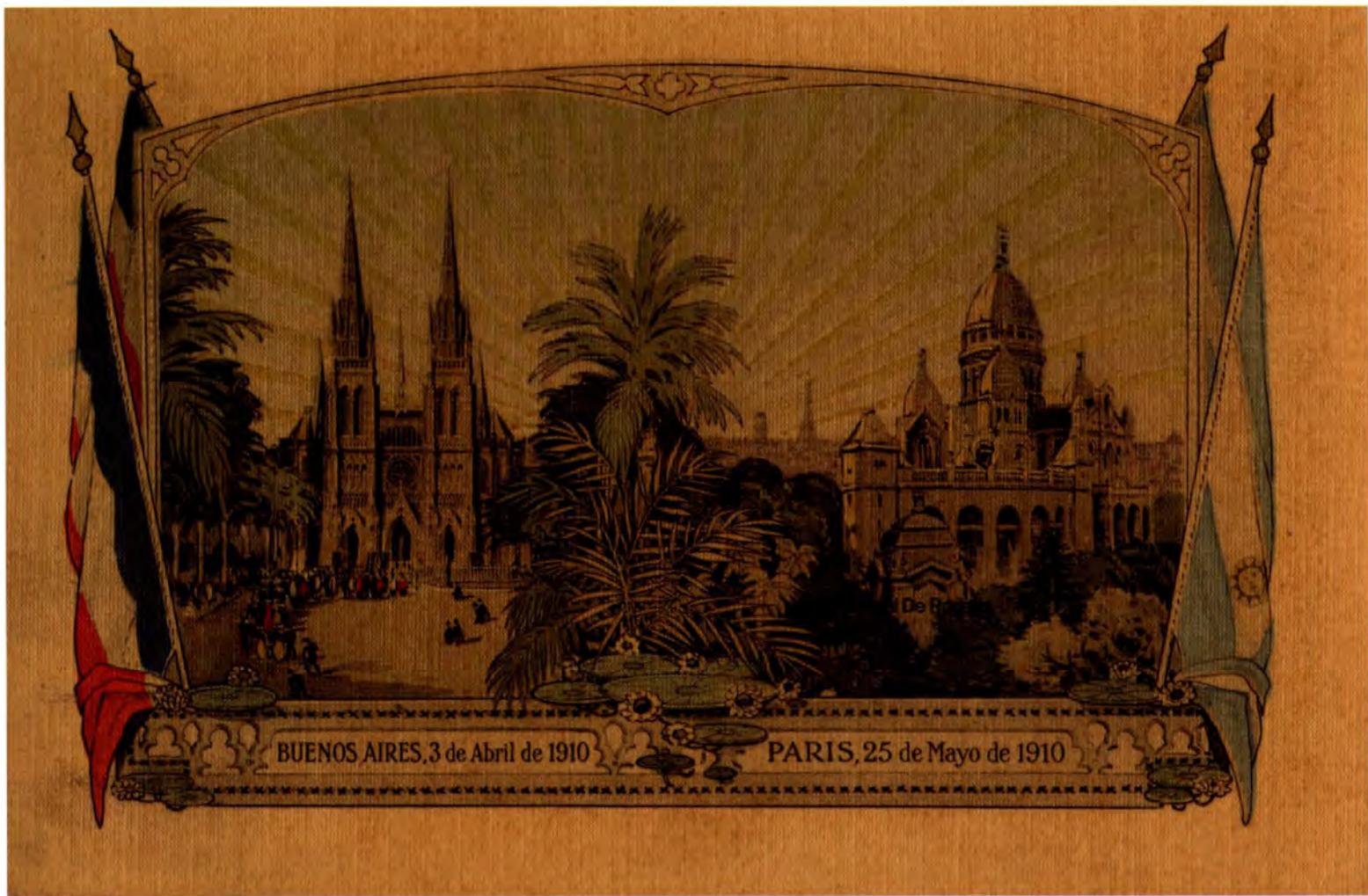
Sin embargo desde la primera década del siglo XX, el prestigio urbano de París y la preferencia por la Ecole des Beaux Arts en la enseñanza de la Universidad de Buenos Aires, marcarían una creciente presencia del modelo francés, que se acentuaría hasta la primera guerra mundial cuando el ejemplo “civilizatorio” europeo comienza a derrumbarse para dar lugar a otras miradas.

En efecto, tanto en la Sociedad Central de Arquitectos, fundada en 1886, cuanto en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, formada en 1901, el predominio de los arquitectos academicistas de origen o formación francesa sería notoria. Los más encumbrados personajes de la disciplina adscribían a la ortodoxia clasicista

de los estilos “Luisos”, “Imperio” y “Regencia” o asumían las novedades permisivas del eclecticismo que les permitía ingresar al campo de los historicismos, arqueologismos o regionalismos pintoresquistas.

La arquitectura, a partir de la crisis de las normativas academicistas se vuelve más permisiva, sin por ello dejar de reconocer el peso que tiene la corriente troncal que respeta lo esencial de los códigos de la composición arquitectónica (simetrías, ejes axiales, integración de partes con el todo, etc). En los primeros años del siglo XX surge también con fuerza, en cuanto eco simultáneo de la polémica europea, la arquitectura antiacademicista expresada por los movimientos del art nouveau, el liberty, el modernismo catalán, el jugendstil, la secezzion y otras manifestaciones que en la cosmopolita Buenos Aires encontraron rápida aceptación.

En esta inserción de la nueva arquitectura alcanza importancia el proceso de descomposición de la Academia, que recibe no solamente el desconocimiento de sus seculares recetas formales y compositivas sino también las alternativas de nuevos lenguajes que, a usanza del gusto de las nuevas burguesías exploran la singularidad e individualidad de la obra como símbolo de prestigio social. De esta forma las residencias veraniegas (casas quintas, estancias o en balnearios) de las familias tradicionales serán un campo propicio para el desarrollo de los pintoresquismos historicistas que recrean arquitecturas regionales tudor, suizas, bretonas, vascas u otra de imposible filiación donde resaltan la voluptuosa opción por las asimetrías, las caprichosas composiciones volumétricas y la revalorización del emplazamiento como un tema central en la obra.



Buenos Aires, 3 de Abril de 1910, Paris, 25 de Mayo de 1910

Es en este contexto festivo que la realización de la Exposición del Centenario acoge la concreción de la magna Exposición que daría cálmen a los festejos de nuestro proceso de la independencia.

De hecho en los prolegómenos confluyen nuevamente las vertientes de las academias francesa e italiana. En efecto, será

Joseph Bouvard, el urbanista de París, que contratado en 1908 para estudiar propuestas para Buenos Aires, habría de diseñar el campo de la Exposición del Centenario, mientras tanto los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara, arquitecto y escultor respectivamente, obtendrían el primer el Concurso para el Gran Monumento a la Independencia

que se habría de hacer en Plaza de Mayo, ocupando todo el perímetro de la misma.

También en esta misma época se venía programando la realización de un magno conjunto de Exposiciones que tendrían variadas alternativas temáticas y que significarían la presentación en sociedad de la joven nación. El modelo francés no podía

faltar en la noción urbana de la “estética edilicia” en el proyecto realizado por Bouvard que atendía simultáneamente propuestas de embellecimiento urbano para Buenos Aires basadas en el diseño generoso de avenidas diagonales que implicaban grandes costos operativos y demoliciones en el área central.

Para la realización de la Exposición Bouvard eligió la zona del Parque 3 de febrero la que consideraba como la más apropiada, tanto por su ubicación cuanto por la existencia de un ambiente paisajístico que aportaba a la valorización del evento. Realizó para ello en 1907 un proyecto de conjunto de Exposición que ubicaba la entrada sobre la Avenida Alvear con un eje paralelo a la calle Salguero y otro perpendicular a la misma y paralelo a la costa del río. En el cruce de los ejes Bouvard localizaba una gran rotonda.

El contraste entre la parquización de carácter “organicista” que el paisajista francés Carlos Thays trazó en Palermo y el nuevo alineamiento axial de los pabellones que se veían en esta primera aproximación de Bouvard fue luego modificada debido a la fragmentación de los ámbitos expositivos. En efecto, al definirse la realización de diversas “Exposiciones Internacionales” como las de Transportes Terrestres y Ferrocarriles, las de Higiene, de Agricultura o la Industrial del Centenario la complejidad y autonomía de cada una condicionó la lectura simplificada y unitaria que se



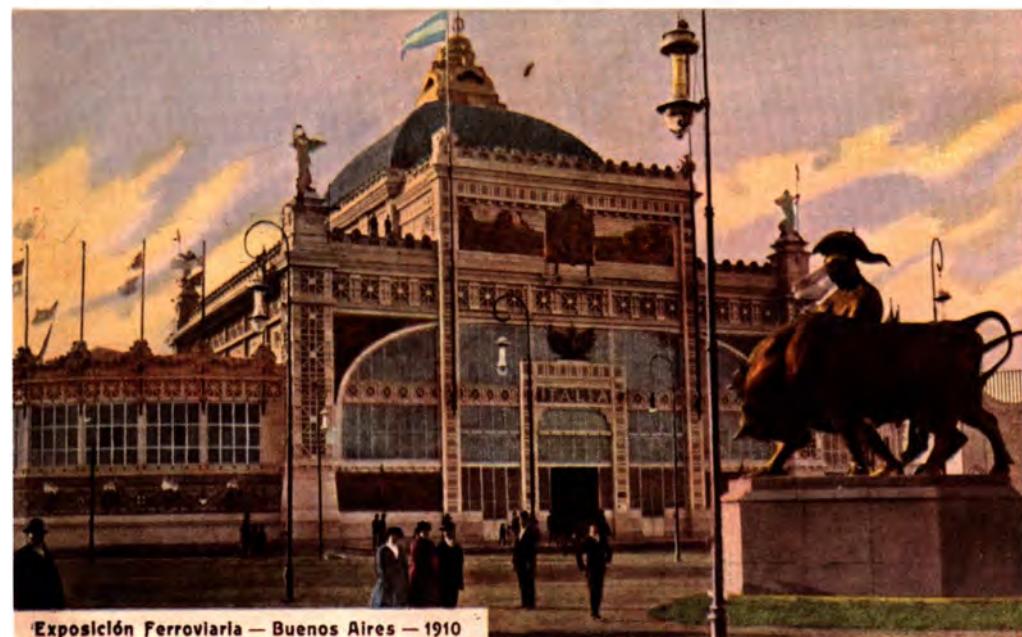
B A. ex.p-España-vista general



Exposición internacional ferroviaria, Pabellón argentino-Bs As 1910



Exposición internacional ferroviaria, Pabellón del m. de obras públicas-Bs As 1910



Exposición ferroviaria-Buenos Aires-1910, Pabellón italiano

previó inicialmente para el conjunto. Sin embargo, en todas estas Exposiciones la parquización externa a los pabellones mostraba la coherencia con el paisajismo pintoresquista en boga.

Un ambiente festivo en los Pabellones del Centenario

Es claro que las arquitecturas de los Pabellones expositivos estaban desde hacía décadas ubicadas entre la categoría de obras efímeras y de fuerte impacto formal, adquiriendo la categoría simbólica de la "marca" del país o del producto que contenía. Las Exposiciones eran vistas como anunciantes de una arquitectura de anticipación, es decir como testimonio de una vanguardia modernista.

Así, las arquitecturas desplegadas para la Exposición del Centenario fueron variadas pero respondieron predominantemente a la idea de la "modernidad" expresada principalmente por el antiacademicismo en boga en la primera década del siglo XX. Se ratificaba así una primera contradicción entre el planeamiento afrancesado del conjunto expositivo y el lenguaje dialécticamente individualista y de autonomía volumétrica de los pabellones que se manifestarán transgresoramente en el contexto academicista de la "París de América" como solía denominarse a la Buenos Aires de entonces.

Esta circunstancia era tolerada en el contexto lúdico que primaba en las

Exposiciones. Era éste un escenario que se vislumbraba como inocuo a los efectos urbanos y paisajísticos debido a su carácter pasatista. Esta atmósfera de lo efímero facilitaba la tolerancia sin agraviantes críticas, pero el impacto urbano y cultural de las exposiciones no era tan inocente como lo demostraría la Exposición de "Arts Décoratifs" de París en 1925 que impuso todo un movimiento arquitectónico : el art déco, o la Iberoamericana de Sevilla de 1929 que construyó fragmentos esenciales de la ciudad y marcó el apogeo del "neocolonial".

Aunque la diversidad de las convocatorias de las Exposiciones marcaba ya rumbos diferenciales en el carácter de los pabellones en muchos casos, predominaría, sobre todo para los países europeos, el imaginario del país o, en otros casos, de la institución o la empresa que los construía. Estos pabellones habrían de consolidar en el imaginario público los rasgos de prestigio expresados en la ostentación de la "riqueza", de la capacidad de testimoniar el "progreso" o de exhibir la "modernidad" más allá de los valores implícitos en lo formal y funcional de una buena arquitectura.

La arquitectura de nuestro Centenario
 Nuestra Exposición no fue ajena a las modalidades experimentadas en las grandes fiestas universales. Los europeos estuvieron a la altura del acontecimiento y sobre todo aquellos cuya inmigración era representativa en la Argentina se esforzarían en este sentido. Italia, por ejemplo, cuidará en seleccionar a destacadísimos



Exposición internacional de ferrocarriles y transportes terrestres- Bs Aires- 1910



Exposición internacional de agricultura, Buenos Aires-1910



Exposición internacional de agricultura, Buenos Aires-1910

diseñadores adjudicando la obra al prestigiado arquitecto milanés Gaetano Moretti a quien acompañará el eximio dibujante Mario Palanti y con la presencia del Ingeniero Luigi Bianchi, de la firma Arcari y Fontana de Milán, que recurre en Buenos Aires a Francisco Terecio Gianotti para el montaje del Pabellón. Tanto Palanti como Gianotti se radicarían luego de la Exposición en Buenos Aires y serán figuras destacadísimas de nuestra arquitectura del siglo XX.

El eclecticismo caracterizó el panorama de las arquitecturas de la Exposición testificando el espíritu individualista de cada una de las obras afianzado en la exigencia de prestigio que cada pabellón

debía representar. En este contexto lo esencial no era la unidad del conjunto sino la disonancia con el mismo. Se buscaba la singularidad y se valoraba el muestrario de materiales y de formas diversas, tratando de lograr, en fin, todo aquello que capitalizara la atención en aquel refinado ámbito de la competencia. Los Pabellones debían ser vistos como manifestaciones de un alto contenido simbólico, como expresión perfecta de aquella imagen icónica pero ello no implicaba obviar las licencias que se adjudicaba este tipo de arquitectura que se reconocía, a la vez, como efímera y de corto aliento.

Desde las experiencias de la Exposición Universal de París de 1889 - la de la torre

Eiffel - la construcción de Pabellones de hierro que podrían desarmarse y trasladarse de sitio se habían instalado en muchos de los diseños. Tal es así que el pabellón de Chile fue traído a América y aun se conserva en la Quinta Normal de Santiago y el de Argentina habría de servir durante muchos años en Buenos Aires frente a la Plaza San Martín como nuestro Museo Nacional de Bellas Artes. El prestigio de las arquitecturas de hierro y de montaje en seco encontraron de esta manera un contexto adecuado para facilitar la importación de los pabellones ultramarinos lo que permitía aprovechar al máximo las carencias de tiempo y potenciar una eventual reutilización de las estructuras.

Emblemáticamente el Pabellón italiano en la Exposición Ferroviaria mostraba la modernidad de las amplias superficies vidriadas y sus estructuras de hierro decoradas que contrastaban, no solamente con el Pabellón de acceso a la Exposición resuelto con una arquitectura ladrillera, sino también con el propio interior del pabellón donde un abigarrado y multiforme conjunto de expositores creaba un clima de ostentoso recargamiento ornamental. En la transición de las antiguas formas arquitectónicas acartonadas, este contraste entre continente y contenido era otro de los efectos previsibles de aquella "competitividad" que presidía las relaciones de contigüidad entre los expositores, donde solía perderse de vista la persistencia de la "imagen" que el continente volcaba hacia el exterior. Los stands

reiteraban el grado de autonomía individualista en un concierto de singularidades sin otra referencia que al propio producto o empresa.

En una perspectiva diversa el pabellón de acceso sobre calle Santa Fe, definía en su envolvente una suerte de muralla medievalista, con almenas y garitas que señalaban las citas propias del historicismo ecléctico y que encerraba, a la vez, las manifestaciones más estridentes de la modernidad en los pabellones interiores.

En esta Exposición Ferroviaria el pabellón Argentino recordaba claramente la frontalidad de una estación de trenes, con un diseño parecido al que hoy muestra la Estación Mapocho en Santiago de Chile. Estaba, a la vez, flanqueado por dos gruesos contrafuertes con bandas decorativas y remate modernista.

En torno a los contenidos simbólicos la articulación entre la imagen y la propuesta formal de los Pabellones es otro de los elementos a analizar. El Pabellón del Ministerio de Obras Públicas de la Argentina en la misma Exposición Ferroviaria, adopta un planteo modernista con una fachada curva, peristilo de columnatas, dos contrafuertes coronados de esculturas y una amplia claraboya vidriada rematada por un templete con conjuntos escultóricos. El vanguardismo es elocuente. Sería vano el intento de buscar en alguna de las edificaciones públicas de ese Ministerio, caracterizado por sus compro-



Exposición internacional de higiene en 1910, Buenos Aires, frente a la avenida Alvear, entrada principal

misos con el academicismo afrancesado hasta varias décadas después, una libertad creativa como la que muestra este Pabellón. El mismo sin dudas se articula con el lenguaje del Pabellón de Fiestas y ambos se reconocen tributarios de las obras "liberty" que iniciara Raimondo D'Oronco en la Exposición de Turín (1902) y que Sebastiano Giuseppe Locati potenciaría en la fastuosa Exposición de Milán de 1906.

Curiosamente en dicha Exposición los países americanos estuvieron presentes con un pabellón conjunto resuelto por el Arquitecto Orsino Bongi en un lenguaje academicista y carente de toda propuesta innovadora mientras que los críticos consideraban los esfuerzos artísticos de Locati como de una "sustancial vulgaridad" propias de una "manía de grandeza". No debe sin embargo extrañarnos que justamente Locati fuera uno de los arquitectos que realizaran también obras en la Exposición porteña. En esta línea "liberty" podemos identificar el Pabellón central de la Exposición

Industrial con un hemiciclo de columnatas y un cuerpo central cuya cúpula va rodeada de conjuntos escultóricos, que vienen a conformar una parte sustancial de los recursos decorativistas y escenográficos de los pabellones.

Una mayor austereidad parece percibirse en los Pabellones de la Exposición de la Higiene y en la de Agricultura. la primera de ellas que tenía su ingreso sobre la Avenida Alvear, recurre también a una edificación desplegada con jardinerías frontales. El pórtico de acceso quedó flanqueado por dos torres que preceden al edificio de cuerpo central y alas avanzadas respetando las rigurosas simetrías del academicismo. Por su parte el conjunto de la Exposición Rural Internacional de Agricultura nos presenta pabellones de diversa expresividad. Alguno de ellos mostrando una arquitectura liviana de paneles prefabricados, donde predomina con nitidez el lleno sobre los vacíos y otros más próximos al "liberty" con fuerte formalidad volumétrica y los consabidos remates de torres con mástiles embanderados.

El Pabellón de España, que ocupó una inmensa superficie con pista central, a la usanza de las novedades internacionales, tenía una construcción de nítido carácter modernista. Su diseñador fue el argentino Julián García Núñez, graduado en Barcelona y compañero de camada de Jujol. García Núñez en una tonada entre modernista catalán y secessionista recurre a un fastuoso pórtico de columnas que



Exposición internacional de higiene, Buenos Aires 1910



Exposición industrial del Centenario, entrada principal



Centenario argentino 1810-1910, Plaza central de la exposición



Exposición internacional de higiene, Buenos Aires 1910

actúan como basamentos de esculturas, articuladas por arcos de hierros y decoraciones de forja a la usanza de la “renaixensa” catalana. El curioso hemiciclo que forma el pabellón muestra la importancia que el arquitecto otorgaba a la definición de esa especie de plaza autónoma para el visitante, mientras una suerte de “loggia” o galería superior abierta flanqueaba el volumen central del conjunto.

