

HISTORIA

GENERAL DEL ARTE

EN LA

ARGENTINA



Academia Nacional de Bellas Artes

B U E N O S A I R E S - A R G E N T I N A

HISTORIA GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA

Tomo VIII

HIS

TORIA

GENERAL DEL ARTE
EN LA
ARGENTINA

Academia Nacional de Bellas Artes

B U E N O S A I R E S - A R G E N T I N A

Octavo volumen de
HISTORIA GENERAL DEL ARTE EN LA ARGENTINA

ISBN 950-612-000-5 (Obra Completa)

ISBN 950-612-041-2

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© by Academia Nacional de Bellas Artes

IMPRESO EN LA ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

NOTA PRELIMINAR

El Tomo VIII de esta publicación completa el período 1915-1945 iniciado en el tomo anterior. Lo hace añadiendo los capítulos que corresponden a la Arquitectura, la Pintura, la Interpretación Musical y, por primera vez, la Cinematografía.

La Academia ha decidido proseguir su Historia General del arte en la Argentina con dos tomos más, el IX y el X, en los cuales se pretende continuar el relato de los hechos artísticos más allá de 1945 y llegar, por lo menos, hasta los prolíficos años 60 de nuestro siglo.

La definición de los contenidos y la diagramación estuvieron a cargo del extinto ex presidente Ing. Don Basilio Uribe por este medio la Academia rinde homenaje a su esfuerzo



COMIENZOS DEL SIGLO XX

LA ARQUITECTURA ARGENTINA
(1900 -1945)

LA CINEMATOGRAFIA ARGENTINA
(1896 -1945)

LA INTERPRETACION MUSICAL
(III)
(1926 -1945)

LA PINTURA EN LA ARGENTINA
(1915 -1945)

LA ARQUITECTURA ARGENTINA
(1900-1945)

Federico F. Ortiz

1. Academia Nacional de Bellas Artes: "Historia General del Arte en la Argentina", Tomo V: "Fines del siglo XIX y comienzos del XX"; página 208 ad fine: "Arquitectura 1880-1930". Buenos Aires, 1988.

2. En la región del Río de la Plata, desde las últimas décadas del siglo XVIII, hubo ejemplos puntuales de arquitectura de inspiración neoclásica y también hubo arquitectura de rasgos clasicistas. En las décadas del '30 y del '40 del siglo pasado aparecen, como presagio, pero muy esporádicamente, edificios representativos del eclecticismo romántico, tanto clasista como goticista, pero la generalización del *eclecticismo historicista* y el camino al apogeo del mismo comienza sólo a partir del setenta del siglo pasado.

INTRODUCCIÓN

Este capítulo de la historia de la arquitectura argentina comienza en los primeros años de nuestro siglo y termina en 1945.

Parte de lo ocurrido entre 1900 y 1930 fue el tema de nuestro capítulo anterior: "La arquitectura argentina de 1880 a 1930". En él nos ocupamos del academicismo y dentro de éste, del *eclecticismo historicista*.¹

Desde un punto de vista amplio puede decirse que la temática de nuestro capítulo anterior es, hasta 1930 la más importante. Por cierto que es así si se enfoca el asunto en razón del tipo de arquitectura que más se hizo; o sea como lo más aceptado y usual de la producción de los arquitectos —en cuanto profesionales— y de lo que se inculcó en las escuelas de arquitectura, en su tarea de formación de arquitectos y de la difusión de las teorías de la arquitectura.

No podemos dudar de que hasta 1930 el *eclecticismo historicista*, como idea, más aún como cultura, fue lo central, lo más corriente y por lo tanto desde una perspectiva general fue lo más importante. También desde el encuadre de su valoración social, lo más prestigioso.

El *eclecticismo historicista* en sus vertientes neoclásicas, romántico clasicista, pintoresquista o *eclecticista per se*, estuvo en el centro del escenario de la arquitectura argentina desde las últimas décadas del siglo XIX² hasta por lo menos 1930, apoyado y consolidado en las enseñanzas de las escuelas de arquitectura, organizadas en función del ideario académico en el cual tuvo un gran ascendiente la cultura arquitectónica francesa, en particular la de la *École des Beaux Arts* de París.

Pero sostener este criterio no implica menosprecio de lo demás, ni supone desestimar aquellas propuestas que fuera de la corriente princi-

pal, fueron creadas y realizadas entre 1900 y 1930 y tampoco las que se hicieron entre 1930 y 1945, aunque ya en estos últimos 15 años el protagonismo del *eclecticismo historicista* había mermado, su prestigio declinaba y sus ideas y sus manifestaciones formales ya no eran aceptadas tan favorablemente como lo habían sido a comienzos de siglo.

Ocurrieron, durante el período 1900-1945, cosas muy importantes en el arte, fenómenos que desde un punto de vista cualitativo y por sobre todo desde la perspectiva de la creación, quizás son más importantes que el *eclecticismo historicista*; hechos artísticos e intelectuales que son de una gran significancia que acontecen fuera del ámbito del academicismo tradicional y oficial.

Este capítulo trata casi enteramente de esos hechos artísticos, más aún culturales, que en mayor o en menor medida se alejaron o se enfrentaron a la ortodoxia arquitectónica de los primeros treinta años de nuestro siglo.

El traslado e incorporación del arte europeo a la cultura del Río de la Plata, no sólo implicó la asimilación de sus corrientes principales, sino también de sus problemáticas generales y de sus confrontaciones y antagonismos particulares, en un proceso de transculturación de gran porte pero, en general de moderada profundidad.

Una transculturación masiva aunque en lo profundo, de mediano calado, es particularmente característico de nuestra cultura arquitectónica de las tres primeras décadas del corriente siglo. Es conveniente no perder de vista este hecho cuando se trata de llevar adelante un análisis riguroso y razonable de lo que fue, en nuestro país, la actividad arquitectónica de la primera mitad de nuestro siglo.

Arquitectónicamente, por lo menos a primera vista, la Argentina quiso ser Europa; nues-

3. La utopía de hacer, y mas aún de ser, *Europa en América* es el substrato mas poderoso del desarrollo cultural argentino de las primeras décadas del siglo XX, tal como lo había sido de la segunda mitad del siglo XIX.

tras ciudades y hasta nuestros pueblos, especialmente los de la pampa húmeda y del litoral fluvial, adoptaron una fisonomía europea, un parecido o semblante europeo que no llegó a serlo mas aún, por qué la naturaleza, el poderoso conjunto de lo ingénito, lo impidió.

Entonces, tal como se presentaron los hechos, la historia de la arquitectura argentina es, en su mayor parte, la historia de la arquitectura

europea, trasladada a un escenario americano; el nuevo escenario, especialmente el natural y la espacialidad fueron los condicionantes finales: los hechos que marcan el límite ambiental de una europeización posible.³

En el período que va de 1915 a 1935 el Neocolonial se presenta como una fractura del eurocentrismo vigente y es, sin duda, un esfuerzo apasionado, tanto artístico como intelectual, de



Buenos Aires. La calle Florida, c. 1905. (A.G.N.).

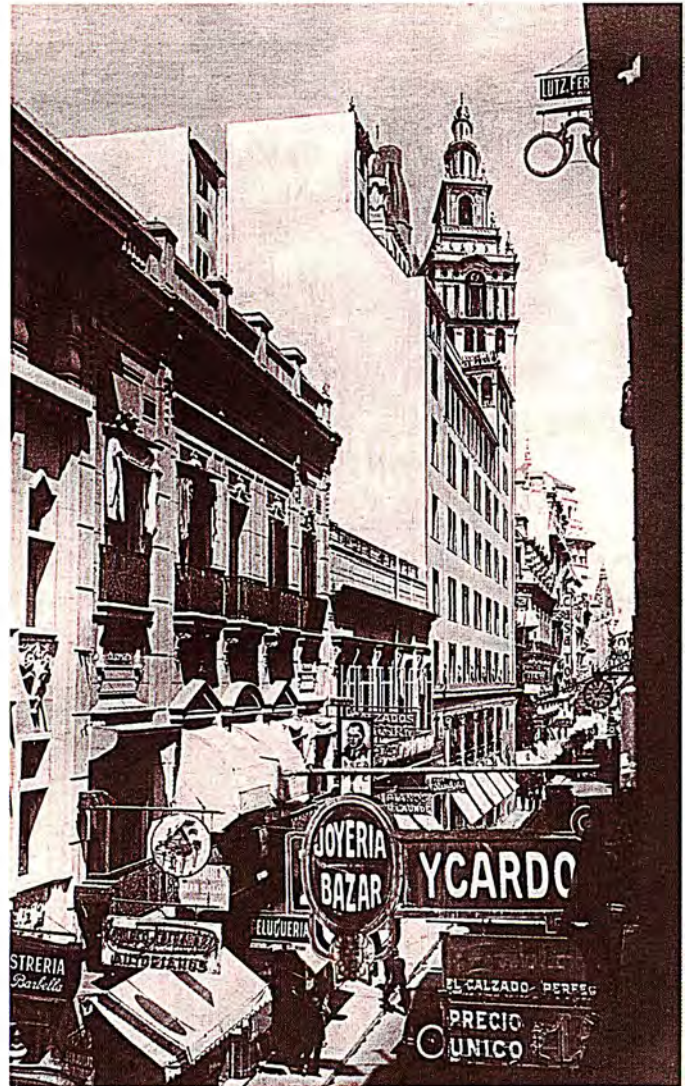
reivindicar algo mas propio. Un esfuerzo cultural pero que arquitectónicamente fue, en gran parte fagocitado por el eclecticismo historicista y pintoresquista.

Este tema de los límites de la europeización y mas aún de la licitud de la misma, ha sido motivo de mucho desvelo de los investigadores e historiadores de la arquitectura argentina. El asunto es por demás interesante y a él nos iremos refiriendo.

El traslado de las problemáticas íntimas del arte europeo, de sus polémicas y de sus enfrentamientos propios, más la dócil aceptación de estos hechos en un país nuevo, es el substrato cultural en que pudieron arraigarse en nuestro territorio casi todas las expresiones de la arquitectura y de la decoración que buscaron, en Europa, oponerse o alejarse del academicismo y de su recetario eclecticista.

LAS ARQUITECTURAS Y LA DECORACIÓN NO ACADEMICISTAS

En la Argentina hay una sorprendente cantidad de arquitectura y de decoración que en Europa recibió distintos nombres: Art Nouveau, Modern Style, L'Art 1900, Liberty, Sezession, Modernisme, Jugendstil, y algunos más, de tanto o menor significación. El nuestro es uno de los pocos países fuera de Europa que puede mostrar, aún hoy, un conjunto relativamente atractivo de obras que corresponden a estas denominaciones, ninguna de las cuales es lo suficientemente amplia como para describir satisfactoriamente a este vasto conjunto de tendencias del diseño cuyo apogeo fue alrededor de 1900. Es debido a la imposibilidad de hallar una denominación abarcante, que recurrimos al concepto de arquitecturas no académicas o antiacadémicas para describirlas. También podemos decir que fueron arquitecturas de alter-



Buenos Aires. La calle Florida, c. 1927. (A.G.N.).

nativa, que marcharon, casi siempre al margen de la complacencia academicista y que fueron consideradas extravagantes y hasta licenciosas por la ortodoxia profesional y por quienes se consideraban custodios del dogma artístico oficial.

La mayoría de las tendencias no académicas de fin y de comienzos de siglo tienen algunos rasgos en común que las identifican y que las

4. Hay un caso muy notorio que rompe el esquema de que los gobiernos siempre estaban ligados a las corrientes más convencionales del arte. La excepción fue Héctor Guimard (1867-1943) a quien se encomendó el diseño y la construcción de los nuevos accesos (quioscos, marquesinas y barandillas) del subterráneo de París, trabajo que realizó de la manera más original, dando lugar a un estilo único, el *Style Métro*.

hermanan, al mismo tiempo que las diferencian del eclecticismo historicista.

Por sobre todo debemos señalar en el lugar más destacado a la idea y a la intención de hacer algo nuevo respecto de las arquitecturas que tenían acaparado el patrocinio oficial.

Otro rasgo común de estas tendencias es su vinculación con las vertientes más novedosas y contestatarias de la literatura y de la poesía, de la pintura y de la escultura.

En general la influencia de las nuevas corrientes de las otras artes, incluyendo a la música —Fauré, Elgar, Mahler, Debussy, Richard Strauss, Chausson, Dukas, Satie, Scriabin, Ravel, de Falla— se ligan y se funden conceptual y formalmente con estas arquitecturas de oposición y de ruptura.

No hay lugar a dudas que la apertura expresiva que se concreta tan cabalmente a partir de la obra de los Impresionistas, tuvo una gravitación enorme en el comienzo de la desarticulación del andamiaje academicista. Sin embargo, la relación del Impresionismo con las nuevas arquitecturas y sus colaterales decorativas, no parece ir más allá de una búsqueda común a extramuros del arte oficial, generalmente vinculado éste al realismo, al figurativismo y al preciosismo pictórico.⁴

A diferencia del Impresionismo, la influencia del Simbolismo sobre las nuevas tendencias, vista desde un enfoque formal, fue más obvia; no hay en la mayoría de estas nuevas tendencias un orden que cumplir, ni una manera más o menos definida, mucho menos estructurada,



Buenos Aires, La plaza San Martín, c. 1905. En el centro el Salón Nacional de Bellas Artes, ex Pabellón de la Argentina en la Exposición Universal de París de 1889. (A.G.N.).

5. Gustave Moreau (1826-1898). Considerado el pintor simbolista por excelencia. Alumno de L'École de Beaux Arts, admirador de Delacroix y maestro de George Rouault.

de ordenar las partes; más bien se verifica lo contrario: una propensión a la desestructuración, a la desmaterialización, a un efectismo formal y a la fantasía.

Casi todas las vertientes del arte del 1900 que se opusieron al academicismo y a las distintas orientaciones del asociacionismo historicista, tuvieron una fuerte dosis de subjetividad esencial, hecho verificable en la vocación introspectiva de casi todas sus figuras protagónicas. En los autores de las arquitecturas de alternativa, la voluntad de crear efectos, en que la fantasía es lo principal; ambientes en que el encantamiento surge como resultado de la indefinición formal y la indeterminación espacial se confirma un vigoroso contenido subjetivista, no ya romántico sino simbolista. En la intención es la subjetividad que trasciende y surge del recuerdo la frase de Gustave Moreau: "Amo tanto a mi arte que no seré feliz hasta que lo haga para mí mismo".⁵ Para los arquitectos del antiacademicismo cada obra debía ser un testimonio inédito.

Una tercera característica de estas nuevas corrientes fue la voluntad de crear y constituir unos sistemas expresivos completos, unos conjuntos de diseños identificables individualmente con cada tendencia. Esta búsqueda no es privativa de estos movimientos artísticos del 1900, ya que todos los estilos tienden a formar sistemas iconográficos completos y diferenciados. Pero en este caso es de mucho interés, porque revela que en cada una de estas nuevas corrientes, existió la voluntad de crear un estilo o sea un conjunto de imágenes y de símbolos cuya filiación fuese fácilmente distinguible. Esta voluntad de conformar en cada caso un estilo es importante, especialmente en función de lo que sigue.

Finalmente, como cuarta peculiaridad de casi toda la creación antiacademicista podemos

decir que la misma tiene fuertes raíces regionales y en la mayoría de los casos encarna y representa valores expresivos de contenido oriundo o nacional. Es así que los Arts & Crafts son innegablemente británicos, el Liberty es italiano (a pesar de la anglofilia del nombre), el Jugendstil es alemán, el Sezessionstil es vienés y el Modernisme es catalán. En ciertos casos las fronteras no son rigurosas; por ejemplo el Art Nouveau en un tiempo había asumido la titularidad genérica de todo el conjunto, produciendo este hecho una inevitable confusión semántica, ya que no hay dudas que entre casi todas estas manifestaciones del antiacademicismo hay diferencias.

Sin embargo, las raíces domésticas no fueron obstáculo para que se produjeran interesantes hibridaciones como en el caso de la influencia de la Sezession vienesa sobre el Modernisme catalán; caso curioso si se tiene en cuenta que este último fue, sin duda, el más nacionalista de todos. También fue considerable la influencia de Mackintosh y de la Escuela de Glasgow sobre la Sezession.

A propósito de las influencias regionales o nacionales, es interesante considerar el papel que tuvo la memoria histórica oriunda en la gestación y en el desarrollo de estas corrientes innovadoras. En general la situación se presenta ambigua; de manera que así como en la obra de los belgas, en especial la de Víctor Horta la influencia histórica es difícil de encontrar; pero en el Arts & Crafts el antiguo arte celta y en el Modernisme catalán la influencia del gótico es fundamental, como lo es el folklore y el artesanado en la obra de los escandinavos y los holandeses.

La actividad de los creadores antiacademicista rompe el frente cultural del eclecticismo historicista en dos puntos esenciales: uno artístico y otro político. En la expresión como asunto

esencialmente estético y en la idea hegemónica de una manera de hacer y de enseñar a hacer arquitectura, asunto netamente político.

ACERCA DEL ART NOUVEAU EN LA ARGENTINA

Si aceptamos que al historiador y al teorizador siempre se le pregunta el porqué de las

cosas y debe dar respuestas esclarecedoras, el caso del Art Nouveau en la Argentina plantea algún dilema de difícil dilucidación, y hoy no es fácil dar una respuesta absolutamente cierta a esos porqués, acerca de como fueron las razones de ser del Art Nouveau entre nosotros. Lo mismo podemos decir de todas las arquitecturas de alternativa con la excepción del Modernisme catalán.



E. S. Rodríguez Ortega, ingeniero. La excepcional fachada de la casa de la avenida Rivadavia 2031, Buenos Aires.

6. Williams Morris (1834-1896), artista, artesano, poeta, polemista, medievalista, diseñador gráfico, editor, impresor, publicista y también socialista, una de las personalidades más respetadas y queridas del siglo XIX. Su inteligente definición de la arquitectura "como todos los lugares creados por el hombre para que este pueda desenvolver de la mejor manera todas sus acciones materiales, intelectuales, sociales y espirituales", es de una extraordinaria vigencia y de una sobresaliente perspicacia.

7. Fueron los interiores de la tienda "L'Art Nouveau de París, diseñados por Henry Van de Velde en 1896 que dieron su nombre al estilo de la línea sinuosa. Van de Velde (1863-1957) es un protagonista de la renovación del diseño y pionero del

Obviamente que el "echar mano a lo europeo" que ya decía Mario Buschiazzi hace muchos años, está también en la cuestión del arraigo de estos estilos contestatarios en la Argentina y a que esto fuera posible muy rápidamente contribuyó de manera decisiva, el hecho de que gran parte del Art Nouveau se difundió por la vía comercial, por la venta de objetos manufacturados.

Contrariando la prédica de William Morris⁶, mentor y promotor de los Arts & Crafts, el Art Nouveau fue un fenómeno que debió su propagación al consumo, impulsado por la moda.

Entre nosotros los nombres de Gallé, Daum, Lalique, Müller, Legras, Tiffany, Majorelle y otros, rápidamente adquirieron fama y prestigio. Sus productos de gran calidad y de originalísimo diseño: vidrios, joyas, muebles, artefactos y adornos para el hogar, despertaron un entusiasmo febril especialmente en la nueva burguesía, en la clase media en ascenso.

Las grandes tiendas europeas, a través de sus sistemas de ventas y de promoción hicieron posible, con fines más utilitarios que culturales, la difusión de los objetos Art Nouveau; "La Samaritaine" y "Au Printemps" de París. "L'Innovation" de Bruselas y dos casos notables: "Liberty's" de Londres, que dio origen al nombre del movimiento Stile Liberty en Italia y "L'Art Nouveau", también de París, que dio su nombre al estilo.⁷

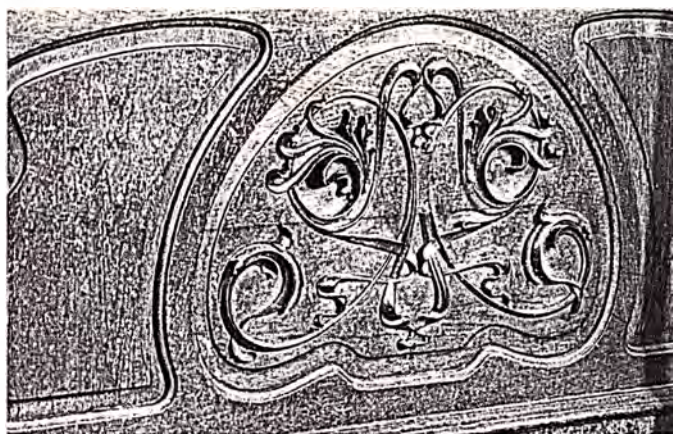
Sin embargo, por muy importante que haya sido la presencia de objetos, el mensaje Art Nouveau, en las vidrieras y en los escaparates de las tiendas, la arquitectura de este estilo no tuvo una gran aceptación y según algunos testimonios de la época el riesgo social de su uso era considerable. El anatema de cursi, siempre le rondó y el estigma de *parvenus* acechó siempre a sus adeptos y a sus usuarios.

Los edificios Art Nouveau que hoy están en

Movimiento Moderno. José María Peña que tanto ha hecho porque se conozca el Art Nouveau en la Argentina, nos dice que "Este estilo... había comenzado a penetrar en las casas por medio de objetos de uso cotidiano tales como juegos de tocador, vajilla o adornos. (Ver catálogo de la exposición "En Bélgica, el Art Nouveau 1803-1905", Buenos Aires, julio de 1990).



Balancín de un herraje de una puerta de la avenida Rivadavia 2081, Buenos Aires.



Detalle del frente de mostrador de la farmacia de la calle Cangallo 3602, Buenos Aires.

pie y en un estado de conservación aceptable son muy pocos. En muchas ciudades argentinas hay una herrería Art Nouveau de buena calidad y diseño, insertada en obras de arquitectura que en la mayoría de los casos no tienen la originalidad de sus puertas, barandillas y accesorios metálicos. Tampoco hay mucha innovación en el diseño de los edificios, en comparación con el nivel de creación de los paños y de las guardas de azulejos de muy

8. Los azulejos de ésta época fueron en su mayoría británicos, producidos por Pilkington's y otras conocidas manufacturas; algunos diseñados por William de Morgan, mas afines a las ideas del Glasgow School of Art que a las corrientes francesas.



E. S. Rodríguez Ortega, ingeniero. Ventana y balcón de la casa de la avenida Rivadavia 2031, Buenos Aires.

novedoso dibujo, utilizados con criterio decorativo en zaguanes, patios, baños y cajas de escaleras.⁸

También fueron incisivos como vehículos de difusión del Art Nouveau —el estilo de la línea sinuosa y de la inspiración vegetal— las revistas. Una en especial y de gran popularidad, “Caras y Caretas”, en la que varios dibujantes—Castro Rivera, Hohmann, Giménez, Holmberg, Zavatto y el famoso caricaturista Cao— se prodigaron en brindar buenas ilustraciones resueltas según esta nueva modalidad, en que la línea predominaba sobre el volumen.

En fin, en la Argentina, al Art Nouveau hay que buscarlo más en el detalle que en la totalidad. En la decoración, suele ser abundante como lo fue también en los medios gráficos.

Pero hay ciertas piezas arquitectónicas que por derecho propio merecen ser destacadas. Una de ellas es la fachada del edificio de la avenida Rivadavia 2031 de Buenos Aires, que cons-



E. S. Rodríguez Ortega, ingeniero. Coronamiento del edificio de la avenida Rivadavia 2031, Buenos Aires.

truyó en 1905 E. S. Rodríguez Ortega; se trata de un edificio de departamentos de cuatro pisos, cuya fachada es enteramente Art Nouveau. Este frente, de sutil curvatura, con un cuerpo central de cuatro ventanas que avanza en forma de *bow window*, está unido, casi enredado, por la trama del lirio; un trabajo de estuco bien logrado. El remate de la cornisa de esta obra tiene como motivo central un esotérico Neptuno, cuyas barbas dan forma a la baranda de la azotea sobre la calle. Las barandillas de los balcones son anguilas entrelazadas. El conjunto es sin duda un notable alarde de fantasía y de audacia siendo una lástima que su planta baja se encuentre obliterada por unas marquesinas del peor tipo comercial.

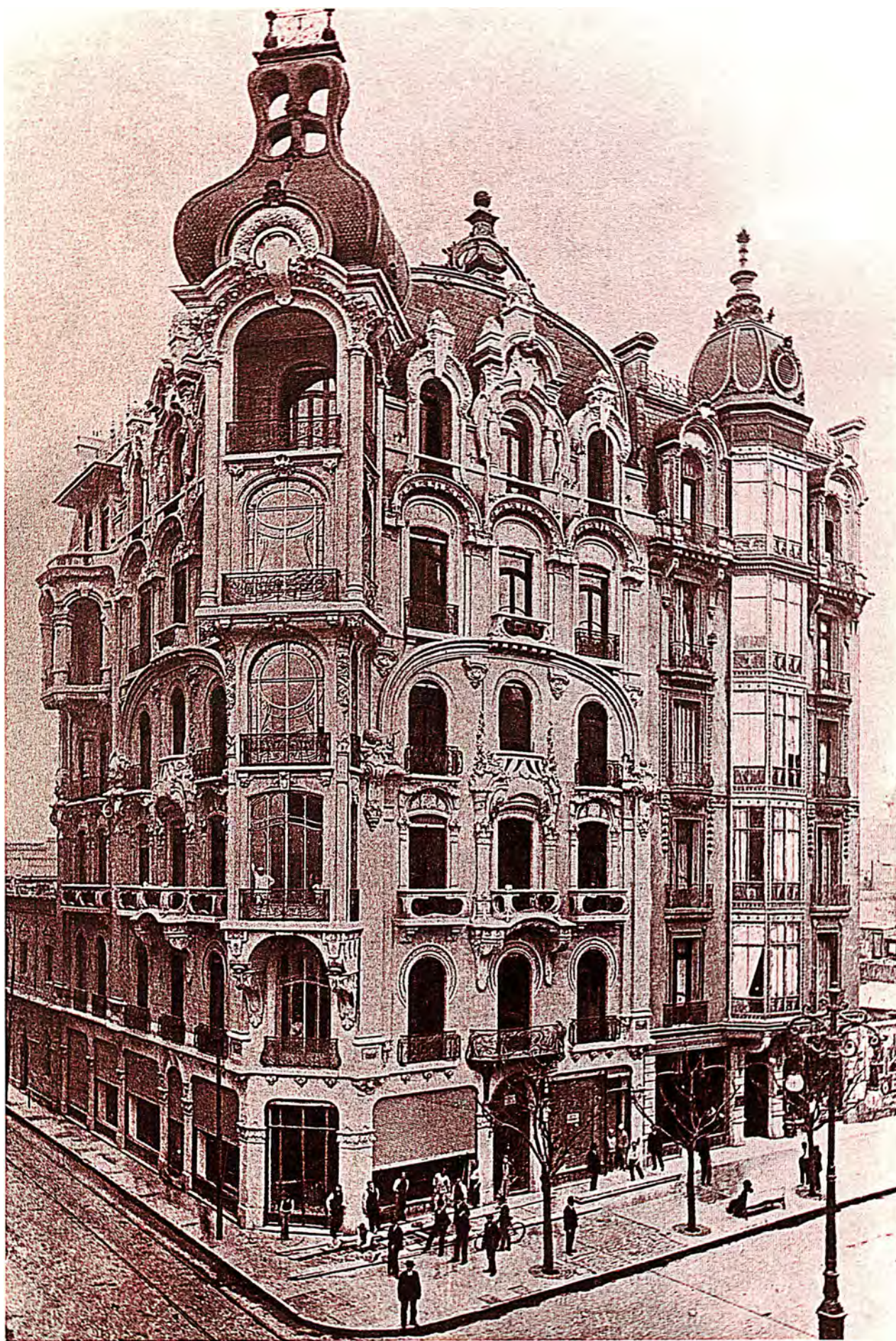
Igualmente singular es la tumba de Rufina Cambaceres en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires, cuyo frente, un entrelazado y sinuoso tema vegetal remata en un crespón floral; en la puerta, la inocente figura de la niña Cam-



Estatua de Rufina Cambaceres, *Cementerio de la Recoleta*, Buenos Aires.



Estatua de Rufina Cambaceres, detalles de la cabeza y del torso, *Cementerio de la Recoleta*, Buenos Aires.



Jules Dubois, arquitecto. Hotel Chile, avenida de Mayo y Santiago del Estero, Buenos Aires.

9. La de la calle Chile y la de la avenida Independencia desaparecieron a fines del '60, cuando la avenida 9 de Julio se prolongó hasta la plaza Constitución.

10. En 1966, finalizando la redacción de "La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina", percibimos que hay un período que, comenzado alrededor de 1895 termina en 1914, en que los diseños de exteriores de la vertiente clasista del *eclecticismo historicista* va adquiriendo una notoria informalidad, una época en que las fachadas se hacen mucho menos rígidas y se recubren de un barroquismo exuberante y profuso; y no pudiendo encontrar una dominación ya instalada y aceptada para describir a este período de gran lasitud del diseño le pusimos "academicis-

mo fluido", mote que ahora nos parece quizás cándido, aunque no incorrecto, porque hace referencia al alto grado de plasticidad y de maleabilidad en el uso de la decoración.

11. Louis Dubois nació en Toulouse, Francia. Llegó a la Argentina en 1888 y fue asistente de Alejandro Christophersen. Mas adelante se asoció con Pablo Pater (1881-1966), también de origen francés. Dubois falleció en Buenos Aires en 1916.

12. En 1989 un incendio destruyó el cupulín de la ochava de este edificio, cuyas fachadas han perdido gran parte de su decoración original.

13. Hay quienes sostienen que el uso de la denominación Liberty, el nombre de una conocida tienda de Londres, para

baceres, de cuerpo entero, tiene un aire simbolista: ¿una reencarnación, una aparición?.

En la calle Herrera 773 de Buenos Aires hay una fachada Art Nouveau antepuesta a una típica casa chorizo; hasta hace unos veinticinco años había otra exactamente igual en la calle Brandsen 771. Estas dos casas han sido atribuidas a Alfred Massue, aunque es probable que no sean de este autor. Igual cosa sucede con tres casas donde las fachadas eran de diseño parecido y que estaban en la calle México 1936, en la calle Chile 1044 y en la avenida Independencia 1036. De las tres, sólo queda en pie la primera, muy deteriorada.⁹

En cambio es de Massue el edificio de las calles Tucumán y Talcahuano, Buenos Aires, hoy sometido a una controvertida cirugía plástica cuyo objetivo es salvar el pabellón de la ochava, que es lo más destacable de esta obra en la cual la afiliación Art Nouveau se nos ocurre más bien marginal. Que Massue no era un practicante del estilo de la línea sinuosa, son prueba el mencionado edificio de la plaza Lavalle y la casa que le construyó a Irene H. De Moreno que se hallaba en la esquina de Cerrito y Juncal. Son estas unas obras francamente híbridas en que el autor mezcla componentes clasicistas con elementos curvilíneos de una manera sui generis. Su obra más comprometida con una posible vanguardia, estaba en la calle Charcas al 1600 y también ha desaparecido.

Un ejemplo característico de encarar las cosas a mitad de camino entre el clasicismo y la necesidad de hacer algo nuevo, es la obra de Eduardo Le Monnier a cuyos méritos ya nos hemos referido. Sin embargo, debemos volver a su casa para Bartolomé Ginocchio de la calle Lima de Buenos Aires, como caso ejemplar de esta tendencia que, a falta de una denominación consagrada, llamaremos academicismo abierto.¹⁰

Un caso curioso es el edificio de la esquina de avenida de Mayo y Santiago del Estero de Buenos Aires, obra de Louis Dubois (1867-1916)¹¹ donde en la actualidad se encuentra el Hotel Chile. En esta obra el autor rompe las reglas de la composición clasicista; sólo queda una insinuación del basamento; el fuste y la cornisa han desaparecido. La decoración es densa, la solución de la ochava es exuberante y concebida con imaginación, rematando en un templete con un extraordinario cupulín de sinuoso perfil.¹²

Uno de los aspectos más notables del Art Nouveau en la Argentina, fue la alta calidad de la mano de obra de quienes realizaron los detalles del mismo, el trabajo de los de artesanos, en especial el de los frentistas y herreros.

LIBERTY

No se nos ocurre pertinente entrar en la discusión terminológica acerca de la denominación más acertada para identificar a las nuevas tendencias del diseño en Italia a fines del siglo XIX. Un debate de muchos años ha puesto de relieve las ventajas y desventajas, siempre relativas, de los nombres Liberty, Floreale, Modernismo, Stile Nouvo, Arte Nouva y algunos más. En rigor éste es un debate esencialmente italiano y nuestra contribución al mismo no corresponde aquí. Entonces, aceptando que hay algún riesgo, seguiremos llamando Liberty a las manifestaciones antiacadémicas de origen italiano que se dieron en la Argentina.¹³

En la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, actuó un grupo de arquitectos italianos cuya obra es de interés por su originalidad y si bien no todas tienen el mismo nivel de calidad, es necesario reconocer su importancia en la búsqueda de nuevos caminos alternativos del academicismo. De este grupo se destacan, Vir-

describir a la arquitectura no académica y anticonvencional del '900 italiano tuvo un sentido irónico y hasta desdeñoso. Liberty's había sido fundada en 1875 por Arthur Lasenby Liberty; este empresario genial produjo la más sorprendente revolución del diseño en todas sus manifestaciones. Empleó para llevar a cabo esta innovación a diseñadores de gran prestigio: M.H. Baillie-Scott (1865-1954), Walter Crane (1845-1915), Archibald Knox (1864-1933), W. R. Lethaby (1857-1911), C.F.A. Voysey (1857-1941) y George Walton (1867-1933); El apodo de Liberty pudo haber sido aplicado con sorna a unas arquitecturas que iban a contrapelo de las convenciones y usos corrientes del momento, pero ni la producción de Liberty's de Lon-

dres, ni las arquitecturas italianas de alternativas de aquel período, merecen, de manera alguna, menosprecio.

ginio Colombo, Fausto di Bacco, Francisco Giannotti, Atilio Locati, Bernardo Milli, Salvador Mirate y Benjamín Pedrotti. Virginio Colombo tiene derecho a figurar entre los arquitectos más originales de la Argentina de comienzos de siglo, junto con Eduardo Le Monnier y con Julián García Nuñez.

Colombo nació en Milán en 1885 y cursó estudios terciarios en la prestigiosa Academia de Brera. Llegó a la Argentina a los 21 años de edad y a los 25 ya había obtenido una Medalla de Oro, en 1910, por sus trabajos en la Exposición del Centenario de la Independencia Nacional.

En la época en que fue estudiante, la arquitectura de alternativa en Italia ofrecía un cuadro interesante de obras, algunas de audaz configuración, producto del ingenio y de la voluntad renovadora de un conjunto numeroso de arquitectos, entre los que se destacan Ernesto Basile (1871-1932), Raimondo D'Aronco (1857-1932), Pietro Fenoglio (1865-1927), Anibale Rigotti (1870-1968), Giuseppe Sommaruga (1871-1947) y Ulisse Stachini (1871-1947). Es razonable concluir que Colombo debe haber sentido fuertemente, la influencia de un ambiente artístico lleno de fermento innovador, especialmente perceptible en Milán, ciudad que estaba completando un importante ciclo de transformación.

Su obra es la más cercana a la antítesis de la ortodoxia arquitectónica del momento. En sus edificios se comprueba un deseo de desestructuración del orden clasicista. Y si en las fachadas subsiste un vestigio de basamento-fuste-cornisa es una excusa para armar toda otra cosa: un polifacético mundo de formas que van de lo más abstracto en las piezas de herrería, pasando por la estilización floral, hasta llegar a los planos enteros ocupados por representaciones figurativas, de exaltada policromía y también

por esculturas de fuerte contenido simbolista, algunas muy sensuales, como las de Edoardo Passina en la fachada de Hipólito Irigoyen 2563/7 de Buenos Aires. La antigua casa de la familia Carú en Rivadavia y Añasco, Buenos Aires, demolida en 1964, fue un pintoresco ejemplo de residencia urbana cuyo perfil de castelo, aparece también como una mera excusa para crear un edificio formal y decorativamente exuberante, pletórico en la expresión de los materiales nobles: granitos, mármoles —y otros de acabada plasticidad— las esculturas voluptuosas de Bianchi Peletti hacían contrapunto con la excepcional verja de hierro, de diseño abstracto: un claro testimonio de aquellos tiempos en que se dio la contradicción entre unas expresiones de sensualismo mórbido y una búsqueda que asoma al territorio de la abstracción. Otra obra de Colombo de la avenida Rivadavia 3222, Buenos Aires; innegable segmento de palazzo entre medianeras, casi saturado de insinuaciones clasicistas hasta el piso superior, remata el edificio con una banda de decoración de ojivas sobre un fondo policromo de mosaicos, algo así como un eufemismo del gótico veneciano.

En el edificio de la avenida Corrientes 2558 de Buenos Aires, su obra más grande, la composición de la fachada es de gran vigor expresivo y aunque algo sombría, tiene rasgos originalísimos como el tratamiento de la zona del fuste, cortada horizontalmente en tres pisos por balcones, dejando más libre la zona central, más estrecha y con un solo balcón en el eje de simetría. Dos paneles de altorrelieves, a la altura de este balcón central, completan la tarea de segmentar el fuste. Sin embargo, el mismo queda latente, insinuado, en el fuerte sentido ascensional que le infunde el formato vertical de las ventanas.

En la época del redescubrimiento de Colombo, allá por 1966, caímos en la tentación de

14. Hemos incluido, la magnífica fachada de este edificio de Corrientes 2558 dibujada por los señores A. Nuñez Berthe, A. Rondon y R. Pérez, alumnos del arquitecto Jorge Goldemberg, extraída de "Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires", FAU/UBA, 1985. Véase bibliografía consultada.

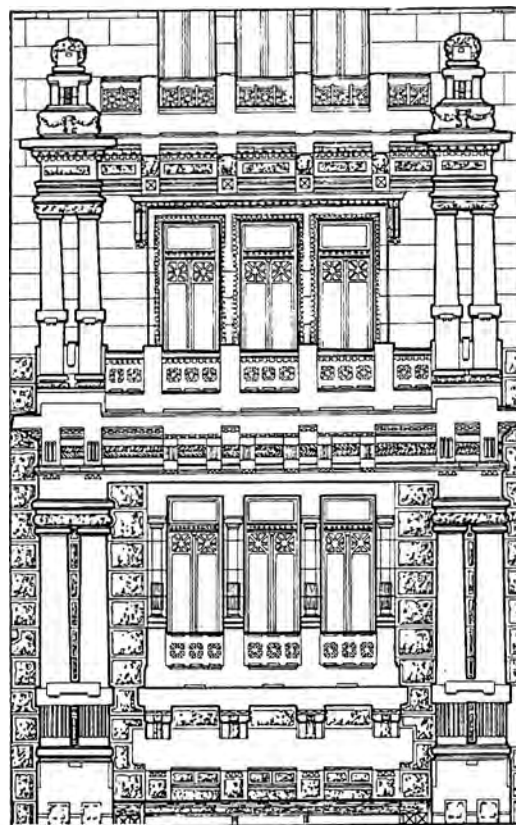


Virginio Colombo, arquitecto. Residencia Carú, Rivadavia y Añasco, Buenos Aires. Esculturas de Bianchi Peletti. (Demolida en 1964).

identificar a este edificio con el Palazzo Castiglioni (Milán 1901-1904) de Giuseppe Sommaruga. El parentesco está claro, el mismo substrato ideológico se percibe en ambas obras, pero en la de Colombo la segmentación de la fachada es mayor, más evidente; la misma está parcelada de una manera muy radical, al extremo de que se la podría descomponer por partes.¹⁴



Virginio Colombo, arquitecto y Eduardo Passina, escultor. Residencia con negocios en la calle Hipólito Yrigoyen 2563/65/67, Buenos Aires.



Virginio Colombo, arquitecto. Edificio de la avenida Corrientes 2558, Buenos Aires. (Detalle).

15. Dada la importancia de la obra de Virginio Colombo damos a continuación un listado no taxativo de aquellas que no han sido comentadas en este texto: Vivienda colectiva, H. Irigoyen 2569/75; vivienda colectiva, Agüero 1396; vivienda colectiva, H. Irigoyen 3447; vivienda colectiva? 3459; vivienda colectiva y comercio en planta baja, Charcas 2020/6; casa de familia, Tucumán 1961; casa de familia, Entre Ríos 1085; casa de familia, Yerbál 724; casa de familia, Perú 1050 (su único trabajo academicista); Unione Operai Italiani, Sarmiento 1374; Farmacia y vivienda, Canalejas y Artigas; Farmacia y vivienda, Estados Unidos y Santiago del Estero; Fábrica de Calzado de Anda y Cía, H. Primo 2048/62; su propia casa, "Villa Raquel",

En obras de menor dimensión como las de la calle Azcuénaga 1075 y 1129, ambas en Buenos Aires, Colombo se muestra dúctil en la resolución de la tipología del *petit hotel*, siempre buscando dar a sus trabajos un aire de singularidad. Azcuénaga 1129 es un estupenda casa, que trasciende el marco tipológico usual; su frente contrasta por su austeridad con el resto de la obra del autor.

Colombo falleció joven, en 1928 a los cuarenta y tres años. Sin embargo su obra fue vasta —más de 35 edificios— y de una diversidad muy apreciable.¹⁵

El tratamiento decorativo que en Colombo parece estar siempre al borde del exceso, desborda en algunos de sus colegas italianos, notablemente en uno: Bernardo Milli. También autor de una apreciable cantidad de obras, la mención de una, en la calle Suipacha 940 de Buenos Aires, es suficiente, para mostrar lo que puede ocurrir cuando esta manera de disponer una amplísima serie de elementos decorativos y de ornamentación no se rige por una medida necesaria, aunque mínima de disciplina formal. Los trabajos de Milli son interesantes, pero sin duda demostrativos de una profunda crisis. Una crisis de la razonabilidad del diseño de esta vertiente del modernismo. También son prueba de la fragilidad conceptual de las ideas que dieron lugar a este regodeo de las formas, cuyo objetivo, forzoso es pensarlo, era destacarse, hacer algo *moderno*.

La obra de Milli es indicativa de que la lucha contra el eclecticismismo historicista no iba a ser exitosa por la vía de la acumulación ornamental y de una mera desintegración de los órdenes clásicos. Ni Fausto di Bacco ni Francesco Gianotti practican un esteticismo tan rebuscadamente efectista como el de Milli, aunque les falte algo de la invención plástica, de la fantasía y el *capriccio* de Colombo.

Paez 2068, desaparecida en el curso de 1986. Todos estos edificios están en Buenos Aires.



Bernardo Milli, arquitecto. Detalle de la fantástica decoración del "petit hotel" de la calle Suipacha 940, Buenos Aires.

Hay, en los primeros años del siglo XX, muchos arquitectos que comienzan a percibir las ventajas que pueden obtener para sus obras mediante la incorporación de elementos provistos por la industria, aunque para las mismas aún aspiraran a mantener un perfil académico. La utilización del acero estructural en la obra arquitectónica se había ido generalizando a lo largo del siglo XIX, pero mostrarlo era inusual.

A pesar de un clima adverso a la exhibición de las estructuras de hierro y de acero, algunos arquitectos no dudaron que estos materiales de origen industrial, merecían ser expuestos tal

16. Hay un parecido realmente notable entre el aventanamiento de este edificio y el que utilizó M. Montarnal en una obra de la rue Reamur de París. Quizás sería de la misma fundición. Indudablemente este edificio tiene un cercano parentesco con ciertas obras europeas que se hicieron alrededor de fin de siglo: la tienda Tietz de Berlín, 1898; Old England y L'Innovation de Bruselas, 1899 y 1901; La Samaritaine de París, 1905-1907, y otras.

17. Mas adelante fue sede de una de las grandes tiendas de la Argentina: Gath & Chaves.

18. Salvador Mirate era napolitano. Ancien élève de L'école de Beaux Arts de París, llegó a la Argentina en 1887, siendo su primer empleo con Julio Dormal.

19. Estas claraboyas a su vez tienen techos protectores de vidrio armado en forma de sombreretes.

como son. La decisión de mostrarlos de una manera franca y desembarazada de accesorios academicistas, no pudo ser tomada fácilmente; requería, para su cumplimiento, de una cierta audacia y también, de una firme convicción de que el producto industrial tenía atributos propios de belleza y que su uso y manifestación, era algo no sólo necesario, sino también trascendente, como expresión de una contemporaneidad específica.

En el capítulo anterior nos referimos someramente al mérito de algunas obras de Alfredo Zucker (1852-1913): Las carpinterías de unos aventanamientos continuos son el sello distintivo de los edificios de Zucker, como lo son, de una manera más notable, del edificio que hicieron en 1912 Emilio Hughe (1863- 1912) y Vicente Colmegna en la esquina de la calle Sarmiento y la avenida Callao, de la Capital. Pero entre estas obras y la de di Bacco de 1913 en la calle San José entre avenida de Mayo e Hipólito Irigoyen, Buenos Aires, hay una distancia considerable. En esta última, el aventanamiento de sostén metálico es —casi— la fachada propiamente dicha. En los edificios de Zucker y en el de Hughe y Colmegna el aventanamiento es parte del fuste, mientras que en el de di Bacco el tema de la columna ha desaparecido y si bien hay una reminiscencia de la composición tripartita tradicional, lo importante en esta obra es que el protagonista ya es de origen industrial.¹⁶ Di Bacco en su obra de San José y Avenida de Mayo de Buenos Aires está cerca de los trabajos de Lorenzo Siegrist en los almacenes —depósitos de mercadería al por mayor— de Perú 535 y de Chacabuco 167 de Capital Federal, pero su obra tiene más gracia, y puede decirse que se inscribe claramente en el Liberty. Este trabajo es precursor, es la arquitectura de la luz, del espacio.

No podemos aseverar lo mismo de Salvador

Mirate (1862-1916) cuya única obra precursora está en la avenida de Mayo y Perú, Buenos Aires. Se trata de un prolijo trabajo de inserción de una importante vidriera en un envoltorio estructural cubierto de mampostería, conformando una fachada de escaso relieve, destinada a los Grandes Almacenes Luro;¹⁷ pertenece a la vertiente tipológica de las grandes tiendas europeas. Mirate trabajó muchísimo: residencias privadas: urbanas y rurales, bancos, iglesias y pabellones de exposición; todas eclécticas.¹⁸

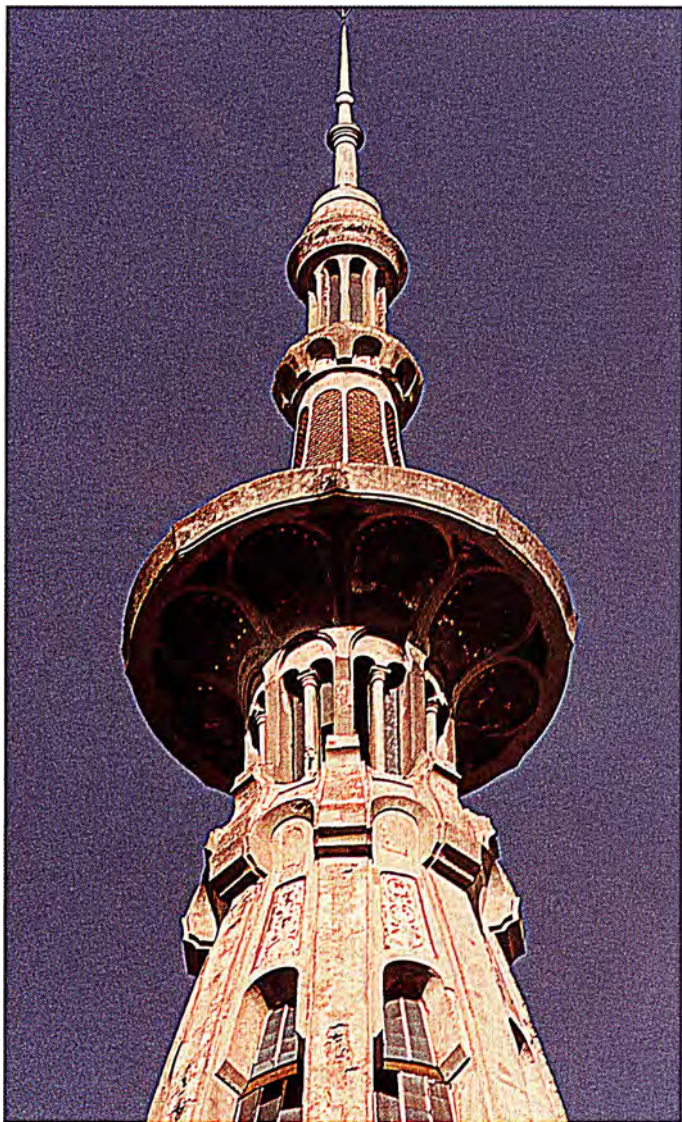
Menos ecléctico es Francisco T. Gianotti (1881-1967) a quien recordaremos aquí por dos grandes edificios: la Galería Güemes y la Confitería El Molino, ambos de Buenos Aires. El "Pasaje Florida" en la segunda cuadra de la calle homónima, se terminó de construir en 1915 y fue rebautizado "Pasaje Güemes". Esta galería comercial con locales de oficinas en los pisos altos y un teatro y salón de baile en el subsuelo, es un edificio polifuncional de concepción absolutamente avanzada para aquel entonces. El "Pasaje", de doble altura va de la calle Florida a la calle San Martín y recibe luz diurna por dos claraboyas cupulares¹⁹ y por lucernas a lo largo de la bóveda de cañón corrido. El efecto espacial debe haber sido de gran calidad, hoy totalmente obliterado. La torre del "Pasaje" con sus catorce pisos y el cerramiento vidriado del último piso —dispuesto para un restaurante— responde plenamente a ese particular entusiasmo que sentían algunos arquitectos por intercalar en sus obras elementos de origen industrial. En la decoración de este edificio, Gianotti aprovecha hábilmente el efectismo de la iconografía Liberty.

"El Molino", conserva casi totalmente todo el encanto de sus orígenes. Su exterior, una metáfora de casa de aldea, con las aspas del molino, en un edificio de setenta metros (!), demuestra que en 1912 aún perduraba en la Argentina

20. John Foster Fraser: "The Amazing Argentine", página 280. Véase Bibliografía consultada.

21. También de Gianotti era la desaparecida "Confitería París" de Charcas y Libertad de Buenos Aires, un bello ejemplo de arquitectura de una tardía *belle époque*.

22. Julio Cacciatore en "Summa".



Francisco T. Gianotti, arquitecto. Detalle del pináculo de la ochava de la confitería Del Molino, Buenos Aires.

ese curioso margen de permisividad expresiva, tan típico de Francia entre 1895 y 1910, seguramente asociado a la farándula del *fin de siècle* y, entre nosotros, a la euforia de las fiestas del Centenario (1910).

El cupulín de la esquina de las avenidas Callao y Rivadavia, en rigor un pináculo, con sus

revestimientos de cerámicos de colores y su exótico perfil, es un homenaje a "esa nación recién nacida, cuyo crecimiento es una de las maravillas del mundo".²⁰

Es muy probable que Gianotti haya sido el arquitecto de origen italiano que más obras hizo en la Argentina de la primera mitad del siglo xx. El conjunto de sus trabajos, lo muestran muy permeable a las distintas influencias de su tiempo, en el que se ubican etapas modernistas (¿Liberty?), eclécticas y modernas. A lo largo de este trayecto también aparecen obras de fuerte contenido academicista: avenida Roque Sáenz Peña 660 y 651, Buenos Aires.²¹ En un tramo en que va abandonando el vanguardismo del comienzo, Gianotti realiza, también en la avenida R. S. Peña, el Banco di Napoli, cuyo envoltorio es neo veneciano.

En el proyecto del Centro Nacional de Turismo sobre el Lago San Roque en la provincia de Córdoba, incursiona, en 1936, en un modernismo de grandes superficies de revoque blanco y de tiras de aventanamientos horizontales, también grandes, en un lenguaje expresivo cercano al aerodinamismo del *styling* o del monumentalismo futurista.

En resumen, hay que concluir que Gianotti es un ecléctico que utilizó un muy amplio espectro de variables, cuya actuación profesional lo coloca bastante por encima de sus colegas eclécticos de la vertiente historicista, como bien se ha dicho, por sus "intenciones de escapar del lenguaje académico que, sin embargo, no lo llevan a olvidar ciertas reglas del orden compositivo fuertemente arraigadas, debido a su formación".²²

Benjamín Pedrotti representa, más claramente que Gianotti, los problemas de un arquitecto cuya formación ortodoxa no le permitiría avanzar mayormente en la formulación de un lenguaje más original. Algunas de sus obras,



Bernardo Trivelloni, fachada de la casa de la calle Paraguay 1328, Buenos Aires, 1911.

23. Fabricados por Fiofinzaut de Milán - "La Nación", 12 de noviembre de 1984.
24. En este caso, el parecido con la casa Galimberti de Milán (1905), Giovanni Battista Bossi, arquitecto, da pie para pensar en que se trata de algo más que una mera coincidencia.
25. "El acta de nacimiento del resurgimiento catalán esta firmada por Lluís Domènech i Montaner en un artículo y un manifiesto que llevó el título " *En busca de una arquitectura nacional* " publicado en 1878 en la revista "La Renaixensa" (citado por Bruno Zevi en el prólogo de "Arquitectura Modernista" de Oriol Bohigas, 1968; ver bibliografía consultada).

tienen detalle de herrería de diseño singular y atractivo, como en el caso del Petit Hotel de Libertad 773, de Buenos Aires. También en las esculturas con que busca dar mayor informalidad a sus fachadas, Pedrotti incursiona en una plástica apenas sensual. Más atrevido es otro italiano, Bernardo Trivelloni, cuya obra de 1911 en Paraguay 1328 de Buenos Aires, tiene una fachada que es un verdadero documento Liberty, tanto por el magnífico mural de azulejos²³, como la herrería que une a los dos balcones.²⁴

No es posible extender más aún estas menciones de nuestros italianos, comprometidos en lo que fue la tarea común de quienes en las primeras décadas del siglo querían hacer algo nuevo, espíritus inquietos que de alguna manera, querían romper con lo inveterado.

REFLEXIONES ACERCA DEL "MODERNISME" EN LA ARGENTINA.

Para los catalanes que son quienes lo hicieron, el Modernisme es un asunto de fuerte contenido nacional.²⁵ Por lo tanto, es conveniente trazar una divisoria clara entre este movimiento y las demás tendencias de la renovación artística de fin de siglo.

Ciertamente puede decirse que el Modernisme catalán también fue un movimiento artístico de alternativa, pero sus objetivos no fueron, en esencia, ni ecuménicos ni hegemónicos; fueron fundamentalmente parte de un gran acto de reafirmación nacional catalana. De todos los acontecimientos artísticos del período 1850-1920 éste fue el que abarcó en su conjunto, más expresiones de las distintas artes. Tuvo unidad, aún cuando abarcó a un grupo heterogéneo de actividades y esto fue así en virtud de su ambientación regional y de su sentido nacional. Además puede decirse que tuvo una base

26. En el edificio del Casal de Cataluña en la calle Tacuarí de Buenos Aires los arquitectos Julián García Nuñez y A. Campionch han utilizado en el frente unos paños compuestos de trozos de azulejos o lozas rotas, obteniendo un efecto policromo, atractivo y sugerente. Es imposible suponer que los autores no conocían el Parque Güell.

social amplia y que fue popular. Como movimiento amalgamó asuntos y temas muy diversos de la cultura catalana: la renovación de la lengua, las fiestas tradicionales, la artesanía y la industria. Fue un movimiento que encaró cuestiones reivindicativas, patrióticas y regionalistas, de vasto alcance y trascendencia.

Para una gran mayoría el paradigma del Modernisme catalán es Gaudí, pero lo cierto es que no lo es. Entonces conviene aclarar, antes que nada, que en nuestro país no hay obras en que sea comprobable una influencia directa de Gaudí y por supuesto, que no hay construcciones en que se verifique una relación clara con lo más sustancial de Gaudí: sus trabajos de indagación estructural y sus resultados en el campo de la forma. La conclusión es que en términos de lo concreto, de lo construido en nuestro país, el influjo de Gaudí sólo puede concebirse como algo periférico, marginal.²⁶

En la Argentina cabe decir también que hay algunos edificios, donde aparece claramente el ascendiente del Modernisme. En obras de J. García Nuñez (1875-1944) y de Francisco Roca y Simó, hay rasgos innegables del catalanismo finisecular, pero estas cualidades de carácter están asociadas a la corriente vertebral histórica, en la que pesa, por sobre todo, un catalanismo esencial, de perfil más típico del período 1870-1900 y que conceptualmente tiene que ver con la *Renaixensa* como asunto genérico.

Dediquemos algunos párrafos a la obra de Francisco Roca y Simó, arquitecto catalán, graduado en Barcelona en 1906, residente en Rosario a comienzos de siglo y que allí realiza seis obras importantes, todas originales e interesantes. Es así que en la Argentina, el edificio más obviamente identificable con el Modernisme catalán esta en la ciudad de Rosario, en la esquina de las calles San Lorenzo y Entre Ríos. Esta obra por el aspecto general de su fachada

27. "La Casa de les Punxes", la casa de las Puntas, 1903-05, Diagonal 416-420, Barcelona: Josep Puig i Cadafalch, arquitecto.

28. Casa Amatller, 1898-1900, Paseo de Gracia 41, Barcelona; Josep Puig y Cadafalch, arquitecto.

y muy especialmente por su remate de pináculos entorchados, tanto como por sus detalles decorativos policromos es innegablemente de inspiración catalana. Desde ya, no es la "Casa de les Punxes"²⁷, ni la de Amatller²⁸, pero su semblante la coloca de una manera genérica en la senda expresiva de ciertas obras de dos figuras capitales de la arquitectura barcelonesa de fines y de comienzos de siglo: Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) y Josep Puig i Cadafalch (1867-1956).

En este edificio construido por la razón social Remonda Montserrat llama la atención el trabajo del frente, una argamasa magníficamente trabajada, que ha resistido de una manera inusual el ataque de los agentes exteriores. También asombran los motivos de azulejos, de un extraño simbolismo oriental; simbolismo que culmina en el remate del frente de la ochava, con su pequeña máscara encerrada en una falsa gabela. La herrería de este edificio es de muy buena calidad y sorprende por su intrincado diseño.

En cambio, el edificio del Club Español de Rosario es de una indudable singularidad. Es una de las pocas obras de arquitectura de nuestro país que puede merecer el calificativo de *sui generis*. En este caso, Francisco Roca i Simó ha realizado una fascinante amalgama de componentes simbolistas y modernistas de cuya fusión resulta una gran alegoría españolista. La fachada es asombrosa y a la vez desconcertante. La intención del autor ha sido la de crear un frente de aire monumental (en el interior, la gran escalera confirma esta intención monumentalista). Pero para lograr este propósito, bastante difícil si se tiene en cuenta que el edificio está a mitad de cuadra en la calle Rioja 1052, Roca i Simó se impone la utilización de medios expresivos y arreglos de composición no convencionales. Quiere hacer algo diferente, muy singular.

29. Si no fuera por la gran alegoría patriótica, es hoy difícil imaginarse a una Comisión Directiva de un prestigioso club social, compuesta por respetables caballeros españoles, de las clases comerciales y profesionales, aprobando, en 1913, los planos de este edificio tan singular, tan excepcionalmente diferente. Y tan heterodoxo que el portón de hierro del acceso principal fue encargado a Macfarlane & Co, y se fabricó en Glasgow, Escocia.

Este Club Español es admirable y a la vez inverosímil. Tres grandes nichos dominan la zona central de la fachada, creando un efecto de claroscuro en contraste con el plano general. El autor decora las márgenes de las aperturas y deja el resto del muro raso, limpio —una clara alusión castellana— hasta llegar a la zona superior, sobre la que ha cargado una decoración profusa y heterodoxa, que culmina en una gran alegoría patriótica: en el centro el escudo de armas de Castilla y de León sobre el todo formado por el conjunto de los escudos regionales; un águila explayada de dos cabezas hace de fondo y más arriba, completa la retahíla heráldica la corona real. A ambos lados del blasón y su corona, surgen dos pilones, prolongación del plano general de la fachada, en el tope de los cuales hay sendos leones en actitud desafiante. Todo esto rodeado de una profusa ornamentación en que se mezclan otros motivos heráldicos y florales con mascarones y figuras aladas de aire simbolista.²⁹

En esta creación de Roca, el Modernisme de su tierra natal no aparece como rasgo iconográfico dominante, pero está presente en la idea de crear algo distante de lo usual, algo ostensiblemente español, aunque más no sea una alegoría. Merece una distinción especial, en este edificio del Club Español de Rosario, la herrería, posiblemente el trabajo de mayor jerarquía en su tipo en la Argentina.

Siempre en Rosario, Roca realiza dos obras más; la panadería y confitería "La Europea", con rasgos de Modernisme y el denominado "Palacio Cabanellas", con su frente profusamente ornamentado, también de semblante catalán.

Asociada a la de Roca, se destaca la obra del escultor Diego Masana (1868-1939) también de origen catalán —egresado de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona— y que antes de su

30. En 1932, Rosario ya tenía 450.000 habitantes.

31. Oriol Bohigas, nacido en 1925, arquitecto, ensayista, profesor, crítico e investigador, obtuvo su diploma en Barcelona en 1951. Ver bibliografía consultada.

32. Lista general de arquitectos residentes en España, Barcelona 1902 y Elda Santalla: "Julián García Nuñez", IAA, 1968. Ver bibliografía consultada.

33. Oriol Bohigas, op. Cit. Página 208.

34. El Hospital de Sant Pau se comenzó a construir en 1902, cuando García Nuñez aún residía en Barcelona, estando Domenéch i Montaner a cargo de la obra hasta 1912; la continuó su hijo Pere.

arribo a la Argentina en 1911, había trabajado con Domenéch i Montaner.

Rosario creció muy rápidamente a comienzos de siglo, convirtiéndose en la segunda ciudad de la Argentina.³⁰ Su carácter de ciudad nueva, por sobre todo comercial y sin una aristocracia de antiguo arraigo, se expresó en un perfil de rasgos particulares y su ambiente social y cultural estuvo más abierto a ciertas formas de vanguardismo. Como ejemplos, cabe mencionar los edificios de las calles Laprida 841, Corrientes 927/9 y Bartolomé Mitre 326. El frente de este último es un "fresco" de azulejos, cuya expresión pictórica, de carácter alegórico y de tratamiento realista, es semejante a la del edificio de la calle Paraguay 1328 de Buenos Aires.

También demostrativas del entusiasmo que suscitaron los nuevos estilos son las de Entre Ríos 368, de Rioja 1260 —está más Liberty que otra cosa— y de Mitre 435 cuya decoración de fachada fue realizado por la firma rosarina de Buxadera y Fornells.

Hemos remarcado el carácter nacional del Modernisme, al tiempo que hemos hecho la salvedad de que no se pudo sustraer de la influencia de las otras corrientes artísticas de la vanguardia europea. De éstas, la que más trascendencia tuvo para el Modernisme fue la Sezession vienesa.

Oriol Bohigas en "Los ecos de Viena"³¹, describe con abundante detalle como ocurrió que Otto Wagner, Joseph María Olbrich (y hasta Joseph Hoffmann) vinieron a tener influencia sobre la creación de los arquitectos catalanes de comienzos de siglo y como, a través de la Sezession, llega el escocés Mackintosh a Barcelona.

Esta transculturación de lo centro europeo a la más europea de las capitales de España hace innecesaria una disquisición, seguramente ofensiva, de si Julián García Nuñez, (1875-1944) es

un modernista catalán o un secesionista barcelonés.

En rigor, García Nuñez es ambivalente; pertenece al Modernisme por su origen y formación y es secesionista por su estilo. Esto último es explicable porque entre 1895 y 1900 cursó sus estudios de arquitectura en Barcelona y luego de diplomarse, vivió allí hasta 1903.³²

Precisamente, en esos últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX, comienza a insinuarse, entre algunos integrantes del movimiento catalán, un estimable interés por la obra de la Wagner Schule de Viena. Influencia estilística concreta, reveladora de una fuerte, sugestiva pero a la vez contradictoria vinculación. Si es por lo más original de la obra de García Nuñez no podemos menos que concluir que pertenece a esa etapa del Modernisme en que la vinculación vienesa fue decisiva, ayudando a "divulgar y a alargar la vida del movimiento catalán".³³

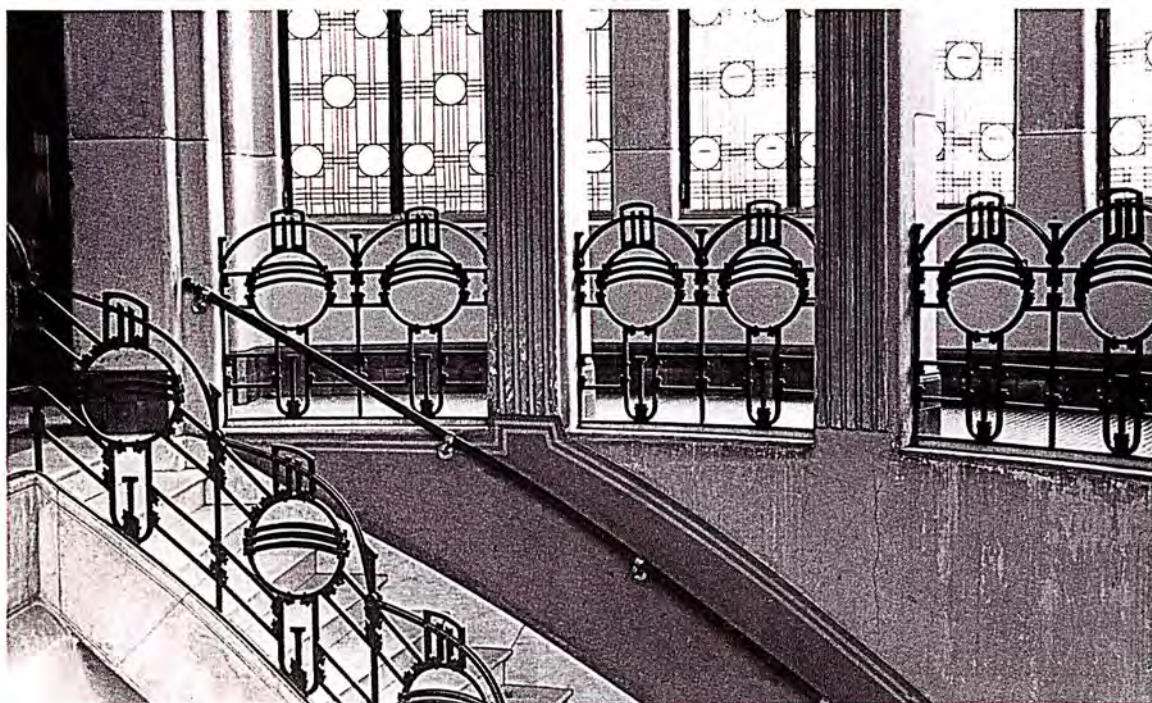
Los trabajos más importantes de este arquitecto, de nacionalidad argentina y de formación catalana, son todos de la Capital Federal con excepción de los pabellones del Asilo de Enfermos Crónicos y Valetudinarios del Hospital Español (1907-1913) en Temperley a 17 kilómetros al sur de la Capital. En este Asilo, García repite en un terreno llano, el esquema característico de los programas en base a pabellones independientes, que para este tipo de instituciones recomendaban los sanitaristas de la época. Vertebrado en relación a dos ejes que se intersectan a 90°, el conjunto de más de 25 edificios aparece disperso, pero asimismo importante. El parecido con el Hospital de Sant Pau de Barcelona de Lluís Domenéch i Montaner, salta a la vista inmediatamente, en especial por la forma de los pabellones de enfermos, cada uno con su quirófano de planta circular en un extremo.³⁴ Pero estilísticamente esta

obra de Temperley difiere bastante de la de Barcelona. Lo que en los planos de planta resulta de una afinidad sorprendente, en su aspecto exterior es muy distinto, tan distinto como lo es el ladrillo a la vista y la cerámica vitrificada del Sant Pau, del revoque y las tejas del Asilo de Temperley. En este último, el lenguaje expresivo, una plástica de argamasa, esta mucho más cerca de la Sezeccion que de Domenéch i Montaner. La posición de la capilla en el plano de García Nuñez, al final de uno de los ejes, recuerda la ubicación de la iglesia de Wagner, en el Hospital de Steinhof (Viena, 1905-1907).

Pero antes de encarar el Asilo de Crónicos y Valetudinarios a que nos hemos referido, García Nuñez, había ganado en 1906, el concurso del Hospital Español de Buenos Aires, sin du-

da, su obra más importante. Fue en este Hospital de la avenida Belgrano, más precisamente en la caja de la escalera principal, que el autor logró crear uno de los ambientes arquitectónicos de mejor calidad espacial de cuantos hubo en la Argentina a comienzos de siglo. Lamentablemente, esta parte de este admirable edificio cayó bajo la piqueta a comienzos de 1967. En otro orden de cosas, el tratamiento de la fachada de mas de 100 metros es absolutamente inédito y para la época, sorprendente. Audaz en el uso del color, en el diseño del frente, con sus asombrosas cúpulas y sus parrillas de bastones verticales y también audaz en la incorporación de mascarones alados de fuerte intención simbolista.

En el edificio de Chacabuco 78, García Nuñez se nos revela precursoramente funcionalis-



J. J. García Nuñez. Hospital Español de Buenos Aires. Escalera principal de distribución, proyecto de 1906 (demolida).

35. Nos referimos a las disposiciones de planta. En 1910, año de la construcción de Chacabuco 78 había menos margen que hoy en día. A lo largo de los últimos cincuenta años se ha llevado a cabo una cierta unificación de los lotes urbanos que de alguna manera ha distendido la trama urbana; pero a comienzos de siglo, el tejido urbano del centro de Buenos Aires era aún el reflejo del proceso de alta especulación de las décadas de 1860/1880.

36. Excepto en los *conventillos*. Véase en op. Cit. en nota 44, páginas 373/376.

37. Véase bibliografía consultada.

ta. Se trata de una obra destinada a oficinas en pleno centro de la ciudad, una zona en que había poco margen para hacer cosas originales³⁵.

A pesar de que la solución debía concebirse dentro de las limitaciones de un lote urbano entre medianeras, el autor encaró la tarea apoyándose nada menos que en el esquema genérico de la ciudad porteña: las habitaciones alrededor de un patio central. En torno de un espacio de bastante magnitud, en relación al volumen total del edificio, ubica los locales de las oficinas en arreglo claustral y en el centro del vacío, reivindicando su identidad mecánica: coloca el ascensor, que de este modo es el protagonista de un planteo espacial, que si bien no es inédito, era inusual en esos años.³⁶

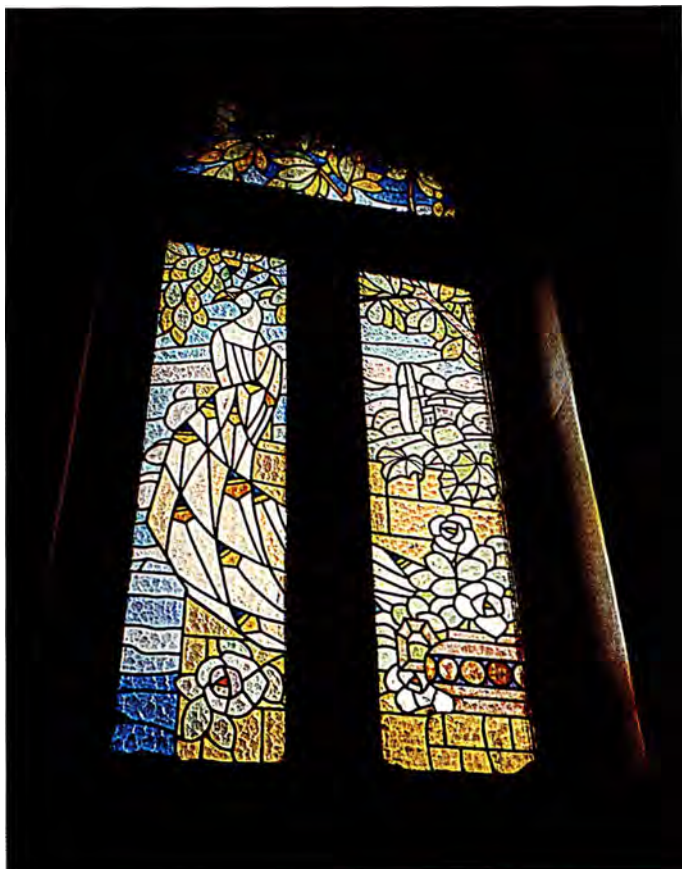
Esta obra tiene, como mencionamos, un aire funcionalista; la estructura metálica es perceptible a simple vista. El espacio central recibe luz solar a través de la claraboya de vidrios traslúcidos y los pasadizos de la circulación, que son de estructura de acero y de losetas traslúcidas de vidrio resistente. Este uso generalizado del vidrio y del acero, hace posible que los niveles más bajos tengan una iluminación aceptable. En los pisos altos se accede al ascensor mediante unos puentes, cuyos solados también son de vidrio y que al dividir en dos partes al patio central, acentúan la sensación de una bien lograda espacialidad. Como lo dice Elda Santalla, García Nuñez ha percibido claramente "la posibilidad de unificar los problemas de la calidad formal a los problemas técnicos."³⁷ El tratamiento decorativo interior es muy sencillo y absolutamente Sezession Stil, desde la delicada yesería del acceso principal, hasta las barandillas y los mosaicos del primer piso y la planta baja.

En cambio la fachada, también de inspiración vienesa, es de vigorosa expresión; no hay en ella una sola concesión a los estilos históri-

cos, ni a otros convencionalismos. Reitera la temática de los bastones en forma de grilla vertical, logrando un efecto ascensional más novedoso que en el Hospital Español y si bien innegablemente escenográfico, muy contundente. El diseño de la herrería de los balcones de Chacabuco 78 es consumadamente secesionista, aunque en los del primer piso aparecen unas mínimas insinuaciones catalanas en los contornos de unos escudos que no son usuales en el repertorio vienes.

En Buenos Aires, García Nuñez hizo varias casas colectivas de viviendas, casas "de renta", de las que por lo menos dos merecen una mención: la de la esquina de las calles Suipacha y Tucumán y la de la esquina de las calles Paso y Viamonte. Debemos decir que la primera ha sido torpemente reformada y ha perdido casi enteramente la gracia que le confería una decoración francamente catalanista. Esta fue de toda su producción la más afín al Modernisme. En la segunda, el lenguaje es sezession; la obra está casi intacta y tiene unos bellísimos motivos de azulejos en los entrepaños del muro del piso mas alto (esquema que repite en otra casa de apartamentos en Luis Saenz Peña 266). La cúpula con que corona la ocha-va es de antología; en su trazo, sin duda, anduvo el duende de Olbrich.

La primera de estas obras, es de 1907 mientras que la de Paso y Viamonte de 1913. Hay seis años entre ambas, un hecho que nos hace pensar que durante ese tiempo García Nuñez viró del Modernisme a la Sezession, pero el asunto no es tan sencillo porque también en 1913 realiza una obra absolutamente híbrida en la que combinó una silueta y mucha decoración del Modernisme con algunos detalles decorativos de la Sezession, a este edificio de Independencia y Sarandí le han borrado la cara. Tenía dos templetes, muy espigados, en los án-



J. J. García Núñez, arquitecto. Ventanal de la casa de las calles Paso y Viamonte, Buenos Aires. (Fotografía por Sapieha).



J. J. García Núñez, arquitecto. "Casa de renta" de las calles Paso y Viamonte, Buenos Aires.



J. J. García Núñez, arquitecto. Detalle del interior "casa de renta" en calles Paso y Viamonte, Buenos Aires. (Fotografía por Sapieha).

38. "Revista Técnica y de Arquitectura", Buenos Aires, mayo/abril de 1911, pág. 27, artículo de Enrique Chanourdie: "¿Una nueva arquitectura?".

39. Véase el comentario en la "Revista del Centro de Arquitectos, Constructores de obras y anexos"; número 28, año III, setiembre de 1929, páginas 93 y 94.

gulos de la ochava, que remataban en dos cupulines de forma ovoidea y que junto al diseño muy original de las ventanas en chanfle, hacían de este conjunto una identidad testimonial de apreciable valor; prueba de cómo García Nuñez daría curso a sus inquietudes creativas en un momento en que el Modernisme iba perdiendo su impronta catalana y las influencias de Viena y de Glasgow se adueñaban del centro de la escena.