En este juego de vanidades que configuraban las Exposiciones Universales, en la de Buenos Aires quizás la expresión más acabada de la distancia entre lo que se era y lo que se pretendía ser está evidenciada en el Pabellón del Paraguay. Para representar al país se hizo una notable construcción “art nouveau” de madera

que no reconocía antecedentes ni tendría consecuentes en la arquitectura de aquel país. Tal manifestación de una modernidad esquiva a la realidad paraguaya muestra la angustiosa necesidad de estar “a la altura de los tiempos” sin que por ello importe demasiado postergar los valores expresivos de la propia cultura.

Así la Exposición del Centenario mostraba una arquitectura con ese emblemático calificativo de Nikolaus Pevsner de “baile de máscaras”. Una preocupación por el “espíritu del tiempo” y una ausencia del “espíritu del lugar”. Como suele sucedernos a los argentinos nuestra actuación estuvo más alerta a la preocupación de cómo nos verían los de fuera que de expresarnos como efectivamente

éramos. Así en la Exposición reflejamos una identidad sesgada, o parcialmente ocultada. La arquitectura actúa en ese contexto como una máscara en el juego lúdico de estos espejismos que las efemérides del centenario vinieron a potenciar.

Los Pabellones fueron arquitecturas efímeras que sin embargo fijarían imágenes convocantes e instalarían elementos adicionales motivadores de la incipiente crisis que padecía el afrancesado destino que imaginaba la élite gobernante para nuestra “París de América”. Pero teníamos con nosotros la sensación del triunfo pues no solamente habíamos logrado ser “europeos”, sino que también podíamos dar fe que éramos “modernos”...

Ramón Gutiérrez. Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires en 1963. Doctor Honoris Causa de las Universidades Nacional de Tucumán (Argentina) y Ricardo Palma (Lima. Perú). Investigador Superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. Miembro de Número de las Academias Nacionales de la Historia y de Bellas Artes, Argentina y Correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes y de la de Historia de España y Portugal. Fundador y director de la revista Documentos de Arquitectura Nacional y Americana. Docente en diversas universidades de España, Italia y América. Profesor Honorario de las Universidades Nacional de Ingeniería y Ricardo Palma de Lima, de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, de la Universidad Nacional de Chile, de la Universidad Nacional de Asunción (Paraguay) y de la Universidad Nacional de Mar del Plata. En la actualidad dicta cursos de Doctorado en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (España) y está adscripto como investigador a la Universidad de Belgrano (Buenos Aires). Fundador del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, CEDODAL (www.cedodal.com). Publicó más de 200 libros o capítulos de libros y numerosos artículos sobre Arquitectura en Iberoamérica. Autor de numerosas exposiciones sobre urbanismo y arquitectura. Libros recientes (2009-2010): Le Corbusier y el Río de la Plata en 1929, Arquitecturas Ausentes edificios demolidos en Buenos Aires y en Mar del Plata, Jorge Sabaté y la arquitectura de la Justicia Social, Sánchez, Lagos y de la Torre, del eclecticismo al estilo moderno.

Las imágenes de una fiesta centenaria. Aspectos de la fotografía entre 1904 y 1914

PATRICIA MÉNDEZ

*“... para tener idea cabal del progreso de la metrópoli,
nada mejor que observar una fotografía...”*

Ezequiel Martínez de Estrada (1947)

A los ojos de nuestra historia, 1910 bien puede señalarse como un año de inflexión. La transición se había gestado tres décadas ante el ritmo acelerado de las renovaciones urbanas, la tecnificación de los servicios, la incorporación de nuevos sectores sociales y las consecuentes transformaciones del espíritu popular. Fue el corolario de un proceso de conversión para una Nación que se despojaba de sus modos coloniales e hispánicos y se instalaba en el concierto económico mundial.

En este contexto se consolidó la política local como internacional, en tanto afirmación en las relaciones que el país mantenía con Europa, y en la cual Buenos Aires se ubicó como protagonista: la ciudad había alcanzado el máximo estamento político al consolidarse como capital de la Nación, la conquista y poblamiento del mal llamado desierto se consumaron bajo la consigna de la “civilización” y, a la unificación del sistema monetario y la nacionalización de la aduana, se sumó la oleada inmigratoria que superó con creces todas las previsiones.

Eran momentos de profundas innovaciones y la iconografía fotográfica que contaba ya con un reconocido valor cultural, se transformó en un vehículo indispensable para consolidar el imaginario visual del país. Las placas daguerrianas del siglo pasado habían dejado espacio a las más cómodas albúminas, el retrato de estuches había mudado a la *carte-de-visite* y el formato de tarjeta postal trascendía las fronteras (Alexander, 2001). La

producción gráfica visual desde periódicos, revistas, emisiones de álbumes, folletos y libros concentraba objetivos en los acontecimientos de esta Nación emergente. Por ello, el presente trabajo se abocará a algunos aspectos de las manifestaciones fotográficas que tuvieron lugar entre 1904 y 1914, cubriendo las vistas urbanas, la retratística, los avances técnicos de la fotoimpresión mecánica, la formación de grupos artísticos, así como la difusión de las imágenes a través de álbumes.

Es evidente que este período no estuvo signado por circunstancias tan específicas ni sobresalientes en el ambiente de la fotografía local, razón por la cual podría definirse como una etapa de transición. Constituyó sin embargo un lapso importante donde se sentaron las condiciones sociales y técnicas que validaron, en las décadas siguientes, el merecido espacio que se adeudaba a la fotografía argentina.

Caras, poses y retratos

El retrato, ese género tan particular que la fotografía adoptó de la pintura y gracias al cual niveló las distintas clases sociales en gestos de perpetuidad, llegó al país casi inmediatamente que se conociera el invento de Daguerre. Un vuelco importante en cantidad y variedad -por su diversidad- signó a la fotografía argentina de inicios del siglo XX, y lo hizo mostrando no solamente el abanico social, sino y también el crisol étnico que nos caracterizó con la llegada de inmigrantes. En su mayoría europeos, los extranjeros recién llegados recurrieron a la fotografía de retrato para dar testimonio y establecer, aunque a la distancia, referencias visuales para sus familias aún residentes en el país de origen (Giordano, Méndez, 2001).



Alejandro Witcomb. Retratos de estudio. Archivo General de la Nación

La masa inmigratoria arribada al país también incluyó a numerosos fotógrafos que se instalaron en el ámbito capitalino y el mayor crecimiento profesional en este aspecto se detecta, sobre todo, en las dos últimas décadas del siglo XIX. Como anticipáramos, la sociedad porteña pasó por sus estudios para dejar plasmadas fotos con diversas poses sobre decorados con naturalezas muertas o fondos infinitos pero, en el fondo, el interés se centraba en la reiteración que les aseguraba una estabilidad y radicación social a través del retrato. Estos mismos profesionales bien avenidos en Buenos Aires, también habían instalado sucursales de sus estudios en las principales ciudades del país donde

empleaban a un aprendiz a cargo en forma inicial y quien, con el tiempo y en la mayoría de los casos, ocupó su lugar continuando con el negocio.

En la retratística porteña se destacó el estudio de “Witcomb & Cía.”. Inicialmente bajo la conducción de su fundador, Alejandro S. Witcomb, y desde su fallecimiento en 1905 a cargo de la sociedad conformada por Alejandro y Carlos Witcomb, Emilia Witcomb de Herrán y Rosendo Martínez, la “Galería de arte” –tal como se la conoció con el tiempo- hizo famoso el local ubicado sobre Florida 364. Durante los años siguientes la firma sobresalió particularmente por aplicar



recursos técnicos novedosos como el papel platino –o *platinotype*– que ofrecía una amplia gama tonal en sus impresiones o el empleo del *Simson Matte*, que permitía la producción de retratos en relieve. Así, los rostros de la más conspicua sociedad porteña, con poses clásicas sobre planos de un particular brillo grisáceo, fueron compuestos bajo las tradicionales disposiciones de las costumbres pictóricas: jefes de familia en posición dominante, solos o con su prole ubicada convenientemente de acuerdo al orden de descendencia, se lucían ante-puestos sobre fondos de paisajes bucólicos claramente más asociados a la geografía europea que a la pampa criolla y que

incluían, a veces, hasta alfombrados con animales exóticos. Sin embargo, la foto de retrato no fue la única variante en la gestión de la firma Witcomb; una vez pasadas las fiestas centenarias, en marzo de 1914, la Galería de su fundador ofreció al público una exposición que instaló otro concepto de arte fotográfico en el ámbito de la ciudad y bajo el título “*Arte Fotográfico. Exposición retrospectiva y moderna*” impulsaba “el espíritu del progreso que guió al gobierno y la pujanza económica del país” tal como revela su catálogo de entonces; para ello exhibió 168 imágenes en una importante serie organizada temáticamente según “retratos de próceres y prohombres argentinos (72 fotos), “tipos y costumbres” (13 fotos), “grupos y alegorías históricas” (5 fotos), “alrededores de Buenos Aires y campaña” (8 fotos) y “Buenos Aires antiguo” (70 fotos)¹. El contenido histórico y, entonces, documental de la exposición no hacía más que resumir los pasos de aquella Argentina que cimentaba los resultados de esa primera década del siglo XX, un país consolidado a través de la inmigración europea visible en los retratos y en las transformaciones urbanas decimonónicas y en el cual no fueron incluidas las fiestas del Centenario. En el decir de Martín Noel cuando el 70º el aniversario de la casa de fotografía, su producción se vincula con “ese despertar progresista que



Sociedad de Fotógrafos Aficionados de Argentina. Mercado de frutos de Avellaneda, c. 1910

prolonga la obra incipiente de los precursores a los que en verdad podríamos llamar el período inicial de la organización formal de nuestro proceso cultural” (Witcomb, 1939).

También el ámbito amateur desarrollaba aptitudes y desde el siglo anterior sobresalía un grupo de aficionados a la fotografía que mantenía su espíritu experimental organizando temáticamente certámenes, safaris fotográficos y exposiciones y premios por sus logros. La Sociedad de Fotógrafos Aficionados de Argentina –

SFAA, en sus siglas y como tal figuraba la autoría en sus fotografías- fundada por Francisco “Paco” Ayerza² en 1889, funcionó hasta 1926 reuniendo a sus integrantes bajo el común entendimiento que la foto era el mejor medio para ilustrar el progreso de un país, razón por la cual denominaron sus colecciones como “fotografías nacionales”. La Sociedad, que agrupó a decenas de miembros, integró en sus series costumbristas una mirada diversa del individuo fotografiado y su contexto, sus imágenes reflejaban otra Argentina a

1. Estas tomas corresponden a edificios y espacios públicos pero, en su mayoría, no le pertenecen al organizador sino a Christiano Junior, el anterior propietario de la Galería. Cfr. Gutiérrez, Ramón (1999): “La primera exposición de Historia de la Fotografía en la Argentina. Witcomb, 1914”, en AA.VV (2001). 6º Congreso de Historia de la Fotografía, Buenos Aires: Comité Ejecutivo Permanente.

2. Si bien la producción de Francisco Ayerza (1860-1901) escapa a los alcances de este estudio, sin dudas fue el espíritu más relevante dentro de la SFAA –fundador y primer presidente–, y sus propuestas de avanzada con la formulación de imágenes (sobre todo en las escenas campestres) lo ubican en un lugar destacado de la fotografía nacional. Cfr. Sessa, Aldo (2010).



Juan Cunill. Vista nocturna, Plaza de Mayo en los festejos del Centenario. Tarjeta postal, Colección CEDODAL

través de paisajes naturales, personajes típicos y vistas urbanas con tomas secuenciales de un mismo sitio a lo largo del tiempo y fueron empleadas muchas veces en la emisión de tarjetas postales. Este nuevo hacer *fotográfico*, vinculó a la SFAA con lineamientos estéticos cercanos al “Pictorialismo”, opuesto a la fotografía academicista, acercándose a las variantes experimentales, desarrollando copias que destacaban la sensibilidad visual por sobre los conocimientos técnicos, predominancia de desenfoques o de efecto *flou*, al punto de trabajar con un único negativo e instalando la tendencia de una vez impresa la imagen, ser ésta el único soporte que contenía valor estético. Obviamente, los partícipes de la Sociedad no fueron los únicos que explo-

raron este estilo, contándose en este período nombres de la talla del ingeniero francés Leon Juan Bautista Lacroix o de David Mazziotti quien entre 1902 y 1914 retrató las esquinas del centro porteño, especialmente del barrio de San Telmo ni tampoco pueden soslayarse las casi únicas imágenes nocturnas que hoy conocemos de los festejos del Centenario, captadas por quien posiblemente integrara también la SFAA, Juan Cunill.

Retratos para la ciudad y su gente

La posibilidad de enlazar el mundo real a través de las imágenes fue un objetivo casi tácito que ofreció la fotografía desde su propia invención. La facilidad de mostrar lugares remotos o cercanos con visiones

particulares, atrajo no sólo a los artistas fotógrafos, sino y también al público ávido de sitios diferentes. La creación de vistas estereoscópicas había sido un intento de acercar aspectos urbanos pero, aunque portátil, este sistema requería de dispositivos especiales para su disfrute y no fue hasta la creación de la tarjeta postal -a partir de la fusión entre la fotografía y la tecnología de impresión masiva- que el sistema de comunicación por medios visuales se fortaleció. La inclusión de imágenes en uno de los lados de la postal tal como hoy la reconocemos, fue posterior a su invención en 1869 y recién se concretó cuando los correos oficiales -que mantenían el monopolio sobre su distribución-, autorizaron a las empresas privadas a gestionar por sí mismas su edición incluyendo ilustraciones en una de las caras impresas. En la Argentina, su emisión estaba autorizada desde 1878, pero esta circunstancia cambió a través de la resolución del 7 de mayo de 1897, en la cual el Director General de Correos y Telégrafos, Carlos Carlés y su Oficial Mayor, Juan Migoni, opinaban que “*dado el eficaz resultado obtenido por los correos extranjeros con la adopción de impresión de vistas en las tarjetas y tarjetas postales*”, consideraban entonces que el sistema “*conviene a nuestro país por lo que incita al público al uso de estos valores, lo que se consigue hacer conocer en el exterior el grado de adelanto y civilización que denotan los principales monumentos, obras públicas, etcétera*” (Pezzimenti, 2006). Para ello, permitió la reproducción de vistas generales de la Nación y que fueran enco-

mendadas a la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, en tanto que su impresión con fototipias serían responsabilidad de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.

Desde ese entonces, destaca la figura de Roberto Rosauer, a la sazón presidente de la Sociedad Filatélica Argentina y con un comercio del ramo sobre la calle Rivadavia 522 llamado "Casa Filatélica". Además de editar la revista filatélica de la sociedad, Rosauer fue uno de los primeros editores de postales: su primera serie, de 1902, contó con ciento tres variantes de tarjetas; al siguiente año lanzó poco más de un mil cuatrocientas y las cifras siguieron creciendo hasta que hacia 1909 la mayor parte del país se reflejó con fotografías a través de sus series hasta alcanzar así un lugar indiscutible en este rubro.

Por su parte, los periódicos de fines del siglo XIX advertían acerca de la versatilidad que ofrecía este formato de comunicación y comentaba acerca de su utilidad *"especialmente a los viajeros (...) tienen importancia como medio de propaganda, haciendo conocer las vistas generales de la ciudad, edificios públicos, (...) y cuanto pueda dar idea de la importancia y civilización de un país"*³. La producción de postales se realizaba en color y su impresión se hacía sobre la base de fotografías monocromas que finalmente se coloreaban a mano. Casi todos los fotógrafos ofrecieron imágenes para esta industria pero entre

los mayores proveedores que incluyeron Buenos Aires en sus ediciones, podemos citar a la Sociedad de Fotógrafos Aficionados de Argentina, también a Samuel Rimathé, Gaston Bourquin y Harry Grants Olds, quien a partir de 1901 lo hizo exclusivamente para el señor Roberto Rosauer (Loeb, Howat, 1992).

Por supuesto, las fiestas del Centenario tuvieron su lugar privilegiado en la edición de tarjetas. Las hubo de varios tipos y las primeras, editadas con antelación a 1910, mostraban en su anverso las fechas conmemorativas y temas alegóricos que expresaban las relaciones que Argentina mantenía con otros países a través de símbolos nacionales, retratos de próceres y de autoridades. Fue recién en coincidencia con el Centenario de la Revolución de Mayo, cuando las ediciones de las tarjetas mostraron a



Harry G. Olds. Palacio Anchorena, c. 1915, Buenos Aires

través de fotografías los edificios ejecutados especialmente para las exposiciones internacionales, sus interiores, los productos exhibidos y también las construcciones que mostraban el "progreso" en las distintas ciudades del país. Sin embargo, por su diversidad en formato y encuadre, resaltan las numerosas series que incluyeron imágenes del monumento



Harry G. Olds. Sede de la Municipalidad de Buenos Aires y Departamento de Policía, Tarjetas postales, Colección CEDODAL



3. Cfr. La Nación, el 25 de octubre de 1899.



Anónimo. Construcción del edificio para la Aduana Argentina, 8 de febrero de 1910. (Universidad Pablo de Olavide, Chile)

al General San Martín y de la Plaza de Mayo -sobre todo en tomas nocturnas-, además de las que incluyeron las fotografías de los visitantes ilustres en las fiestas mayas, entre las que sobresalen las protagonizadas por la Infanta Isabel de Borbón.

En este punto, especial atención requiere la producción que realizó el americano Harry Grant Olds instalado en Buenos Aires desde 1900. Fotógrafo oficial de la Sociedad Rural Argentina, trabajaba por encargo para distintas instituciones porteñas, con especial acento en aquellas que organizaron las exposiciones conmemorativas del Centenario. Sus imágenes se

caracterizan por la serie que, si bien no constituye una colección de retratos, refleja personajes populares de la cotidaneidad urbana porteña de principios del siglo XX. Para su fotografía, Olds utilizó placas de gran tamaño -el formato de 18 x 24 cm fue el mínimo empleado- y aplicó poca profundidad de campo, lo que permite al observador concentrarse en la figura principal rodeada de una ciudad segmentada, parcial y comprendida a partir del uso que de ella hacen los personajes de la imagen. A diferencia de sus contemporáneos no se conoce que Olds publicara álbumes con fotos pegadas y su producción, que abarca Buenos Aires y otras importantes ciudades

argentinas (Córdoba, Mar del Plata y Bahía Blanca, entre otras), adquiere para la historiografía postal y fotográfica un lugar determinante. Su producción fue avasalladora ya que se desempeñó como fotógrafo oficial de la Sociedad Rural Argentina (hasta 1916), colaborador exclusivo de *La Ilustración Sudamericana*, proveedor de imágenes de distintas editoriales de postales como Peuser, Mitchell, Pedrocci, Weiss, Kirchoff y, fundamentalmente, para Rosauer, quien en su primera serie de 112 tarjetas postales (de 1902), un total de 103 llevaron fotografías de autoría de Olds. En palabras del investigador Luis Príamo, este artista de la imagen, podría considerarse entre los primeros fotoperiodistas independientes de la historia de la fotografía argentina (Príamo, 1998b).

El hecho de que la tarjeta constituyó una comunicación abierta, “a los ojos de todos”, dio rienda suelta a la imaginación proponiendo múltiples variantes en el diseño de ellas y, gracias a las fototipias, litografías, fotograbados o el curioso sistema *offset* -con el cual a través de planchas de cinc, se lograban impresiones de uno o más colores-, facilitando la reproducción sin límite alguno. Estos avances técnicos y el bajo costo de remisión que las habían originado, distinguen los primeros veinte años del siglo pasado reconociéndolos como la “edad de oro” de las tarjetas postales.

Por supuesto que entre las variantes circulantes a fin de mostrar las “moderni-

dades” que se hacían en nombre del “progreso”, la recurrencia a la edición de fotografías compendiadas en álbumes fue otro de los recursos dominantes. Este fue el formato más adecuado para realizar un compendio de información gráfica informando con él sobre aquella realidad que más beneficiaba a su productor. Para ello, se encargaba a reconocidos fotógrafos el acreditar su gestión de modo tal que el reportaje fotográfico de las obras realizadas se convertía en la mejor difusión del proyecto ideológico de tan particular comitente. Fue así que durante las últimas décadas del XIX y primeras del XX, proliferaron los encargos para la confección de álbumes como registros de las gestiones gubernamentales y la fotografía actuó como el documento publicitario más acabado para lograrlo, ocupando un lugar importantísimo –cuando no exclusivo– en la mayoría de las publicaciones de entonces.