La casa que el arquitecto proyectó y construyó en 1907 para sí mismo y su familia, en la avenida Independencia 2442, no es su mejor trabajo: no tiene ni la unidad, ni la contundencia de la mayoría de sus obras. Sin embargo, tenía (la casa fue demolida en 1972) rasgos sorprendentes: en el pabellón este de la fachada un esotérico pináculo de diseño ultra modernista, remataba en una rosa de los vientos y ocupaban la zona del coronamiento (no puede decirse cornisa) tres paños de dibujos, entre figurativos y expresionistas, realizados en mosaicos de colores de pequeña dimensión. Esta fue la única vez que García utilizó este tipo de recurso pictórico en una fachada: nos hace pensar que a veces no podía con su genio; que era, sin duda un innovador nato.

"Original y meritoria"³⁸ son los calificativos que mereció el conjunto de las obras de los pabellones de España realizados por García Nuñez en la Exposición Internacional Argentina de 1910.

Este conjunto de edificios que el gobierno español construyó como parte de su contribución a las fiestas de nuestro Centenario tiene un aire gracioso y ocurrente, especialmente apto para la celebración. Los pabellones tienen un semblante de aquello que habíamos dicho, a propósito de algunas obras de Roca i Simó en Rosario: un modernismo a la castellana. Pero el gran portal de acceso, sobre la avenida Al-

vear —ahora del Libertador— fue lo más notable. Estaba constituido por cuatro pilones esbeltos y redondos de diez metros de altura, abrazados entre sí por cinco barras curvas de acero, de las que pendían tres grandes medallones circulares de armazón metálica, que contenían motivos florales realizados en mosaicos de colores. Fue —sin duda— lo más espectacular de la Exposición y debe haber dado motivo para que algunos, más afectos a los estilos tradicionales, hayan dicho que el autor de esta singular obra era por lo menos excéntrico, bastante rebelde o quizás, descabellado.³⁹

No fue fácil para García Nuñez insertarse en la década del '20, diez años en que la estilística, muy especialmente la de los borbones franceses, vuelve a ser dominante en la Argentina.

¿Qué podía haber para este admirador del prematuramente desaparecido Joseph María Olbrich, en esta época de 1919 a 1929?. Una época en que las primeras figuras fueron el gran ecléctico Estanislao Pirovano y las de los grandes estudios de arquitectura: Arnoldo Jacobs, Héctor Calvo y Rafael Giménez; Juan Manuel Acevedo, Alejandro Becú y Pablo Moreno; Pablo Hary y Eduardo Lanús; Rafael Giménez Bustamante y Carlos Mendonça Paz y Alberto Coni Molina, Raul Pasman, Jorge Bunge y muchos otros todos consagrados eclecticismos.

No puede estar ausente la figura de José Jacinto Eloy de Bassols en este breve comentario sobre quienes nos dejaron un testimonio del modernisme en la Argentina. Había nacido en Palma de Mallorca en 1869 aunque su familia era de Barcelona, muy probablemente la de su padre era de Gerona. Se estima que viajó a América en los primeros años del siglo, llegando a Montevideo, de donde pasó casi de inmediato, a Buenos Aires. Su diploma era de ingeniero militar. Alrededor de 1908 utiliza en sus primeras

40. Nicoloni, Alberto y Paez de la Torre, Carlos, véase bibliografía consultada.

41. Nicolini Alberto y Paez de la Torre Carlos; op. Cit. Pág. 32.

42. Hoy "Casa del Turista".

43. En 1906, fue el deseo del gobierno provincial presidido por Luis Nogués que el nuevo "Palacio de Gobierno" de Tucumán fuese representativo de "*los progresos de nuestra ciudad, evitándole la nota de atraso y hasta de mal gusto*" que le impone el Cabildo. Citado por Olga Paterlini de Koch en "patrimonio Arquitectónico de los Argentinos 4, Tucumán...", página 18.

44. De un comentario de la época de la construcción de este edificio. También citado por Paterlini.

45. De Oskar Razenhöfer hay una cantidad apreciable de edificios en Buenos Aires que tienen un semblante *Jugendstil*, pero el tratamiento es tímido, irresoluto. En la mayoría de los ca-

obras recursos decorativos que Alberto Nicolini y Carlos Paez de la Torre califican como "netamente modernistas"⁴⁰ opinión que se apoya en un comentario de Paulino Rodríguez Marquina en el "Censo de la Capital" (Ciudad de San Miguel de Tucumán) editado en 1913.

Los motivos y artificios decorativos de Bassols, como en el caso de Julián Jaime García Nuñez en Buenos Aires, están mucho más cerca de la Sezessionstil vienesa que de Piuig i Cadafalch o de Domenéch i Montaner; acerca de posibles vinculaciones con Gaudí, ya hemos explicado porque no se pueden aceptar.

Dicen Nicolini y Páez de la Torre⁴¹ que ambos, García y Bassols, parecen coincidir más con la obra del valenciano Demetrio Ribes (1877-1921). Por lo menos ésto es lo que surge de una apreciación perceptiva de sus obras; en el caso de Bassols, las fachadas son de carácter más bien plano y la decoración organizada "en recursos que encierran la riquísima ornamentación vegetal en cuadrados, líneas verticales, frecuentemente de a tres, sobresaliendo del centro y trabadas por horizontales muy breves". También aparece el tema de "los círculos de distintos tamaños, concéntricos o tangentes y el de tres cuadrados superpuestos". La utilización de piezas de cerámica es también frecuente y particularmente en los remates de los frentes es donde los "modernistas" mas buscaban alejarse de los modelos del clasicismo. Los trabajos modernistas de Bassols abarcan el período 1908-1910 y una lista somera de los mismos debe incluir a las tres viviendas construidas para Sofía Newton Huidobro en la calle Mendoza 108/20, un vivienda de la calle 25 de mayo 487, el banco "La Bola de Nieve", dos viviendas en 9 de Julio 138 y un local comercial en 24 de Septiembre 732/40. Las viviendas son del tipo denominado "casas chorizo" mencionadas en el capítulo anterior de esta Historia.

En 1913 de Bassols proyecta su primera obra académica y de allí en mas continuó siendo fiel a la temática clasicista a la que fue introducido, ese mismo año, por los prestigiosos Pablo Hary y Eduardo María Lanús que le encomendaron que se ocupase de la presentación de planos al municipio y de la superintendencia de la construcción de la residencia particular de Luis F. Nogués (1871-1915) en la calle 24 de septiembre 486⁴². Bassols falleció el 11 de agosto de 1931 en San Miguel de Tucumán.

La Casa de Gobierno de San Miguel de Tucumán proyectada y construida por el ingeniero Domingo Selva en el predio que hasta entonces ocupaba el Cabildo⁴³ es un testimonio de la hibridación de varias corrientes decorativas no clasicistas, enclavadas en un formato de corte clasicista o renacentista. En esta mezcla, los "rosetones, máscaras y molduras se alternan en profusa algarabía".⁴⁴

Antes de alejarnos de Tucumán citemos a la pequeña y curiosa "Villa Navarra", un caso aislado de modernisme, cuya decoración de cerámica: azulejos y mayólicas sobre las superficies de ladrillo a la vista de la caja muraria, todo encuadrado en un perfil de reminiscencia nórdica es, como dice Diego Lecuona, "un ejemplo *naïve* del modernismo".

Además de las vertientes comentadas en estas páginas hay unas pocas obras en que se destacan afinidades con el Jugendstil alemán. Tal el caso de las de Oskar Razenhöfer⁴⁵ y también en las que éste hizo, durante un tiempo, con Arturo Prins (1877-1939)⁴⁶. El edificio mas interesante de la sociedad Prins y Razenhöfer esta en la Avenida de Mayo 777/67 de Buenos Aires; es el mas jungendstil de toda su producción, en el comienzo se llamó Secession Hotel (luego Hotel Centenario).

Un caso notable del modernismo disperso que hay diseminado en Argentina, es la casa de

El diseño es de buena calidad, aún sin destacarse totalmente del eclecticismo y de cierta decoración *Beaux Arts*, posiblemente, los proyectos Razenhöfer permitían una evasión de los esquemas más rígidos del academicismo, sin incurrir en riesgo social.

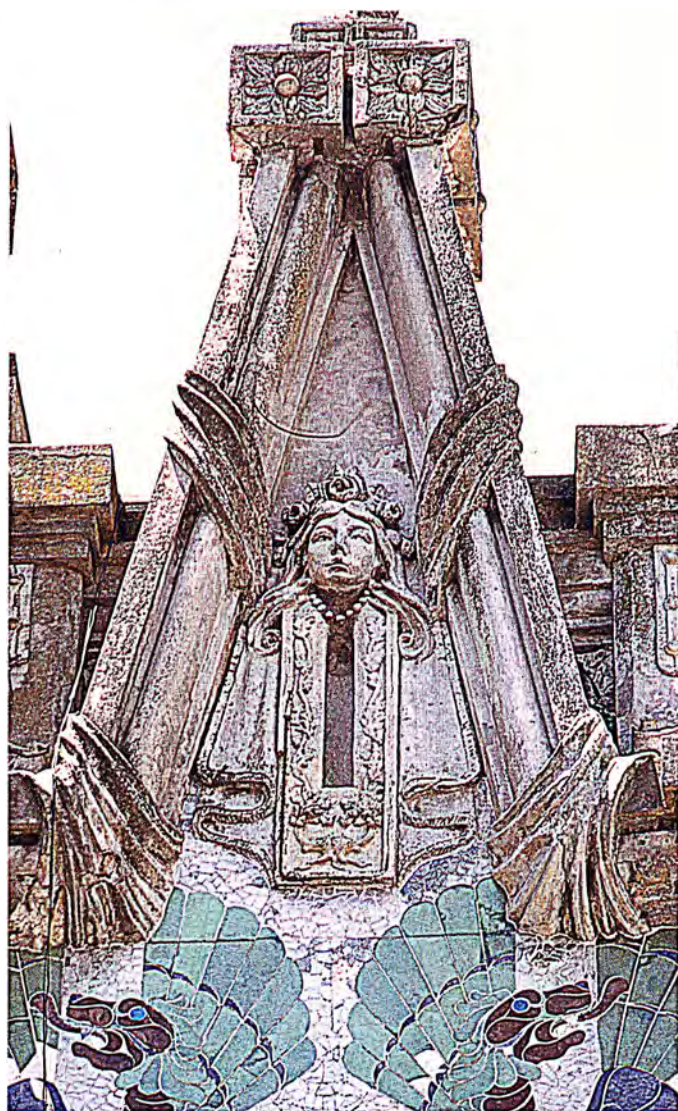
46. Arturo Prins fue junto con Dormal, Christophersen, Le Monnier, Hary, Pirovano y algunos otros uno de nuestros más distinguidos eclecticismos. Pero su espectro de variaciones de estilo fue más amplio que el de cualquiera de sus colegas. Fue ingeniero, además de arquitecto; había nacido en Montevideo y obtuvo sus diplomas en Argentina y en Italia. Trabajó durante un tiempo con Ranzhófer. Ver bibliografía consultada.

la calle 43, entre 5 y 6 de la ciudad de La Plata. En este edificio, su desconocido autor, reunió de una manera bastante desordenada una cantidad muy apreciable de elementos y de motivos del Modernisme y de la Sezession, con otros florales y simbolistas. La mezcla no ha resultado feliz, pero cada parte despierta ese interés que provocan las cosas insólitas, lo inesperado. La figura femenina central del balcón, de obvia connotación simbolista y de un templado erotismo es intrigante y sugestiva. Una gran parte de la iconografía de estos diseños tiene un alto componente de sensualidad y también de misterio.

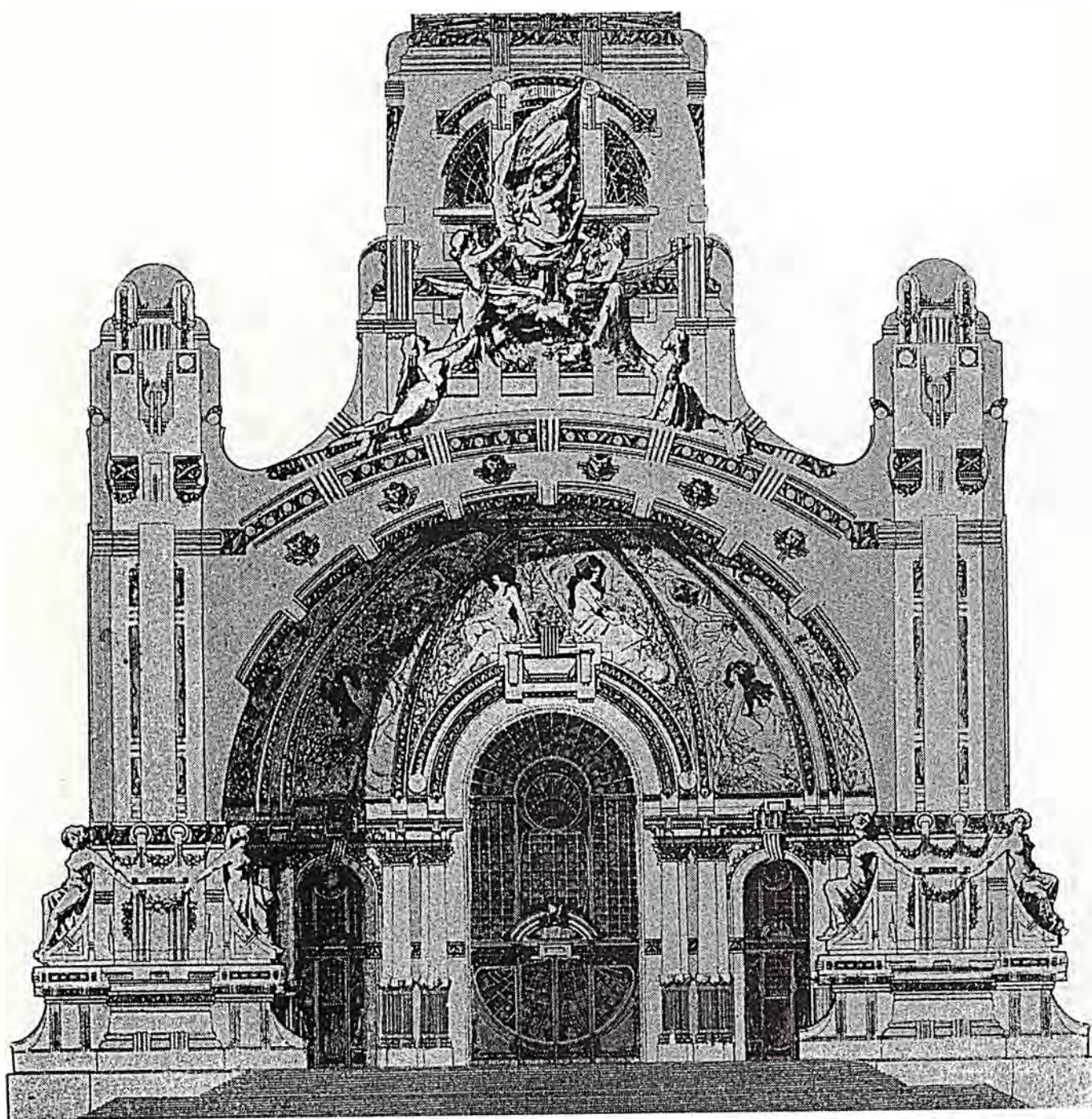
Estas arquitecturas no tradicionales, antiacadémicas y contestatarias suelen tener un tono sombrío, triste. Sus vinculaciones con las otras artes, con la pintura, con la escultura y con la música, le infunden una apreciable cuota de tribulaciones. En realidad el universo cultural y expresivo al que pertenecen tiene mucho de dramático y fatalista. Por ejemplo la liga con la pintura de Gustav Klimt, Edward Munch, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Klemens Borsch y también con la mayoría de los simbolistas, no hizo más que acentuar esa identificación con unas expresiones pictóricas en que el dolor y hasta el suplicio son persistentes protagonistas. Si hay un caso paradigmático de esa convivencia paradójica de lo nuevo y original con lo atribulado y lo doliente, ese es el caso de la Sezession Vienesa, que fue parte del extraordinario y brillante momento de la Viena finisecular, tan colmada de genios: Freud, Strauss, el mencionado Klimt, Berg, Mahler, Hoffmann, los Thonet, Loos, Schönberg, Zweig, pero inexorablemente condenada a un triste final y a unas desventuras que no mereció. Desventuras causadas por sus gobernantes y no por sus grandes creadores artísticos e intelectuales.

A partir de un determinado momento, que

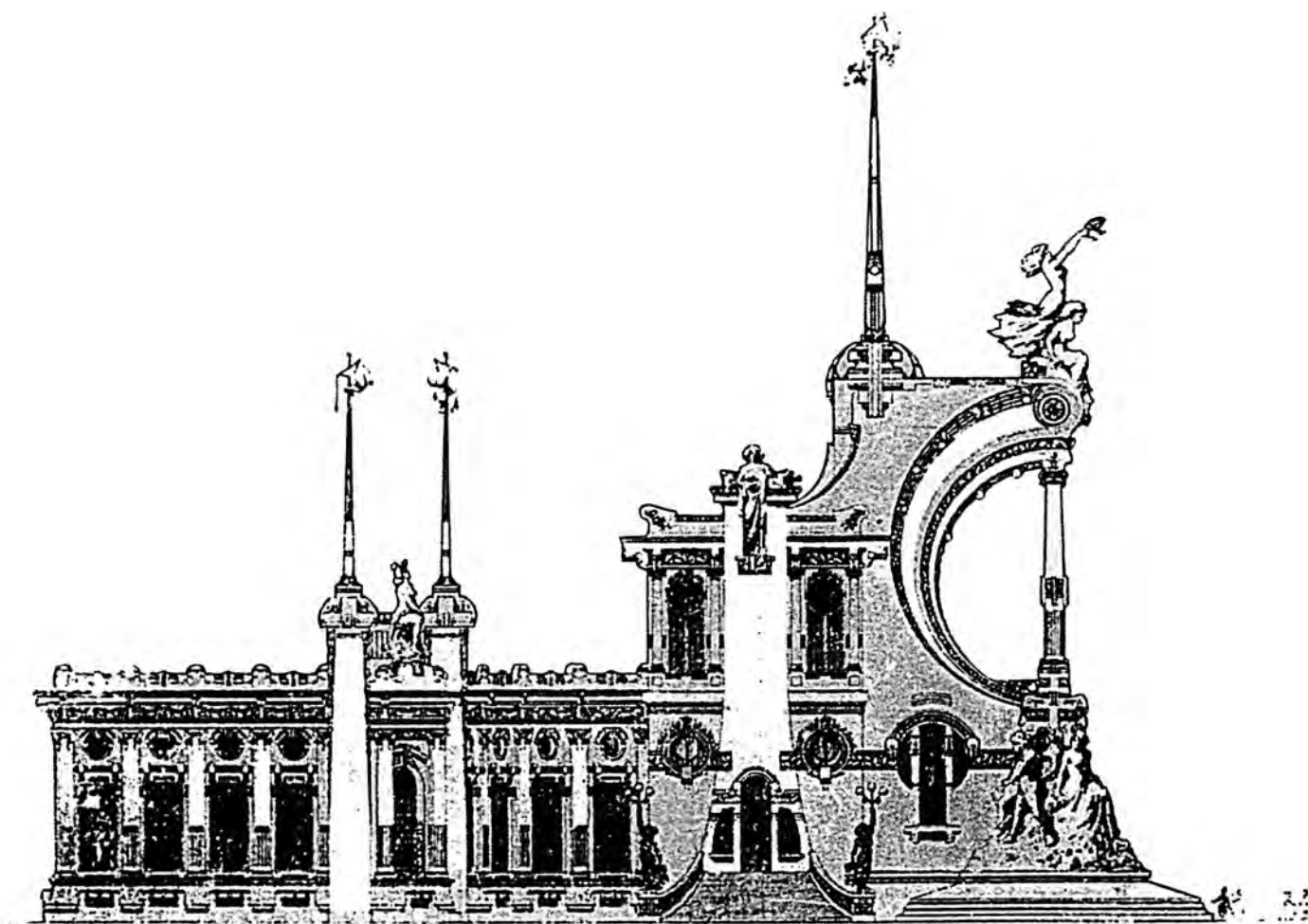
fijaremos de forma arbitraria en la posguerra de 1919, en la Argentina nadie se interesó más por estas arquitecturas. La perspicacia intelectual de Mario Buschiazzi, las rescataría cuarenta años después, hacia fines del '50 y desde entonces hemos hecho algo, para incorporarlas a Nuestra Historia.



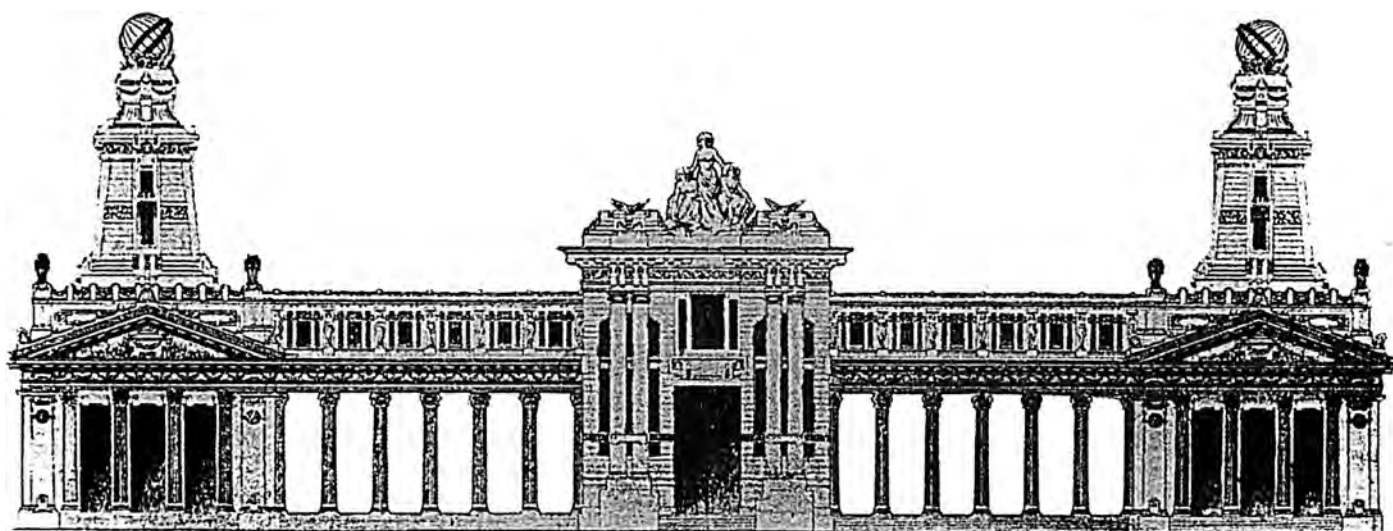
Francisco Roca y Simó, arquitecto. Remate de la ochava del edificio Remonda Monserrat, Rosario de Santa Fe.



Vinent, Maupas y Jaureguy, arquitectos. Exposición del Centenario: Pabellón de Fiestas, proyecto. Buenos Aires. 1909.



Exposición del Centenario: Pabellón de la entrada principal, posiblemente diseñado por Arturo Prins.

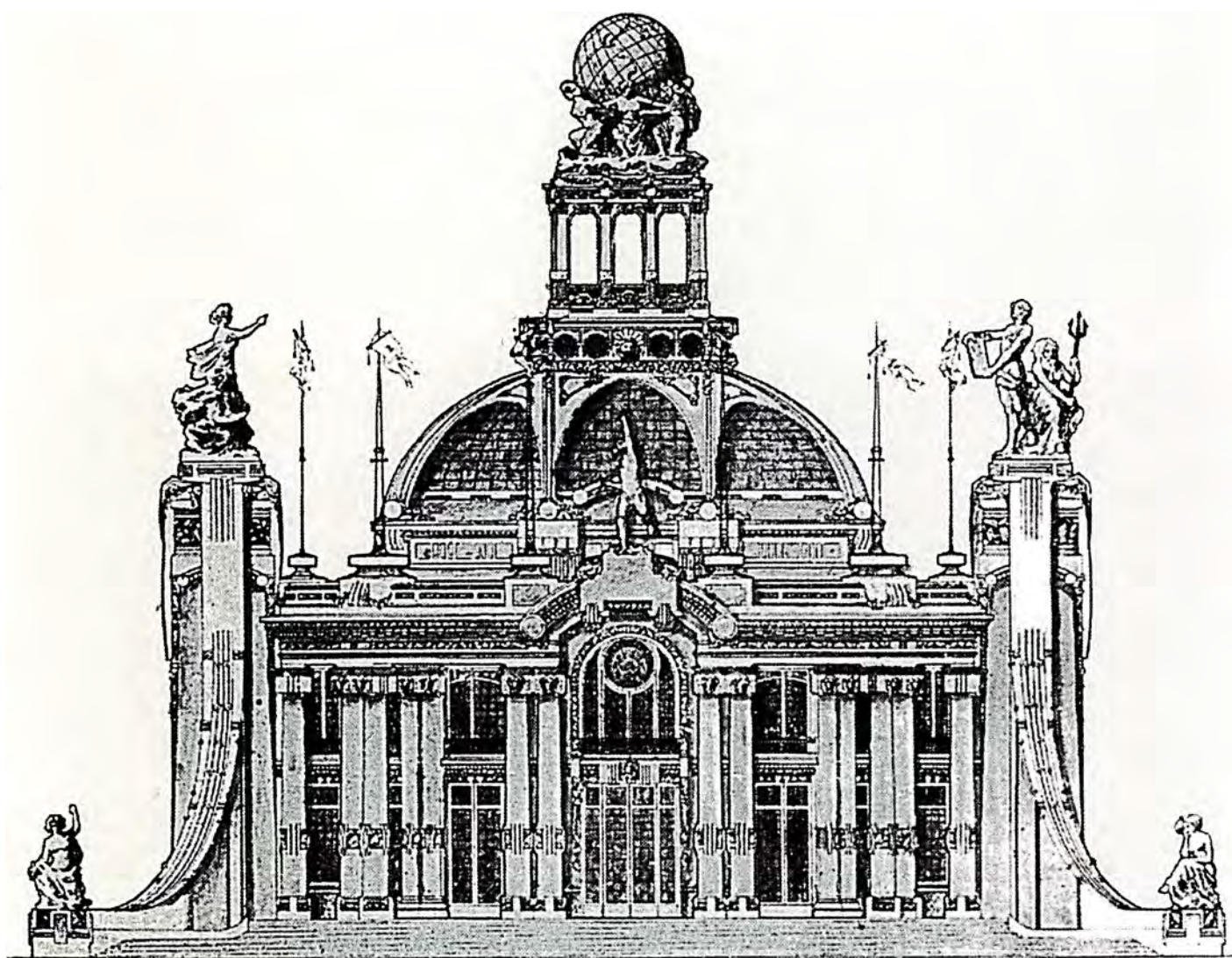


Como siempre ocurre, las exposiciones dan lugar a que los arquitectos den un mayor vuelo a su imaginación. Las muestras organizadas a raíz de las celebraciones del Centenario 1810-1910 no fueron una excepción.

La organización de la Exposición Internacional de Arte fue puesta bajo la responsabilidad de J. Doyer; Paul Bell Chambers; Juan A. Buschiazzi - reemplazado por Eduardo Le Monnier y Jules Dormal.

La planificación del Pabellón de las Industrias fue realizado por Ernesto Lavigne; de la Entrada General se ocupó Arturo Prins quien también hizo algunos de los Pabellones Generales.

Del Gran Pabellón Central y del Pabellón de Fiestas se ocuparon los arquitectos Vinent, Maupas y Jaureguy, de éste último no se ordenó su ejecución hasta fines de 1909.



Exposición del Centenario: Pabellón Central. Vinent, Maupas y Jaureguy, arquitectos, 1909.

LA ARQUITECTURA DE BASE INDUSTRIAL

Hace ya bastante tiempo que la historiografía de la arquitectura ha incluido entre sus temas a una amplia gama de realizaciones que responden a designios diferentes del predominantemente artístico, pero que se destacan por su novedosa espacialidad, por la alta calidad de su diseño, por su originalidad y por su excelencia funcional y tecnológica.

Las fábricas, los talleres, los depósitos, los puentes y los viaductos; los canales y los túneles y toda la cuantiosa obra sistematizada de la infraestructura de los ferrocarriles y de los puertos, por mencionar lo más obvio fueron, durante la hegemonía del eclecticismo historicista, desestimados y subvalorados, como arquitectura.

Sin embargo hoy, a todas estas obras se les re-

conoce un valor intrínseco importante como fundamento del diseño moderno y contemporáneo. En la génesis de las mismas, cuyo común denominador es su utilidad, está la llamada Revolución Industrial, ese vasto fenómeno que nació en Europa y en especial en Gran Bretaña en el siglo XVII y que hacia mediados del siglo XIX ya había producido los cambios más contundentes en la vida de los pueblos en se arraigó, cambios profundos: culturales y sociales. Esta Revolución llegó tardíamente a la Argentina, pero cuando nuestro país se abrió al comercio internacional, a la inmigración y logró integrar la totalidad de su territorio, era inevitable que una parte importante de su conformación espacial, de su red de comunicaciones y de su arquitectura misma, adquirieran las formas resultantes de los procesos industriales.

No hemos de referirnos, sin embargo, en for-



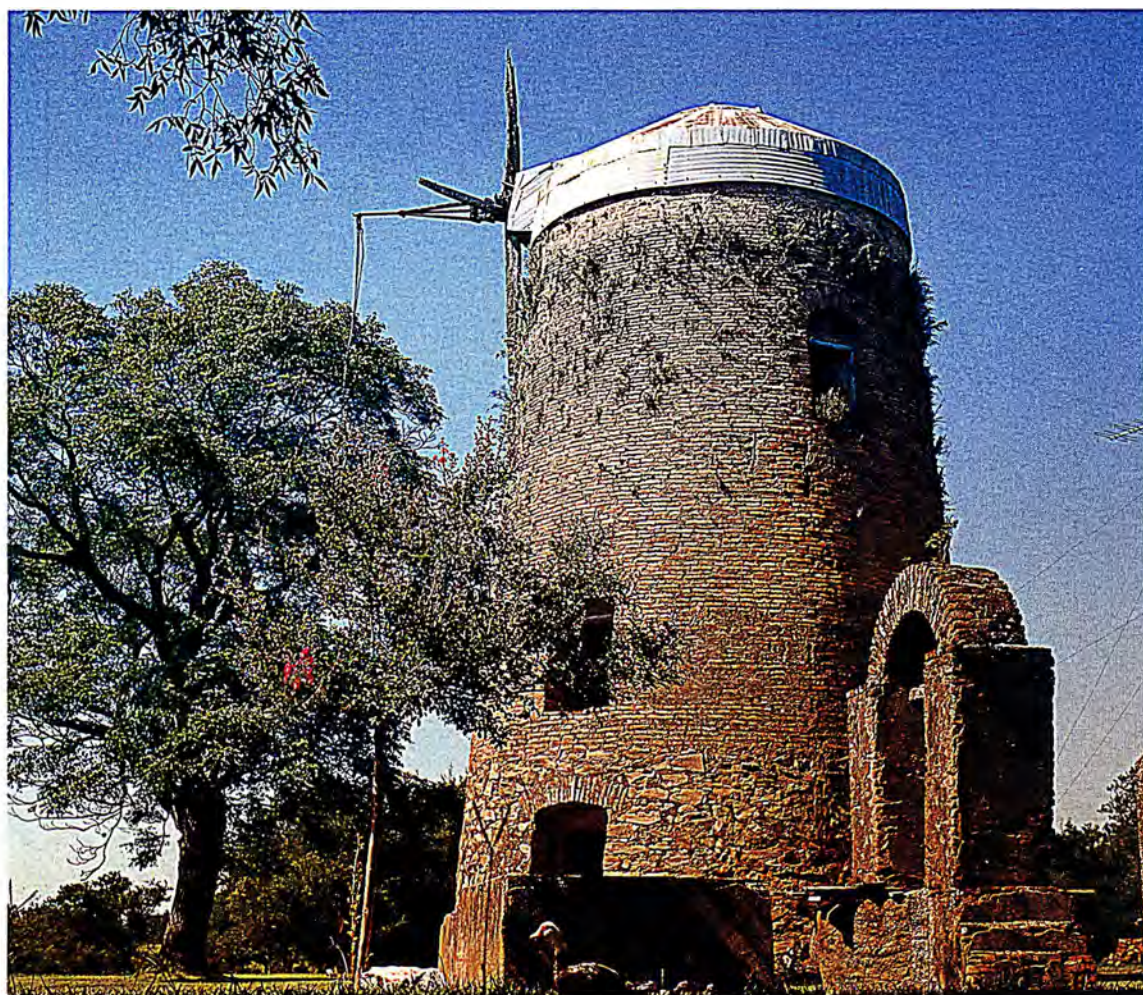
Buenos Aires: Vista desde el muelle de cargas, c. 1865, en que aparecen la Aduana Nueva, Eduardo Taylor, arquitecto y —más atrás— el Teatro Colón, Carlos Enrique Pellegrini, ingeniero.

ma genérica a la arquitectura de la industria de la producción, aunque buena parte de ella se encuadre en nuestro tema, sino a aquélla cuyo resultado formal deriva de la industria maquinista, característica de los siglos XVIII, XIX y XX.

Desde la impronta legada por el poblamiento indígena —las terrazas de cultivo del noeste, por ejemplo— hasta la introducción de piezas de hierro fundido, la arquitectura de la producción fue sencilla. Su carácter primordial estaba dado por la albañilería artesanal: tal era

el sistema básico de la construcción del período de la dominación española y tal fue el método constructivo empleado en los primeros saladeros que a partir de comienzos del siglo XIX empezaron a transformar la economía del litoral argentino.

La irrupción de las ideas del Iluminismo y de la Fisiocracia, marcaron un cambio de orientación en las políticas vinculadas a la producción. La apertura comercial e intelectual, aún tímida, abrió las puertas al pensamiento moderno



Pre-industrialismo agrario. El Molino Forclaz, cerca de Colón, Entre Ríos.

47. Ver De Paula, Alberto y Gutiérrez, Ramón: "La encrucijada de la arquitectura argentina, 1822-1875. Santiago Bevans y Carlos Pellegrini".

48. Ver Gazaneo, Jorge y Scarone, Mabel: Tres asentamientos rurales" Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FA y U, UBA, Buenos Aires, 1965.

49. Dorfman, Adolfo: Historia de la Industria Argentina, página 116.

50. Ver Gutiérrez, Ramón: "Arquitectura (del siglo XIX hasta 1876)" en "Historia General del Arte en la Argentina" T. IV, ANBA. Págs 92 y 94.

e inauguró una época en que el racionalismo, y luego la mecánica, inspirados en las certidumbres de la física newtoniana, vinieron a asociarse indisolublemente a la idea del progreso.

Fue el Iluminismo y el Enciclopedismo el sustrato intelectual de las primeras innovaciones técnicas de los saladeros y del entusiasmo que expresó Mariano Moreno por la idea —utópica, si es que la hubo— de la construcción de un canal interoceánico continuando el río Negro al Pacífico.

Una nueva corriente de acercamiento al avance industrial llegó posteriormente, por iniciativa de Bernardino Rivadavia, cuya permanencia en Europa, 1814-1821, especialmente en Inglaterra, en donde se había vinculado a Jeremy Bentham, le acercó al utilitarismo filosófico y le permitió sumergirse en el ambiente de la Revolución Industrial. Es coherente, entonces que más que por arquitecto preocupados por una estética historicista, Rivadavia se haya interesado por contratar ingenieros, imbuidos de la filosofía de ese nuevo universo, nacido del racionalismo y del empirismo.

Dentro del contingente de técnicos que trajo Rivadavia, llegó Santiago Bevans, nacido en Londres y graduado alrededor de 1801; trabajaba en Inglaterra cuando fue contratado para venir a la Argentina, en donde formuló numerosos proyectos (puertos, puentes, edificios y hasta un ferrocarril), que en su casi totalidad quedaron sin ejecución debido a la escasez de recursos económicos y a la inestabilidad política. El Canal de San Fernando, proyectado en 1824 se realizó 60 años después. Bevans falleció en 1832, arraigando su familia en la Argentina de cuyo seno nació uno de los estadistas que más se interesaron por la industria, Carlos Pellegrini, nieto de Bevans e hijo del ingeniero Carlos Enrique Pellegrini.⁴⁷

Con ingenieros como Bevans llegaron por

primera vez a nuestro país las ideas surgidas de la Revolución Industrial, un proceso que también deslumbró a Sarmiento cuando, enviado por el gobierno chileno para estudiar en Europa los sistemas educativos, tuvo ocasión de ver *in situ* la profunda transformación que se estaba operando. No es casual, que haya sido este sanjuanino visionario, el estadista argentino que con mayor claridad vislumbrara —en su tiempo— las posibilidades que la nueva industria brindaría a nuestra incipiente república.

Corresponde señalar que a partir de 1819, principalmente por obra de la familia Gibson, de origen escocés, fundadora de la estancia "Los Ingleses" del Rincón del Tuyú, también tuvo lugar la introducción de la Revolución Agraria. Desde el punto de vista tipológico "Los Ingleses" es notable y su arquitectura evidencia con nitidez que la transculturación formal y el paisaje virgen, pueden congeniar.⁴⁸

En 1823, llegó por primera vez al puerto de Buenos Aires un barco a vapor. Pero la primera caldera impulsora instalada en una industria local fue en 1846 la del Molino San Francisco de Buenos Aires, cuya alta chimenea, elevándose sobre la silueta chata de la ciudad, competía con la torre del Cabildo y las de las iglesias.

En 1838, la firma de E. Cayol & Cía había instalado "la primera fábrica argentina de que se tenga noticia"⁴⁹ para la producción de cocinas de hierro, las famosas "económicas".

En 1847, Urquiza encargaba al arquitecto Pedro Fossati el proyecto de su saladero "Santa Cándida", sobre el arroyo La China, muy cerca de Concepción del Uruguay, en Entre Ríos. El establecimiento fue un modelo de avanzada tecnológica. El edificio principal, sin embargo era un trasunto de villa palladiana, bella y equilibrada, siendo su lenguaje arquitectónico, muy ajeno al uso industrial.⁵⁰

En ese momento el influjo de la técnica se

diversificó. Podemos decir que adoptó dos formas distintas en su relación con la composición arquitectónica academicista. Una, más ecléctica, en la cual los componentes industrializados se incorporan a la arquitectura de estética historicista sin perturbarla y —más de una vez— mimetizándose con ella; la otra —más innovadora— en la cual el producto industrial se expresa con mayor originalidad, dando lugar a una estética nueva de fundamento y de carácter industrial.

A la primera de estas formas corresponden edificios como el de la Aduana Nueva de Buenos Aires, obra realizada por Eduardo Taylor entre 1854 y 1858, de un moderado manierismo; pero en el fondo, un objeto que con su muelle y en sus naves interiores de depósito —de estructura metálica— es un ejemplo pre-

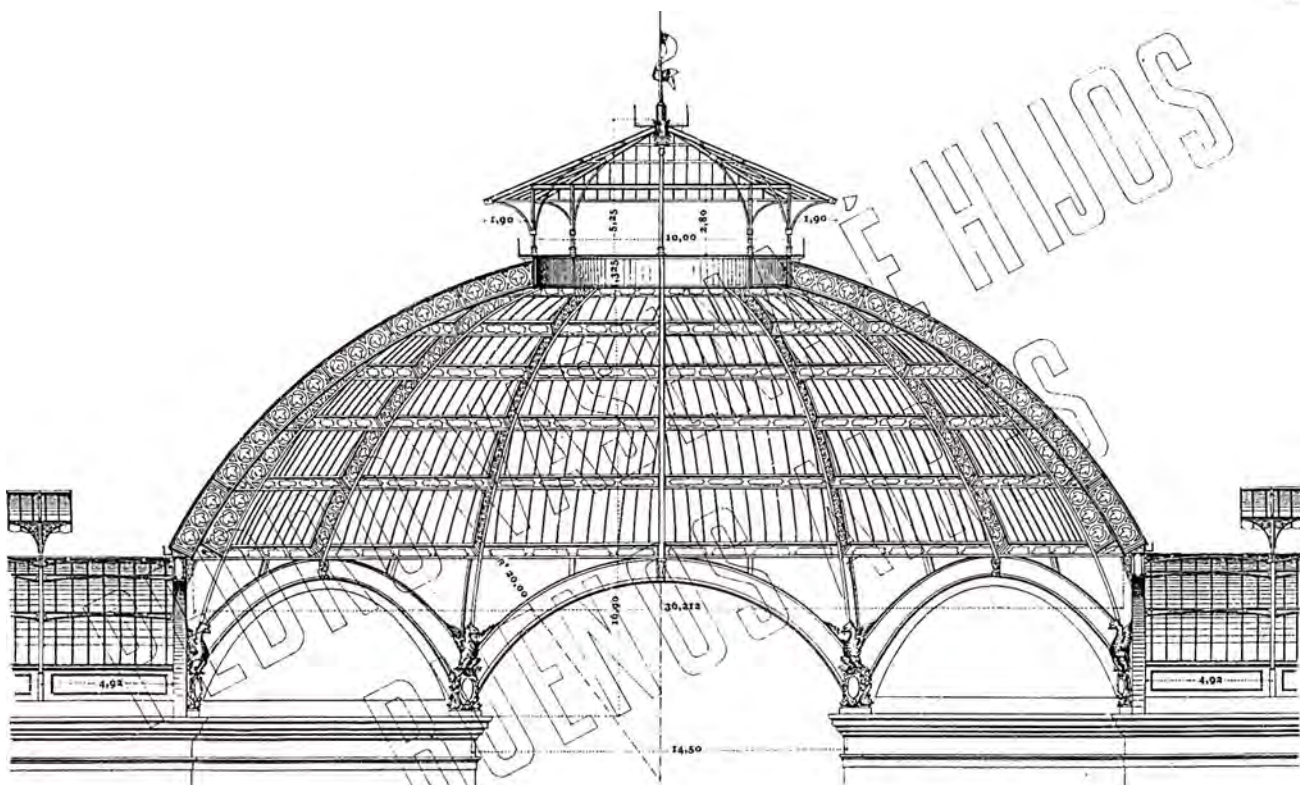
coz de la nueva arquitectura, derivada del industrialismo.

Esa misma variedad lingüística, puede registrarse en otra obra en la que Taylor intervino en 1855: el Muelle de Pasajeros de Buenos Aires. Tanto el muelle en sí, de estructura de madera como los kioscos poligonales de estructura metálica importados de Inglaterra e instalados, más adelante, por Prilidiano Pueyrredón al comienzo del muelle, sobre el Paseo de Julio; (ésto es entre las calles Perón y Sarriento), son un testimonio fiel de una nueva arquitectura, sencilla, utilitaria, prefabricada, de bajo costo y sin pretensiones esteticistas.

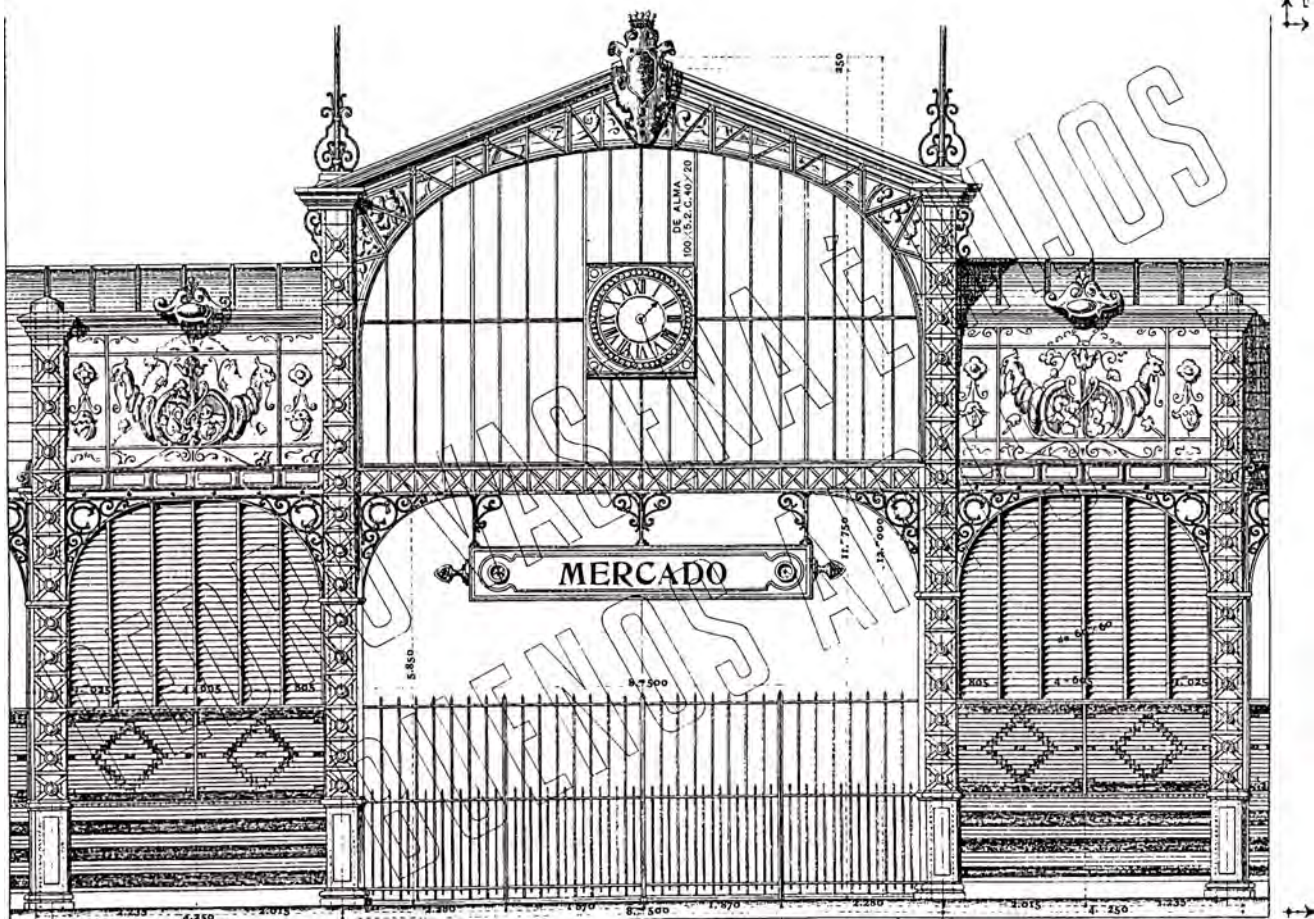
Una serie de obras no menos eclécticas incorporaron al hierro como material de construcción: tal el caso del primer Teatro Colón de Buenos Aires, 1855-57, diseñado por Carlos En-



Buenos Aires: El muelle de pasajeros.

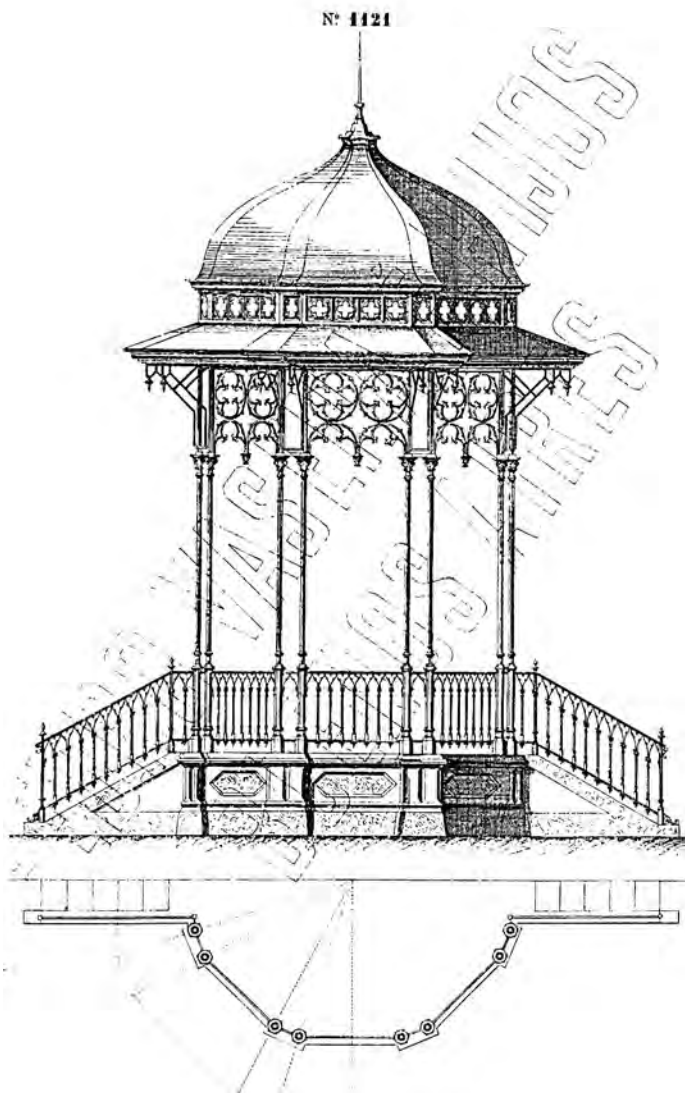


Catálogo de Pedro Vasena e hijos: Cúpula.



Catálogo de Pedro Vasena e hijos: mercado.

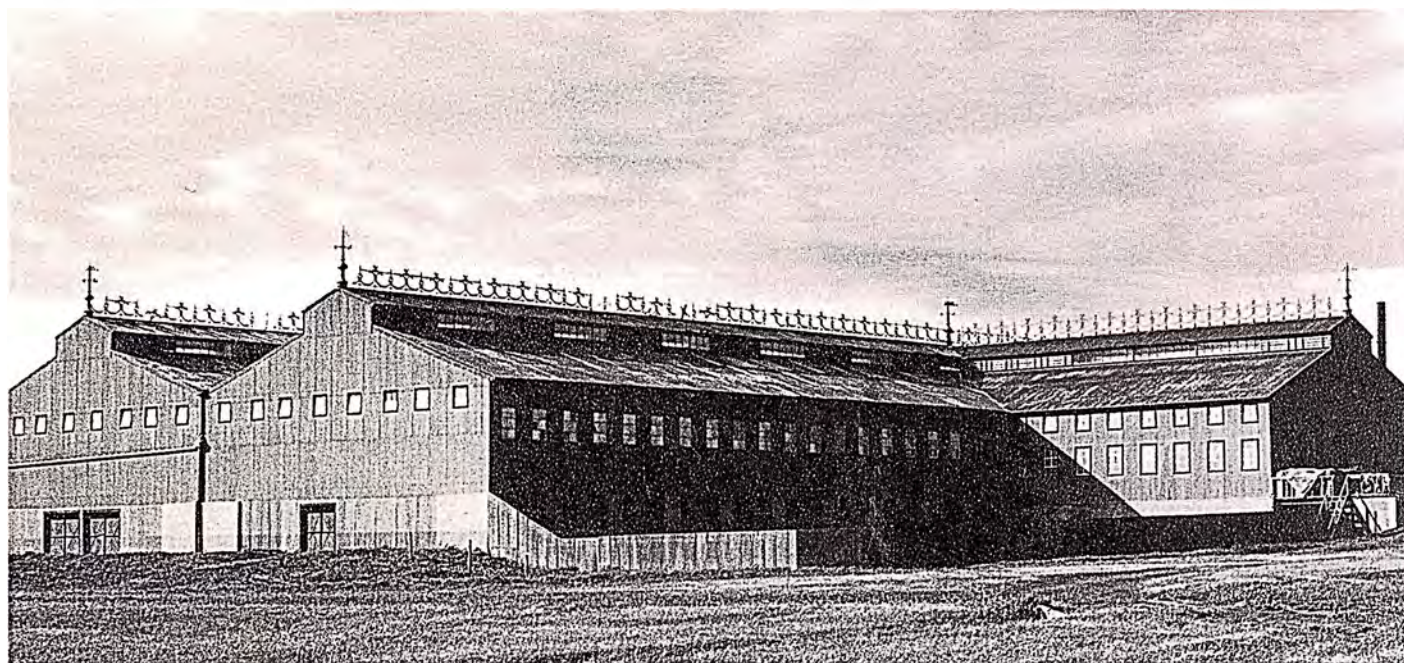
Nº 1121



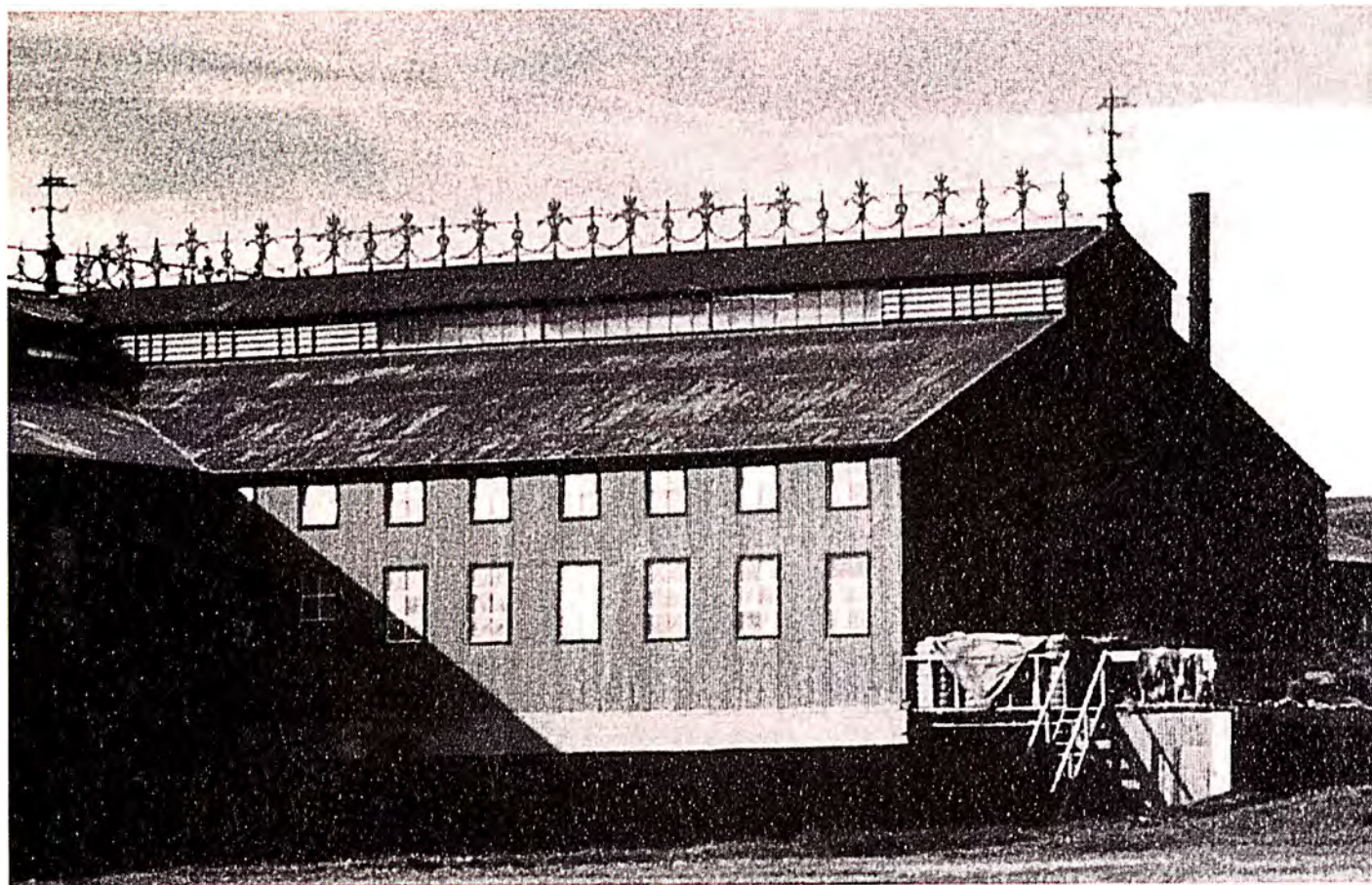
Catálogo de Pedro Vasena e hijos: quiosco.

rique Pellegrini cuya estructura de fundición fue realizada en Dublín y también el de la Escuela Normal de Maestros “Mariano Acosta” de Francisco Tamburini, comenzada en 1887. Mas aún, en 1889 en su proyecto de Museo de Productos Argentinos, que no se construyó, Tamburini llega a una verdadera modernidad al concebir la fachada a la italiana como una simple piel exterior que recubre un organismo modular de hierro de planta libre.

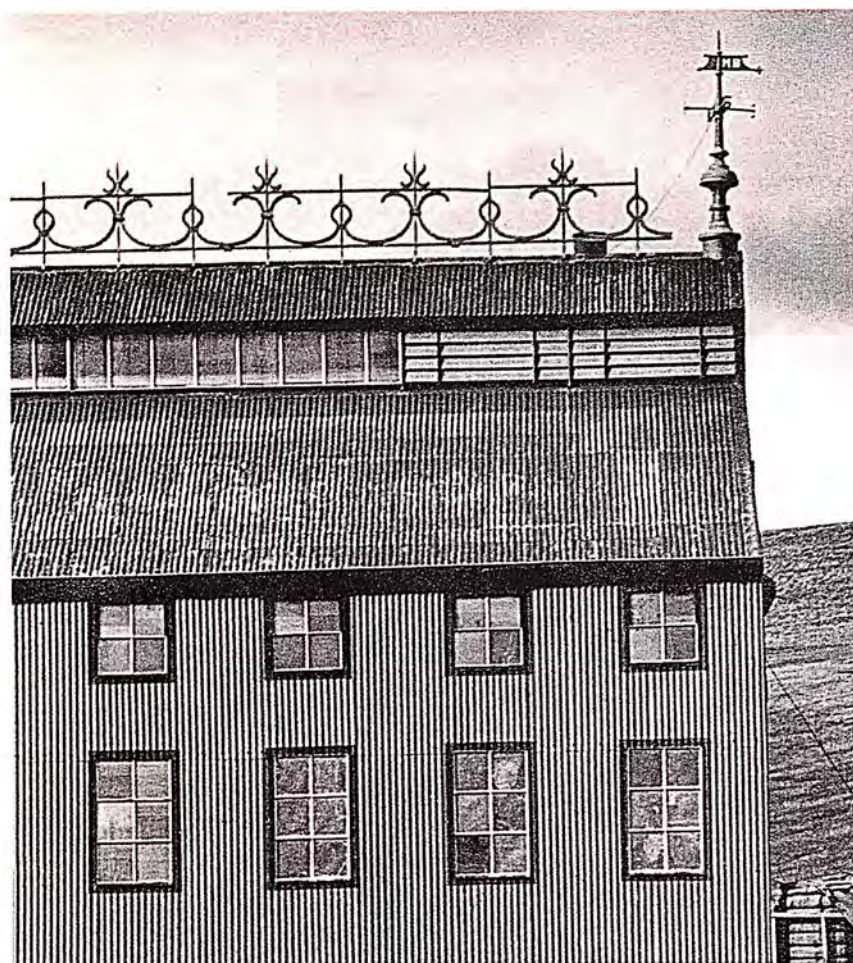
Mucho menos eclécticas son una variedad de construcciones que, también por esos años, empezaron a surgir en nuestro paisaje rural al compás del desarrollo agropecuario. Tal es el caso de una infinidad de galpones, depósitos y otras dependencias construidas con estructura de madera o de metal, cuyas paredes y techos fueron realizados en chapa ondulada y cuyas dimensiones estandarizadas, generaron un primer criterio de modulación —posible debido



Galpón de esquila de la estancia “La María Behety”, cerca de Río Grande, Tierra del Fuego.



Galpón de esquila de la estancia "La María Behety", *cerca de Río Grande, Tierra del Fuego.*



Galpón de esquila de la estancia "La María Behety", *cerca de Río Grande, Tierra del Fuego.*



Poblado de la estancia "La María Behety", Biblioteca "Matías Behety", cerca de Río Grande, Tierra del Fuego.



Poblado de la estancia "La María Behety", "Casa de Trabajadores", cerca de Río Grande, Tierra del Fuego.

51. Las casas de este poblado tienen un aire parecido, dado por su técnica de construcción prefabricada. Hay un edificio para biblioteca, un centro social y otro asistencial. Hace algunos años la casa principal de la estancia fue destruida por un incendio. Ver Goodal Prosser, Rae, Natalie.

52. Plantaciones nuevas en que predominan las especies exóticas, en especial los eucaliptus de origen australiano y los álamos y sauces europeos.



Poblado de la estancia "La María Behety", "Villa Amadeo", cerca del Río Grande, Tierra del Fuego.

al origen industrial seriado— de sus piezas estructurales. De este modo, iba naciendo no sólo una nueva arquitectura, sino también una nueva estética.

El ejemplo más importante que poseemos de esta nueva arquitectura, es el gran galpón de esquila de la estancia "La María Behety". Construido alrededor de 1902, a pocos metros de la ruta "C" y a 22 kilómetros al oeste de Río Grande, Tierra del Fuego. Sus dimensiones son impresionantes; en el mismo cabían 500 ovejas, listas para esquirrar por 40 esquiladores, trabajando simultáneamente con dispositivos mecá-

nicos. El edificio es un caso monumental de prefabricación; todo el cerramiento, es de chapa ondulada de cinc, la estructura puntual es, en parte de hierro y en parte de madera, los aventanamientos son un resultado, claro y preciso de la estandarización industrial.⁵¹

El uso del alambrado, en especial a partir de 1878 en que se introduce el de púas y la incorporación del molino de viento metálico en 1880, junto con la multiplicación de las aguas y la plantación de una muy importante cantidad de nuevas especies arbóreas⁵², trajo una significativa transformación del paisaje rural.

53. El primer alambrado de la Argentina lo colocó Richard Newton en su estancia Santa María, cerca del río San Borombón, partido de Chascomús, provincia de Buenos Aires, en el año 1845. Ver Noel H. Sbarra: "Historia del alambrado en la Argentina", en bibliografía adjunta.

54. González Arrili, Bernardo: "Setenta Años de República 1852-1912". Buenos Aires, Editorial La Obra, 1945.

55. Gallo, Ezequiel: "La Argentina del Ochenta al Centenario", conferencia pronunciada el 16 de julio de 1982 en "La Prensa".

56. Ochoa de Eguileor, Jorge: "El Panorama del Retiro" en Boletín del Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires, n° 11, Buenos Aires, 1987.

El paisaje rural de hoy, especialmente el de la región pampeana y sus márgenes, era un paisaje inexistente hace ciento cincuenta años.

Entre 1876 y 1910 se introdujeron más de cien toneladas de alambre.⁵³ Entre esos años también, el área sembrada se multiplicó 55 veces⁵⁴ y la Argentina dejó entonces de importar trigo para convertirse en el tercer exportador mundial de este cereal y ubicarse tercero en cuanto a la existencia de cabezas bovinas, ovinas y equinas.

Entre 1872 y 1914, la población también ascendió rápidamente, pasando de 1.800.000 a 7.800.000 habitantes⁵⁵; fueron los años de la gran inmigración. Buena parte de aquellos inmigrantes ha de haber pernoctado al llegar, en el "Hotel de Inmigrantes" que funcionó en la zona de Retiro de Buenos Aires entre 1888 y 1911. El edificio, proyectado por el ingeniero Federico Stavelius, reutilizaba una gran estructura metálica de planta poliédrica que había servido en 1885 para el "Panorama de Retiro", una especie de antecedente del cine, que en 1886 había incorporado la luz eléctrica, adelantándose en tres años al comienzo del alumbrado público.⁵⁶

El aspecto del "Hotel" debe haber resultado chocante a más de un esperanzado inmigrante, tal era su crudeza, su aspecto tan industrial. Pero este era el signo distintivo de una situación en que la urgencia y la eficacia se anteponían al deleite ornamental. La economía en respuesta a las necesidades.

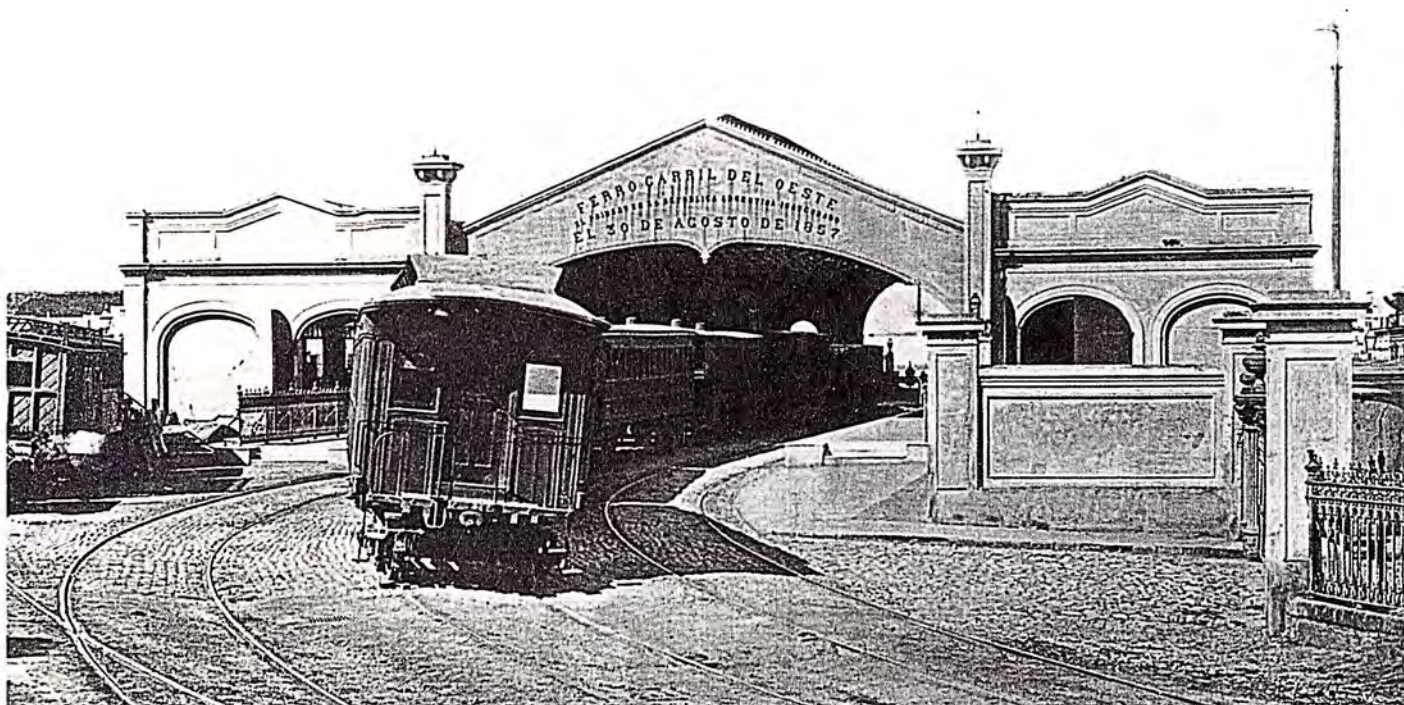
En 1853, un grupo de empresarios tomó la iniciativa y cuatro años después, desde la Estación del Parque, situada frente a la actual Plaza Lavalle de Buenos Aires, partía el primer tren, encabezado por la locomotora "La Porteña". La estación, cabecera de este primer ramal ferroviario a Floresta, era una construcción heterodoxa. Sus muros de mampostería estaban de-

corados al modo historicista, pero una gran estructura metálica liviana techaba los andenes y las vías. El espacio interno era vasto y la cubierta inusual por lo liviana.

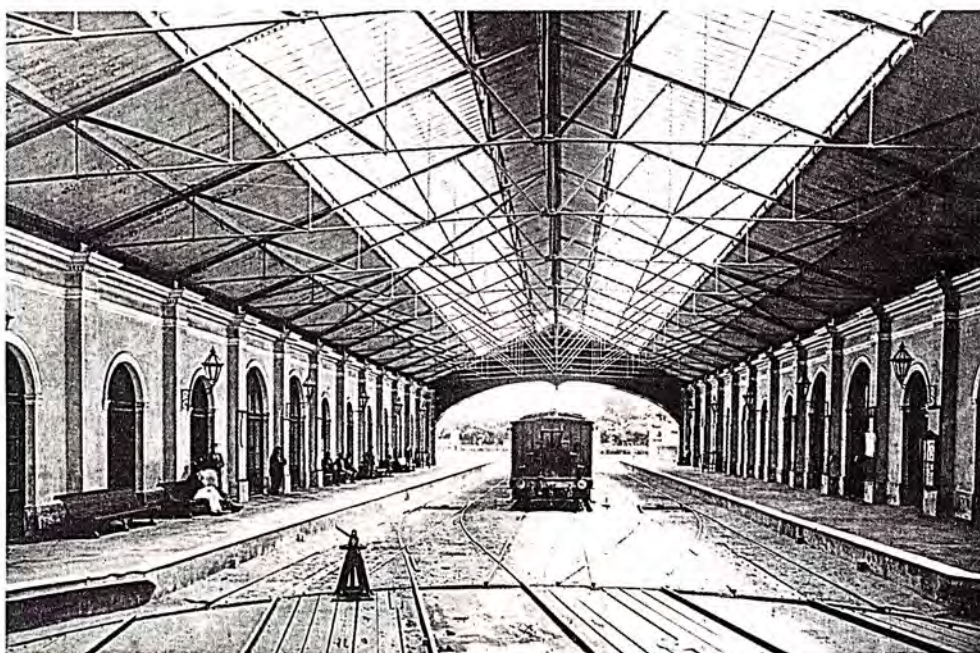
En cambio, la "Estación Central", que estuvo ubicada sobre el Paseo de Julio, entre las calles Bartolomé Mitre y Rivadavia de Buenos Aires, era un edificio lateral a las vías. Proyectada originariamente para Madrás, India, esta estación "Central" fue adquirida en Inglaterra por el empresario William Wheelwright e inaugurada en 1872. En 1897 la destruyó el fuego. Era una construcción íntegramente modular y prefabricada, de fácil armado pero de una estética contradictoria. Su forma total, simétrica y monumentalista y en especial el remate de las cubiertas hablaban un lenguaje historicista. Su estructura de madera y de metal, sus muros de chapa metálica, el pórtico, de columnas de hierro y las puertas y ventanas estandarizadas pertenecían con plenitud al mundo de la Revolución Industrial. El conjunto era armonioso y bastante elegante.

El crecimiento del ferrocarril fue vertiginoso. En cuarenta años multiplicó cuarenta veces su extensión. En 1915 el largo total de vías era de 33.710 kilómetros. La línea ferroviaria es todo un complejo arquitectónico y maquinista: estaciones de cabecera, estaciones locales, talleres, depósitos, cabinas de señales y de guardabarreras, viviendas, puentes, tanques de agua, viaductos, túneles, sistemas de señalización y el material rodante, forman un sistema integrado y coherente.

Pocos edificios pueden caracterizar tan bien los avances y los dilemas de la arquitectura del siglo XIX como la estación cabecera del ferrocarril, nexo entre el hombre y la máquina. Las grandes estaciones desde King's Cross o St. Pancras, en Londres, la "Gare du Nord" o la "Gare de Saint Lazare" en París o la Frankfurt



Estación "del Parque", que ocupaba el actual predio de la plaza Arturo Toscanini. Buenos Aires.



Estación del Parque, Buenos Aires.



Buenos Aires, La "Estación Central", 1872-1897, Completamente prefabricada, iba a ser para Madrás, La India. La compró William Wheelright en Inglaterra.

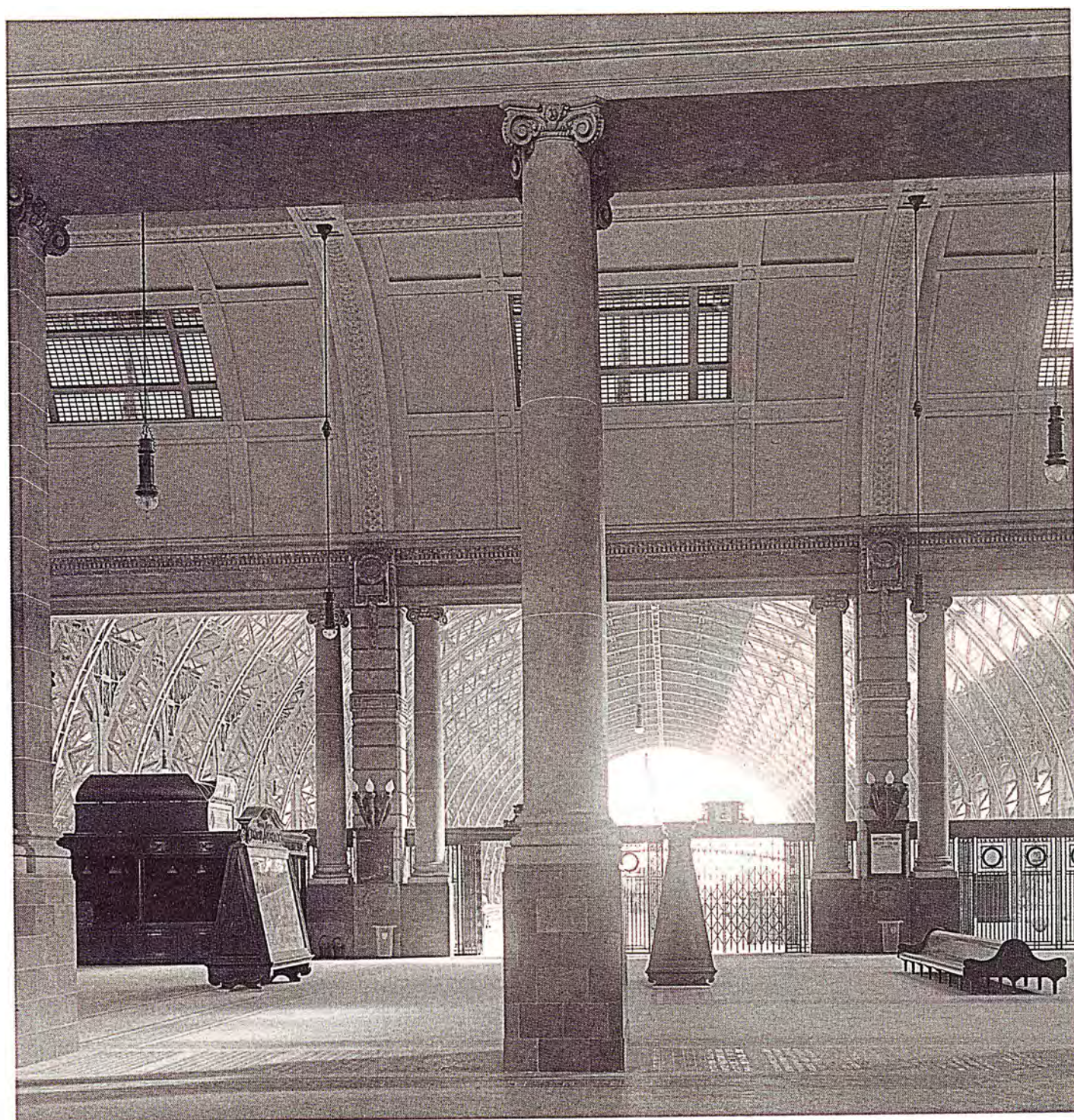


La "Estación Central" y el Paseo de Julio, Buenos Aires.



Eustace Lauriston Conder, Francis Farner y Sidney G. Follett, arquitectos, Reginald Reynolds, Ingeniero. Dos vistas de los andenes de la estación terminal de Retiro de la línea Mitre, ex Ferrocarril Central Argentino en Buenos Aires. Sus bóvedas metálicas tienen 44,88 m de luz libre cada una. Junio de 1909- agosto de 1915





Estación terminal de "Retiro" del Ferrocarril Central Argentino. *Vista de los andenes desde el Gran Hall Central, Buenos Aires.*

57. La estación terminal de Retiro del Ferrocarril Central Argentino fue inaugurada el 2 de agosto de 1915 por Sir Joseph White Todd, Presidente del Directorio de la empresa. El gran Hall Central tiene 3750 m² de superficie; las ocho plataformas de acceso a los trenes tienen cinco de ellas 250 m de largo. Los paragolpes hidráulicos fueron, en su momento, los mas grandes del mundo.

Hauptbahnhof o la estación de Atocha en Madrid han debido compatibilizar escalas enormemente diferentes y lo han ensayado yuxtaponiendo dos lenguajes difícilmente compatibles: el historicista —clasicista o neogótico— para el edificio frontal que alberga el gran vestíbulo de acceso, las boleterías, los restaurantes, los hoteles y las oficinas y por otra parte las cubiertas, de hierro y de vidrio; abovedadas o en forma de “sheds” (dientes de sierra) que, ubicadas detrás, cubren los andenes y los trenes.