Con mucho interés, a partir de 1910, las fotos compiladas y que ilustraban sobre los avances de obras públicas mostraron la novedad de las calles diagonales, la apertura de avenidas, el diseño de plazas y hasta la instalación de nuevas redes de servicios de subterráneos, de iluminación o de abastecimiento de agua potable que disponía a distintas capitales provinciales del país a la altura de sus pares extranjeras más desarrolladas. Fue tal la relevancia que adquirieron los avances técnicos en materia de infraestructura

urbana que la necesidad de registrar gráficamente cada logro se tornó una constante en casi todas las firmas de entonces; de ello dan cuenta los compendios fotográficos realizados por Obras Sanitarias de la Nación (OSN), la Compañía Ítalo Argentina de Electricidad (CIAE), los editados por la constructora GEOPÉ y por quien edifi-

Además de las ediciones oficiales que incluían imágenes pegadas o series de ellas mostrando los avances de la construcción urbana, otro conjunto muy importante en este renglón lo conforman los impresos realizados específicamente en ocasión del Centenario y que ofrecían al lector las virtudes geográficas, económicas y posibilidades sociales que lucía esta Argentina en crecimiento. Se trata de compendios editados en grandes y lujosos volúmenes que, en algunos casos, alcanzaron hasta 850 páginas impresas⁴, encuadrados finalmente con tapas forradas, enteladas, grabadas con tipografías en dorado y profusamente ilustrados con fotografías de excelente calidad que mostraban las plazas de las ciudades principales, paisajes andinos, retratos de la población autóctona del norte y del litoral, siempre acompañados de textos explicativos hasta en versiones bilingües. Sobresalen los editados para esa ocasión por los gobiernos provinciales (como la de Corrientes, Mendoza o Santa Fe), las ediciones especiales de los diarios y los específicos publicados por editores entre los que se cuentan Faleni, Cabral & Font, Rosso o Caffaro y también el “Gran Panorama Argentino del Primer Centenario, 1910”⁵. El hecho de corroborar gráficamente los adelantos que desde todos los órdenes, ofrecía la República ahora centenaria, encontró en el formato álbum fotográfico, un recurso no solamente de difusión, sino de carácter documental que hoy permite referir acabadamente el proceso de desarrollo nacional vigente entonces.



Francisco Ayerza, Martín Fierro, c. 1894

cara la “Aduana de la Capital”, la firma Zaca(ni?)-Marioni & Hno.⁴, entre otros casos. En todas las empresas el contar con equipo de fotógrafos propios, les permitió muy especialmente comprender que el registro sistemático de sus logros validaba y reforzaba, de cara al usuario público, su desarrollo empresarial.

4. El álbum forma parte del acervo de la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile y la firma de la empresa constructora se muestra borrosa en una de sus páginas.

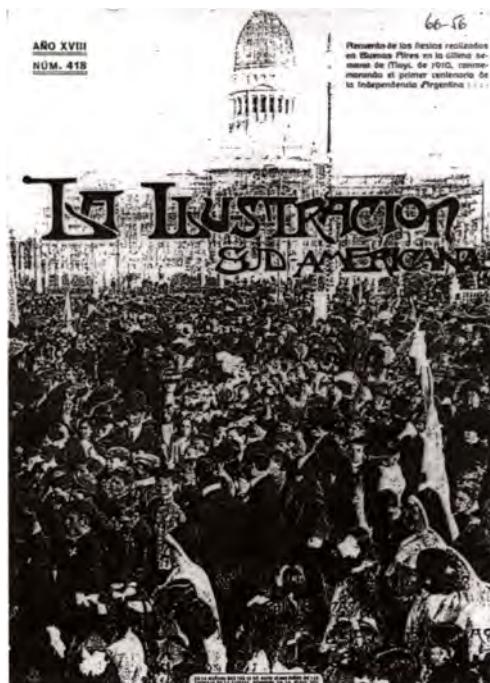
5. Cfr. Lloyd, Reginald (1911).

6. Existente en la colección CEDODAL.

La fotografía fue texto

En el inicio del siglo XX, el impulso que tuvieron las técnicas de impresión colocó a las publicaciones masivas a la cabeza de la difusión de imágenes y brindaba, simultáneamente, la posibilidad de conocimiento de distintos temas a través de la fotografía llegando al público en general. Uno de estos descubrimientos fue de la técnica del *half tone* que permitía la impresión fotomecánica de los medios tonos, con ella la fotografía adquirió relevancia en los medios periodísticos dejando de ser un complemento esporádico del texto para transformarse en noticia. En nuestro ámbito, y desde 1892, *La Ilustración sudamericana: revista ilustrada de las repúblicas sudamericanas* -considerada como la revista mejor impresa de fines del siglo XIX-, de frecuencia quincenal y dedicada al arte y la actualidad, y si bien no contaba con fotógrafos exclusivos en su plantel, figura entre las primeras (desde 1894) que incluyó fotos en sus páginas tomadas por Witcomb, Chute & Brooks, Moody, Samuel Rimathé, la Sociedad de Fotógrafos Aficionados y del propio Harry Olds quien desde 1901 y hasta 1916, fue el profesional con la mayor cantidad de imágenes publicadas en sus ediciones (Príamo, Luis en Gutman, 1999).

Casi contemporáneamente con *La Ilustración...*, el periodista y barón Enrique Lepage interesando en las técnicas fotográficas, fundó la sección argentina de la "Association belge de photographie" y desde 1893, publicaba la



Portada *La Ilustración Sudamericana*

Revista Fotográfica Ilustrada en la cual se anunciaban noticias de la técnica fotográfica. La editorial de su primera edición alentaba al público a la fotografía diciendo "...no pretendemos a fuerza de sabios tratar el arte fotográfico en sus altas consideraciones, en complicadas teorías. Nuestros artículos versarán sobre aquella parte de la ciencia accesible a la mayoría de nuestros lectores, con la menor dificultad posible. Intercalaremos en el texto gran número de grabados para facilitar la inteligencia de cuanto vayamos exponiendo..." Curiosamente refiere a grabados en lugar de fotografía al referenciar las imágenes de las que dio cuenta; pero si se repasan sus páginas (Becquer Casabelle; Cuarterolo, 1985) del total de ellas, la

mitad estaba dedicada a la publicidad de venta de instrumental fotográfico que podía adquirirse en el comercio que el propio Lepage había instalado en el centro porteño. También desde allí, en 1898 puso a la venta la edición del *Tratado completo de la fotografía moderna* preparado por uno de sus ayudantes, Francisco Pociello quien también dirigía la *Revista Fotográfica...*, en tanto que hacia 1903 editó la traducción de la *Pequeña guía para los aficionados a la fotografía*, de Edward. Sin embargo, las novedades acerca de las imágenes en movimiento llegadas desde Europa volcaron sus intereses hacia la cinematografía dedicándose a la comercialización de proyectores y realizando más de treinta cortometrajes junto a quienes se establecerían como pioneros del rubro, como Max Glücksmann. Lepage regresó a su Bélgica natal en 1908 quedando el negocio en manos de Glücksmann.

Contemporáneamente y desde el sábado 8 de octubre de 1898, circulaba en Buenos Aires la revista *Caras y Caretas* (semanario festivo, literario, artístico y de actualidades) que contó desde su inicio con un grupo de reporteros gráficos exclusivos de la editorial. El valor que adquiere la presentación de sus ediciones radica en la consideración conjunta entre fotografías y textos figurando entre las publicaciones de avanzada que editara una "fotonovela" en sus páginas (una adaptación de *Amalia*, a partir de 1904). Su equipo de fotógrafos empleaba cámaras portátiles, de formato

pequeño (9 x 12 cm), no se imponían límites para el encuadre y, al promoverse la “instantánea” del momento, la libertad de toma, la pose y la luz venían dadas por las circunstancias del hecho comentado. La capacidad de cobertura periodística en tanto ilustración de *Caras y Caretas* la rotulan entre las iniciadoras del fotoperiodismo nacional; y aunque los nombres de sus fotógrafos han quedado en el anonimato, se rescata de entre el primer equipo de trabajo la labor del peruano Salomón Vargas Machuca y de varios integrantes de la SFAA.

En 1904, Eustaquio Pellicer, cofundador del semanario *Caras y Caretas* -separado ya de su dirección-, lanzó al mercado el semanario *PBT*. La experiencia adquirida en aquella otra revista fue seguramente la que le facilitó ofrecer similares características en las páginas de esta nueva edición y no solamente los hechos de actualidad presentados estaban acompañados de fotografías, sino que además, *PBT* incorporó una sección que se llamaba “La semana a través del objetivo” en la cual se trataban asuntos de la más diversa índole. Por supuesto que no fueron estas las únicas publicaciones en las que la fotografía ocupó un lugar relevante y aunque pueden señalarse entre las pioneras, no se deben soslayar en el mismo rango las páginas de *El Hogar* (desde 1904) con la inclusión de su sección “Actualidades gráficas”; *Mundo moderno* (desde 1911) y *Mundo Argentino* que si bien excede el período aquí analizado pues su primer número apareció en 1916, contenía



Casa Lepage & Cía. Interior del comercio de artículos fotográficos

una sección especial denominada “La semana gráfica”.

Con el correr del tiempo los periódicos dieron espacio a la fotografía (el diario *La Prensa* lo hacía desde 1901) y realizaron lo propio algunas otras revistas especializadas, sobre todo aquellas en las cuales las imágenes adquirían un valor importante para el conocimiento de la temática como las de arquitectura en las cuales la imagen urbana fue una fuente inagotable de recursos para mostrar los avances urbanos en toda su amplitud.

El fecundo imaginario gráfico de este período nos permite fácilmente recom-

poner una fase de nuestra historia a través de uno de los medios visuales de mayor difusión en las primeras décadas del siglo XX. Por medio de un estudio de la fotografía es posible recoger el conjunto de ideas y propuestas signadas por los lineamientos liberales de entonces y reconocer a partir de ellas los distintos ámbitos que la sociedad tuvo en aquel tiempo. Sin lugar a dudas, la fotografía de estos años, y sin que el sentido de transmisión cultural que encierra no fuera percibido como tal, acompañó el campo estético en un camino de conversión cultural y de desarrollo de la autoafirmación en el que se encontraba inmerso el país.



Panorámica de la ciudad de Buenos Aires, c. 1909. En Lorenzo Fanelli (1910). Colección CEDODAL.

Bibliografía

Alexander, Abel (2001): "Técnicas y procesos en la fotografía latinoamericana", en AA.VV. *Fotografía Latinoamericana, colección CEDODAL*, Buenos Aires, CEDODAL.

Alexander, Abel. (2005): *La Fotografía en la historia argentina*, Buenos Aires, Clarín, Proyectos especiales.

Becquer Casabelle, Amado; Cuarterolo, Miguel Angel (1985): *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense. 1849-1940*, Buenos Aires, editorial del Fotógrafo.

Cabral Font y Cía. (1910): *Centenario argentino. Álbum historiográfico de ciencias, artes, industria, comercio, ganadería y agricultura 1810-1910*. Tomos I y II, Buenos Aires, Autor.

Caffaro, J. (1911): *Álbum Gráfico del Centenario*. Buenos Aires, Autor.

Chueco, M. (1910): *La República Argentina en su primer centenario*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.

Facio, Sara; D'Amico, Alicia (1988): "La fotografía 1840-1930", en *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo V, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

Fanelli, Lorenzo (1910): *Primo Centenario della Indipendenza della Repubblica Argentina 1810-1910. Compendio storico illustrato*. Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.

Giordano, Mariana; Méndez, Patricia (2001): "El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad", en *Tiempos de América*, nº 8, Revista de Historia, Cultura y Territorio, Castelló, Centro de Investigaciones de América Latina (CIAL) Universitat Jaume I.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Gutiérrez, Ramón

(1997): *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Manuales Arte Cátedra.

Gutman, Margarita (1999). *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*, Buenos Aires, Autor.

Loeb, Marcelo; Howat, Jeremy (1992): *Catálogo descriptivo de tarjetas postales ilustradas de la República Argentina. Roberto Rosauer, 1901-1909*, Buenos Aires, Marcelo Loeb.

Lloyd, Reginald (1911): *Twentieth Century Impressions of Argentina*, Londres, Lloyd's Greater Britain Publishing Company Ltd.

Makarius, Sameer (1990): *H. G. Olds. Vistas de la Argentina. Trajetas postales fotográficas 1890-1925*, Buenos Aires, Autor.

Martínez de Estrada, Ezequiel (1947): *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, EMECÉ Editores SA.



Méndez, Patricia (2004a): "El progreso en imágenes: Buenos Aires entre 1885 y 1910", en revista *Summa+*, 66, Buenos Aires, Donn SA.

Méndez, Patricia (2004b): "En la senda común: Arquitectura y Fotografía en Buenos Aires (1910-1935)", en revista *Summa+*, 69, Buenos Aires, Donn SA.

Méndez, Patricia (2005). "La Compañía Alemana de Electricidad: técnica y poder en la representación de la imagen del Centenario", en *Jornadas de Hum. H. A. La crisis de la representación*, Bahía Blanca, Facultad de Humanidades.

Méndez, Patricia; Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2007): "Buenos Aires en el Centenario. Edificación de la Nación y la Nación edificada", en *Apuntes*, Vol. 19, N°2, pp. 216-227, Bogotá, Instituto Carlos Arbeláez Camacho, para el patrimonio arquitectónico y urbano, Facultad de Arquitectura y Diseño,

Pontificia Universidad Javeriana.

Méndez, Patricia: "Historia de la Fotografía en Iberoamérica", En AA. VV.: *Historia del Arte Iberoamericano*, Madrid-Barcelona, Lunwerg Editores.

Ortiz, Federico; Gutiérrez, Ramón et al. (1968): *La arquitectura del liberalismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Pezzimenti, Héctor Luis (2006): "Tarjetas postales. Su creación hace 135 años", en Sociedad Iberoamericana de Fotografía: *La Fotografía, reflejo de nuestra historia*, 8vo Congreso de Historia de la Fotografía en la argentina, Vicente López, SIHF.

Priamo, Luis; Rocchi, Fernando; Alexander, Abel (1998a): *H.G. Olds, fotografías 1900-1943*, Buenos Aires, Fundación Antorchas.

Priamo, Luis (1998b): *Imágenes de Buenos Aires, 1915-1940*, Buenos Aires, Fundación

Antorchas.

Priamo, Luis (1999): "Fotografía y cambio urbano", en Gutman, Margarita (1999). *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*, Buenos Aires, Autor.

Rosso, L. (1910). *Álbum gráfico de la República Argentina en el Primer Centenario de su Independencia 1810-1910*, Buenos Aires, Autor.

Sessa, Aldo (2010): "Escenas del campo argentino. Fotografías de Francisco Ayerza (ca. 1895)", en Cavanagh, Cecilia (2010): *ibidem*, Buenos Aires, Educa.

The Exxel Group (1999): *Patrimonio, productividad, porvenir. Buenos Aires 1910*, Buenos Aires, Autor.

Witcomb, A. (1914): *Exposición retrospectiva y moderna*, Buenos Aires, Ediciones Peuser.

Witcomb (1939): *La casa witcomb en su 70 aniversario 1868-1939*, Buenos Aires, Autor.

Patricia Méndez. Arquitecta (UBA, 1988). Master Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo (Ortega y Gasset, Argentina, 2001). Máster Gestión Cultural (UB, Barcelona, 2002). Investigadora Adjunta, CONICET. Doctoranda FLACSO. Autora de artículos para revistas especializadas iberoamericanas y de libros vinculados a la arquitectura latinoamericana a través de la fotografía. Primer premio proyecto de investigación en la Bienal de Arquitectura VI (Lisboa, 2008) y Tercero en investigación en la Universidad de Belgrano (2009). Coordinadora Técnica del Centro de Documentación de Arquitectura latinoamericana (CEDODAL), Profesor Adjunto de Historia y Directora del CINVI -Centro de Investigaciones del Imaginario Visual- en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Belgrano.

La cultura del monte en el este catamarqueño

RUTH CORCUERA

Hacia el primer centenario, aun quedaban en la República Argentina zonas rurales muy aisladas.

Desde las primeras crónicas sabemos que el este catamarqueño fue poblado por conquistadores que llegaron a Santiago del Estero. De allí partieron las familias que fueron beneficiadas con las Mercedes, que les otorgaban las tierras hasta donde les alcanzara la vista. Lejos se encontraban utopías y fáciles riquezas....

Debieron superar, no solo el desconocimiento de la flora y de la fauna de un medio desconocido, sino una fuerte resistencia de los indígenas. La posesión del agua y el acceso a los bienes naturales que ofrecía el monte, fueron causas fundamentales en las guerras calchaquíes. Terminadas estas cruentas guerras, los indígenas dueños de esos montes se retiraron.

Dentro del amplio espectro de las artes populares hacia el primer centenario en la zona del noroeste argentino, señalaremos en este artículo una de las expresiones que atraviesa la historia de la provincia de Catamarca; el arte del algodón.

La reivindicación de las pertenencias culturales nos indica que los tejidos de materiales muy diversos son parte de nuestro patrimonio. Los elementos fácilmente transportables, como es el caso de los textiles, evidencian identidades y a la vez contactos entre grupos humanos diversos.

El textil no sólo es abrigo, es parte del ornamento, es calidez y presencia cultural. Revindicar materiales tradicionales de nuestro

continente sería solo búsquedas de curiosidades arqueológicas o etnográficas sino fuese que nuestra intención es señalar las capacidades que se tuvieron para observar el medio circundante o quizás la habilidad para la incorporación de materiales lejanos. El panorama cultural de esta provincia confirma que su geografía la sitúa como zona de complementariedad e intercambio entre las forestas con sus innumerables fibras y la calidez de las lanas andinas¹. A lo largo de la historia de Catamarca se hiló el algodón, el copo del fruto del palo borracho, la seda silvestre, la seda del gusano de morera, el pelo de los prestigiosos camélidos y con la llegada europea, lana de oveja.

El reencuentro con un arte que se está perdiendo, como es el del algodón trabajado en telar, creemos que es digno de atención, mas aún cuando tuvimos conocimiento de los esfuerzos que algunos habitantes del lugar, o bien extranjeros que se identificaron con estas tierras, se esforzaron para que las habilidades en el manejo de este material no palideciera. Sin embargo, consideramos que a partir de la declinación de la vida rural y del abandono de los oficios, fue lentamente quedando en el olvido como otros productos salidos del telar criollo. Las particularidades de los camélidos, vicuña, llama, alpaca y guanaco, su finura y exotismo, generaron una admiración que excede lo nacional y les ha permitido permanecer vigentes. Con respecto a estos camélidos nos hemos referido en otros trabajos, exaltando sus virtudes². Sin embargo, al arte del algodón no se lo identifica como tradicionalmente americano, es probable que esto suceda por desconocimiento de su pasado precolombino, puesto que las informaciones que hasta hoy poseemos nos la proporciona la historia y ésta, hasta ahora, indica un origen europeo.

1. Ver los trabajos de José A. PÉREZ GOLLÁN acerca del tráfico caravanero y los consiguientes intercambios entre la Puna y el Chaco.

2. CORCUERA Ruth, *Herencia Textil Andina*, Dupont, Bs. As., 1987 y *Ponchos de las Tierras del Plata*, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As., 2000.