No son muchos los ejemplos de este tipo de estación que se construyeron en nuestro país. La terminal de La Plata, realizada por Paul Bell Chambers y Louis Newbery Thomas en 1903, es una de ellas, así como las varias versiones de la terminal del Ferrocarril Sud en Plaza Constitución y por sobre todo la gran terminal de retiro del Ferrocarril Central Argentino, luego Mitre, obra realizada por el estudio de Eustace Lauriston Conder entre 1909 y 1915⁵⁷, ejemplo máximo y realmente sobresaliente de este tipo de arquitectura, a la vez monumental y funcional. Aquí la inmensa doble bóveda articulada de hierro y de cristal alcanza proporciones importantes (44,88 m de luz libre cada una), creándose un gran espacio de fuerte impacto urbano: dilatado, transparente y lleno de movimiento, cuya superficie cubierta es de más de 35.000 m².

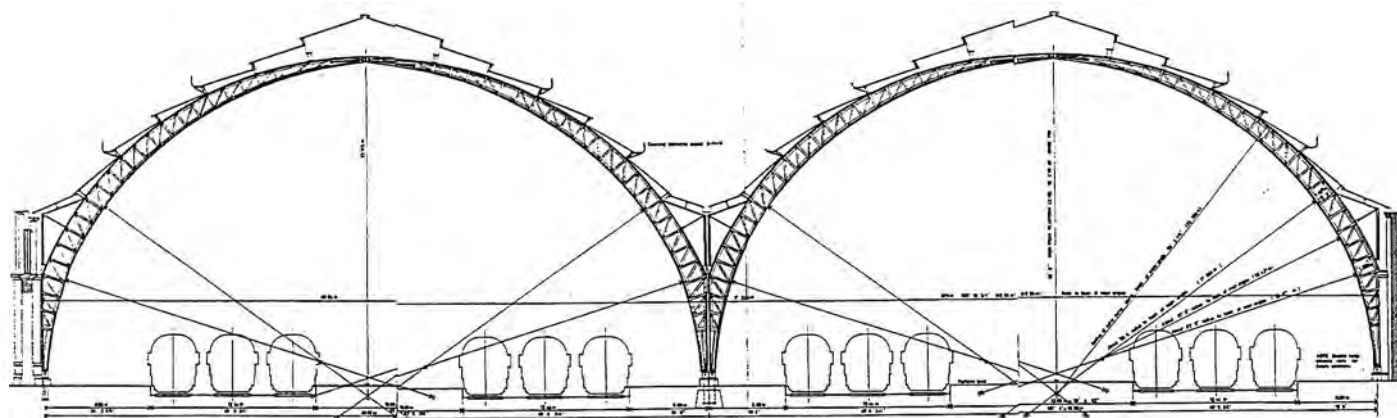
Pero si estos enormes edificios dan idea de la gran potencia del fenómeno industrial, otros, menores, indican la variedad de las opciones. Para las comunidades más pequeñas, la llegada del ferrocarril significó un acontecimiento trascendente y marcó verdaderamente un punto de inflexión en su historia. Al quedar conectadas en una nueva estructura orgánica de comunicación regular y confiable, así llegaba a su fin el mas angustiante de los problemas argentinos: el aislamiento, la exclusión. Además la es-

tación de ferrocarril adquirió un valor social significativo, vinculado por igual a los negocios y a la vida familiar, a los intereses y a los sentimientos.

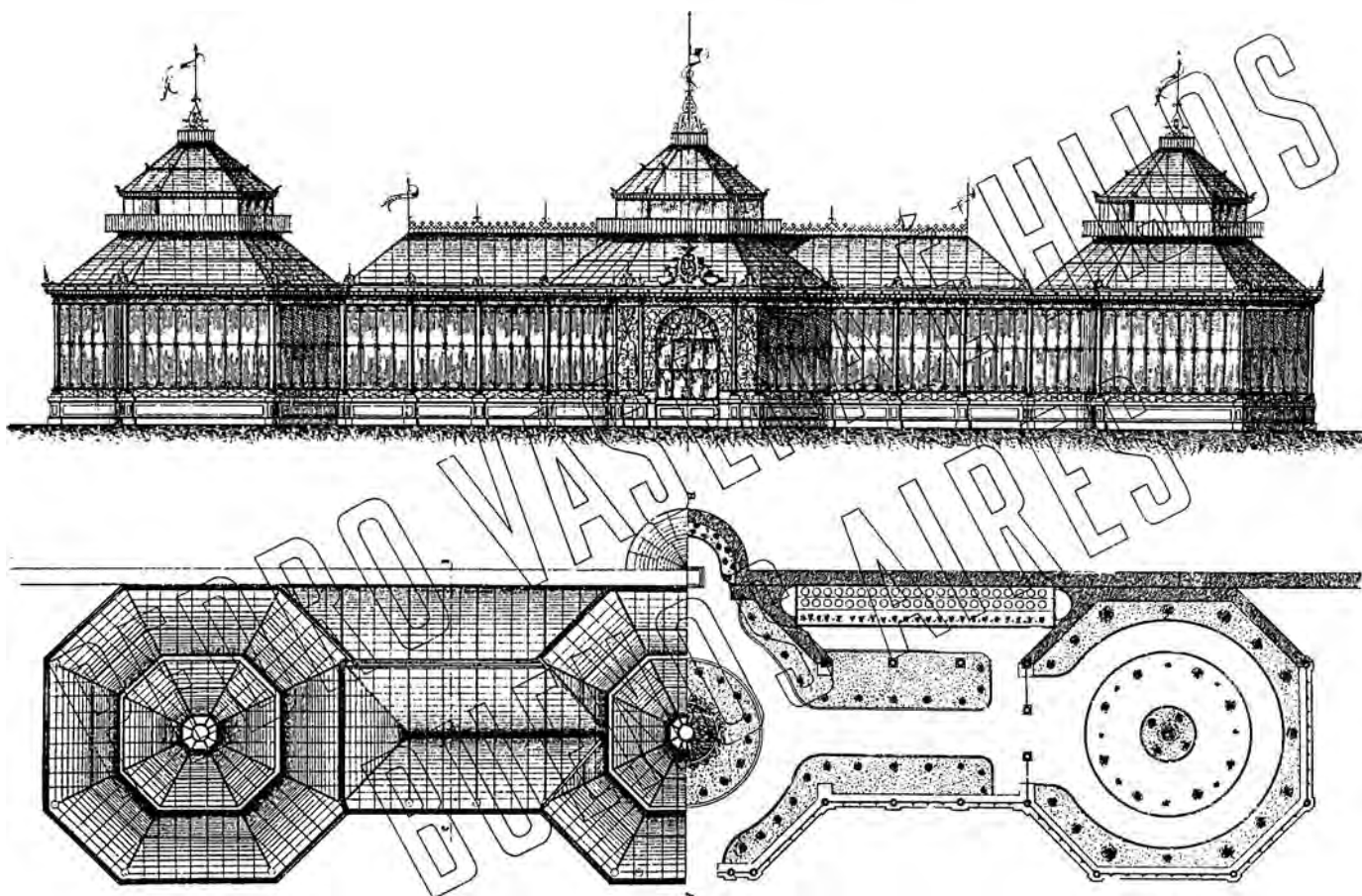
Quizás uno de los componentes más interesantes de la arquitectura del ferrocarril sea el puente peatonal metálico que sirve para cruzar de un andén a otro. Estructura de montaje en seco, su forma y su liviandad son un claro ejemplo de lo novedoso de esta arquitectura. También es notable el lenguaje gráfico del ferrocarril: letreros de estaciones, anuncios, planillas de horarios, logotipos, isotipos, denominaciones de vagones y de locomotoras y toda una variedad de textos escritos en caracteres de alta legibilidad realizados por eximios letristas y dibujantes o logrados mediante tipografías sencillas, respondieron a un criterio coherente con la arquitectura. Principios claros de diseño, en donde el espíritu de sistema armonizaba con un refinamiento en la calidad, a través de un lenguaje austero, pero claro e identificable. Hoy infelizmente todo se ha desvirtuado, prevaleciendo una “jungla visual”, que ha ahogado el diseño original.

Los grandes viaductos, como el que cruza el Parque Tres de Febrero de Buenos Aires, repitiendo rítmicamente sus arcadas ladrilleras, precisas y contundentes, nos parecen objetos de un acertado pintoresquismo. Sin embargo, no fueron construidos con propósito alguno que no fuese eminentemente práctico, sobre todo el fin de elevar las vías por encima del nivel del parque público más grande la ciudad, cuya superficie era anegadiza.

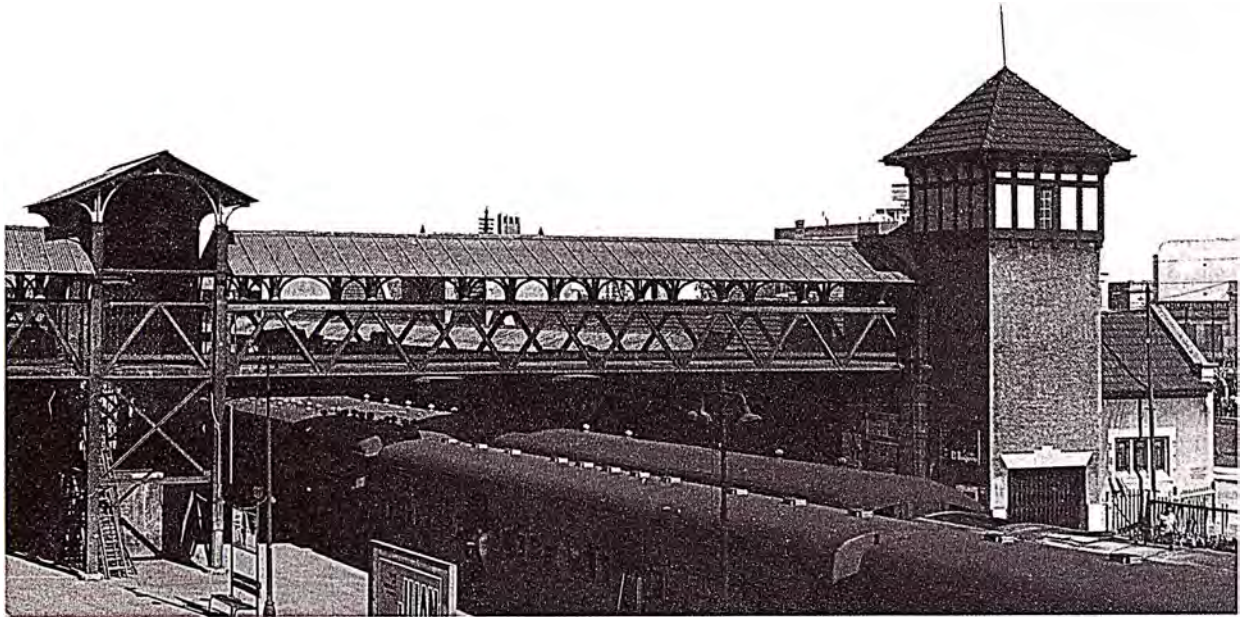
Es obvio que la instalación de los ferrocarriles y la construcción de puertos fueron, dado el esquema de desarrollo económico elegido, obras complementarias. Una economía fuertemente orientada a la exportación necesita de puertos buenos y la Argentina no los tenía. Pa-



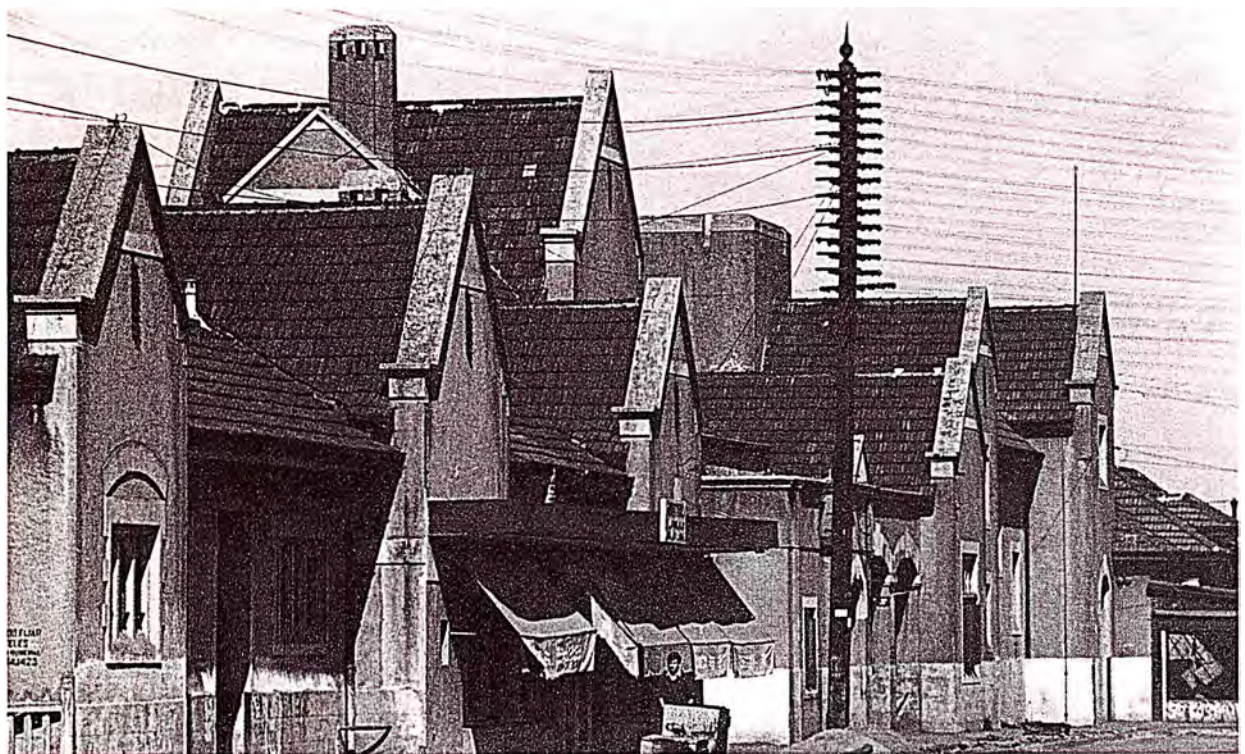
Corte transversal de las bóvedas metálicas sobre los andenes de la Estación Retiro, 89,76 m., ancho total. Buenos Aires.



Catálogo de Pedro Vasena e hijos: invernadero.

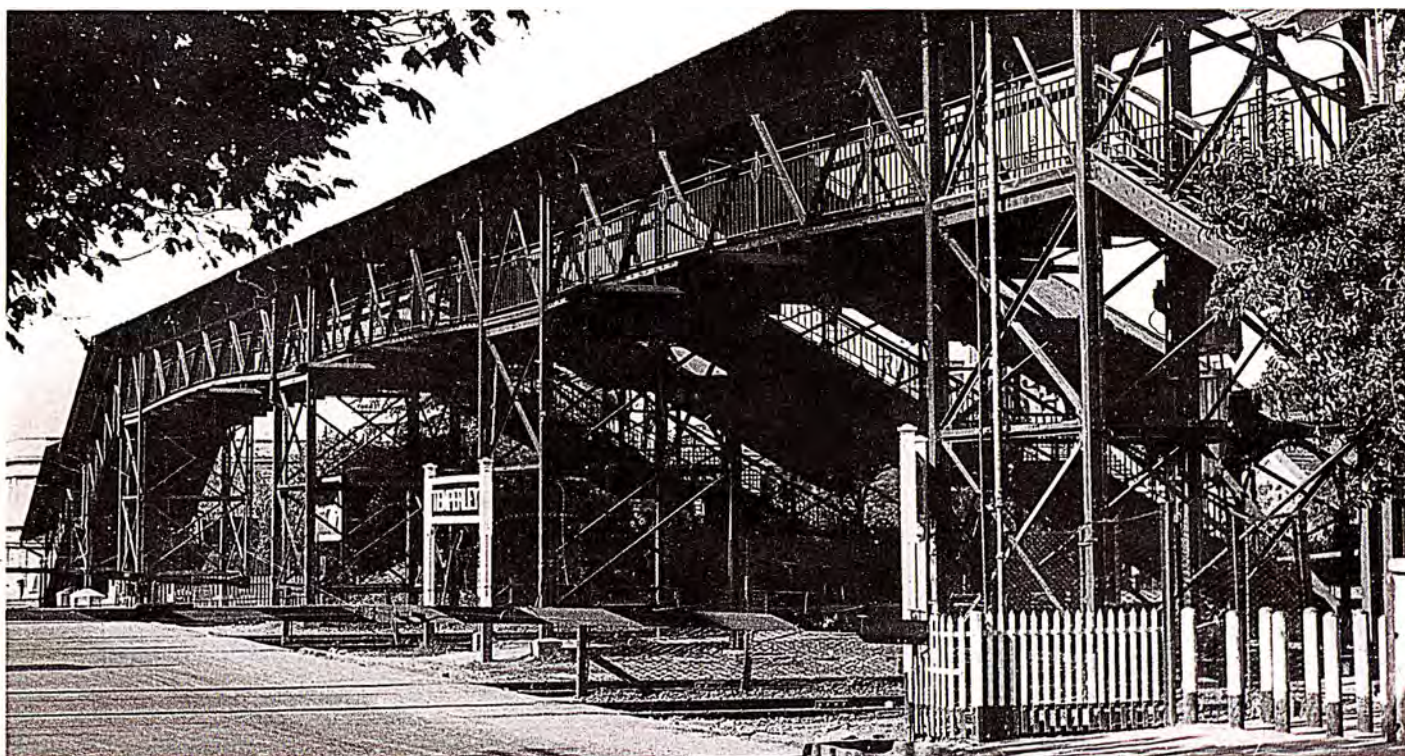


Estación de Temperley, *punte transbordador*, Buenos Aires.



Estación de Temperley, *vista general de un tratamiento vernáculo inglés*, 1924/6. Buenos Aires.

58. 1853 es el año del proyecto de Carlos E. Pellegrini, citado por Huergo en "Historia Técnica del Puerto de Buenos Aires", página 17. Hubo proyectos anteriores a éste, entre ellos por lo menos 4 de Bevans. En 1842, el gobierno de Rosas concedió a Manuel García el privilegio de construir un malecón desde el Riachuelo hasta Las Catalinas. Esta concesión impidió que se propusieran nuevos proyectos hasta junio de 1852 en que se llamó de nuevo a propuestas.



Estación de Temperley, *ponte de peatones. Ferrocarril del Sud*, luego Roca, 1924. Buenos Aires.

ra lograr un equipamiento portuario compatible con la fuerte tendencia exportadora, y también importadora, nuestro país tuvo que hacer un enorme esfuerzo entre 1853⁵⁸ y 1940.

Las instalaciones portuarias más importantes llevadas a cabo en esos años se localizaron en Buenos Aires, Rosario, en Bahía Blanca, Santa Fe, en Ensenada (La Plata) y posteriormente en Quequén y en Mar del Plata.

La obra portuaria en general no tiene porque introducirse en esta Historia. Pero en particular nos interesa porque sus depósitos, almacenes, galpones, talleres y elevadores fueron la demostración más cabal de varias cosas que a los arquitectos les producirían, en ciertos casos desconcierto, y en otros, asombro.

Pues en estas instalaciones se quedaba demostrado, de la manera más contundente, que

había otra forma de construir, sin rebusques y sin que la nostalgia historicista estuviese presente. Una manera de construir rápida y eficiente, utilizando los nuevos materiales; utilitaria, cuyo resultado eran edificios de gran tamaño y de gran utilidad, aunque la mayoría de los profesionales de la arquitectura consideraran, que aquellas obras no eran arquitectura.

La ubicación y el diseño general del puerto de Buenos Aires, llamado Puerto Madero en homenaje a su promotor, fue un error garrafal de las administraciones de fin de siglo. La obra realizada, casi obsoleta desde su inauguración, resultó ser, el fin de la relación íntima de Buenos Aires con su río. Las obras del puerto "Madero" de la Capital Federal se comenzaron el 1 de julio de 1887 y el gobierno nombró inspector de las mismas a Federico Stavelius; se

59. Ver "El Puerto de Buenos Aires" por el ingeniero Luis Huergo, Buenos Aires, 1904.

60. Esta firma inglesa se destacó en Buenos Aires, para la realización de ésta y otras obras a los ingenieros C. Walker, Edward Marsh Sympton y T. Perks.

61. Inesperadamente, hace poco, han sido demolidos los dos magníficos galpones del oeste de la dársena Norte.

dieron "por terminadas" en 1897. El proyecto y la construcción estuvieron a cargo de la firma británica de John Hankshaw, Son & Hayter, especialistas en este tipo de obras.

Se trata sin duda, de una gran obra mal concebida y mal ubicada con dársenas y diques de incómodo funcionamiento, que pronto quedaría chica, no sólo por el incremento de las cargas que se despachaban por Buenos Aires, sino también por el incremento inusitado del porte de los buques.⁵⁹ De ese puerto, ahora inútil y que a lo largo de tantos años suscitó tanta controversia, quedan superstitios unos edificios contruidos para depósitos de mercaderías que son de una notable calidad constructiva. La mayoría fueron contruidos por Thomas B. Walker & Sons⁶⁰ y los de Dársena Norte por la firma alemana de Wayss/Freytag AG⁶¹.

También en los diques 2 y 3 del Puerto Madero estaban los elevadores de granos, cuyo aspecto era extraño en aquellos primeros años del siglo XX; construcciones de estructura soportante de acero, enteramente recubiertos de chapa metálica acanalada que cobijaban los mecanismos de elevación de los granos, previo a su carga, por gravitación a los buques. El elevador es un producto original del ingenio del hombre típico del siglo XIX, de aquél que tenía que resolver problemas nuevos y de una escala de inusitada dimensión; problemas que confirman aquello de que la "necesidad es la madre de la invención", aplicable a quienes inventaron las cosechadoras y las sembradoras mecánicas, los arados a discos de rejas múltiples y cientos de otros artefactos de diseño industrial, que se aplicaron a la agricultura extensiva, actividad



Avellaneda, el Mercado Central de Frutos, c. 1966 (antes de su demolición). Buenos Aires.

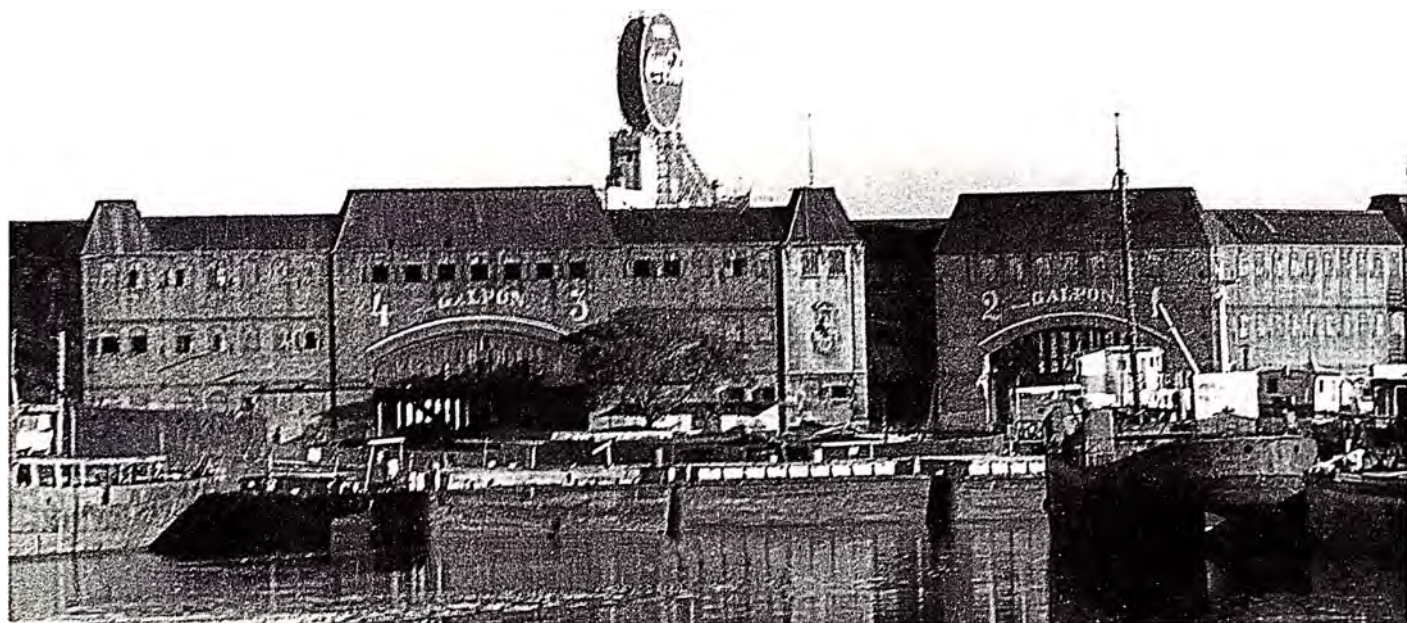
62. "Bahía Blanca que no exportó trigo en 1890, dos años mas tarde sustituyó a Sta Fe como gran puerto triguero y en 1904 manipulaba una cuarta parte de las exportaciones nacionales totales. En 1908 funcionaba un elevador de 8.000 toneladas y se construirían varios otros. Ver Scobie, James, "Revolución en las pampas".

que dio una fisonomía muy particular a las llanuras de tres países en especial: el Canadá, los Estados Unidos y la Argentina. El equipamiento de la estación de ferrocarril en las zonas rurales cerealeras se completaba con dos construcciones de gran altura: el silo o depósito de granos y el elevador, que botaba el grano a granel a los vagones de carga.

Merecen una distinguida mención los depósitos y elevadores de granos del puerto de Ingeniero White en Bahía Blanca, que fue una concesión del Ferrocarril del Sud⁶². La merecen por su excepcional tamaño —eran dos— y se aseguraba que eran los más grandes del mundo. También la merecen porque fueron, en el momento de su instalación, las construcciones más altas de la Argentina. En algún momento,

durante la década del '70 fueron desmontados y reducidos a chatarra. Desaparecieron así, en medio de la mayor indiferencia, dos ejemplos de la gran revolución agraria e industrial de nuestras pampas.

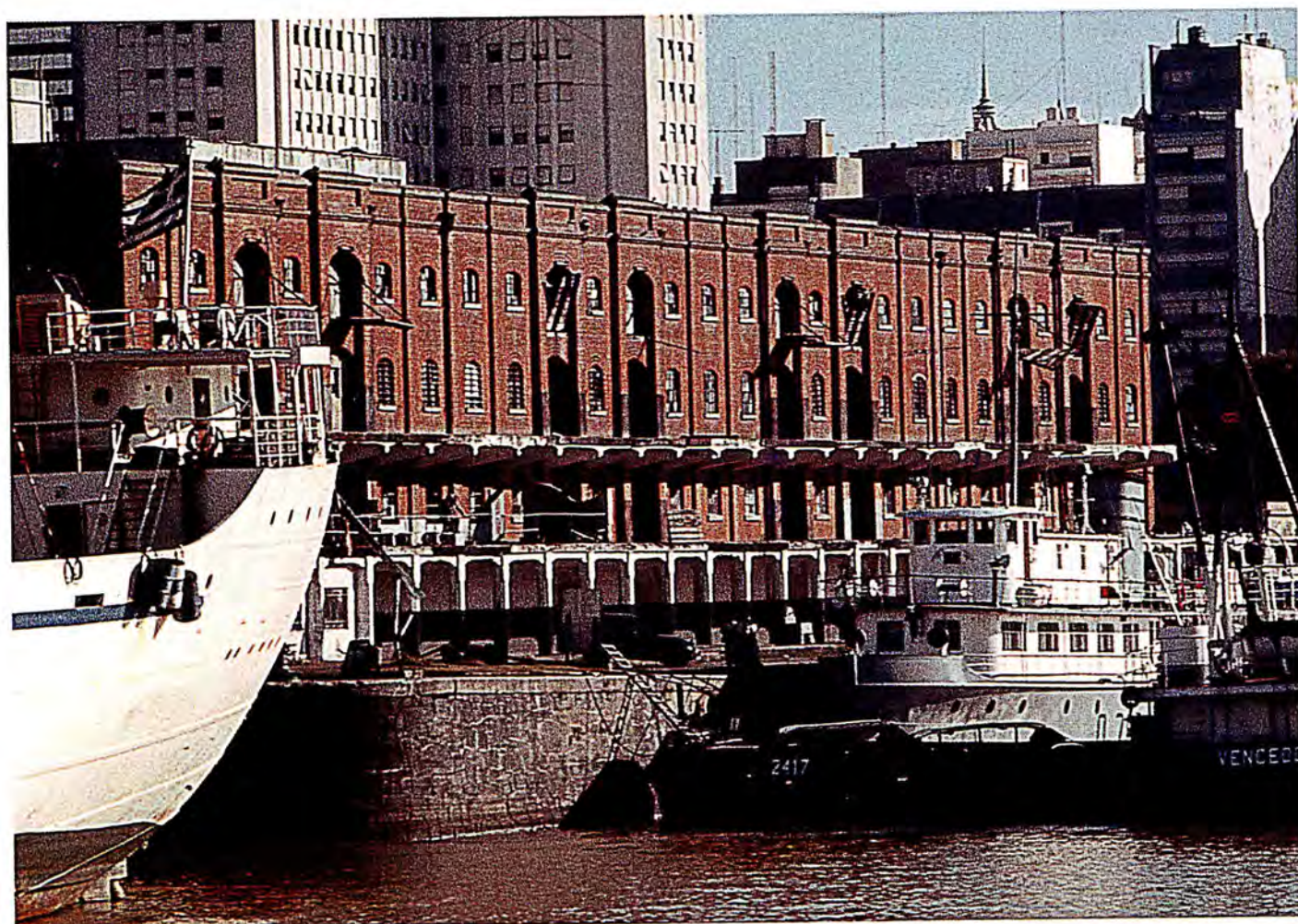
Posteriormente, se optó por el hormigón armado para la construcción de silos y elevadores (de estos últimos llaman la atención por su grandeza, los de Puerto Nuevo de Buenos Aires). La aplicación del hormigón armado a la construcción de edificios avanza recién en la década del '20. En 1926/27 se construyó en este material la famosa tribuna de la visera de cemento del Club Atlético Independiente en Avellaneda, un voladizo con vigas invertidas, excepcional para su época. Más adelante en 1936/37 se construyó el estadio del Club River



Avellaneda, el Mercado Central de Frutos, c. 1966 (antes de su demolición). Buenos Aires.



Puerto Madero, depósitos de las dársenas. Buenos Aires.



Puerto Madero, depósito de la Dársena Norte (demolido), Buenos Aires.



Puerto Madero, depósito de las dársenas en que se observa la estupenda mampostería estructural de ladrillo. Buenos Aires.

Plate, también de características excepcionales. En 1930/40 se levantó el estadio de Boca Juniors de difícil resolución estructural.

Los primeros establecimientos fabriles llegan en las décadas siguientes a 1880, a una expresión casi canónica, en donde el muro de ladrillo a la vista envuelve una serie de naves industriales cuya techumbre en forma de diente de sierra (chapa acanalada y vidrio) apoya sobre cabriadas metálicas que a su vez descargan en columnas redondas de fundición o —más tarde— en “perfiles normalizados” de acero. Una o más chimeneas, de ladrillo a la vista, nacen del suelo y se elevan atravesando la cubierta metálica, incorporándose al paisaje como verdaderos hitos propios de una época en que la chimenea era un símbolo de progreso, del trabajo y sus fuentes; la expresión de una actividad que trasladaba a la población una sensación de la seguridad del trabajo.

Hubo durante muchos años una poética y un folklore urbano de lo fabril, un expresionismo creado en torno del mundo de la fábrica y del puerto. La producción industrial tuvo sus balances a la vista; fueron las Grandes Exposiciones, las cuales eran los muestrarios de la libre iniciativa, el fomento de la competencia, para premiar a la creación, a la invención y a la excelencia; también eran instrumento de divulgación y de la política. Por estas causas, no sólo nuestros gobiernos de entonces aseguraron la presencia argentina en las grandes exposiciones universales, como las de París de 1855 y de 1867, a la cual concurrió Sarmiento y la de 1889, en donde el Pabellón Argentino, de acero y cristal, obtuvo el primer premio y fue una de las grandes atracciones. En la de París de 1900 nuestro país también tuvo un gran pabellón, pero en este caso, absolutamente Beaux Arts. Vale la pena detenernos, en el Pabellón Argentino de la Exposición de París de 1889 ya

que desde su ubicación en 1893, en que se lo rearmó en la plaza San Martín de Buenos Aires hasta 1933, fue parte de nuestro paisaje urbano.

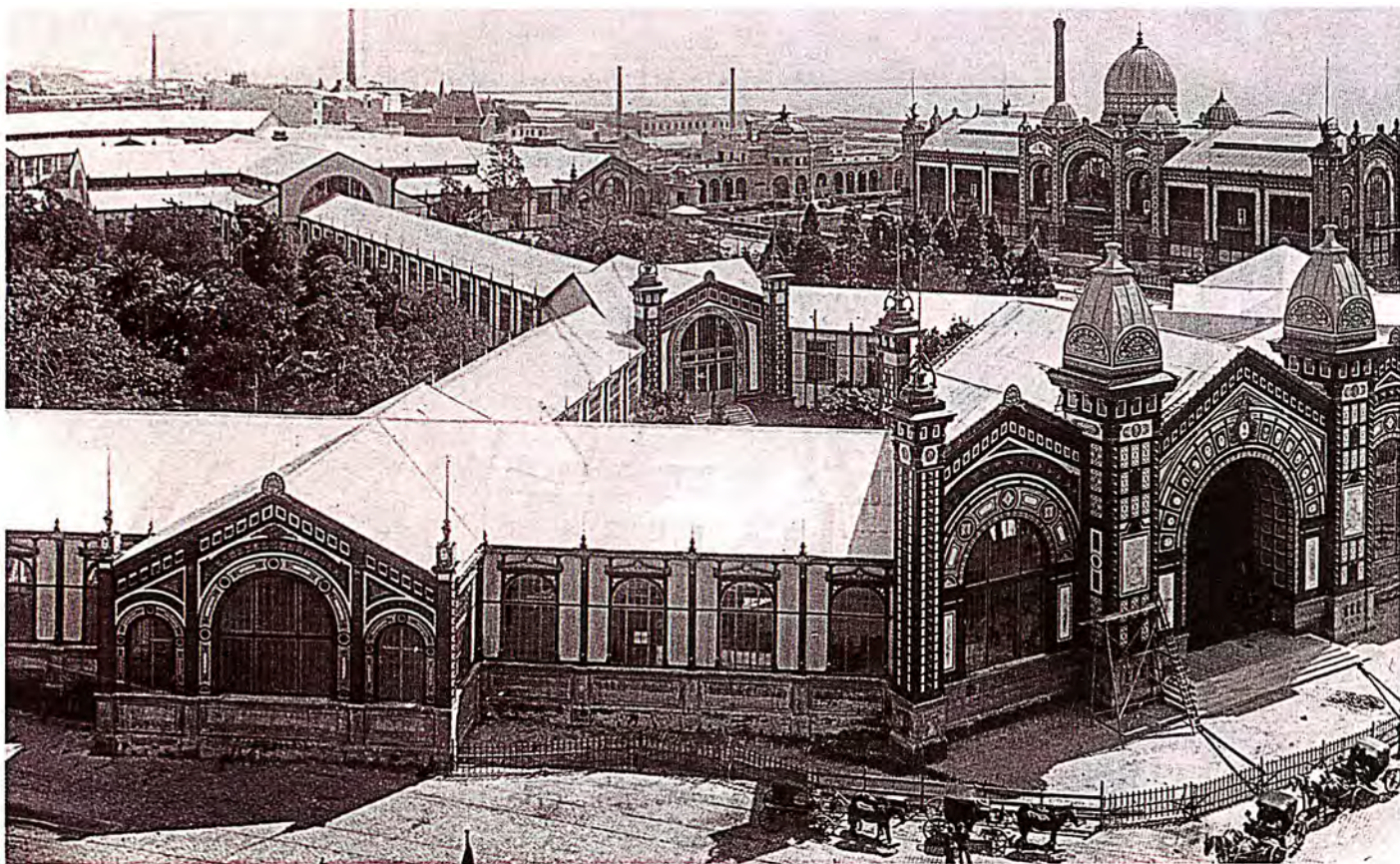
Para entender mejor la importancia de este singular edificio, nos remitimos a lo escrito por su autor Albert Ballu (18449-1939) en “La Arquitectura en la Exposición Universal de París de 1889”: “Antes del año 1889 se decía que el siglo XIX no tenía arquitectura. Aunque por nuestra parte no hayamos sido nunca completamente de este parecer (pues consideramos que no es posible, en nuestra época, darse cuenta absoluta de lo que más tarde verán y comprenderán nuestros descendientes) podemos afirmar actualmente, sin temor a ser desmentidos, que la arquitectura de nuestro tiempo ha aparecido ante la vista de los menos perspicaces durante el gran certamen ofrecido por Francia a todos los países del mundo... el hierro y la fundición son los que principalmente tienen derecho al aplauso, que ofrecen el aspecto completamente nuevo y las nuevas soluciones de estabilidad de nuestros edificios... La sinceridad con que ha habido construir, al verse en presencia del hierro y la carencia forzosa de materiales de imitación, ha sido causa de que las construcciones del siglo XIX recobren la policromía, uno de cuyos apóstoles más convencidos nos enorgullecemos de haber sido, y que los espíritus atrasados de nuestros días rechazaban con indignación, sin darse cuenta que ella ha sido, desde la más remota antigüedad, el complemento indispensable de toda arquitectura... La construcción del Pabellón es de las mas sencillas. El programa impuesto era proponer un edificio desmontable y transportable a Buenos Aires, por lo cual el arquitecto ha establecido un almacén de hierro cuyas diferentes partes han sido simplemente atornilladas ahora, para ser abulonadas unas a otras, in-



Puerto de Ingeniero White del Ferrocarril del Sud, *elevadores de granos*. Bahía Blanca, Buenos Aires.

63. Pedro Vasena e Hijos se había instalado en 1870, bajo el nombre de "La Europea", talleres mecánicos, fundición de hierro, acero y bronce. Herrería y Caldería, Sus talleres estaban en las calles Rioja, Barcalá, Caridad y Cochabamba de Buenos Aires.

64. La firma de Silvestre Zamboni, de origen italiano, ya estaba instalada en 1887 y en esa época era el establecimiento mas importante en su género.



Vista parcial de los pabellones de la Exposición del Centenario en la Plaza San Martín. Buenos Aires.

variabilmente mas tarde... En el exterior las partes verticales que quedaban entre los nervios de hierro se han rellenado con azulejos, mosaicos, porcelanas, revestimientos de vidrio planos o formando ampollas salientes iluminadas de noche por la luz eléctrica, grès esmaltados (estos forman principalmente el basamento), tierras cocidas y ladrillos barnizados. Las esculturas han sido ejecutadas por los mejores artistas franceses”.

Cabe mencionar aquí que el avance de las construcciones metálicas recibió un fuerte impulso por obra de empresarios fundidores radicados en nuestro país, como los Vasena, los Rezzonico y los Zamboni^{63, 64}. Sus talleres no tar-

daron en convertirse en verdaderas industrias metalúrgicas que, además de los trabajos que realizaban por encargo, presentaban catálogos de componentes prefabricados para edificios: columnas, vigas, marquesinas y también kioscos. Esta posibilidad contribuyó a que numerosas ciudades y pueblos de las provincias, tuvieran también mercados similares a los de Buenos Aires.

Posiblemente el más notable de los mercados haya sido el de “Abasto Proveedor” en la avenida Corrientes de Buenos Aires, en donde las estructuras metálicas —realizadas íntegramente en el país por la firma de Pedro Vasena— no sólo definen la calidad del espacio interior sino

que se expresan en el exterior de una forma muy suelta y desinhibida. Poco queda de este edificio, símbolo de los tempranos logros de nuestra industria metalúrgica. Posteriormente agrandado estupendamente por Luis Delpini, ingeniero & Victor Sulzic, arquitecto en el '30.

Pero hubo un edificio de mucha mayor magnitud que deseamos recordar: el Mercado de Frutos de Avellaneda, obra de Fernando Moog (1887). Esta inmensa construcción, que fue en su tiempo, el depósito más grande del mundo,

estaba destinado al acopio y a la comercialización de lanas y de otros frutos del país, prontos para la exportación. Se elevaba sobre un vasto terreno a la orilla del Riachuelo de Avellaneda. Varias vías férreas penetraban en su interior. Un sólido muro perimetral de ladrillo a la vista, rodeaba la estructura metálica de varias plantas, techada en forma de "shed", la luz cenital bañaba, a través de grandes espacios de múltiple altura, los lugares de trabajo.

El edificio era un buen ejemplo de "la pujan-



El Pabellón Argentino de la Exposición Universal de París de 1889 en su emplazamiento de la Plaza San Martín, como Salón de Bellas Artes, Buenos Aires.



Grupo escultórico del Pabellón Argentino de la Exposición Universal de París de 1889, *actualmente en las Escuelas Municipales Raggio. Buenos Aires.*

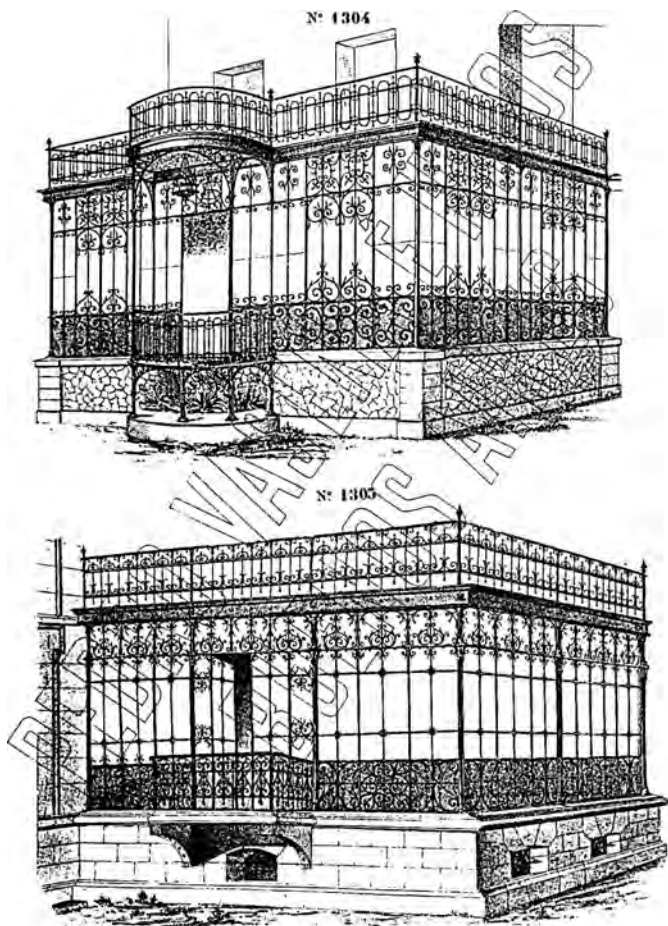
65. Wiener, Charles, "La republique Argentine", París, 1899: "Es el Wool Dock mas grande del mundo, siendo al mismo tiempo un gran depósito y una Bolsa de Comercio. Sus cuatro pisos suman una superficie de 152.000 metros cuadrados".

66. Ver Ortíz, Federico et al: "La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina" págs. 135,141,218 y 219. Ed.. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

67. Lloyd, Reginald, et al: Twentieth Century Impresions of Argentina", Londres, 1911: El mercado Central de Frutos se comenzó a construir en 1887. Es el mas grande de la Argentina y su superficie cubierta de 43.331 metros cuadrados, hace que sea la instalación mas grande del mundo bajo un mismo

techo. En el ejercicio de 1908-9 se comercializó unos 369.000.000 de kilos de mercaderías".

68. Gazaneo, Jorge, Scarone, Mabel: "Arquitectura de la Revolución Industrial", IAA e IE, FAU, UBA, 1966. Ver pág. 37, 38,67, 68/ 72.



Catálogo de Pedro Vasena e hijos: jardín de invierno.

za económica de la Argentina de principios del siglo XX". 65, 66, 67, 68

La llegada del ferrocarril a Mendoza en 1885 conectó a la industria vitivinícola con los grandes mercados, produciéndole una transformación no sólo técnica sino también edilicia. Rosa Guaycochea de Onofri ha estudiado esta arquitectura que en realidad trasciende la escala del edificio singular para llegar a proporciones urbanísticas y ha señalado lo importante de la influencia italiana en su concepción y trazado. El fenómeno, también se liga indisolublemente

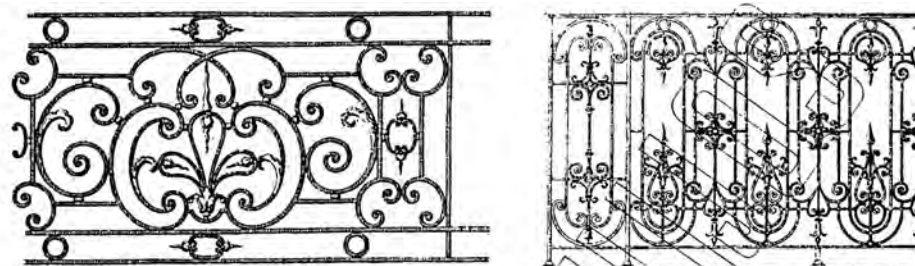


Detalle de uno de los conjuntos escultóricos del Pabellón Argentino de la Exposición Universal de París de 1889, que se hallan en cuatro plazas de Buenos Aires.

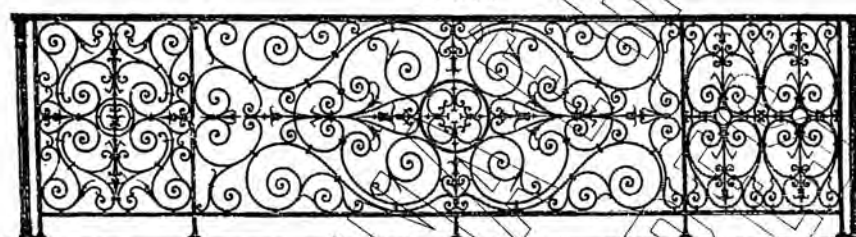
con la revolución industrial, no sólo por la incorporación de componentes metálicos, sino — como bien explica Guaycochea — por la transformación de la bodega como estructura funcional y expresiva. Tales son los casos de "El Trapiche" de Tiburcio Benegas —introdutor de la explotación científica de la vid—, de Giol en Maipú, Calise en Godoy Cruz o de El Globo, Tomba, Escorihuela, Arizu y tantas más.



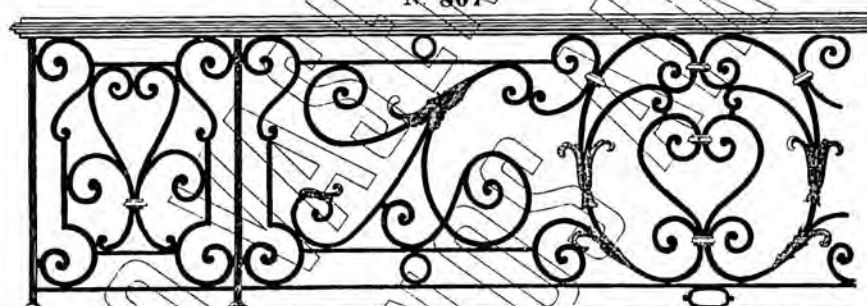
Jardín Botánico, invernadero. Buenos Aires.



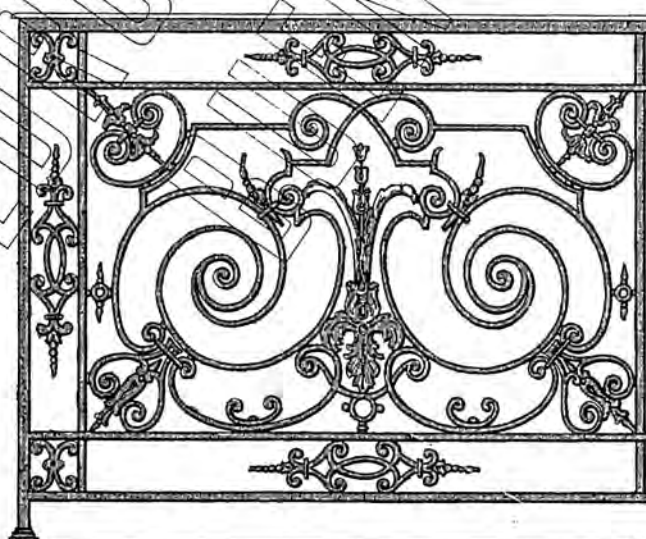
Nº 806



Nº 807



Nº 808



69. "El Patrimonio Arquitectónico de los Argentinos", vol. 4: "Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero". Publicaciones del IAIHU y la SCA, 1987, Ver pag. 63. "El Ingenio San Pablo", por Olga Paterlini de Koch. Ibid... "El Ingenio Santa Ana". Por Olga Paterlini, pag. 64.

70. Idem 69.

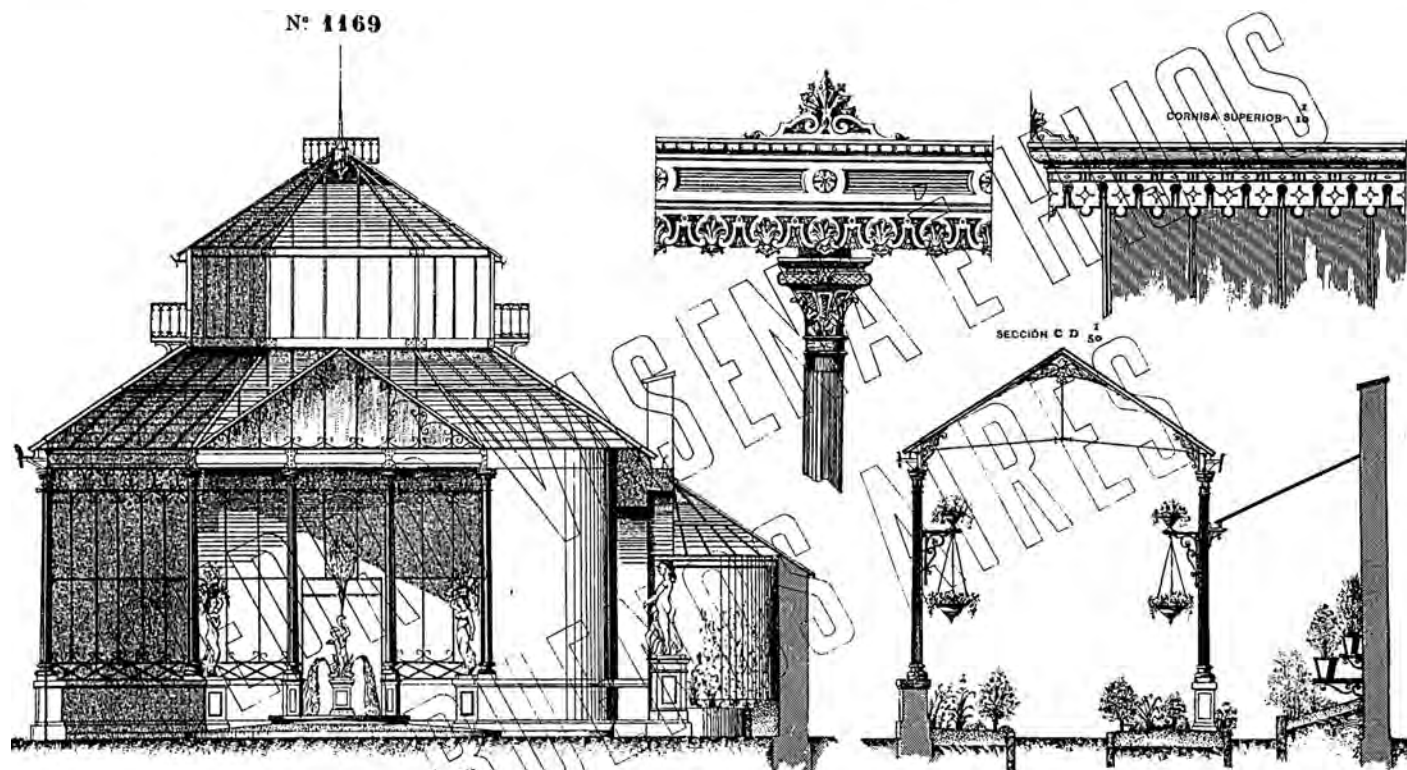
71. Museo de Industria Azucarera. Tucumán, Municipalidad de San Miguel de Tucumán.

Algo similar había sucedido con la llegada del ferrocarril a Tucumán en 1876 y la industria del azúcar. El cambio a que este hecho dio lugar significó la desaparición de los trapiches de madera y de los antiguos procesos de producción al punto de que "ningún ingenio quedó fuera de esta transformación". A la cabeza de este proceso de modernización se colocaron hacia 1882: el ingenio "Esperanza" de Wenceslao Posse; el "San Pablo" de Juan Nogués⁶⁹ el "Concepción" de Juan C. Méndez y Heller; el "Lules" y el "Santa Ana" de Hileret⁷⁰ y el "Lastenia" de Máximo Etchecopar.⁷¹

El ingenio al igual que la bodega, no son construcciones aisladas. Olga Paterlini de

Koch, demuestra fehacientemente la importancia y la escala urbana de los conjuntos relacionados con la explotación de la caña de azúcar. Mas allá del explicable eclecticismo del conjunto —propio de su época— las construcciones específicamente fabriles, poseen una austeridad no exenta de armonía, en donde el lenguaje expresivo apoya a la función sin contradecirla.

También cabe en este punto, hacer mención de otra arquitectura ligada a otras fuentes de producción industrial. En 1878 se inicia en la Colonia Esperanza, de Santa Fe, la elaboración del tanino. Sin embargo es en la zona chaqueña donde la explotación se convierte en una



72. Ver Hicks, Agnes: "The Story of the Forestal", publicado en 1956 por la empresa matriz de la CIA Forestal del Chaco, Impreso en Inglaterra.

73. Ver Katzenstein, Ernesto, Ortíz Federico, Peani, Gian L., Puppo, Giorgio y Santos, Fina: "Le case della Boca e del Dock Sud a Buenos Aires" un caso di prefabbricazione popolare en "Casabella Continuità", número 213, año 1956.

74. Fitte, Ernesto J.: "Una casa de hierro en Ushuaia" separata de la Revista Karukimka, n° 2, Buenos Aires, octubre de 1972.

actividad productiva de vasto alcance y de trascendencia internacional; más adelante se transformaría en un tema sobradamente controvertido pues desaparecieron millones de hectáreas de bosques irremplazables, cambiándose el paisaje y el clima de una vasta zona. A lo largo de medio siglo, 1890-1940, unas treinta fábricas diseminadas en los bosques fueron el eje de la estructura económica de la región. Varias empresas vinculadas entre sí, organizaron la industria en torno a los grandes bosques de quebracho colorado, asentando fábricas, construyendo pueblos y tendiendo ramales ferroviarios.

El complejo taninero, desde el punto de vista urbanístico, posee cierto interés, aunque más que de "pueblos" se trata de "asentamientos industriales" ya que carecen de autonomía con respecto a la empresa productora. Estos asentamientos, tales como Villa Guillermina de 1903, solían tener un trazado en damero, con calles arboladas y mejoradas, luz eléctrica, agua corriente e instalaciones cloacales. La arquitectura en cambio reflejaba con crudeza, los desequilibrios sociales de una organización laboral, en que el rigor y una subordinación de gran rigidez, eran notas destacadas, desde la muy precaria habitación para los hacheros, hasta las confortables residencias de los directivos. El conjunto y los establecimientos fabriles eran, de carácter netamente industrial y fruto de teorías y criterios de diseño vinculados a un utilitarismo a ultranza.⁷²

Párrafos aparte merece en este somero estudio el barrio porteño de "La Boca", en donde se instalaron los astilleros, además de las ya mencionadas barracas. Barrio esencialmente de inmigrantes —en su mayoría genoveses— es muy posible el lugar de origen de la única tipología de vivienda urbana auténticamente argentina. Aunque sus materiales de construc-

ción no fueron específicamente argentinos, ni sus constructores, quizás tampoco, las típicas casas de la Boca son un buen ejemplo de arquitectura legítimamente popular, sencilla y útil... Utilizando materiales de descarte de la industria portuaria —maderas y chapas onduladas— se fueron construyendo casas de un modo intuitivo pero inesperadamente racional, fruto del empleo de materiales estandarizados. El empleo de rezagos de pintura de los buques, de variados colores, produjo un paisaje urbano de aspecto precario, hoy melancólicamente pintoresco; sin embargo, ligado al fenómeno industrial: materiales producidos en forma seriada, obtenibles en corralones de materiales de construcción, en ferreterías o almacenes navales; armado en seco, clavado o abulonado, flexibilidad determinada por los módulos de los materiales y por las necesidades funcionales (los materiales —chapas, tirantes o caños— se podían cortar a gusto); la expresión formal era, siempre resultante; casi nunca preestablecida sin ataduras formales, ni historicistas, ni pintoresquistas (aunque hubo algunas concesiones a esto último) en las cenefas.

El paisaje urbano del barrio xeneize de Buenos Aires y del Dock Sud como también de Ensenada y Berisso, cerca de La Plata fueron el resultado de mucho esfuerzo humano, del cual queda un testimonio vívido en las telas expressionistas de Benito Quinchela Martín (1890-1977) y una memoria arquitectónica en las casas de la Vuelta de Rocha y de la calle Garibaldi.⁷³

Pero no fue éste el único caso de viviendas en que el metal fue protagonista. En 1867 el misionero protestante W. H. Stirling encargó una casa de hierro a la firma Homming de Inglaterra, para ser sede de su misión en Ushuaia. A ella se refiere el historiador Ernesto J. Fitte⁷⁴, quien agrega que "en esos años de 1869 y 1870 estuvieron de moda las casas de hierro

75. Liceda, Ernesto: "El solar de Sarmiento en Asunción del Paraguay" Buenos Aires, folleto de la Comisión permanente de homenaje a Sarmiento en Washington y en Asunción. 1982.

prefabricadas", de las cuales "varias unidades de distinto tamaño se importaron y fueron vendidas en Buenos Aires".

En su notable libro "El último confín de la tierra" E. Lucas Bridges, hijo del conocido misionero Thomas Bridges, hace una somera descripción de su casa de la estancia Haberton, sobre el canal de Beagle, a 65 kilómetros al este de Ushuaia: "Era de madera, recubierta de fieltro alquitranado sobre el que se colocaban las

chapas metálicas acanaladas... Era el orgullo de la comarca".

Sarmiento, aún al fin de sus días, siempre apostó a las novedades de la tecnología, e hizo importar de Bélgica una casa isotérmica de hierro para su solar en Paraguay, que no llegó a habitar porque enfermó y falleció, mientras dirigía personalmente su construcción.⁷⁵

La vinculación de Sarmiento con las viviendas prefabricadas era anterior. En 1884 Carlos



Casas del personal del Ferrocarril del Sud, en la calle Australia, Barracas, Buenos Aires.

D'Amico le había obsequiado una de madera para que la instalara en un terreno que le había sido donado en Junín. Por esos años, también escribía en favor de la prefabricación de casas de madera en el Delta del Paraná, una industria que él deseaba.

También de madera semi industrializada son las casas que inmigrantes de origen alemán construyeron en sus asentamientos de Misio-

nes. Dentro de una estética que integra tradiciones ancestrales con la sensibilidad propia de los constructores intuitivos, el empleo de tablas modulares influyó de manera decisiva en el resultado formal de esa arquitectura. Y algo similar sucede con las construcciones realizadas en Bariloche por el pionero y casi fundador Primo Capraro, empresario maderero y constructor, cuyas obras como el chalet de la Oficina de Tie-



Fábrica Argentina de Alpargatas, c. 1878, *avenida Patricios, Barracas, Buenos Aires.*



Prefabricación popular: la casa armada "en seco", de estructura puntual y cerramientos modulares de chapa acanalada, de los primeros pobladores de la Boca, Buenos Aires.

rras y Colonias, en la calle Elfein 10 de Bariloche construido en 1908, combinan lo pintoresco con lo industrial.

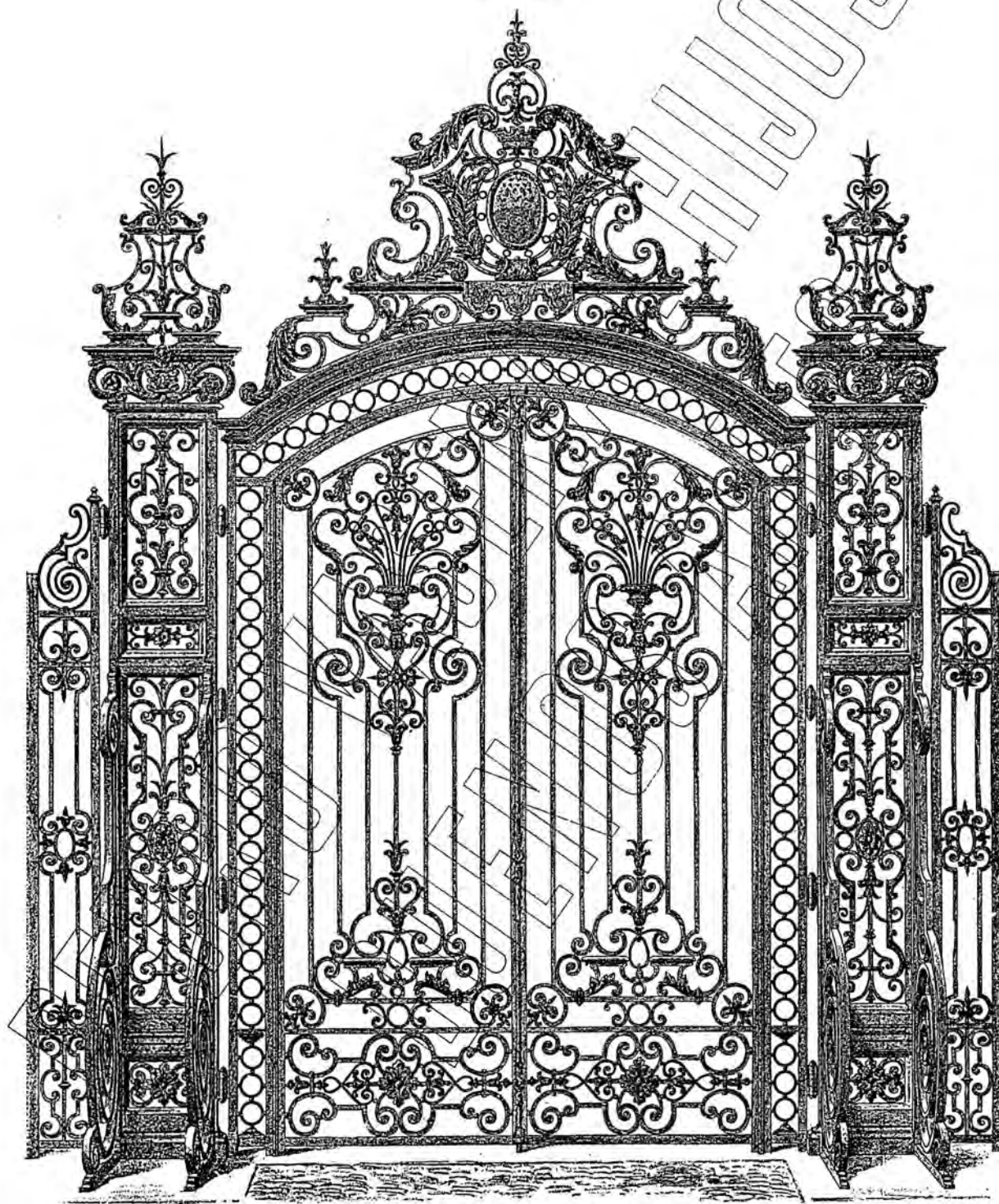
No sólo en Bariloche, sino también en otros puntos de la Patagonia, la presencia de una arquitectura doméstica maderera y semi indus-

trializada modeló el paisaje urbano y rural. Este tipo de construcciones, sin embargo, tiene antecedentes lejanos. Tal es el caso de las "viviendas transportables" de madera —y a veces también de fibrocemento— que hacia 1907 se comercializaban en Buenos Aires⁷⁶, o los "portable and permanent wood and iron buildings" importados de Inglaterra como "Villa Victoria" de Matheu 1851 de Mar del Plata (c. 1905). No cabe duda que "Villa Victoria" puede ser clasificada como pintoresquista; no obstante, tiene también ganado su lugar en estas líneas porque su diseño, más allá de la anécdota, deja en evidencia su naturaleza de producto industrial.

Del mismo modo, la arquitectura residencial construida por las empresas ferroviarias para su personal, mas allá de algunas reminiscencias estilísticas, puede ser considerada como una expresión cabal de la influencia que el maquinismo ejerció sobre el diseño arquitectónico. Especialmente en los términos de racionalización implícitos en toda construcción en serie. Tal es el caso del barrio "New Liverpool" y —en especial— el de las casas de las calles Brinckman y Torres, en ambos casos de Bahía Blanca y los "Batten Cottages" de Rosario de Santa Fe; también las viviendas para operarios de Quilmes y Remedios de Escalada de la provincia de Buenos Aires.

El siglo XIX, fue un siglo de ambigüedades, de contradicciones, de profundos conflictos sociales y culturales, de regresiones y de las más apasionadas esperanzas; estas fundadas en el mito del progreso, en la idea de que la ciencia y la tecnología, inevitablemente, nos conduciría a un mundo mejor. Para la arquitectura, la industrialización rompió el suncho ideológico del estilo y preparó el camino a nuevas ideas que el Movimiento Moderno haría suya, para propiciar, ya en el siglo XX, una profunda renovación de las artes del diseño.

Nº 409



Catálogo de Pedro Vasena e hijos: portón estilo Luis XIV.

LA REIVINDICACIÓN DE ESPAÑA Y LA REVALORIZACIÓN DE IBEROAMÉRICA.

Bajo este título trataremos lo atinente a como se produjo, a raíz de una trabajosa reivindicación cultural de España, un acentuado interés por las arquitecturas históricas españolas: tradicionales y vernáculas. También trataremos lo relativo a una renovada atención por las arquitecturas de la hibridación hispano indígena en América y del sustrato intelectual que hizo posible que el arte de las culturas precolombinas y el de las razas autóctonas de América suscitara una notable atracción en los arquitectos de las primeras décadas del siglo xx.

En Hispanoamérica las luchas por la independencia se nutrieron de una variedad de impulsos que van desde el más sencillo: el que resulta de querer deshacerse de un patrón dominador, muchas veces soberbio, hasta el mas complicado que surge de la idea, fundada en los ideales del Iluminismo y del Fisiocratismo, de que España representaba todo cuanto las nuevas repúblicas no debían ser.

Pero también conviene tener en cuenta que una proporción considerable de quienes lucharon contra España en el período 1810-1822, no necesariamente estaban, en lo esencial, poseídos por el odio hacia lo español, ni a la España histórica ni a los valores más invariables de la España tradicional. Saliendo de Buenos Aires, en nuestras provincias, aún admitiendo que el deseo de librarse del dominio español era lo principal, no había tanto encono ideológico hacia la España genérica. Paradójicamente, hasta en Buenos Aires se siguió viviendo, en gran medida a la española, hasta muy avanzado el siglo xix.

Pero volviendo a quienes no percibían en aquel país mas que atraso —más que a un país anticuado y rancio— debemos reconocer que,

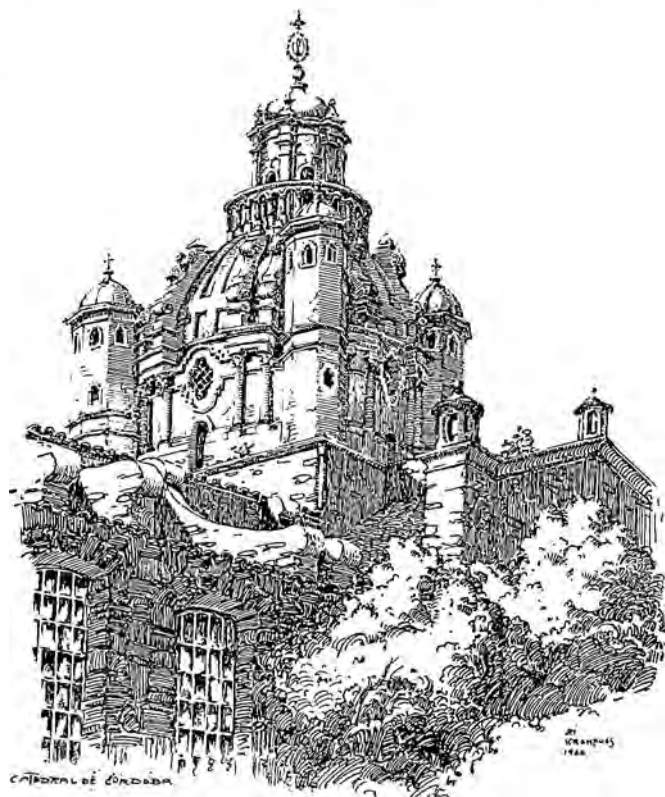
77. Juan Bautista Alberti (1810-1884) en su famoso tratado de 1853 "Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina" nos da una muestra elocuente de como se percibía España como el desafortunado origen de todos nuestros males: "El ferrocarril es el medio de dar vuelta al derecho lo que la España colonizadora colocó al revés en este continente. Ella colocó las cabezas de nuestros Estados donde deben ir los pies. Para sus miras de aislamiento y monopolio, fue sabio ese sistema; para las nuestras de expansión y libertad comercial, es funesto".

muy especialmente después de 1860, fueron mayoría en los cuadros dirigentes de la Argentina liberal.

En la décadas finales del siglo xix España y sus cosas decididamente no eran paradigma de casi nada en la Argentina. De nada servían las imágenes de aquel país cerril y en descenso a la nueva república: progresista, e ilustrada.⁷⁷

Los grandes contingentes de españoles que vinieron a la Argentina hasta los años '50 del siglo actual, trajeron consigo las contradicciones propias de quienes dejan su país natal por la pobreza, la falta de oportunidades y los conflictos internos y externos, pero que en el fondo, lo siguieron amando.

Pero durante la última década del siglo pasa-



Cúpula de Catedral de Córdoba, grabado de un dibujo de Juan Kronfuss, arquitecto.

do, el cuadro que acabamos de describir comenzó a adquirir otra fisonomía. A raíz del conflicto armado entre los Estados Unidos y España, que comenzó en 1898, se fue generando, a nivel público, una fuerte corriente de simpatía hacia esta última.

Si hemos reflexionado brevemente acerca de las ambigüedades de nuestra relación con España durante esos noventa años que van, desde antes de mayo de 1810 hasta los años finales del siglo XIX, lo hemos hecho con el fin de corroborar varias cosas, entre las que figuran que la arquitectura que tratamos en esta tercera

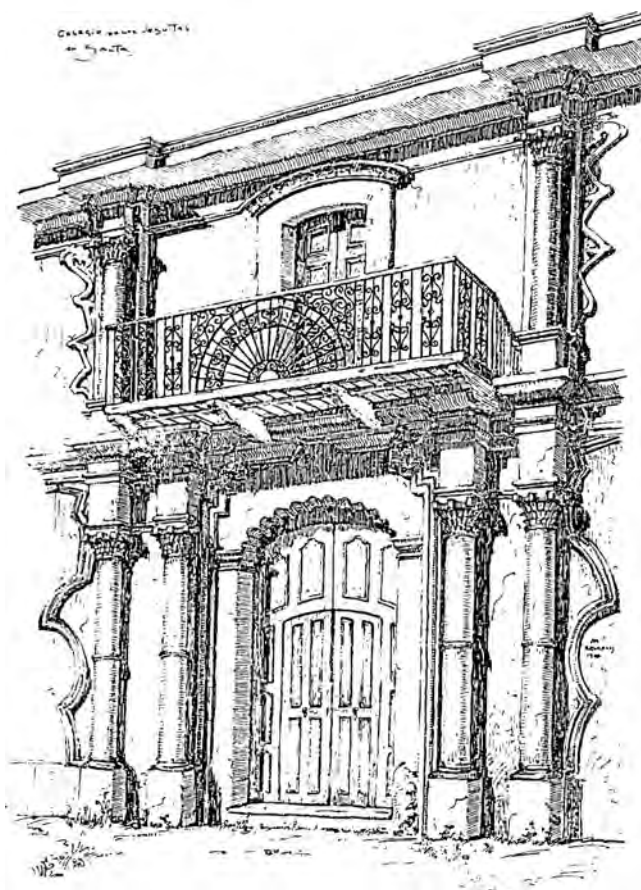
parte, la de España secular, se vino a insertar en un medio que, en un principio no le era favorable; por lo tanto, su instalación y su desenvolvimiento es en buena medida explicable como resultado de una muy tenaz tarea intelectual de un destacado grupo de teóricos, profesionales y polemistas, apasionadamente convencidos de sus ideas y del alto valor de sus convicciones hispanófilas.

Pero mas allá de lo anotado, la reivindicación de España y como consecuencia, el rescate intelectual y estético de su arquitectura histórica, tanto la metropolitana como la de ultramar, para nuestro caso la hispanoamericana, tiene mucho que ver con la búsqueda de nuestra propia identidad como nación. Fue el resultado de una reconstrucción genealógica; fue el emergente de la búsqueda y la posterior reinserción de los tramos perdidos de nuestra historia.

Esta reparación de los caminos abandonados, transitados juntos o enfrentados con España fue —y aún es— para un buen número de argentinos una de las experiencias intelectuales de este siglo, y si bien su resultado en el campo específico de la arquitectura no llegó a ser ni tan trascendente, ni tan vasto, como lo hubiesen querido sus fervorosos mentores e iniciadores, no cabe duda que el resultado cultural en el mas amplio sentido, ha sido de gran valor.

Pero hay una cantidad importante de aspectos de los que tratamos a continuación, cuyos contenidos y esencias no se pueden entender a través del prisma de la relación dialéctica entre España y América, mucho menos entre España y la Argentina; necesitan para su mejor comprensión, de una referencia mas ecuménica, mas universalista.

Tanto el eclecticismo historicista, como la arquitectura de base industrial, habían sido manifestaciones de un mundo intelectual que a partir del Renacimiento había hecho de la



El Colegio de los Jesuitas de Salta, dibujo de Juan Kronfuss, arquitecto, 1920.



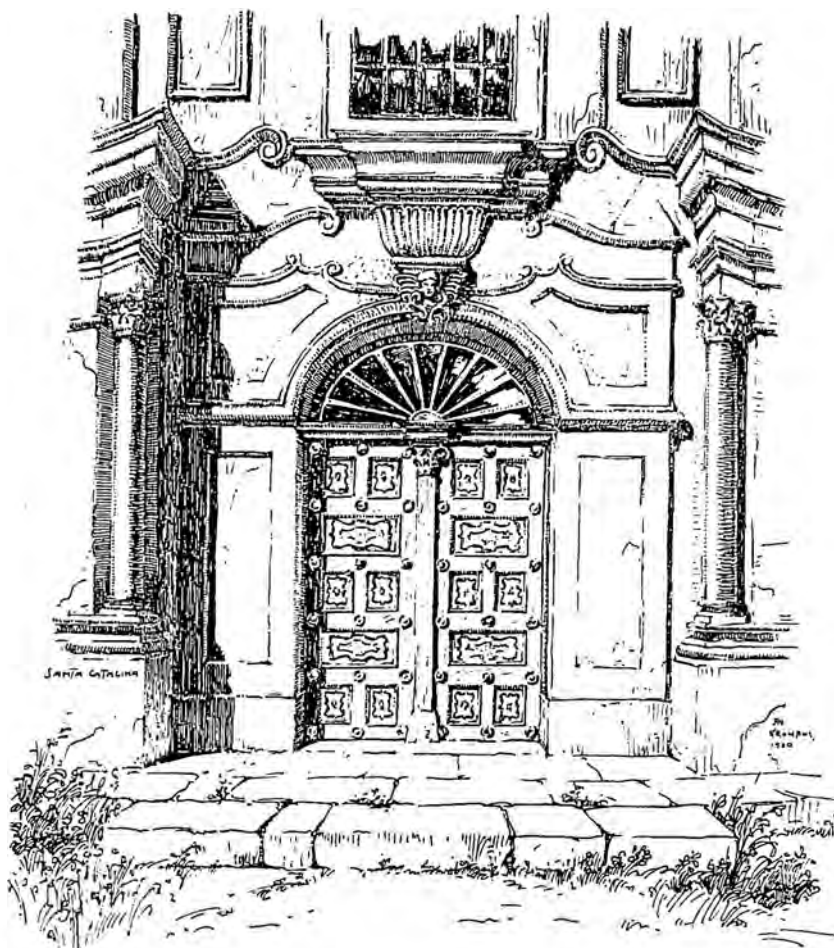
"Casa de negocio", dibujo de Juan Kronfuss, arquitecto. 1920.

razón y del conocimiento positivo, las bases del entendimiento del mundo; las condiciones necesarias de la comprensión, no sólo del universo de la materia, sino también de la vida del espíritu. Esta visión culmina en el positivismo y desemboca en el naturalismo.

Sobre un fondo preparado por el positivismo —las ciencias naturales, la antropología, la arqueología— y en un medio social de profundas transformaciones, el último cuarto del siglo XIX vio surgir una filosofía inversa a la que desde hacía cuatrocientos años predominaba en occi-

dente; tal era la realidad del "voluntarismo prometeico", aristocrático y dionisiaco con que Federico Guillermo Nietzsche (1844-1900) proponía sustituir a la razón.

Pero no fue el autor de "Así hablaba Zaratustra" el único descreído del racionalismo y más aún del racionalismo utilitarista. Henri Bergson, a partir de 1889 proponía a la irracionalidad como el camino mas seguro hacia el conocimiento; hacia 1907 su filosofía "vitalista" adquirirá una influencia mundial y desde París irradiará su pensamiento hasta la Facultad de



Portal de la iglesia de la estancia jesuítica de Santa Catalina, dibujo de Juan Kronfuss, arquitecto. Provincia de Córdoba.

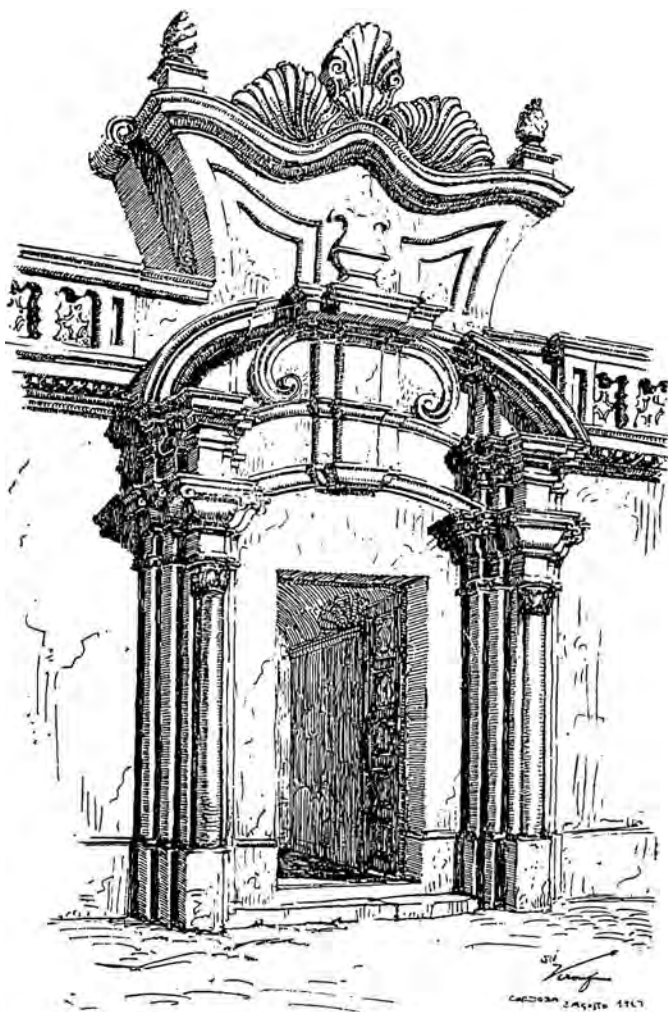
Filosofía y Letras de Buenos Aires, cuya fundación en 1895, había sido —en sí— una reacción antipositiva.

Otro factor mas venía a introducir una duda en la teoría del progreso lineal: a lo largo del siglo XIX, el descubrimiento de expresiones culturales ajenas a la tradición occidental había despertado la curiosidad de los europeos por lo exótico de tal manera que el interés por lo atípico se convertiría en una cuestión de gran fascinación intelectual y desembocaría en el relativismo cultural. La pintura y la literatura

reflejaron prontamente ese afecto por lo extraño y se valieron de él para expresar su rechazo al industrialismo. Lo que entonces había sido periférico, cobraba notoriedad y se instalaba en el centro de la vida cultural europea y también americana.

Entre otras cosas la crítica del arte había variado su punto de observación. Alois Riegl contrapuso el voluntarismo artístico a la técnica y Heinrich Wölfflin elaboró una teoría del formalismo a partir de una reivindicación del barroco. Combinando a Wölfflin con la filosofía

78. José Enrique Rodó *"Es el espiritualista hispánico campeón de la espiritualidad de Hispanoamérica frente al materialismo y la tecnocracia sajona, pero sin incurrir en el defecto tradicional de desdeñar lo técnico y lo utilitario"* (Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países" de González Porto y Bompiani; Montaner y Simón, Barcelona, 1964).



Portal de la casa de los Allende en Córdoba; evidente influencia portuguesa. Dibujo de Juan Kronfuss, arquitecto. 1920.

de su tiempo, el catalán Eugenio D'Ors definió más tarde una "actitud anticlásica" permanente, un barroco atemporal, y le dio categoría de constante artística.

Mística, racionalista y vitalista fue la teoría del "espíritu territorial" esbozada por Ángel Ganivet que preocupado por la integridad urbanística de su Granada natal, propuso en "Idearium Español" el mito de la "restauración de la vida espiritual de España", la superación

del presente y el rechazo a la técnica, proponiendo la "constitución ideal" y permanente de la Hispanidad.

Tal era el clima de ideas que se vivía en Europa, cuando un suceso político, al cual ya nos hemos referido, vino a desencadenar una profunda conmoción: la intervención norteamericana en los asuntos de Cuba y la consiguiente derrota de España en 1898. En efecto, fallecido ya José Martí, la romántica campaña por la independencia de Cuba tuvo un final inesperado e infeliz.

El rechazo a los sucesos que tuvieron como beneficiario a los Estados Unidos, a costa de una España empobrecida y materialmente débil se refleja en el "Ariel" de José Enrique Rodó.⁷⁸ Una ola de simpatía hacia España inundó a Hispanoamérica y Julio A. Roca, presidente de la Argentina por segunda vez (1898-1904), reglamentó el canto del Himno Nacional suprimiendo versos que agredían a España. Y en lo que aparece como un acto de espontánea reivindicación, los estilos regionales españoles comienzan a aparecer en el catálogo del eclecticismo.

En España, Miguel de Unamuno, influido por el vitalismo irracionalista de Bergson, por el idealismo telúrico de Ganivet y a través de él, por el voluntarismo dionisiaco de Nietzsche y el primitivismo bárbaro de D'Annunzio, lanza como programa para los españoles el mito de la tradición eterna y el método de la introspección. Metodología en la que el pasado, el presente y el futuro se funden y forman una unidad esencial en la intrahistoria.

La influencia de Unamuno —junto con la de sus contemporáneos, escritores y artistas de la "generación del 98"— fue muy vasta y muy profunda. En la arquitectura de España, las incipientes afloraciones de los motivos históricos, tanto árabes como españoles en el eclecticismo, adquirieron sustento ideológico. El nacionalis-

⁷⁹ Rojas nació en Tucumán en 1882. A partir de 1903 dedicó sus mayores esfuerzos a la literatura. En sus libros exhortó a sus compatriotas a repensar su historia y a profundizar sus estudios, en 1909 publicó "La restauración nacionalista" y en 1910 "Blasón de Plata". Luego siguieron "Eurindia" y en 1930 "Silabario de la decoración americana", seguido en 1933 por "El santo de la espada". Su "Historia de la literatura Argentina", tuvo nueve volúmenes en su 4ª edición de 1957, el año de su muerte.

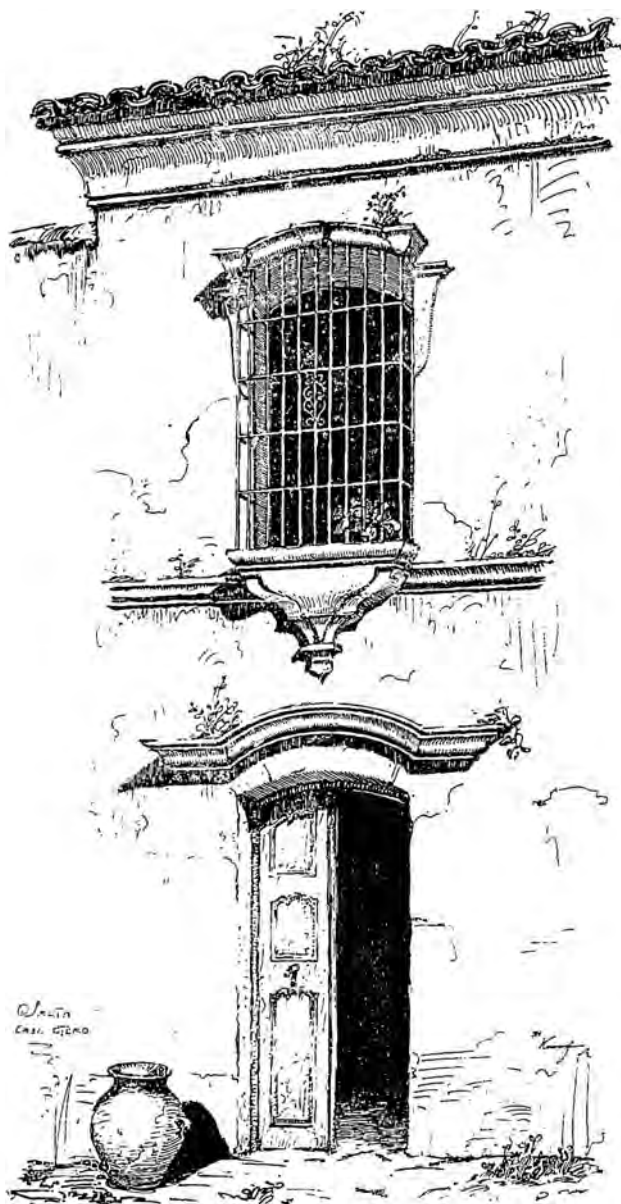
mo arquitectónico español, lanzado por el arquitecto Urioste se "consagró" —al decir Chueca Goitia— "con el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, en 1900".

El neoplateresco y el barroco español, vinieron a ser vehículos de una reivindicación patriótica, aunque sólo se trataba de manifiestos decorativos. El movimiento, sin embargo sería fecundado en realizaciones y las obras del sevillano Aníbal González son prueba suficiente de ello. En 1915, el Congreso Nacional de Arquitectos de España proclamaba unas "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional" y una serie de restauraciones comienzan a recuperar monumentos medievales, al tiempo en que Lampérez y Romea y Manuel Gómez Moreno, ex condiscípulo de Ganivet, editaban los primeros estudios históricos y arqueológicos sobre la arquitectura tradicional española.

Pero esa arquitectura tradicional no era homogénea sino que revelaba la extremada complejidad y riqueza del pasado español. El neomudejarismo, la herencia plateresca, el barroquismo y las distintas vertientes vernáculas regionales, eran muestra demasiado diversas como para no plantear un difícil problema conceptual de identidad. Problema que convivió con este proceso de reivindicación, desde su comienzo hasta su madurez.

Por otra parte en París, la atracción y el gran interés por los estudios etnográficos y arqueológicos había puesto en discusión la idea del mestizaje y el asunto adquiría especial interés en torno al tema americano. Desde 1903 funcionaba en el Colegio de Francia un curso de "antigüedades americanas". El descubrimiento de Macchu Picchu y los estudios de las culturas preteritas de Perú y de México, introdujeron en la cultura parisina el debate sobre el indigenismo y la fusión cultural de América y de Europa.

Estas eran las ideas que se agitaban en París



Puerta y ventana de la casa de Otero en Salta, dibujo de Juan Kronfuss, arquitecto. 1920.

cuando llegó a ella Ricardo Rojas en 1907.⁷⁹ Muy joven aún, pero ya escritor, publica en Europa "El alma española". Ansioso, toma contacto con Unamuno y queda fuertemente influido por su libro "En torno al casticismo" de 1902.



Alejandro Bustillo, arquitecto. Casco de "La Azucena", la estancia que construyó para Leonor Uriburu de Anchorena en Tandil, en 1925-27.

De regreso a la Argentina, Rojas publica en 1909 "La restauración nacionalista", cimiento de un movimiento cultural de vasto alcance en el que se vinculan los nombres de otros escritores y artistas: Manuel Gálvez (1882-1962) y el escultor Luis Perloti, el pintor Alfredo Guido y los arquitectos Martín Noel, Héctor Greslebin, Ángel Pascual, Ángel Guido, José Alfredo Graña, Enrique Cabré Moré y otros.

El pensamiento de Rojas es una profunda reflexión en la cual mitos y leyendas ocupan un lugar fundamental. Su teoría es de un nacionalismo de fusión, intencionalmente inspirado en raíces europeas y americanas. En 1922, en su libro "Eurindia —Ensayo de estética sobre las culturas americanas", escribió "Eurindia es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero ya no es de las Indias ni de Europa, aunque está hecho de las dos"; Eurindia es un ideal, "una deidad guiadora", un renacimiento del "genio americano", es el anhelo de



Alejandro Bustillo, arquitecto. Casco de "La Azucena".

una simbiosis entre lo europeo y lo precolombino. "La doctrina de Eurindia —agrega Rojas— es de tanta lasitud, que se funda en las fuerzas creadoras de la tierra y penetra, por la raza, en la historia de la civilización humana".

En 1930, Rojas publicó en Madrid su "Silabario de la decoración americana", verdadero compendio de formas y símbolos precolombinos. El Silabario está dedicado "a Ángel Guido, arquitecto de Eurindia".

La vinculación entre Rojas y los Guido es anterior y muy fecunda. En 1923, Alfredo, pintor, había dibujado "El templo de Eurindia", que ilustraba el libro de Rojas. Por su parte, Ángel Gui-

80. Publicada en el número 84 de la Revista de Arquitectura, diciembre de 1927. En la presentación firmada por el mismo Guido, dice "Cabe señalar la obstinada supeditación a dos ejes normales... motivo que provocó una absoluta simetría, beneficiosa para el estilo" y mas adelante. "Se pretendió dar forma moderna a la arquitectura colonial".



Angel Guido, arquitecto. Su casa en Rosario de Santa Fe, calle Montevideo 2122, año 1927.

do, fue el arquitecto, en 1927/29 de la casa del escritor, situada en Charcas 2837, Buenos Aires.

Esta residencia ideada por Rojas, es la mas clara materialización de la "doctrina euríndica"... Es una casa baja y sobria, que tiene el encanto del ensueño que la engendró. Su fachada es una réplica de la hispánica Casa Histórica de Tucumán; pero por el contrario, la puerta cancel presenta motivos incaicos. El más notable de los interiores, la biblioteca y el estudio de Rojas están decorados con reproducciones de Tiawanacu y del Cuzco. El intencionado *collage* es de una sorprendente armonía y la casa tiene el clima de las ideas que le dieron origen.

Ángel Francisco Guido nació en 1896 y se graduó en Córdoba en 1921. Fue arquitecto, urbanista, historiador, crítico, restaurador, profesor y rector universitario. Falleció en 1960, en Rosario. Sus primeros escritos son de 1925: "La fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial" y de 1927: "La arquitectura hispanoamericana a través de Wolfflin"; también, "Orientación espiritual de la arquitectura en América". Como arquitecto, la primera fase de su obra se ubica plenamente en la idea de "Eurindia". Testimonios de esa época son la casa de Rojas y su propia casa en Rosario, calle Montevideo 2122, de 1927.⁸⁰

Posteriormente, su arquitectura acusa una

81. Paul Ludwig Troost, nació en Eberfeld y falleció en 1934. Es el autor de la neoclásica "Haus der Deutschen Kunst" (Casa del Arte Alemán) de Munich y entre otras cosas de la Koniglichen Platz, también de la capital bávara, con su templete a los caídos en el putsch de 1923.

82. Werner March (1894-?) nació en Berlín y realizó importantísimas obras para las olimpiadas de 1936 con las que logró una justificada notoriedad.



Angel Guido, arquitecto. Su casa en Rosario, detalle del ventanal principal, 1927.

fuerte tendencia geometrizable, que proviene de la ornamentación precolombina mostrada por Rojas en el "Silabario" y bastante tardíamente, acercándose al "Art Déco".

Guido se mostró partidario de lo que podríamos denominar, con bastante latitud, las expresiones nacionales de los Estados Unidos: los rascacielos y el californiano. Llegó a sugerir que éste último era, "sin duda el más aconsejable" para nuestras ciudades. Al mismo tiempo

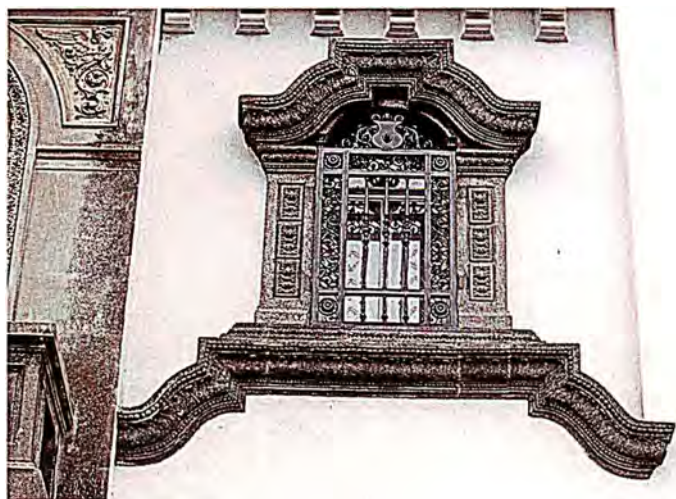
se sintió atraído por el organicismo de Frank Lloyd Wright y demostró su fuerte aversión hacia la "Machinolatric de Le Corbusier", título de un ensayo suyo de 1930. No es casual esta devoción por Wright, si recordamos el afecto que este manifestó hacia la arquitectura precolombina en su libro "Testamento".

Ángel Guido por su gran cometido intelectual, tiene un espacio en la historia de la arquitectura argentina, por la gran vitalidad de su espíritu y por el hábil manejo de las complicadas relaciones estilísticas que él mismo supo crear, mucho más que por su contribución, a fines del treinta, al Monumento a la Bandera de Rosario.

Este monumento, enclavado en la barranca del río Paraná, es el resultado retórico de la ideología del nacionalismo del treinta y del cuarenta: severo e imperturbable, más bien en la modalidad de Paul Ludwig Troost⁸¹ y de Werner March.⁸² Las sutiles reflexiones y el cálido ambiente de "Eurindia", habían cedido paso al monumentalismo neoclásico, adusto y draconiano.

Desde los Estados Unidos hasta la Argentina lo americano indígena impregnaba la cultura de la época; testimonio de ello son el ballet "Caaporá" (c. 1917/21), imaginado por Alfredo González Garaño y Ricardo Güiraldes, con el asesoramiento de Ambrosetti (1865-1917) y del compositor Pascual de Rogatis y las esculturas "Araucano" y "Dolor indio" de Perlotti. Obviamente, es inevitable la referencia a las pinturas expresionistas del muralismo mexicano del famoso Diego Rivera y de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo y la literatura del "realismo telúrico social americano" de Azuela, Rivera, Gallego y otros.

En el campo de la arqueología americana, Ambrosetti, Debenedetti, Francisco P. Moreno (1842-1919), Florentino Ameghino (1854-



Ángel Guido, arquitecto. Su casa en Rosario, pequeño ventanal.

1911), y otros científicos tuvieron una fuerte influencia en la formación intelectual de investigadores como el arquitecto Héctor Greslebin; en 1920 éste y Ángel Pascual publicaron un proyecto de Mausoleo América. En 1924, Greslebin afirmaba en un artículo que en la fusión del barroco mudéjar andaluz con los procedimientos de la técnica escultórica calchaquí, hallaba "una de las formas mas típicas del arte americano". En el mismo texto, testimoniaba su deuda intelectual a Juan Kronfuss y a Martín Noel.

Figura memorable fue la de Juan Kronfuss, nacido en 1872 en Budapest y radicado en la Argentina desde 1911. Su formación de arqui-



Ángel Guido, arquitecto. Su casa en Rosario, detalle de la reja del ventanal principal.



Martín Noel, arquitecto. Fachada de la calle Suipacha 1422 actualmente Museo Municipal de Arte Hispano Americano Isaac Fernández Blanco, ex residencia Noel, Buenos Aires, 1920/22.

tecto la llevó a cabo en la Real Academia de Munich. Su interés por el patrimonio virreinal data de su viaje a Córdoba en 1914. En 1921, reunió estupendos dibujos en un libro notable: "Arquitectura Colonial en la Argentina", cuya influencia ha sido trascendental.

Otros escritores importantes para la consolidación de esta nueva vertiente de la cultura argentina, en una relación cada vez mas profunda con España, pero muy especialmente con la llamada Indoamerica, surgieron de la inspiración de Hugo Pellet Lastra, Enrique Udaondo, del poeta Alfredo Bufano y otros. En 1926 Miguel Solá y Jorge Augspurg publicaron un magnífico libro sobre "La Arquitectura Colonial en Salta". Dos años después se inicia la larga serie de investigaciones de José Torre Revello. A



Martín Noel, arquitecto. El cuerpo principal de las construcciones de la ex residencia Noel, actualmente Museo Municipal de Arte Hispano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 1920/22.

ellos se sumarán en las décadas siguientes, José León Pagano, Pedro Grenon, S. J., Antonio Lascano González, Hernán Busaniche, Carlos Onetto, Julio Payró, Carlos Vigil, Vicente Nadal Mora, Alfredo Taullard, Guillermo Furlong, S.J. y el arquitecto, profesor, historiador y restaurador Mario J. Buschiazzi, el auténtico iniciador de la moderna preservación científica en la Argentina.

La arquitectura colonial también había interesado a arquitectos eclécticos como Alejandro Christophersen. Pero sus ideas reiteradas en un artículo de 1925: "En el arte colonial hay que admirar el espíritu y no la forma"... "No es hacer arte, ni crear "arte nacional"... el hecho de copiar detalles toscamente realizados por operarios e inexpertos", se enfrentaban con las



Martín Noel, arquitecto. Portal de acceso del edificio principal del Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 1922.

83. En rigor Christophersen no tenía derecho a calificar a la obra de los que hacían Neocolonial de copia. Copia lo era ¿Pero que eran sino las obras realizadas en los estilos Borbónicos?.



Martín Noel, arquitecto. Museo Isaac Fernández Blanco, portal principal, detalle, Buenos Aires, 1920/22.

de los partidarios del nuevo movimiento estético y en especial con las de Martín Noel.⁸³

Noel había nacido en Buenos Aires, en 1888 viajó a Europa y entre 1904 y 1910 estudió arquitectura en París, graduándose en la École Spécial d'Architecture de esa ciudad. Posteriormente estudió arte y arqueología y viajó a España. La humilde arquitectura de los más antiguos villorios, en especial los de Andalucía, le impresionaron profundamente y la halló arquetípica de la colonial americana.

De regreso a la Argentina, emprendió un nuevo viaje de exploración arqueológica a Bolivia y Perú. Allí descubre los caracteres de la fusión cultural hispanoamericana, impresiones que vuelca en una conferencia de 1914 y en una serie de artículos, uno de los cuales merece un

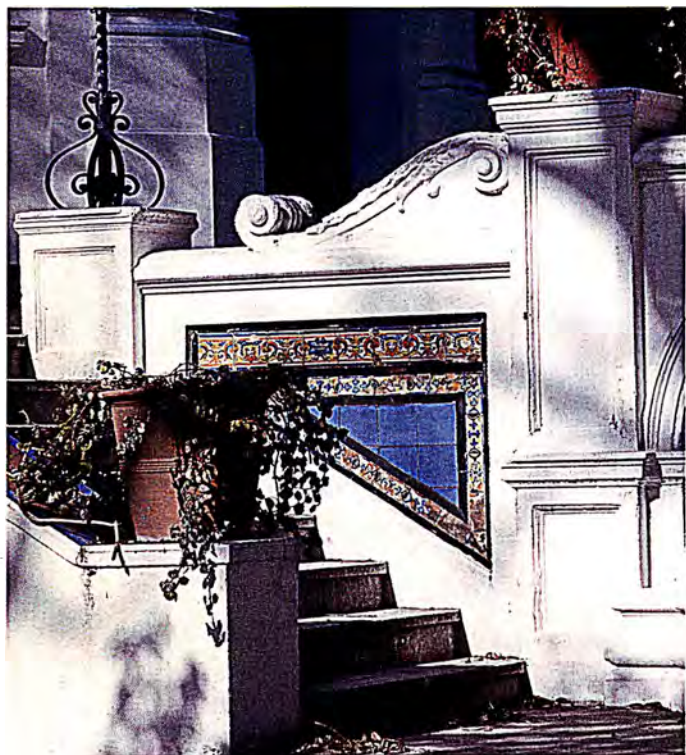


Martín Noel, arquitecto. Museo Isaac Fernández Blanco, azulejo decorativo, Buenos Aires, 1920/22.

premio de la Academia de San Fernando de Madrid, en 1921. Dos años después, reúne estos textos en su primer libro: "Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana" y los presenta como "un afán de artística enseñanza" sin atribuirles valor de investigación.

En ellos Noel se refiere a "una estética de la tradición" que surge de la fusión cultural, cuando "los superiores valores de las artes hispano orientales llegan a sojuzgar a las nativas, aceptando a su vez de ellas, la exótica y pintoresca fantasía de sus exornaciones decorativas" determinando "los primeros arquetipos del naciente estilo hispano americano".

En 1926, Noel publica un segundo libro, "Fundamentos para una estética nacional", "tentativa de intuitiva inspiración" en las fuen-



Martín Noel, arquitecto. Museo Isaac Fernández Blanco, escalinata en el jardín, 1920/22.

tes incaicas y españolas con miras a una teoría arquitectónica. Otros escritores posteriores, continuaron su prédica.

Entre 1917 y 1923, Noel realizó la adaptación del Cabildo y de la Casa del Virrey de Luján en la provincia de Buenos Aires, para integrarlos al Museo Colonial. Más que una restauración, la obra fue una remodelación evocativa. En 1917 proyectó la residencia del escritor Carlos Reyes en Córdoba llamada "El Charrúa" y unos años después, entre 1922 y 1924, proyectó y construyó el formidable conjunto de las instalaciones de la estancia "Acelain" de Enrique Larreta en Tandil, provincia de Buenos Aires.

En "Acelain" diseñó las construcciones evocando los pequeños pueblos e hizo la residencia principal como un palacio granadino em-



Martín Noel, arquitecto. Motivo decorativo de una fuente en el jardín del Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires.

plazado en lo alto de un cerro; la piedra del cerro es el basamento del edificio, los muros blancos, encalados, los tejados rojos y las galerías mudéjares, la madera y los jardines, caracterizan a un juego de masas de excepcional calidad y fuerte impacto expresivo; "Acelain" es una de las grandes casas de campo de la Argentina. También para Enrique Larreta, realizó la transformación de la quinta de la calle Juramento, Buenos Aires, hoy museo Larreta, tan ascética por fuera y tan rica por dentro.

Excepcional ejemplo de la arquitectura de Noel, es la casa de Suipacha 1422, Buenos Aires, realizada a partir de 1920, que fuera su propia vivienda y la de su hermano Carlos y que hoy es sede del museo Isaac Fernández Blanco. Tras un muro casi ciego, tratado austeramente —apenas



Martín Noel, arquitecto. Museo Isaac Fernández Blanco, frente posterior del edificio principal, Buenos Aires, 1920/22.

84. Los hermanos Noel, Martín y Carlos, dueños de una industria del chocolate, tenían vínculos entrañables con la Unión Cívica Radical. Carlos fue intendente de la ciudad de Buenos Aires durante la presidencia de Marcelo T. De Alvear.



José Graña, arquitecto. Sede de la Federación Económica, San Miguel de Tucumán.

ornamentado en la entrada con motivos del barroco español— se abre un paisaje interior, donde el sólido volumen inspirado en la arquitectura limeña del siglo XVIII, se recorta sobre un jardín moroso. El inteligente aprovechamiento de la barranca, las ventanas con ajimez y la excelente proporción del conjunto, revelan que más allá de sus teorías, Noel era un artista inspirado.

Otras obras posteriores de Martín Noel fueron la Embajada Argentina en Lima de 1927, el Pabellón Argentino de la Exposición de Sevilla de 1929, la decoración de las estaciones del

subterráneo “C” de Buenos Aires, el colegio San Marón también de Buenos Aires. Noel falleció en 1963, después de realizar una vasta obra como publicista, arquitecto y también como hombre político.⁸⁴

En forma coincidente, otros arquitectos cultivaron el mismo ideario. Tal es el caso del español José Graña, radicado en Tucumán desde 1908. Graduado en Madrid, sus primeras obras fueron académicas, pero en la década del ‘20 se convirtió en un decidido cultor del estilo Neocolonial.

En 1924 remodeló la residencia del doctor Ricardo Frías, calle San Martín 427, hoy sede de la Federación Económica de Tucumán, adoptando un estilo neo plateresco salmantino. Graña falleció en 1950.

Otro tanto puede decirse del arquitecto de origen catalán Enrique Cabré Moré, radicado en Bahía Blanca. Si bien su producción es más ecléctica, obras como la farmacia Española en la esquina de las calles San Martín y Las Heras, c. 1920, revelan una profunda deferencia por el temario hispano árabe. Historiador y publicista fue, en 1930, fundador y director del museo Municipal de Bahía Blanca.

Pero hay también obras diseñadas en Neocolonial que son producto de arquitectos eclécticos. Tal es el caso de la casa de campo llamada “La azucena” proyectada por Alejandro Bustillo en Tandil en 1927, para Leonor Uriburu de Anchorena. Asimismo “Villa Mitre” en la calle Lamadrid 3870 de Mar del Plata, realizada por Guillermo Fernández Haitze en 1930.

Los estudios de Perú y Torres Armengol y el de Birabén y Lacalle Alonso también utilizaron variantes hispano americanas en un número considerable de sus obras. La estupenda sucursal de Mendoza del Banco Hipotecario Nacional por Daniel Ramos Correa merece un elogio especial por la disposición de su empla-

85. Proyectada una y mil veces por el cine de Hollywood y por sus revistas de difusión.

zamiento; la Capilla del Divino Rostro en Mar del Plata de Antonio Bilbao La Vieja, levantada en 1936 y muchas otras obras, integran una nómina imposible de incluir aquí.

El movimiento transformado en estilo Neocolonial, perduró muchos años. En 1944 Carlos C. Massa lo empleo en el diseño de la Iglesia de Nuestra Señora de Luján de La Plata y en el de la de San Isidro Labrador de Buenos Aires.

También los organismos oficiales utilizaron el colonial. Ejemplos de ellos son la Casa de Gobierno de La Rioja de 1937 realizada por la Dirección Nacional de Arquitectura, el nuevo Puente Alsina de 1938, hoy Puente Uriburu en Buenos Aires y una variedad de escuelas y de cuarteles. Cabe incluir en esta lista, como ya dijimos incompleta, al museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes", de San Antonio de Areco, en que los arquitectos Mario Bidart Malbrán y Enrique Blaquier Urquiza recrearon en 1937 una ambientación evocativa, de mesurada connotación andaluza, del pasado rural pampeano.

En 1944, dos arquitectos jóvenes, que en las décadas del '50 al '80 tendrían una destacadísima actuación, José Aslan y Héctor Ezcurra, construyeron todavía en estilo neocolonial un importante edificio: el "Hotel Salta", en las calles Buenos Aires y Caseros de la ciudad de Salta. Por entonces ya no era el neocolonial un estilo diferenciable del californiano, versión "actualizada" del Mission Style norteamericano⁸⁵, en el cual desarrollaban proyectos casi todos los estudios de arquitectura que tenían una fuerte clientela entre la burguesía alta y media de la Argentina del '30 y del '40.

También el californiano fue el estilo del primer club de campo: "Tortugas". Desde los suburbios de Buenos Aires, pasando por La Plata y sus pueblos colindantes y Mar del Plata, Miramar y Necochea, hasta la serranía cordobesa y las ciudades de Salta y Jujuy, la Argentina se

86. La denominación Neocolonial es la mas competente para describir a las arquitecturas que se hicieron emulando aquellas de la época del Dominio Español en América. Por cierto que es mas apta que la de Colonial, ya que se trata de reaparición, similar a la palíngenesis artística que los ingleses denominan "revival". Sin embargo para el publico en general, la denominación "colonial" fue usual. Respecto de estos términos cabría una última disquisición: desde un punto de vista historiográfico ambas denominaciones serian por lo menos de naturaleza equívoca ya que oficialmente en América no había colonias, sino Dominios del Rey de España.

87. Lo que no implica que el resultado de esta amalgama haya

pobló, a nivel oficial y privado de arquitecturas de inspiración española: neocoloniales, "Coloniales"⁸⁶, iberoamericanas, californianas, arequipeñas, andaluzas, extremeñas, limeñas y castellanas.

Entre 1930 y 1945 el gusto por lo español y sus derivaciones alcanzó un alto nivel de aceptación popular, a tal punto que la tipología de casa de pequeño y mediano tamaño mas anhelada por los niveles medios de la sociedad Argentina del '30/40/50, fue el resultado de una prolija combinación del "colonial", especialmente de su variante "californiana" con aportes del pintoresquismo ruralista pampeano.⁸⁷

Este alejamiento de los principios fundadores del movimiento, no implicaba un fracaso total de las mejores intenciones de la idea original. Por ejemplo, la gran obra de relevamiento de Buschiazzo realizada por la Dirección Nacional de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, no hubiese sido posible sin el clima cultural creado por Rojas, Larreta, Levillier, Kronfuss, Solá, Greslebin, Udaondo, Pascual, Furlong, Busaniche, Torre Revello, Felix Outes y por sobre todo por los Guido y Martín Noel.⁸⁸

Hasta el día de hoy, la documentación compilada por Buschiazzo entre enero de 1928 y el 1 de abril de 1947, reproducida ciento de veces, ha sido la base y el origen de los estudios que se han realizado sobre los edificios y los conjuntos urbanos de nuestro pasado hispánico.

Mario Buschiazzo (1902-1970) fue desde el punto de vista de la conservación patrimonial argentina —por muy lejos— la figura de mayor relieve nacional. También lo fue a nivel americano, ya que su obra tuvo una singular proyección hemisférica.

"Don Mario"—como siempre lo hemos llamados sus discípulos— no fue lo que suele calificarse de "un intelectual", mucho menos un

sido una arquitectura muy sugestiva. Mas bien se trata de construcciones simpáticas de planta compacta, cuyo formato general es de *chalet*, con techos de escasa pendiente de teja *colonial* (de *muslera*) con aleros y porches, muros revocados y pintados a la cal, carpinterías de madera generalmente pintados de verde oscuro.

88. No puede soslayarse en esta mención de quienes mas contribuyeron a la gestación de un *clima* favorable a las investigaciones de nuestro pasado hispánico y prehispánico, a los integrantes del equipo del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

“ideólogo”, fue un gran realizador que dejó, hasta donde pudo, un minucioso registro de todas sus investigaciones y de todas sus obras. Era, un hombre científico, en una época en que ocuparse del patrimonio histórico arquitectónico tenía mucho más de romance que de ciencia.

Buschiazzo tuvo conciencia de que el patrimonio arquitectónico argentino de la época prehispánica y de la dominación española, no tenía ni remotamente, la importancia del de México, del de Perú o del de Bolivia, ni tampoco la importancia del de Brasil de la época del dominio portugués, pero que existía y que era valioso. Su gran tarea como funcionario del gobierno fue el primer relevamiento sistemático de todos los edificios de interés cultural y arquitectónico argentino, levantados durante los siglos XVII y XVIII y posteriormente, su reparación, su puesta en valor y en algunos casos su restauración.

A raíz de su iniciativa y con el apoyo inestimable del historiador Ricardo Levene, el gobierno del presidente Roberto Marcelo Ortíz promulgó el decreto 3390 del año 1938, el punto de partida de la legislación que protege a nuestros monumentos históricos. Más adelante, en 1940, el Congreso Nacional sancionó la ley 12665, creando la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos que se ocupa de la superintendencia de estos bienes.

Entre 1948 y su prematura muerte en 1970, desde su cargo de Profesor de Historia, Buschiazzo impulsó a cientos de entusiastas estudiantes de arquitectura a los estudios históricos, a la crítica y a las disciplinas de conservación y preservación, brindándoles sus conocimientos, su pasión y su ayuda material y espiritual.

En 1948, con Ricardo Braun Menéndez, Héctor Schenone y Héctor Morixe, fundó el Instituto Universitario de Arte Americano e In-

89. Marta Parra de Perez Alen, quien fuera durante treinta y tres años bibliotecaria de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, ha completado recientemente el Índice de los primeros 27 años de la “Anales”. Últimamente se han publicado tres números mas.

vestigaciones Estéticas, cuya revista “Anales”, de la que se editaron 27 números hasta 1971, fue el testimonio, prestigiosísimo, de su inclaudicable tarea al servicio de la nación y de sus bienes patrimoniales.⁸⁹

También extraordinaria, por su amplitud cultural y por su rigor, es la obra de un hombre: Guillermo Furlong Cardiff, jesuita, historiador, historiógrafo, publicista, investigador a ultranza y recopilador excepcional que nació en Villa Constitución, el 26 de junio de 1889 y que falleció en Buenos Aires el 12 de marzo de 1974.

El libro de Furlong “Arquitectos Argentinos durante la Dominación Española” —con prólogo de Mario Buschiazzo— de la colección “Cultura Colonial Argentina”, que comprende catorce tomos, íntegramente realizada por él y dedicados a los temas más diversos, desde la medicina hasta la industria, es una obra fundamental ya que trata de la manera mas comprensiva la “Historia de la Arquitectura en tierras argentinas desde 1536 hasta 1810”.

Los escritos principales del padre Furlong están recopilados en los tres tomos de “El Transplante Cultural” una vasta obra que nos abre las puertas, de par en par, a la realidad del período de la dominación española. Los magníficos “Cuadernos de Arte Argentino” de la Academia Nacional de Bellas Artes, cuyos autores fueron Mario Buschiazzo, Ricardo Caillet Bois, Fernán Félix de Amador, Ángel Guido, Ricardo Gutiérrez, Martín Noel, José León Pagano, José Torre Revello y Alfredo Villalonga, también resultaron una contribución de valor inestimable al conocimiento de nuestras primeras arquitecturas. Esta colección fue seguida por otra, también de alto mérito, dedicada a la arquitectura altoperuana.

El entusiasmo por las vertientes hispánicas y prehispánicas de nuestra historia amplió la di-

versificación estilística del producto arquitectónico y al igual que las arquitecturas de alternativa de origen europeo, le restó fuerza a las corrientes tradicionales del academicismo, que ya en las décadas del '20 y del '30 tenían que lidiar con otro contrincante que, en el terreno de la práctica profesional, llegó a ser su más poderoso enemigo: el Movimiento Moderno.

Como ya lo hemos sugerido, se trató de un fenómeno cultural que abarcó a todo el continente americano y que en mayor o menor medida, es verificable desde los Estados Unidos hasta la Argentina; la exclusión del Canadá es obvia. En algunos países tuvo un tono más hispanista, en otros, más indigenista. En México se centró, casi fuera de la órbita hispánica. Hoy, los estudios hispánicos e hispanoamericanos han llegado a tener una difusión notable en todo el mundo.

Y para dar por concluida esta somera visión de una de las vertientes más atrayentes de nuestra cultura, juzgamos conveniente volver por un instante a la arquitectura. Es en la obra construida, que se percibe con mayor claridad hasta que punto le resultó difícil al eclecticismismo incorporar a las corrientes estilísticas hispánicas e ibero-hispánicas a su cartilla o catálogo de estilos... En el nivel de la arquitectura doméstica de mediana y pequeña envergadura, a través de la simplificación semántica "californiana", se produce una fuerte aproximación al mundo de la moda y en consecuencia, una suerte de fagocitación eclectista cuyos resultados son vastos, pero no demasiado estimables y mas que obviamente pintoresquistas; en cambio, en algunos edificios de más porte, el mensaje, la prédica arquitectónica, aparece con más solidez, unida a valores culturales precisos y mas profundos.



Carlos A. Schmitt, arquitecto. El Museo Irurtia en las calles O'Higgins y Blanco Encalada. Buenos Aires.



Carlos A. Schmitt, arquitecto, detalle de la fachada del Museo Yrurtia. Buenos Aires

Nos referimos por ejemplo, a la casa del escultor Rogelio Yrurtia en las calles O'Higgins y Blanco Encalada de Buenos Aires, de 1922, obra firmada por el arquitecto Carlos A. Schmitt, quién siguió las indicaciones del vigoroso Yrurtia; el edificio del diario "La Nación", erigido por Estanislao Pirovano sobre la calle Florida de Buenos Aires, inaugurado el 12 de octubre —Día de la Raza— de 1929, cuyo frente en barroco arequipeño es una obra maestra en su tipo.

También nos referimos al edificio de la casa central del Banco de Boston de Buenos Aires, con su fachada que rememora bastante fielmente la del Hospital de la Santa Cruz de Toledo, realizada por Alonso Covarrubias en la primera mitad del siglo XVI, y que no puede ser calificado como un mero ejercicio pintores-

quista. Es la intención de crear un testimonio cultural vinculante lo que puede explicar porque un banco cuya sede principal esta en el estado de Massachusetts (Nueva Inglaterra), eligió una variante hispánica para su casa en Buenos Aires. Lo cierto es que bien sabemos que la Argentina no es, España —Buenos Aires, menos aún— entonces, es sorprendente comprobar que estos señores no optaron por uno de los estereotipos academicista mas usuales, mas "bancarios", de mucho menor riesgo semántico. Algo parecido sucede con el edificio principal del Banco Popular Argentino, en la esquina de las calles Florida y Perón de Buenos Aires, en el que Antonio y Carlos Vilar, quienes mas adelante se incorporarían al racionalismo, recrean, para la torre de la ochava, nada menos que el perfil de la Giralda de Sevilla.



Carlos A. Schmitt, arquitecto. Detalle del aventanamiento del Museo Irurtia, Buenos Aires.

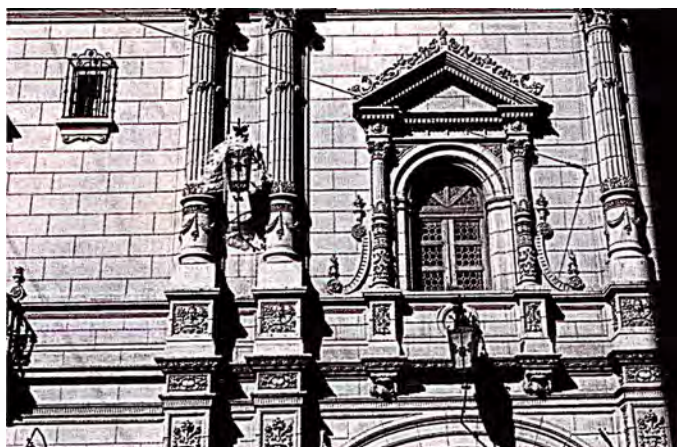
En 1897 llegaron a la Argentina para actuar en el Teatro Odeón de Buenos Aires, dos célebres actores españoles: María Guerrero y su esposo, Fernando Díaz de Mendoza. Pese al clima adverso —el teatro español no gozaba por entonces, del favor del público— su presentación fue un éxito resonante. Rubén Darío, espectador del estreno, escribió: “al aparecer María Guerrero en la escena, he entrevistado la resurrección de España”.

En 1918, plenos de gratitud hacia la Argenti-

na, concibieron la idea de construir un gran teatro. A tal efecto, encomendaron su proyecto al arquitecto sevillano Aranda y al argentino Repetto, quienes realizaron un magnífico diseño en “renacimiento español”, es decir, tomando herencias clásicas, góticas y mudéjares. El teatro, llamado “Cervantes”, tiene una fachada que reproduce la del rectorado de la Universidad de Alcalá de Henares. Artesanos de Valencia, Tarragona, Ronda, Sevilla, Lucena, Barcelona, Madrid, Toledo y de otras ciudades españolas, contribuyeron a la construcción y decoración de este gran edificio. El “Cervantes” se inauguró en 1921.

Desde el punto de vista de la creación arquitectónica, la historia de este expresionismo hispano americano es la de un ensueño. Visto a la distancia, se deshizo en el despertar de otras tendencias surgidas del mundo contemporáneo. Pero el arte nace de los sueños y su legado se concreta en obras que trascienden su tiempo y su lugar. Son muchos los buenos testimonios de este “estilo” que embellecen el paisaje urbano y rural y forman parte de nuestra memoria cultural colectiva.

Pero desde un punto de vista cultural más



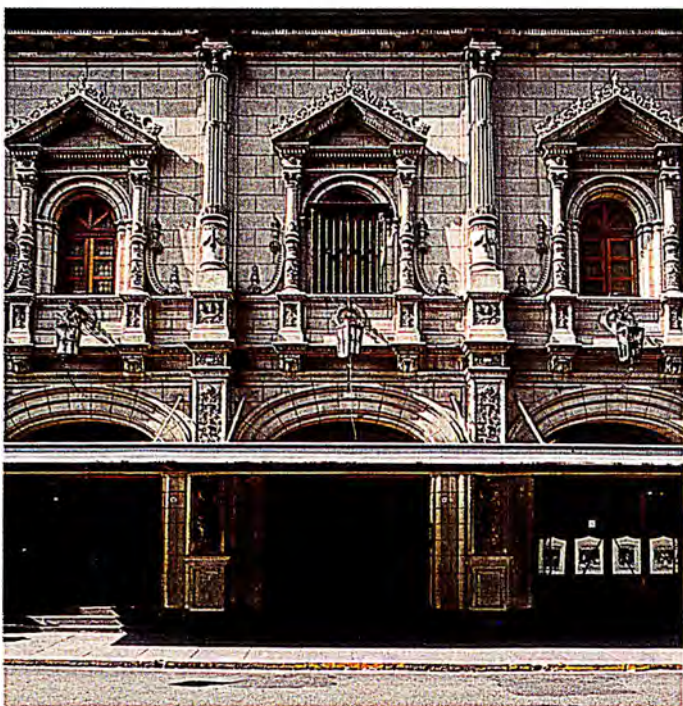
Vargas y Aranda, arquitectos. Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires. 1921.

90. De innegable importancia en la creación de una imagen de la España rapaz, despótica y arbitraria fueron los libros de William Flickling Prescott (1796-1859): "La historia de la conquista de México" (1843) y "La historia de la conquista de Perú" 1847. Si bien la obra de Prescott, que incluye dos libros mas, uno sobre el reinado de Isabel la Católica y otro sobre el reinado de Felipe V, ha sido certeramente criticada y en gran medida desestimada, su influencia durante la segunda mitad del siglo XIX fue muy grande y en extremo perjudicial para España.

amplio este resurgir de lo español y de lo hispanoamericano ha tenido consecuencias mucho mas importantes que la obra arquitectónica que acompañó a su aparición como movimiento intelectual.

Por sobre todo respecto de América y de España. Desenterró más de trescientos años de historia, de nuestra historia. La redescubrió, por decirlo de alguna manera. Naturalmente, en el proceso de redescubrir, aparecieron vicios y virtudes. De lo malo se tenían insistentes noticias resultantes de la prédica anglosajona.⁹⁰ Pero este redescubrimiento disipó bastante las tinieblas, surgiendo como resultado un mundo mas real y también mas original; un mundo de muy variados matices y de un gran valor propio.

Al salir de las ciudades y al bajar a los pueblos, a los caseríos y al campo, allí donde la actividad



Vargas y Aranda, arquitectos. Teatro Nacional Cervantes. Frente de la calle Libertad (La marquesina ha sido retirada). 1921.



Vargas y Aranda, arquitectos. El Teatro Nacional Cervantes. Frente de la Avenida Córdoba, detalle. Buenos Aires. 1921.

se desenvuelve más alejada del tutelaje de quienes mandaban y administraban es que surge con más vigor el efecto del choque y la conciliación. Es allí donde se verifica el hecho más singular de esta empresa tan difícil; que de alguna manera le da la razón a Rojas, a Noel y a Guido: la arquitectura de Iberoamérica fue, en su tiempo y en su espacio, una arquitectura de fusión y no de imposición, como lo fueron casi todas las que se instalaron en América después.

Mucha de la literatura que provocó y luego acompañó a todo este importante proceso de recuperación e invención artística, que surgió de lo que hemos denominado la reivindicación

de España y la revalorización de Iberoamérica es de exégesis y de apología.

Los excesos, no son sólo literarios —como en el caso de Martín Noel— sino que tienen que ver con la valoración del contenido del asunto. Hubo, en general, un deseo de presentar a la gigantesca empresa española como una gran epopeya: heroica, gloriosa y éticamente impecable. Que fue heroica y gloriosa casi nadie lo pone en duda. Pero éticamente impecable no lo fue y sostener que los abusos y las violaciones se justifican dadas las altas finalidades que se persiguieron: cristianismo y civilización, como lo han sostenido algunos exegetas de esta gran gesta, hoy, no resiste el más elemental análisis.

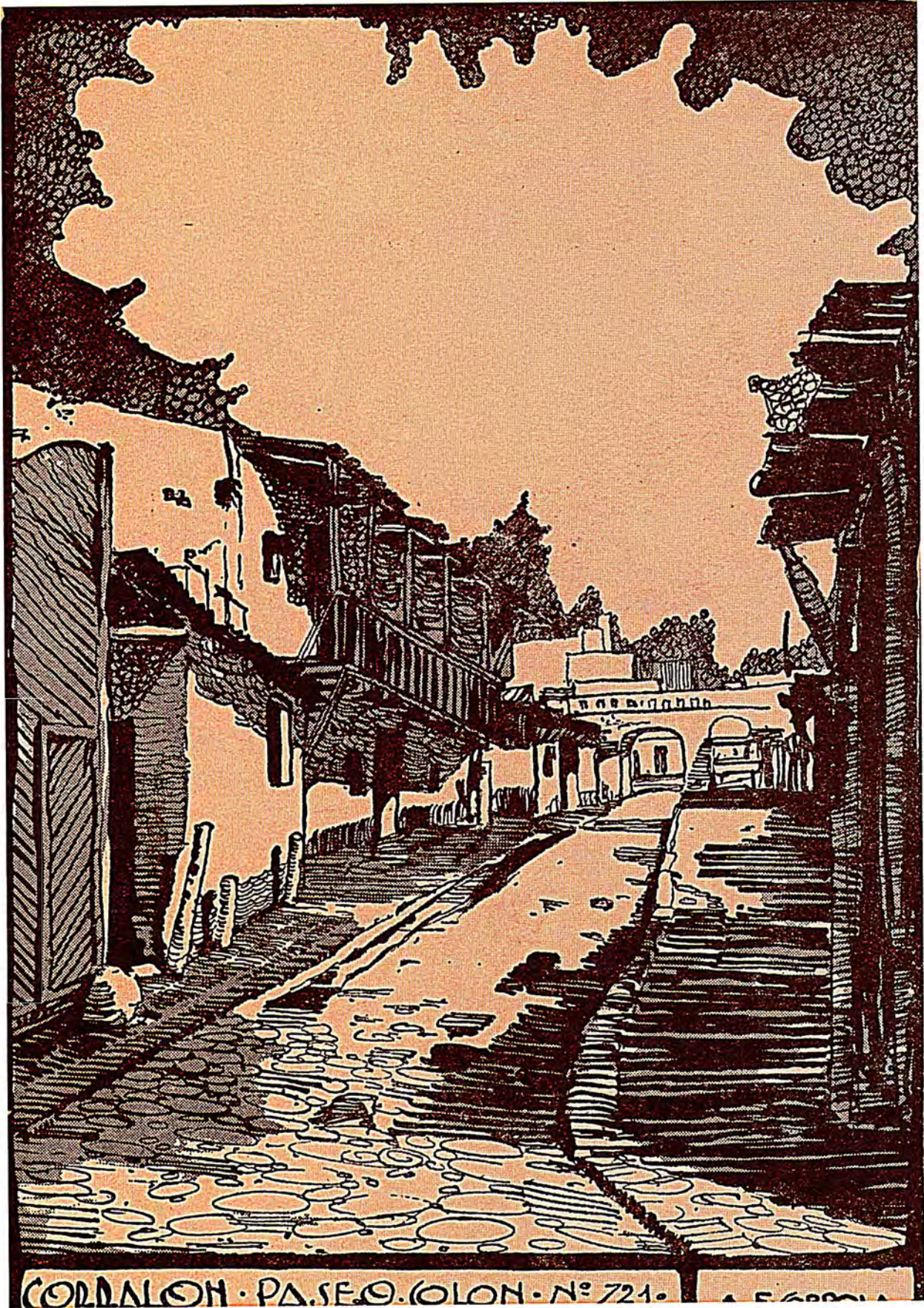
Lo que sí es obvio es que España creó una cultura inédita del mestizaje, atractiva y original, en esto, con la posible excepción de Portugal, su acción fue única y notable y el ahora llamado “Neocolonial” redescubrió gran parte de ese estupendo legado, también contribuyó a ligar culturalmente a dos países que por las razones de todos conocidas habían estado muchos años enajenados.

ACERCA DEL ART DECO EN LA ARGENTINA

En las ciudades de Rosario de Santa Fe y de Buenos Aires —también en la de Córdoba—



Carlos A. Schmitt arquitecto, detalle de un paño de muro exterior del Museo Iruetia, Buenos Aires.



CORRALÓN · PASEO O. COLÓN · N° 721 ·

A. F. G. P. M. A.

91. Es fácil —y sorprendente— constatar que en casi todas las ciudades grandes y medianas de la Argentina hay *Art Déco*, también lo hay en ciudades pequeñas. Las décadas del '20 y '30 fueron las de la ampliación y de la consolidación de los estratos medios de la sociedad argentina, las del crecimiento suburbano y barrial, las de los primeros *barrios parques* y *ciudades jardín*, donde muchos grupos sociales ascendentes recurrieron al exorno *Art Déco* para engalanar sus casas y negocios.

hay una sorprendente cantidad de obras que pertenecen a la corriente artística que hoy se reconoce bajo el título de *Art Déco*.⁹¹

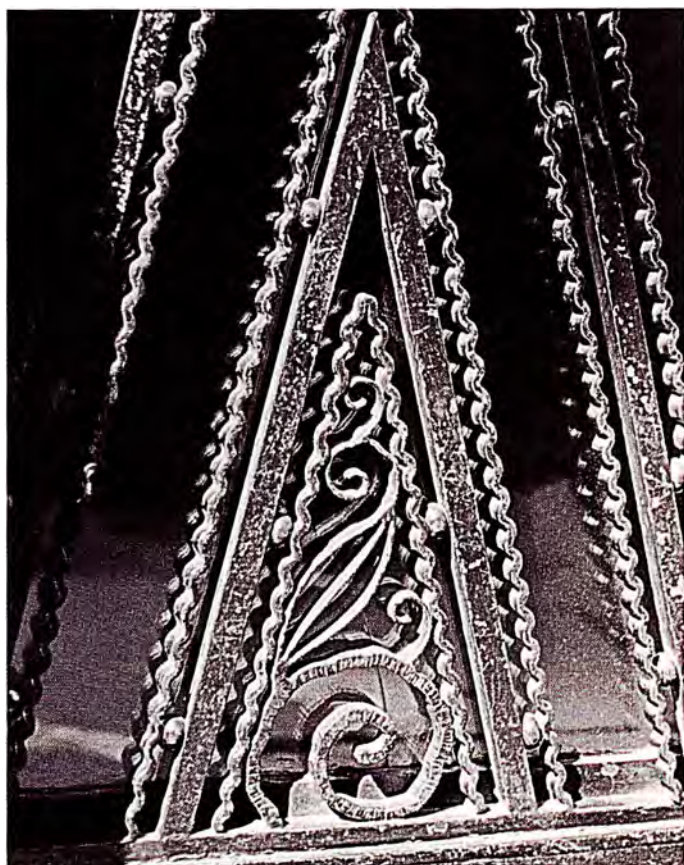
En rigor, se trata de un asunto marcadamente decorativo; casi nunca, es posible comprobar de manera contundente que el *Art Déco* este comprometido con el fondo de las cuestiones más trascendentales de la arquitectura, ya sean éstas de carácter espacial, estructural, de disposiciones de planta o de otros aspectos significativos de la creación arquitectónica. Quizá en lo único que se le puede atribuir alguna relevancia es en la organización de masas, en la composición de volúmenes; ciertamente evidente en los edificios de alguna altura.

Se podrá argumentar que tratándose de una

tendencia del diseño cuya entraña es decorativa, es difícil negar su influencia en la configuración del espacio arquitectónico como en algunos casos de los espacios centrales de ciertas obras de Alejandro Virasoro (1892-1978); por ejemplo el Banco El Hogar Argentino de 1926 —hoy Santander— y la Casa del Teatro; sin embargo, siempre quedará la duda respecto de su papel como determinante del tipo espacial. En el caso de Virasoro, posiblemente el innovador más consistente que se expresó a través del *Art Déco*, la cuestión es clara, ya que él mismo —curiosamente— se encargó de negar cualquier afinidad o contacto con esta corriente, tal como se lo explicó a José María Peña y a José Xavier Martini alrededor de 1966.

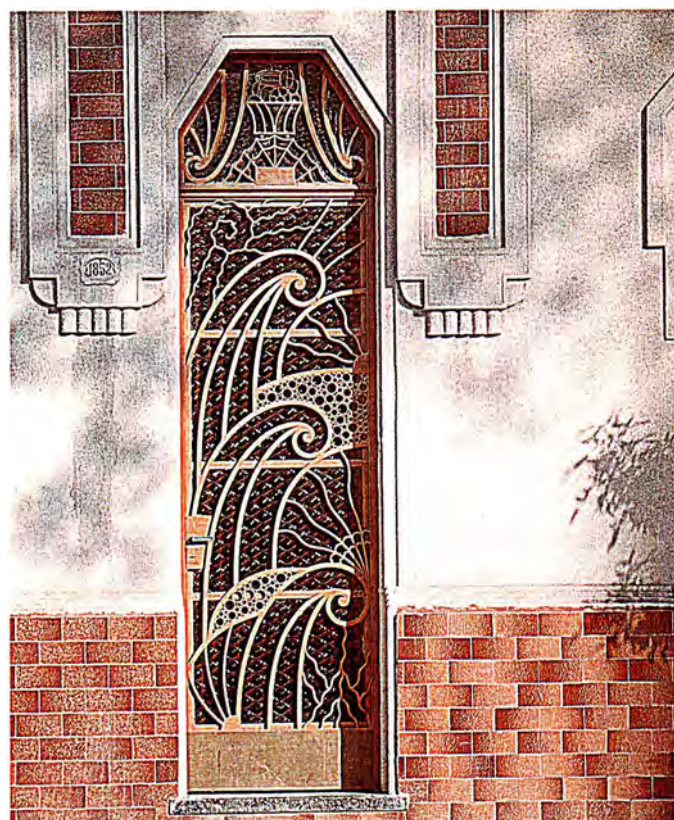


Vista de la diagonal Roque Sáenz Peña con el monumental afiche de la Compañía Italo Argentina de Electricidad. Buenos Aires. 1932.



Detalle de una barandilla Art Déco de un edificio construido por la firma alemana Dyckerhoff y Widmann. Buenos Aires.

Alejándonos de la Argentina se podrá argumentar que la espectacular aguja del edificio Chrysler de Nueva York, realizada por William Van Alen (1883-1954) en 1930, un verdadero paradigma *Art Déco*, es una notable innovación como ejemplo de remate de una masa de edificación de gran porte; pero estrictamente hablando la centelleante solución Déco no es ni más ni menos que una de las centenares maneras, mediante las que un arquitecto talentoso, pudo resolver la culminación de un gran edificio, símbolo de una importante corporación industrial a más de trescientos cincuenta metros de altura. Sin embargo, no tuvo nada que ver,



Detalle Art Déco popular. Buenos Aires

en lo más intrínseco del hecho arquitectónico, con la realización tecnológica que hizo posible la erección de ésta, como de tantas otras estupendas torres, mediante las cuales las grandes ciudades buscaron su perfil de metrópolis y las empresas sus imágenes de prestigio.

La gran proliferación de libros publicados recientemente sobre el *Art Déco* ha servido para dos cosas: una buena, la otra desconcertante. La buena es que como casi todos estos libros están repletos de magníficas ilustraciones, puede el público apreciar que como vertiente artística ésta es vastísima y que dentro de la misma actuaron artistas geniales.

La desconcertante es que a pesar de lo mucho publicado del *Art Déco* no hay aún una teo-

92. No será fácil originar una teoría general de algo tan vasto y tan difuso que incluye los muebles cúbicos de Eileen Grey y de Pierre Legrain, las lámparas de J. Le Chevalier y R. Koechlin, las letras corpóreas, tan legibles de René-Herbst, de Charles Ciclis y de R. Cogneville, las encuadernaciones de Paul Bonnat con texto no tan legibles, los affiches de Cassandre y los menos magníficos de Kiffer, Perot y Gismar, las corbatas de Bronzini, las porcelanas de Eric Slater; los cines de las cadenas "Odeón" y "Gaumont" en Gran Bretaña, los envases de los cosméticos Yardley de 1936-38, los automóviles aerodinámicos; las cigarreras de Jean Fouquet y John Jesse, las radios de baquelita también "aerodinámicas" de la *Emerson Radio & Phono, Corp.*; el

gran "Hotel Fontainebleau" y el Ocean Drive de Miami y los centenares de *diners* de acero inoxidable y aluminio, con mesas de tapa de fórmica que aparecieron, con sus *Juke boxes* —tocadiscos— en las nuevas rutas asfaltadas de Estados Unidos; el *Aztec Déco* del Fuller Building y el *Zigzag Gothic (Déco)* del General Electric Building, los dos de Estados Unidos y en la Argentina una heladera famosa, la Siam de 1939 que se fabricó hasta 1962. La lista es interminable, la cantidad de objetos inagotable.

93. El prestigio y la fama de René Lalique llegaron a ser enormes; en 1931/32 diseñó los principales paneles decorativos de cristal y las arañas del "Normandie", el transatlántico más grande del mundo.

ría general aceptable del mismo⁹² y lo que si hay es una tendencia cada vez más excesiva a incorporar a esta corriente a más creadores.

Que el asunto es de gran alcance no hay duda; la mayor parte de la producción *Art Déco* es industrial y en gran medida fue fabricada en series grandes, tal el caso de los envases de perfumes y cosméticos. También es el caso de los artículos de menaje: de vidrio y de cristal, de cerámica y porcelana, asimismo los artefactos del hogar.

En todas las categorías del diseño, hay piezas excepcionales, algunas únicas, pero uno de los rasgos que definen al *Art Déco* como cosa realmente original es el perfil industrial de su producción. Es casi innecesario advertir al lector que es en la arquitectura en donde se hace menos evidente el perfil industrial de la producción del *Art Déco*.

En la Argentina, al igual que muchos de los llamados estilos de alternativa de comienzos de siglo, éste también hizo su entrada por la vía comercial, especialmente por las piezas de cristal; categoría esta última en que tuvieron una descolante participación los grandes diseñadores y fabricantes franceses, encabezados por René Lalique (1860-1945), que ya en la Exposición Internacional de París de 1900 había sido aclamado como un excepcional diseñador de joyas y que a partir de 1906 diseñaría los envases de los perfumes "Coty".⁹³ Otros importantes diseñadores franceses que trabajaron admirablemente el cristal fueron Maurice Marinot (1882-1960), Gabriel Argy-Rousseau (1885-1953), este último muy celebrado por sus creaciones en *pate-de-verre* y *pate-de-cristal*, al igual que Francois Emile Décorchment (1880-1971), Almeric Walter (1859-1942) y Jean Luce (1895-1964).

Introducirse en los distintos ámbitos del *Art Déco* es penetrar en un interminable laberinto

de las formas, en un mundo enmarañado en que aparece lo sutil, lo austero y lo álgido, a veces muy cercano a las abstracciones del formalismo geométrico, del funcionalismo y del racionalismo, como en las creaciones de Robert Mallet-Stevens (1886-1945)⁹⁴, junto con lo denso y patológicamente decorativista como en los muebles de Joseph Urban, Pierre Chareau y buena parte de la producción de la *Compagnie des Arts Français*, que fundaron Luis Süe y Andre Mare.

Resulta obvio entonces que tan sólo el enunciado de lo más notable en cada una de las actividades de la creación artística en que se introdujo y se manifestó el *Art Déco* sería una tarea virtualmente imposible por lo vasta, que cubriría obras que van desde las admirables herrierías de Emile Jacques Ruhlmann (1879-1933), pasando por la robusta pintura de Tamara Lempika (1900-1980), hasta llegar a las fronteras de lo ridículo del reino del Kitsch, como los diseños de interiores de Armand-Albert Rateau. Una tarea innecesaria a los objetivos de esta Historia.

Sin embargo aún teniendo en cuenta lo variado del tema y también el hecho que hasta ahora nadie ha logrado formular una conceptualización razonable que permita, al menos, trazar una vertebración comprensiva y consistente del asunto, ¿hay algunas cosas que se puedan sostener para conformar un sustrato conceptual del *Art Déco*? La respuesta a este interrogante es sí; algunas cosas se pueden decir.

Por ejemplo, desde fines del siglo XIX existió como actitud subyacente a muchas cosas, un intenso furor por lo nuevo y diferente; un delirio relacionado con la creación de hechos, circunstancias y objetos inéditos. El *Art Déco* es la expresión más voluntarista de ese síndrome. Se trata de una actitud muy propia de occidente y que llegó a ser paranoica. No se trataba de ha-

94. Robert Mallet-Stevens, nació en París en 1886 y fue un diseñador de calidad. Alumno de l' *Ecole Special d' Architecture* ingresó a esa prestigiosa institución como profesor en 1924. En la Exposición Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, estuvo presente en cinco pabellones y en 1930 fue elegido presidente de la *Union des Artistes Modernes*.



Detalle Art Déco. Buenos Aires.

cer algo meramente novedoso, sino algo que transgrediese, si fuese posible de una manera flagrante, todas las convenciones y todos los preceptos.

Este fenómeno que estamos intentando describir se aprecia con mucha mayor claridad en la poseía, en la literatura, en la música, en el teatro y en la moda femenina; también en la pintura y en la escultura y no debe ser confun-

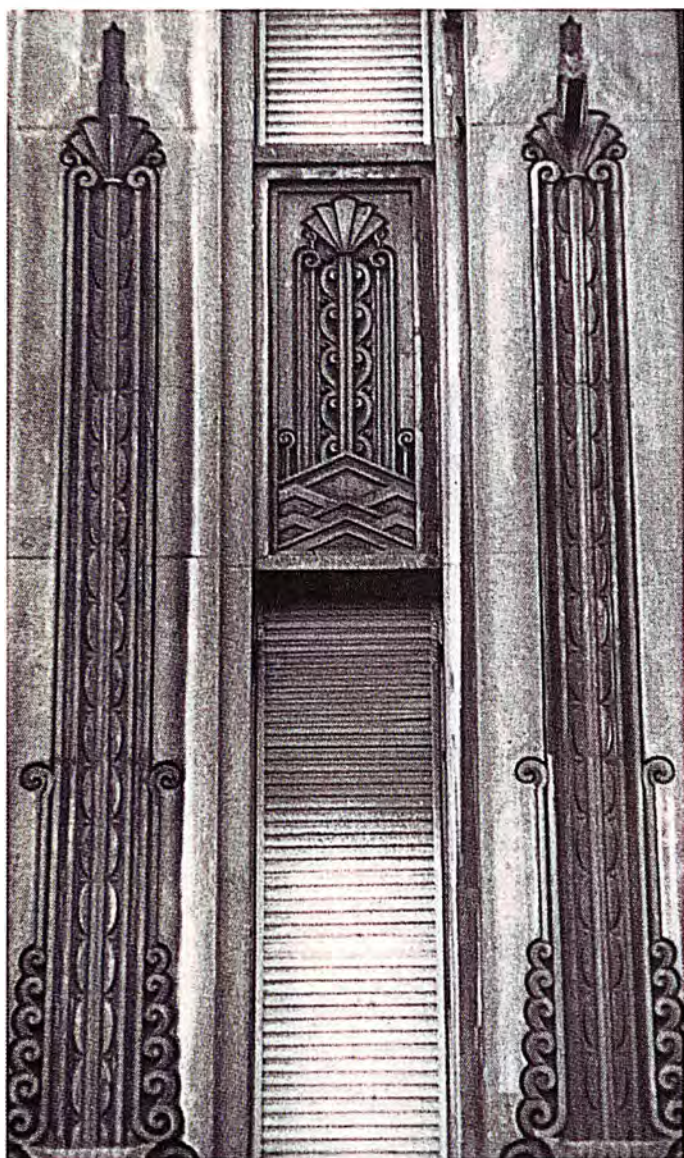
dido en lo esencial con los movimientos más orgánicos de la renovación estética, casi todos tributarios del Movimiento Moderno de la arquitectura y que proceden de un abordaje más bien racional y metódico de los fenómenos del cambio, tal como lo explicaremos más adelante. El *Art Déco* perteneció a otro universo, signado por la intuición, por las percepciones de superficie, por el sentimiento y la emoción;



Calvo, Giménez y Jacobs, arquitectos. Detalle del portal principal de "The London & Lancashire Insurance Company". Buenos Aires.

registró el impacto de lo nuevo y del cambio epidérmico; su mundo fue el de las primeras impresiones y el del efectismo.

Sus sistemas de expresión como sus ejes simbólicos que hasta incluyen reciclajes clasicistas y goticistas, replanteos florales, pero primando



Alejandro Virasoro, arquitecto. Detalle de la puerta de entrada del edificio de la calle Malabia 3310. Buenos Aires.

sobre todo un fuerte y vigoroso sustrato geométrico, lineal, de aristas vivas, de trazos en diagonal, de planos limpios, de corte neto.

Al repasar las corrientes básicas predominantes en la grafía *Art Déco* hay por lo menos tres cuestiones que aparecen como hechos sustanciales de la conformación de su trama elemental de representación, la primera: el avance espectacular de la investigación científica especialmente en las investigaciones sobre la luz y la naturaleza de la propagación de los fenómenos físicos en el espacio.

Desde que la luz eléctrica hizo su presentación en sociedad, iluminando las grandes ciudades, hasta la aparición del telégrafo inalámbrico, la radiofonía y la proyección de imágenes, el público vivió la excitación y el entusiasmo como consecuencia natural de la aparición en un muy corto período de años de muchas cosas extraordinarias y sorprendentes. Lo que después se denominaría *Art Déco*, quiso asumir la representación de ese nuevo mundo que causaba tanto deslumbramiento y en esto puso un empeño vigoroso pero a la vez ingenuo, procedió con la inmadurez natural del recién nacido.

La segunda cuestión tiene que ver con el desastroso conflicto bélico que tuvo origen en Europa en el verano de 1914 y que se propagó a casi todo el mundo.

La "Gran Guerra 1914-1918" fue la primera contienda humana de vasta escala en que la tecnología fue un factor decisivo. A la par de la angustia y el temor que generó el enfrentamiento, quedaron también impresas en la retina del mundo otras imágenes de gran contundencia, el campo de batalla yermo, iluminado por la luz fría de las bengalas, el cielo surcado por haces de luces de reflectores en busca de aviones, el tiro rápido de ametralladoras con sus balas rasantes. Más allá de lo repugnante de toda esta contienda, quedaron las imágenes que, habien-

95. Muy especialmente en los Estados Unidos, entre 1900 y 1940 el rascacielos fue un objeto de culto; desde el *Flatiron Building*, 1902, de Daniel Burham, el *Woolworth*, 1913, de Cass Gilbert, el ya mencionado *Chrysler* de 1930, el *Empire State*, 1931/32, de Shreve, Lamb y Harmon, de mas de 400 metros de altura, hasta el *RCA* de Rockefeller Center, proyectado en 1935, los edificios mas altos y el perfil de ciudad que generaron fueron objeto de devoción popular, símbolos del éxito de una civilización basada en la realización personal y el triunfo individual. En 1936 *Le Corbusier* decía: "es la primera vez que el hombre ha proyectado todas sus fuerzas y energías hacia el cielo, una ciudad enteramente en el aire libre del cielo. Mi Dios que desorden, que

do perdido su contenido letal, se convertirían en cuadros vivos de una nueva realidad, una figuración inédita desde lo perceptivo.

La tercera cuestión es la de la altura, mejor dicho la virtud de la altura: es decir, la idea de que la altura, como cualidad resume en sí, valores de belleza, de fuerza y de poder.

Esto de atribuirle poderes venerables a la altura no es novedad, existe desde los albores de la historia y pasa por los zigurats, las catedrales medievales y las torres Salvucci de San Gimignano, pero entre 1910 y 1970 la mitomanía de la

altura es el determinante de mucho impulso creativo.⁹⁵

En buena medida la presencia del *Art Déco* en la Argentina viene a corroborar la hipótesis central de esta Historia en cuanto se refiere a nuestra permeabilidad cultural. Una vez que todo ese conjunto de expresiones artísticas que buscaron representar a lo más actual, recibió su bendición oficial y fue canonizado en L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes⁹⁶, comenzaron a aparecer en nuestro medio, obras con rasgos Déco.

EXPOSICIÓN DE ARTES E INDUSTRIAS



Ambientación déco en la V Exposición de Artes e Industrias Británicas de 1929.

impetu... que promesa, que perfección... Es a la vez sublime y atroz. Aquí el rascacielos no tiene nada que ver con la planificación urbana, es una bandera, un estandarte en el cielo, es el destello de una bengala (un fuego de artificio, el copete (la pluma) de una coiffure.

96. La denominada "Exposition International des Arts Decoratifs et Industriels Modernes", realizada en París en 1925 fue un intento de reunir en una misma muestra a toda actividad creativa vinculada a las artes plásticas e industriales que no estuviesen figurativamente vinculadas a las corrientes académicas.

La actividad *Art Déco* se extiende rápidamente a partir de 1927 y se desenvuelve en dos planos: el de la obra de varios estudios de arquitectos reconocidos, con clientela empresaria y particulares de fuerte posición económica y el de constructores que actúan en zonas periféricas de barrios, suburbios y ciudades de mediano tamaño, con clientela de clase media y familias de operarios en ascenso.

El *Art Déco*, tal como se insertó en nuestro medio no significó mucho más que un cambio de hábito de las tipologías consagradas; principalmente de casas chorizo y de casas cajón. En el caso de los *petit hotel* su presencia es mínima, algo más evidente en Rosario. En rigor una vertiente artística para la solución de fachada de comercios minoristas, de bares, cafés y confiterías en los que generalmente, el diseño del interior, el equipamiento de uso público, más el tratamiento decorativo de las superficies murarias y la iluminación, acompañó estilísticamente a la fachada.

Un párrafo aparte merecen los salones de baile, los *night clubs* y las boites, cuya proliferación en las décadas del '20 y del '30 fue notable. En Buenos Aires hubo algunos espectaculares como el "Tabarís" modernizado en 1935/36 por Rafael Sammartino, el mismo año en que Roberto J. Cardini, completó la "modernización" de la antigua confitería "del Gas" de Rivadavia y Esmeralda. Modernizar era remodelar y en el '30, para estos usos era *Art Déco*.

Uno de los mejores ejemplos del *Déco* de su tiempo fue el renombrado "Petit Café" de Santa Fe 1826, cuyos trabajos de equipamiento y decoración fueron realizados por Antón Gutiérrez Urquijo, artista plástico de mérito, profesor de "Decorativa" en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UBA) y como la mayoría de sus colegas de entonces, ecléctico.

El cine propuso a nivel popular las nuevas

97. El 7 de agosto fue inaugurado el Cine Teatro Opera, proyectado por el arquitecto belga Alberto Bourdon, un especialista en la arquitectura del espectáculo. Su propietario Clemente Lococo fue un gran pionero y promotor del cine en la Argentina. La primera proyección del Opera fue "Tiempos Modernos" de Charles Chaplin.

escenografías, otorgándoles a los estilos, *modernistic, moderne, twentieth century, zig zag, streamline o jazz* una universalidad que posiblemente ninguna otra manifestación artística jamás tuvo.

En Buenos Aires algunas salas cinematográficas asumieron el papel de auténticos templos *Déco*; culminando esta tendencia en el Gran Cine Teatro Opera de la avenida Corrientes, de 1935/36, donde se conjugan tecnología y fantasía. Un cine cubierto y "abierto" por el efecto de un cielorraso convertido en constelación estelar mediante pequeñas luces. Trucos escenográficos rayanos en el Kisch, palcos de exótica arquitectura, crean lo que Eco no dudaría en calificar de una "estrategia de la ilusión".⁹⁷

A la par del Opera hubo una sólida historia de cines *Déco*, el "Majestic" de 1931 y el "Edison" de 1933 ambos de Juan Pasteris en Tucumán, el "Palacio del Cine" de 1932, en Bahía Blanca, el "Alberti" de Salta y en Buenos Aires el "Broadway" y el "Suipacha" de Jorge A. Kalnay, el "Metropolitan" de Joselevich, Ramírez y Abril, el "Capitol" de Alejandro Virasoro y el "Palais Royale" de Calvo, Jiménez y Jacobs, todos del período 1930/37.