Nostalgia del algodón blanco

Testimonios del origen de las semillas de algodón en la antigua Gobernación del Tucumán pueden encontrarse en documentos del siglo XVI. Siguiendo al investigador Roberto Levillier podemos conocer las inquietudes de los primeros habitantes, quienes vivían rústicamente y con gran ausencia de asistencia espiritual y material:

Corrobora lo expresado el informe de Juan Cano, alcalde de Santiago del Estero, cuando manifestó que:

“venido el sacerdote [de Chile] e trayendose las plantas e semillas de algodón que tiene dicho, los españoles se quietaron mucho más en la tierra, e se dieron a sembrar el dicho *algodón*, e a plantar *viñas*, *bigueras* e otros *árboles fructíferos*, e se fue trayendo ganado del Perú, e se dieron a criar, y se empezó a comunicar esta tierra con Chile y el Pirú, y se fue sustentando esta ciudad” (Levillier 1920, 184)

De estos documentos se desprende que no tenían acceso al algodón silvestre, cuya presencia en nuestro continente se encuentra documentada por la arqueología. Un cuarto de siglo más tarde, la gobernación del Tucumán se convertía en una fuerte productora de algodón y desde entonces, esta producción no cesó aunque con altibajos hasta el siglo XX. En los inicios de ese siglo comenzó a vislumbrarse el abandono del tejido de algodón en telar. Prueba de ello son los esfuerzos

que se hicieron desde las primeras décadas para recrear aquella industria.

La subestimación de los oficios es histórica. Roberto J. Levillier, indagando acerca de la psicología de los conquistadores y de los pobladores que los siguieron, señalaba como premisa común a ellos: “ambicionar ser todo menos labriego”, razón por la cual el trabajo manual quedaba fuera de sus objetivos. Pero en América, no todos fueron favorecidos por las minas de plata, como aquellas de Potosí, o por los grandes cañaverales. Nuestras tierras debieron ser “arañadas” para conseguir el agua para un molino de harina o para acelerar el proceso del tejido. Sin contar que sequías o pestes fueron comunes en esta historia.

Es Levillier, una vez más, quien señaló que “estábamos signados para el trabajo, para el esfuerzo” y fue el algodón y el esfuerzo para conseguirlo, uno de los hechos que nos marcó por siglos. Nuestros antepasados, cuando no podían disponer de mano de obra indígena, la que en Catamarca fue escasa luego de las grandes rebeliones (1630-1633 y 1658-1666), debieron acudir a la mano de obra esclava o a soluciones menos costosas. Así fue como numerosas familias recurrieron a “conchabados” o a miembros de sus extensas redes para poder subsistir.

La provincia estaba marcada por un hecho que incidió en el desarrollo de la industria familiar del tejido de algodón: la

dificultad para obtener los géneros de Castilla, es decir los llegados del exterior, debido a su aislamiento geográfico. Tal como lo relata Armando Bazán:

“La ubicación marginal de Catamarca y La Rioja, respecto del camino real que iba de Buenos Aires al Perú, creaba a sus vecinos una sensible desventaja para el aprovisionamiento de indumentaria importada de España, herramientas de labranza y otros objetos, que llegaban en los navíos de registro autorizados por el Rey para beneficio de la provincias. Los precios de las telas y paños de extranjería eran carísimos, y las herramientas de hierro se vendían a un peso la libra. Por este y otros motivos, el cabildo catamarqueño hizo una presentación al rey Carlos II exponiendo la situación desventajosa de Catamarca y La Rioja en el ámbito del Tucumán. Eso sucedió el primero de diciembre de 1692. Entre otras quejas, mencionaban los cabildantes, el excesivo precio de telas y paños de extranjería y de labranza. Así “quedamos desnudos”, decían los denunciantes y teniendo que cultivar los campos con azadones de palo” (Bazán 1999, 71)

Pero el tejido no fue considerado una labor “denigrante”, sino un recurso más dentro de la vida cotidiana de la sociedad criolla. “No existía casa ni rancho donde no hubiese un telar” en el siglo XVII (Bazán, 1999).

El algodón precolombino

No obstante carecer de evidencias arqueológicas de algodón precolombino en

Catamarca, contamos con datos que nos permiten suponer su existencia. El algodón es muy antiguo en el continente americano y se halla ampliamente documentada su presencia en los yacimientos arqueológicos de la costa peruana (3.000 a.C). De manera tal que el investigador Federico Engel consideró el algodón como elemento que permite reconocer períodos arqueológicos. De acuerdo con ello, estableció un período pre-cerámico sin algodón y otro con algodón. La domesticación habría ocurrido durante el transcurso del tercer milenio antes de Cristo y las últimas investigaciones dan cada vez cifras más tempranas respecto de su origen. Se conocen cuatro especies cultivadas, dos de ellas (*Gossypium arboreum* y *Gossypium herbaceum*) son originarias del viejo mundo, y las otras dos (*Gossypium hirsutum* y *Gossypium barbadense*) son del nuevo mundo.

“El origen de los algodones del nuevo mundo ha sido un asunto de mucho interés para los genetistas, desde que ellos han descubierto que estas dos especies de *Gossypium* del nuevo mundo son *haloplipoides*” (Corcuera 1987, 20). Es decir, ellas son híbridas resultantes de una suma del número de cromosomas de un algodón cultivado en Asia y un algodón silvestre del nuevo mundo. La tendencia parece ser considerar que hubo una fusión entre una planta silvestre peruana (*Gossypium raimondii*) o un ancestro similar y uno asiático cultivado, probable-

mente el *Gossypium arboreum*. Entretanto no es posible postular ninguna hipótesis de valor en relación al problema.

Con el pasar del tiempo, el algodón, por su flexibilidad, fue reemplazando a las fibras rígidas y semirígidas, usadas hasta entonces, apareciendo técnicas que habían tenido su campo de ensayo en la cestería, “las telas con técnicas como entrelazado y anillado superan por su flexibilidad a las fibras usadas anteriormente y aparece el *Gossypium barbadense peruvianum*” (Engel 1957, 101).

La especie *Gossypium barbadense* es típicamente americana y se halla en los valles andinos, desde Colombia hasta Bolivia, “superponiéndose aproximadamente al área ocupada por las altas culturas precolombinas” (Carnevali 1970, 280).

Sabemos que el algodón era conocido y ampliamente utilizado en el imperio Inca que, como cultura pan-andina, lo trasladó por sus dominios. Por el momento, no contamos con mayores datos que nos permitan elaborar una hipótesis más acabada respecto de la existencia del algodón precolombino en Catamarca. Sin embargo, gracias a diversos trabajos arqueológicos realizados en la provincia de San Juan, vecina culturalmente, verificamos su presencia en esa región³.

En el siglo XIX, en su obra *Calchaquí*, Adán Quiroga se refiere a la vestimenta de

los antiguos catamarqueños, rescatando la presencia de algodón en sus travesías:

“por el examen minucioso que he hecho de las telas halladas por mí en Poman, Tinogasta, Belén, Santa María y Valles Calchaquies, he llegado a la conclusión de que la materia prima de las telas son del siguiente material, en el orden de numeración: de lana de llama, de guanaco, de vicuña, de algodón, de lana de alpaca y de oveja, esta última del tiempo de la colonia, como es natural. *El algodón que constituía una gran industria en Catamarca calchaqui y colonial era una materia prima de la mayor importancia*” (Quiroga 1992, 455:456).

Alen Lascano afirma que la gobernación del Tucumán, antigua Tucma, conocía y tributaba algodón a partir de la dominación del incario y, siguiendo a Garcilaso de la Vega, sostiene que fue durante el reinado de Viracocha que:

“curacas y lenguaraces concretaron un sometimiento pacífico, haciendo ver las excelencias y hazañas de los Incas, tras lo cual, en calidad de presentes, mandaron embajada al Cuzco con mucha ropa de algodón, mucha miel muy buena, cera y otras mieles y legumbres de aquella tierra, que de todas ellas trajeron parte, para que en todas ellas se tomase la posesión; no trajeron oro ni plata porque no la tenían los indios”. (en Alen Lascano, 1992:33)

3. MICHELI, Catalina Teresa, “Textilería de la Fase Punta del Barro”, en M. Gambier La Fase Cultural punta del Barro, pag. 141-188- Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo. Universidad de San Juan. P. 153 y 170 menciona hilo de lana con alma de algodón y un hilo de 4 cabos de algodón en Basurero Norte. Pag. 123: 2 fechados de Basurero Norte: 320 +- 60 DC y 410 +- 60 DC. 1988 textilería Incaica en la provincia de San Juan: Los ajuares de los Cerros Mercedario, Toro y Tambillos. Instituto de investigaciones Arqueológicas y Museo. Universidad Nacional de San Juan. San Juan. En pag 30 menciona uso de algodón en ajuar del Cerro El Toro.

Durante el incario los entierros de altura son demostrativos de uso de algodón, aparecen así prendas con este material entre otras montañas en el Aconcagua y el Lullaillaco.

Los Jesuitas, que nos han dejado una información muy amplia acerca de la naturaleza de este continente, registraron la presencia de algodón silvestre. Entre ellos debemos nombrar a Sánchez Labrador, quien lo menciona como existente en el campo paraguayo cuando realizaba un viaje desde la misión de Belén -sesenta leguas al norte de Asunción- a Chiquitos y expresó que los indígenas guaycurues llamaban *gatomongo* al algodón silvestre (Sánchez Labrador, 1910).

La altura de esta planta nativa y la rapidez de su crecimiento la hacía fácil de recoger, su fibra era suave y por lo tanto las telas no eran bastas. Sanchez Labrador nos da otros datos: eran las mujeres quienes lo hilaban mientras que los hombres lo tejían.



Planta de algodón salvaje

Este conocimiento de la Compañía respecto de las bondades del algodón silvestre nos lleva a preguntarnos si también contaban con información acerca de su existencia en Catamarca antes de fundar las haciendas de Alpatauca, Santa Rosa y Desmonte⁴.

A comienzos del siglo XVI, numerosos guaraníes salieron del Paraguay hacia el oriente boliviano y, a fines del siglo XVII, alcanzaron Orán y sojuzgaron a los chans del alto Pilcomayo. Naturalistas como Tadeo Hanke, hacia fines del siglo XVIII, y Alcides D'Orbigny, en el siglo XIX, en sus recorridos por aquellos lugares señalaron la presencia del algodón salvaje. "Es posible suponer que aquellos guaraníes conocidos como chiriguanos fueron difusores del barbadense típico de semillas arriñonadas que actualmente vegetan en el noreste boliviano hasta Salta y Formosa" (Carnevali 1970, 283). Los temidos chiriguanos conocieron el algodón, pero quizás su ferocidad hizo que, tanto los misioneros como los españoles establecidos tempranamente en Tarija, Orán y Salta, no se apropiaran del conocimiento de ese recurso. Estamos inclinados a creer que una barrera cultural pareció relegarlo al olvido.

En cuanto a la producción local, Catamarca junto con las misiones guaraníticas, fue una zona productora de lienzos y de ponchos de algodón. La producción de algodón de las haciendas

catamarqueñas era importante y sus excedentes se dirigían a los Colegios de Córdoba, Buenos Aires y Santa Fe. En Catamarca, las estancias jesuíticas no compitieron con los tejidos producidos tradicionalmente con lana de camélidos por los grupos familiares.

En aquellos siglos, el abastecimiento del algodón se logró en torno de tres focos de producción: Cochabamba, Catamarca y las Misiones. En los dos primeros se producían los llamados *tocuyos*, lienzos de diferentes calidades. Los lienzos catamarqueños eran más pequeños que los de las misiones, por lo general de cinco, diez o quince varas, debido a que se trataba de telares criollos, más pequeños y primitivos.

Preguntarnos acerca de la pervivencia del algodón precolombino exige conocer las posibles facilidades ambientales de ciertos lugares para que ello se dé. Aún lo hallamos en las llanuras bajas, que hoy pertenecen al Departamento del Beni (Bolivia), en donde se recogen las aguas del llano oriental.

Anuales inundaciones cubren los campos, que hace siglos eran recorridos por tribus que surcaban los senderos selváticos y se desplazaban por los ríos que bajan de las regiones andinas. El algodón silvestre está unido al panorama étnico cultural del oriente salteño y noroeste de Formosa. Hoy esta refugiado entre las malezas del monte.

4. Corcuerca 2000.



Algodón precolombino de colores

Recobrando la memoria: el algodón de colores

El algodón precolombino, que presenta diferentes colores en su forma natural, hoy es objeto no sólo de interés científico como parte del patrimonio americano, sino que alienta objetivos económicos. Así es como el algodón de color, amarillo, y diferentes tonos del beige al castaño, grises, azules y liláceos, se están cultivando en zonas cálidas del Perú, en los Valles del Huallaga⁵. Estos algodones de colores, que también se encuentran en Centro América en forma natural, aun son utilizados para la confección de *kushmas*, camisas, en la comunidad indígena Ashanika, en la selva peruana. El algodón pigmentado que utilizan es completamente natural. James Vreeland, un arqueólogo atraído por este tema, observó que en Huanchaco, en las cercanías de la ciudad de Trujillo (Perú) desde épocas muy antiguas, los pescadores fabrican sus redes con algodón amarronado que se mimetiza con el color del mar, facilitando así su tarea. Este arqueó-

logo, en sus recorridos por las serranías peruanas, identificó setecientas variedades de algodón nativo. Estas investigaciones actualmente están unidas a la producción de ropa con este rico material.

En los jardines de Asunción del Paraguay, las plantas que dan capullos de colores, productos de paciencia y jardinería, son orgullo de las propietarias⁶.

El algodón: moneda y ropa de prestigio

Como hemos señalado con anterioridad, durante todo el período virreinal, el algodón representó para la región de Catamarca un recurso de primera importancia. Alen Lascano, de acuerdo con un documento de 1585, señala que cuando se distribuyeron las primeras encomiendas entre los antiguos pueblos indígenas de la gobernación del Tucumán, aparecieron como tributos de ellos “ropas y lienzos, alpargatas y calcetas y otras telas que todo se hace de algodón” (Alen Lascano, 1992: 77). La difusión de la “ropa de la tierra” era extensiva en zonas donde los “géneros de Castilla” resultaban extremadamente caros debido a los fletes. En aquellas regiones la mayoría de la población era “gente de mantas y camiseta” (Alen Lascano, 78). La habilidad estaba instalada y si el acceso al material era posible, frente a la carencia de metálico era natural que se estableciese como moneda. Así, el Cabildo de Catamarca sostenía, en 1684 que el algodón era la mejor moneda de la ciudad. Se saldaban las cuentas con algodón como moneda corriente.

Respecto de la importancia del comercio de algodón, en *Ponchos de las Tierras del Plata*, nos hemos ocupado de describirlo con mayor profundidad.

En el siglo XVIII se presentaron nuevas situaciones concernientes a la producción del algodón asentado entre nosotros. A mitad de ese siglo, la competencia de las cotonías estampadas de Barcelona y la lenta introducción de algodones ingleses por contrabando se fue haciendo notar. Pero en esos primeros siglos de vida de los europeos en tierra americana, así como no estaba dentro de los objetivos ser labriego y, pese a ello muchos tuvieron que serlo, tampoco estaba vestir “a lo labriego”. Si se llegó a tal auge de la ropa de la tierra fue por necesidad o por costumbre, puesto que entonces, como lo fue siempre, la ropa también era imagen de la condición social. En la gobernación del Tucumán, como en otros lugares de Hispanoamérica, podemos advertir que existió una *estética encomendera*. Aquellos que podían económicamente dar imagen de su poder se vestían con telas importadas. Los documentos nos lo revelan y la esposa del gobernador Ramírez de Velasco bien lo supo, doña Catalina Ugarte con sus trajes de brocado aparece como uno de los puntos de fricción entre este gobernador y sus súbditos a fines del siglo XVI. Para estos españoles, la ropa del basto algodón era para confeccionar los lienzos de sábanas, manteles, ropas de uso cotidiano y todo aquello que no entraba en el juego de las apariencias.

5. Especial report the peruvian Textil Sector goes ecological, september 1994

6. Comunicación personal del Prof. Pastor Arena

El cultivo del algodón y la fabricación de piezas no fue ajeno al interés de los funcionarios que vivían en estas tierras. Prueba de ello es el informe del gobernador Riglos a fines del siglo XVIII. Riglos envía desde Moxos al Virrey del Río de la Plata muestra de la producción confeccionada por indígenas a partir del algodón americano conforme al gusto europeo⁷. Los conflictos nacían debido a las directivas de la metrópoli influenciadas por los intereses económicos que allí se daban respecto de América.



Muestrario de Riglos

A comienzos del siglo XIX, tenemos un panorama de profundas diferencias entre la vida urbana y la campaña. En el mundo rural, la producción era de carácter familiar y cuando tenía algún excedente iba a mano de los intermediarios, los "tratantes", o bien a ser intercambiados por yerba, velas, etc. Por entonces fue que el algodón comenzaba a languidecer, el virrey Sobremonte fue uno de los funcionarios de la Corona que alentó la fabricación algodonera y señaló que la

falta de agua para riego era uno de los principales obstáculos a los que se enfrentaban las actuales provincias del noroeste para hacer reddituable esa producción.

El cultivo del algodón y su manufactura también estuvo en el pensamiento de los hombres de Mayo. Poco antes de producirse la Revolución, Hipólito Vieytes manifestaba en el *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* (1802-1807) la necesidad de incentivar la producción agrícola. Preocupaciones similares expresaba Manuel Belgrano en el *Correo de Comercio* (1810-1811) señalando las posibilidades textiles de diversas regiones, tales como la explotación de chaguar y otras fibras de zonas cálidas. Belgrano promovía la educación, la agricultura y la dedicación al trabajo como la mejor vía para combatir la desidia, por él considerada como el mayor de los males, y advertía acerca de la falta de aprovechamiento de los recursos naturales. Los conceptos que hoy manejamos como el de ecología, nueva ciencia, se hallan en la obra de Manuel Belgrano. Entre sus preocupaciones se encontraba el del poco aprovechamiento del algodón silvestre y señalaba con asombro que pese a su existencia en la frontera norte de Jujuy, se abastecían comprándolo al Valle de Catamarca a cuatro pesos la arroba, en lugar de explotar el existente. Belgrano no sólo expresaba reconocimiento por la producción, sino que también se interesó por crear escuelas de hilado de algodón, tomando como

ejemplo las de "lencería y de hilo" en Galicia y en el principado de Asturias.

La independencia tuvo para aquel viejo sistema un cambio geopolítico. Hasta entonces se dependía fundamentalmente de los circuitos económicos que tenían dos metas, hacia el norte, Bolivia, el Alto Perú, y hacia el sur, la salida al Pacífico. Consideramos que el desarrollo de las minas de cobre de Chile en el siglo XIX fue el único tramo vigente dentro de la ruptura de los sistemas de intercambio a lo largo de milenios.



Poncho celeste de seda

7. Asociación Lucha para la Parálisis Infantil.

Durante las guerras de independencia y el período de anarquía siguiente, las extensiones de cultivos algodoneros se redujeron significativamente, sin embargo no sucedió lo mismo con el arte del tejido puesto que, en plena época de turbulencia, se llevó a cabo el primer envío a una exposición internacional. Partieron las muestras a Inglaterra. En la Exposición Internacional de Londres Catamarca obtuvo el primer premio por tejido de algodón y lana "al estilo calchaquí". Clemente Onelli, en su obra *Alfombras, tapices y tejidos criollos*, señaló que, desde el año 1840 y 1865, en las exposiciones de Londres, los algodones catamarqueños recibieron el primer premio, y lo mismo ocurrió en las sucesivas exposiciones, el algodón catamarqueño tuvo altas distinciones, particularmente el que provenía de los Departamentos de Piedra Blanca (hoy Fray Mamerto Esquiú), Belén y Andalgalá.

Sin embargo, hacia 1862 las hectáreas dedicadas al cultivo llegaban sólo a cincuenta y, a fines del siglo XIX, en un resurgimiento breve alcanzó a ochocientas setenta y nueve hectáreas.