Al final del capítulo anterior nos hemos referido a Calvo, Jiménez y Jacobs; al mencionar a la Torre Mihanovich decíamos que alrededor del '30 "muy moderadamente, el centro de interés de nuestra arquitectura se iba desplazando hacia los Estados Unidos", en una referencia a los modelos de edificios de altura, a los rascacielos.

Fueron precisamente estos arquitectos, quienes más avanzaron en la interpretación del *skyscraper Déco*, aunque los edificios aún no eran muy altos, un caso evidente de sublimación de la altura es el proyectado para la compañía de seguros "Commercial Assurance" en Bartolomé Mitre 335 de Buenos Aires, pre-



Albert Bourdon, arquitecto. El cine Ópera de la calle Corrientes. Buenos Aires.

sentado como “Edificación Monumental” aunque sólo tiene diez pisos pero un remate de fachada magnífico, armado en base a un cubo, profusamente decorado con una selección de elementos Déco que hoy, desafortunadamente, han sido “limpiados”. Un remate parecido,

pero de menos contundencia visual es el que diseñaron para la ochava del edificio “Montealegre” de la avenida Roque Sáenz Peña 811, de Buenos Aires.

En 1932, en plena crisis, Calvo, Jiménez y Jacobs encarar la transformación del edificio “Ca-

98. Esta tienda prolongó sus locales hasta la Galería Guemes, cruzando la misma mediante un puente, a través de cuyo cerramiento vidriado se tenía una vivificante secuencia de vistas de la Galería.



Artefacto sanitario del toilette de hombres del *Gran Cine Teatro Ópera*. Buenos Aires.

sa Tow", tienda que durante muchos años compitió con "Harrod's", "Gath & Chavez" y "A la Ciudad de México", su resultado fue otro testimonio del *Art Déco* que ya no existe.⁹⁸

Pero la obra de mayor envergadura de este estudio fue la sede central del grupo de empresas Shell-Mex construida en 1934 y ubicada en la diagonal Roque Sáenz Peña y Esmeralda. El resultado es por sobre todo

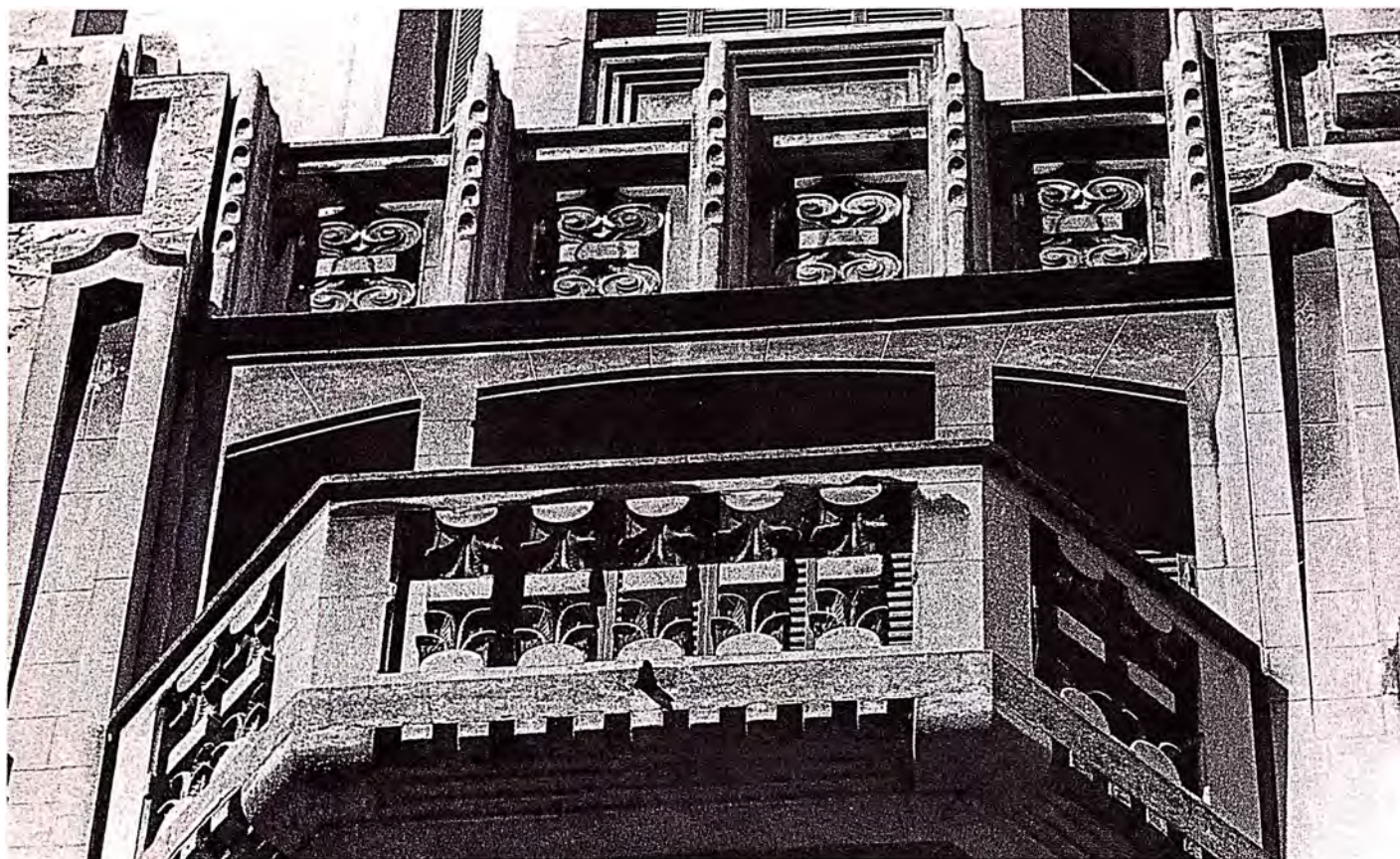
monumental, en la tradición británica. Edvardian si se quiere, despojado de toda decoración clasicista, subsistiendo en abstracto el esquema de basamento —columna— cornisa. El contexto expresivo es *Déco* con detalles de herrerías, de artefactos de iluminación y de revestimiento de gran calidad. Con una superficie edificada de 15.700 m², este edificio, encaja severamente en la reglamentación municipal de diez plantas.

El austero remate de la ochava, un gran cubo con contrafuertes simulados, que a pesar del aire de cenotafio, nos da pie para recordar que la regularidad del perfil de "la Diagonal", jalonado por las torres y cúpulas de las ochavas es unas de las más acertadas perspectivas monumentales de la ciudad.

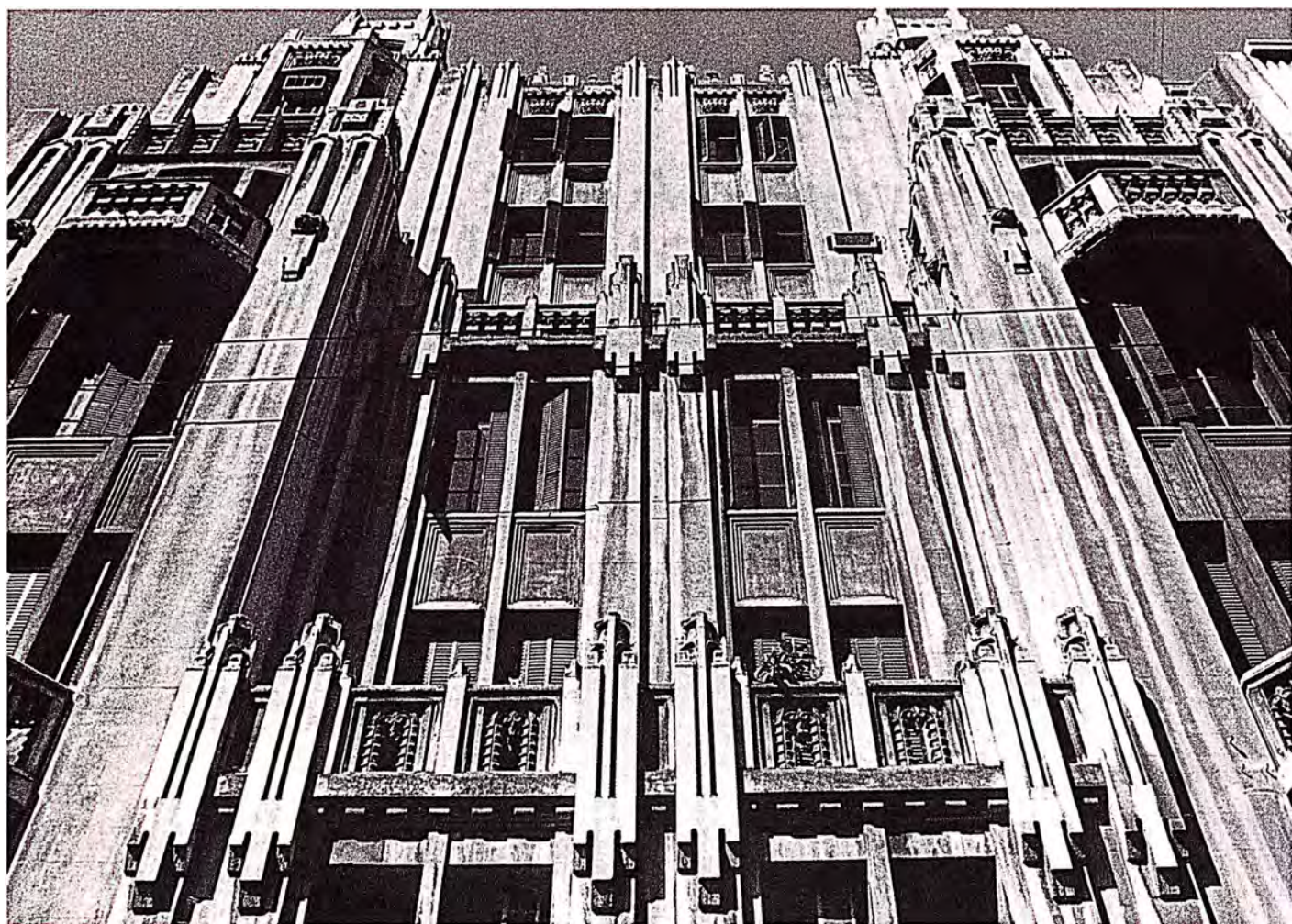
Con "las diagonales", la adecuada codificación nos ha legado uno de los pocos paisajes urbanos que hacen a la imagen de gran ciudad, que en aquellas décadas ya tenía legítimas aspiraciones de metrópolis.

La nueva idea o imagen de Metrópolis, es más un producto de la imaginación que de la realidad, más un objeto de la ficción que de la objetividad. Se confunden en ella la gran ciudad, densamente poblada; de los edificios altísimos y de las vías de comunicación rápidas, sobre elevadas o subterráneas, de los transportes de gran velocidad, de la radio, de los aviones; la ciudad de la luz —eléctrica— de los anuncios luminosos y de la vida apresurada.

Esta idea consagrada por el cine, es consubstancial al *Art Déco*, especialmente al *American Déco*, Metrópolis, fue quizás una ciudad donde nadie quiso vivir, pero cuyas imágenes dieron lugar a ilusiones y mitos en la mente de funcionarios y ediles fervorosos, de intendentes y alcaldes deseosos de dar a sus ciudades una imagen de modernidad, de apertura al futuro. Esta gran entelequia que en las décadas del '20 y



Héctor Calvo, Rafael Giménez y Arnoldo Jacobs, arquitectos. Edificio de la calle Viamonte 672-62. Detalle de un balcón. Buenos Aires.



Héctor Calvo, Rafael Giménez y Arnoldo Jacobs, arquitectos. Edificio de la calle Viamonte 672-82. Buenos Aires.



Calvo, Giménez y Jacobs, arquitectos. Edificio de la calle Viamonte 672-82, Buenos Aires.

del '30 se llamó Metrópolis, tuvo su mayor esplendor en el enorme modelo de "Ciudad del Futuro" presentado por la General Motors en la Feria Mundial de Nueva York en 1939, esta apoteosis del *streamlining*, fue quizás la única vez que la utopía se hizo realidad, pero en escala de 1:10.

A comienzos de siglo los Estados Unidos comenzaron a deslumbrar al mundo con sus edificios de gran altura y también con el acelerado crecimiento de sus ciudades. En 1890 Nueva York tenía 1.441.000 habitantes; en 1895, Buenos Aires tenía 663.854. En el año 1900 se crea el distrito administrativo del Gran Nueva York y se integran cinco antiguos distritos aumentando la población a 3.437.000; Buenos Aires alcanza a tener un millón de habitantes en 1905.

Pero obviando la comparación estadística, lo interesante es la influencia que sobre las ideas de la gente en general tuvieron estos hechos, especialmente en la década del '30, las ciudades debían ser grandes, metrópolis, conglomerados con otras ciudades alrededor, de mucha población.

Debido a estas creencias, se generó en aquel tiempo 1929/37 una excesiva admiración por la gran ciudad norteamericana; por la silueta que delineaban sus rascacielos. En aquellos años que a pesar de la crisis fueron de gran actividad creadora, se afianzó el mito de que el prestigio de las ciudades aumentaba casi únicamente en función de su crecimiento material y poblacional. Arquetipo mítico que se completaba con las autopistas, los subterráneos y las ferrovías elevadas.

Esta imagen de ciudad es de nuestro siglo y específicamente americana, aunque posteriormente casi todas las grandes ciudades de Europa la han asimilado a su manera.

En la Argentina el síndrome Manhattan fue decididamente un mito, apenas una realidad,

99. Es inútil suponer que las grandes tendencias se inmovilizan tan solo por motivos culteranos o de gustos y de costumbres. En el caso que nos ocupa *la congelación*, por ley, del valor de las locaciones urbanas asestó un golpe mortal a la inversión privada en "edificios de renta". El mercado de casas de departamentos para alquilar se estancó y su construcción se contuvo, recuperando su nivel, después de la sanción de la ley de Propiedad Horizontal en 1947. Fue en esos años en que paulatinamente el Estado pasó a ser un gran cliente, codiciable y vital de la arquitectura y de la construcción. Sin embargo el *síndrome Manhattan* siempre ha estado latente: emergió en 1962 en el "Concurso Peugeot" para una torre de sesenta pisos.

curiosamente dio frutos tardíos como el Plan de Autopistas Urbanas de 1970. Alrededor de 1937 se había congelado, quedando como símbolos de una aspiración malograda los edificios SAFICO de la avenida Corrientes y el Kavanagh de la plaza San Martín, ambos de Buenos Aires, cuyas siluetas parecen modeladas por las *zoning laws* de Nueva York.⁹⁹

A partir de 1939 otro gran conflicto bélico ocupó las energías y la actividad de casi todas las naciones de occidente. Los Estados Unidos, a partir de diciembre de 1941, estaban en guerra y muchas de sus utopías cederían su espacio a preocupaciones mas urgentes y menos quiméricas, para el logro de soluciones materiales, eficaces y decisivas, a los problemas planteados por la guerra.

100. Es necesario destacar que nos referimos a la influencia del academicismo francés, a la arquitectura del *clasicismo* francés, cuyo cuerpo principal son los estilos borbónicos y no a la arquitectura de Francia, que después de la Segunda Guerra Mundial, adquirió un carácter mas diverso y pluralista, también valioso. En la Argentina se siguió usando corrientemente la arquitectura de *los Luises*, especialmente en el diseño de fachada de *casas de departamentos* hasta bien entrada la década del '50. En la decoración y ambientación de interiores los estilos borbónicos siguieron teniendo el patrocinio de las clases altas y medias argentinas por muchos años mas.

El año 1939 es trascendental por los gravísimos conflictos que en él acontecen. También es de singular importancia para la arquitectura, ya que en él comienza la declinación final de la influencia de la *École des Beaux Arts* de París. Francia, ocupada por los alemanes, va a ir perdiendo de a poco su capacidad de regente ecuménico de la arquitectura y si bien a partir de 1945 su actividad cultural volverá a resurgir lúcidamente, nunca recuperaría el centro de la escena, el protagonismo que tuvo en la arquitectura durante más de doscientos años.¹⁰⁰

Volvamos diez años atrás, 1929 otro año singular: el de la caída de Wall Street, el del Pacto de Letrán y para el microcosmo de la arquitectura argentina el de una visita muy especial, la de Le Corbusier.



Panel decorativo de la fachada de la tienda "La Imperial" en la esquina de la diagonal Roque Sáenz Peña y la calle Suipacha, Buenos Aires, c. 1934.

101. Pero nada más notable que el isólogo *Déco* de la 20th Century Fox sobre cuyo fondo *barren* las luces de los reflectores.

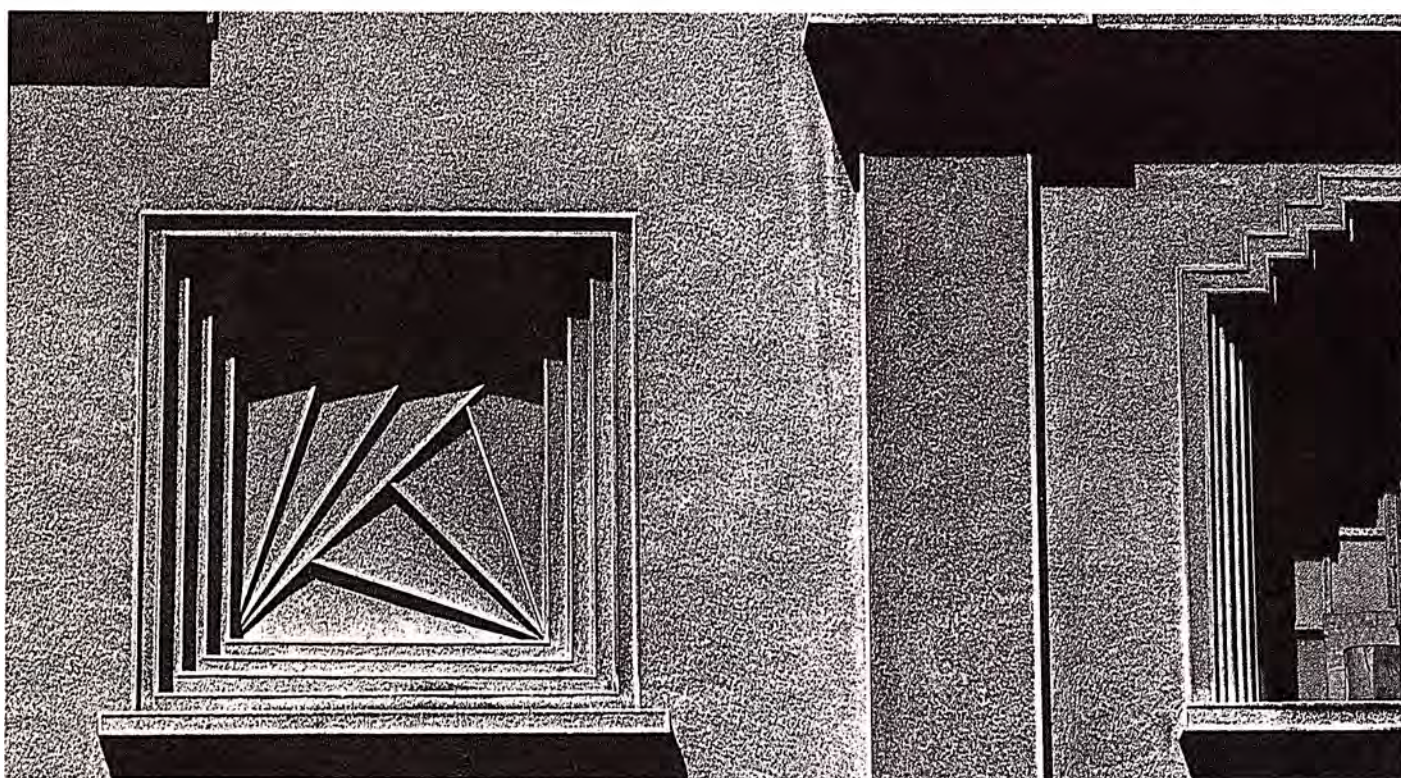
102. Este edificio tenía, quizás aún la tiene, una sala privada de proyecciones decorada totalmente en estilo chinesco por Enrique Albertazzi.

En 1929 los arquitectos Francisco Squirru y Angel Croce Mujica encararon una de las obras más consumadamente *Art Déco* de Buenos Aires: la sede de la compañía cinematográfica Paramount¹⁰¹ en la calle Ayacucho 518/20. En la revista de Arquitectura de enero de 1930, se explica que “la parte arquitectónica (sic) del edificio ha sido tratada de acuerdo a las tendencias modernas del arte, dentro de las líneas simples y con ornamentación muy sobria” que los autores “debieron estudiar los tipos modernos construidos en los Estados Unidos, pues la Corporación Paramount deseaba que su sede en Buenos Aires fuese un verdadero modelo en su género”.¹⁰²

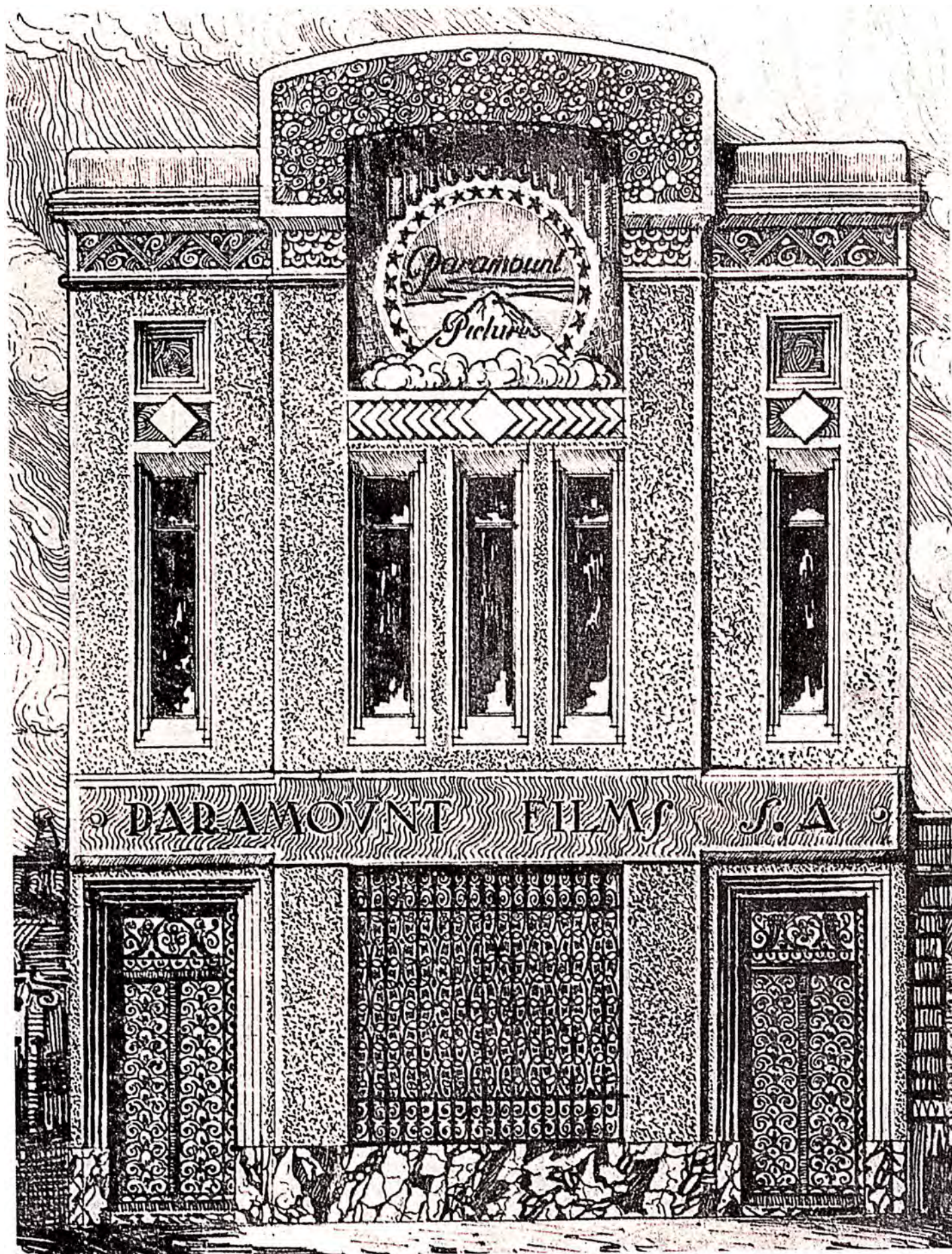
El hecho de que dos distinguidos arquitectos, Squirru y Croce, aceptasen a fines de la dé-

cada del '20, que había una parte del edificio que era arquitectura, implica dos cosas importantes: la primera es que aceptase la situación dual, de que una cosa era la arquitectura y otra la construcción técnica. Éste es un criterio absolutamente académico y fatal para los arquitectos. La otra cosa que se desprende del texto, es que la arquitectura se confundía, conceptualmente con la decoración. Ésto último no está explícito, pero la alusión está clara, la arquitectura era el vestido del edificio, algo también fatal para los arquitectos. Squirru y Croce tuvieron una destacada actuación durante las décadas del '20 y comienzos del '30, siendo fundamentalmente eclécticos.

Muy interesante desde un punto de vista cronológico es la escuela “Joaquín V. González” pro-



Decoración de una fachada en la avenida Córdoba. Buenos Aires.



Francisco Squirru y Angel Croce Mujica, arquitectos. Paramount Films en la calle Ayacucho al 500, Buenos Aires, 1929.

yectada para el Consejo Nacional de Educación por Alberto Gelly Cantilo. Los planos definitivos están fechados en febrero de 1927, siendo esta obra contemporánea de los primeros trabajos de Alejandro Virasoro expresados en *Art Déco*.

Gelly Cantilo en esta escuela de la avenida Pedro Goyena de Buenos Aires, nos ha dejado un sugestivo testimonio de las corrientes intelectuales que en aquel momento incidían en las creaciones de un arquitecto que deseaba concretar un testimonio válido de su tiempo. El tratamiento general del edificio es de una gran sencillez; exterior de muros muy lisos con friso azteca y reborde de teja colonial. Los vanos son caladuras casi sin marco, es decir, no hay edículas. Estas caladuras se achican en forma escalonada en su parte superior, simulando un cierre del vacío de las ventanas por hiladas avanzadas: una evidente alusión americanista precolombina. En el interior, sobre una trama Déco, que es la que da la tónica general del edificio, se articulan sugerencias indo americanas, mudéjares (en el seudo artesonado del cielloraso del patio cubierto) y andaluzas (los azulejos de los bebederos).

En un instituto de enseñanza esta prédica arquitectónica, reveladora de las nuevas corrientes americanistas y españolistas, insertas en el ecumenismo formal de la época, nos parece acertada y también significativa.

En cambio en la escuela "República Oriental del Uruguay" —de la avenida Carabobo de Buenos Aires— el tratamiento elegido por Gelly Cantilo es más sencillo y más Déco. Esta obra es de 1929 y en su interior se perciben aun rasgos indoamericanos en la decoración. Su atributo mas notable es el diseño de la fachada de Carabobo: un conjunto absolutamente abstracto de veintitrés casetones de tres mochetas en forma de recuadros.

Los dos trabajos a que hemos aludido nos



Alberto Gelly Cantilo, arquitecto. Escuela República Oriental del Uruguay de la Avenida Gaona. Buenos Aires.

trasladan a la zona de Buenos Aires más densamente ocupada por ejemplos de viviendas *Art Déco*. En los barrios de Caballito, Flores, Floresta y en cierta medida Almagro la cantidad de casas realizadas en este estilo sorprenden por su calidad, pero más aún porque son obras de constructores y de empresas de construcción y no de los profesionales diplomados en arquitectura.

Otro importante estudio de arquitectura como el del ingeniero Sánchez y los arquitectos Lagos y de la Torre Campos, introdujeron al

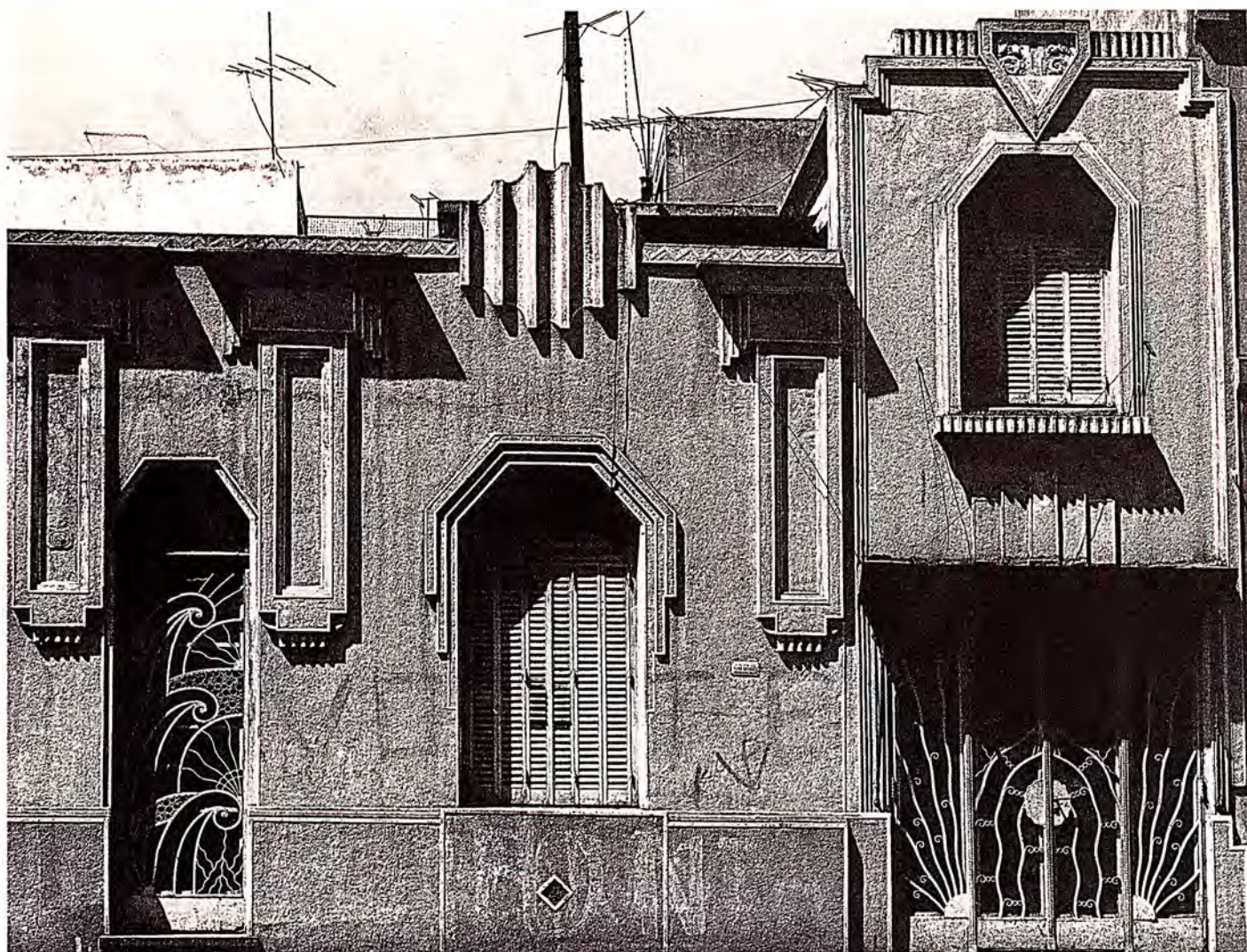
103. En la obra de la avenida Córdoba 1184, que ocupa una esquina y en el Kavanagh, Sánchez, Lagos y de la Torre muestran una rara habilidad en la disposición de plantas, un especial talento para armonizar acertadamente unidades de habitación de distinta forma, a medida que el carácter *escalonado* de estas construcciones impone limitaciones de espacio mas severas a los pisos más altos.

Art Déco en su repertorio estilístico. Éste marcadamente ecléctico, ya incluía obras en los estilos borbónicos y en un sin número de variantes pintoresquistas.

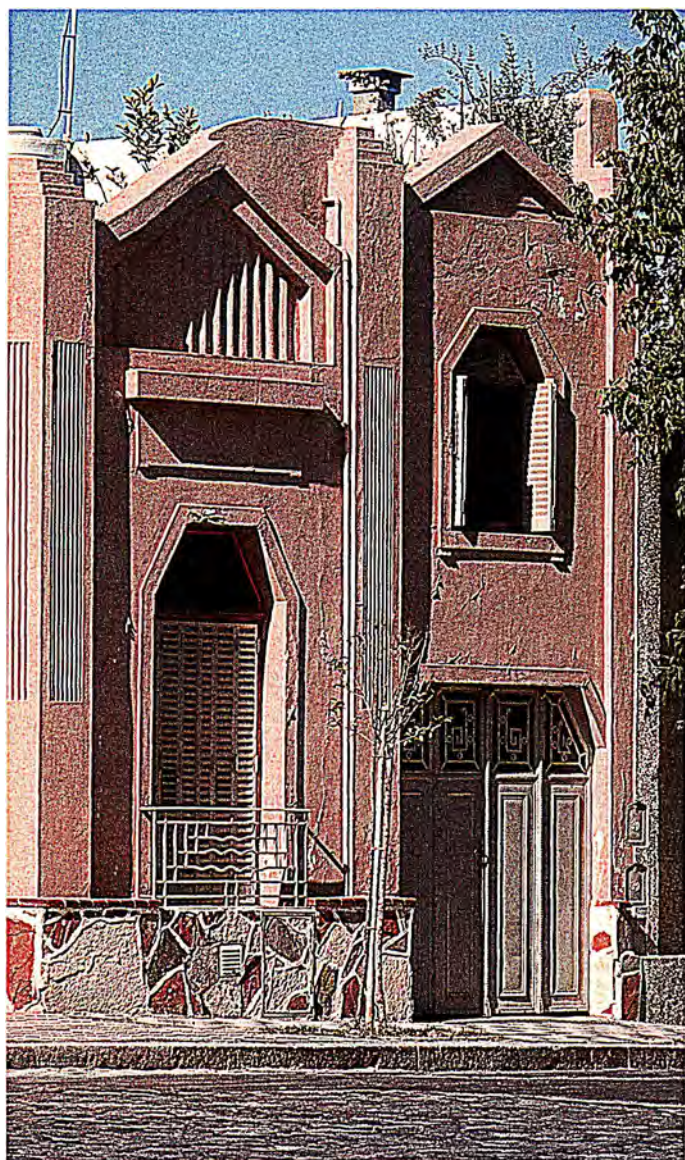
En 1931/32 realizan el edificio de departamentos de la avenida Córdoba 1184, cuyo perfil alude a los rascacielos americanos de la segunda generación. Se trata de una obra atractiva, cuyo aspecto aparece como un claro

antecedente del edificio Kavanagh¹⁰³ (1934) la obra más notable de Sánchez, Lagos y de la Torre, que más adelante también harían obras como la sede del Banco de la Provincia de Buenos Aires en la Capital Federal, en aquel monumentalismo tan particular de fines del '30 entre moderno y clasicista.

Es probable que alrededor de 1935 esta firma haya sido la mas prestigiosa de Buenos Ai-



Déco barrial. Buenos Aires.



Fachada Déco. La obra de los constructores del barrio. Buenos Aires.

res; en aquella época realizaron otras obras en que el encuadre Déco es evidente: La Clínica Marini de la avenida Santa Fe 3868 y otro edificio de departamentos en la avenida Córdoba 1237/9, ambos de Buenos Aires, este último en Decogótico.

También es Decogótico el aspecto exterior del "City Hotel" de la calle Bolívar; sus proyectistas, Miguel Madero y Julio A. Noble, en la búsqueda de más "altura visual", recurrieron a un envoltorio de tono medievalista, cuya timidez no alcanza a lograr en la realidad lo que las ilustraciones de los afiches y los avisos de este hotel proponían como imagen de modernidad. Es interesante comparar la silueta del "City" con la de su contemporáneo "Hotel Graf Zeppelin" de Paul Bonatz en Stuttgart en la que es protagonista la horizontalidad y los volúmenes puros sin decoración alguna. El City es la respuesta a la moda, el Zeppelin es la respuesta al sistema de creencias del Movimiento Moderno.

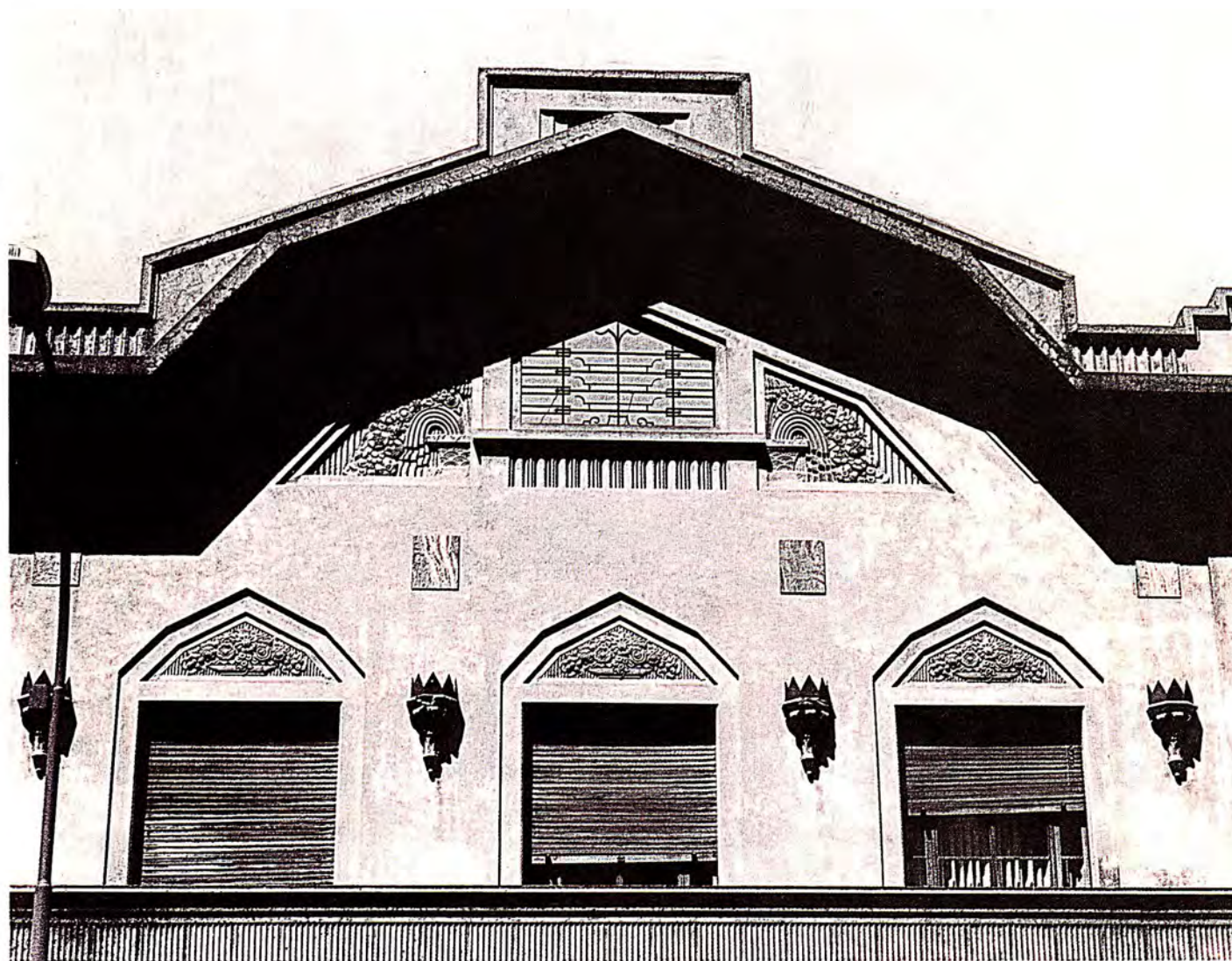
Esta y otras obras de Paul Bonatz, tuvieron una respetable influencia mas allá de la década del '30; así lo reconoció Alfredo Agostini a propósito del proyecto de 1942 para el edificio "Yatay" de la avenida Corrientes y la calle Reconquista de Buenos Aires, construido en 1943/45 por Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini para la Empresa de Navegación Doderó.

En 1934 la revista "Nuestra Arquitectura" publica un caso extremo de eclecticismo, sin duda imprevisto para los eclécticos más ortodoxos de diez años antes y de curioso efecto aún hoy. Se trata de la vivienda suburbana del señor Wallerstein, diseñada por los arquitectos Prentice, Dowling y Spandri: Neocolonial por fuera, Déco por dentro, con muebles y decorados de Nordiska Kompaniet, una firma que llegó a constituirse en uno de los mitos de su tiempo por la calidad de sus diseños y de su producción.

Si hemos de juzgar por lo ocurrido debemos aceptar que casi todos los arquitectos activos entre 1925 y 1935 de una manera u otra se entregaron al hechizo del *Art Déco*. Es así como Juan Kronfuss, alrededor de 1929, diseñó el

edificio muy singular del Museo de Historia Natural de Buenos Aires, cuyo elegante volumen escapa a cualquier intento de filiación estilística, pero en cuyos muros exteriores hay unas placas de bajorrelieves con escenas de las especies animales que merecen ser citadas porque están dentro de lo mejor del *Art Déco* argentino.

Claudio Caveri es el autor de la pequeña obra Déco de la calle Ayacucho 551 de Buenos Aires; Sidney Follett utilizó el estilo en la tienda Gath & Chavez de Bahía Blanca y hasta Alejandro Christophersen lo usó tímidamente en dos edificios para la firma Dupont, uno en la calle Presidente Perón 842, el otro en Balcarce 548, ambos en Buenos Aires.



Fachada Déco en la avenida Córdoba, Buenos Aires.

Los equipamientos tuvieron un papel importantísimo en la difusión del *Art Déco*. La firma comercial que mayor éxito tuvo en esta actividad —equipamiento de oficinas, armado de vidrieras y escaparates del comercio, stands de exhibición y de ventas, trabajos especiales de iluminación—, fue Fred Sage & C^o, de Londres, París, Bruselas, Johannesburg y Buenos Aires.

Sage empleaba cristales invisibles, acero inoxidable, espejos, mármoles, pinturas al duco, cro-

mados, y una variedad de productos industriales novedosos. Entre los centenares de trabajos que realizó, se destacan la decoración del Salón de Belleza de Elizabeth Arden en “Harrod’s” de Buenos Aires, y la de la zapatería Grimoldi en la calle Suipacha también de Buenos Aires.

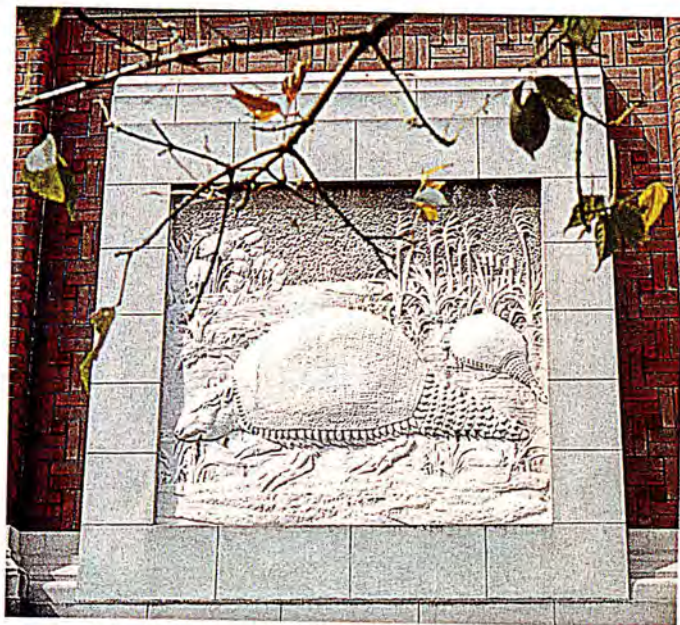
Introducir esta mención a Fred Sage & C^o, sirve para confirmar por lo menos dos cosas: la primera es que el mercado de la arquitectura se iba ampliando y diversificando, al mismo



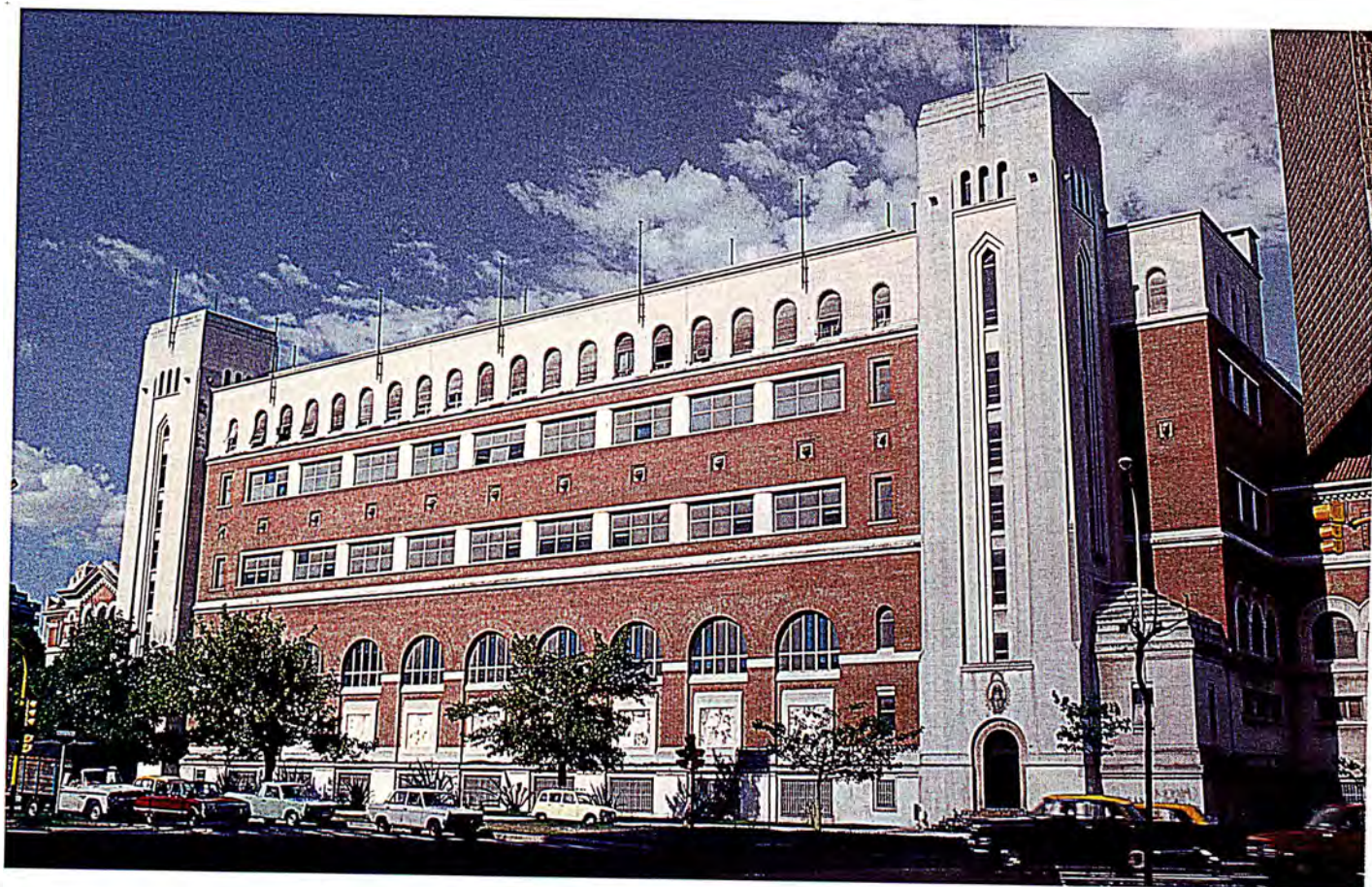
Juan Kronfuss, arquitecto. Edificio de la calle Moreno 364, Buenos Aires.



Juan Kronfuss, arquitecto. Museo de Ciencias Naturales, basorrelieve de la fachada principal. Buenos Aires.



Juan Kronfuss, arquitecto. Museo de Ciencias Naturales, basorrelieve de la fachada principal. Buenos Aires.



Juan Kronfuss, arquitecto. El Museo de Ciencias Naturales del Parque Centenario. Buenos Aires.

104. Francisco Salomone, fallecido en 1959 era egresado del prestigioso Industrial N° 1, "Otto Krausse" de Buenos Aires; obtuvo el título de Ingeniero-arquitecto en la Universidad Nacional de Córdoba. A su regreso a Buenos Aires, fue intimado a elegir entre las dos profesiones de su diploma. Prefirió la de ingeniero. Su trabajo mas curioso es el portal de entrada al cementerio de Saldungaray, en el sur de la provincia de Buenos Aires. En Pringles también diseñó el Matadero y la plaza principal de la ciudad.

tiempo que se iba especializando y que con el correr del tiempo los arquitectos iban a depender más y más de los proveedores de servicios, de los instaladores y de los diseñadores de interiores; la segunda es que esta diversificación, ampliación y proceso de especialización comienza en la Argentina en la década del '20 y se consolida en la del '30, por lo tanto no es un producto de la década del '60, como a veces parece serlo.

Al recorrer la provincia de Buenos Aires, pasando por las ciudades de Rauch, Coronel Pringles, Azul o Pellegrini, se podrá entrar en contacto con algunos edificios excepcionales, cuando no insólitos. Son las obras de Francisco Salomone.¹⁰⁴ Autor en los años '36 y '37 de las sedes municipales de las tres primeras ciudades citadas y del cementerio municipal de Azul.

Lo de Salomone es de una gran originalidad y de una gran osadía. Que extraña sensación se suscita al ver que en medio de la gran pampa a alguien que ha compaginado de manera efec-tista, algo del futurismo de Sant'Elía, del expresionismo, del *Art Déco* y del *Streamlinig* norteamericano.

La obra de Salomone quedará como el símbolo más contundente del diseño arquitectónico, hechizado por la magia de la modernidad.

En una década como la del veinte en la que existió en algunos arquitectos una fuerte vocación de innovar, siempre hubo quienes demostraron un deseo de apartarse hasta de lo mas novedoso y produjeron obras admirables, que son difíciles de insertar hasta en las corrientes principales de la vanguardia. Por ejemplo, ¿es razonable incorporar a André Kalnay como otro representante más de un *Art Déco*, que hoy por hoy parecer servir para congrega, a cuanto arquitecto quiso quitarse de encima la carga de la composición clasicista?. Francamente creemos que no; Andrés Kalnay (1893-1982) mere-

105. Su diploma de arquitecto lo obtiene en 1911 en la Escuela Real Estatal de Arquitectura de Budapest. Entre 1911 y 1914 trabajó en Hungría, consagrándose al estudio del hormigón armado.

106. El repertorio de sus obras —algunas realizadas con su hermano Jorge— incluye la sede del diario "Crítica" en la avenida de Mayo, los cines "Suipacha", "Victoria" y "Florida", una muy sorprendente casa de *renta* en la calle Byron y la avenida Medrano y los chalets de la Cruz Roja, también en "la Costanera".

107. Durante los años que van desde 1965 hasta 1980 "La Munich de la Costanera" estuvo abandonada y su deterioro fue grave. En 1980 fue cedida a la Empresa de Telecomunicaciones que habilitó en ella el Museo de Telecomunicaciones. El reciclaje estuvo a cargo del arquitecto R. De Liechtenstein.

ce ser destacado por lo que hay en su obra que desborda al *Art Déco*.

Si este húngaro que había nacido en Budapest el 4 de abril de 1893¹⁰⁵, no hubiese creado la cervecería y restaurante Munich de la Costanera hubiese sido razonable introducirlo como uno más del conjunto de practicantes eclécticos de un *Art Déco* que ahora está en plena actitud de abarcamiento y que en la actualidad tiende a una aplicación demasiado abierta del rótulo. Kalnay supera las cotas del rótulo, pero por sobre todo por "La Munich de la Costanera" y no necesariamente por el resto de su obra que también es valiosa.¹⁰⁶

El fantástico edificio de la "Cervecería Munich de la Costanera" está en la avenida de los Italianos y en la actualidad aloja al Museo de Telecomunicaciones. Kalnay proyectó el edificio en 1927 y lo terminó en cuatro meses y ocho días.¹⁰⁷

Enfrentada al río, esta cervecería y restaurante se hallaba en una de las zonas de esparcimiento mas concurridas de la ciudad de Buenos Aires, hoy denominada Costanera Sur.

El edificio estilísticamente incalificable, se relaciona admirablemente con el parque en que está ubicado. Con su amplia terraza, casi perimetral —y la gran superficie de sus porches— es fácilmente accesible por sus cuatro frentes. En el eje de simetría del frente que mira al río se halla el acceso principal al interior del edificio. Esta entrada, teniendo en cuenta la fecha de su creación, es por su forma originalísima y contiene una escalera helicoidal que conecta el exterior con el interior y que también llega a la terraza de la azotea. Un templete guarece la llegada de la escalera al nivel superior y es el motivo central de la composición; también es originalísimo el contrafrente, con un cierto aire de castillo y alguna reminiscencia del Modernisme catalán.

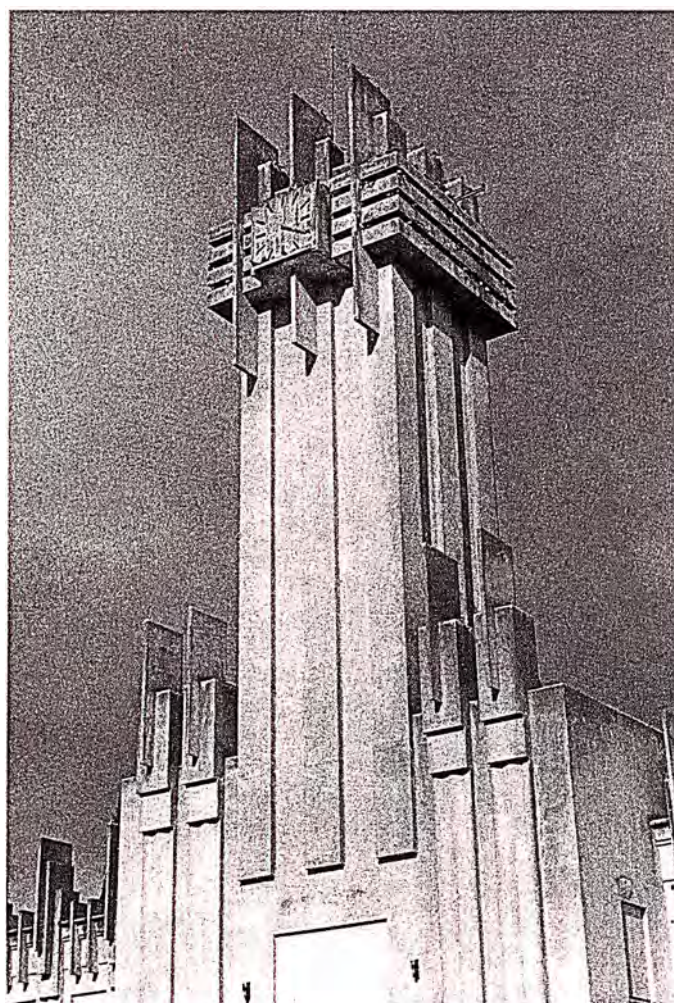


Francisco Salomone, ingeniero civil. Crucifijo monumental del Cementerio Municipal, Laprida, provincia de Buenos Aires. Fotografía de Alberto Belucci.

Kalnay ha sabido recrear el ambiente de los *bierhalle* y de los *biergarten* de Alemania con abundante uso de mascarones y de dibujos esgrafiados¹⁰⁸, es decir mediante una escenografía de fuerte contenido simbólico. Pudo haber elegido el camino del pintoresquismo —no ha habido nunca una escasez de modelos del vernaculismo alemán— sin embargo, prefirió ser original, crear algo inédito.

Tanto por su concepción formal, como por su espacialidad y por los métodos y sistemas utilizados en su construcción esta obra es de avanzada. Lo cierto es que Kalnay había roto con muchas de las convenciones arquitectónicas más arraigadas de aquel entonces.

El *Art Déco* pasó también por los clubes deportivos. La decoración de la antigua sede del club San Lorenzo de Almagro en la avenida La Plata de Buenos Aires y el estadio del club Gimnasia y Esgrima de La Plata en la avenida 60 y la calle 118, proyectado por Ricardo Tom Cole, son unos casos que confirman la gran aceptación y la popularidad de este lenguaje expresivo que declamaba agilidad y dinamismo.



Francisco Salomone, ingeniero civil. Edificio del Palacio Municipal. Rauch, provincia de Buenos Aires.

El *Art Déco* estuvo emparentado con el *styling*¹⁰⁹ de la industria y es muy notable su influencia en el diseño de radios y de los llamados combinados, también fue muy influyente en la industria automotriz, especialmente la norteamericana.

En la ciudad de Córdoba en 1930, Ángel T. Lo Celso proyecta y construye la Agencia Ford Central, el ejemplo más acabado de simbiosis *Art Déco*-automóvil.

Lo Celso es una de las personalidades influyentes del '30. Era ingeniero y había nacido en Buenos Aires en el año 1900, pero realizó sus estudios terciarios en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Córdoba. Sus trabajos de arquitectura incluyen, además, el Palace Hotel de Villa María y el Hotel Carena de Villa Carlos Paz entre otros. Sus escritos demuestran que el concepto de cultura humanista aún no había sucumbido: "Euritmia Arquitectónica", "Sentido espiritual de la arquitectura en América", "Espíritu y forma en el arte primitivo cristiano" y también una "Filosofía de la Arquitectura".

108. Esgrafiar: "Dibujar o hacer labores con el grafo sobre una superficie estofada o que tiene dos capas o colores superpuestos" (Diccionario de la Real Academia Española).
109. "Styling: se aplica este vocablo para definir al concepto de cambiar el exterior de un producto sin necesariamente introducir modificaciones o mejoras en sus partes esenciales, mecánicas o eléctricas. La idea se utilizó con éxito durante la Gran Depresión y quedó incorporada a la teoría general del producto americano; se consagró en la técnica del *modelo anual* que siempre debía ser de alguna manera, *nuevo*.
110. Bergallo, Juan Manuel y Tarán, Marina: "El Art Déco en Córdoba", trabajo realizado con el auspicio del Fondo Nacio-

nal de las Artes y publicado en "Sumarios" número 105, setiembre 1986. Buenos Aires.



Francisco Salomone, ingeniero civil. Ángel de la Guarda en hormigón armado del Cementerio Municipal, Azul, provincia de Buenos Aires. Fotografía de Alberto Belucci.

Hace unos años, Juan Manuel Bergallo y Marina Tarán comenzaron un estudio sistemático del Art Déco en Córdoba¹¹⁰, que en una primera etapa se centró en el barrio San Vicente de esa ciudad. El resultado ha sido del mayor interés. Según Bergallo y Tarán... "del estudio efectuado en el barrio se desprende que la mayoría de los comitentes del Art Déco pertenecía a una clase

media baja en consolidación, que eligió para sus proyectos diseñadores sin formación académica". Este hecho confirma la hipótesis de que el Art Déco por lo menos entre nosotros fue, desde la perspectiva de su base social, un asunto de muy amplio espectro que va desde lo popular, a ciertas realizaciones puntuales de carácter profesional, evidentes en el caso de las empresas industriales y comerciales.

En ninguna ciudad de la Argentina como en Rosario es perceptible a simple vista, aún hoy,



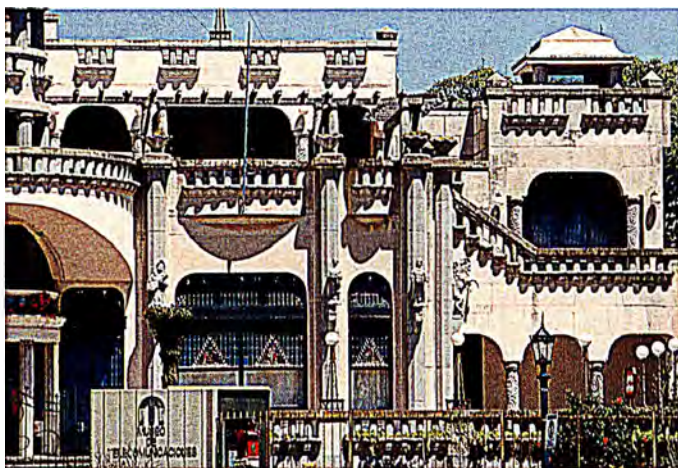
Francisco Salomone, ingeniero civil. Ángel de la Guarda en hormigón armado del Cementerio Municipal, Azul, provincia de Buenos Aires. Fotografía de Alberto Belucci.



Andrés Kalnay, arquitecto. La cervecería "Munich" de la Costanera Sud, Buenos Aires.

111. Viviana Mesanich, Carolina Rainero, Graciela Schmidt y Guy Van Beek han hecho un minucioso inventario del *Art Déco* de Rosario de Santa Fe. Ver bibliografía consultada.
112. El "Edificio Minetti", sede central de una gran compañía cerealera, de molinos y productora de alimentos, está en la calle Córdoba 1446/60. La compañía de los ingenieros Candia y Dellanoy se encargó de su construcción en 1929. Ver Revista SUMA, número 284, "El Palacio Minetti" por Julio Cacciatore.
113. El edificio Gilardoni está en la calle Córdoba 1438/44 y también es de 1929.
114. El almacén "Pompeo" se halla en la esquina noreste de las calles Paraguay y Rioja.

115. Los años transcurridos en que el crecimiento de la economía argentina han sido muy magros; dejaron como testimonio un estancamiento de la inversión inmobiliaria, lo que fue perjudicial para arquitectos y constructores, pero que tuvo, como único resultado *favorable*, que nuestras ciudades muestren arquitectura de las décadas del 1900 al 1940. Es imposible concebir que la cantidad de *Art Déco* de Rosario hubiese sobrevivido en una economía en expansión; gran parte es de negocios detallistas y de viviendas de una a cuatro familias en pleno centro de la ciudad.



Andrés Kalnay, arquitecto. Cervcería "Munich" de la Costanera Sud, Buenos Aires, 1927.



Andrés Kalnay, arquitecto. Cervcería "Munich" de la Costanera Sud, Buenos Aires, 1927.

la irresistible atracción que suscitó en su gente el *Art Déco*.

En la zona central de esta singular ciudad — el área delimitada por el Bulevar Oroño, la avenida Pellegrini y el río Paraná— no hay calle en que no se encuentren ejemplos Déco.¹¹¹ Son mas de trescientas cuabras del ejido urbano en que hay, por lo menos, 280 obras que de alguna manera responden a la entidad estilística a que nos referimos. Desde el quimérico "Palacio Minetti" de los arquitectos José Gerbbino y Leopoldo Schwarz Ocampo¹¹², pasando por su vecino "Edificio Gilardoni", un clásico Déco, de los arquitectos De Lorenzi, Otaola y Rocca¹¹³ y el inverosímil almacén "Pompeo", de los arquitectos Vanoli y Quaglia¹¹⁴ hasta las mas modestas, pero siempre singulares casas de las calles 3 de febrero, Mendoza, 9 de julio, España, Presidente Roca y San Juan; en ésto, Rosario se lleva las palmas.

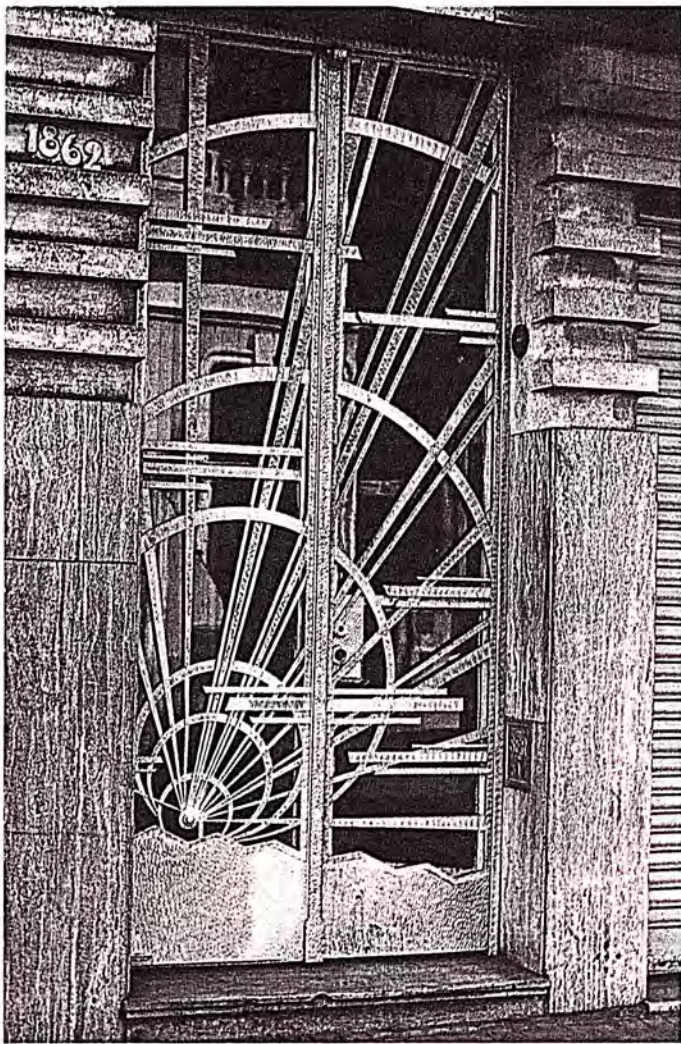
Es difícil suponer que exista en el mundo un repositorio más grande de *Art Déco* de todos los niveles; obviamente Nueva York supera por muy lejos a Rosario en la arquitectura grande y la costanera de Miami es también superior en

una categoría: la de los hoteles, pero otra selección temática tan amplia como la de Rosario será, sin duda, difícil de encontrar.¹¹⁵

Refiriéndose al Palacio Minetti dice Julio Cacciatore: "La utilización de un repertorio formal del "estilo moderno", hoy conocido como *Art Déco* fue un recurso considerado necesario dada la magnitud de la obra y —en ese sentido— salvando las distancias, la alusión a los rascacielos norteamericanos es obvia".

"El estilo aparece no sólo en la fachada sino en la decoración de los locales de la planta baja donde se encuentran las alegorías a la industria, al agro y a la producción... Los colores predominantes de los solados son el ocre, el negro y el mostaza. El exterior de la caja de ascensores se trabajó con chapas de bronce y se decoró con figuras geometrizadas".

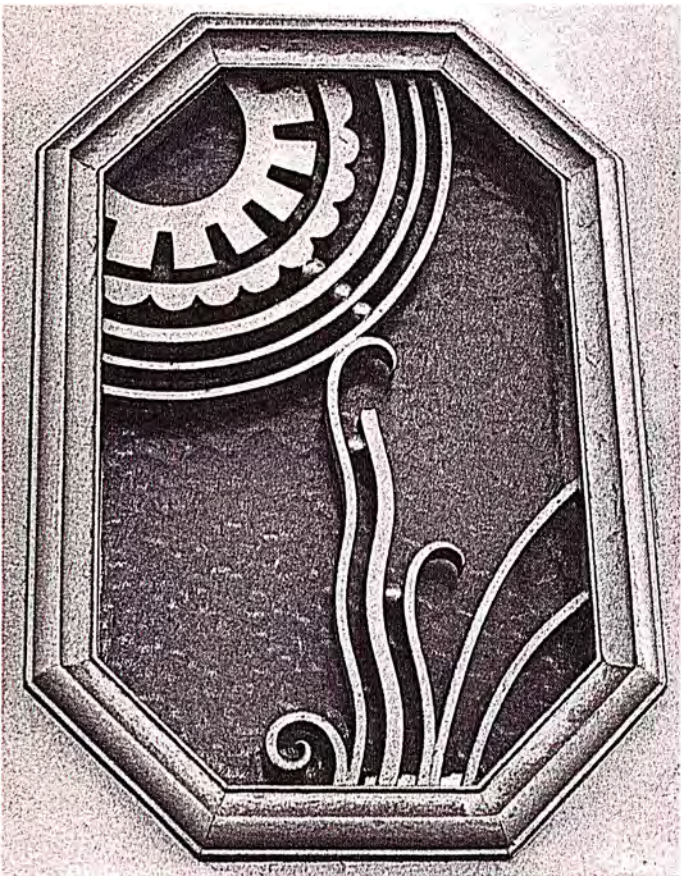
"Mención aparte merecen las esculturas (dos figuras humanas) que rematan la construcción. Para su ejecución se efectuó en primer lugar un dibujo a escala, modificando las proporciones para obtener una adecuada visión desde la calle. Sobre estos bocetos el escultor rosarino Luis Zanini concibió también



Calle Mendoza 1862.



Vanoli y Quaglia, arquitectos. Detalle del almacén "Pompeo".



Calle Mendoza 1862.

Algunos pocos ejemplos del excepcional repertorio de herrerías Art Déco de la ciudad de Rosario de Santa Fe, la ciudad más Déco de la Argentina. Fotografías de Rafael E. J. Iglesias.



Art Déco por doquier. Rosario, Santa Fe.

un modelo a escala. Finalmente, Armando Giovanetti se encargó de la realización de las dos figuras, que tomadas de la mano, con las otras dos manos libres en alto, miden ocho metros de altura y están colocadas sobre una base escalonada, revestida de cobre. Este recuerdo maya es el soporte de estas dos efigies femeninas que sostienen en lo alto una espiga de maíz y otra de trigo.

El alarde simbólico que acabamos de describir coloca a esta resolución expresiva en un territorio no demasiado alejado al del academicismo, cuyas vertientes clásicas y eclécticas usaron abundantemente las figuras alegóricas y de las metáforas para sus mensajes, haciendo

116. Hay quienes sostienen, con abundante razón que lo que hoy denominamos "Art Déco" no fue otra cosa que el contraataque de la ortodoxia eclectista a la agresión del Movimiento Moderno. Denise Scott Brown, la conocida crítica ha sostenido este punto de vista. Ver "Architectural Design" Profiles 17, páginas 30/32.

117. Dice Rafael Iglesia: "...colosales fustes casi egipcios, maravillosos bajorrelieves y carpinterías metálicas" Ver "Art Déco - Allí y Aquí". Sumario 105, Bibliografía consultada.

usufructo de unos mecanismos emblemáticos que el Movimiento Moderno tenía prácticamente vedados.¹¹⁶ Este hecho marca las claras diferencias entre la mayoría de las variantes *Art Déco* y la prédica de Adolf Loos (1870-1933), Walter Gropius (1883-1969), Mies Van der Rohe (1886-1969), Marcel Breuer (1902-1981), Le Corbusier (1887-1965) y Hannes Mayer (1889-1954). Superficialmente, quizás a primera vista, hay mucho del Déco que parece asimilable al Movimiento Moderno, pero en el fondo, se trata de dos cosas que son conceptualmente bien distintas. La una, fuertemente dominada por el consumo y la moda, la otra, casi siempre a contracorriente del gusto del gran público, éticamente austera y de una mística decididamente ascética. Las unió la modernidad pero en lo substancial; tienen muy poco en común.

Volviendo a Rosario diremos que el edificio Gilardoni de De Lorenzi, lindero del Minetti en la calle Córdoba, sigue la línea de fachada creada por Virasoro para la Casa del Teatro, Buenos Aires, 1927 y que reitera en el Sanatorio De Cusatis, Buenos Aires, 1930/31, proyectando un gran ventanal central que en este caso abarca tres pisos, rodeado por un marco con tableros decorativos Déco y también ventanas. Si en la parte superior no hubiesen colocado una cornisa tan palmaria, quizás una exigencia del Código, podría decirse que este trabajo es originalísimo ya que la disposición "a columnata" ha desaparecido y el basamento no es más que una sugerencia.

La casa de departamentos de la esquina de las calles San Lorenzo e Italia —nos referimos siempre a Rosario— tiene pilastras que culminan en exóticos capiteles de diseño sencillo, pero de aire remoto¹¹⁷ y una cornisa quebrada que cobija las ventanas del piso superior. El conjunto es atractivo y tiene un aire a cierto expresionismo



Art Déco, calle Mendoza 1862. Rosario, Santa Fe. Fotografía de Rafael E. J. Iglesias.

alemán, que los arquitectos Hernández Larguía y Newton han sabido modelar hábilmente, evitando caer en el artificio de la moda.

Es imposible describir aquí la totalidad del conjunto *Art Déco* de Rosario, que pasa por obras de Ángel Guido de imbricada estilística como la ampliación del Club Gimnasia y Esgrima, la airosa residencia de las calles Moreno y Córdoba de Ermete de Lorenzi, la densa decoración de Rioja 1978 de los hermanos Pizzolato, el curioso petit hotel de la calle Mitre 1521, concebido por el constructor S. Taibi, el edifi-

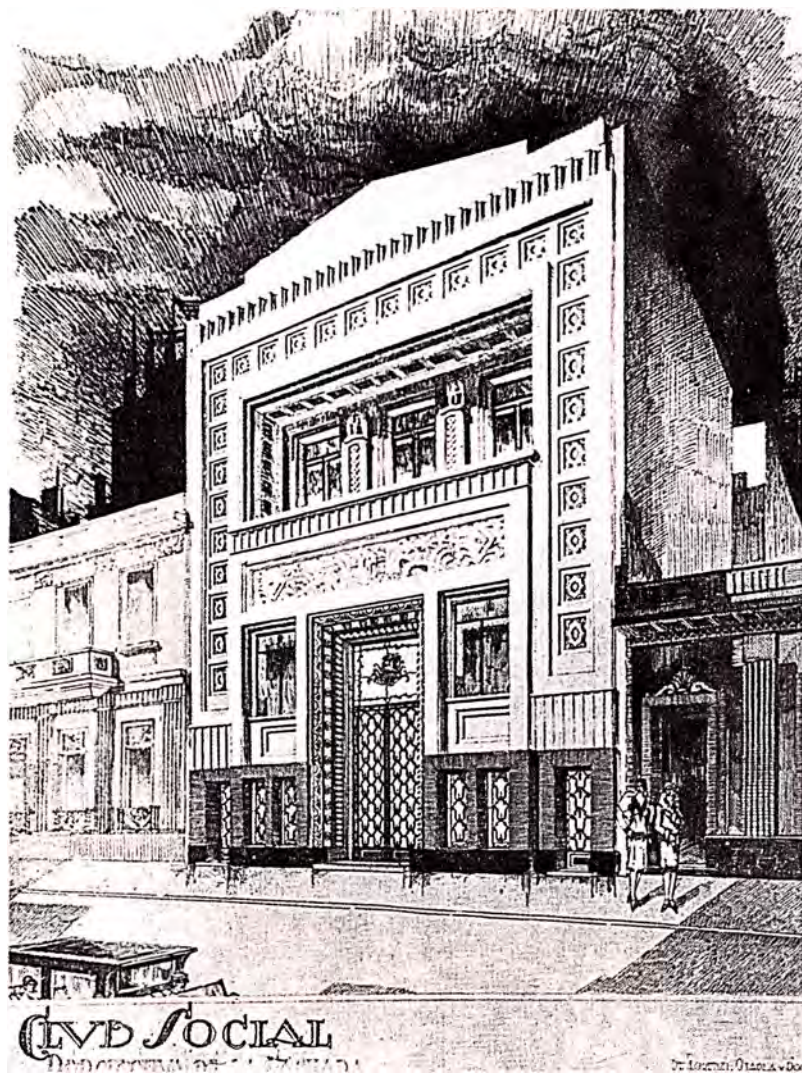
cio de once plantas de Gerbino y Schwartz Ocampo en la intersección de Santa Fe y Mitre, el chalet Déco de Hernández Larguía y Newton en 3 de febrero 1063/67, el *streamlining* de la pequeña casa que diseñaron Miglierini y Caffaro Rossi en la avenida Pellegrini 564, los híbridos mascarones del remate del edificio de la misma avenida a la altura de 1677 al 83 y lo que nunca podrá faltar en una lista, por más corta que sea, del Rosario Déco: la fantástica herrería de la palmera de la puerta de la casa que construyó S. Taiana en 3 de febrero 1219.

118. La denominación *Movimiento Moderno* debe ser entendida en un sentido amplio. Queremos que se comprenda su significado abarcando todo lo que va desde la obra y el pensamiento de los *pioneros* de la segunda mitad del siglo XIX, hasta el *Estilo Internacional* y su declinación alrededor de 1970. Se nos ocurre que de todas las designaciones posibles es la de mayor alcance.

Este admirable, prodigioso mundo de la invención formal, de diseños a veces puramente abstractos, pero también de motivos antropomórficos, zoomórficos y fitomórficos son una fuente inagotable de hechizo y de seducción que muy probablemente no necesite de ninguna teoría que lo justifique y sustente; lo mejor será dejarlo así, tal cual es: candoroso, absuelto y libre.

ACERCA DEL MOVIMIENTO MODERNO EN LA ARGENTINA (1920-1945)

Desde 1920 hasta 1945 unas ideologías que afectaron radicalmente la teoría y la creación arquitectónica, fueron ocupando cierto espacio en la arquitectura argentina. Más adelante, este fenómeno se conocería bajo la denominación genérica de *Movimiento Moderno*.¹¹⁸



De Lorenzi, Otaola y Rocca, arquitectos. "Club Social". Rosario Santa Fe.

119. Los primeros números de la Revista SUMMA fundada en 1963 por Carlos Méndez Mosquera, son el mejor testimonio disponible de ese momento fugaz en que la arquitectura del *Movimiento Moderno*, había logrado ocupar un lugar de privilegio en el escenario de la arquitectura argentina. Pero ya el primer número de esa notable publicación (abril '63), contenía un artículo ominoso, firmado por Lewis Mumford: "El caso en contra de la arquitectura moderna".

El asunto que nos ocupa formó parte de la modernidad, se trató de algo totalmente insertado en la problemática de lo moderno y cuya finalidad concreta fue la solución de los problemas contemporáneos mediante criterios, métodos y recursos contemporáneos.

Ser parte de la modernidad, determinó que el Movimiento Moderno de la arquitectura tuviese como contenido esencial un fuerte anti-historicismo. Esto lo convirtió en el más despiadado enemigo del Academicismo y en el antagonista más vigoroso del eclecticismo historicista. Claramente, quiso la destrucción total del sistema de enseñanza y de la producción del academicismo y su reemplazo por otros de su propia creación.

El Movimiento Moderno luchó pero nunca

logró triunfar; ni ocupar todo el espacio de la arquitectura como hubiese sido el objetivo de sus ideólogos y mentores. Entre 1945 y 1965 logró entre los profesionales de la arquitectura un consenso internacional bastante amplio, pero poco duradero. Entre nosotros, su prestigio fue efímero y se concentra entre 1955 y 1965.¹¹⁹ A partir de 1970 comenzó a ser vilipendiado, severamente cuestionado en todos sus aspectos. El más vulnerable fue su utopismo, cuya idea central fue que el bienestar de la humanidad —una sociedad más justa y feliz— se lograría mediante la aplicación de sus ideas y soluciones. El logro de esta quimera contaba con que los arquitectos y urbanistas adquirirían un papel mesiánico y serían los autores materiales de este nuevo mundo: equitativo y decente. Un



La plaza San Martín de Buenos Aires mostrando la inserción hipotética del primer proyecto del edificio Kavanagh: en el centro izquierda el Salón de Exposiciones de Bellas Artes, ex-pabellón argentino de la Exposición Internacional de París de 1889.

120. Según la Enciclopedia Británica las "primeras figuras en movimiento" fueron realizadas en el laboratorio de Tomas Alva Edison el 14 de abril de 1894. "La cinematographie Lumiere" fue presentada en público en París el 28 de diciembre de 1895 y se presentó en Nueva York el 18 de junio de 1896. Pocos meses después Edison y Lumiere tuvieron un fuerte competidor "The biograph", nombre que en algunos países se hizo sinónimo de lo que mas adelante sería el cinematógrafo.

mundo mejor, hecho por los arquitectos, los urbanistas y los planificadores.

A pesar de las más severas críticas, el Movimiento Moderno tuvo, especialmente en las décadas de sus comienzos un valor incuestionable: renovador y atrevido. Significó algunas cosas muy importantes, como una nueva actitud de los arquitectos y del pensamiento arquitectónico en general frente a la ciencia y a las técnicas contemporáneas; una nueva postura de los profesionales, desprejuiciada y sincera, frente al desarrollo de la tecnología de la construcción; significó reclamar —más aún demandar— un papel protagónico para el producto industrial.

Exigir un protagonismo para el producto industrial significó no sólo el reconocimiento de que éste tenía un importante papel estructural, funcional y también expresivo, sino que sus procesos de creación y de producción y sus realizaciones son el fundamento de una nueva estética, de una original concepción del arte y por sobre todo, de la arquitectura. Esta identificación con las ciencias y técnicas de su tiempo le dio una innegable legitimidad, como tendencia representativa de una modernidad.

No es posible dar aquí una idea detallada de todas las cosas del vasto universo de las ciencias que el Movimiento Moderno hizo suyas, pero en esta breve enunciación de lo fundamental, no puede omitirse la nueva fenomenología de la visión; la cual significó el reconocimiento de que la percepción de la realidad según "las reglas tradicionales", había caducado. Atrás quedaba el ideal clásico, fugazmente cuestionado por el barroco y en su lugar se instalaba, dinámica e inquieta, otra manera de ver las cosas.

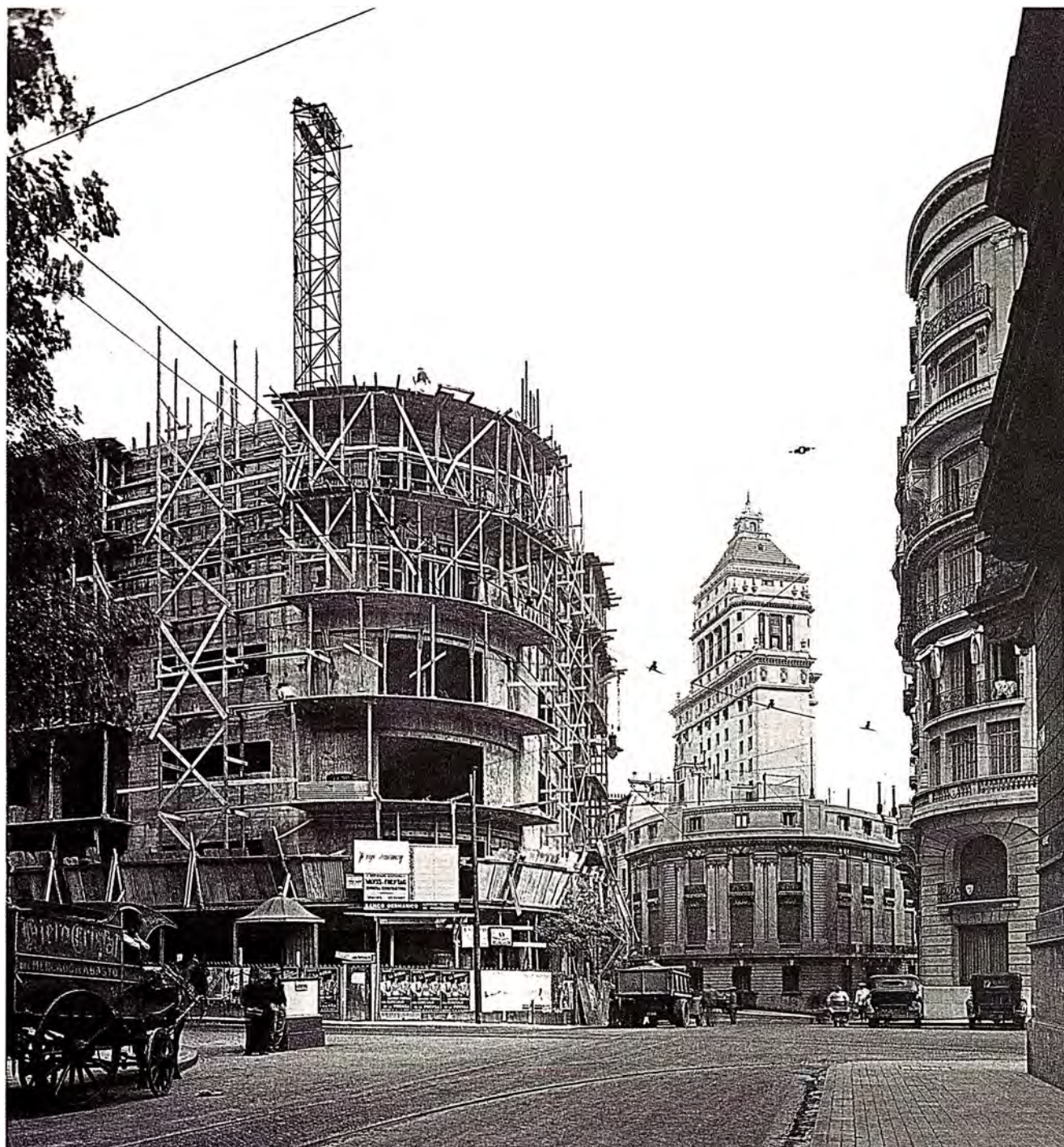
Esta nueva visión estaba nutrida de dos componentes fundamentales: la experiencia de la velocidad como hecho cotidiano y la visión cinética: simultánea, múltiple y continua; propuesta por el cinematógrafo.¹²⁰

A todo esto un conocimiento más profundo de la naturaleza de la luz y del comportamiento de la visión humana en relación a la misma, abrió especialmente a los pintores, un campo de experimentación de notables posibilidades, que como sabemos fue aprovechado de manera sumamente valiosa por los Impresionistas y sus seguidores. Los escultores, vieron más tempranamente que los arquitectos, las implicancias de la nueva visión. Testimonio de este hecho son los trabajos de Duchamp Villón (1887-196); Brancusi (1876-1957); Archipenko (1887-1964); Laurens (1885-1954); Gabo (1890- 1977) y Severini (1883- 1966). En fin, las creaciones de los grupos de escultores y pintores que luego se conocerían bajo los rótulos de cubistas y futuristas, exponían con fuerza y originalidad las temáticas de la nueva visión, de la visión en acción "*visión in motion*" según la denominación de Laszlo Moholy Nagy (1895-1946).

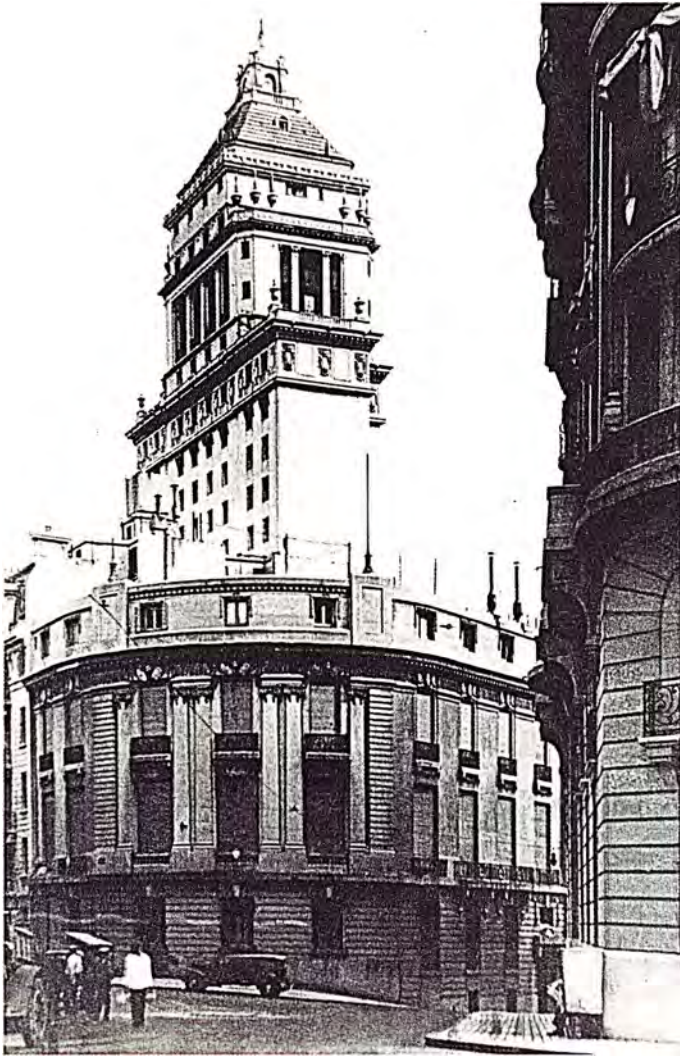
Para los pocos arquitectos que habían mantenido una mente abierta y una actitud desprejuiciada respecto de los profundos cambios que se venían produciendo en la percepción sensible del mundo —y más allá aún, del universo— fueron las investigaciones de Albert Einstein, las que más los incitaron al cambio de la praxis del diseño. Fundamento de esta nueva actitud era, por sobre todo, la idea del espacio tiempo, concebido como una cuarta dimensión.

Cuando en 1915, Einstein presentó su "Teoría General de la Relatividad", la concepción secular del espacio tridimensional, ya estaba en crisis, pero la confirmación experimental, en 1919, de que su teoría era correcta produjo una gran conmoción mundial. No sólo significó una importante constatación científica sino un fenomenal shock cultural.

Ciertamente, el Movimiento Moderno se in-



Jorge Kalnay, arquitecto. Esquina de las calles Juncal y Esmeralda, con el rascacielos de Mihanovich en el centro y la construcción del Edificio Minner a la izquierda. Buenos Aires, c. 1934.

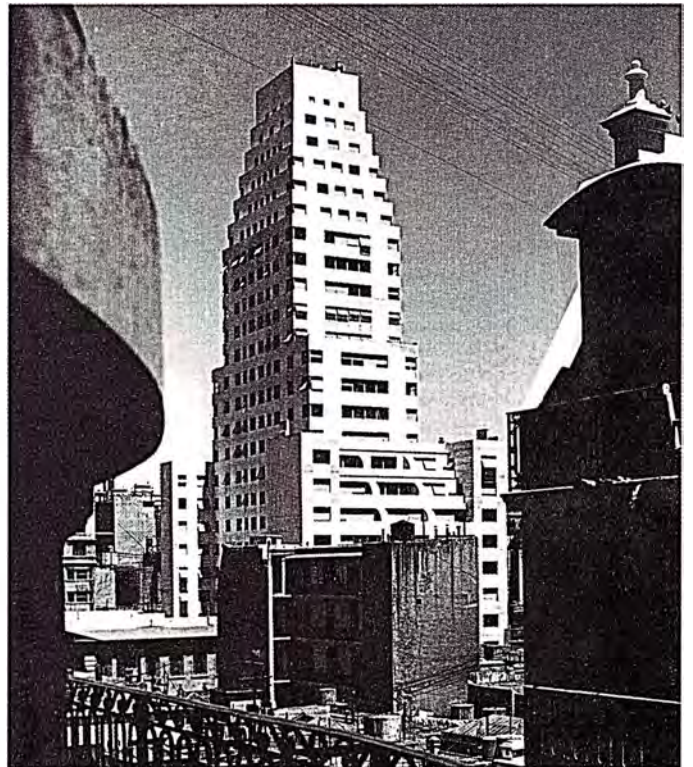


El Mihanovich, un rascacielos típico de la segunda generación levantado por Calvo, Giménez y Jacobs en 1929, aún aferrado a cánones clasicistas. Buenos Aires.

sertó y se ligó a la gran tradición de la ciencia moderna y contemporánea. Frente a los juicios más negativos que hoy se expresan sobre él, algunos muy superficiales, el historiador no puede ignorar que el mismo fue un esfuerzo serio —quizás demasiado austero— y culturalmente coherente por crear una genuina arquitectura de alternativa, de base intelectual consistente y

universalista, reivindicadora del papel del arquitecto.

Los arquitectos del Movimiento Moderno estaban poseídos de una mística de la tecnología y todos, en todas partes tenían la misma convicción de que mediante la aplicación de la ciencia y las nuevas técnicas, se podían solucionar todos los problemas de humanidad. Un pensamiento los dominó pero, aún reconociendo lo utópico del mismo, cabe destacar que afortunadamente, estas ideas detuvieron una tendencia que ya era nefasta para la profesión: su alejamiento de la práctica de la ingeniería, en cuanto cabe al cálculo estructural. Si no hubiera sido por el Movimiento Moderno, se hubiese confirmado el rol de los arquitectos como meros decoradores,



El rascacielos de tercera generación: el SAFICO de Walter Möll, en la avenida Corrientes, Buenos Aires, 1935.

121. Incremento de la población de la ciudad de Buenos Aires entre 1870 y 1906

1870:	186.320	1902:	865.490
1873:	214.453	1904:	950.891
1875:	230.000	1906:	1.025.653

122. La idea de dar a la arquitectura que se concebía apropiadamente contemporánea de aquellos tiempos, o sea la *arquitectura moderna*, el mote de "Estilo Internacional" fue de dos americanos: Henry Russel Hitchcock y Philip Johnson cuando organizaron una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932, cuyo título fue "The International Style, architecture since 1922".

profesionales entendidos en el arte de vestir las estructuras levantadas por los ingenieros.

Según uno de los principios más sagrados del Movimiento Moderno el arquitecto y su profesión debían estar en primer lugar al servicio de la sociedad, pero no como creadores de cosas bellas, sino como quien da soluciones a los grandes problemas sociales que ya no serían los de la representación del Estado y de las élites dominantes, sino de los problemas de quienes menos tenían. Este concepto, implicaba una responsabilidad social de vasto alcance y estaba firmemente enraizado en una idea clasi-

sista de la sociedad. Dentro de este nuevo orden de prioridades, en el cual la responsabilidad de los arquitectos se radicó marcadamente en la base de la pirámide social, cobró una gran importancia, la cuestión de la vivienda popular. "la vivienda, mínima decente" como la definió Antonio Ubaldo Vilar (1887-1966, diploma de 1914).

Durante todo el siglo XIX las concentraciones urbanas aumentaron dramáticamente debido a la fuerte atracción que ejercieron sobre la población rural la oferta de empleos en la industria, el comercio, la administración pública y los servicios. A raíz de esta mayor oferta de trabajo, las ciudades soportaron unos procesos de inmigración muy dinámicos y desordenados que sobrepasaron sus posibilidades de organización y de una razonable planificación. La improvisada y a veces caótica radicación de los nuevos pobladores urbanos condujo rápidamente a condiciones de hacinamiento y de insalubridad sumamente graves. Además, la especulación dominó el proceso de oferta de espacio habitable en todas las ciudades que se vieron afectadas por la llegada de grandes contingentes de inmigrantes.

Buenos Aires, entre 1860 y 1930 es un claro ejemplo de este fenómeno de gran crecimiento

poblacional improvisado e inorgánico, que se inserta en un medio que no está preparado para asimilarlo en condiciones razonables, ni materiales, ni culturales, ni para dar al mismo una respuesta eficaz en términos humanitarios.¹²¹

El Movimiento Moderno declaró a las ciudades grandes y también a las medianas y en especial a las industriales, en estado de emergencia, por no decir en estado de catástrofe y desde el punto de vista de la habitación popular: absolutamente inadecuadas por insalubres y promiscuas.

Es destacable que a raíz de las denuncias de los arquitectos, se creará una concientización pública respecto de un asunto dramático: las condiciones inadecuadas de la habitación de las categorías sociales menos pudientes.

El Movimiento Moderno quiso dar al mundo "Una Arquitectura" y en 1932 dos americanos la bautizaron *The Internacional Style*.¹²² Es decir, que hubo una muy fuerte intención ecuménica; un ecumenismo basado en la tecnología contemporánea —la alianza con la ciencia—, el purismo y la abstracción formal. En rigor, los objetivos del Movimiento Moderno fueron tanto o más cosmopolitas que los del academicismo, hecho éste que se percibe muy claramente en la vertiente centroeuropea del mismo. Sin embargo, hay algo que es inesperado y admirable en medio de lo que aparece como una arquitectura cuya teoría principal estaba siendo creada en la Alemania de Weimar para ser transplantada a todo el mundo. Lo inesperado y a la vez contradictorio es que se trata, después de muchos años, de la primera arquitectura que habiendo nacido en Europa es permeable a las aportaciones del pensamiento y de la creación de arquitectos no europeos o europeos radicados definitivamente en otros países. En Iberoamérica hay que remontar más de doscientos años, a los tiempos de la domina-

ción española y portuguesa —antes del academicismo— para dar con unas arquitecturas que dejaron abierto un camino de transculturación de doble mano.

El Movimiento Moderno enriqueció su patrimonio con el aporte del pensamiento y de las obras de arquitectos de los más diversos lugares del mundo. Debido a esta actitud es que los arquitectos de Latinoamérica tuvieron oportunidad de ingresar plenamente a la nueva arquitectura, haciendo una contribución significativa.

En cuanto a la contribución argentina al patrimonio del Movimiento Moderno de la arquitectura, en sus primeros veinte años, surgen los nombres de Alejandro Virasoro, Alberto Horacio Prebisch, Ernesto Vautier, Jorge Kalnay, Fermín Beretervide, Wladimiro Acosta, Oscar González, Alejo Martínez, Daniel Duggan, Ricardo Rodríguez Remi, Antonio Ubaldo y Carlos Vilar, León Dourge, Raúl Eduardo Biraben, Antonio Bonet, Juan Kurcham, Jorge Ferrari Hardoy, Horacio Caminos, Abel López Chas, José Lepera, Eduardo Catalano, Jorge Vivanco, Walter Möll (ing.) Eduardo Sacriste, Hilario Zalba, Alfredo Joselevich, Emilio Douillet, Amancio Williams y Juan B. Hardoy, cuyos aportes intelectuales y de creación arquitectónica, en muchos casos incluyendo enfoques originales, como resultado del análisis de las condiciones de la realidad local, regional o de determinada comarca o ciudad.

Al prescindir de la cuestión del estilo como columna vertebral de sus proyectos y establecer como fundamento de su metodología la funcionalidad, la tecnología y el purismo formal, las nuevas arquitecturas ampliaban el espectro expresivo de una manera que el eclecticismo historicista, atrapado por el suncho de los estilos históricos, nunca lo hubiese podido hacer.

El más importante promotor y apologista del

Movimiento Moderno en la Argentina fue Alberto Horacio Prebisch (1899-1971) que nació en San Miguel de Tucumán y obtuvo su diploma de arquitecto en 1922 en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires.

Prebisch se ocupó sin descanso de propagar el ideario, la filosofía, del "Movimiento". Lo hizo con constancia, sin claudicar, hasta el último día de su vida; lo hizo con una dedicación asombrosa para un hombre que no era un luchador nato, ya que no tenía ni el perfil ni el modo del combatiente. Su trabajo, mayormente intelectual, es penetrante y por sobre todo cuantioso. Sin duda, comprendió claramente los alcances de la modernidad; hubiese podido ingresar a las filas de los eclécticos y ser un profesional exitoso, pero eligió un camino bastante más riesgoso, el del vanguardismo. Nunca sabremos cuales fueron los motivos más profundos que impulsaron a este hombre de carácter moderado y afable, a convertirse en el más entusiasta sostenedor de unas ideas que en el medio en que le tocó actuar, sólo iban a tener una limitada repercusión. Su obra arquitectónica no es amplia y es heterogénea —realizó trabajos clasicistas de buena calidad— pero en su haber figuran algunas de las obras mejor logradas de la llamada vertiente *racionalista* del Movimiento Moderno, una de ellas excepcional: el cine Gran Rex de Buenos Aires (1936).

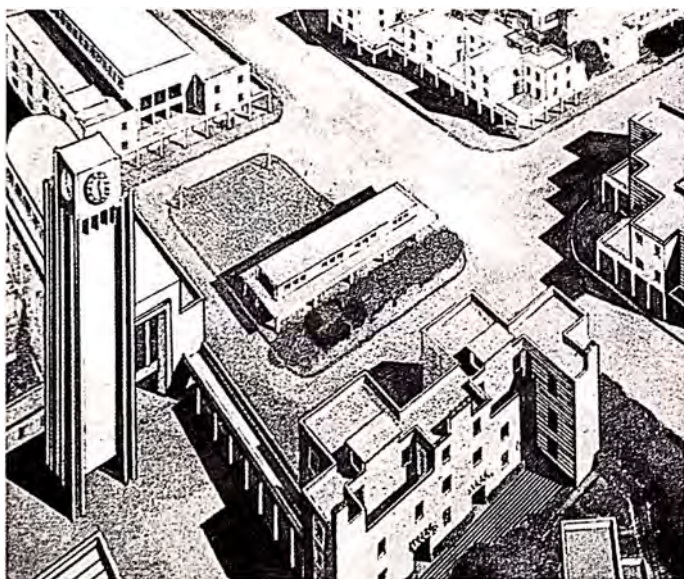
Prebisch abrazó la nueva fe tempranamente y —como hemos dicho— con convicción. En 1924 su proyecto de Ciudad Azucarera de Tucumán, realizado en colaboración con Ernesto Vautier (1900-1989), obtiene un premio en el Salón Nacional de Bellas Artes.

Esta "Ciudad" fue presentada en el número 47 de la "Revista de Arquitectura" en noviembre de 1924 bajo el título "Ensayo de Estética Contemporánea". En el texto que acompaña a las



Alberto Prebisch, arquitecto. Cine Gran Rex, Buenos Aires.

123. Ver "La personalidad de Alberto Prebisch" por H. Butler de la Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno 9 de la serie "Monografías de artistas argentinos". Buenos Aires, 1972.



Alberto Prebisch y Ernesto Vautier, arquitectos. Proyecto de la Ciudad Azucarera en San Miguel de Tucumán: centro cívico, 1924.

ilustraciones, en las que se nota una innegable influencia de los franceses Tony Garnier (1869 - 1948) y Auguste Perret (1874- 1954), los autores expresan conceptos que, al aparecer en el órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, no pueden ser calificados de otra manera que de sorprendentes. La siguiente es una muestra de lo que debe haber sido, para la mayoría, un repertorio imprevisto de ideas; inaudito y a la vez turbador:

"Es fácil comprobar el desacuerdo que existe entre el espíritu de nuestro tiempo y las formas tradicionales del arte..."

"El siglo xx es el siglo de la máquina. El siglo pasado nos la legó como un presente trascendental y desde entonces la civilización esta condicionada por el maquinismo triunfante... La máquina nos indica cual es el espíritu de nuestra época: espíritu científico, preciso, mecánico, que busca afanosamente la claridad y el orden perdidos".

"El ingeniero ha llegado a un resultado de belleza plástica intensa sin buscarlo. Partiendo del cálculo estricto, de la adaptación vigorosa del medio al fin... hasta llegar a un máximo de utilidad y de economía".

Y la más arriesgada de todas sus ideas: "El arquitecto ha matado a la arquitectura. Mientras que el espíritu de ésta época necesita urgentemente una forma de expresión propia, el arquitecto se empeña en el empleo de las formas tradicionales, formas muertas. La preocupación del estilo apriori es el error de una sensibilidad sin control (sensiblería)".

Estábamos en 1924, Prebisch era así, cáustico y directo cuando escribía; sutil y diplomático en el trato personal. En 1925 habiéndose incorporado al cuerpo de redacción de la famosa revista "Martín Fierro" publica también en colaboración con Vautier, tres ensayos llamativos para su tiempo: "Arte Decorativo, arte falso" y "Fantasía y cálculo".

De esos ensayos extractamos lo siguiente: "el automóvil, el aeroplano, el transatlántico, los roperos "Innovation", las bañaderas "Standard" y hasta la humilde estilográfica con que escribimos estas líneas nos demuestran, lector, a nosotros, hombres del siglo xx, la aspiración de nuestra época racionante (sic) e industrializada".

Los años que van de 1924 hasta 1929, deben haber sido duros y frustrantes para Prebisch; sus obras de Gelly y Obes 2675 (1924); Echeverría 2825 (1925) y de Crámer 2067 (1928), las tres de Buenos Aires, tienen poco que ver con sus escritos vanguardistas. Muchos años más tarde en 1971 Horacio Butler (1897-1982)¹²³ en un ensayo sobre "La personalidad de Alberto Prebisch" incluye esta acertadísima frase "Qué clase de obra podía realizar un joven arquitecto de ideas vigentes en un medio donde parecía establecido para siempre, que la casa en la ciudad debe ser Luis XVI, el chalet en Mar del Plata, es-

tilo Tudor, la iglesia neogótica y los edificios del Estado tenían que evocar al Partenón?.”

En cuanto Prebisch tuvo oportunidad de hacer algo a su manera no se quedó corto en la confirmación de su posición intelectual. La oportunidad se la brindó su hermano Raúl (1901-1986) en 1930, en la avenida Luis María Campo de Buenos Aires y el resultado no podía ser más característico de las corrientes dominantes del Movimiento Moderno a comienzos del '30. Una estructura puntual determina la planta libre y da pie a la conformación del volumen cúbico del edificio de cuatro plantas; en la más alta hay una amplia terraza, en alusión a la *promenade architectonique* de Le Corbusier. Esta casa en lote urbano es una combinación, muy sencilla, de los axiomas más obvios del racionalismo alemán —purismo formal a ultranza— y cosas del repertorio de Le Corbusier como lo son las ventanas apaisadas. La losa que cubre el guardacoches se inserta en el volumen principal y a pesar de las limitaciones impuestas por un predio estrecho y de mucho fondo, certifica que el autor estaba al tanto de que un efecto de inserción de este tipo le agregaba a su obra, tan lacónicamente cúbica, algo de la temática del espacio tiempo, enriqueciéndola formalmente. Lamentablemente esta casa ha sido demolida.

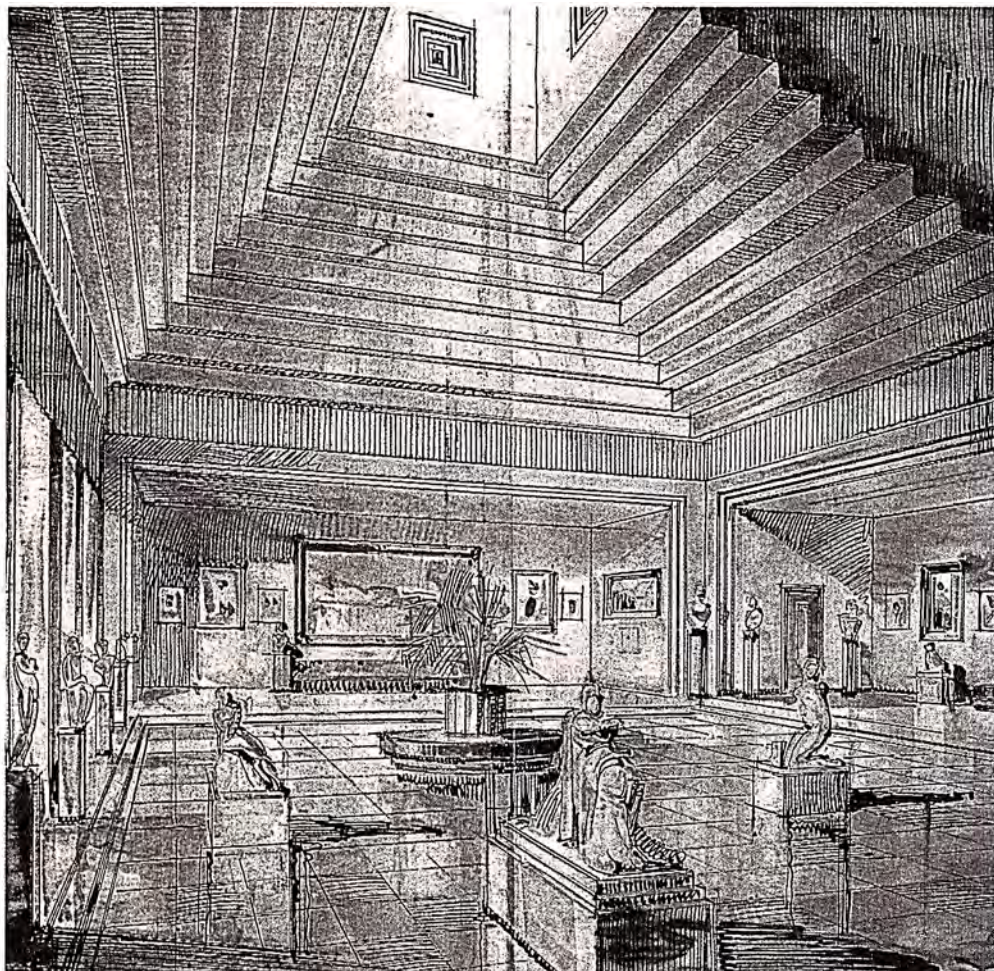
Mientras la prédica de Prebisch continuaba sin descanso, aunque su autor no pudiera levantar hasta 1930, una sola obra que coincidiera en los hechos, con sus alegatos teóricos, muy distinta era la situación de Alejandro Virasoro que al promediar la década del '20, comenzaba un período de intensa actividad de proyectos y de construcciones.

En algunas oportunidades hemos dicho que el desarrollo de la arquitectura moderna en la Argentina es inexplicable sin Alejandro Virasoro (1892-1978) —y de esto no puede haber du-

da— es de los arquitectos más importantes de nuestro país. Es el mayor protagonista del cambio en nuestra arquitectura. Es quien hace de nexo, entre el universo académico del eclectismo historicista y el porvenir. Asumir este papel con valentía le costó muchos sinsabores y una alta cuota de desprecio. Su visión arquitectónica tiene dos características que lo elevan a la categoría de visionario sobresaliente, ambas están solidariamente unidas: su concepción del espacio y su sentido de la continuidad ambiental. Sus espacios, especialmente los centrales son contundentes, de elevada fuerza expresiva. Sus obras son “continuos espaciales”, de un estilo aún innominado, pero sin perder contacto con la proporción y la armonía clásica; hecho éste que ninguno de los grandes arquitectos del Movimiento Moderno ignoró o desestimó.

Hay varios ejemplos magníficos de como Virasoro concebía el espacio interno. Quizás el más significativo de todos hubiera sido el de un edificio que no llegó a construir: la casa central del Banco de la Nación, un proyecto de 1927. Digno de mención en este trabajo preliminar es el planteo de la estructura de hormigón armado, absolutamente puntual, concretando precozmente el concepto de planta libre. De excepcional factura es el gran espacio interior del Banco el Hogar Argentino (hoy Santander) y también, aunque de menos envergadura, el de la Casa del Teatro, ambas obras de Buenos Aires.

En su propia casa en la calle Agüero 2038 de Buenos Aires, crea un continuidad espacial de siete ambientes entre los que aparecen dos de planta octogonal en un alarde de manipulación ambiental inusual para 1925. El área de recepción del Sanatorio De Cusatis en la avenida Pueyrredón 853 de Buenos Aires, es también un ejemplo de como Virasoro percibía el espacio interno de la arquitectura: abierto, confluyente; creando —siempre que fuera posi-



Alejandro Virasoro, arquitecto. La Casa del Teatro. Salón principal de recepción. Dibujo del autor.



Alejandro Virasoro, arquitecto. La Casa del Teatro en la avenida Santa Fe, Buenos Aires.

124. Ejemplos claros de la idea de que cada local pudiera tener un estilo distinto lo dan cualquiera de las grandes casas de Buenos Aires como la de José C. Paz, actual Círculo Militar de Buenos Aires, la de Matías Errazuriz, actual museo Nacional de Arte Decorativo. O la de Acevedo realizada por los prestigiosos Acevedo, Becú y Moreno a fines del '20. Esta última, exteriormente un borbónico muy depurado, es contemporánea de las obras de Virasoro.

ble— esa sugestiva sensación de continuidad que resultaba tan novedosa en una época en que la “independencia” de los distintos ambientes era lo usual.¹²⁴

Al observar la obra de Virasoro a simple vista, es difícil no caer en la tentación de encontrarle una filiación al *Art Déco*. Es cierto, casi todo el tratamiento de superficie, tanto externo como interno de su arquitectura es *Déco*. Que él haya negado toda relación con esta tendencia, aunque parezca extraño, puede ser ni más ni menos el resultado de que hacia fines del sesenta, cuando se le hizo la pregunta, por lo menos en la Argentina, la categoría y la denominación *Art Déco* carecían casi totalmente del significado que tienen ahora (también negó toda posibilidad de haber sido influenciado por Josef Hoffman —estaba en su derecho—).

Lo interesante es que admitió haber sido cautivado por las escenografías que León Bakst creara para *Les Ballets Russes* de Sergei Diaghilev. Hoy, no hay libro sobre el *Art Déco* que no incluya los trabajos de escenografía de Bakst.

Pero lo importante de Virasoro, afortunadamente no pasa por las vinculaciones con Hoffman o con el *Art Déco* o tampoco con J. J. P. Oud: ¿Acaso algún arquitecto, por más original que sea su obra, ha podido abstraerse totalmente de las grandes corrientes de su tiempo?. Lo importante son las cuestiones que forman el sustrato conceptual de su arquitectura: lo que acabamos de mencionar respecto de su concepción del espacio interior como un encadenamiento; el diseño estructural, sencillo y claro y en una medida casi desconocida hasta entonces. También es importante la base geométrica de sus proyectos, evidente en toda su obra, pero cuyo ejemplo más notable es la pequeña casa de la calle Biblioteca 26, hoy República de Indonesia, en Buenos Aires. Virasoro creía firmemente en el valor de la geometría como ele-

125. Cabe citar, como nuevo aporte a la bibliografía de Virasoro, el valioso ensayo “Virasoro - el arquitecto moderno de los años '20” del historiador venezolano Carlos Di Pasquo, en el número 1/89 de la revista del Consejo Profesional de Arquitectura.



Alejandro Virasoro, arquitecto. Casa Virasoro, calle Agüero. Buenos Aires.

mento ordenador de la composición, asegurando que el “cubo y el cuadrado son las figuras más importantes de la arquitectura”.

Por cierto que tampoco pudo escapar a otro de los síndromes más enraizados de la época de su consagración, el culto de la ciudad de rascacielos —“aún falta crear la ciudad moderna decía Virasoro—, pero un anticipo podría ser Nueva York, ciudad de dinamismo y de fuerza”.¹²⁵

El edificio de oficinas de “La Equitativa del Plata” en la Diagonal Norte y Florida, que iba a tener en la ochava un pináculo muy alto, que finalmente quedó con cupulín cilíndrico y escalonado, es el mejor testimonio de su afición por el rascacielos. Muchas de sus obras tienen un tratamiento de fachada que enfatiza lo vertical y aunque siempre hay una reminiscencia de la columna o columnata, la misma no es más que eso.

En su afán de sistematizar, de ser más efi-

126. Entrevista del 16 de agosto de 1963 con el autor. A partir de este punto la mayor parte de la información sobre el histórico artículo titulado "Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas" y el asunto de la replica de Coni Molina, tienen su origen en esta conversación con Virasoro, al final de la cual el notable arquitecto tuvo la gentileza de regalare al autor el original de la perspectiva de "La Equitativa del Plata" junto con otros dibujos y planos, que se reproducen en estas páginas.

127. En el número 65, mayo de 1926 del XII año de la Revista de Arquitectura se publicó el artículo de A. Virasoro "Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas" y en el número 67, julio de 1926 de la misma, que era el órgano de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de la escuela de Arquitectura de Buenos Aires se publicó la contestación de Carlos Coni Molina. "Carta abierta a Alejandro Virasoro". La respuesta de Coni Molina fue admonitoria, hasta casi un agravio. Los pormenores de este asunto han sido publicado varias veces.

ciente, organizó una empresa constructora que tomaba a su cargo las obras que él proyectaba, rompiendo de este modo con costumbres muy arraigadas en el gremio. Este asunto lo convirtió en blanco de las críticas más duras. Redujo las horas de labor de sus operarios y llegó a implantar en sus obras la semana de labor de cinco días, despertando el encono de sus competidores. En 1931 y 1932 la economía de nuestro país también había entrado en la crisis mundial; esta nueva situación en la que se construyó menos, encontró a la organización Virasoro con un alto costo fijo y poco trabajo, lo que determinó su quiebra. Resulta penoso constatar el desafortunado fin de esta etapa tan valiosa de quien fue uno de los grandes innovadores de la arquitectura argentina.

Según testimonio del propio Virasoro¹²⁶ corría

el año 1922 cuando se le ocurrió escribir un alegato en defensa del arte moderno, con la intención de publicarlo en forma de un artículo en el diario "La Prensa" de Buenos Aires. Este texto fue rechazado por el Director Editorial del diario y un amigo de Virasoro, Nicolás Barbará redactor del diario, le explicó que la exclusión se debía a que se lo consideraba "muy duro" y "agresivo". Una pequeña cita así lo demuestra: "... es bien triste decirlo, pero la verdad es que si hay gente atrasada en este mundo son, en general, los arquitectos".

El texto completo de este escrito, que más que un artículo o ensayo es un manifiesto, una protesta y a la vez una profesión de fe, está para sorpresa de muchos, en la edición de mayo de 1926 de la "Revista de Arquitectura" de la Sociedad Central de Arquitectos.¹²⁷



Alejandro Virasoro, arquitecto. Esquema de la fachada de la casa que se hallaba en la esquina de la avenida Figueroa Alcorta y calle De Aguado en el Barrio Parque de Buenos Aires.

128. Durante el treinta, por lo menos en lo aparente, la arquitectura y el automóvil comenzaron a parecerse; un "milagro" que lograron el *Art Déco* y el *styling*.

En la Argentina del '20 y del '30 se verifica un cambio en el consumo, que no sólo es interesante desde el punto de vista sociológico y económico sino desde lo estético, ya que la mayoría de los artefactos eran productos de la industria, es decir, del diseño industrial. En otras palabras, tenían poco que ver en cuanto a su proceso de creación y de producción con las arquitecturas preferidas por sus usuarios; no era su aspecto compatible con las expresiones más usuales del eclecticismo y del pintoresquismo arquitectónico. Otro tanto puede decirse del automóvil, cuyo carácter mecánico y funcional contrastó de manera clara con el medio creado por la arquitectura, muy especialmente con el de la arquitectura doméstica.¹²⁸

La segunda administración radical (1922-28), presidida por Marcelo T. de Alvear fue la representación más cabal de aquella época en que muchas cosas iban cambiando, muchas costumbres de antaño se iban abandonando y muchas cosas nuevas iban apareciendo, pero que en el fondo sentía una fuerte y singular atracción por el legado de las generaciones que la precedieron. La arquitectura es la prueba más cabal de este dualismo. Aquel gobierno radical que rigió el destino argentino durante los años centrales del veinte fue como pocos, consecuente con el estado de ánimo de la opinión pública de aquellos tiempos: fue conciliador y absolutamente respetuoso del disenso, pero solo moderadamente reformista. Su figura rectora imperturbable inspiraba confianza; no era ni su carácter, ni su apariencia la del reformador febril; era un hombre prestigioso y respetado, fue la encarnación más elocuente de una nación cuyos logros estaban a la vista: éramos allá por el '25, la primera nación de América, naturalmente, detrás de Estados Unidos.

Resulta obvio en virtud de lo dicho que la

realidad argentina del veinte, tenía poco que ver con los escritos de Prebisch; tampoco tenía que ver con las obras de Virasoro.

No es necesario hacer un esfuerzo para comprobar que las corrientes principales de la creación arquitectónica de los argentinos a lo largo de toda la década del veinte estaban casi



Alejandro Virasoro, arquitecto. Edificio de "La Equitativa del Plata" en la Diagonal Roque Sáenz Peña y la calle Florida de Buenos Aires, 1929. Dibujo del autor.

totalmente vinculadas al eclecticismo historicista. Una buena muestra de este hecho son los proyectos presentados a los grandes concursos de edificios públicos y privados que se llevaron a cabo en aquella época.

Sin embargo, a lo largo de la década del veinte la arquitectura del eclecticismo historicista, comienza la etapa final de su esclerosis que culminará en el '40, a medida que con el pasar de los años se va quedando vacía de contenido ideológico y se va aislando más y más de las expresiones corrientes de la cultura contemporánea. Ya en la década del treinta, una arquitectura fundada en la Historia del Arte, en los estilos históricos, comenzaba a aparecer sino ridícula, por lo menos contradictoria, ya que a su alrededor, como lo hemos recalado, estaban ocurriendo muchas innovaciones.

En 1921, la Medalla de oro del Salón Anual de la Sociedad Central de Arquitectos fue para "Una mansión Neo Azteca" de Ángel Pascual. En la publicación de la misma, en la Revista de Arquitectura de mayo de 1922, dice el autor: "Con la intención de que fuera más clara mi idea de adaptación y no de copia fiel como podría creerse, proyecté primero un hotel privado en estilo Luis XVI, el más común entre nosotros y después respetando en toda la distribución y casi en su totalidad la silueta exterior fui, mediante proyectos intermedios operando el cambio de estilo hasta llegar al proyecto que presenté y que, repito, no era azteca puro, porque no podía ni debía serlo, pero sí neo-azteca".

Pascual fue un arquitecto prestigioso, de manera que el texto citado, una verdadera metodología de la creación ecléctica debe entenderse como acertadamente representativo de aquella época. Además, en sus cartones, juntos al proyecto definitivo, presentó las versiones preliminar en estilo Luis XVI.

129. Cristina Grau, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia, ha escrito un interesante ensayo sobre "Borges y la arquitectura" (1988-89). Ver bibliografía.

130. Victoria Ocampo nació en 1891 y falleció en 1979. Escritora y editora, trabajó en las Comisiones intelectuales de la Liga de las Naciones. Organizó la Unión Argentina de Mujeres, de la que fue presidenta en el período 38/38. Realizó una vasta obra de promoción literaria y artística y llegó a ser sumamente influyente, al final de su vida escribió su biografía en seis tomos de "testimonios" y volcó en "Sur", que había creado en 1930, sus extensos diálogos con J. L. Borges y E. Mallea.

131. Erich Mendelson (1887-1953) fue uno de los principales

LA VANGUARDIA Y LA ARQUITECTURA

También corría el año 1921 cuando aparecieron, sorpresivamente, en algunas paredes de Buenos Aires carteles que no eran ni más ni menos lo que Horacio Armani ha calificado como "la primera revista mural de poesía de la Argentina". Su título decía "Prisma" y fue un singular "afiche" que contenía unos pocos versos de Jorge Luis Borges, de Eduardo González Lanuza, de Guillermo Juan, de Norah Lange y de Francisco Piñeiro. Si se trataba de llamar la atención, con poca plata, la idea no podía haber sido mejor. Años más tarde, Borges diría que se trató "de una disconformidad hermosa y chabona, que ni las paredes leyeron". El veinte es, la década de la instalación y de los comienzos en la Argentina de una cantidad apreciable de asociaciones artísticas y literarias comprometidas con la modernidad. Fueron unos grupos muy activos, aunque pequeños, cuyos propósitos eran claros: introducir los productos de las vanguardias europeas a la cultura argentina.

Volviendo a la arquitectura, quizás de la mano de Borges¹²⁹ o de Fernández, o de Mallea; por sobre todo cabe un reconocimiento a quien, de aquellos espíritus inquietos, fue quien más concretamente se aproximó a la transformación, a la regeneración propuesta por los renovadores europeos del Movimiento Moderno: Victoria Ocampo¹³⁰ (1891-1979). "Neue Haus, Neue Welt" (nuevas casas, nuevo mundo), le escribía a Erich Mendelson¹³¹ en 1932. Y continuaba "Se me ocurre que no le he dicho bastante cuanto me gustó (su casa), con sus terrazas, su fachada desnuda que apenas subraya una delgada cornisa, recorrida por sus ventanas como por una banda de cristal (el comentario se refiere a la casa de Mendelson en el Rupenhorn).

arquitectos del *Movimiento Moderno* en Alemania, su propia casa en Ruperhorn fue construida en 1930/32. En 1933 se exiló en Inglaterra y en 1941 se radicó en San Francisco E.E. U.U.

132. Ocampo, Victoria: "Autobiografía" Tomo IV. Ver bibliografía.

Sin embargo, el interés de Victoria Ocampo por la arquitectura moderna había surgido unos seis años antes. Debe haber sido en 1926 ya que en el tomo cuarto de su "Autobiografía" dice "Fue en ese momento cuando descubrí los libros de Keyserling, me apasioné por la arquitectura moderna y me interesé por Le Corbusier. La casa que, en efecto construí en Mar de Plata con un simple constructor que por lo demás, gustó a Le Corbusier, fue hecha de acuerdo a mis indicaciones, tanto por fuera como por dentro. Yo la quería absolutamente simple, absolutamente desnuda. Quería recomenzar todo lo relativo a la arquitectura y al amoblamiento a partir de cero, después de hacer tabla rasa con todo lo que había aceptado hasta ese momento".¹³² Esta casa construida en 1927, es el primer testimonio de una construcción levantada en la Argentina, inspirada en el ideario —quizás para el caso sería mejor decir en las fantasías— del Movimiento Moderno.

La escritora quiso también tener una casa moderna en Buenos Aires y habiendo tomado esa decisión en 1928 que "A fin de construirme una casa en Buenos Aires, siguiendo este ideal de renunciación que me había llevado a construir la de Mar Plata, vendí esta última. Cometí el error de dirigirme al arquitecto Bustillo, que detestaba lo que yo amaba y nos peleamos antes de llegar a un acuerdo".

Este es el origen de la hoy célebre casa de la calle Rufino de Elizalde 2831, de Buenos Aires y que la dueña, estando en París a comienzos de 1929 calificaría como su "modesto homenaje de admiración a Le Corbusier".

La casa que construyó Bustillo en el llamado Palermo Chico o Barrio Parque de Buenos Aires es sin duda la que podía construir un arquitecto absolutamente clasicista —más bien un devoto de lo clásico—. Pero el resultado es el de un pacto, el de una avenencia, entre lo an-

133. Según testimonio del propio Le Corbusier, conoció a Alfredo González Garaño en la casa de la duquesa de Dato a quien calificó de "Charmante et si intelligente" Baliero y Katzenstein en *Summa/ historia* - 2da edición, páginas 183 y 184.

134. Las conferencias de Le Corbusier trataron todos estos temas: 1. "Librarse de todo el espíritu académico" 3/10/29; 2. "Las técnicas son las sedes del lirismo" 5/10/29; 3. "El plano de la casa moderna" 11/10/29; 4. "Un hombre=una célula; varias células= una ciudad" 13/10/29; 5. "El Plan Voisin de París y el plano de Buenos Aires" 18/10/29; 6. "La aventura del mobiliario" 19/10/29, Conferencias en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires; 7. "Arquitectura en todo; urbanismo en todo" 8/10/29; 8. Una

helado y lo posible, entre lo codiciable y lo viable, tiene cierta fuerza pero nada de la originalidad, ni del rigor "Lecorbusierano".

En 1929 se concreta uno de los más importantes proyectos de la asociación "Amigos del Arte": traer a Le Corbusier a Buenos Aires. Fue Alfredo González Garaño, gran *connaissanceur* de las artes, quien invitó y convenció a Le Corbusier a que viniera a Buenos Aires; lo cual se concretó hacia fines de ese año.¹³³

Es razonable suponer que la presencia de Le Corbusier en Buenos Aires y sus diez conferencias en "Amigos del Arte" y en la Universidad de Buenos Aires¹³⁴ fueron hechos que produjeron una pequeña conmoción en un ambiente intelectual en el cual, tal como lo hemos dicho, actuaban élites ilustradas de cierta, pero reducida significación.

La vigorosa personalidad del visitante: gran polemista e incisivo crítico de la tradición académica, entusiasmó a los núcleos que trataban, por diversos medios, de incorporar a la cultura de la Argentina ideas novedosas, valores de modernidad.

Quienes no parecen haberse entusiasmado mayormente por las ideas de Corbu fueron, en su mayoría, los arquitectos. Sin embargo, este predicador genial de la renovación y de las utopías más fascinantes, tuvo sus partidarios en la Argentina, algunos pocos de una gran lealtad.

Le Corbusier, vino predicó y se fué. No es posible aseverar que su visita, en la que planteó asuntos de notable originalidad haya dejado unas huellas más que superficiales en nuestra producción arquitectónica global. En el confuso mundo ideológico del '30, una década dominada, más aún aprisionada por el debate político es fácil comprender que lo más trascendente del mensaje de Le Corbusier: su poética, su dimensión específicamente artísti-

célula a escala humana" 10/10/29; 9- "La ciudad mundial" 15/10/29.



Alejandro Bustillo, arquitecto. Casa de Victoria Ocampo, calle Rufino de Elizalde 2831. Buenos Aires, 1929.

ca, genéricamente arquitectónica, se perdiera en medio de la intrincada maraña de la controversia de derechas e izquierdas. Le Corbusier, que aún se hallaba en fase de propagandista y de polemista impío, más que probablemente haya contribuido él mismo a la escasa repercusión de su mensaje. Gran creador de slogans, su estilo directo, agresivo y el contenido radical de sus propuestas, fueron de difícil asimilación para unos grupos de profesionales complacientes y exitosos, formados —casi todos— en la

disciplina académica por profesores eclecticismos de renombre y figuración. En la Argentina habría que esperar muchos años, más de veinte, para que la influencia de Le Corbusier fuese de alguna importancia. Dijo cosas duras sobre Buenos Aires: "... la ciudad más inhumana que he conocido... sus calles sin esperanza..." Sin embargo, el Río de la Plata le atrae: "... Su color tan extraño que vale la pena contemplarlo ... sus olas rosas bajo el cielo azul... espectáculo grandioso". Victoria Ocampo es quien más se empeña en que Le Corbusier nos deje una obra. Cuando le propone hacer un grupo de casas en un terreno de su madre, que al final no se lo cedió; Corbu le comenta: "... serían las casas mas adorables e inesperadas. Las mas apacibles y las más bucólicas, poesía argentina, cielo por todas partes".



Alejandro Bustillo, arquitecto. Casa de Victoria Ocampo, calle Rufino de Elizalde 2831. Buenos Aires, 1929.

135. Ver "Le Corbusier & P. Jeanneret 1934-1938" pag. 558/59. Ed. Max Bill, Les Editions d'Architecture, Zurich 8a edición 1967, por Girsberger Verlag, Zurich.

136. La primera exposición de Arte Degenerado se llevó a cabo en Dresden en agosto de 1935, hubo otras en Munich en 1937, y en Dusseldorf en 1938, esta última dedicada a la música degenerada (la de los negros y los judíos: ¡el Jazz!).

Dijo también que aquí había profesionales "timoratos". Le Corbusier tenía ideas claras, equivocadas o no, pero siempre claras, como que tenía "el gran proyecto de Buenos Aires", un proyecto para una "gran ciudad del mundo, un plan prestigioso". "... Buenos Aires constituirá su ciudad puesto de comando y galvanizará al resto del país. El mundo se quedaría atónito".

Pero pasarían ocho años antes de que pudiera ver algo que satisficiera sus deseos respecto "de un gran plan para Buenos Aires". No sería hasta 1938 en que recalarían en su estudio de la Rue de Sévres de París, dos jóvenes arquitectos argentinos: Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy; recién entonces nacería el Plan Director de Buenos Aires.¹³⁵

Ya en la Argentina del '30 ningún arquitecto medianamente perspicaz podía negar la existencia de una nueva manera de hacer arquitectura, cuyos resultados eran absolutamente distintos de la que se hacía entonces. En cuanto a su aspecto exterior, era una arquitectura blanca, formalmente sencilla, de una geometría contundente, de volúmenes netos y aristas vivas. Se notaba en ella ausencia de decoración, es más, quienes la hacían abjuraban de la decoración. Sus cerramientos: ventanas, generalmente grandes y apaisadas y sus puertas, muchas veces puertas ventana, eran preferentemente de marco metálico. Las barandillas de sus balcones y azoteas eran cromadas o de acero inoxidable, como así también las fallebas y pomelas de sus herrajes. La ausencia de toda alusión al clasicismo, a lo pintoresco, a los estilos de la historia del arte era consecuente con la idea de que ésta era una arquitectura hecha para hoy, cuyos valores de representación se vinculaban inequívocamente con el mundo moderno.

Gran parte de esta nueva arquitectura se es-

taba creando en la Alemania de Weimar; también se hacía en Austria, que no era ya un Imperio, también en Suiza, Holanda (ésta no siempre blanca), en Suecia y en un nuevo e industrializado país: Checoslovaquia. Pero a la Argentina la mayor parte de las noticias venían de Alemania, hasta el fatídico año 1933 en que el Partido Nacional Socialista se apoderó del poder y liquidó rápidamente a la República.

Esta nueva arquitectura, que en 1930 nadie hubiese llamado la arquitectura del Movimiento Moderno, sino sencillamente moderna, tuvo en nuestro país un recibimiento muy desigual. Hubo quienes la detestaron y se deben haber sentido satisfechos cuando Hitler proclamó por primera vez en agosto de 1935 que no había "Arte Moderno" y lo que llevaba ese nombre era "arte degenerado".¹³⁶

Hubo quienes la respetaron aún sin gustarles, pero reconociendo que se trataba de algo intelectualmente sincero y estéticamente valioso, de manera que abrían para ella un nicho en su producción. La conceptualización en este caso fue eclectista y la incorporación se produjo bajo el rótulo de "estilo moderno". Y también quienes estaban convencidos de que ésta era la arquitectura que se correspondía cabalmente a la época en que les tocaba actuar y que si les fuera posible, no harían otra cosa que arquitectura moderna.

La "Revista de Arquitectura" nos permite juzgar el grado de aceptación o de desinterés por las nuevas ideas en nuestro medio. Da mejor la medida que "Nuestra Arquitectura", que desde su aparición en 1929 fue partidaria del Movimiento Moderno y de las ideas renovadoras.

Excepcional es el número 109, "Extraordinario" de la "Revista Arquitectura", del mes de enero de 1930, dedicado íntegramente a "la arquitectura moderna" y en el que se muestran cuatro obras de Virasoro y una de cada uno de

los siguientes arquitectos: Francisco Squirru y Ángel Croce Mujica; Alberto Gelly Cantilo; Ermete De Lorenzi, Julio Otaola y Aníbal Rocca; también una del binomio Gelly Cantilo y Alejandro Moy y otra de Anton Gutiérrez y Urquijo. Además aparece en ese número la casa que Alejandro Bustillo le hizo a Victoria Ocampo en 1929. Esta selección representaba lo moderno. Era una buena selección de obras, algunas de jerarquía; pero lo que no eran, era modernas en relación a las enseñanzas de la Bauhaus o a la prédica, de aquellos años (1925-1930), de Le Corbusier, Walter Gropius o de Mies Van der Rohe. En el número 111 de la citada revista —marzo de 1930— se publica el magnífico cine Capitol de Berlín de Hans Poelzig (1869-1936) y en el número 119 de noviembre de ese mismo año se publica el edificio “Stummhaus” de Dusseldorf de Paul Bonatz (1877- 1956) un buen ejemplo de “la moderna arquitectura alemana”.

En el mes de marzo de 1932, aparece en la tapa de la “Revista de Arquitectura” una parte de la vista sur de la Bauhaus de Dessau y en el interior un artículo del ingeniero Franc Moller con veintidós fotografías y once planos de las obras de Walter Gropius; sin duda un hecho excepcional, teniendo en cuenta que hasta entonces la Sociedad Central había mantenido una línea marcadamente conservadora.

Si bien es difícil explicar este cambio de la principal revista del gremio, es probable que la presencia de Alberto Prebisch y Héctor Morixe en el “Comité” de la misma hayan impulsado estas presentaciones de la mejor arquitectura contemporánea, ya que en el número de junio de 1932 aparecía ese notable edificio de Paul Bonatz, el “Graf Zeppelin” de Stuttgart y más adelante en julio del mismo año, aparece la bellísima casa de Mies Van der Rohe en Brno, Checoslovaquia, junto con otro artículo de

Franc Möller sobre trabajos del estudio de Gropius. En el número de agosto se publican “Algunos principios de Le Corbusier”. En febrero de 1933 aparece un artículo de veintitrés páginas de Fermín Bereterbide y Ernesto Vautier sobre “Urbanismo”, con un “Esbozo de Plan Regional de Buenos Aires”. En noviembre de 1933 se publica en la misma revista, por primera vez en la Argentina una obra de Pier Luigi Nervi, “el distinguido ingeniero italiano”: El Estadio Municipal de Florencia, con su notable escalinata de doble rampa autoportante por forma.

El estudiante y el profesional argentino tenían, a comienzos del '30 una visión relativamente amplia de la nueva arquitectura europea, especialmente de la alemana y la francesa. Tuvo un papel importante la revista alemana “Moderne Bauformen” También de Alemania venían los conocidos “Libros Azules” “Die Blauen Bucher” —cuyas ediciones sobre fábricas, edificios para operarios, viviendas populares, puentes y otros títulos no convencionales— cumplieron eficazmente con una labor de difusión cultural, al igual que, aunque en menor escala, las ediciones propias de la Bauhaus. Al comenzar la década del '30 se publicaban en Europa, regularmente, unos diez periódicos que difundían arte moderno. Algunas de estas publicaciones tuvieron una limitada penetración en la Argentina.

A esta altura, 1926/32, hay dos cosas que conviene resaltar; la primera es que el centro de gravedad de la arquitectura se desplazaba hacia el este (Alemania) y hacia el oeste (Estados Unidos); ya no pasaría del todo por el meridiano de París; pero la *École des Beaux Arts* seguía siendo prestigiosísima y su legión de devotos seguía siendo numerosísima, como lo era en la Argentina.

La segunda cuestión no tiene demasiado que

ver con la primera y es que el público comenzaba a tener acceso a un sinnúmero de publicaciones de arquitectura de carácter comercial como "House & Home"; "House & Garden" y "The American Home", provenientes de Gran Bretaña y de los Estados Unidos. Es así que ya en la década del '20 en los países anglo parlantes y entre nosotros en el '30, a través de algunos medios de circulación masiva internacional, la clientela comenzaba a elegir, de esta manera más autónoma, como querían sus casas.

A lo largo de los años que van del '29 al '32 un grupo de arquitectos argentinos encontraron en las fuentes alemanas del Movimiento Moderno, la de su propia arquitectura y comenzaron a dar a sus obras un aspecto afín a las creaciones de la escuela centro europea. Citaremos a algunos de estos arquitectos, junto a sus obras más notables.

Wladimiro Acosta (1900-1967). Nació en Odessa, en la Rusia Imperial, su apellido de familia era Konstatinovsky. Se diplomó de arquitecto en Roma en 1919 y posteriormente siguió su formación profesional en Alemania, en aquellos años tan duros y provocativos de la República de Weimar. Llegó a la Argentina en 1928.

Entre los numerosos adherentes del Movimiento Moderno de la Argentina del '30, acerca de la mayoría de quienes se puede afirmar que sus convicciones respecto de los fundamentos teóricos y prácticos de la nueva arquitectura, no eran demasiado estables, Acosta se destaca por su sostenido convencimiento acerca de lo adecuado de las bases ideológicas del Movimiento Moderno.

En 1932 definía "La nueva arquitectura es ante todo un fenómeno social, cuyos verdaderos fines son 1) Aprovechamiento máximo de las conquistas de la ciencia contemporánea para

la vida cotidiana del hombre, sea rico o pobre. 2) Ampliación del dominio del hombre sobre el mundo que lo rodea, mediante una reforma radical de su vivienda, sea una choza o un palacio. 3) La nueva arquitectura erige grandes construcciones, pero ellas ya no son castillos feudales o palacios reales, sino viviendas colectivas o edificios públicos".

Sus trabajos sobre "La adaptación de la forma arquitectónica al clima" son del mayor valor y son también una prueba absolutamente irrefutable de que en esencia, la arquitectura del Movimiento Moderno era mucho más pragmática de lo que comúnmente se cree. Fue autor de dos libros "Vivienda y Ciudad" de 1937 y "Vivienda y Clima" de 1966. en este último explica su sistema de control solar al que llama Helio y muestra las casa en que lo ha aplicado.

Acosta fue profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires entre 1957 y 1966. Había colaborado con Fermín Bereterbide y Alberto Felici en la construcción del gran edificio de apartamentos y del centro de compras de la Cooperativa "El Hogar Obrero" en la avenida Rivadavia, finalizado en 1955. Falleció el 11 de julio de 1967 en Buenos Aires, quien fuera uno de los más consistentes y sólidos adherentes al Movimiento Moderno de la Argentina.

Bereterbide nació en Buenos Aires en 1899, se diplomó en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físicas y Naturales de Universidad de Buenos Aires en 1918. se dedicó a dos temas alrededor de los cuales llevó a cabo su esclarecida labor intelectual, la vivienda popular y el urbanismo.

En 1923 se presenta al concurso de la casa colectiva municipal del Parque "Los Andes". El fallo del jurado declarándolo ganador es recién de 1926. La obra se construyó en tiempo ré-

cord y se inauguró en octubre de 1928. Ese mismo año se inauguraba el Instituto Pasteur de Buenos Aires, otra de sus obras.

Durante la década del '30 desarrolla un proyecto completísimo de avenida transversal norte sur de Buenos Aires, futura avenida 9 de Julio. Pero su preocupación mayor fue siempre la vivienda popular de bajo costo sobre la que trabajó incansablemente a pesar de la falta de apoyo e interés de este tema de los sectores públicos y privados. Finalmente realizó un edificio de vivienda colectiva en la calle Güemes 4426, Buenos Aires. En la década del '50 fue expulsado de la Sociedad Central de Arquitectos debido a su militancia de izquierda, falleció en 1979.

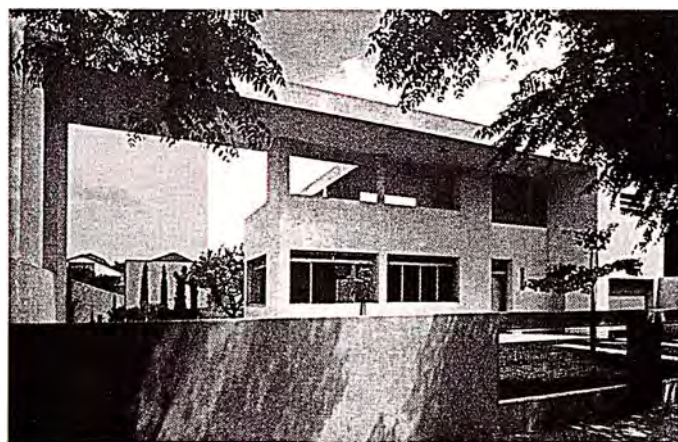
A pesar de que la gran producción de obras del arquitecto Jorge Eduardo Birabén son en Neocolonial, cuyo diploma es de 1918 y su formación no pudo ser otra que académica, se justifica la inclusión de Birabén en esta lista de arquitectos modernos el hecho que en década del '30 hizo, mediante varias obras una contribución memorable a la presencia de una estética de la modernidad en la Argentina. Más específicamente la estética del formalismo geométrico. Sus

obras modernas son el edificio llamado "Uruguay", ubicado en la calle homónima de Buenos Aires, entre la avenida Corrientes y la calle Lavalle, dos edificios de oficinas acoplados, cuya fachada a la calle es la misma, siendo éste su rasgo más notable: 60 metros de aventanamiento continuo en siete de sus diez plantas elevadas. En este edificio Birabén trabajó asociado, como en la mayor parte de sus obras con Ernesto D. Lacalle Alonso (1893-1946) con quien llevó a cabo una serie de trabajos en la modalidad denominada racionalista, todos en Buenos Aires: Juramento 1773 y 1805-82; Echeverría 2850; O'Higgins 2030; Libertador 5851; Federico Lacroze 1351. Raúl E. Birabén dejó de existir en Buenos Aires en 1954, ocho años después de Lacalle Alonso, con quien se había asociado en 1920.

Ex alumno de la *École Nationale des Arts Décoratifs*, de la que egresó en 1912 León Dourge nació en Francia en 1890. Sus primeros trabajos en nuestro país fueron de carácter clasicista en la tradición francesa y algunos en un neoclásico más ecuménico, como la gran casa de la familia Duhau en Alvear 1651 de Buenos Aires, que es una demostración bastan-



Wladimiro Acosta, arquitecto. Casa "Helios" en La Falda. Sierras de Córdoba.



Wladimiro Acosta, arquitecto. Casa "Helios", Buenos Aires, 1934-35.



Fermín Beretervide, arquitecto. Barrio "Los Andes", Buenos Aires, 1923-28.



León Dourge, arquitecto. Casa de departamentos en Avenida del Libertador y la calle de la República Árabe de Siria (ex Malabia), Buenos Aires, 1933.



Raúl Eduardo Birabén, arquitecto. El edificio "Uruguay" en la calle homónima. Buenos Aires.

te clara de las muchas cosas que por entonces lo unía a Alejandro Bustillo (1889-1982) con quien trabajó durante siete años. En la esquina de Quintana y Parera de Buenos Aires, levantó una casa de departamentos estilo Luis XV que como un sinnúmero de viviendas colectivas de la alta clase media argentina, es de correcta ejecución.

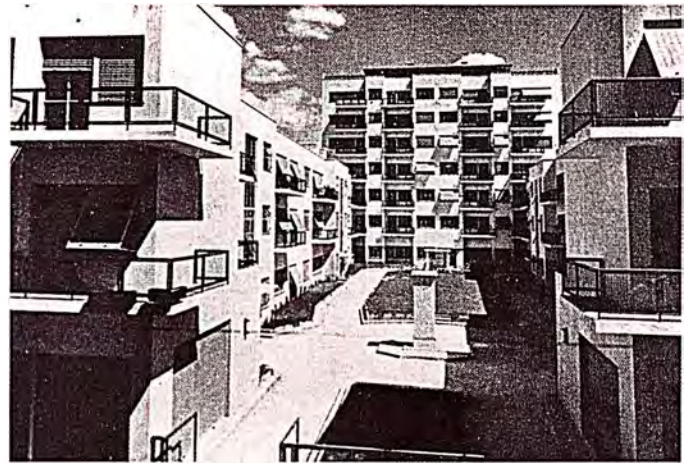
Hacia fines de la década del '20 es evidente que Dourge comienza a repensar su arquitectura y ya en 1929 proyecta un muy singular edificio de departamentos que ha quedado como uno de los hitos del hoy llamado racionalismo en la Argentina. La obra a que nos referimos,

ubicada en la avenida Libertador y Malabia de Buenos Aires, es exteriormente el resultado de un magnífica articulación de carácter abstracto, de volúmenes y planos.

Los balcones de esta casa de diez plantas, componen un interesante juego rítmico, en especial en la excelente solución que Dourge le ha dado a la ochava, en la que las ventanas en



Alfredo Joselevich y Douillet, arquitectos. El edificio COMEGA de las avenidas Leandro N. Alem y Corrientes, Buenos Aires, 1933.



León Dourge, arquitecto. Vivienda colectiva "Solaire", de la calle México, Buenos Aires (demolida).

ángulo recto —marco metálico mediante— logran ese imprevisto efecto de continuidad, que es más bien de acople o de bisagra entre dos planos que se encuentran en ángulo recto. Es esta una de las disposiciones más características del llamado racionalismo, un recurso puramente geométrico y también —si lo desmaterializáramos— puramente abstracto.

También importante fue la obra de Dourge denominada "Solaire": un conjunto de viviendas de mediano costo en la calle México 1062 en Buenos Aires, con un planteo inspirado a todas luces, en la vertiente de la Siemensstadt de Gropius. Desafortunadamente, este edificio, organizado en planta en forma de "U", fue demolido en 1969 al abrirse paso a la transversal norte sud.

Dourge no fue ajeno a la seducción del Neocolonial; lo atestiguan las viviendas de Cruz Chica, Córdoba. Surge de la evidencia de sus obras que tanto él como Birabén fueron, en esencia: eclécticos.

Alfredo Joselevich nació en Buenos Aires en 1907 y se diplomó de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias

Exactas, Físicas y Naturales de nuestra capital. A los 25 años encaró junto a Enrique Douillet, el proyecto de uno de los edificios más altos y destacados de Buenos Aires, el "Comega" que se levantó en la esquina de Corrientes y Leandro N. Alem.

El "Comega" es aún hoy, unos de los edificios relativamente altos del centro de Buenos Aires: tiene 22 plantas, incluyendo la de acceso y fue el primero con características de rascacielos moderno, es de decir no ecléctico. Cubierto de mármol de travertino, su perfil es neto y preciso. Su inauguración en 1933 hizo a muchos presagiar un futuro venturoso para los edificios de oficinas en altura, asunto que por diversos motivos, no prosperó hasta mucho más adelante. Parecía por el '35 cuando se la asoció con el edificio "Safico", que la avenida Corrientes, ensanchada, sería la "Broadway Porteña" imagen que para bien o para mal no se concretó.

El "Safico" de 25 plantas, fue diseñado por un ingeniero de origen alemán, Walter Möll. Tiene una silueta de pirámide escalonada que parece caprichosa, pero que es la que resulta de una obediencia a las alturas máximas y retenciones del Reglamento General de 1928. El resultado no podía ser más anfíbológico; es un edificio notable que parece querer ser un auténtico rascacielos, pero que ha quedado "comprimido". En su interior el tratamiento decorativo es Déco.

Hay edificios que por motivos obvios se convierten en símbolos de una época o de una ciudad, la torre *Eiffel*; el *Empire State*; la Sagrada Familia son buenos de ejemplos de ello. El Kavanagh es un edificio simbólico. Ubicado en el sur de la plaza San Martín, con vista al norte y a la excepcional arboleda, es una magnífica obra de arquitectura y un edificio emblemático. El edificio que Corina Kavanagh se hizo construir por el ya consagrado estudio de los

arquitectos Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de la Torre; su perfil de skyscraper, asombra: provoca a la imaginación. En esa época Buenos Aires se proyectaba como metrópolis, como una ciudad fulgurosa. Este edificio, mucho más que el Obelisco fue un símbolo, más adelante el folklore y cierta iconografía popular harían que, con la ayuda del buen humor callejero, este último se convirtiese en el símbolo de Buenos Aires.

Este edificio tiene una estructura de hormigón armado que en la época de su construcción fue la más alta del mundo (1935). Tiene 105 unidades de vivienda, casi todas de distinta disposición, un alarde de ingenio de sus autores, integrantes del estudio más ecléctico de la Argentina. El Kavanagh que tiene mucho de Déco no es la única obra "moderna" de este estudio, que habían hecho un ensayo en Déco de muy buena factura, en la avenida Córdoba 1184 en Buenos Aires.

En la avenida del Libertador y Lafinur, Sánchez, Lagos y de la Torre, encaran en 1934 el diseño y la construcción de un edificio de sólo seis plantas sobre nivel y subsuelo (garaje y sala de máquinas). El aspecto exterior de esta obra, habilitada en 1936, es representativo de un formato de esquina en curva y de aventanamientos continuos utilizado mucho por arquitectos de la corriente expresionista del Movimiento Moderno.

También en Buenos Aires, en Parera y avenida Alvear, este estudio levanta un edificio de apartamentos que se corresponde a la ortodoxia de las corrientes centro europeas del diseño, aunque esta obra, al estar encastrada en una manzana densamente edificada y ubicada en un lote alargado y estrecho, limita nuestro símil a los valores de fachada y poco más, ya que se hizo un uso intensivo del terreno hasta donde le permitió la codificación de aquellos



Sánchez, Lagos y de la Torre, arquitectos. El "Kavanagh" desde la Plaza San Martín, Buenos Aires.

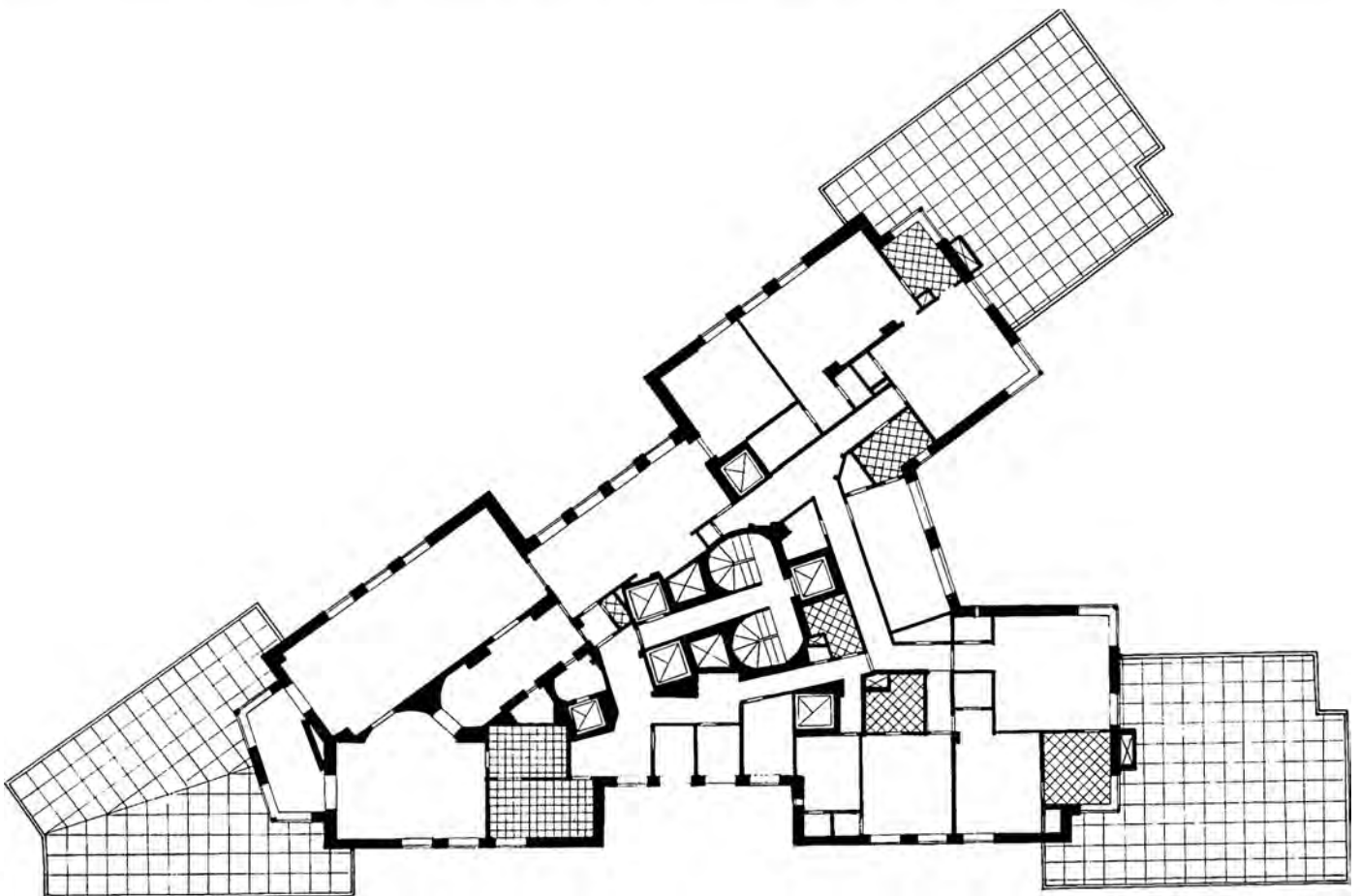


Sánchez, Lagos y de la Torre, arquitectos. Vivienda colectiva en la Avenida del Libertador y la Calle Lafinur. Buenos Aires. Fotografía de Gómez.