Víctor Martín de Moussy en su *Descripción geográfica y estadística de la Confederación Argentina*, publicada en París en 1864, se refirió brevemente a las industrias catamarqueñas diciendo que:

"En cuanto a la pequeña industria local ha progresado y se asemeja a la de Tucumán (...) se tejen todavía algunas telas de

calidad, de lana, telas con puntillas, paños para ponchos, aperos de caballos, se fabrican muy buenas mantas cortas (medias, mantas, chalinas, etc) en lana y algodón; se cortan y tiñen los pellones; se curten los cueros, en fin se hacen magníficos bordados (...) Generalmente todos estos objetos salen de manos de las mujeres, que son activas y fuertemente laboriosas". (Argerich 1995,106)

Hacia fines de 1913, José Alsina Alcobert, experto ya en telares, tinturas y diseños de algodón, lanas y seda, llega a la Argentina desde Barcelona junto con su padre y su hermano. Barcelona era uno de los centros industriales en el área textil más desarrollados en Europa. Instalado en Catamarca, que ya poseía desde 1910 la escuela de Artes y Oficios, pone en funcionamiento un taller particular, conocido como "Tejedurías Calchaquíes", donde no sólo se producían productos de pelo de vicuña, pelo de guanaco, lana, seda y algodón, sino también se llevaba a cabo la enseñanza de tejidos antiguos y modernos. Todo se realizaba con materias primas y mano de obra local instruida por él para el trabajo en telares manuales y automáticos, máquinas de hilar, devanadoras, tomas, lisos, lanzaderas, urdidoras, hilos y anilinas. Así, a través de su taller, entró en contacto con gran cantidad de tejedoras caseras, convirtiéndose en asesor y defensor de los productores del interior, especialmente en textiles, y en promotor de los temas y motivos locales en la mayor parte de los trabajos.

La llegada de Alsina Alcobert coincide con un deseo de progreso y renovación en la sociedad. La llegada del ferrocarril (1868, período Sarmientino) trae nuevas expectativas. La influencia del pasaje de la línea ferroviaria por la provincia de Córdoba, acerca el arte popular de Quilino a los pobladores catamarqueños, así se difundieron canastillos y pantallas construidas con paja de trigo y plumas coloridas.



Canasta de Quilino

En el siglo XIX este noroeste comienza a preguntarse el destino de su cultura y entre ellas, las de las artes populares. El planteo de Ricardo Rojas en su Restauración Nacionalista y la llamada Generación del Centenario de Tucumán juegan un papel fundamental en la defensa de estas artes.

Catamarca: artes y oficios

El siglo XX con respecto al arte americano, atrajo hacia el tema textil tomas de

posición que poseen incluso perfil político. Respecto de sus objetivos, las Escuelas de Artes y Oficios que empezaron a crearse habrían nacido del temor por la “desvirtuación de la identidad nacional a causa de las corrientes inmigratorias”. Pensamiento compartido por numerosos hombres de la época.

Cuando se crearon las Escuelas de Artes y Oficios tuvieron entre otros propósitos, no solo el de ofrecer una fuente de trabajo, sino la formación integral. Se trató, en el siglo XX, de dignificar a hombres y mujeres mediante una actividad que no los alejara del material que estaba en su propia historia y además proporcionarles un recurso económico. Una de las particularidades de aquel modo de encarar la enseñanza residía en considerar los saberes propios con los que contaban, algo que puede resultar obvio en la actualidad pero que, sin embargo, durante décadas se intentó desterrar. Quienes por nuestra disciplina trabajamos frecuentemente con personas analfabetas sabemos que de ninguna manera el analfabetismo es sinónimo de ignorancia⁸.

Si la escuela tiene por propósito educar y no sólo instruir, los saberes que debe contemplar no son sólo aquellos que conforman la currícula de lo que se conoce como educación sistemática y formal, sino todos los que comprenden y explican el universo de ideas: la oralidad, el diálogo con los mayores, la construcción del relato, la imaginación y la

capacidad creativa, el mundo de diseños y colores, la habilidad en el manejo de fibras e instrumentos y, lo que es aun más importante, la concepción del tiempo, las “canciones y las plegarias”. Recuperar el arte del algodón en telar posibilitaría no sólo la adquisición de un oficio y su consecuente ingreso económico, sino el desarrollo de aptitudes imprescindibles para la vida en sociedad y que exceden la producción de una prenda. El compromiso y la responsabilidad que se establece con la tarea y la satisfacción y el orgullo que provoca una obra bien acabada van más allá de la confección de un poncho.

La denominada “mística docente” como otros rasgos de esta cultura del monte catamarqueño se hace presente al observar los esfuerzos que hacia Juan Bautista Quiroga desde el aislado puesto de Santa Lucia, en tener su biblioteca, sus libros de aprendizaje de francés y la minuciosa cuenta de las ventas de ganado. Estas ventas estaban destinadas a solventar los estudios de su hijo Roberto en la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca. De esas libretas también se desprenden el tipo ropa en uso; como casimires catamarqueños (barracanes de Santa María), en este caso de aspecto urbano y del transporte en épocas cercanas al primer centenario. Roberto recibiría el prestigioso título de maestro.

En 1909 Ricardo Rojas publicó *La Restauración Nacionalista* y, a partir de ella,

el arte indígena será observado bajo otras ópticas. En su *Silabario del Arte Americano* (1930) subraya la concepción del tiempo intrínseca en los textiles, en los cuales la ausencia de encuadramientos indican una visión abierta, casi infinita y un concepto filosófico del tiempo diferente de la cosmovisión de occidente. A Rojas lo seguirán otros estudiosos del arte. Numerosos intelectuales se propusieron transferir al mundo de la escuela estas nuevas apreciaciones con respecto al patrimonio cultural y aun más, al textil. Fue así como aparecieron revistas con temas indigenistas, como es el caso de *Viracocha*, publicada por Leguizamón Pondal y Gelli Cantilo en Buenos Aires hacia 1923, dirigida a los niños⁹.

Pero la educación mediante el arte textil, especialmente de las mujeres durante todo el período virreinal, fue obra de la Iglesia y de la tradición familiar; incluso se continuó o se continúa en toda América Hispana.

Sea para el culto, para la vida familiar de los españoles o criollos, las jóvenes fueron incorporadas a las artes del tejido, como era natural en esos tiempos. Congregaciones y conventos actuaron como mediadores entre el patrimonio europeo y las capacidades de las indígenas, luego de las mestizas y de las criollas. Los documentos nos indican que las mujeres de familias españolas de Tarija –Bolivia-, se consideraban en el siglo XVIII habilísimas tintoreras. Es decir que los conocimientos

8. CORCUERA Ruth y M.C DASSO “Arte y persistencia. Reencuentro con la estética de la alteridad” mimeo, 2001 y CORCUERA Ruth y M.C DASSO, “Globalización y mujer” en: Archideo, L (ed) Epistemología de las ciencias sociales. La globalización, CIAFIC, Bs.As., 2001, pp 181-218.

9. Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales . Fuentes Prehispánicas para la conformación de una arte nuevo en América. Pág 85. En Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes. 2000.

de las viejas americanas habían hecho de ellas excelentes artesanas de este arte en un medio nuevo. De Cuzco a Córdoba, el arte del algodón como el de la lana va a producir un muestrario, el cual mediante la utilización de patrimonios de ambos mundos ha sobrevivido como *tejido criollo*. Hacia fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, el Obispo Fray José Antonio de San Alberto promovió en Córdoba y en el noroeste argentino el tejido como arte y oficio y a ello se debe que sea recordado por las tejedoras.

La Escuela de Artes y Oficios de Catamarca, creada en 1910, respondía a todas esas tradiciones y a las tensiones de la época. Ella contaba con talleres de carpintería, mecánica, escultura en madera y yeso, talabartería y encuadernación. Dos años más tarde, se crearon los talleres de modelado y dibujo, de cestería y también de alfarería.

Alsina Alcobert, a fines de 1913 inauguró en Catamarca su taller particular "Tejedurías Calchaquíes", el cual se convirtió rápidamente en proveedor de mantas y otros artículos del Congreso Nacional, de los Ferrocarriles, Casa de Gobierno Provincial y otras reparticiones del Estado junto a los encargos particulares.

Entre tanto, a partir de 1914, la Escuela de Artes y Oficios de Catamarca, contó con un anexo para mujeres, que incluía un taller de tejido en telares, cuya enseñanza

duraba cuatro años. El aprendizaje se iniciaba con hilado a lana y a rueca, continuaba con bordado de tapices, seguía con trabajo de alfombras, luego cortinados y, en el último año, se hacía toda clase de tejidos, tanto de estilo antiguo como moderno y hasta gobelinos.

En 1919, a través de un decreto del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, el Ing. Alsina Alcobert fue designado maestro de tejido en telares de la Escuela de Artes y Oficios. En 1924, fue nombrado profesor de dibujo en la escuela Profesional de Mujeres y, para 1931, ya era maestro de tejidos en ambos institutos. Cuatro años más tarde, se lo designó profesor de dibujo técnico para tejidos.

Alsina Alcobert trató de popularizar peines e introducir otros elementos que ayudasen a la correcta confección de las piezas.

Prueba de lo correcto de sus enseñanzas es que, en la Exposición Nacional de la Industria en Buenos Aires (1920), obtuvo una mención especial. Entre los trabajos que allí se presentaron figuraban toallas de granité, otras de estilo inglés de algodón criollo de varios colores, salidas de teatro realizadas en algodón mercerizado en el taller¹⁰, chales, chalinas, caminos de mesa, carpetitas de Holanda y alfombras de lana criolla en colores teñidos con vegetales. El mismo año, en la Exposición Textil llevada a cabo en

Catamarca con motivo del centenario de su autonomía, fue premiado por la invención de telares automáticos adaptados por primera vez al antiguo telar criollo.

El interés de Alsina Alcobert por los materiales textiles hizo también que se preguntase acerca de la existencia de algodón precolombino en Catamarca, especialmente en Piedra Blanca, ya que había advertido ejemplares que crecían espontáneamente. Gran parte de ellos eran de algodón blanco y de color vicuña que, aunque mezclados y ahogados entre otras plantas, tenían un buen desarrollo y su propietaria incluso hilaba y tejía el hilo color vicuña. Otro material en el que también reparó fue el conocido popularmente como "seda de coyuyo", "lanita de monte" o "purucha"¹¹. Sin embargo, no alentó la producción de este capullo que él denominaba de bicho canasto, debido a que, por ser una oruga polífaga, los pobladores creían que podía perjudicar los algodonales, situación que no se da con el gusano de seda, *bombyx mori*, que se alimenta exclusivamente de morera. Fue con el apoyo de la Universidad de Tucumán que logró instalar una industria serícola en Catamarca, aunque el precursor en ese emprendimiento había sido Estanislao Maldones. Diversas piezas, algunas de las cuales aún se conservan, demuestran el éxito alcanzado con esa industria serícola.

El emprendimiento de Alsina Alcobert dio por resultado la Tejeduría Doméstica, una

10 Prenda lujosa utilizada por las mujeres en la década del '20, con motivos de l'art déco..

11. Del orden de los lepidópteros, familia saturniidae, género *rothschildia*, especie a definir.

Institución que duro hasta 1941 y que benefició a 5000 familias del noroeste argentino.

Otra fundación de gran importancia para la cultura catamarqueña fue la creación de la Escuela Regional de Maestros. Esta nucleaba a una juventud inquieta de conocimiento, inteligente, desinteresada, como lo recuerdan las inolvidables páginas de *Los Regionales* de Fausto Burgos.

Existía en estos grupos una influencia innegable de la Generación del Centenario, cuyo centro era Tucumán. Carlos B. Quiroga cuenta que el centro científico y literario que se formó con el nombre de "Adán Quiroga" reunía a distinguidos estudiantes. Integraron un grupo escritores como Arturo Marasso, Carlos B. Quiroga, Gustavo Levene, César Carrizo, Juan Alfonso Carrizo y Fausto Burgos.

La figura principal del centenario fue Juan B. Terán y su creación mas relevante la fundación en 1912 de la Universidad Nacional de Tucumán. Para todas las artes populares y su presencia alrededor de 1910, fue innegable la influencia de lo que se llama la "Generación del Centenario". La revalorización del Tucumán como elemento dominante de ese pensamiento, no solo se limitaba a la actual provincia de Tucumán. Para Terán, Rouges, Padilla y Lillo, del Tucumán formaban parte Salta, Jujuy, Catamarca y

Santiago del Estero. Ese sería el corazón de la Nación Argentina y hacia ese fin se orientaron los afanes de todos esos grupos. Si nos atenemos a aquello en que no había casa en la cual no hubiese un telar, el tejido tuvo fuerte presencia. Dentro del grupo de la Generación de Centenario se encontraba Fausto Burgos (1888 – 1953), que tuvo una actitud destacada en todas las áreas del folclore. Fue Burgos quien difundió la obra de los peruanos Luis Varcarcel y Uriel García, a quienes dedicó ensayos. Burgos tuvo gran intervención en los festejos de 1910 y décadas después, con su esposa María Elena Catullo, publicó su libro sobre tejidos incaicos y criollos¹².

Ernesto Padilla quien propicio muestras y certámenes, no solo en Tucumán sino en todo el noroeste argentino, formó un verdadero grupo de apoyo al arte popular. "De su amigo Adán Quiroga, de Lafone Quevedo, de Larrouy, de Ambrosetti, aprendió a valorizar la historia íntima de los pueblos y de los hombres que tenía sus raíces en las pequeñas cosas de la vida cotidiana; veía en las orillas de los ríos el curso del pasado porque allí tuvieron su hábitat los indígenas antes de la llegada del español, y en ellas se fundaron las primeras poblaciones blancas"¹³.

Diversas fuentes en el arte textil

Para el centenario, tenían plena vigencia tres fuentes culturales con respecto a este

arte. La primera de ellas era la que ofrecía el monte, algodón castaño y seda silvestre (rothchildia saturnidae). La segunda era el gran patrimonio heredado por cinco mil años de cultura andina, entre las que se destaca la gran habilidad hilandera a partir de la riqueza en camélidos. La tercera fue el aporte ibérico en el campo de los tejidos. La lana de oveja reemplaza en parte a los camélidos y aparece una nueva estética de origen europeo.



Colcha con Cruz de Santiago

En cuanto al arte de la talabartería, de acuerdo a la tradición oral, los ancasteños, pobladores de los faldeos del este, eran los más hábiles del norte argentino para fabricar petacas de cuero crudo, monturas y todos los elementos relativos a la vida ecuestre.

Rafael Cano relata que estos personajes poseían una gran habilidad para sacar las pieles en forma de bolsas a ciertos animales pequeños, como corzuelas, zorros, gatos y chanchos del monte (jabalí). De allí que los forasteros solían

12. "Notas para una antropología telúrica en la obra de Fausto Burgos", por Alberto Lago Freire. En Generación del centenario y su proyección en el noroeste argentino 1900 – 1950. Ed. Centro Cultura Alberto Rougés. Fundación Miguel Lillo, Tucumán 2003.

13. Pag 494 " La generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino. (1900 – 1950). Actas de las III Jornadas, Tomo II. Ed. Centro Cultura Alberto Rougés. Fundación Miguel Lillo, Tucumán 2000.



Cubre estribo de Taco, Catamarca



Dibujo del cubre estribos

quedarse embobados al detenerse frente a sus ranchos de quincha de jarilla, y ver estas bolsas colgadas de los tirantes en las cuales conservaban: arrope, aloja, agua ardiente, y pequeñas chuspa de cuero en la que tenían tabaco picado y chala planchada para armar cigarros.¹⁴

Estas habilidades que transcribió Cano, se mantuvieron hasta avanzado el siglo XX. El manejo de las maderas permitió la fabricación de elementos cotidianos: bateas, estribos, sillas, camas, mangos de hachas, etc. El mobiliario acudía a los tientos como correspondía a un sitio donde la actividad ganadera era importante, si bien no podía competir con la de la pampa húmeda.

Devociones

Dentro de la utilización de las maderas del monte, un lugar especial le corresponde a las tallas religiosas. Los habitantes del este catamarqueño fueron naturalmente devotos y consecuentes con la Evangelización. El culto a la Virgen del Valle, nacido durante las guerras calchaquíes, se fue acrecentando con el tiempo. En la campaña las sencillas tallas, objeto de devoción, tuvieron permanente presencia. Imágenes de la Virgen o de santos, de factura muy simple, sirvieron durante siglos para sus devociones. Como señala J. X. Martíni, “no se trataba de una búsqueda estética, porque su motivación primordial no era estética”¹⁵, sino el diálogo sencillo y la necesidad de mantener su amparo.

La investigadora Celia Terán acude a las palabras del crítico Achille Benito Oliva que “en suma, el arte encuentra dentro de sí la fuerza para establecer la reserva donde obtener la energía necesaria para construir las imágenes, y las mismas

comprendidas imágenes como extensiones de lo imaginario individual que asume un valor objetivo y verificable de la intensidad de la obra. Porque sin intensidad no hay arte”¹⁶. Este arte popular posee todas esas facetas, es una expresión simple de arte sagrado.

Pasadas varias décadas, encontramos en la revista de economía regional de 1965, un relevamiento de la estructura regional de la economía argentina en el que participaron varios investigadores, entre ellos, Augusto Raúl Cortazar, Bernardo Canal Feijoo, Enrique y María Delia Millán de Palavecino, y Bruno Jacovella entre otros. Este último, nos dejó interesantes observaciones acerca de esta cultura del Monte, entre ellas se destaca el espíritu de libertad, la hospitalidad y un gran apego a lo artesanal. Observaciones similares encontramos en el Catálogo de la Primera Exposición representativa de Artesanías Argentinas, llevado a cabo por el Fondo Nacional de las Artes en el año 1968. Este catálogo exhibe un registro de alfareros, imagineros, artesanos de instrumentos musicales, artesanías de la fibra vegetal, artesanías del cuero, artesanías de la madera, astas y otras, artesanías de los metales, artesanía de la máscara y artesanía del tejido.

Desde estos últimos datos al presente, las actividades artesanales han ido cambiando, en cierta forma retomando la vida cotidiana de los inicios del poblamiento.

14. Catamarca del ochocientos. Ed de Autor. Bs. As. 1961. Rafael Cano, Pág. 51 – 52.

15. Pág. 12. Martín. Celia Terán. Arte y patrimonio en Tucumán, Siglo XVI y XVII. Ed. Telefónica y Fundación Padilla.

16. Pág. 14 Martín. Celia Terán. Arte y patrimonio en Tucumán, Siglo XVI y XVII. Ed. Telefónica y Fundación Padilla.

El monte vive del pastoreo de cabras y ovejas, y la recolección de frutos silvestres como; algarroba, mistol y tuna, para la elaboración de arrope. La falta de agua imposibilita un desarrollo sustentable.

Un arte precioso y exótico como es el de tejido de seda silvestre, que aun existe en los montes de Ancasti, no se puede circunscribir al arte textil, sino a las posibilidades de vida de sus hilanderas y tejedoras. Señalamos que según nuestro conocimiento, este es el único sitio en América donde se sigue tejiendo este material¹⁷.



Sedas de gusano de morera sobre chalina de seda silvestre

Las artes populares, vigentes en el centenario, aun no se han extinguido y buscan nuevos caminos para no desaparecer.

El rasgo principal de la gente de estos montes es representar un autentico estilo

de vida criolla. El arte de cuero esta ligado a la vida ecuestre que fue el nexo de todos estos poblados y cuyo aspecto mas importante, es su espíritu de libertad.

Bibliografía

- (2000) Actas de las III Jornadas. *"La generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino. (1900 – 1950)"*. Tomo II. Ed. Centro Cultura Alberto Rouges. Fundación Miguel Lillo, Tucumán.
- Alen Lascano Luis (1992), *Historia de Santiago del Estero*, Plus Ultra, Bs. As.
- Alsina José (1989), *Historia de un pionero de la industria textil. Vida y obra del Ingeniero José Alsina Alcobaert*. Editorial Capayan, Catamarca.
- Argerich Federico R.(1995), *Crónicas históricas de la minería, artesanía, industrias y comercio en Catamarca. Siglo XIX y primera mitad del siglo XX*, Universidad Nacional de Catamarca.
- Bazan Armando R.(1999), *Historia Institucional de Catamarca*, Editorial Sarquis, Catamarca.
- Caillet Bois, Ricardo R. (1936) "Un ejemplo de la industria textil colonial" *Boletín del instituto de investigaciones Históricas Dr. Emilio Ravignani*. Buenos Aires, año XIV, tomo XX..
- Cano Rafael, (1961) *Catamarca del ochocientos*. Ed de Autor. Bs. As.
- Carnevali Romeo (1970), "Variación geográfica y origen de gossypium barbadense en Argentina", *Boletín de la sociedad argentina de botánica* 11, Bs.As.
- Corcuera Ruth (1987), *Gasas prehispánicas*, F.E.C.I.C, Bs. As.
- Corcuera Ruth (1987), *Herencia textil andina*, Dupont, Bs. As.
- Corcuera Ruth (2000), *Ponchos de las Tierras del Plata*, Fondo Nacional de las Artes. Verstraeten Editores, Bs. As.
- Corcuera, Ruth (2000), *Arte Prehispánico: Creación, Desarrollo y Persistencia en el Arte Textil*. Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Argentina.
- Corcuera Ruth y Dasso María C. (2001) "Arte y persistencia. Reencuentro con una estética de la alteridad" (mimeo).
- Corcuera Ruth y Dasso María C. (2001), *"Globalización y mujer"* en: Archideo Lila (ed) *Epistemología de las ciencias sociales. La Globalización*, CIAFIC, Bs. As.
- Corcuera, Ruth (2004) *"El Arte del Algodón en Catamarca, 1910 – 1961"*. Ediciones C.I.A.F.I.C.
- Corcuera, Ruth (2006) *"Mujeres de Seda y Tierra"*. Editorial Argentina.
- Corcuera, Ruth y Dasso María C. (compiladoras) (2009). *"Tramas Criollas"*, Homenaje a los Investigadores Ricardo Nardi y Susana Chertudi. Ediciones CIAFIC.
- Correa Guillermo, "Filatura y Telería Indígena", en: *Álbum de la Autonomía de Catamarca. Homenaje en su primer centenario 1821, 1921*.
- Engel Frederic (1957), "Sites et établissements sans céramique de la côte Peruvienne", en: *Journal de la Société des Americanistes*, Nouvelle série, T. XLVI, París.
- Gambier Mariano (1988), *La fase cultural Punta del Barro*, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, San Juan.
- Gutiérrez Ramón y Gutiérrez Viñuales Rodrigo (2000), *Fuentes prehispánicas para la conformación de una Arte nuevo en América*. Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Argentina.

17. Este tesoro textil ya fue tratado ampliamente en libro *Mujeres de Seda y Tierra*.

- Guzmán Gaspar H (1985), *Historia Colonial de Catamarca*, Editores Milton, Bs.As.
- Guzmán Gaspar H. (1939), *Derroteros Catamarqueños*.
- Guzmán Gaspar H., *Historia y Evolución de Nuestras Artesanías*
- Lago Freire Alberto (2003) "Notas para una antropología telúrica en la obra de Fausto Burgos", *En Generación del centenario y su proyección en el noroeste argentino 1900 – 1950*. Ed. Centro Cultura Alberto Rouges. Fundación Miguel Lillo, Tucumán.
- Levillier Roberto (1920), *Gobernación del Tucumán. Papeles de gobernadores en el siglo XVI*, Imprenta de Juan Pueyo, Madrid.
- Michieli Catalina (2001), "Textilería del estadio final de la fase punta del barro", en: *Publicaciones 24 (nueva serie)*, Universidad Nacional de San Juan, San Juan.
- Natural Cotton Colors from the high jungle of Peru*, Cámara de Comercio e Industria Peruano-Alemán, Lima, 1997.
- Minutolo Cristina (1994), *Manuel Belgrano precursor de la ecología Argentina*, en Revista Historia. Año III Nro. 52, Buenos Aires.
- Minutolo Cristina (2003), *Documentos para la historia del General Manuel Belgrano*, tomo 2, Instituto Nacional Belgraniano, Buenos Aires.
- Olmos Ramón Rosa, *Historia de Catamarca*, Editorial La Unión, 1957.
- Onelli Clemente (1916), *Alfombras-Tapices y Tejidos criollos*, Ed. Kraft, Bs. As.
- Passafari Clara, (1975) , *Artesanía y Cultura Nacional*, Instituto Nacional de Cultura Hispánica – Rosario, Santa Fé.
- Pérez Gollán José Atonio (1998), *Los señores del jaguar*, Catálogo de la exhibición, Museo Etnográfico, Bs.As.
- Pérez Gollán José Antonio (2000), "Caminos sagrados" en: *Catálogo de la exhibición Caminos Sagrados. Arte precolombino argentino*, Fundación PROA-Banco Velox, Bs. As.
- Petty Miguel (1998), *La promoción humana en los medios rurales marginales*, San Pablo, Bs.As.
- Piquini Alberto (1964), "El cultivo de las plantas útiles", en: Parodi Lorenzo R. *Enciclopedia Argentina de Agricultura y Jardinería*, Vol. II, Acme, Bs. As.
- Quiroga Adán (1992), *El calchaquí*, Tea, Bs. As.
- Saravia Genoveva, "Investigación Documental sobre la escuela de artes y oficios y la tejeduría doméstica de Catamarca". Reseña de la obra de María Leiva Valdés de Saravia, (inédito).
- Sanchez Labrador José (1910), *El Paraguay católico*, Bs.As.
- Sánchez Oviedo Cornelio (1937), *Catamarca en las exposiciones*, Imprenta Oficial Catamarca.
- Schobinger Juan (1986), "La red de santuarios de alta montaña en el Contisuyo y el Collasuyo: evaluación general, problemas interpretativos", en: *Comechingonia*, número especial sobre el Imperio Inca, Córdoba.
- Schobinger Juan (1995), *Aconcagua: un enterritorio incaico a 5300 metros de altura*, Edición del autor, Mendoza.
- Terán Celia (2000). *Arte y patrimonio en Tucumán, Siglo XVI y XVII*. Ed. Telefónica y Fundación Padilla.
- Villafuerte Carlos y Machado Rogelio (1968), *Catamarca: camino y tiempo*, Casa de Catamarca, Bs. As.
- Weinberg Gregorio (2002), "Belgrano economista y estadista", en: *Anales Nro. 10*. Instituto Nacional Belgraniano, Buenos Aires.
- (1968) *Catálogo de la primera exposición representativa de artesanías argentinas*. Fondo Nacional de las Artes.
- (1965) *Revista de Economía Regional*. Publicada por el consejo Federal de Inversiones. Año 2.

Ruth Corcuera. Egresada de la Universidad de Buenos Aires. Doctorada en la Universidad Católica de Lima, Perú. Realizó investigaciones en el continente americano, África y Europa. Escribió numerosas publicaciones acerca de patrimonio enfocado desde la antropología cultural, especializándose en Arte y Tejido popular. Actualmente dirige el Departamento de Antropología Cultural de C.I.A.F.I.C., es miembro de la Comisión de Cultura de la Feria del Libro. Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1987 publica *Gasas Prehispánicas*. F.E.C.I.C Y y *Herencia Textil Andina*, (Du Pont). En 1991 publica *Azul Sagrado* (cuadernos de Sahara), acerca de temas textiles del África Occidental. Publicación CIAFIC. Colabora en 1994 con la Editorial Mac Millan en su *Diccionario de Arte*, en los temas del tejido postcolombino de Argentina, Bolivia, Paraguay y Perú. En 1999 edita *Ponchos de las Tierras del Plata*. Fondo Nacional de las Artes y Verstraeten editores. En 2000 publica *Arte Prehispánico: creación desarrollo y persistencia en el arte textil* en TEMAS de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 2004 publica *El arte del algodón en Catamarca 1910 - 1961*. CIAFIC. En 2005 publica en *The Latin American Fashion Reader*, Berg Publishing, Oxford. Editado por Regina A. Root. "Ponchos of the River Plate: Nostalgia for Eden". En 2006, *Mujeres de Tierra y Seda*. Ed. Argentina.

Nuevas perspectivas en las artes aplicadas argentinas. 1905-1915

ELISA RADOVANOVIC

El surgimiento de las artes aplicadas: 1905

*La Academia Nacional de Bellas Artes*¹

El desarrollo de las artes aplicadas² en nuestro país, resulta un hito preliminar de lo que luego se denominará diseño industrial, expresión que comenzará a emplearse alrededor de 1940.

A comienzos del siglo XX, al tiempo que estas artes consideradas menores fueron impulsadas a nivel oficial, iniciativa ligada íntimamente con el progreso de una industria local todavía embrionaria y en desarrollo, se vivieron instancias decisivas en su destino.

Una fecha singular resulta el 27 de enero de 1905, cuando el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública recibe la hasta entonces denominada Sociedad Estímulo de Bellas Artes, para constituirse como Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales. La asociación Estímulo que fuera creada en 1876,³ tuvo una comisión provisoria cuyo primer presidente fue el italiano José Aguyari, su trayectoria se vio apuntalada por creadores como Ernesto de la Cárcova (1866-1927), Eduardo Sívori (1847-1918), Eduardo Schiaffino (1858-1935), Martín Malharro (1865-1911), Lucio Correa Morales (1852-1923), entre tantos otros precursores de nuestro arte. Pasados casi treinta años de vida de esta institución surgieron dificultades para su sostenimiento, lo que llevó a los directivos a solicitar auxilio en el ámbito gubernamental.

El Presidente de la Nación Manuel Quintana, como parte de estas tratativas, aceptó la donación de Estímulo el día 19 de abril,

quedando la novel Academia facultada, bajo la responsabilidad del Estado, para expedir los diplomas de profesores y maestros de dibujo y modelado. Por su parte, el consejo de catedráticos debía organizar los estatutos definitivos, destinando las cuotas mensuales de los alumnos al sistema educativo. Fue designado como Director el maestro Ernesto de la Cárcova, mientras que el artista Eduardo Sívori -nombrado Vice Director- expresaba en ese momento que este nuevo establecimiento resultaría de positiva utilidad para la industria y la cultura general de la república.

Una vez conformado este “centro de fecunda producción artística”⁴, con la intención de constituir un arte nacional, se estableció el cuerpo de docentes y el número de educandos, que en tiempos del traspaso y nacionalización, contaba con alrededor de 600 alumnos, de los cuales 400 eran varones y el resto mujeres.

El doctor Joaquín V. González a la sazón, Ministro de Justicia e Instrucción Pública, en el discurso inaugural de la Academia, considera que no sólo se elevaba la categoría de los estudios artísticos sino que se intentaba difundir además las artes del “dibujo en sus aplicaciones industriales”, que es precisamente el tema que intentaré esbozar en este trabajo. González señala que:

“el dominio de los elementos primarios del arte, trasmítido desde la infancia a todas las clases, ilumina los senderos que llevan a todas las ciencias abstractas y concretas encauzando hacia ellas las corrientes intelectuales. (...) Ciencias, artes, educación estética,

1. No se trata de la actual Academia Nacional de Bellas Artes que fue creada por Decreto del Poder Ejecutivo Nacional el 1º de julio de 1936, por un grupo de intelectuales y personalidades de la cultura..

2. A diferencia de las artes mayores: escultura, pintura y arquitectura se conocen en Europa, con el inicio de las academias a partir del siglo XVIII, como artes menores, también nombradas artes decorativas, aplicadas o industriales.

3. Como ejemplo puede citarse, la participación de una sección de Bellas Artes -a instancias del presidente Sarmiento- en la Exposición Industrial realizada en Córdoba en 1871.

4. *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*. Lanús, Tall. Gráf. José Fornarese, 1927, p.15.



La Academia Nacional de Bellas Artes al cumplir
50 años de vida en 1928

desarrolladas simultáneamente y en forma integral en todo un pueblo, realizan los más sorprendentes fenómenos de cultura y convivencia". Finalmente, esta transmisión de conocimiento artístico conduciría al pueblo a relacionarse con las "esferas elevadas de la cultura" procurando la "grandeza de la República y gloria de la raza". (González, 1905: 35 y 41)

Así quedaba sellado el empeño del Estado de instruir al soberano a través del estudio de las bellas artes. Del mismo modo José

María Ramos Mejía impulsaba su proyecto de educación patriótica y el artista Martín Malharro, funcionario del Consejo Nacional de Educación, proyectaba la contribución del dibujo libre a nuestra enseñanza publicando en 1911 su obra *El dibujo en la escuela primaria: pedagogía-metodología*, editada por Cabaut.

Pasados tres años de la apertura de la Academia, se formó el Centro de Estudiantes, cuyas ideas fueron difundidas a través de las páginas de la revista *Athinae* (1908-1911), donde se expresaba la problemática institucional al tiempo que se revelaban las fisuras entre discípulos y directores.⁵ En este período, los alumnos tomaron posición elogiando la labor de Sívori, de la Cárcova y Schiaffino, discutiendo además acerca de las becas que debían otorgarse para el viaje a Europa. Cabe recordar que en 1907 se había creado la Comisión Nacional de Bellas Artes que tenía injerencia tanto en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), como en la Academia y en la selección de las citadas becas. En 1908 se manifestaron afines con el nuevo director Pío Collivadino (1869-1945) y con el subdirector Carlos Ripamonte (1874-1968), pero en 1910 participaron críticamente del nuevo plan de estudios proyectado.

La Academia Nacional en 1907 fijó las normas de la primera escuela ubicada en la actual calle Bernardo de Irigoyen 1398,

expresando la intención de crear otras dos escuelas de dibujo. En esta época se destacan propuestas como el proyecto elevado a la Legislatura de la provincia de Santa Fe, para fundar en Rosario una escuela de arte aplicada a la industria con enseñanza gratuita para niños y obreros, que parece distinguir esta fase inicial inaugurada en nuestro país en 1905.⁶ A estas iniciativas se sumaron, en 1910 la formación de la Escuela Complementaria Industrial para obreros, que el Poder Ejecutivo organizó anexa a la Escuela Industrial Superior (1897). Además de la Escuela Profesional de Artes Decorativas "Fernando Fader", existía una escuela profesional de mujeres en Tucumán, así como otras de Artes y Oficios, cabe citar la instaurada en Catamarca durante el gobierno de Emilio Molina, y variadas ofertas que brindaban talleres particulares de enseñanza artística.

La voz de Godofredo Daireaux

En 1910, apenas transcurridos cinco años de la nacionalización de la Academia, Godofredo Daireaux⁷ escribe para *Athinae* a propósito de la necesidad de fundar una Escuela de Artes Industriales. La casa de este personaje era frecuentada por los artistas de la época, además de hallarse ligado por lazos de parentesco con Mario A. Canale director de la revista, fue uno de los más importantes apoyos financieros con que contó la publicación. En una nota referida a este francés -que había sido entre

5. María Isabel Baldasarre. La revista de los jóvenes: *Athinae*. En Artundo P. M. (Dir) *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Ed., 2008.

6. En el marco de estas propuestas no debe olvidarse la del joven Quinquela Martín quien junto a Santiago Stagnaro se propuso dictar en 1915 un curso nocturno de dibujo y pintura para obreros en la Escuela Fray Justo Santa María de Oro, para enseñar arte aplicado a la industria, tratando temas de la flora y la fauna argentina.

7. Véase nota 2.

los años 1901 a 1906 Inspector General de Enseñanza Secundaria y Normal- aparece en acertado homenaje un comentario de su libro “Tipos y Paisajes Criollos”, donde había demostrado de forma literaria, en cuadros llenos de colorido, los elementos originales de nuestra tierra, pintándolos con la palabra.

Hondamente preocupado por la enseñanza rutinaria que encuentra en este círculo dedicado al aprendizaje del dibujo, la pintura y el modelado, Daireaux asevera:

“La Academia Nacional de Bellas Artes no se debe contentar con descubrir uno que otro talento sobresaliente, cultivarlo, fomentar su desarrollo y lanzarlo en la sociedad para que se haga con el tiempo su más precioso adorno” y aclara “para la mayoría de sus alumnos una escuela donde aprendan algo que les pueda servir para ganarse el pan.” (Daireaux, 1910)

En la institución se daba un curso superior de decoración pictórica que no bastaba “para llenar la necesidad de fomentar el arte industrial”, por este motivo, propone entonces la creación de una escuela anexa de Artes Industriales, bajo el cuidado de esta entidad, propiciando a los alumnos “dar a sus estudios de arte un objeto práctico”.⁸ Sin embargo, Daireaux vislumbraba que el desarrollo fabril de lo bello redundaría en el surgimiento de un “verdadero arte nacional (...) el artista que adorna muebles o uten-



Una clase de artes decorativas en la Academia Nacional de Bellas Artes hacia la década del 20

silios de uso corriente -hablamos, claro está, de artistas verdaderos y creadores y no de simples obreros que solamente copian, mal ó bien, el modelo que se les da,- se inspira de lo que la naturaleza colocara a su alrededor”. (Daireaux, 1910)

Para este autor el espíritu del pueblo encarnado en los “pobres” poco podía hacer en fomento del arte, en cambio la clase “pudiente” pondría de moda “el comprar en su tierra los muebles tallados y los mil enseres de uso doméstico”. Finalmente, sostiene que esta idea “merece

ser estudiada y puesta en práctica cuanto antes”, planteando “talleres de grabado, de tallado en madera y metales, de herrería y alfarería artística y otros que poco a poco se hagan necesarios”, oficios que no solo darían alimento a sus ideales sino les proporcionarían alimento al cuerpo. Esta declaración no deja de sorprender, si se tiene en cuenta que la Academia se postulaba en su creación, además como Escuela de Artes Decorativas e Industriales, nos preguntamos qué razones habrán impedido en ese intervalo de 1905 a 1910 la puesta en marcha del plan original.

8. El plan de estudios de la Academia cuando cumple 50 años de vida comprendía clases de ornamentación decorativa, destinadas a indagar tanto en objetos como en la flora y fauna nativa, no faltaba tampoco la historia de las artes decorativas, y de la arquitectura y sus estilos..

Daireaux propugna el fomento de lo artesanal, movimiento que en Europa se había desarrollado desde la segunda mitad del siglo XIX, impulsado por los cambios sociales de la revolución industrial. Su nota aparecida en *Athinae* fue publicada también en la revista *Arquitectura*, en el número de enero-febrero de 1910, donde se reúnen además otros artículos, como el referido a las escuelas de Arquitectura del modernismo europeo.⁹ Este es un momento de renovación de las artes y de la arquitectura, cuando el *Art Nouveau* comienza a atreverse en los edificios de Buenos Aires, aunque sus edificios son denostados desde las páginas de la revista *Caras y Caretas*, como verdaderos adefesios.

No obstante, el creciente interés en el medio local por este movimiento tan ligado a las artes decorativas se debió al consumo, impulsado por la moda. Sostiene Ortiz, que en esa época los productos importados de grandes nombres como Lalique o Tiffany adquirieron fama y prestigio: "vidrios, joyas, muebles, artefactos y adornos para el hogar despertaron un entusiasmo febril especialmente en la nueva burguesía" y por ende, en la clase media en ascenso. (Ortiz, 1999:19)

La influencia europea

En el Viejo Mundo este concepto de "artes aplicadas" independientes de las artes "mayores" había surgido como

consecuencia de la revolución industrial y de la cultura historicista. El desorden y sobre todo la "vulgaridad de la producción industrial se reflejan ya en todo el escenario de la vida social, comprendidos los objetos de uso común". (Benévol, 1977: 197) Esta tendencia apuntó a mejorar la forma y carácter de muebles, tejidos, vestidos y utensilios varios. Entre el arte y la industria terminó estableciéndose una relación "unilateral" fragmentada en estratos separados.

En líneas generales, puede decirse que el interés por estas artes se inició en Inglaterra, siguiendo entre otras, las iniciativas de John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896) quienes debieron demostrar que el problema del diseño depende de la "actitud intelectual y moral del proyectista y del consumidor y de la organización social que condiciona a ambos". (Benévol, 1977: 209) Comenzó el florecimiento de las exposiciones industriales, descollando la llevada a cabo en Londres en 1851, en tanto se fundaron escuelas de diseño en Londres, Birmingham y Manchester. Seguidor de las teorías de Ruskin¹⁰, Morris estableció en 1862 un taller de artes decorativas que producía tapices, tejidos, papel pintado, muebles y vidrio elevando el trabajo artesanal a nuevas categorías. La creación del movimiento de *Arts and Crafts* iniciado en 1888 atrajo el interés de artesanos y empresarios ingleses.

En España también se alzaron voces en 1894¹¹ sobre la importancia de las artes industriales, aunque en diversas ciudades existían escuelas de Artes y Oficios, las mismas resultaban inferiores en la parte técnica y estética. En 1892, Pablo Alzola escribió en Bilbao *El Arte Industrial de España*, iniciándose prontamente el movimiento modernista que revolucionó las artes aplicadas en la arquitectura de esa nación todavía relegada en su desarrollo.