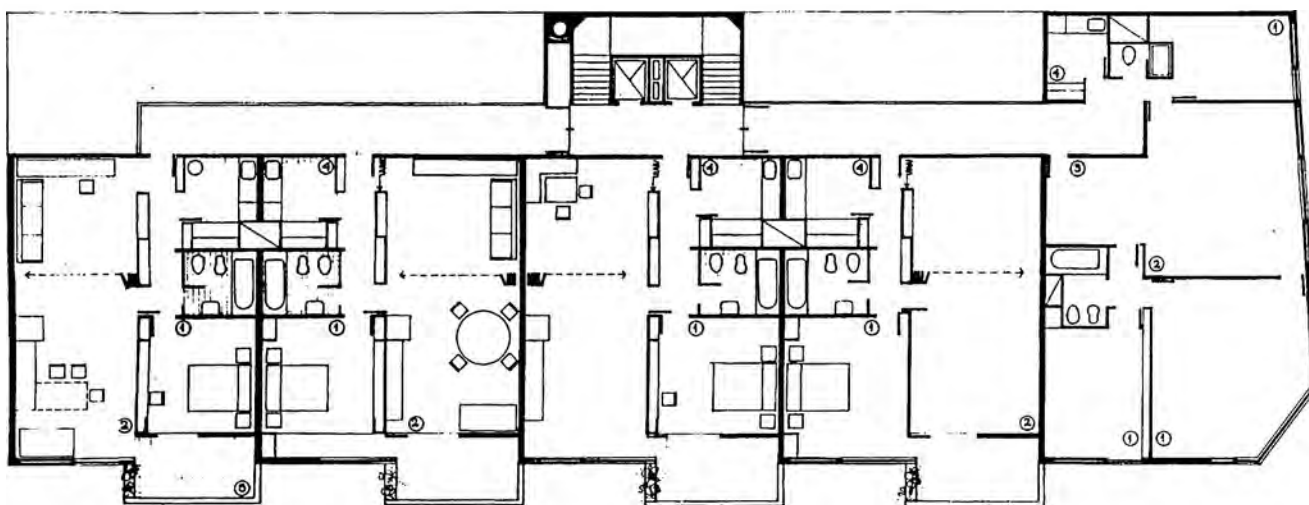
años. Sánchez falleció en Buenos Aires en agosto de 1944, Lagos también en Buenos Aires en 1977 y de la Torre asimismo en enero de 1975.

Jorge Kalnay nació en Budapest en 1884 y fue diplomado por la Escuela Real Húngara en 1912. Emigró a la Argentina en 1921 con su hermano Andrés, con quién trabajó hasta 1926. Es autor de numerosas e importantes obras en Buenos Aires: del año 1925 el diario "Crítica", avenida de Mayo 1333; del mismo año el Gran Cine Florida, en Florida 255; el ci-

ne "Broadway" de 1931, de Corrientes 1155; el estadio "Luna Park" y el Mercado de las calles Larrea y Lavalle, que realizó en 1929, completando lo que podríamos denominar con cierta libertad su período "Déco". Alrededor de 1932 su producción se vuelca decididamente a los principios del Movimiento Moderno y se convierte, al igual que Acosta, en uno de los puros de la arquitectura moderna en la Argentina. De este segundo período de su producción son algunas de sus obras mas interesantes: el edificio "Barrancas" en Juramento y 3 de Febrero



Sánchez, Lagos y de la Torre, arquitectos. El edificio "Kavanagh" de la Plaza San Martín de Buenos Aires. Esquema de planta, pisos 15 al 18.



Jorge Kalnay, arquitecto. Vivienda colectiva "Perú House" en la calle Perú de Buenos Aires, planta tipo.



Jorge Kalnay, arquitecto. Vivienda colectiva "Perú House" en la calle Perú de Buenos Aires, geometral de la fachada.

137. Sostiene F. Liernur que *"El tipo no tiene su origen en Alemania sino en Francia, y no es improbable que Kalnay conociera ejemplos como el de la Rue Boyer, o el Boulevard Bessier. Para la época en que él mismo la emplea contaban también con buenos ejemplos en Italia, en la recién construida Sabaudia, en Holanda con una larga tradición que se remontaba al barrio Spangen de Brinkmann; en Suiza, con edificios como la Cité Vieusseux en Ginebra de Fritz Metzger, y por supuesto los ejemplos de Alemania, como el Paul J. Klein y Albert Kimpfer para la Exposición de Breslau del '29. En Alexander Klein (traducidos parcialmente por Acosta para Nuestra Arquitectura) y en las publicaciones del Congreso CIAM del '29 abundan los ejemplos de este tipo, aunque el más conocido debió ser probablemente el del barrio Siemmenstadt de Gropius"*.

(1933); la "Maison Garay" en Garay y Defensa (1936); la vivienda colectiva de Santa Fe y Rodríguez Peña (1937); el edificio "Minner" en Arroyo y Esmeralda (1934), una interesante solución "en esquina" y la más conocida "Perú House", que ocupa un lote estrecho en la calle de mismo nombre a la altura de los números 1411 al 1444; es en este edificio que se aprecian las más claras influencias de la Bauhaus en el tratamiento formal y de distribución.¹³⁷

Entre 1935 y 1938 Alberto Prebisch hizo por lo menos dos obras que deben quedar registradas en la historia de la arquitectura argentina como muy singulares: la casa de la calle Juan Penna 949 en Vicente López en la provincia de Buenos Aires, de 1937 y el cinematógrafo "Gran Rex" de la avenida Corrientes de Buenos Aires. La pequeña casa de Vicente López es una vivienda unifamiliar de reducidas proporciones en forma de un paralelepípedo que es casi un cubo, de dos plantas habitables, suspendida en "pilotis" a la manera Le Corbusieriana. La percepción desde la calle a la manera de la "Ville Savoie", es que la casa está suspendida en el aire, sostenida por seis columnas, que son las que se ven (hay otras cuatro empotradas en los muros del pequeño cuerpo que está a nivel del terreno); el resultado no podía ser más acorde con la prédica de Le Corbusier de seis años antes.

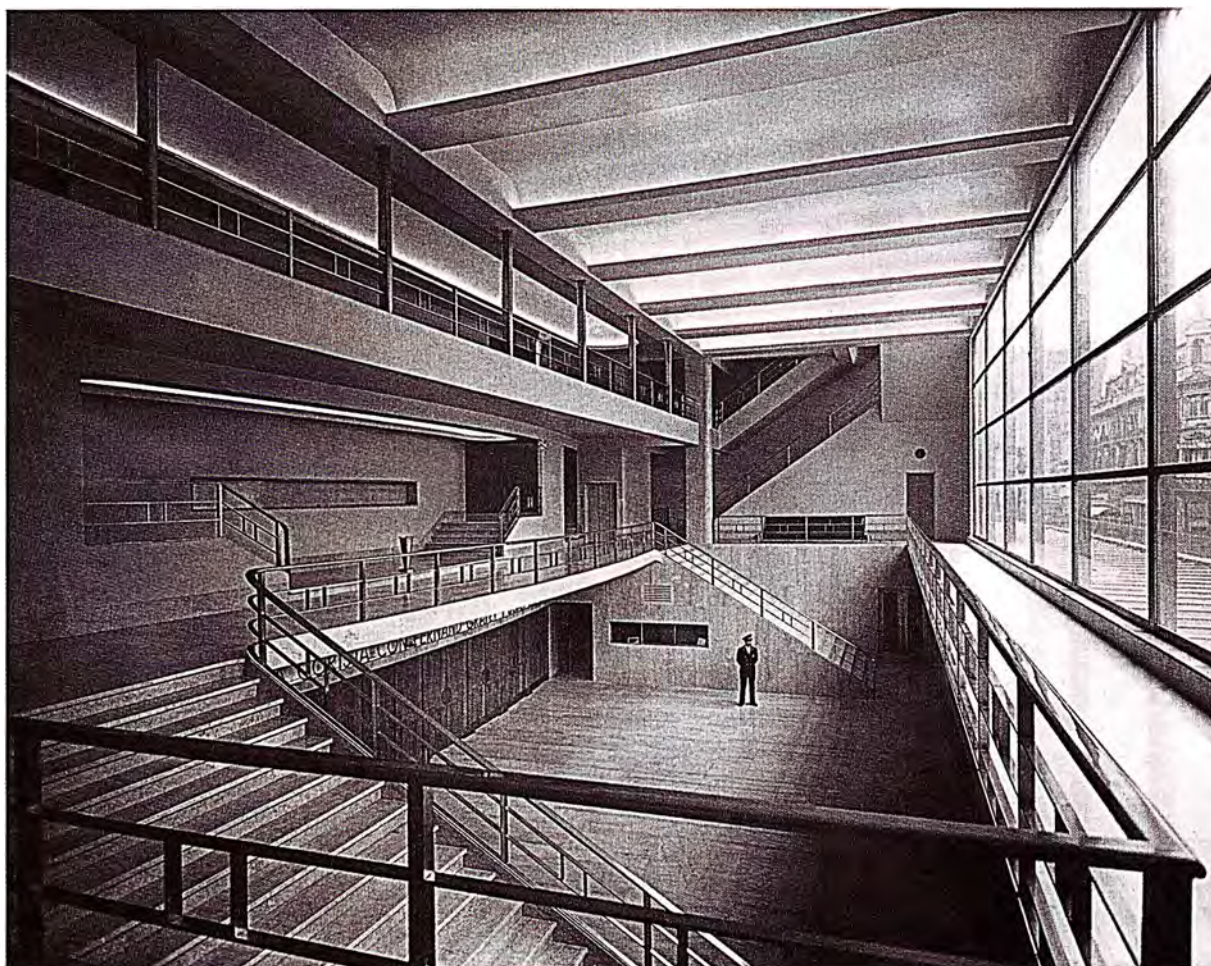
El cinematógrafo "Gran Rex" es una de las obras grandes del Movimiento Moderno en la Argentina; ganada por Prebisch en un concurso, el "Rex" es un hallazgo espacial, por sobre todo por el acceso, el *hall* o *foyer* en el que el autor realiza la más consumada versión del concepto de espacio tiempo mediante un juego notable de planos, corporizados en los balcones de acceso a las partes altas, las escalinatas del pullman alto, todo contenido en un solo espacio libre, logrado mediante una gran estruc-

tura de pórtico que permite que todo se vuelque a la grandiosa mampara de cristal a través de la cual se funde el "interno" con el "externo", acusando el impacto de la luminosidad de la calle, tanto de día como de noche.

Antonio Ubaldo Vilar nació en la ciudad de La Plata en 1887 y su diploma de ingeniero civil del año 1914, es de la Universidad de Buenos Aires. Fue uno de los profesionales más activos del período 1920-1950, habiendo abandonado el eclecticismo historicista hacia 1929, luego de ganar con su hermano Carlos, en 1925, el primer premio del concurso de la Casa Matriz del Banco Popular Argentino que se levantó en las esquinas de Florida y Juan D. Perón de Buenos Aires. Esta obra en estilo Renacimiento Español, tiene un bello pórtico en la esquina y la ochava remata en un símil de la Giralda sevillana.

Realizó Vilar casi cuatrocientas obras a lo largo de una carrera profesional memorable, como también lo fue la de su hermano Carlos quien se había diplomado de arquitecto. Entre sus trabajos más destacados de la corriente moderna, podemos mencionar la antigua sede del Hindú Club de la calle Pedro Echagüe (1931); la casa de apartamentos de la actual avenida del Libertador y Fray Justo Santa María de Oro, cuyo volumen tiene unas atractivas proporciones; la sede central del Banco Holandés Unido, en Bartolomé Mitre y 25 de Mayo (1935); el Hospital Policial B. Churrua, también de afinadas proporciones —uno de los paradigmas del funcionalismo argentino— realizado en colaboración con Martín Noel y Eduardo Escasany.

Entre la excelente obra de Vilar hay una que se destaca muy marcadamente: la casa que construyó para su propio uso familiar en las calles Rivera Indarte y Roque Saenz Peña de San Isidro, al norte de Buenos Aires. Esta casa está

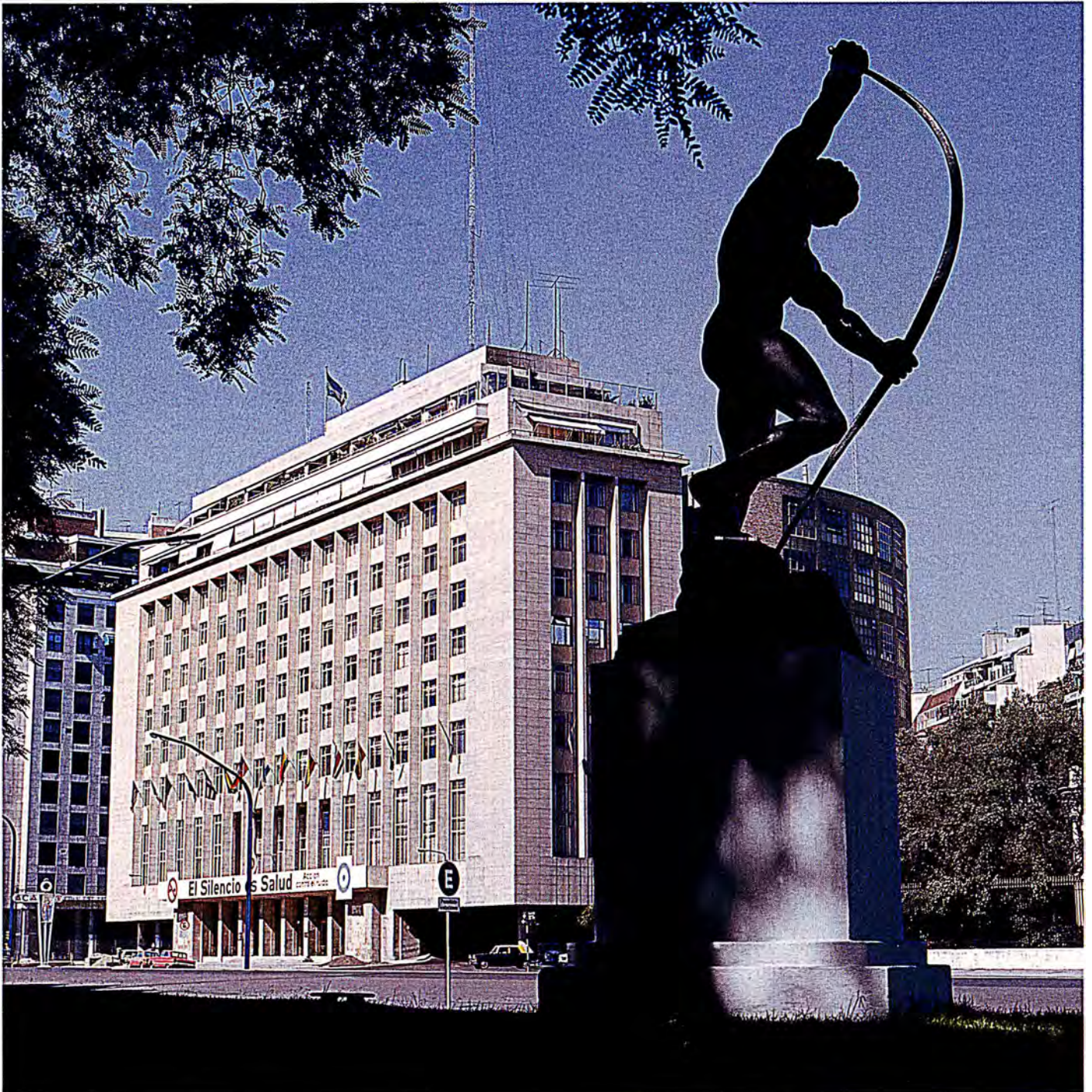


Alberto Prebisch, arquitecto. Cine Gran Rex, Buenos Aires, 1936. Fotografía de Gómez.

en un lote de esquina que mira al Río de la Plata, calle de por medio se encuentra la quinta de Pueyrredón. Este hecho ha sido explotado al máximo por Vilar, mediante la creación de un balcón terraza en la planta alta, desde el cual la visual al nacimiento y al río sellan definitivamente el partido de "casa mirador". El planteo estructural es puntual, casi toda la planta del suelo está liberada mediante "pilotis", de tal manera que visualmente, el efecto es de sorprendente liviandad.

Vilar tuvo a lo largo de muchos años, una re-

lación profesional muy intensa y fecunda con el Automóvil Club Argentino, entidad para la que creó y construyó gran parte de las estaciones de servicio del llamado Plan ACA-YPF, un proyecto que cubrió toda la Argentina. Hasta 1942 se habían construido 85 puestos de gasolina y diesel, lubricantes y otros servicios, junto con una cantidad apreciable de filiales del club. Vilar fijó los prototipos y dirigió personalmente gran parte de las obras, al mismo tiempo que ideara un sistema de identificación visual único para su tiempo. Fue por lo tanto, un



Antonio U. Vilar, Arnaldo Jacobs, Rafael Giménez y Abelardo Falomir; Jorge Bunge; Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de la Torre y Héctor Morixe, arquitectos. Sede Central del Automóvil Club Argentino, avenida del Libertador, Buenos Aires.

138. Visualmente son pilastras; en rigor, son columnas.

precursor de los trabajos de imagen corporativa en nuestro país.

Al comenzar la década del '40 los directivos del Club deciden construir una gran sede central en la avenida Alvear (hoy, del Libertador) en Buenos Aires; proyecto en el cual participa Vilar asociado a otros profesionales, Arnoldo Jacobs, Rafael Giménez y Abelardo Falomir; Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luís María de la Torre; Jorge Bunge; Héctor Morixe y Ubaldo Vilar. Es decir, tres eclécticos netos: Jacobs, Giménez y Falomir, los dos primeros con mucho Déco a cuestas; unos eclécticos mixtos: Bunge, Sánchez, Lagos y de la Torre que habían hecho algunos muy buenos edificios en "moderno" y Morixe y Vilar cuya producción era preponderantemente moderna ¡nueve arquitectos para una obra!

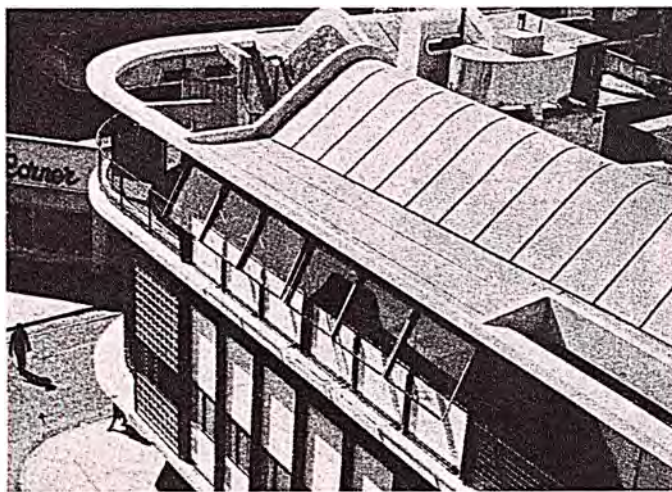
Más allá de la tarea dificultosa de coordinar el trabajo de tantas figuras prestigiosas de la profesión, todas "estrellas", lo que interesa es lo que definitivamente se realizó. El resultado, a pesar de lo que se podría suponer, es un volumen bien ponderado, una masa distinguida, de excelentes proporciones. Esta sede del Automóvil Club Argentino tiene un significado histórico muy preciso; según relata Vilar tenía que ser "...una construcción monumental, de gran superficie, francamente individualizable"... y monumental lo es. Justamente por esta cualidad, es que se abre una brecha grande a la especulación sobre el papel de este edificio en el devenir de la arquitectura argentina, al plantear un nuevo modelo de monumentalismo. La gran alineación de pilastras¹³⁸ en la zona media de la fachada principal nos retrotrae quince años a un característico frente a "columna", efecto que se reitera en lo frentes laterales del cuerpo principal. Es entonces razonable pensar que este edificio, marcó para decirlo de alguna manera, el comienzo de la obsolescencia

de la arquitectura "funcionalista", ahora llamada "racionalista", en la Argentina, y el comienzo de una nueva monumentalidad.

Atrás quedaban las pulcras fachadas del



Antonio U. Vilar, Martín Noel y E. Escasany y J. Fernández Saraleguy, arquitectos e ingeniero. Hospital Bartolomé Churrua, Buenos Aires.



Grupo Austral, 1938/39. Bonet, Vera Barros y López Chas, arquitectos. "Casa de estudios para artistas" en las calles Suipacha y Paraguay, Buenos Aires.

Hospital Churrua, del Hospital Militar Central, de las viviendas colectivas de Libertador y Lafinur; de las avenidas Callao y Quintana (ésta del casi desconocido Daniel Duggan), de la limpieza del "Gran Rex", los nítidos paralelepípedos del "Comega" y la poesía profética del Kavanagh. En 1940 se preanunciaba el triunfo de la nueva monumentalidad, de una reencarnación del ideal clásico sutilmente reinventada en Europa entre otros por León Azéma, Hypolite Boileau y Jacques Carlu, autores del Palais de Chaillot, París, 1937; y en

Alemania por Clemenz Klotz, Herman Giesler y el talentoso Werner March.

Ernesto Katzenstein ha sostenido que en Buenos Aires estas arquitecturas blancas, geométricamente puras, formalmente abstractas, fueron la última oportunidad en que se lograría, mediante un lenguaje unitario y aunque contrastante, pero compatible con los anteriores, un frente urbano de manzana con las necesarias condiciones de continuidad edilicia o sea, la conformación de un paisaje urbano razonablemente coherente, de cierta coincidencia. Luego vendrían las presiones derivadas de la especulación, a raíz de la Ley de Propiedad Horizontal de 1947, y la codificación de las torres.

Hubiese sido deseable incluir en este brevísimo comentario de ese momento de la arquitectura moderna de la Argentina —llamémosla racionalista, si esta denominación nos agrada— algo sobre la obra de algunos arquitectos también de mérito y sobre quienes hemos podido decir poco o nada.

Entre quienes hubiésemos deseado presentar a través de sus obras y no mediante una sencilla mención, debemos incluir a Carlos Vilar; Jorge Sabaté quien fue intendente de la Capital Federal y lanzó el efímero Plan de Buenos Aires; a Eduardo Casado Sastre y Hugo Armesto;¹³⁹ al enigmático Víctor Sulcic, nacido en Kriz, cerca de Trieste en agosto de 1895 y fallecido en Buenos Aires en septiembre de 1973 que trabajó con el ingeniero Delpini en el Mercado de Abasto (1929-34-38) y en el estadio del Club Boca Juniors (1938-1940) de Buenos Aires; a Eduardo Sacriste (h), el autor, junto con Rogelio A. di Paola del excelente edificio de la Editorial Guillermo Kraft (1939-40), lamentablemente destruido; a Mario Cooke; a Ermete De Lorenzi, autor del edificio "Gilardoni" de Rosario junto con Aníbal C. Rocca y Julio



Daniel Duggan, arquitecto. Casa de departamentos en la esquina de las avenidas Callao y Quintana, Buenos Aires, 1936.

140. En 1973, en Madrid, Anotnio Bonet le explicó a quien esto escribe que J. Kurchan y J. Ferrari Hardoy le convencieron de instalarse en Buenos Aires ya que la situación de la España Republicana era cada día mas desdichada. Bonet había trabajado en París desde 1936 en el Pabellón de España en la Exposición Universal de 1937, colaborando con J. L. Sert. Bonet llegó en 1938 y según manifestó en 1973, encontro un ambiente intelectual de buen nivel, cálido y acogedor, especialmente el de la izquierda, en el que sin embargo, había muchos marxistas inflexibles que le complicaron un poco la vida , ver texto principal, pero que los consideraba personas de valor.

Otaola, este último, primer arquitecto Rector de la Universidad de Buenos Aires e inolvidable profesor de Introducción a la Arquitectura (1947-1955). De Lorenzi fue profesor de Teoría de la Arquitectura I y sus estudios de asoleamiento son de un excelso nivel; a Jorge de la María Prins y José María Olivera; a Luis J. Fourcade; a Oscar González; a Alejo Martínez (h), a Luis María Pico Estrada y tantos otros que la memoria no retiene. Es obvio que hay mucha tarea por delante para los monografistas.

EL GRUPO AUSTRAL

En el atardecer de esa arquitectura que en los años centrales del '30 se había calificado entusiastamente de nueva y moderna; esa arquitectura blanca, de formas puras, de geometría sencilla, esa arquitectura que se ha dado en llamar "racionalista"; más precisamente en 1939, hace su aparición "El grupo Austral". Siempre se ha sostenido que Antonio Bonet (1913-1989) fue el mentor y promotor del Grupo. Todo indica que fue el catalán el de la mayor importancia en la programación arquitectónica y en la redacción de los documentos fundamentales del Grupo.¹⁴⁰

Bonet quiso dar a los documentos de Austral la mayor flexibilidad ideológica compatible con una posición principista, pero encontró en los miembros marxistas del Grupo mucha resistencia, principalmente en dos cosas: la primera, la asociación con el surrealismo y las otras tendencias de la vanguardia pictórica y la segunda, la incorporación de elementos e influencias locales.

El "manifiesto" o "declaración de principios" del Grupo fue publicado en el número de junio de 1939 de la revista "Nuestra Arquitectura". Es una pieza valiosa de la historia y teoría del Movimiento Moderno.¹⁴¹

141. En realidad la aparición del Grupo Austral enriqueció y le dio la dimensión que le faltaba al *Movimiento Moderno* en la Argentina. Su efecto integrador y esclarecedor al incorporar al Surrealismo, el Dada, Los Fauves y el Futurismo. Esta apertura fue de gran trascendencia, pero en el momento en que aparecieron los documentos de Austral, a nivel público, no sirvieron para gran cosa. En 1940 el Movimiento Moderno en Argentina podía darse por muerto, sobrevivió como cosa de minorías y reaccionó alrededor de 1955, quizás también demasiado tarde.

Volviendo por un instante al documento liminar del Grupo Austral será conveniente no olvidar que éste —"Voluntad y Acción"— fue firmado solamente por Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy. Los cuadernos de Austral en "Nuestra Arquitectura", son memorables y en una época dominada absolutamente por el eclecticismo historicista publicarlos fue audaz y visionario, cualidades que no le faltaban al director y propietario de la revista, Walter Hylton-Scott, notable personalidad, socialista y devoto de la libertad de expresión.

En dos páginas del primer cuadernillo dedicadas a la pintura; en la síntesis de una diagramación con características de *collage*, aparecen frases de Picasso como "Todo el mundo quiere comprender la pintura, ¿Porqué no tratan de comprender el canto de los pájaros? ¿Porqué se ama una noche, una flor, todo aquello que rodea al hombre, sin buscar comprenderlo? de claro significado irracionalista y vitalista y la mas irrespetuosa de las frases incluidas: "La razón es una nube que la luna se comió".

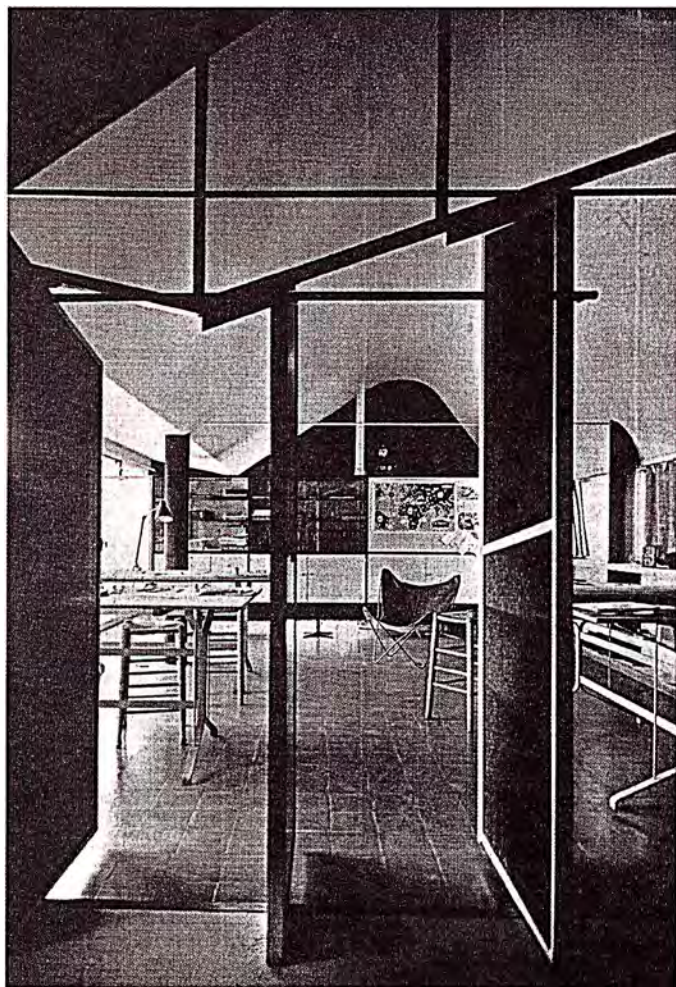
El reiterado acento sobre el valor del clima regional, los hábitos de los habitantes, la naturaleza de las actividades laborales, los elementos formales básicos de la tradición arquitectónica lugareña ("el patio como elemento primordial, la casa como prolongación del patio") la tradición constructiva y los materiales de la región pesan suficientemente en estos primeros estudios como para no dejar duda que el Grupo representó una vertiente precozmente desembarazada de los ideologismos más cegados de las primeras décadas del Movimiento Moderno.

En 1939, el Grupo Austral presentaba su primera obra realizada: la casa de la esquina de Suipacha y Paraguay de Buenos Aires. En un pequeño terreno de 19,45 m x 9,79 m los arquitectos Bonet, Vera Barros y López Chas en-

cararon un edificio de singulares características. Se trató de una "Casa de estudios para artistas" en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires. Es bastante claro que los autores quisieron aprovechar al máximo esta posibilidad y hacer una obra "manifiesto" que sirviese para documentar las nuevas ideas: flexibilidad — planta libre— la estructura puntual; el uso de materiales novedosos; el diseño y la sistematización del equipamiento; el uso de los colores primarios y la terraza jardín. La obra es por demás interesante; sobre el techado se opta por un recurso expresionista en las bocas de ventilación, clara evidencia de un paulatino alejamiento de la rigidez del racionalismo de la primera época, que se confirma también en el uso de las formas curvas y las superficies regladas y más aún, en el tratamiento agresivo de los revocos.

Entre 1940 y 1950 los integrantes del Grupo Austral realizaron unas pocas obras, entre las que merecen destacarse una casa de veraneo en Chapadmalal cerca de Mar del Plata; una casa de apartamentos en Virrey del Pino de Buenos Aires y un grupo de tres casas en Martínez, un suburbio a pocos kilómetros de Buenos Aires. Cada uno de estos tres trabajos es de un valor apreciable.

Bonet no participa en la obra de la calle Virrey del Pino (1941-43) en la que José Ferrari Hardoy y Juan Kurchan logran una solución que conjuga cosas difíciles como son: la utilización lógica y razonable del terreno; una máxima flexibilidad en las variaciones de partido de los apartamentos y una integración satisfactoria de los elementos naturales del terreno, en especial con los árboles, con otras novedosas como el uso "estructural" del color, como elemento de una plástica asociada al edificio y la introducción de elementos funcionales relativamente nuevos: por ejemplo, los "brise-soleil".

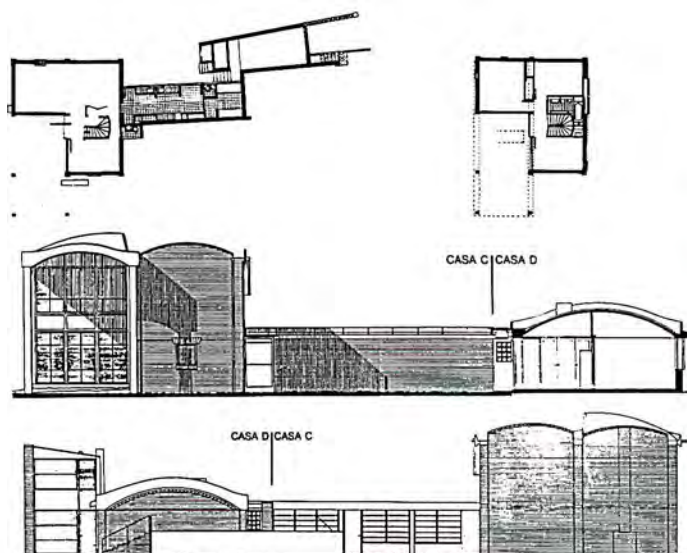
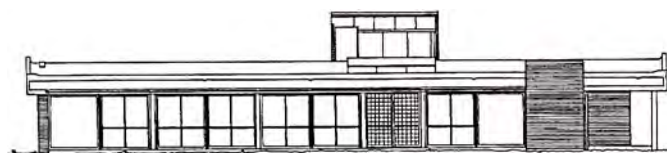
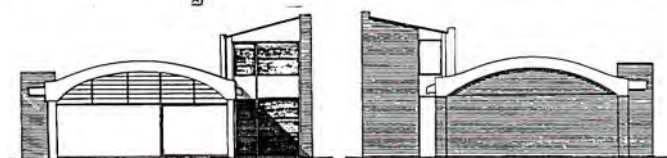
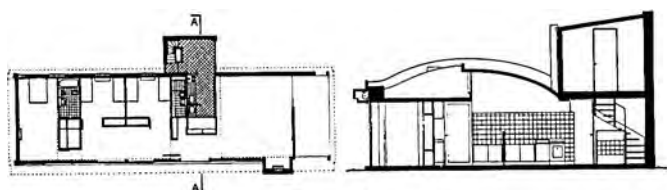
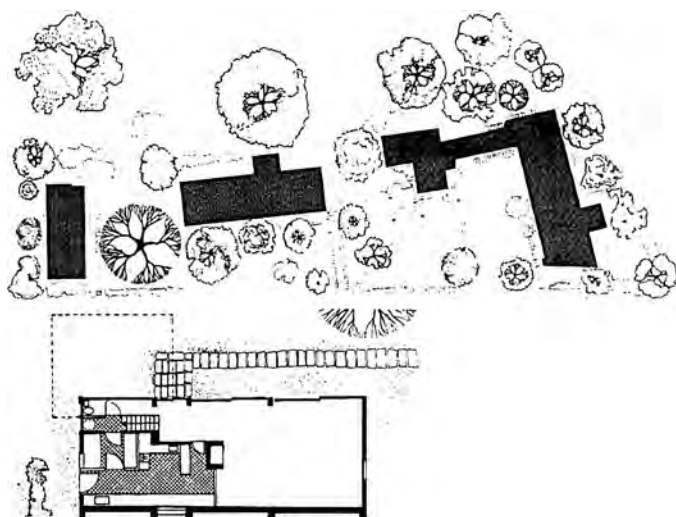


Grupo Austral, 1938/9. Bonet, Vera Barros y López Chas, arquitectos. "Casa de estudios para artistas" en las calles Suipacha y Paraguay. Buenos Aires. En el centro, el sillón BKF.

En la esquina de la avenida del Libertador y Güemes de Martínez, en un terreno que ya tenía espléndida arboleda, levantaron los arquitectos Jorge Vivanco, Antonio Bonet y Valerio Peluffo cuatro casas. Con sus bóvedas de cañón corrido de hormigón armado, sus muros portantes y de cerramiento de albañilería de ladrillo "a la vista" y sus magníficas carpinterías, son en cierto modo obras embrionarias,



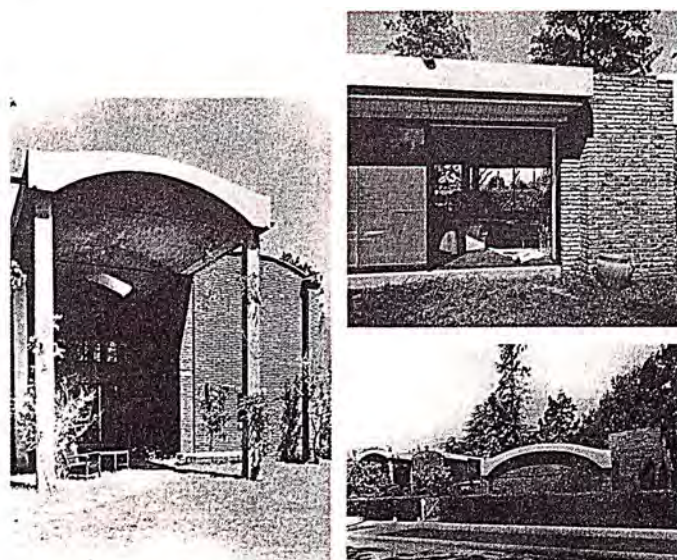
J. Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, arquitectos. Casa de departamentos de la calle Virrey del Pino, Buenos Aires. Fotografía de Gómez.



un primer paso en la elaboración de un lenguaje espacial, estructural y expresivo que pudo haberse concretado en un "modus" arquitectónico identificable, no sólo como una fase feliz del desarrollo de la arquitectura contemporánea a nivel internacional, sino también con necesidades, posibilidades y realidades regionales.

Nada hay más claro que reconocer que en estas cuatro casas quedaba planteada la posibilidad de seguir elaborando una formulación arquitectónica de plena vigencia local, sobre el sustrato de unos principios de validez universal. Al observar los dibujos de estos proyectos, es imposible no hacer mención a la influencia de un Le Corbusier maduro, que ya había superado la fase más dogmática que lo caracterizara hasta comienzos del '30.

El camino apenas abierto por las cuatro casas de Martínez desemboca solamente en la Casa Berlingieri de Punta Ballena, Uruguay y lo que pudo haber sido un derrotero feraz, lleno



Grupo Austral, 1938/9. Jorge Vivanco, Valerio Peluffo y Antonio Bonet, arquitectos. Casas en Martínez, provincia de Buenos Aires.

de posibilidades, se fue perdiendo superado por una demanda vinculada a los modelos asociacionistas y pintoresquistas propuestos por las revistas de consumo extranjeras y sus émulos locales, "Casas y Jardines", "Mi Ranchito", "Arquitectura Pintoresca" y otras.

La casa de Berlingieri en la costa del Uruguay, cae fuera de las cotas cronológicas de este trabajo —es de 1946/47—, pero sin embargo no es posible omitirla, porque es uno de los modelos ejemplares del Movimiento Moderno que poseemos en la región. Al borde del mar estimula las asociaciones, sin caer de ninguna manera en lo anecdótico. Si bien sugiere la cosa mediterránea por el uso de las bóvedas catalanas, esta connotación no resta valor a lo esencial. Por muchos motivos esta casa se ha convertido en la obra símbolo de Bonet. A medida que el tiempo pasa sus valores adquieren mayor significación. La notable claridad del partido; una impecable zonificación de áreas netas: estar, servicios y dormir, su estructura: sencilla y evidente y el uso de los materiales del lugar y de las técnicas vernáculas utilizadas, hacen que esta obra, no sin

razón, se haya convertido en el ejemplo acertadísimo de algo que muchos anhelaban poder realizar: la combinación exitosa de los principios mas permanentes de la fase funcionalista del movimiento moderno: función y zonificación, con el uso de materiales, técnicas y formas autóctonas.

La interrelación de los volúmenes es espacialmente acertada; la casa se vierte al mar, pero no pierde valor como refugio, ya que sus formas crean un clima acogedor y de una accesible intimidad. Le Corbusier definió magníficamente a la arquitectura como "el juego luminoso (esplendoroso quizás) de los volúmenes bajo el sol". Si hubiese conocido a esta bella casa que hizo Bonet sin duda hubiese exclamado ¡Ahora podrán entender lo que quiero decir!¹⁴²

El resto de la obras de Bonet en la Argentina se ubican fuera del tiempo de este análisis que vence en 1945. Este aventajado discípulo de José Luis Sert en cuyo estudio trabajó luego de obtener su diploma de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona en aquel trágico año de 1936, realizó una obra valiosísima en España



Antonio Bonet, arquitecto. Casa Berlingieri en el Portezuelo de Punta Ballena. República Oriental del Uruguay.

143. Para mas datos sobre la obra de Bonet, consultar Ortíz, Federico y Baldellou, Miguel Ángel: "La obra de Antonio Bonet" de ediciones SUMMA, Buenos Aires.

144. La mayor parte del material de estos breves párrafos sobre quien fue uno de los mas auténticos creadores de nuestra arquitectura, proviene de un estupendo: "Amancio Williams" realizado bajo la dirección de Claudio Williams, en el que colaboraron Florencia Williams de Butty, Pablo Williams, Pablo Vekstein y la arquitecta Delfina Galvez de Williams.

145. Revista "La Arquitectura de hoy" n° 12, sept. de 1948, págs 11 a 18.

146. En 1967 y 1968 escribimos con Ramón Gutiérrez, Abelardo Levaggi, Juan Carlos Montero, Alberto de Paula, Ricardo Parera y Graciela Viñuales un libro cuyo título es "La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina" en el que fijamos en el año 1930 el fin de la arquitectura que se corresponde con el liberalismo en nuestro país. Ese criterio fue correcto si se juzga en función de los hechos, ya que a partir de ese año y por muchos mas los argentinos no pudimos elegir libremente a nuestros gobernantes, cuestión esencial del liberalismo. Pero el espíritu liberal" continuó siendo la fuerza dominante de la dirigencia política y social hasta por lo menos 1946.

luego de su reingreso a la actividad profesional en la península en 1963.¹⁴³

Terminaremos esta somera evaluación de la influencia del Movimiento Moderno en la Argentina con una breve pero merecida referencia a la obra de Amancio Williams (1913-1989) hasta 1945, es decir hasta la realización de "la casa sobre el arroyo" en Mar del Plata.

Amancio Williams¹⁴⁴ aparece en el escenario de la arquitectura argentina cuando el Movimiento Moderno comenzaba a padecer su primera crisis en nuestro país: 1942. Había realizado algunos proyectos y obras con anterioridad, pero comencemos por sus "Viviendas en el Espacio", que llaman poderosamente la atención por la compatibilización de tres factores que definen el tono utópico del proyecto: sol y luz, aire e intimidad. Se trata de un conjunto de viviendas escalonadas de tal forma que la cubierta de una es a la vez el jardín de la siguiente y así sucesivamente hasta completar un conjunto de seis niveles de alto; de las mismas dijo la revista "La Arquitectura de Hoy", en 1948: "Estas viviendas están destinadas a crear a sus moradores un ambiente sedante y tranquilo y dan, por su forma, una sensación de contención y protección al hombre que las habita. Son viviendas para formar hogares, criar hijos sanos al sol, con un jardín donde pueden correr y jugar bajo la vigilancia de la madre".¹⁴⁵

A lo largo de un período de casi nueve años, 1945-1953, desarrolla Williams una "Sala para el Espectáculo Plástico y el Sonido en el Espacio". Luego de profundos estudios de la acústica, el autor llega a la forma de las alas abiertas de una mariposa, un perfil acústico perfecto, y de ese modo crea, por su revolución alrededor de un eje central, una inusitada forma, totalmente nueva. El resultado generado es anular pero sin ningún hueco ya que en el centro está

la sala de conciertos y en el foco mismo: el escenario.

Los proyectos de Williams fueron, en general, brillantes. Con éste obtuvo la Medalla de Oro de la Exposición Internacional de Bruselas de 1955.

En 1943 cuando se inició la obra, sobre un arroyo que ya no trae agua, Williams levanta "La casa del puente" o "la casa sobre el arroyo".

En esta obra está presente toda la poesía del Movimiento Moderno, esa poesía que tan pocos comprendieron: la de respetar la naturaleza, es más, de exaltarla; la de la forma pura, sencilla y limpia; la de la estructura liberada, cándida, de una lectura abrumadoramente clara y la del detalle, de la perfección —una forma perfecta, rotunda, en el espacio— la utopía, por una vez, hecha realidad.

Williams es el caso más consagrado y evidente de los problemas y de las frustraciones del idealista acérrimo que predicó el Movimiento Moderno. Proyectó siempre y en sus cincuenta y cuatro años de actividad profesional construyó poco, muy poco. Lo cual es de lamentar, porque todos sus proyectos son de calidad, imaginativos y originales.

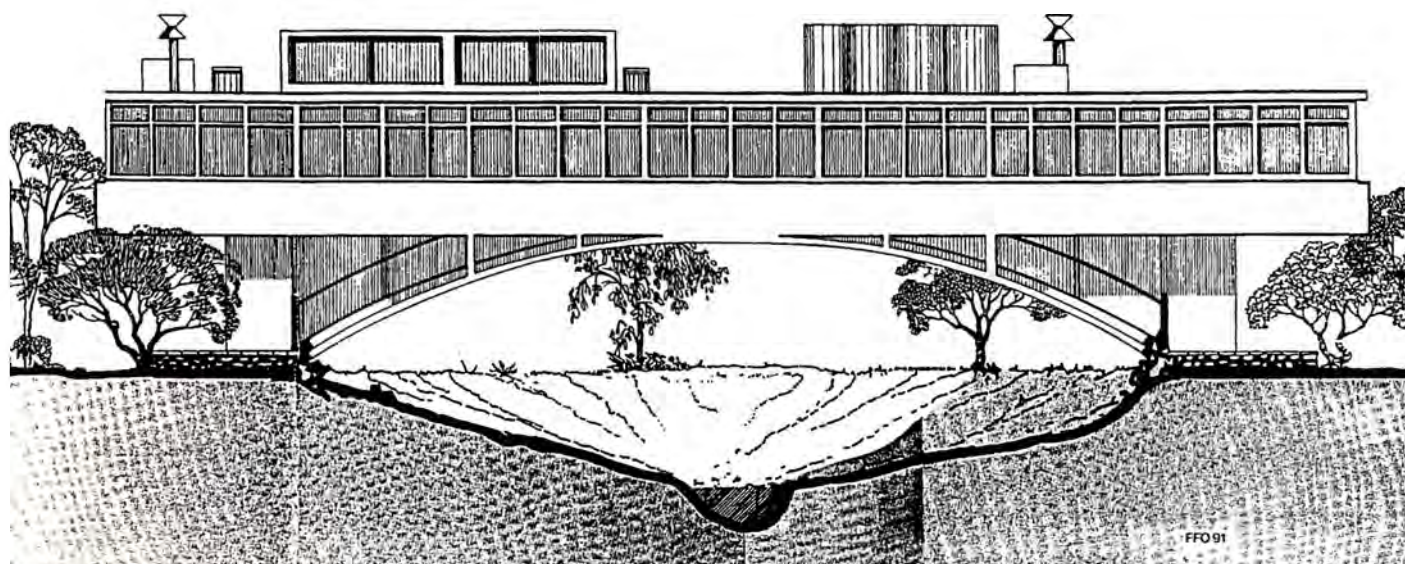
EL FIN DE LA REPÚBLICA LIBERAL¹⁴⁶

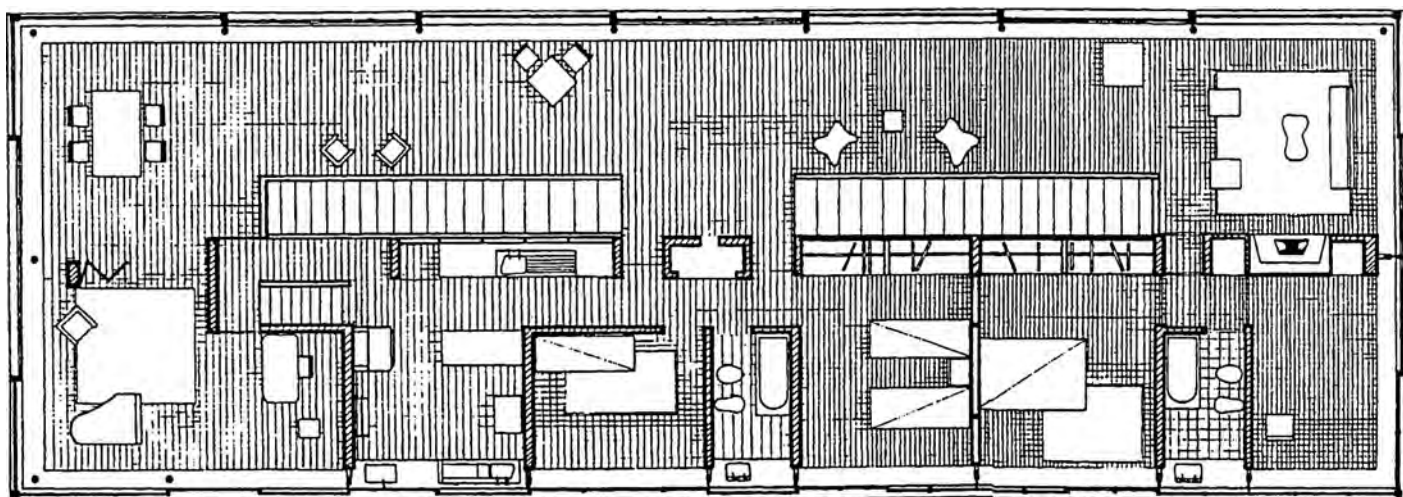
Aquellos años entre 1936 y 1945 en que la Argentina recuperó su imagen de país próspero, de nación aventajada; época en que los argentinos recobramos el orgullo, fueron propicios para los arquitectos que, como se sabe, son quienes deben dar forma concreta y tangible a los anhelos de los gobernantes y también a las fantasías y pretensiones de la dirigencia social.

En un marco de renovada confianza, sin mayor reparo en nuestras falencias, se generó, hacia fines de la década del '30, un clima de seguridad, de suficiencia y también de infatuación o



Amancio Williams, arquitecto. Casa llamada "del puente", en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.





Amancio Williams, arquitecto. Casa llamada "del puente" en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.

si se quiere, de engrimiento nacional, sustentado en buena medida, en la desgracia ajena: España 1936-1939 y la 2^{da} Guerra Mundial 1939-1945.

La Argentina era, más allá de sus problemas políticos internos, un remanso de paz que seguía acogiendo a los desdichados del mundo, un país de fronteras abiertas al hombre, fiel a aquel generoso postulado de la Constitución Nacional de 1853. Los herederos de la Revolución del 6 de septiembre de 1930, afrontaban graves problemas políticos; pero a pesar de estas complicaciones, que no eran pocas, en 1937 las finanzas de la Argentina ya habían superado en gran medida los efectos de la crisis de la economía mundial. En el haber de las tres presidencias Concordancistas y Conservadoras — Justo, Ortiz y Castillo — hay una importante obra de buena administración, de realizaciones materiales de respetable envergadura y una inusual preocupación por la cultura.

En aquel país optimista, alejado de los conflictos internacionales, tan lleno de intenciones de grandeza y tan seguro de un destino esplendente, fue Alejandro Bustillo, quien hizo la ar-

quitectura que mejor representó el estado de ánimo nacional, entusiasta y enfervorizado, tanto de los gobernantes como de una buena parte de los gobernados.

La historia de Alejandro Bustillo es la de un éxito. Sostuvo claramente sus ideas, las llevó a cabo sin concesiones, tuvo autoridad frente a una clientela importante y heterogénea y nos legó un conjunto de numerosos edificios de respetable valor patrimonial. Su intelecto jamás se detuvo, hizo lo indecible por buscar una solución dialéctica, una síntesis del modernismo y del ideal clásico que tanto admiró. En un ensayo denominado "Posibilidades de una Arquitectura Monumental Argentina" "Conceptos sobre Estilo" que "La Nación" le publicó el 29 de enero de 1950, entre otras cosas dice: "Nuestro país constituido y poblado por razas preponderantemente mediterráneas, de origen iberogrecolatino, y depositario también de una herencia cultural grecolatina, no puede desentenderse, sin traicionarse a sí mismo, de las tradiciones que le son inherentes"... "Nosotros debemos pues, mantenernos despiertos y atenernos a los estilos clásicos en ar-

147. Nos referimos concretamente a la casa *moderna* que Bustillo le construyó en 1929 a Victoria Ocampo en la calle Rufino de Elizalde 2831, de Buenos Aires, a la que nos hemos referido precedentemente.

quitectura, modificándolos artística e inteligentemente sin exponernos demasiado al influjo peligroso de los nuevos factores determinantes que la vida moderna nos depara"... "Entendemos también que, de los estilos clásicos, el griego y sus derivados más fieles son los que mejor se prestan a las realizaciones modernas y debemos emplearlos con preferencia en las grandes capitales cosmopolitas"... "Tampoco es necesario ni conveniente la copia exacta de los modelos antiguos, debemos crear algo nuevo, pero tan parecido al modelo original, como un hijo a su padre".

Alejandro Bustillo nació en Buenos Aires el 18 de marzo de 1889. Cursó estudios secundarios en la Escuela Industrial de la Nación N° 1 "Otto Krause", ingresando luego a la Escuela de Arquitectura de la FCF y N de la UBA, de donde egresó diplomado en 1914. Su afición por todas las artes plásticas fue siempre muy fuerte y es éste un rasgo que lo identifica con la cultura del Renacimiento y también con la de la *École des Beaux Arts*. A los 23 años, es decir antes de recibir su diploma de arquitecto, gana el Primer Premio del Salón Nacional de Pintura del Museo de Bellas Artes. El tema de su presentación fue su propio retrato.

Su primer proyecto documentado es una casa de campo en el pueblo de Pila a 190 kilómetros de Buenos Aires; más adelante en 1918, diseñará en sus propios campos, la casa del establecimiento "La Primavera". En 1921, el banquero Ernesto Tornquist le invita, junto con su familia, a residir en París casi dos años; cuando regresa en 1923, comienza los trabajos de la Casa Central del Banco Tornquist en la calle Bartolomé Mitre de Buenos Aires. En esta, su primera obra grande, Bustillo demuestra uno de sus talentos más admirables: dominar de la manera más efectista la composición de volúmenes. En cuanto se refiere a la acertada

disposición de las masas, sus ejecuciones han sido por lo general, acertadas e impactantes.

Por ejemplo en el Tornquist da una respuesta airosa a un tema difícil: como implantar un edificio en una calle del centro, angosta, haciendo que el mismo se destaque, sin romper la armonía del frente de la cuadra. El tono clasicista es más romano que helénico, una clara demostración de la solidez, como un quasi sinónimo de la seguridad; esta última, tan íntimamente ligada a la idea genérica de la casa bancaria.

Bustillo no es un ecléctico más, para él los Blondel que tenía en su biblioteca, no eran suficiente inspiración. Sabía que entre los tiempos de Gabriel, de Boffrand, de Broignart y de De Cotte; de los de Lemercurier, de Levau, de los Mansart y de Perrault; de los Soufflot y de Percier y Fontaine habían pasado muchos años. Y que más que años, habían pasado muchas cosas importantes. Sintió el impacto de la modernidad y aunque nunca pudo identificarse con ella, ni siquiera a instancias de Victoria Ocampo¹⁴⁷, era consciente que le había tocado vivir en tiempos modernos. En esto se diferencia de su colega Alejandro Christophersen (1899-1946) quien le llevaba 23 años y fue en la década del '20 el paradigma del eclecticismo.

Christophersen comprendía que las circunstancias del mundo, de la cultura y del arte, a partir del fin de la Gran Guerra (1914-1918) habían cambiado, que el mundo ya era otro y que las fuerzas del cambio actuaban aceleradamente, amenazando hasta los cimientos de ese gran edificio cultural del eclecticismo historicista que él habitaba cómodamente. Su reacción fue al comienzo contemporizadora, luego refractaria, pero siempre reacia al cambio.

Aunque a veces el discurso de Bustillo se asemeja al de Christophersen, lo cual no tendría

148. Ver Katzenstein, Ernesto: "Bustillo: del estilo a la neutralidad", en el interesante catálogo que se publicó a raíz de la exposición "Alejandro Bustillo, Arquitecto 1889-1982" realizada por Martha Levismann en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el 18 de agosto al 18 de septiembre de 1988.

149. 1928. La casa de Alberto del Solar Dorrego, Avenida del Libertador 2628, Buenos Aires

150. 1930 La casa de Alberto Ramos Mejía, calle Seguí 3963, Buenos Aires.

porqué sorprender, debemos acordar que si bien no es difícil encontrar analogías en sus escritos, son dos personalidades bien diferentes y para probarlo no hay más que considerar sus obras. Es en función de ellas que se comprenderá porque los Mansart, los Blondel y los Gabriel fueron todo para Christophesen, mientras que para Bustillo fueron más bien puntos de partida, como lo fueron, quizás más aún que aquéllos, Leone Battista Alberti (1404-1472), Sebastiano Serlio (1475-1555), Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), Giorgio Vasari (1511-1574) y Vincenzo Scamozzi (1548-1611). Bustillo siempre crea la impresión de estar más cerca de los italianos que de los franceses, naturalmente, en las obras grandes.

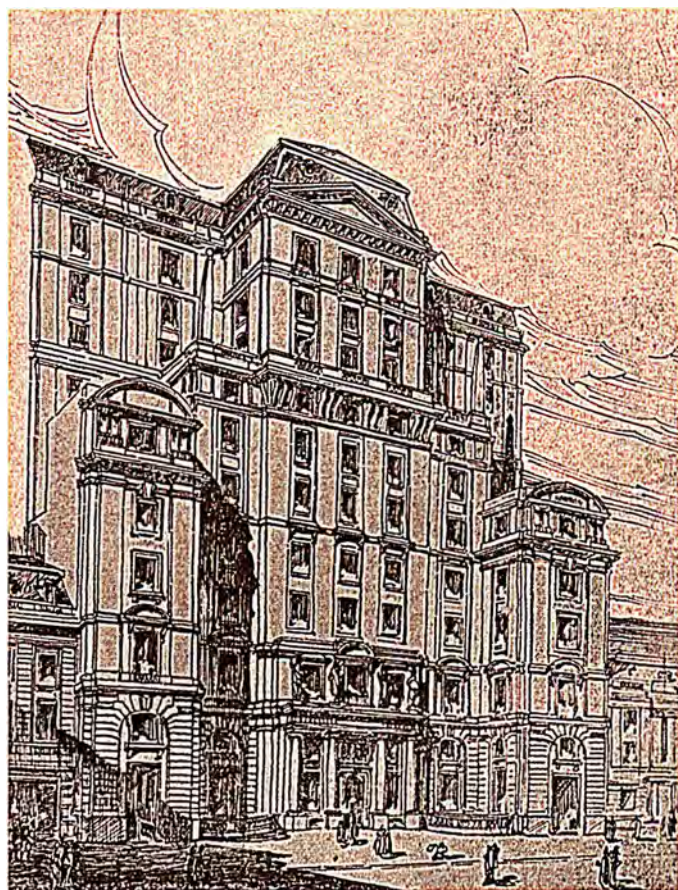
En el Hotel "Continental" Bustillo afina notablemente el tratamiento formal respecto del "Tornquist", está a mitad de camino a la "neutralidad"¹⁴⁸ estilística que culminará en 1931-1933 en las casas de la señora Ocampo (que no es Victoria) y del señor José Manuel Jorge.

Las casas de del Solar Dorrego 1928¹⁴⁹, la que construyó para Alberto Ramos Mexía, en 1930¹⁵⁰, y el edificio de Florida y Marcelo T. de Alvear de 1931, son jalones en esta marcha que según el propio Bustillo buscaba evitar "lo arqueológico" y también los excesos decorativos del fin de siècle; en otras palabras, logran la síntesis del clasicismo y la modernidad mediante la sencillez, la austeridad. No cabe duda que éste fue un camino trabajoso y delicado, porque la purgación estilística llega a una cota, más allá de la cual el resultado se torna inexpressivo, excesivamente impávido, como en el frente de la calle Schiaffino del edificio de la señora Ocampo.

Este aseo tan pertinaz de las fachadas, éste expurgo de la decoración, que Bustillo encara con coraje en aras de una finalidad trascendente de síntesis de lo pretérito y lo actual, dio a

luz una bella casa: la de Ramos Mexía y algunos edificios estimables como el de la calle Vicente López 1860 del señor García Merou.

Indudablemente para Bustillo el gran desafío a sus ideas de síntesis, sería el proyecto del Banco Nación. Pero antes de abordar este tema, recalemos en una obra de 1933-1934: el Museo Nacional de Bellas Artes. Por iniciativa del él y del pintor Jorge Soto, se resuelve destinar un antiguo edificio de estación de bombeo de la compañía de Aguas Corrientes, en Museo Nacional de Bellas Artes. Una decisión extravagante si se quiere y encargarle la refac-



Alejandro Bustillo, arquitecto. El Banco Tornquist, en la calle Bartolomé Mitre, Buenos Aires, 1926.

ción —hoy diríamos refuncionalización— al propio mentor de la idea.

Bustillo comprendió claramente que el edificio debía “ubicarse” en un contexto monumental (aunque ignoraba, obviamente, que detrás del museo de Bellas Artes se iba a instalar, nada menos que la nueva Facultad de Derecho). Es así que lo dotó de un nuevo y grandioso pórtico tetrástilo del orden dórico simplificado, dejando a modo de contraste, el resto de la fachada clasicista en la modalidad fin de siècle, con sus complicadas edículas que posteriormente fueron reemplazadas por dos grandes tímpanos con sendos nichos y remates *déco*, cuya presencia no es del todo convincente.

Lo haya o no pensado Bustillo, o deseado, hay en esta fachada un aire innegablemente manierista, si es que se pueden aceptar dos cosas: que el tratamiento colosal del pórtico es por lo menos anticonvencional y establece un salto de escala sorprendente respecto del resto del edificio y que el recurso para salvar la diferencia de altura entre el pórtico y el resto, mediante tres paneles tácticos, es también advenedizo respecto de las formas canónicas de la composición clásica y clasicista. Ya había roto con las convenciones más usuales, al dividir con un símil de arquitrabe y balaustrada la zona “del fuste de la columna” en el Hotel Continental (1927-1928).

El Banco de la Nación es el más importante y grande de la Argentina. En 1937 se le solicita a Bustillo que proyecte una nueva casa matriz en el predio delimitado por las calles Rivadavia, Reconquista, B. Mitre y 25 de Mayo de Buenos Aires, tomando así el futuro edificio toda la manzana. El anterior ocupó sólo una parte y había sido el primer Teatro Colón. El Directorio le pidió que proyectase un “monumento eterno”.

Enfrentándose a todas las circunstancias ad-



Alejandro Bustillo, arquitecto. El Hotel Continental, fachada de la Diagonal Roque Sáenz Peña, detalle, 1927/8.

versas, a las críticas más feroces y hasta a las opiniones más razonablemente contrarias, hizo prevalecer la tesis de monumento tan cara a su cliente y así creó el modelo ejemplar, el patrón y arquetipo del edificio monumental argentino. El resultado, después de 15 años de trabajo y de demoras, es de una contundencia sin par. Sus cinco fachadas transmiten equilibrio y armonía. La principal, que es la de menor tamaño, ocupa el chaflán de la esquina de las calles Rivadavia y 25 de Mayo y enfrenta a la Casa de Gobierno, a la que supera despiadadamente en grandiosidad.

El Banco de la Nación, es de una escala lindante con lo colosal, combina las disposiciones de fachada de los palazzos del Renacimiento tardío con una gran techumbre de mansarda cuyas lucarnas levemente apaisadas, agregadas posteriormente, son el único incordio en este enorme mole de grávida presencia y buenas proporciones.

Hay en toda la obra grande del autor, un sustrato en tono manierista, asunto innegable, como ya lo hemos dicho en el caso del “Hotel Continental” y del museo “Nacional de Bellas

151. San Giorgio Maggiore (1565-1610), en la Isla de San Giorgio en Venecia, obra de Andrea Palladio (1508- 1580) completada por V. Scamozzi.

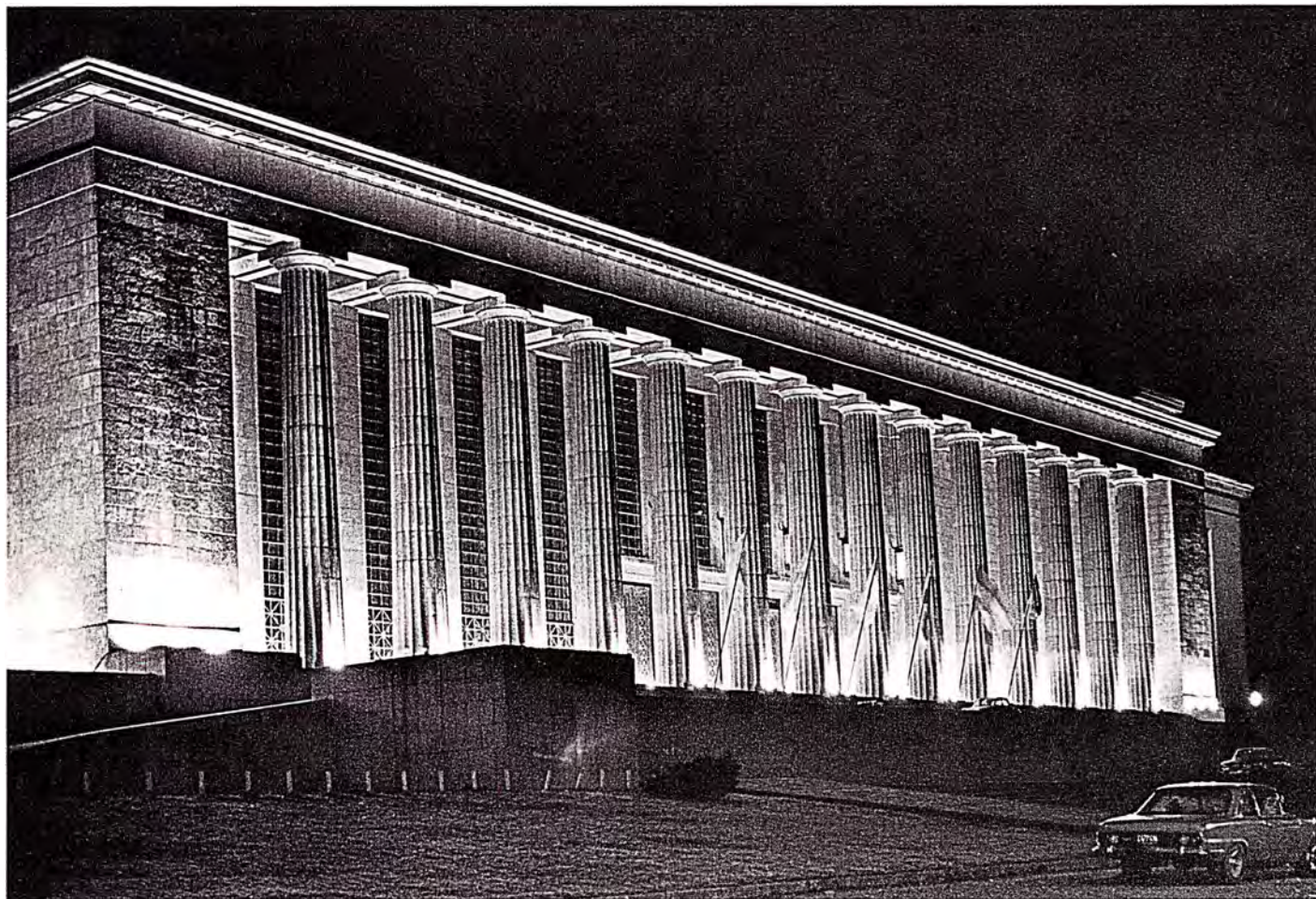
152. Il Redentore (1577-1590) en Venecia, también obra de Andrea de Palladio.

153. San Juan de Letrán (1733-36) en Roma, obra de Alessandro Galileo (1691-1737).

Artes". Al observar el gran pórtico del acceso principal del Banco de la Nación surgen, casi sin querer, las imágenes de San Giorgio Maggiore de Venecia¹⁵¹ o de Il Redentore¹⁵² y en las composiciones laterales de las otras fachadas surgen casi sin querer y guardando las distancias, recuerdos de la imponente fachada de San Juan de Letrán de Roma.¹⁵³

En su reportaje del día de la inauguración del nuevo Banco, el 24 de julio de 1944, el diario "La Razón" proclamaba que el edificio "fija

un punto de partida del estilo Clásico Nacional Argentino" (sic); Bustillo explica con claridad como había llegado, casi espontáneamente a este resultado, tan caro a su ánimo "La obra magna ofrece relieves que permiten identificar el significado argentino de la realización arquitectónica... al igual que los arquitectos romanos, trabajando sobre motivos griegos y los franceses sobre los itálicos, impusieron a sus concepciones, acaso sin saberlo, un profundo sentido nacional".



Chiappori, Ochoa y Vinent, arquitectos. La Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires en la Avenida Figueroa Alcorta.

154. Redactado por los arquitectos Francisco Bullrich y Carlos Méndez Mosquera que entre otras cosas dicen "...El arquitecto Bustillo no se ha contentado con ser una 'gloria nacional', un padre artístico de la Patria; ha querido demostrar que además de apetito (insaciable!) tiene ideas. Ha querido evidenciarse como hombre de pensamiento y doctrina capaz de destacarse entre los mas notable, y ordenar desde lo alto de su mansarda la vida y profesión de sus conciudadanos". (Bustillo había presentado un proyecto para incluirlo en un "Estatuto del Trabajo Intelectual" que preparaba el gobierno peronista).

Pero no todo el mundo estaba tan entusiasmado con el imponente edificio. A propósito de un proyecto de Reglamento de la Profesión de Arquitecto enviado por Bustillo al Consejo Profesional de Arquitectura en 1949, el Centro de Estudiantes de Arquitectura incluyó en su boletín "CEA 2" un suelto en el que se dice que el autor del proyecto del Reglamento "fue capaz de plasmar, con serenidad helénica, esto sin remordimientos, el King Kong neoclásico de la Plaza de Mayo que, como se sabe está destinado, sin intención sarcástica (con la plata no se juega) a servir de Banco de la Nación".¹⁵⁴

Pero ya terminado el enfrentamiento de los eclecticismos, clasicistas e historicistas con los fervorosos incondicionales del Movimiento Moderno; hoy entregado también dócilmente a la nosomántica de nuevas ilusiones, posmodernas, deconstructivistas, *hightech*, es decir desde un puesto de observación de nuevo ecléctico, debemos admitir que la obra de Alejandro Bustillo ha ganado espacio y se la puede analizar casi desapasionadamente.

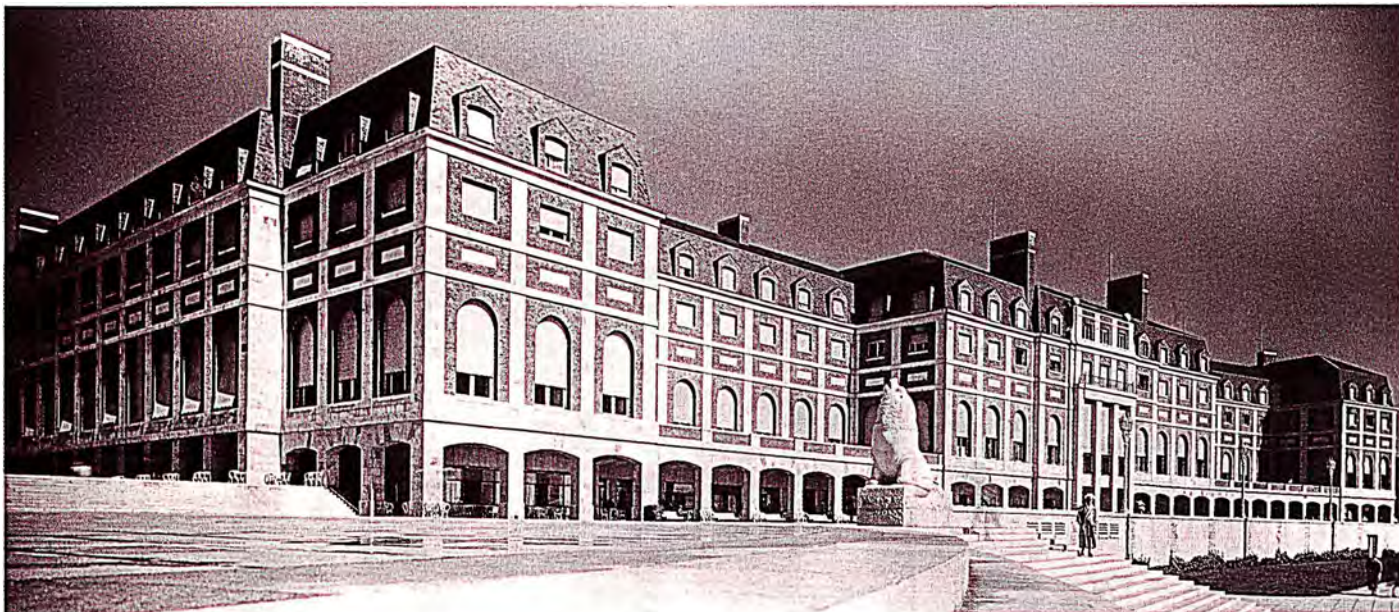
Es así que ahora la gran masa del Banco de la Nación no se puede considerar, ni remotamente, la del edificio malvado de la Plaza de



Alejandro Bustillo, arquitecto. El Banco de la Nación Argentina en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, 1939/46. Fotografía de Gómez.

155. Las relaciones de amistad y de parentesco son evidentes; por ejemplo su hermano Ezequiel fue Presidente de la Administración de Parques Nacionales. Pero a partir de 1946 el gobierno peronista no lo favoreció y su actividad en la esfera pública se apaga luego de las obras del Hotel Provincial de Mar del Plata.

156. En realidad lo que creó Bustillo no es, en esencia una rambla sino un enorme complejo de dos edificios, uno de esparcimiento y otro de hotelería rodeados por una recova en su planta baja.



Alejandro Bustillo, arquitecto. La mitad del gran proyecto de Playa Bristol: el edificio del Casino de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. Fotografía de Gómez.

Mayo y que en comparación con las construcciones del frente sur, tan insustanciales y tan faltas de distinción —el Banco Hipotecario, es un buen ejemplo, por mencionar uno— el gran banco del frente norte resulta todo lo contrario: distinguido y memorable, grávido sin duda, pero de unas proporciones y de una euritmia refinada.

La obra del Banco Nación fue atacada por tres motivos principales; el primero fue de carácter ideológico: por representar todo lo contrario a lo que el Movimiento Moderno de la Arquitectura se había propuesto representar. El segundo motivo fue de naturaleza más bien político y tuvo que ver con la idea de que Bustillo obtenía obras en razón de su amistad y parentesco con la dirigencia política¹⁵⁵ y el tercer motivo tuvo su origen en consideraciones urbanísticas: rompimiento de la escala del marco edilicio de la Plaza, monumentalismo exagerado y sobre todo porque su construcción impli-

có un escollo terminante a toda posibilidad de sistematizar la plaza, de darle unidad.

Cuando Bustillo comienza a pensar en su gran proyecto, para la Playa Bristol de Mar del Plata en 1937, no había una ruta pavimentada que uniese al ya prestigioso balneario con Buenos Aires. Los 404 kilómetros de la ruta nacional 2 se completaron para la temporada veraniega de 1939-1940.

Pensar en aquel entonces en una sala de juego que en una misma sesión pudiese albergar a 15.000 personas confirma mucho de lo dicho, resumiendo: pensar en grande. Cuando se trata de Bustillo, es difícil trazar la frontera entre lo fatuo y lo visionario. Al encarar “la nueva rambla” de Mar del Plata, denominación equivocada si es que la hay¹⁵⁶, Bustillo percibió con notable sagacidad que lo que había que rescatar era la playa, la arena, que debido a la particular disposición del edificio anterior, se escurría por efecto del choque y el retroceso de las



Alejandro Bustillo, arquitecto. Casco de la estancia "La Azucena", Tandil, provincia de Buenos Aires, 1927.

aguas al dar éstas contra el basamento de la vieja construcción.