En Bélgica se originó una gran renovación de las artes aplicadas encarnada en las figuras de Víctor Horta (1861-1947), Henry Van de Velde (1863-1957) y Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910), entre otros, que aunaron los nuevos diseños a la arquitectura. En 1907, los alemanes crearon la primera organización de esta materia, el *Deutscher Werkbund*, que en 1914 fue renovada por Walter Gropius (1883-1969) en la Escuela de Weimar, resultando el origen del Bauhaus, núcleo del diseño europeo.

En nuestro país no resultaría posible comprender la aparición de este impulso, brindado desde el área estatal a las artes aplicadas, sin la existencia de una industria local, siguiendo a Tedeschi ¿podría definirse este proceso como el período prehistórico de nuestro diseño industrial que daría dignidad artística a los productos del maquinismo? (Tedeschi, 1966)

9. Nota firmada por H. Fierens-Gevaert (1870-1926) especialista en arte belga y contemporáneo.

10. La obra de Ruskin "Siete lámparas de la Arquitectura" ocupa una de las páginas de la revista *Athinae*, en junio de 1910: "Notas sobre el gran esteta inglés Sir Jon (sic) Ruskin y sus siete palabras de la arquitectura, comentado en un folleto por el paraguayo Viriato Díaz Pérez."

11. Francisco García Arenal. "El arte industrial en España", en *Boletín Revista de Obras Públicas*, Madrid, 20 de febrero de 1894.

Sólo desde esta perspectiva puede comprenderse el pensamiento de Daireaux: “¿Quién sabe si en este país nuevo no llegaría a crearse un estilo nuevo, inédito, original, genuino, independiente de todos los Renacimientos, de todos los Luises y de todos los art Nouveau que nos dispensan mezclados y mixturados, en olla podrida, todos los albañiles e industriales del orbe entero?” (Daireaux, 1910)

En aquellos días se estaba forjando la idea de un arte adaptado a nuestro ambiente, así en el número de *Athinae* aparecido en mayo de 1910, se hace referencia al arte decorativo aplicado a la arquitectura, esto significaba en un primer momento ahondar en la flora y la fauna argentina, luego sería “necesario modelar y esculpir con un sentimiento nacional, inspirarse en todo lo que sea propio del país, en lo netamente argentino (...) hay tantos motivos donde inspirarse!”

Perspectiva de las artes industriales en el Centenario patrio

Los tiempos del Centenario, fueron de profunda renovación y esperanza en el destino de la patria, en Buenos Aires reinaba un clima de regocijante optimismo basado en la idea de un progreso indefinido, que había generado el pensamiento liberal y positivista. Sin embargo, ya desde fines del siglo XIX se produjo un acercamiento renovado, realizándose intercambios con España, país hasta entonces denostado por

su estado de retraso. Al tiempo que comenzó a levantarse la voz de intelectuales, escritores y artistas que bregaban por una vuelta a las raíces de nuestra tierra en el planteo de un arte propio.

Por otra parte, también se desencadenó un reconocimiento de las formas del pasado precolombino que alcanzaba a la producción ornamental y decorativa, como podrá verse más adelante.

Ciertamente, en este período las artes aplicadas recibieron un gran empuje desde la órbita oficial, necesariamente entroncado con la situación del sector industrial en el momento de celebrarse el Centenario de la Revolución de Mayo. Según la revista *Caras y Caretas* -en una afirmación que pareciera un tanto exagerada- 1910 marca una expresión de poder de la producción nacional que resultaba comparable a la de las potencias extranjeras más adelantadas.

Sin bien en los predios “feriales del Centenario, los productos industriales de Europa Occidental y de América exhibidos presagiaban que Argentina se convertiría en un mercado creciente para sus fabricantes”,¹² al propio tiempo en los festejos que confluyeron en Buenos Aires, el país exhibió al mundo el poder de su producción agrícola, ganadera e industrial. Se llevaron a cabo exposiciones de Agricultura y Ganadería, Higiene, Ferrocarriles y Transportes Urbanos. En la muestra Internacional de Bellas Artes se

hallaron representadas además las artes decorativas y gráficas. La de Industria fue la última en inaugurarse, ya que las huelgas obreras desatadas en esos días, retrasaron su construcción.

La Exposición de la Industria

El Pabellón Industrial daría cuenta de esta preponderancia presentándose a los embajadores, jefes de Estado y la propia Infanta Isabel para que contemplaran los logros alcanzados por la república. El arquitecto Arturo Prins diseñó el espacio principal “constituido por dos hemicírculos que partían de un volumen central y de mayor altura que el resto. Los edificios laterales de este núcleo presentaban una columnata perimetral y en su interior cada provincia argentina exponía sus productos. El volumen principal se elevaba por sobre el resto, incorporaba profusamente grupos de esculturas enlazadas a los muros y culminaba con una cúpula opaca sostenida por figuras femeninas en movimiento, alejando de su arquitectura toda semblanza industrial”.¹³

Fue emplazado en el Parque Tres de Febrero en el espacio situado entre los lagos y el Rosedal, contado entre sus atractivos con un tranvía aéreo, un ferrocarril en miniatura, un tobogán de agua, conciertos y espectáculos varios.

Estuvieron representadas aquellas provincias que contaron con medios para realizar sus *stands* como Tucumán, Salta,

12. C. M. Reese y Thomas F. Reese. *Festejos y exposiciones*. En Margarita Gutman (Edición). *Buenos Aires 1910. Memoria del Porvenir*. Buenos Aires, FADU-UBA, 1999, p.322.

13. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo – Méndez, Patricia. “Buenos Aires en el Centenario: edificación de la nación y la nación edificada.” *Apuntes*, vol. 19, núm. 2, p. 216.

Jujuy, Córdoba, Santiago del Estero, San Juan, Corrientes, Mendoza, Entre Ríos junto al modelo de una perforadora que se utilizaba en la zona petrolífera de Comodoro Rivadavia. La muestra no dejó de dar ganancias despertando en los consumidores el deseo de adquirir productos modernos, exhibiéndose todos los trabajos de industria nacional.

Cabe mencionar la existencia en el mercado nativo de talleres de metalurgia (Pedro Vasena), materiales de construcción, mosaicos, impresiones sobre metal, láminas de hierro y acero, fábricas de cueros, de vehículos y carrocería, de cerveza, tabacos, vidrios y cristales (Rigolleau), destilerías, electricidad, muebles (H. C. Thompson), calzado (Grimoldi), artes gráficas, indumentaria y telas (Compañía Baibiene y Antonini), artículos de tocador y de alimentación, frigoríficos (Sansinena).

Ya en 1907 se reconoce que “La escultura, el grabado, la joyería y otras industrias artísticas están en un período naciente”. (Martínez, 1907)

En tanto las tejedurías aumentaron el número de personal empleado, del mismo modo que los talleres de papeles e impresos experimentaron un crecimiento importante entre 1895 y 1914. Hasta esa fecha el público prefería por ejemplo, los hilados extranjeros a pesar de la abundan-

dancia de nuestra lana, y las industrias textiles estaban bastante desarrolladas a fines del siglo XIX produciendo: medias, camisas, toallas, mantas, ponchos, casimires ordinarios, capas, sombreros.¹⁴

Presidente de la exposición fue el empresario Luis Baibiene y vicepresidentes los ingenieros Alfredo Demarchi y Luis A. Huergo, entre sus vocales se hallaban además los industriales Grimoldi y Rigolleau.¹⁵ Se admitía para dicho concurso materias primas, maquinarias y productos industriales, fabriles o manufacturados. En cuanto a las maquinarias las había para la producción y transmisión de fuerza, mecánica hidráulica, explotación de minas, destinadas a tipografía, litografía, encuadernación y fabricación de papel, para fibras textiles, herramientas para confecciones, artes cerámicas, construcciones civiles, entre muchas otras.



Reglamento de la Exposición Industrial de 1910 y Catálogo de la Academia de Arte de labores femeninas de 1906. Archivo personal.

Se exhibieron artículos elaborados en metales, maderas, pieles, cueros, cerdas y plumas, fibras textiles, vestidos y accesorios, productos químicos y farmacéuticos, alimenticios, papelería y artes gráficas, relojería, fotografía, e instrumentos de precisión, cristales, vidrio y cerámica, tabacos, alumbrado y calefacción, electricidad y enseñanza industrial.

Para esta fecha se advierten avances tanto en los artículos elaborados por el trabajo de la mujer, como en la confección de muebles y en el desarrollo de las artes gráficas.

Las labores femeninas

Según comentarios aparecidos en el diario *La Nación*, en los años 1905 y 1912 las artistas se dedicaban a talleres de confección y bordado, dibujos y pinturas, joyería, cincelado y fotografía. Así en la Sociedad de Educación Industrial se trataba de proveer a las jóvenes procedentes de la clase obrera, de un instrumento eficaz de ocupación, asimismo, cabe señalar que las mujeres que estudiaban en la Academia Nacional de Bellas Artes se inclinaron hacia el ramo industrial y las artes aplicadas.¹⁶

Algunos trabajos femeninos expuestos en la muestra industrial de 1910, provenían seguramente de la Academia Nacional Estímulo del Arte de la calle Suipacha 18. Esta asociación daba lecciones de

14. Vicente Vázquez Presedo. "La evolución industrial (Argentina, 1880-1910)", en Ferrari, Gustavo - Gallo, Ezequiel. *La Argentina del 80 al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 416.

15. En el Jurado se encontraban F. Latzina, Ángel Gallardo, Carlos Thays, Otto Krause, Pedro Arata, E. Le Monnier, H. Stein, Arturo Prins, P. B. Chambers, Jorge Newbery, entre otros.

16. Para este tema véase Graciela Scocco. "Un espacio permitido: Educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas", en María Inés Saavedra (dir.) *Buenos Aires, Artes plásticas, artistas y espacio público 1900-1930*. Buenos Aires, Vestales, 2008.

“bordados artísticos en seda blanco y oro; cabezas artísticas, paisajes, *panneaux*, frutas, aves, y toda clase de trabajos de fantasía”. Entre ellos se contaban: los encajes, a la aguja y al bollillo. “Pintura de todas clases a la acuarela, óleo; pastel y sobre porcelana a fuego, flores de cuero de novedad, cameos en coquilla, trabajos en alumbre y pastas de todas clases, economía doméstica, corte y confección de trajes y sombreros, zurcidos en trajes de paño y otros géneros, como también arreglo de abanicos.¹⁷ La dirección estaba a cargo de Julia B. de Biamonty y Josefina Aguirre de Vassilicos.

En la exhibición realizada en 1906, por esta institución se hallaban ejemplificados la diversidad de estilos que iban desde el “rafaelisco”, el Carlos V, los Luises XV y XVI, el rococó -tan presentes en la arquitectura y la decoración afrancesada de la época- mixturados con rosas, dalias, anémonas, margaritas, cerezas, frutillas y, paisajes bordados en diversos objetos: almohadones, camisas, chalecos, estolas, corbatas, pañuelos, pantallas, blusas.¹⁸

Rivalizaban los encajes de Smirne, Alençon, Inglaterra ó Venecia entre los cuales aparecen mencionados otros realizados en Ñanduti, vocablo guaraní que significa tela de araña, interesante referencia a un producto que se originó en una leyenda de origen paraguayo -aunque con reminiscencias de los tejidos de

Tenerife- se considera hasta el presente la artesanía más original del país hermano.

La ebanistería local

Tampoco faltaron en la exposición, muebles como los efectuados por los alumnos de la Escuela Industrial de la Nación. Se seguía una tendencia en la moda, en los salones de las mansiones porteñas eran frecuentes las mezclas estilísticas, típicas del historicismo, el salón con muebles coloniales, otros de origen oriental, junto a los Luises y los tapizados de Aubousson. Si bien eran importados en su mayoría, los ingleses fueron introducidos en escaso número e inicialmente por la firma Thompson, hasta que la expansión de ese comercio llevó a la formación de una fábrica -que abarcaba media manzana entre las calles Lavalle y Bulnes de la capital-, que contaba con 150 operarios y cuyas manufacturas eran reconocidas en toda América.

Todavía resultaba imperioso dotar al país de muebles de ebanistería fina y de estilo. La Compañía Nacional de Muebles de Luis Descotte, curiosamente contó con una página en *Atbinae* para servir de guía al público y de enseñanza para los que quisieran inspirarse en ellos y “tratar de crear poco a poco el arte decorativo argentino”. Sin embargo, nada más lejos se hallaba de la aparición de un arte mobiliario propio, el *babut* y la cama Luis XV publicadas como revelación para los más jóvenes.

En los negocios de la ciudad y en las carpinterías del suburbio se ofrecían a la venta muebles coloniales. Unos pocos años más allá de 1915, el público seguía la moda que había instalado en su casona de Belgrano el escritor Enrique Larreta. Además de esta evocación del tiempo de la Colonia, -afirma Guerchunoff en su nota “Estética Doméstica” - se expandía el gusto por el *jacobean* resultando anacrónico que ambos estilos mantuvieran sobrias decoraciones. Ciertamente, dominaban los tonos lúgubres y sombríos a los que se aunaron las notas exóticas venidas del Japón. Esta flamante búsqueda de una estética para los interiores de las residencias aun mostraba el “espíritu advenedizo de la gente, su ímpetu por imitar lo que no comprende y su tendencia a aceptar con docilidad la imposición de lo que se ofrece en el comercio”. En suma sin caer en lo grotesco lo “esencial de la mueblería reside en su adaptación a la vivienda y a la clase social del que la habita” elocuente vaticinio de lo que será la idea de diseño en el futuro. (Guerchunoff, 1919)

Nuevas perspectivas: 1910-1915

La Escuela de Bellas Artes de Tucumán En 1908, el Dr. Juan B. Terán había presentado ante la Legislatura de la provincia de Tucumán un proyecto de ley para crear una Escuela de Bellas Artes, considerada como una institución próspera basada sobre la base de elementos preexistentes. En 1912, el Senado y la Cámara de

17. Exposición de Labores y Pinturas ejecutadas en el año 1906. Academia Nacional Estímulo del Arte. Buenos Aires, Imp. y Enc. Rivadavia 775. En 1910 en el grupo 4 se presentaron máquinas destinadas al papel y sus aplicaciones, el 5 a las fibras textiles y confecciones, el 6 a las artes cerámicas y el 7 a las construcciones civiles.

18. Los cuadros bordados a mano por mi tía abuela Juana Desplats, obtuvieron el Gran Diploma de Honor en la Exposición Industrial de 1910.

Diputados sancionaron con carácter de ley, la fundación de la Universidad de Tucumán, donde aparece la sección de Bellas Artes, junto con las de Letras y Ciencias Sociales, Pedagogía, Estudios Comerciales, Lenguas Vivas, Mecánica y Química Agrícola e Industrial.

El doctor Terán estableció para esta nueva casa de estudios “un concepto moral, nacionalista y político” pues manifestaba que ella debía ser “instrumento de equilibrio a favor de la región del norte argentino, señalar rumbos económicos, avivar fuentes de riqueza”. (Ale, 2009) Como puede verse el arte estaba presente en esta concepción de la enseñanza de grado, cuando en 1914, año de apertura de la Universidad se dispuso la organización de una “Escuela de Bellas Artes, concebida como continuidad de la Academia de Bellas Artes, considerada ésta un plantel próspero que señalaba el camino de una gran fundación universitaria que era necesario abordar. Se plantea de este modo la necesidad de cursos actuales de pintura y de escultura, hasta formar una escuela completa.” (Ale, 2009)

Coincidente con las ideas de Ricardo Rojas, Terán destaca a Tucumán “con sus montañas, selvas y policromías, para la formación de una Escuela de Pintura, la cual exclusivamente femenina, era necesario ampliar con un curso de varones a través de una Escuela de Dibujo, Pintura y Escultura”. (Ale, 2009)

El propio gobernador de Tucumán Ernesto Padilla, concibió un programa de conferencias que se dictarían en la Universidad recientemente inaugurada, además de la presentación de conciertos se destacaron las ponencias del ingeniero J. Duclout y de Ricardo Rojas, hijo de esa tierra nacido en 1882. El escritor se refirió en primera instancia, al ambiente geográfico, a la filiación histórica de la provincia y a la creación de un ideal estético para la nueva institución. Rojas postula un arte ornamental argentino que se elevara hasta la “dignidad de la belleza”, concepto que encierra un verdadero progreso, acerca de las posibilidades de expansión de un arte decorativo que a nivel nacional era hasta entonces incipiente.

Rojas había sido enviado en 1907, por el Ministerio de Instrucción Pública como comisionado para estudiar los sistemas educativos en el viejo mundo. En esa ocasión, recorrió entre otros: el Museo de Pintura de Basilea, el Museo Vaticano, el Kircheriano de Roma, el de Letrán y el de Nápoles tomando contacto con las bellas artes y con piezas arqueológicas. A su regreso publicó su trabajo *La Restauración Nacionalista*, donde propicia el desarrollo de una educación que surja de la recuperación del propio pasado histórico.¹⁹

Rojas entiende que la Universidad de Tucumán, debía estar signada por el ideal americano tan en boga en ese tiempo,

para la que reivindica por una parte, el sentido de las artes aplicadas que “son a su modo Bellas”, y por otra, una historia que descubre la cultura de un pueblo en estas expresiones estéticas. Como fenómeno económico esas artes estaban destinadas a satisfacer necesidades colectivas, aunque todavía nuestro país no había concurrido a la “competencia universal de objetos útiles y bellos”. Se tornaba necesario “definir la conciencia de nuevos elementos decorativos”, rescatando el espíritu de su tierra natal para lo cual debía producirse una renovación de artes ornamentales desaparecidas y obtener del bosque tucumano “el paradigma ornamental de un arte propio”. (Rojas, 1915: 114 y 106)

Proyecta entonces un programa de trabajos estéticos que encomienda a esta nueva institución, que a diferencia de las artes musicales, poéticas y pictóricas de producción individual debía organizarse de forma colectiva. Para el fomento de las artes aplicadas, la universidad se podría convertir en productora de objetos decorativos y en organizadora de talleres donde surgieran:

“tapices, vasos, joyas, muebles, encuadernación y tipografía, cocina, repujado de metales, esencias de tocador y molduras arquitectónicas”.

Ya en un proceso de selección posterior la entidad seleccionaría alfombras en lugar

19. En 1902 había participado conjuntamente con Joaquín V. González en la organización de la Facultad de Humanidades de La Plata, de la que fue Profesor Titular de Literatura.

de encajes, vasos y no joyas, muebles en vez de repujados. Como resultado se obtendría una obra bella, útil, austera y nueva, correspondiendo al arte ornamental argentino restaurar con elementos de la tradición o de la flora local, la conciencia estética de los antiguos artesanos. No se trataba de inventar “un estilo tucumano por acto de fantasía personal”, sino una “ornamentación duradera” con “espíritu de raza”. (Rojas 1915: 116) Debían seguirse asimismo modelos de la arqueología tucumana, así como de las joyas áureas de Quimbaya, tesoro hallado en 1891 en una región de Colombia.

Un resumen de su conferencia fue publicado en la revista *Arquitectura* en octubre de 1915, con el título “Artes Decorativas Americanas”

El influjo precolombino: Ambrosetti y Onelli

Los estudios arqueológicos de prestigiosos científicos, Juan B. Ambrosetti, Antonio Debenedetti, el Perito Moreno, Florentino Ameghino, trazaron nuevas perspectivas en el arte anterior a la dominación hispánica. El patrimonio descubierto en nuestro país fue exhibido en los museos Etnográfico de Buenos Aires, instituido en 1904 por la Facultad de Filosofía y Letras y el de Ciencias Naturales de La Plata (1884). El interés que despertaba el aporte de las investigaciones del pasado precolombino, queda evidenciado en el viaje que en 1908 realizaron los alumnos de la Academia

Nacional de Bellas Artes a esa ciudad, para conocer tan significativa colección. Artes e industrias, debían alejarse de la copia de modelos serviles, en suma abandonar la cosmopolita influencia de Europa para ahondar la mirada en nuestra América hispánica.

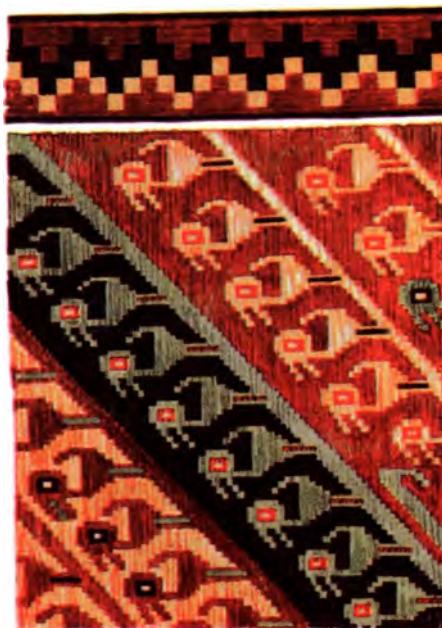
Dentro de esta corriente reivindicadora del arte de la tierra, el Director del Museo Etnográfico, Juan B. Ambrosetti en el mes de julio de 1915 se refiere en la revista *Arquitectura* a las piezas exhibidas en su museo como “auxiliar de los estudios de ornamentación aplicables al arte en general”.

Según relata había indicado a los pintores Pompeo Boggio y José Antonio Terry conocer el pasado arqueológico del interior. Boggio, turinés se radicó en el país, estudió junto a Terry en Estímulo de Bellas Artes, juntos viajaron en 1911 a Tilcara (Jujuy) para encontrar motivos



que luego representaron en sus telas como la “Chichería” realizada por Terry. El pintor finalmente se estableció en ese paraje jujeño donde un museo lleva su nombre. Otro, en la localidad bonaerense de Chivilcoy recuerda a Boggio, donde formó a los primeros profesores de arte. De este modo Ambrosetti señaló un camino a estos artistas que finalmente siguieron esa tendencia regionalista.

Comienza de este modo, a propugnar una línea de investigación y trabajo sobre los motivos conservados en tejidos, vasos, pinturas y grabado de los tiempos precolombinos. En ellos se expresaba tal “riqueza de líneas y combinaciones extrañas, tanta fantasía en la composición



Tejidos incásicos provenientes del Cementerio peruano de Ancón y preservados en el Museo Etnográfico de Buenos Aires. Archivo CEDODAL

o la estilización de los elementos animales y vegetales que las artes plásticas podrán utilizar en sus variadas producciones de escultura o arquitectura así como también las gráficas y demás artes menores de aplicación industrial." (Ambrosetti, 1915)

Luego de reconocer en las obras pictóricas de autores nacionales temáticas referidas a malones, cautivas e indios araucanos, -señala Ambrosetti- algunos ensayos efectuados en las artes menores:

"entre otros conozco un *vitrail* ejecutado por la fábrica del señor Benoit según un cartón del artista Collivadino en el que se utilizó como figura central un vaso calchaquí, y en uno de los últimos salones el pintor Lorenzo Piqué presentó un proyecto de decoración de un hall, en el que sacó un partido muy discreto y feliz de los motivos calchaquíes, que estudió durante algún tiempo en el Museo Etnográfico", el que aparece reproducido en la mencionada revista. (Ambrosetti, 1915)

"Pero estamos muy lejos aun de haber alcanzado el propósito buscado; los jóvenes tienen amplio campo donde espigar con provecho". Además de las cerámicas, los vasos peruanos de Nazca, alfarería, urnas funerarias, el museo poseía en esa época una colección de tejidos antiguos araucanos (Chile) y ponchos pampas de la provincia de Buenos Aires, cuya particularidad era que el dibujo no resultaba del tejido, "sino del teñido especial e interrumpido que dan a los hilos de la urdimbre por medio de ataduras,

antes de colocarlos sobre el telar". (Ambrosetti, 1915)

Un año antes, el italiano Clemente Onelli (1864-1924), director del Jardín Zoológico de Buenos Aires, investigador naturalista, propuso al gobernador de Tucumán, doctor Padilla la creación de un gran taller de tejidos criollos y luego por encargo del gobernador de la provincia de Córdoba, Dr. Ramón J. Cárcano, estudió los tejidos criollos de la región. En la nota "Tejidos criollos e indígenas" aparecida en la revista *Arquitectura* en el número agosto-septiembre de 1916, refiere:

"En las escuelas de tejidos, recién inauguradas en Córdoba y en Tucumán, el telar criollo se ha refinado un tanto, está en buenos y amplios salones convenientemente iluminados; sus marcos son gruesos tirantes de pino tea cepillados y enchanflados: el marco superior está afirmado con escuadras de fierro, los lisos, las correderas se estiran a voluntad con tornillos de madera, tiene en fin una confección más sólida, más terminada y más moderna, pero responde en un todo al viejo y tradicional telar criollo".

Ese mismo año Kraft publicó su libro *Alfombras y Tapices. Tejidos criollos*, donde se propuso divulgar el proceso de la tejeduría tradicional, la preparación de la lana, su lavado y teñido, siguiendo las costumbres de los antiguos telares.

Confiesa: "Lástima será que en esos telares, en lugar de imitar viejos y respe-

tables tejidos conservados hoy en los museos, o en los conventos, o en las casas solariegas, la discípula de hoy, hábil maestra mañana y de sombrero emperifollado, de vuelo a su fantasía cursi y colorinchora, tratando de asimilar a su gusto modas europeas que harán disparar horrorizada a la clientela que busque originalidad criolla y no detestables imitaciones". Critica los "pretenciosos cartones de gobelinos que vio listos a ser masacotes en el telar." (Onelli, 1916)

Onelli quería resucitar algodones como los catamarqueños que habían recibido el primer premio en las exposiciones de Londres de 1840 y 1856. Luego de reseñar las labores de telar que se realizaban antes de la llegada de los españoles, entiende que las fábricas existentes en esa época en número de diez y seis, eran todas mediocres, con excepción de unas pocas que tenían real importancia.

En relación a este resurgimiento afirma Pérez Valiente en la revista *Plus Ultra*: "He llegado al convencimiento que estas artes, producto de una civilización extinguida, pueden competir y compararse con los modelos de fabricación egipcia, árabe, persa, y demás estilos ornamentales conocidos, tanto en la armonía de los colores como en la rareza y extraña combinación de los dibujos". Además la industria de las alfombras y tejidos incásicos surgida de los telares implementados por Onelli bien podía armonizar con los muebles de línea virreinal de moda por aquellos años.



Repisa con ídolos e iconografía draconiana realizada por Alfredo Guido y José Gerbino. Archivo CEDODAL

Eugenio d' Ors²⁰ lo recuerda el año de su muerte, ya que lo había visitado tres años antes en el Jardín Zoológico en un momento en que trabajadores de tapices trenzados de la Patagonia se vieron impedidos a modernizar con nuevos dibujos a lo que el español consideraba: español:

"Hay que evitar (...) que una tradición se suicide, que se ciegue una de las pocas fuentes de belleza espontánea que siguen fluyendo en el mundo". Onelli trató de persuadir a los tejedores como al Gobierno de que el remedio de la crisis estaba "no en sucumbir ante la vulgaridad

cosmopolita, repitiendo en Patagonia mal lo que en París y en Duesseldorf (sic) se hace mejor, sino, al contrario en aferrarse con pureza a los estilos tradicionales, luchando por imponerlos prestigiosamente en los mercados."

Asimismo había establecido en Buenos Aires talleres de tapicería indígena que se montaron en el Jardín Zoológico, en el Zoológico del Sur actual Parque de los Patricios, en Parque Avellaneda y en el barrio de Belgrano. Así quedó abierto el camino para el desarrollo de esta nueva forma de trabajo de las artes menores, que si bien comercialmente no obtuvo buenos resultados, sólo puede comprenderse en confluencia con el embrionario desarrollo de la industria textil local. Lo cierto es que en 1929 su escuela de telares tenía una inscripción de 70 alumnos.

También organizó talleres de cerámica para lo cual llamó a artesanos de Santiago del Estero, quienes expusieron sus trabajos en Buenos Aires y enseñaron su forma de reproducción.

El creciente interés sobre las temáticas estilísticas precolombinas abrió posteriormente, puertas a los trabajos decorativos de figuras y alegorías del período incásico que González Garaño usó para el Ballet Caporá del maestro Pascual de Rogatis en junio de 1917. Proyección de estas postulaciones resultó la presentación en el V Salón de Acuarelistas de 1919, de los

20. Eugenio d' Ors. Glosas. ABC, Madrid, 26 de noviembre de 1924, p. 7..



Modelo de arca calchaquí obra de Alfredo Guido y José Gerbino. Archivo CEDODAL

dibujos aztecas de Adolfo Travascio y Pedro V. Blake, cuya modalidad netamente americana se hallaba en acuarelas sobre fondos de oro y los trabajos conjuntos de urnas, yuros, huacos y otras piezas de cerámica con decoraciones y motivos de ornamentación precolombina.²¹

El despuntar del Arte Decorativo

Puede considerarse el año 1918 como el surgimiento de una nueva etapa de nuestras artes decorativas, ya que debido a la iniciativa del doctor Félix Pardo de Tavera, de origen filipino, se funda la Sociedad Nacional organización que señala una fase avanzada en este proceso

de desarrollo de las artes aplicadas iniciado en 1905.

Pardo de Tavera nació en Manila en 1859, estudió en el Ateneo Municipal y en la Academia de Dibujo y Pintura de Madrid graduándose en 1876. Se destacó en escultura y fue premiado con la medalla de plata en la Exposición General de Filipinas (Madrid) en 1887 y luego con una medalla de bronce en la Feria Mundial de París de 1889, ciudad donde se radicó y recibió de médico. En 1890 se casó con una argentina y se estableció en nuestro país donde se nacionalizó. Fue autor de un busto de San Martín que se encuentra en nuestra Casa de Gobierno. Desde 1911 concurrió al Salón Nacional. Falleció en París en 1932.

En la creación de la Sociedad Nacional de Artes Decorativas no se había expresado una línea de principios, ni un credo, como lo hiciera en un manifiesto la exposición del *Werkbunde*, escuela ligada al arte armonizado con la vivienda, en tanto el carácter de la muestra revestía todavía afinidades con la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas.

El Primer Salón Nacional de Arte Decorativo se exhibió en un local pequeño, dividido en tres salas al que acudieron la gran mayoría de los decoradores argentinos. La belleza de aquellos objetos estribaba en la “pureza de sus líneas y en la gracia inefable” que dimanaba de la armoniosa combinación de sus elementos decorativos.²² Se exhi-

21. V Salón de Acuarelistas. *Plus Ultra*, julio, 1919, p. 318.

22. “Primer Salón de Arte Decorativo”. *Augusta*, 1918.

bieron cerámicas, huacos peruanos, vasos, urnas y platos, cofres, muebles calchaquíes, dibujos a tinta, ilustraciones de libros, paneles decorativos, obras de mantelería.

Entre los principales expositores se hallaban los artistas Alfredo Guido, José Gerbino y el naturalista Clemente Onelli quienes eran los únicos autores que habían “puesto una nota original”.

“Las cerámicas y maderas talladas con ídolos de pupila misteriosa, los fantásticos tapices aborígenes, los papeles pintados con ramazones y flores estilizadas, los raros almohadones historiados con liturgias incaicas; esto es arte decorativo, propiamente dicho, porque se aplica a la vivienda humana y tiende a enaltecer nuestra existencia por el hechizo de las cosas bellas dentro de lo que es útil y agradable a nuestros sentidos.”

Las bellezas ornamentales, al ser aplicadas a las artes industriales y decorativas, podrían crear un estilo básico “inconfundible”, insiste Pérez Valiente, en la “formación de un estilo propio y eminentemente nacional”. (Pérez Valiente, 1919)

Los ocho pequeños muebles presentados por el pintor Alfredo Guido y el escultor José Gerbino habían sido premiados con medalla de oro. Tanto “en los modelos de alfarería americana como en los muebles presentados, unidos por el deseo de una renovación decorativa fueron los “primeros

en emprender esta plausible iniciativa”. En este caso los objetos tomaron su ornamentación del estilo calchaquí en vasos de ornamentación draconiana, dibujos simétricos y zoomorfos propios de esta cultura. Para la crítica resultaba loable que la aplicación del estilo calchaquí se extendiera a todos los objetos de uso indispensable en la casa moderna.



Figuras y alegorías del período incásico que Alfredo González Garaño diseñó para el Ballet Caporá, obra de Pascual de Rogatis, junio de 1917

De la producción de los telares de Clemente Onelli se destacó una alfombra santiagueña con motivos zoomórficos en su centro armonizada en tonos marrón y ribeteada por una guarda de tonos azules.

El propio creador del salón, Pardo de Tavera exhibió un “pendantif” de nácar, platino y brillantes y trabajos como un “hacha de ceremonia” y un cortapapel, ambos de estilo calchaquí.

Al año siguiente se realizó el Segundo Salón donde Onelli volvió a presentar obras de telar: “Los nudos a mano de aymará, los incásicos, las alfombras pampas, con la sugerencia evidente del Aráuco, que a su vez la recibió del norte, y que se caracterizan por la cruz y los escáques en zigzag de los «nacur macuñ» o mantas araucanas, que recuerdan los dibujos famosos del palacio de Chan-Chan, revelan en el artista y erudito, que es Clemente Onelli, un profundo amor por las cosas de esta tierra”.

No faltaron tampoco “Los muebles, de Gerbino y de Guido, hábiles artífices, que trabajan a la manera de los antiguos, por recóndito goce espiritual, suman bellezas en sus concepciones calchaquíes, llevados en el fausto de sus ricas decoraciones y en la serenidad de sus líneas, a un fin práctico y noble, de hacer más agradable la vida, en el rincón familiar, que será cátedra de estética para los hijos”.

Eduardo del Valle, exhibió un sillón, parte de un juego que le encomendó Ernesto Castellú. Fue este el primer caso en que un artista, realizó «muebles de firma», trabajando la preparación de los cueros, su estampado y decoración. “Representa un

esfuerzo considerable y un hermoso exponente de su obra".

Este segundo Salón Anual de Arte Decorativo es considerado desde las páginas de la revista *Augusta* como "un hecho insólito dentro del medio. El encausa, un movimiento hasta hoy sin la cohesión indispensable, para imponer un resultado que, al mismo tiempo de representar interesantes tendencias estéticas, prepara el buen gusto del público, dándole una orientación bien entendida".

El arte decorativo debía librarse del capricho de los *Marchands*, de la inclinación del público a la compra de baratijas, en suma debía comenzarse a valorar los objetos desde perspectivas artísticas. Sin embargo, la valoración y aparición del producto como protagonista, que significó el inicio de nuestro diseño industrial, debería aguardar hasta 1938 al aparecer el sillón BKF que estableció principios creativos básicos.²³ (Blanco, 1987) A partir de entonces los diseñadores, desde su diferente y variada relación con los medios de producción, fijaron las pautas de desarrollo. La clave fue la participación del diseñador en el proyecto cultural y no en el proyecto industrial como ocurrió en los países del Norte.

He intentado entonces siguiendo las palabras de Tedeschi, una aproximación a aquel tiempo "prehistórico" de las artes aplicadas y decorativas, recorriendo veinte

años de proposiciones y presagios que culminarían en la creación del diseño industrial argentino.

Nota: Agradezco a la Arq. Patricia Méndez las tomas fotográficas realizadas.

Bibliografía

Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. (1927): Lanús, Tall. Gráf. José Fornarese.

Ale, María Claudia (2009): "La escuela de dibujo y artes aplicadas y su proyección en el medio provincial durante el periodo 1910-1930", en *Actas del Primer Congreso sobre la Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*. Tucumán, UNT.

Pérez Valiente, José M. (1919): "Alfombras y tejidos incaicos", en *Plus Ultra*, Buenos Aires, enero.

Ambrosetti, Juan B. (1915): "El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras como auxiliar de los estudios de ornamentación aplicables al arte en general", en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, nº 1, julio.

Artundo, P. M. (Dir.) (2008): *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Ed.

Benévoli, Leonardo (1977): *Historia de la Arquitectura moderna*. Barcelona, G. Gili, 3 e.

Blanco, Ricardo (1987): "Historia de una evolución: el diseño en la Argentina", en *Summa Temática*, nº 17, febrero.

Burucúa, José Emilio (Dir.) (1999): *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. v. 1. Buenos Aires, Sudamericana.

Daireaux, Godofredo. (1910): "Escuela de Artes Industriales", en *Arquitectura*, Suplemento de la

Revista Técnica, nº 61, Buenos Aires, enero-febrero.

Dorfman, Adolfo. (1970): *Historia de la Industria Argentina*. Buenos Aires, Solar/Hachette.

Ferrari, Gustavo - Gallo, Ezequiel. (1980): *La Argentina del 80 al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana.

Fierens Gevaert, H. (1910): "Las escuelas de arquitectura modernas", en *Arquitectura*, enero febrero.

García Martínez, J. A. (1985) *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston.

González, Joaquín V. (1905): "Nacionalización de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales. Discurso de inauguración." *Arquitectura, Revista Técnica*, Buenos Aires, junio-julio.

Guerchonoff, Alberto (1919): "Estética doméstica", en *Plus Ultra*, Buenos Aires julio.

Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2000): "Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América", en *Temas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

Gutman, Margarita (Edición). (1999) *Buenos Aires 1910. Memoria del Porvenir*. Buenos Aires, FADU-UBA.

Kuon Arce, Elizabeth, Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, Gutiérrez Ramón, Viñuales, Graciela María (2009) *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima, Universidad de San Martín de Porres.

Martínez, Alberto (1907): *Baedeker de la République Argentine*. Barcelona, A. López Robert.

Möller, Rodolfo. (1969): "Crónica del diseño industrial en la Argentina", en *Summa*, Buenos Aires, nº 15, febrero.

23. Le dieron el nombre al diseño original las iniciales de los apellidos del Grupo Austral, los arquitectos Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari-Hardoy.

- Onelli, Clemente (1916): "Tejidos criollos e indígenas", en *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, nº 7, agosto-septiembre.
- Onelli, Clemente. (1916): *Alfombras, tapices y tejidos criollos*. Buenos Aires, Kraft.
- Ortiz, Federico (1999): "La Arquitectura Argentina (1900-1945)", en *Historia General del Arte en la Argentina*, VIII. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Pérez Valiente, Antonio (1919): "Renacimiento del arte indígena", en *Plus Ultra*, Buenos Aires.
- Rojas, Ricardo. (1909): *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- (1915) *La Universidad de Tucumán. Tres conferencias*. Buenos Aires, Librería Argentina de Enrique García.
- Saavedra María Inés (Dir.) (2008): *Buenos Aires, Artes plásticas, artistas y espacio público 1900-1930*. Buenos Aires, Vestales.

Elisa Radovanovic. Licenciada en Historia de las Artes (UBA). Profesional principal del CONICET. Bajo la dirección del arquitecto Ramón Gutiérrez trabajó en el marco del programa "Las transformaciones de Buenos Aires en el período 1880-1914", el cual se llevó a cabo en el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, luego pasó a prestar asistencia técnica en el Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Belgrano. Ha coordinado el proyecto de relevamiento del patrimonio cartográfico del ya mencionado Instituto, colaborando en el equipo asistente de la exposición Memoria del Porvenir 1910. Curadora de la Exposición "Antiguos Planos de Buenos Aires" realizado en el Estudio de Arquitectura Fasulo - Piantini. Colabora con diversos organismos en la investigación de Arte Argentino y en la sección de Arte Latinoamericano contemporáneo del Centro de Documentación de América Latina (CEDODAL). Entre otras obras es autora de: *Planos de Buenos Aires*. Buenos Aires, Cedodal, 2001. *Buenos Aires, Ciudad Moderna, 1880-1910*. Buenos Aires, Turísticas, 2002. *Avenida de Mayo*. Buenos Aires, Turísticas, 2002. "Evolución histórica de la Avenida de Mayo", en Gutiérrez, Ramón (Coord.) La recuperación de la Avenida de Mayo, Buenos Aires, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2007.

Hecho en Argentina por Tribalwerks®

info@tribalwerks.com.ar

ISBN 978-950-612-028-3



9 789506 120283



ACADEMIA NACIONAL de BELLAS ARTES