Frente a esta circunstancia de erosión de la playa, las nuevas construcciones se ubicaron a más de cien metros tierra adentro, ocupando en su totalidad los jardines públicos del Parque General Paz. De esta manera se salvó la que es la más concurrida de las playas de Mar del Plata: La Bristol.

El gran proyecto excedió en mucho la idea de un reemplazo de la Rambla de 1911.

Estilísticamente un Luis XIII simplificado, el planteo elegido merece ciertos reparos, casi todos vinculados a la escala monumental del conjunto. También destacable por lo incomprensible, son las dimensiones de los locales de la recepción del "Hotel Provincial", vastos más allá de toda razonabilidad y de las circulaciones que conducen a las habitaciones, de una amplitud desconcertante.

El "Hotel Llao Llao" de Bariloche es incuestionablemente una de las grandes obras archi-

tectónicas de la Argentina de la primera mitad del siglo XX. La síntesis paisajística lograda por Bustillo entre un marco natural de excepcional belleza y un magnífico edificio, cuyo perfil acompaña de una manera armoniosa la cadencia de un panorama de montañas y lagos, es admirable.

El nombre de Bustillo está íntimamente ligado al desarrollo de nuestros Parques Nacionales, pero muy especialmente al del Nahuel Huapi y fue allí donde sus iniciativas se armonizaron con las ideas y proyectos de dos colegas que habían sido contratados por la Dirección de Parques Nacionales que residían en San Carlos de Bariloche: Ernesto de Estrada y Miguel Ángel Cesari.

Estrada nació en Buenos Aires en 1909 y comenzó sus estudios de arquitectura en Buenos Aires en 1927, radicándose en Bariloche en 1936, que por entonces era poco más que un pueblo, luego de haber concurrido a cursos de urbanismo en París y en Berlín durante tres años. Entre sus obras más importantes mencionaremos el Centro Cívico de Bariloche y sus adyacencias y los principales edificios del mismo, también de él son las urbanizaciones de las villas Catedral, Llao Llao y La Angostura.

En general el tratamiento que da de Estrada a sus obras no difiere mayormente del que aplicó Bustillo a sus edificios en esa misma región, él mismo asevera que la tipología se creó allí en Bariloche "Allí se formuló ese tipo de arquitectura con madera, piedra, cosa que era un poco nueva, pues allí la arquitectura que existía —popular diremos— era de construcción de madera, un poco traída de Europa, establecida más bien en Chile y que pasó la Cordillera y se estableció en la zona de Bariloche, San Martín de los Andes y otros lugares. La parte de acción gubernamental, lo poco

157. Extractado de "Revista de Arquitectura" n° 135.

158. A Bariloche le han pasado cosas peores que la posible instalación de una "Edelweiss Kitsch" se ha instalado concretamente el "Bariloche Center" un monobloque de once pisos que interrumpe catastróficamente la visual este-oeste de la mitad de la ciudad.

que se había hecho, ya obedecía a un tipo de arquitectura común en los pueblos de la provincia de Buenos Aires hasta que llega este tipo de arquitectura que inauguró Alejandro Bustillo con el Hotel Llao Llao y con los edificios de guardaparques y algunas cositas mas..."¹⁵⁷

Hay en efecto, una tipología compartida, que se generalizó en toda la región y cuyo eje es innegablemente pintoresquista, pero lo que resultó no es alpino, es más robusto y parece obedecer más bien a unos impulsos autónomos aunque el perfil general es europeo, en ciertos casos aparece un fuerte componente autóctono.

Sobre el asunto tipológico es posible mucho divague en los países que no han sido creadores de fuertes arquitecturas propias. Por ejemplo, es imposible en el caso de la zona lluviosa de bosques no caer en la seducción del "*log cabin*": "La casa del leñador". Más al sur, en la hostería del Parque Nacional "Los Alerces", sobre el Futalaufquen, cerca del Esquel el dueño del leñador ronda la vecindad.¹⁵⁸

Afortunadamente en lo de Bustillo, de Estrada y Cesari no hay alusiones a Chalets suizos, ni a las encantadoras viviendas de Garnish Parten Kirchen. Desafortunadamente los halagos que se pueden dispensar a trabajos tan meritorios como el Llao Llao y el Centro Cívico no se pueden hacer extensivos a la Iglesia de Bariloche, que Bustillo resolvió mediante un neogótico aplicado con rigor y rigidez, resultando un edificio pétreo, inexpresivo, desprendido del resto del conjunto de su obra.

Miguel Ángel Cesari nació en 1911 y se diplomó en Buenos Aires en 1932 siendo contratado por la Dirección de Parques Nacionales en 1935. Es autor de una cuantiosa obra de infraestructura del Parque Nacional de Nahuel Huapi; de la hostería de la Isla Victo-

159. Buena parte de los datos sobre el Parque Nacional Nahuel Huapi y la obra de los arquitectos Estada y Cesari ha sido proporcionada por Ramón Gutiérrez y José Luis López en el número 135 de la revista de la Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1985.

ria, del refugio Lynch y del Hotel Villa La Angostura.¹⁵⁹

Dos cosas se pueden decir en alabanza de Alejandro Bustillo: una es que siempre antepuso en su obra los valores del espíritu; su trabajo siempre estuvo condicionado por conceptos e ideales estéticos; se sintió por sobre todo artista. La otra es que nunca perdió de vista que su lugar de actuación era su tierra, a la que sintió intensamente y que ello significó un compromiso ineludi-

ble, una búsqueda de maneras, de fórmulas de conciliación —hoy se diría de compatibilización— entre lo que él reconocía como la mejor arquitectura, la más grande de todos los tiempos y el logro de unas expresiones arquitectónicas, que fundadas en aquellos ideales, pudiesen sin embargo aspirar a la nominación de ser argentinas. Una tarea difícilísima cuando no imposible.

Perteneció a una generación de dirigentes argentinos para quienes la grandeza de su país



Alejandro Bustillo, arquitecto. El "Hotel Llao Llao" de San Carlos de Bariloche, provincia de Río Negro, 1939/40.



Alejandro Bustillo y Ernesto de Estrada, arquitectos. El Parador del Parque Nacional "Los Alerces", sobre el Lago Futalaufquén, provincia del Chubut.

era un hecho incuestionable, cosa que indica un grado de envanecimiento voluntarista e irracional, que podría haber sido reemplazado por la idea de una grandeza potencial, de una grandeza por hacer. Pero en la Argentina siempre ha existido este enfatuamiento, que resulta de una visión exagerada de la propia realidad.

En el fondo, Bustillo no hizo más que com-

partir el mismo ideario y las mismas creencias, hiperbólicas respecto de su país que la retórica de la Revolución del 4 de junio de 1943 "...olímpico episodio de la historia" según las encendidas palabras del poeta.¹⁶⁰

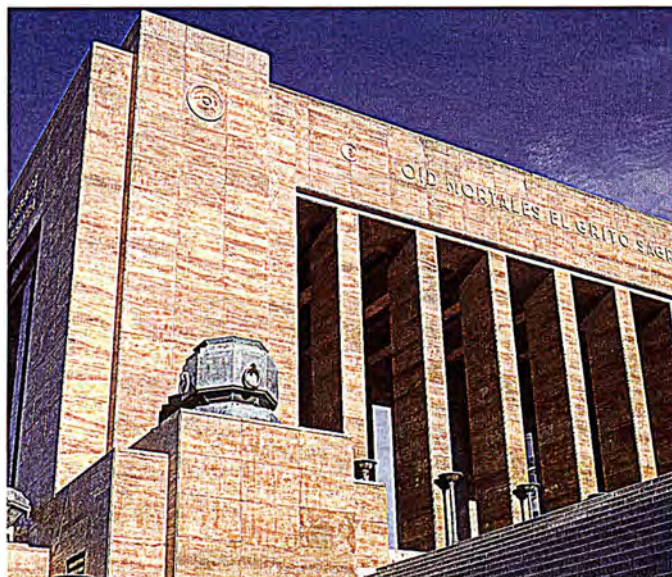
No resulta difícil entender que en un clima de ideas creado por un gobierno, el del 4 de junio de 1943, que se sintió mesiánico y que, mediante una prédica altiva, difundió su misión reivindi-

cadora de los valores más puros de la nacionalidad, la arquitectura que tiene por comitente al Estado debió proyectar grandeza, magnificencia y también debió servir para exaltar los valores que, “según se entiende en un determinado momento político, son los más elevados”.

Se ha sostenido que una buena parte de las obras levantadas por los gobiernos del '30 y '40 tienen un aire fascista. Hay ejemplos de la arquitectura argentina de aquellos años, el “Monumento a la Bandera” de Rosario es, sin duda, uno de ellos, en que la filiación (ya no sería tan solo un aire) fascista es mas bien obvia.

Esta aseveración, más que probablemente, suscitará el encono de los descendientes de los autores de esa gran mole, cuya proa apunta al río Paraná. Pero es casi imposible que ese perfil tan preeminente, la magna columnata y —en general— esa retórica de una grandeza que los argentinos hemos practicado tan inmoderadamente no suscite evocaciones del “Templo de Honor” de la Königs platz de Munich o del Zeppelinfeld de Nuremberg. También resulta obvio que en la mente de quienes diseñaron este Monumento a la Bandera ha primado la idea de que más que un monumento, en el sentido tradicional, se trataría de un lugar de concentración de público, una arena, un lugar en que se celebrarían homenajes y otros ritos.

Siempre con el deseo de exponer las cosas dentro del marco de una objetividad sostenible, comencemos por hacer un breve inventario de los grandes edificios construidos por el Estado Nacional y por los estados provinciales entre 1935 y 1945. De las construcciones universitarias debemos citar por sobre todas, a la de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. En el dominio de los ministerios nacionales se levantaron grandes edificios: el de Obras Públicas, el de



Angel Guido, arquitecto, José Fioravanti y Alfredo Bigatti, escultores (con la colaboración de Alejandro Bustillo, arquitecto). El Monumento a la Bandera de Rosario, Santa Fe.

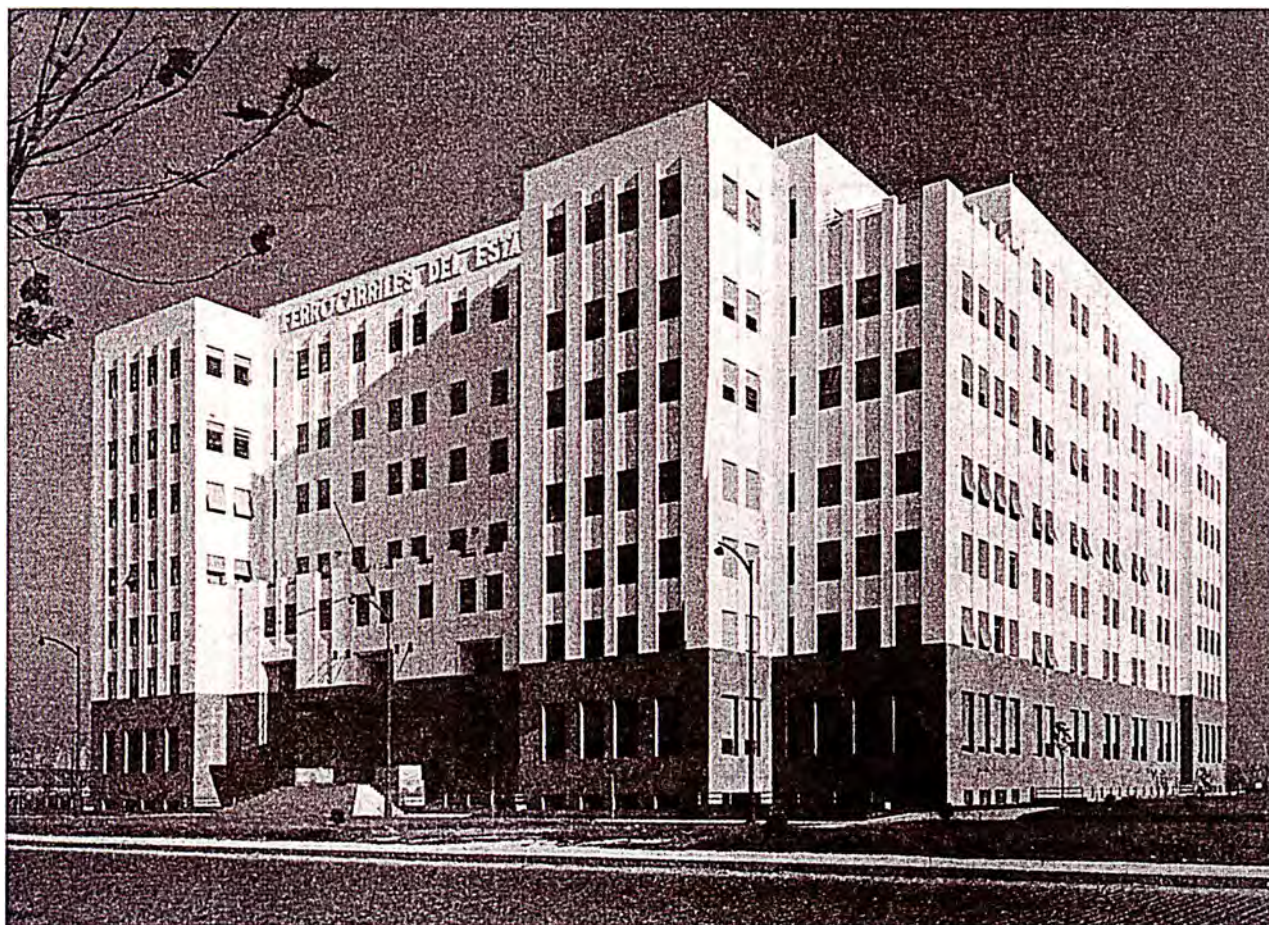
161. Las funciones de éste se llevaron a cabo en el palacio del Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, ya que el Consejo no funcionó desde su disolución el 4 de junio de 1943 hasta el 1 de mayo de 1958.

Guerra, el de Hacienda y posteriormente el de Trabajo y Previsión.¹⁶¹

Las Secretarías, las Direcciones Nacionales y las llamadas dependencias y entes descentralizados también hicieron una ponderable contribución al conjunto de los grandes edificios del Estado. Citamos en esta categoría, la sede central de Yacimientos Petrolíferos Fiscales, la Dirección Nacional de Vialidad, el ya citado Hospital Policial, la Dirección de Ferrocarriles del Estado y la Casa de la Moneda. A este grupo también pertenecen los edificios de la Caja Nacional de Ahorro Postal y el del Banco Hipote-

cario Nacional dos obras de un clasicismo austero, impactantes por su frialdad y la contundencia de los mármoles y los granitos pulidos —esa roca tan dura y compacta— sinónimo de perdurabilidad, casi diríamos de eternidad. Casi todos éstos son edificios levantados para siempre.

Entre este grupo, que incluye algunos conjuntos muy grandes y de estilo innominado como el Centro Cívico de Mendoza, encontramos algunos de mérito. Uno de estos es el Hospital Militar Central de la avenida Luis María Campos de Buenos Aires, el paradigma del policlí-



La Dirección de los Ferrocarriles del Estado, Buenos Aires, 1938.

nico, el Hospital Militar es aproximadamente contemporáneo del meritorio (y privado) Hospital Británico de la calle Perdriel de Buenos Aires, también de la misma tipología, que construyeron Rafael Giménez, Arnoldo Jacobs y Abelardo Falomir al promediar el '40.

Entre lo poco elogiable de la enorme cantidad de metros cuadrados que el sector público construyó entre 1935 y 1945, junto con el Hospital Militar Central, mencionaremos el Laboratorio de Investigaciones de Yacimientos Petrolíferos Fiscales, ubicado en las cercanías de

Florencio Varela entre las rutas nacionales 1 y 2, provincia de Buenos Aires, proyectado y realizado por los arquitectos Jorge de la María Prins, Hugo Rosso, Jorge M. Verbrugghe y Jorge Ros Martín. Se trata de un planteo funcionalista, con unas mínimas concesiones al monumentalismo tan reiteradamente utilizado en los edificios del Estado.

Es probable que el período 1940/1945 sea de los más eclécticos de todos los tiempos y rivaliza con el decenio 1900/1910 en cuanto a la gran variedad estilística de cuanto se construyó pero



El Banco Hipotecario Nacional en la Plaza de Mayo (ahora también, oficinas de la Dirección General Impositiva), Buenos Aires 1942/4.



Edificio de Yacimientos Petrolíferos Fiscales, *diagonal Roque Sáenz Peña*, Buenos Aires. Fotografía de la Revista de Arquitectura.

162. Al compás del aumento de la injerencia del Estado en todas las actividades del país y el rápido crecimiento de los cuadros de la burocracia gubernamental. Véase bibliografía adjunta "La Arquitectura Argentina 1930/1970". "El mito de la cornucopia" y "Del aislamiento como actitud nacional", Gutiérrez, Ramón, Ortíz, Federico.

sobre una base social mucho más amplia. En 1940 había una clase media consolidada, con un buen ingreso y que ocupaba todo el nivel o espacio medio de la pirámide social; una mediocracia que había accedido a unos niveles de consumos bastante altos y calificados. En 1945 son los estamentos medios de la sociedad los que determinan el creciente eclecticismo de la demanda arquitectónica de manera que es en la

temática de la vivienda familiar donde esas solitaciones mayormente ocurren y sus ejemplos son, obviamente, las casas en los barrios, en los suburbios y en los lugares de descanso donde encontramos los ejemplos más representativos. Naturalmente, el Estado Nacional y los gobiernos de las provincias seguían construyendo de manera intensa¹⁶², realizando un volumen de obra que hoy sorprende.



El Hospital Militar General de la Avenida Luis María Campos, Buenos Aires, 1940.

163. Entre 1914 y 1947 se registran los siguientes aumentos en los distritos municipales mas populosos del conourbano bonaerense.

Municipio	Población	
	1914	1947
Avellaneda	114.739*	273.839
Lanús		244.473
San Martín	50.852	269.514
Vicente López	12.000	149.958
L. De Zamora	59.874	127.880
Quilmes	38.783	123.132
Morón	24.624	110.344
San Isidro	19.092	90.086

*Incluye el término municipal de Lanús. Lanús se separó de Avellaneda en 1944. Llamándose partido de 4 de Junio; después de 1955, Lanús.

Es en esos años que se concreta la gran aglomeración bonaerense y más aún después de 1946 al instalarse en el poder el primer gobierno peronista y se implementaran políticas concretas de financiación, protección y estímulo a la industria nacional. Buenos Aires, desafortunadamente, concentró la mayor parte del nuevo impulso industrialista, seguida por Rosario y mas adelante por Córdoba y Mar del Plata. También Bahía Blanca creció en los años posteriores al '40.¹⁶³

Este fenómeno desató otro de vasto alcance e imprevisibles resultados: la inmigración interna, con la mira puesta en las grandes ciudades y como consecuencia, el despoblamiento de las provincias rurales más pobres. Más adelante en el '50, el '60 y el '70 se incorporaron al proceso inmigratorio urbano, grandes contingentes de ciudadanos de los países limítrofes.

Pero recién en los últimos meses de 1939 la Sociedad Central de Arquitectos, junto con la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires organizó la Primera Exposición de la Vivienda Popular a la que se le dio cierta trascendencia.

En el sector de la sociedad de ingresos medios y medios altos la demanda de arquitectura fue alta, ya que muchas familias también deseaban la segunda casa en un lugar "de descanso" ya fuese este de fin de semana o de veraneo. En esta franja de demanda, reiteramos, muy ecléctica y amplia, actuaban arquitectos de excelente nivel.

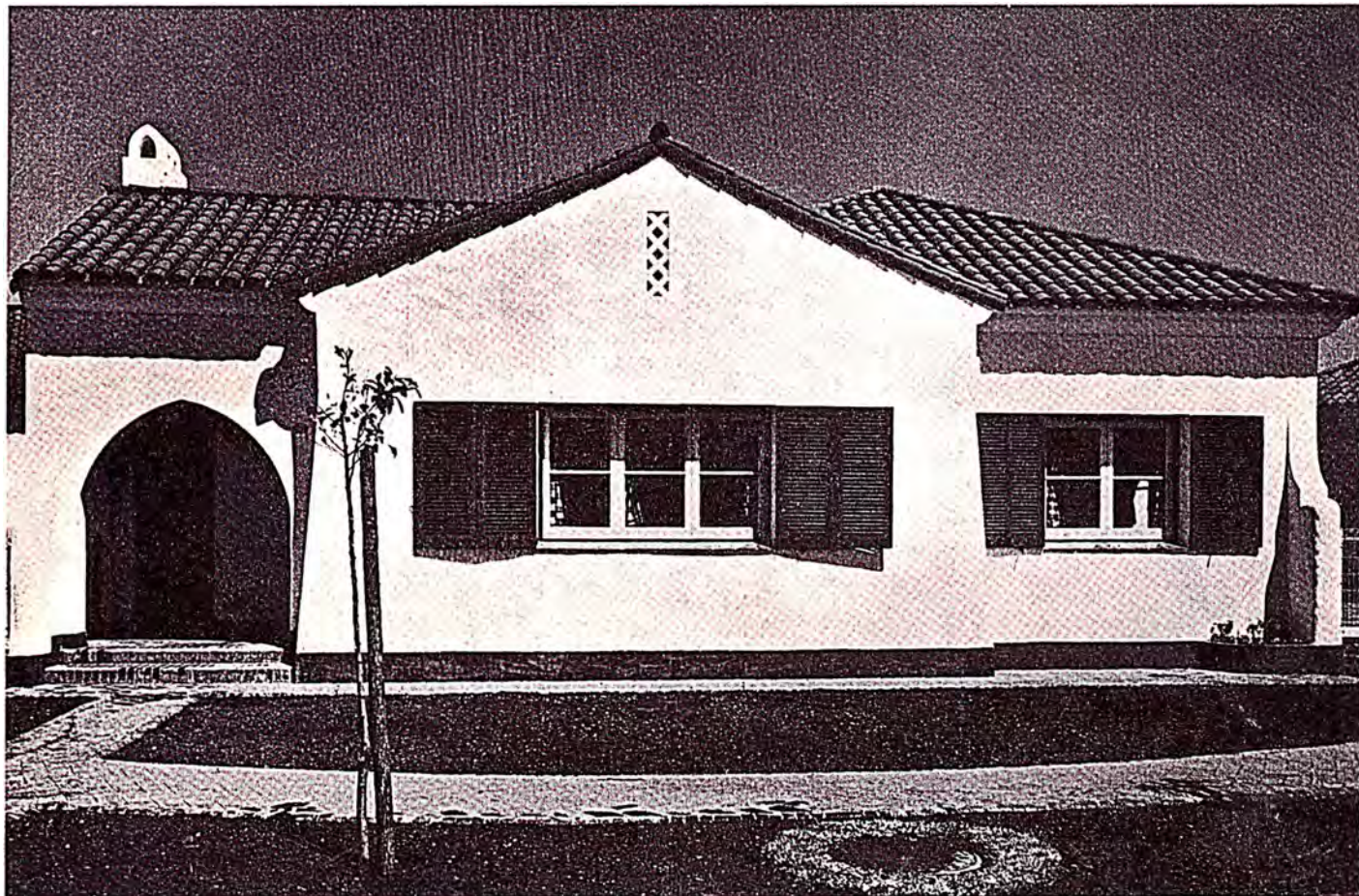
Dentro del marco de un eclecticismo casi ilimitado en sus opciones sería imposible hacer justicia a la obra de todos en un quinquenio en que los argentinos de clases media y alta podían creer que estaban destinados a vivir en un país eternamente próspero. Sin embargo, quienes ocupaban la base de la escala social no tenían una visión tan esperanzada.

CONSIDERACIONES FINALES SOBRE LA ARQUITECTURA ARGENTINA DEL PERÍODO 1870-1945.

En este Tomo y en el V de la Historia General del Arte en la Argentina, de la Academia Nacional de Bellas Artes, hemos examinado la arquitectura de nuestro país desde la década del '70 del siglo XIX hasta mediados de la del '40 del siglo XX, y de este estudio que no pretende ser concluyente, nos sentimos obligados, a modo de cierre, a exponer algunas consideraciones finales:

1. Para la Argentina es éste un período de enormes cambios, de modificaciones de gran trascendencia a las que no nos corresponde aludir detalladamente en una historia de la arquitectura. Sólo consignamos lo más obvio: a) la población total creció de 2.000.000 de habitantes a 15.500.000. Fundamental en este crecimiento fue el aporte inmigratorio, principalmente el italiano y el español; b) al mismo tiempo, cosa notoria, nuestro país se convirtió en una nación urbana, dejó de ser el país rural de la época de la Independencia, de las luchas internas; de la Confederación; c) también entre 1870 y 1945 dejó de ser un país criollo para dar lugar a una notable cosmopolitización; d) al mismo tiempo nuestra nación se convertía en un país de nativos, de argentinos (jus soli); al final del período menos del 15% de los residentes habían nacido en el exterior. Debe quedar claro por lo visto, que en este período *se construyó un país; un país nuevo.*

2. También, a juzgar por lo visto, el factor dominante, la influencia ideológica preponderante, que marcó a la producción arquitectónica 1870/1945 fue la de un eclecticismo historicista de vasto alcance y amplísimo en su diversidad. Durante esos años, el sector público y el privado medio y alto argentino siempre tuvo



Barrio de suboficiales del ejército "Sargento Cabral" en Campo de Mayo, provincia de Buenos Aires, casa tipo C3.



Alberto Rodríguez Echeto, arquitecto. "Los Troncos", residencia en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires

ron una preferencia muy sustancial por todas las vertientes de la arquitectura clasicista, en especial por la francesa de los Borbones. Estas preferencias, una verdadera francofilia, se acentúan a partir de mediados de la década del '90 del siglo pasado y menguada su fuerza, se proyecta hasta la década del '50. Es imposible pensar la arquitectura argentina, sin acreditarle a L'Ecole des Beaux Arts de París una influencia excepcional.

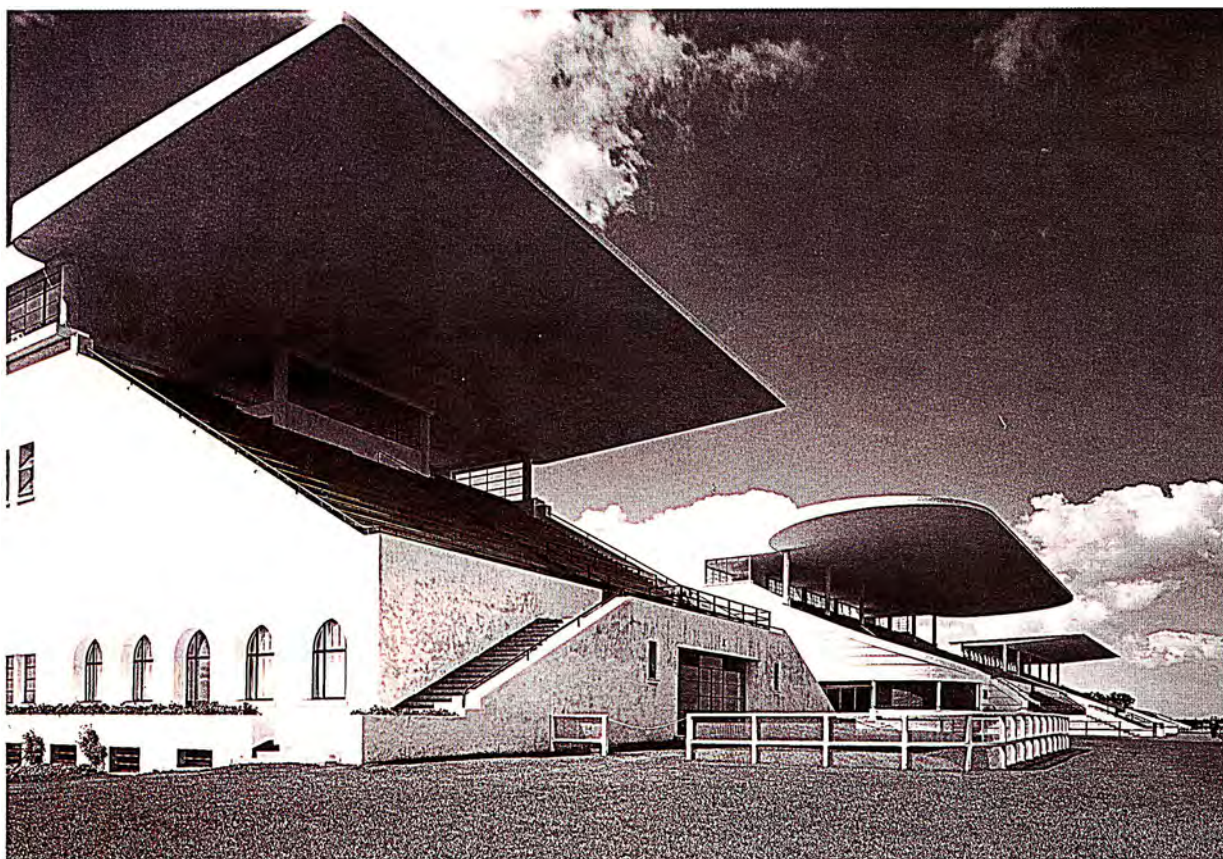
3. Es interesante constatar que alrededor del fin y los comienzos del siglo el eclecticismismo se convierte en un estilo en si o *per se*. De tanto combinar cosas del historicismo, se crean unos edificios que, al no poderse ubicar razonable-

mente en el catálogo de los estilos, habrá que concordar que tiene un estilo propio o mejor dicho, que son sencillamente eclécticos. Hay quienes han bautizado a algunas de estas arquitecturas como de la *Belle Epoque*; esta denominación no les viene mal.

4. Las ciudades grandes de la Argentina son de abundante suburbio, especialmente Buenos Aires. Allí donde se instalaron las altas y medianas burguesías la solución arquitectónica genérica se llamó y sigue llamándose *chalet*. En estas zonas de extramuros, prevalecieron respuestas pintoresquistas, tal como hemos descripto en el capítulo anterior. Se trató, se trata aún, de una cuestión de la elección del estilo y las variantes



Alula Baldassarini, arquitecto. Residencia en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires.



Acevedo, Becú y Moreno, arquitectos. Las tribunas del Hipódromo de San Isidro en la provincia de Buenos Aires.



Vista, mirando al sur, de la ciudad de Buenos Aires sobre el eje de la calle San Martín, c. 1945.



En el delta del Río Paraná, cerca de Buenos Aires, el debate de los estilos aún no ha afectado a las viviendas de los isleños.

fueron muchas: Normando, Tudor, Georgian, Jacobean, Elizabethean, Provençal, Toscano, Vasco, Californiano y algunas más.

5. Por lo tanto, si tomamos el período en su totalidad, debemos estar de acuerdo que en todos los niveles, salvo entre las arquitecturas más sencillas, populares, el centro de la cuestión arquitectónica era el estilo; la cuestión del estilo. El público sigue entendiendo a la arquitectura en función de los estilos. En esto poco ha cambiado, la palabra estilo es aún lo importante del diccionario de la arquitectura; una actividad que busca denodadamente la adjetivación para poder entenderse con su público. 6. Cabe tener en cuenta entonces que, tanto el Déco como la arquitectura moderna y el Neo-colonial fueron asimilados al sistema ecléctico como estilos; así tenemos “un estilo colonial, un estilo moderno y un estilo decó”.

7. Durante el período en cuestión el cliente adquirió una gran autonomía en sus decisiones. A este cambio en la conducta de la clientela

frente a los proyectos, contribuyeron los medios de difusión masiva especialmente las revistas más populares sobre arquitectura editadas en Gran Bretaña y Estados Unidos. El arquitecto —hasta hoy día— no ha recuperado la posición de autoridad que tuvo frente a sus clientes en las primeras décadas del siglo XX; una autoridad señera y reconocida casi espontáneamente.

8. A lo largo de la década del '30 el clasicismo, acosado por toda la filosofía del Movimiento Moderno, contraataca y se empeña en la búsqueda de una amalgama clásico moderna. Surge de esta indagación un nuevo clasicismo o un nuevo neoclásico; la denominación, no es lo que más importa, siempre que se entienda que se trata de un arquitectura de un clásico simplificado, reducido a lo elemental, desnudo de los detalles de los estilos de Antigüedad, de una excepcional pureza formal, de aristas netas, de una limpieza tal que infunde a sus creaciones monumentales un aire insípido, pero al mismo tiempo intimidador.



En el vasto altiplano ni el eclecticismo historicista ni pintoresquista han hecho mella en la construcción local.

Este clasicismo estilizado por el aseo de sus pormenores fue aprovechado por los regímenes políticos totalitarios: sobre todo por el Fascismo en Italia y en la Alemania Nazi, pero también arraigó en la URSS, en España, en China, Turquía y en decenas de países más, entre ellos algunos que no tuvieron regímenes totalitarios como Francia, Bélgica y Suecia. Entre nosotros se lo halla en una parte apreciable de la obra grande de los gobiernos del '35 en adelante. Quienes quieran ver en la obra pública de aquellos años reminiscencias

de Troost, de Gall, de Nestler, de Speer, de Giesler o de March; o en los edificios del aeropuerto de Ezeiza recuerdos del de Tempelhof y en los interiores del Llaolao evocaciones de la Berghof del Ober Salzberg, están en su derecho, la provocación está o estuvo presente.

9. Y para finalizar digamos, volviendo al crecimiento urbano, que el mismo ha puesto a prueba el buen criterio y también el sentido común de los argentinos. Lamentablemente hay que admitir nuestro fracaso frente a este desafío, un



Vista de la Plaza del Congreso mirando hacia el oeste, vista desde la torre del edificio "Barolo" de la Avenida de Mayo. Buenos Aires, c. 1942.

fracaso importante, que compromete seriamente al futuro. El comienzo de los problemas relacionados con el proceso de urbanización de la Argentina son de larga data y nacen con el descontrol y la imprevisión que presidieron el fenómeno de una inmigración externa: deseada y

necesaria, pero masiva y desordenada. También el lucro exagerado y la especulación han sido grandes actores de nuestro desorden urbano, en concomitancia con codificadores insensibles o sencillamente oportunistas; pero todo esto daría para *otra* historia.

Bibliografía consultada

- Acosta, Wladimiro. *Vivienda y Clima*. Prefacio de Telma Reca de Acosta. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1976.
- Adam, Peter. "Art of the Third Reich". New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1992.
- Agrelo, Emilio C. "La arquitectura del porvenir" en *El Arquitecto*, Revista Mensual de Arquitectura, Volumen VI; 67, Buenos Aires, febrero, 1926.
- Alexandre, Arsène. *The Decorative Art of León Bakst*, (incluye acotaciones de Jean Cocteau). Nueva York, Dover Publications Inc., 1972.
- Allen, Frederick Lewis. *Apenas ayer. Historia informal de la década del '20*. Buenos Aires, Eudeba, 2 e., 1969.
- Amigos del Arte - textos de Alejo B. Gonzalez Garaño, Elena Sansinena de Elizalde y Carlos Ibarguren: "C. H. Pellegrini - su obra, su vida, su tiempo". Buenos Aires, setiembre, 1946.
- Armando, Diego R. y Rispo, Claudia: "Antonio Bonet entre dos mundos". En *Boletín Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo* 3, Buenos Aires, 1989.
- Architekt Viktor Sulcic, *Trst 1895-Buenos Aires 1973*. Catálogo de la exposición, Buenos Aires, abril, 1989.
- Arquitectura Colonial de Salta*. Dibujos de Jorge Augspurg y textos por Miguel Solá. Buenos Aires, Talleres Casa Jacobo Peuser, 1926
- Arquitectura y Comunidad Nacional. Escuela Arte, Ciencia, Técnica y Comunidad Nacional: "Historia Argentina de la vivienda de interés social. Período 1943-55 (I)". Varios Autores. Buenos Aires. Sin pie de editorial. Sin fecha.
- Arquitectura Moderna en Buenos Aires: 1930-1950*. Con textos de Justo Solsona, Hugo Salama, Francisco Liernur, Sandro Borghini y Ernesto Katzenstein. Buenos Aires, CP 67 Editorial, 1987.
- Art Déco, An illustrated guide to the Decorative Style. 1920-40*. Editado por Mike Darton, Publishing Limited Publicado por Wellfleet Press 110. Enterprise Avenue. Secaucus. New Jersey, Estados Unidos, 1989.
- "Art Déco, allí y aquí." Textos de Jorge Ramos, Rafael Iglesia, Juan Manuel Bergallo y Marina Terán. *Summarios*. N° 105: Buenos Aires, Summa S.A., 1986.
- Arwas, Victor. *Art Déco*. Londres, Academy Editors, y New York, St. Martin's Press Inc., 1976.
- Aslan, Liliana; Joselevich, Irene; Novoa, Graciela; Saiegh, Diana; Santaló, Alicia. *Palermo 1876-1960*. Buenos Aires, Inventario de Patrimonio Urbano, (IPU). 1985-86; *Flores 1808-1960*. Buenos Aires, 1988. *Belgrano 1855-1960*. Buenos Aires, 1987. *San Telmo 1580-1970*, Buenos Aires, 1990/91; *Barracas 1872-1970*, Buenos Aires, 1991; *Montserrat 1580-1970*, Buenos Aires, 1992.
- Bairati, Eleonora y Riva, Daniele. *Il Liberty in Italia*. Serie "Guide all'architettura moderna". Roma- Bari, Editori Gius Laterza & Figi, 1 e., 1985.
- Bassegoda, Joan. *Gaudí*. Barcelona, Salvat Editores, 1985.
- Bauhaus, 50 años*. Catálogo de la exposición realizada bajo el patrocinio de la República Federal de Alemania Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre y octubre de 1970.
- Beccacece, Hugo: "Las casas de Victoria Ocampo - El rescate de una tradición", en *La Nación revista*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1988.
- Bellucci, Alberto G. *Breve historia de la arquitectura. Siglos XIX-XX*. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1989.
- Berjman, Sonia; Gutiérrez, Ramón y López, José Luis: "El patrimonio arquitectónico de Parques Nacionales en su etapa pionera: Nahuel Huapi (1935-1950)". *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, N°135.
- Bill, Max. *Le Corbusier & P. Jeanneret. Oeuvre complete 1934-1938*. Textes par Le Corbusier. Zurich, Les Editions d'Architecture. Plan director de Buenos Aires, en colaboración con Ferrari y Kurchan.
- Blondel, Jacques-Francois. *Architecture Francoise ou Recueil de plans, elevations, et profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hotels & Edifices les plus considerables de Paris, etc... mesures exactement sur les lieux*. París, Impresor Charles-Antoine Jombert, librero del Rey, MDCCLII (1752).
- Bohigas, Oriol. *Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista*. Barcelona, Editorial Lumen., 1973. (Colección "Palabra en el tiempo" dirigida por Antonio Villanova).
- Brandariz, Gustavo A.: "Sepura: medio siglo de arquitectura". *Revista de Arquitectura*, N° 155, Noviembre/ Diciembre, 1991.
- Brandariz, Gustavo: "Breve historia de la profesión de la arquitectura en la República Argentina". *Revista del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo*, N° 2/91; 3/91 y 4/91.
- Brunhammer, Yvonne: "The Nineteen Twenties Style". London, New York, Sidney, Toronto, Paul Hamlyn Publishing Group Limited, 1969.
- Buenos Aires y Nosotros*. Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario de su Fundación. Secretaría de Cultura, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980/81.
- Bullrich, Francisco. *Arquitectura Argentina Contemporánea. Panorama de la Arquitectura Argentina 1950-63*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1963.
- Bullrich, Francisco. *Arquitectura Latinoamericana*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

- Buschiazso, Mario J. *La Arquitectura en la República Argentina. 1810-1930*. Buenos Aires, Artes Gráficas Bastolomé U. Chiesino S.A., 1966.
- Buschiazso, Mario J. *La arquitectura en la República Argentina. 1810-1930*. Buenos Aires, Ediciones Mac Gaul, 1971.
- Buschiazso, Mario J. *De la cabaña al rascacielos*. Buenos Aires, Emecé, 1945.
- Calcagno, Lucía E.; Feijóo de Llamas, Marta; Portas, Beatriz S.; Mesquida, M. Susana; Speranza, Fernando M.; Suárez, Ariel. *Guía de la Arquitectura de Buenos Aires - Itinerarios Barrio Norte-Recoleta*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1992.
- Cárdenas, Eduardo José; Paya, Carlos Manuel. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, 1978.
- Cedeira, Daniel O. y otros. *Patrimonio arquitectónico de La Plata*. La Plata, Ediciones ARX-LAIHAU, 1984.
- Centro de Arquitectos de Rosario. *Recorridos de Arquitectura en Rosario. Angel Guido y el Neocolonial; Francisco Roca y el Art Nouveau; Art Déco*. Rosario, s/f.
- Di Pasquo, Carlos A. *Maestros de la arquitectura: Virasoro, el arquitecto moderno de los años '20*. Buenos Aires, Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, 1, 1989.
- Cortez Conde, Roberto y Gallo, Ezequiel. *La Formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2a e., 1973. (Biblioteca América Latina.)
- Christophersen, Alejandro. "Fundamentos de la arquitectura colonial". En *Revista de Arquitectura*, Año XI, Nº 51. Sociedad Central de Arquitectos-Centro de Estudiantes de Arquitectura, Buenos Aires, marzo, 1925.
- Descharnes, Robert y Prévost, Clovis. *Gaudí - The visionary*. Prefacio de Salvador Dalí. New York, The Viking Press, 1982.
- Díaz Sal, Braulio. *Guía de los españoles en la Argentina*. Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1975.
- Dibar, Carlos L. y Armando, Diego R. "Casado Sastre y Armesto y el racionalismo urbano". *Revista del Consejo Profesional de Arquitectura*.
- Dorfman, Adolfo. *Historia de la Industria Argentina*. Biblioteca "Dimensión Argentina". Buenos Aires, Ediciones Solar S.A. y Librería Hachette S.A., 1970.
- Dorfman, Adolfo. *Cincuenta Años de Industrialización en la Argentina. 1930-1980*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1983. (Biblioteca Dimensión Argentina.)
- Dubourg, Arturo J. "50 Años de Arquitectura". Buenos Aires, Sin pie de editorial, 1986.
- Duncan, Alastair. *Art Nouveau and Art Déco Lighting*. Londres, Thames and Hudson Ltd., 1978.
- En Bélgica, *El Art Nouveau. 1893-1905*. Catálogo del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1990.
- Enciclopedia del Arte en América*. Tomo I: Historia. Buenos Aires, Editorial Bibliográfica OMEBA Argentina, 1968.
- Enciclopedia del Arte en América*. Tomos II y III, Biografías. Buenos Aires, Editorial Bibliográfica OMEBA Argentina, 1969.
- Encyclopédie Du Symbolisme*. Director: Jean Cassou. París, Editorial Aimery Somogy, 1979.
- Enfoques crítico históricos. Art Nouveau. Textos de Stephan Tschudi-Madsen y Vittorio Gregotti. Colección dirigida por Raúl Gonzalez Capdevilla y Lala Méndez Mosquera. Buenos Aires, Summa - Nueva Visión. Cuadernos, Nº 30, 1969.
- Etienne - Jules Marey. Introduction, documentation et notices por Michel Frizot. París, Centre National de la Photographie, 1984.
- Ferrari, Gustavo y Gallo, Ezequiel; Compiladores. *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1980.
- Floria, Carlos Alberto y García Belsunce. *Historia política de la Argentina Contemporánea 1880-1983*. Buenos Aires - Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Franchini, Teresa y Roze, Jorge P. "Pueblos tanineros del N.E.A.: Fontana". En *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, Nº 4, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1977.
- Gaignard, Romain. *La Pampa Argentina. Ocupación - Poblamiento - Explotación: de la Conquista a la Crisis Mundial. (1550-1930)*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1989. (Biblioteca Dimensión Argentina)
- Gandía, Enrique: "Héctor Greslebin en los estudios arqueológicos americanos". Separata del *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Volumen LIV-LV, 1981-82. Buenos Aires, 1987.
- Gazaneo, Jorge O. y Scarone, Mabel. "Tres Asentamientos Rurales". En *Cuadernos de la Arquitectura Argentina I*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1965.
- Gazaneo, Jorge O. y Scarone, Mabel: "Arquitectura de la Revolución Industrial". En *Cuadernos de Arquitectura Argentina 2*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1966.
- Gazaneo, Jorge O. y Scarone, Mabel: "Revolución Industrial y Equipamiento Urbano". En *Cuadernos de Arquitectura Argentina 3*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1967.
- Goldberger, Paul. A new View of our World: "Pinnacles of Delight". *Revista GEO*, New York, Volumen 2, Nº 1, Enero 1980.
- Goldemberg, Jorge J., arquitecto: "Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires". Volumen I. Trabajo de investigación de docentes y alumnos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Editorial CP67, 1985.

- Gómez Moreno, Manuel; Chueca Goitia, Fernando; Maravall, José Antonio y otros. "Homenaje a Angel Ganivet en el primer centenario de su nacimiento". *Revista de Occidente*, Madrid, Año III, 2a. época, N° 33. Número extraordinario, 1965.
- González Capdevila, Raúl. *Amancio Williams*. Serie Arquitectos americanos contemporáneos, N° 1. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1955.
- Grau, Cristina. *Borges y la Arquitectura*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1989.
- Greslebin, Héctor. "El estilo Renacimiento Colonial". Conferencia. *Revista de Arquitectura*, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, febrero, 1924.
- Gropius, Walter. *The New Architecture and the Bauhaus*. London, Faber and Faber Ltd., 1935.
- Guaycochea de Onofri, Rosa T. "La arquitectura del vino". *Revista Todo es Historia*, N° 109. Buenos Aires, abril, 1976.
- Guido, Angel: "Orientación Espiritual de la Arquitectura en América". Rosario, Talleres Gráficos La Tierra, 1927. Presentado al III Congreso Panamericano de Arquitectos.
- Guido, Angel: "Evolución de la arquitectura durante el siglo XX". *Revista Cuadernos*, N° 19. París, Congreso por la Libertad de la Cultura, julio-agosto, 1956.
- Guido, Angel: "Plan Regulador de Tucumán". Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional del Litoral. Bajo el lema "Reargentización edilicia por el urbanismo" presentó Guido este estudio en 1939, reimpresso en 1941, con un listado de escritos del autor que incluye, entre otras, la curiosa "Machinolatric de Le Corbusier" de 1930.
- Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983.
- Gutiérrez, Ramón. "La búsqueda de lo nacional en la arquitectura (1915-1920)". En la *Revista Nacional de Cultura*, Año I, N°4. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1979.
- Gutiérrez, Ramón.: "Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense". Separata del N° 97 de la *Revista Hogar y Arquitectura*, Madrid. Reimpresión, Librería Concentra, Buenos Aires, s/f.
- Gutiérrez, Ramón; Nicolini, Alberto; Ortiz, Federico F.; de Paula, Alberto S.J. y otros. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Summa, 3a. e., 1984.
- Gutiérrez, Ramón y Viñuales, Graciela María. *Evolución de la Arquitectura en Rosario 1850-1930 y La Arquitectura Riojana*. Departamento de Historia de la Arquitectura de la Universidad del Noroeste, Resistencia, 1969.
- Gutiérrez, Ramón. "La obra del ingeniero Juan Col en la expansión edilicia del nordeste argentino". *Cuadernos de Historia*, Serie 1, N° 5, Archivo y Registro Oficial de la Provincia. Corrientes, 1969.
- Guzmán, Yuyú. *Las estancias del Tandil*. Tomo I. Buenos Aires, Librería Sarmiento, 1988.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura en la América Hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, 7a. e. 1964.
- Hillier, Bevis. *Art Déco*. Londres, Studio Vista Ltd. y New York, E.P. Dutton and Co. Inc., 1968.
- Hitchcock, Henry-Russell y Johnson, Philip. *The International Style*. New York, Norton., 1a e., 1932; 2a. e., 1966.
- Horta, Victor.: *Son Musée*. Catálogo completo de su obra, Bruselas, Commune de Saint-Gillies, 1968.
- Huergo, Luis A. *El Puerto de Buenos Aires. Historia Técnica del Puerto de Buenos Aires*. Buenos Aires, Imprenta de la Revista Técnica, 1904.
- Intendencia Municipal. Comisión de Estética Edilicia. *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal*. Buenos Aires, Talleres Peuser, 1925.
- Journal de L'Expressionisme*. Textos de Wolf-Dieter Dube. Ginebra, Ediciones de Arte Albert Skira, 1983.
- Kálnay, Esteban. Maestros de la Arquitectura: "La obra de un solitario: Andrés Kálnay". Buenos Aires, Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, 2, 1989.
- Kantarovsky, Pablo; Billone, Orlando. *300 años de lugares y edificios. San Miguel de Tucumán 1685-1985*. San Miguel de Tucumán, Municipalidad de San Miguel de Tucumán - Sociedad de Arquitectos de Tucumán, 1985.
- Katzenstein, Ernesto. "Algo más sobre los 30", *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, N° 144, noviembre, 1989.
- Kronfuss, Juan. *Arquitectura Colonial en la Argentina*. Córdoba, Casa Editora A. Biffignandi, sin fecha.
- La Arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)*. Universidad de Buenos Aires; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Talleres Gráficos Guillermo Kraft Ltda., 1966.
- La Arquitectura Pintoresca - Viviendas Marplatenses*. Buenos Aires, Editorial Contémpera, 1950.
- La Avenida de Mayo*. Textos de Rafael Iglesia, Fernando Alonso y Miguel Asencio. Buenos Aires, Manrique Zago y Eudeba, 1988.
- La Construcción Moderna. "Album de 76 proyectos de viviendas: Californianas, Modernas, de fin de semana, de interiores, etc." *Revista La Construcción Moderna*. Buenos Aires, 3a. e., s/f. (circa 1948).
- Le Corbusier. *Mi obra*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1960.
- Lo Celso, Angel T. *Euritmia Arquitectónica. Ensayo de una expresión artística*. Córdoba, Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba, 1943.

- Lo Ducca, Giuseppe. *Historia del Cine*. Buenos Aires, Eudeba, 1960.
- Lucchini, Alberto Plinio. *Historia de la ingeniería argentina*. Buenos Aires, Centro Argentino de Ingenieros, 1981.
- Luna, Félix. *El 45 - Crónica de un año decisivo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 10a. e., 1982.
- Madero, Eduardo. *Historia del Puerto de Buenos Aires*. Tomo I. Buenos Aires. Buenos Aires, Imprenta de La Nación, 1902.
- Mantero, Juan Carlos y Gutiérrez, Ramón. "El Puerto de Buenos Aires", revista *Nuestra Arquitectura*, Nos. 438 y 440, 1965/66.
- Martini, José Xavier y Peña, José María. *Alejandro Virasoro*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1969.
- (Precursores de la Arquitectura Moderna en la Argentina 2.)
- Menten, Theodore. *The Art Déco Style in Household objects, Architecture, Sculptures, Graphics, Jewelry*. New York, Dover Publications Inc., 1972.
- 1900 en Barcelona. Modernismo. Modern Style. Art Nouveau. Jugendstil. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1967.
- Monacci, Gustavo A. *La colectividad británica en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1979.
- Monumentos por Gaudí*. Barcelona, Editorial Escudo de Oro, 1987.
- Muello, Ernesto. *Cincuentenario de la Federalización de Buenos Aires - 1880-1930*. Buenos Aires, 1932.
- Muthesius, Eckart; Posener, Julius y otros. *Herman Muthesius 1861-1927*. Incluye las cartas de Ch. R. Mackintosh y Richard Norman Shaw a H. Muthesius. Londres, The Architectural Association, 1979.
- Muybridge, Eadward. *Animal Locomotion; an electrophotographic investigation of consecutive phases of animal movements*, publicación de once tomos de la Universidad de Pennsylvania impresos en 1887.
- Nicolini, Alberto. "Art Déco en el noroeste argentino"; "Racionalismo y arquitectura orgánica en Tucumán" (en colaboración con Carlos Paolasso); "Balance y prospectiva de los años recientes" y "Tecnología y creatividad en la historia de la arquitectura argentina" en *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, 3a. e., 1984, Ediciones Summa, Buenos Aires.
- Noel, Martín S. *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*. Buenos Aires, Casa Jacobo Peuser Ltda., 2a. e., 1923.
- Noel, Martín S. "Fundamentos para una estética nacional". Buenos Aires, 1926.
- Noel, Martín S. "La voluntad artística de España en la arquitectura de América. Barroquismo e Indianismo". Conferencia pronunciada el 22 de julio de 1949 en el Instituto Popular de Conferencias. En *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Tomo XXXV. Buenos Aires, 1950.
- Noel, Martín S. *Palabras en acción*. Buenos Aires, Peuser, 1945.
- Novick, Alicia; Benbassat, Diego y Rojas, Mónica: "Sánchez, Lagos y De La Torre y los otros...", *Revista del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo*, N° 2/91.
- Obras Públicas. "Edición especial dedicada a las obras públicas en Alemania, con dedicatoria del embajador de Alemania Edmund F. von Thermann". *Boletín*, N°49, setiembre, 1939.
- Ocampo, Victoria; Butler, Horacio y Williams, Amancio. "Alberto Prebisch" Monografía de Artistas Argentinos, *Cuaderno 9. Academia Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1972.
- Ocampo, Victoria. *Testimonios*. Primera serie 1920-1934. Ediciones Fundación Sur. Buenos Aires, 1981.
- Origen y Desarrollo de los Ferrocarriles Argentinos*. Dirección de Informaciones y Publicaciones Ferroviarias. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1946.
- Ortiz, Federico F. "Arquitectura 1880-1930". Academia Nacional de Bellas Artes: *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo V, Buenos Aires, 1988.
- Ortiz, Federico F.; Mantero, Juan Carlos; Gutiérrez, Ramón; Levaggi, Abelardo; de Paula, Alberto y Parera, Ricardo. *La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- Ortiz, Federico F. y Baldellou, Miguel Angel. *La obra de Antonio Bonet*. Buenos Aires, Ediciones Summa, 1978.
- Ortiz, Federico F. "La hipertropía capitalina". Sexta parte - Los hechos concretos - de la serie "El siglo XIX en La Argentina". *Revista Nuestra Arquitectura*, N° 411, febrero, 1964.
- Ortiz, Federico F. y Gutiérrez, Ramón.: "La Arquitectura en la Argentina. 1930-1970". *Revista Hogar y Arquitectura*, N° 103, Madrid, Editorial de la Obra Sindical del Hogar, 1972.
- Ortiz, Federico F. "SEPPRA" (La obra de Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini).. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1964. (Arquitectos, argentinos contemporáneos, 9)
- Ortiz, Federico F. "La arquitectura de Buenos Aires - 1870/1970". *Revista Lyra*, N° 210/12, año XXVI, setiembre, 1969.
- Ortiz, Federico F. "La arquitectura argentina después de 1880: una introducción"; "La vivienda urbana en la época del liberalismo: la obra de los arquitectos. Breve comentario en torno del racionalismo, del funcionalismo, del formalismo geométrico y del 'Estilo Internacional'; "Resumen de la arquitectura argentina desde 1925 hasta 1950". *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Summa, 2a y 3a e, 1984.
- Ortiz, Federico F. "Los arquitectos alemanes: influencia decisiva". *Presencia Alemana en la Argentina*. Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 1992.
- Parra de Perez Alen, Martha. *Mario J. Buschiazzi, su obra escrita*.

- Buenos Aires, Instituto de Arte Americano Mario J. Buschiazzi, 1980.
- Paterlini de Koch, Olga. *Pueblos azucareros de Tucumán*. Tucumán, Instituto de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, 1987.
- Perucho, Juan. *Gaudí, una Arquitectura de Anticipación*. Barcelona, Biblioteca del Arte Hispánico. Ediciones Polígrafa, 1967.
- Petriella, Dionisio. *Los italianos en la historia de la cultura argentina y Los italianos en la historia del progreso argentino*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1979 y 1985 respectivamente.
- Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. New York, The Museum of Modern Art, 1949.
- Pevsner, Nikolaus. *Las Academias de Arte: Pasado y Presente*. Epílogo de Francisco Calvo Serraller. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- Prebisch, Alberto y Anzoategui, Ignacio B. *Buenos Aires 1936*. Visión Fotográfica por Horacio Coppola. Buenos Aires, Edición de la Municipalidad de Buenos Aires, 1936.
- Rheims, Maurice. *L'Art 1890 ou Le Style Jules Verne*. París, Arts et Métiers Graphiques, 1965.
- Rojas, Ricardo. *La Restauración Nacionalista*. Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, Buenos Aires, 1971.
- Rojas, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1951.
- Rojas, Ricardo. *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1953.
- Rosario, *historias de aquí a la vuelta (colección)*. Sebastianelli, Hector A. "Monumento Nacional a la Bandera" (1); Cragnolino, Silvia. "Rosario del poblado a la ciudad" (3); Castagna, Alicia; Pellegrini, José Luis; Woelflin, María Lidia. "Desarrollo de la actividad industrial" (5); Ielpi, Rafael O. "El Imperio de Pichincha" (8); García Ortúzar, Rafael. "Bulevar Oroño y el Parque Independencia" (10);
- Rigotti, Ana M. - de San Vicente, Isabel M. "Rosario: progreso y esplendor del siglo xx" (11). Rosario, Ediciones De Aquí A La Vuelta, 1991.
- Salvadé, Mario y Frizzi Brianza, Donatella. *Architettura Liberty a Milano*. Milán, Editorial Gabrielle Mazzotta, 1984.
- Santalla, Lucía Elda. *Julián García Nuñez*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1969. (Precursores de la Arquitectura Moderna en la Argentina, 1)
- Sarlo, Beatriz. *La Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *El Carapachay. Imágenes de las islas del Delta del Paraná*. Buenos Aires, Eudeba, 1974
- Scarone, Mabel Margarita. *Antonio U. Vilar*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1972. (Precursores de la Arquitectura Moderna en la Argentina, 3)
- Scobie, James R. *Revolución en las pampas - Historia Social del trigo argentino. 1860-1910*. Buenos Aires, Ediciones Solar Hachette, 1968 (Biblioteca Dimensión Argentina).
- Sesquicentenario de Bahía Blanca. Exposición histórica, política, social y económica de su evolución. Homenaje de La Nueva Provincia al cumplirse 150 años de su fundación. 1828 -11 de abril- 1978. Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1978.
- Silvestri, Renzo. *Mario Palanti. Architettura per tutti*. Milan, Emilio Bestetti. Art Editions. Officine Grafiche Esperia, s/f.
- Sociedad Central de Arquitectos e Instituto Argentino de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo: *El Patrimonio Arquitectónico de los Argentinos*. Volúmen 4: "Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero". Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1987.
- Spinadel, Laura. "Adolfo Loos: su época y su legado". Conferencias de Alberto Bellucci, Raúl Rivarola y Francisco Liernur, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, N° 142, octubre, 1988.
- The Beaux-Arts. A.D. Profiles 17. *Revista Architectural Design*. London, s/f.
- The Journal of Decorative and Propaganda Arts - Argentine Theme issue*, Levisman Clusellas, Martha; Katzenstein, Ernesto; Bellucci, Alberto; Peña, José María. Miami, Florida, EEUU, 1992.
- Thirties. British art and design before the war*. Exhibición organizada por: The Arts Council of Great Britain in collaboration with the Victoria and Albert Museum. London, Arts Council of Great Britain, 1979.
- Trabucco, Marcelo. *Mario Roberto Alvarez*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1965. (Arquitectos argentinos contemporáneos 10).
- Trecco, Adriana; De la Rúa, Berta; de Ortega, Ana y de Pupich, Laura, *Presencia Italiana en la Realidad Arquitectónica de Córdoba*, Editora Mayúscula, Córdoba, 1995.
- Tschudi Madsen, Stephan. *Sources of Art Nouveau*. New York, Da Capo Press, 1a. e., 1976; 2a. e. 1980.
- Urquiza, Juan José de. *El Cervantes en la historia del teatro argentino*. Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura, 1968.
- Vasena, Pedro e hijos. *Primer catálogo. Ejecutado y compilado por Santiago Vasena*. Sin pie de editorial. 1a. e., 1902.
- Vinca Masini, Lara. *Gaudí, Antoni*. Barcelona, Ediciones Nauta, 1970. (Grandes Mestros del siglo XX)
- Viviendas*. Publicación de la cátedra de Introducción a la Arquitectura a cargo del Arquitecto Alfonso Corona Martínez. Coordinada por los Arquitectos Jacqueline Leplat y Juan Trouilh. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1977.

- Waisman, Marina. "La infraestructura técnica y profesional en las provincias en (el período 1880-1914)"; "La cultura arquitectónica en el período de la integración nacional" y "Tecnología y creatividad en la historia de la arquitectura argentina". *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Summa, 3a. e., 1984.
- Wick, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Witcomb. ("Casa Witcomb"). Reproducciones de las fotografías de la antigua colección Witcomb. Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1925.
- Withich, Petr. *Art Nouveau*. Madrid, Editorial LIBSA, 1990.
- Wright, Ione S. y Nekhom, Lisa. *Diccionario Histórico Argentino*. Buenos Aires, EMECE Editores.. 1a. e., 1990.
- Zerbst, Rainer. *Antoni Gaudí*. Colonia, Editorial Benedikt Taschen, 1989.

Diarios, periódicos y revistas:

- La Prensa*, Buenos Aires: "La Embajada Argentina en Lima", 29 de junio de 1941; "La casa de Ricardo Rojas (en Buenos Aires)", 16 de marzo de 1958; "La casa museo de Rogelio Yrurtia", 18 de mayo de 1960; Ortiz Barili, Pedro. "A medio siglo de un sueño. Cumple hoy 50 años el Teatro Nacional Cervantes", 5 de septiembre de 1971; Chiappori, Sergio. "Fichero de escritores argentinos: Ricardo Rojas", 24 de agosto de 1980; "Cumple 60 años el Teatro Nacional Cervantes", 5 de septiembre de 1981.
- La Nación*, Buenos Aires: 1929: Número extraordinario dedicado a la Exposición Iberoamericana de Sevilla; "El Teatro Nacional Cervantes", 5 de septiembre de 1971; "Con sus estrellas y sus nubes viajeras el Teatro Opera cumple hoy 50 años", 7 de agosto de 1986; Viacava, José Daniel "Le Corbusier, el arquitecto"; Romero Brest, Jorge "El artista en Buenos Aires", 4 de octubre de 1987 (4a. sección). Pagés Larraya, Antonio. "La escritura vigente de Ricardo Rojas", 24 de julio de 1988; Grossman Luis J. "Victor Sulcic, el socio del silencio", 15 de mayo de 1991.
- Revista Summa* desde el número 1, abril de 1963, hasta la fecha.
- Revista de Arquitectura*, órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, desde 1913 hasta la fecha: número 157 de la tercera época.
- Boletines del Consejo Profesional de Arquitectura* del número 1 hasta la fecha.
- Revista Buenos Aires nos cuenta*.
- Revista Canon*, órgano oficial de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires; 6 números, 1943/'44 y '45.
- Revista El Arquitecto*. Publicación aparecida en 1921 que editaban mensualmente Angel Croce Mujica y Francisco Squirru. 67 números hasta febrero de 1926; número 67 del Volumen VI, Emilio Agrelo: "La Arquitectura del porvenir".
- Revista La Arquitectura de Hoy* versión castellana de "L'Architecture d'Aujourd'hui", 7 números entre enero de 1947 y octubre de ese mismo año. El N° 2 contiene los planos de la "Casa del Puente" de Amancio Williams.
- Ciudad -revista de urbanismo* dirigida por Enrique E. García, Editorial Renacimiento. Publicación vinculada a la administración pública de la ciudad de Buenos Aires. 15 números: años 1929-1930.
- Revista Lyra*, año XXVI, N° 210/12 dedicado a Buenos Aires, septiembre de 1969. Federico F. Ortiz: "La arquitectura de Buenos Aires 1870-1970".
- Revista del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos*. Comenzó su publicación en junio de 1927. A partir del número 37, año IV, 1930, versión castellana de "Vers une Architecture", "Hacia una Arquitectura", de Le Corbusier en traducción de Luis A. Romero.
- Revista Nuestra Arquitectura*, fundada por Walter Hylton Scott en 1929, hasta la fecha.
- Tecné: Cuadernos de Técnica, Arquitectura y Urbanismo*. Nos 3-4. Buenos Aires. Marzo, 1944.

*El autor desea agradecer muy especialmente
a las siguientes personas:*

Al arquitecto Gustavo Brandariz, cuya participación en las partes segunda y tercera ha sido particularmente valiosa, como también a María Inés Malharro, excelente colaboradora.

También agradece a Ana María Ortíz, Federico Ortíz, Martha Levisman, José María Peña, Liliana Cálzon, Cecilia Padilla, María Elena Mazzantini, Alberto Petrini, Sara Osinaga Grané, Alberto Bellucci, Elizabeth Kries, Agustín Ortíz, Carlos Méndez Mosquera, Ricardo Follett, Rafael E. J. Iglesia, Nicholas Sapieha, Fabio Grementieri, Ramón Gutiérrez, Alejandro Massot, Jorge Ochoa de Eguilez y Juan Frica.

Y por sobre todo, un agradecimiento especial a la Academia Nacional de Bellas Artes que me ha honrado con la posibilidad de realizar dos capítulos importantes de la Historia de la Arquitectura Argentina.

LA CINEMATOGRAFIA ARGENTINA
(1896-1945)

Claudio España

*A Domingo Di Núbila, pionero, amigo, maestro
y a Jorge Miguel Couselo.*

1. Cfr. Diario La Nación, Buenos Aires, las siguientes entregas: el 6 de julio de 1896, pág. 6, "Varias. El Cinematógrafo"; el 7 de julio de 1896, pág. 6, "En plena fantasía. Una sesión de Cinematógrafo"; el 8 de julio de 1896, pág. 8, "Varias. El Cinematógrafo"; el 9 de julio de 1896, pág. 5, "Fonógrafo, kinetógrafo y rayos Roentgen" ("Las ingeniosas atrayentes invenciones del brujo Edison y los celebrados rayos de Roentgen, que han producido tan gran revolución en el campo de la ciencia."); el 11 de julio de 1896, pág. 5, "Teatros y fiestas. Odeón"; el 12 de julio de 1896, pág. 4, col. 2, "Teatros y fiestas. Odeón", y col. 4, "Varias. El Vitascopio"; el 14 de julio de 1896, pág. 6, "Los rayos X" (sobre el pionero Federico

Figner); el 17 de julio de 1896, pág. 5, "Teatros y fiestas. Odeón"; el 18 de julio de 1896, pág. 5, "Teatros y fiestas. Odeón: El Cinematógrafo" ("Esta noche debutará aquí la nueva compañía cómico-lírica española, y en cada una de las secciones, que serán dobles, se exhibirán por primera vez las vistas del Cinematógrafo, de las que corresponderán cinco a cada sección, o sea veinte vistas en total. Esta noche se hará la prueba ante individuos de la la prensa"); el 19 de julio de 1896, pág. 5, "Teatros y fiestas. Odeón: Exito del Cinematógrafo" (se publica allí el texto considerado la primera crítica cinematográfica en nuestro país y testimonio de la primera exhibición del invento de Lumière, con sus películas).

EL REALISMO INICIAL

El primer contacto del cine argentino con la realidad fue a través de la fotografía animada. Ninguna otra razón que la curiosidad de la fotografía en movimiento. El cine acababa de ser presentado al público por los hermanos Louis y Auguste Lumière, en París, el 28 de diciembre de 1895. Poco después, en julio de 1896, llegaba a Buenos Aires en la forma de proyecciones públicas, en salones armados para mostrar imágenes (el Vivomatógrafo, en Florida 344, el 7 de julio de 1896), y en salas de teatro como complemento de la habitual actividad escénica (el Cinematógrafo de Lumière, en el desaparecido Odeón de Esmeralda y Corrientes, el 18 de julio de 1896.¹ Hay fuentes que suponen proyecciones anteriores del invento de Lumière, en Rosario, provincia de Santa Fe, dentro de la carpa del circo de Frank Brown. Habrían sido promovidas por el viajante internacional Federico Figner², que trajo tomavistas cinematográficas al Río de la Plata a fines de 1895 y que rodó exteriores en Palermo y la Avenida de Mayo, en Buenos Aires. Estas últimas, exhibidas hacia noviembre de 1896, pasan por ser las primeras vistas filmadas en la Argentina, aunque la tradición más repetida informa que el precursor fue el francés Eugenio Py, con su toma de la bandera argentina flameando en la Plaza de Mayo, en 1897, probablemente el 25 de mayo, durante el acto patriótico.

Eugenio Py trabajaba para el belga Enrique Lepage, que había instalado a comienzos de 1897 un negocio de venta artículos fotográficos de origen francés —más tarde, también laboratorio—, en Bolívar 375, a pasos de donde luego se "fotografió" el movimiento de la Bandera. En los años que siguen y hasta 1910 se registra la intensa actividad de Eugenio Py como camarógrafo de "actualidades" (más tarde, se deja



El pionero Eugenio Py, que filmó la bandera argentina al viento en 1897.

contratar como camarógrafo de films argumentales). Como en todo el mundo, también en la Argentina el cine nació devoto del realismo. No se habían apagado los ecos de la Revolución Industrial cuando el cine irrumpió con su extraña jugarreta: registrar el hecho positivo para eternizarlo en la producción visual del espectador de cualquier tiempo. La realidad y la imaginación. Para Eugenio Py, la toma de la Bandera Argentina fue la matrícula del movi-

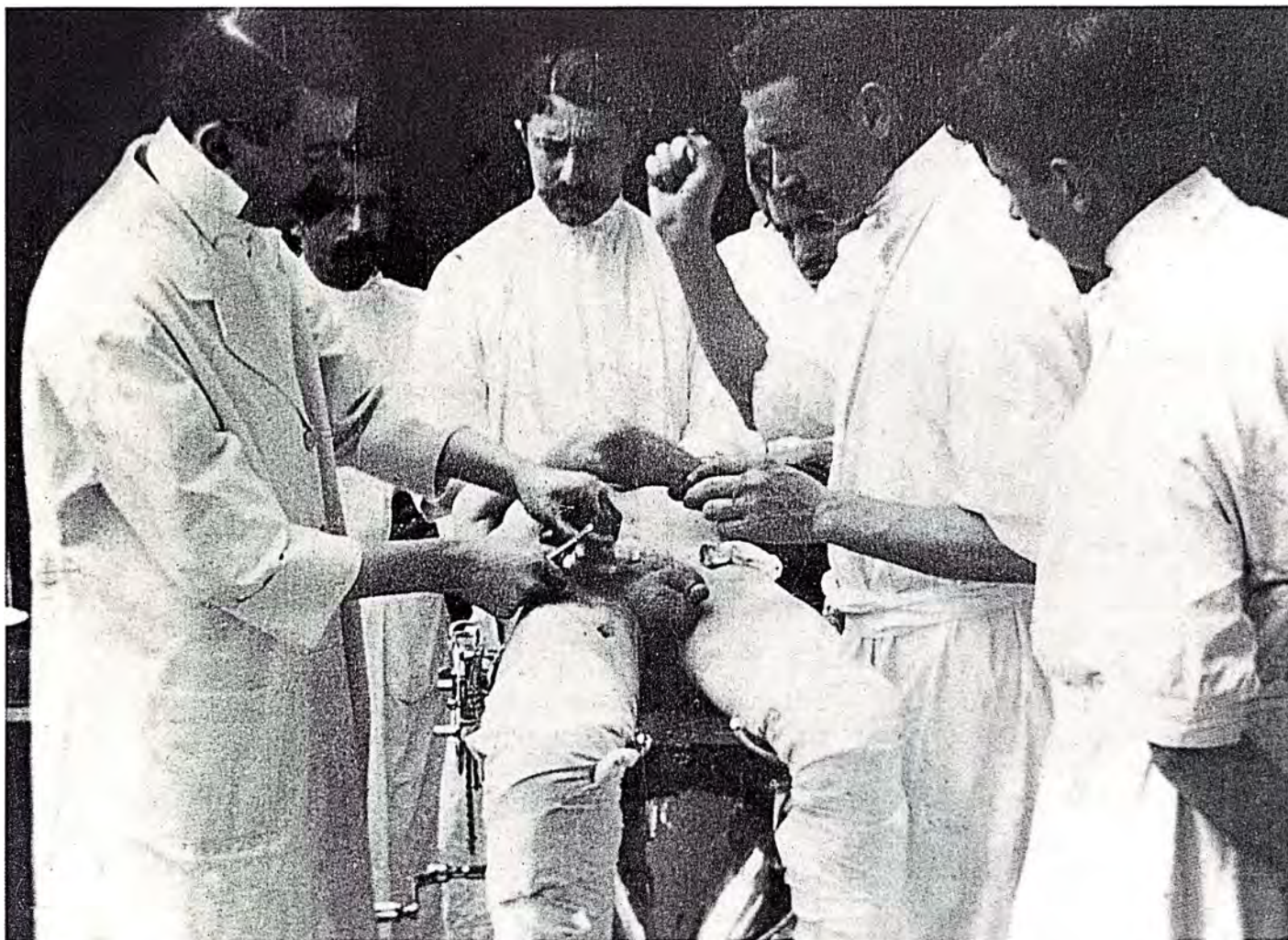
2. FERREIRA, Paulo Roberto, *Do kinetoscópio ao Omniografo*, en revista Filme Cultura, número 47, Rio de Janeiro, Embrasil, agosto de 1986, págs. 14 a 21, especialmente, pág. 16. Trata sobre las andanzas latinoamericanas del vendedor de artículos fotográficos y filmicos, el checoslovaco Federico Figner, cuyas memorias rememora este artículo. Cuenta Figner que, llegado a Buenos Aires a comienzos de 1895, al tener noticias del invento francés de los hermanos Lumière, se encerró dos meses en su "oficina" hasta lograr una invención parecida y la proyección de las imágenes sobre una pantalla de pared, tras haber salido a tomar vistas "de coches y transeúntes en la calle". Cuenta asimismo que accedió al pedido

de Frank Brown de mostrarlas en el circo, en Rosario, y que inicialmente no gustaron; por eso regresó a Buenos Aires. Si se pudiera establecer que la proyección rosarina ocurrió a comienzos de 1896 —marzo o abril—, la Argentina pasaría a ser el primer país latinoamericano que contó con imágenes de cine proyectadas. Hasta hoy corre detrás de México y Brasil.

3. BARRIOS BARON, Carlos, *Pioneros del cine en la Argentina: Cardini, Py y Ducrós Hicken*, Buenos Aires, edición del autor, 1995, págs. 31 y ss. El tratamiento del autor sobre los tres cinematografistas del título es, sencillamente, formidable. Algunas de las realizaciones de Py, a cargo de la casa Lepage, informa

miento y la marca registrada de la nacionalidad del objeto. De a poco entendió que las imágenes podían servir para informar y comenzó el registro saliente de acontecimientos, como si se tratara de un diario filmado. En 1900, ese artesano, a quien Carlos Barrios Barón considera "el primer cineasta profesional", toma la llegada al puerto de Buenos Aires del presidente electo del Brasil, el doctor Manuel Ferraz de Campos Salles, en una vista cuya copia se con-

serva.³ Aquellas primeras "vistas" —vocablo hoy arcaico— mostraban su objeto con absoluta frontalidad e inequívoca precisión fotográfica. Aquel cine argentino no supo apropiarse del precepto Lumière de que "jamás de frente", siempre la cámara en un lateral y en busca de la ilusión de perspectiva y profundidad de campo. La marcha de los personajes verdaderos no contaba otra historia que el simple movimiento, gran motivo de asombro.



Una de las operaciones que el doctor Posadas realizó y que se filmó en el patio del Hospital de Clínicas, a fines del siglo XIX.

Barrios Barón, obtuvieron Medalla de Oro en la exposición Internacional de París, en 1901.

4. Barrios Barón, obra citada, pág. 43.

5. BARRIOS BARON, Carlos, obra citada, págs. 21-22.

Eugenio Py filmó con luz natural, siempre que pudo, inclusive un viaje a través de los Andes, hacia Chile, en 1902, patrocinado por otro pionero, Max Glücksmann, austríaco. Py trabajó asimismo para empresarios y empresas tales como Gregorio Ortuño y la Royal Kinetoscopio. Entre sus fotos animadas de la realidad queda el recuerdo de una *Visita del general Mitre a la casa Lepage* (1901), un *Pericón Nacional* (1901), la *Revista de la Escuadra Naval Argentina* (1901), un *Salvamento de los naufragos Newman por el transporte Guardia Nacional* (1901), una *Visita del general Mitre al Museo Nacional* (1901), *Inauguración del puente Barracas* (1904), *Jubileo del general Mitre* (1905) y muchas más. Entre la función informativa y elocuente de los productos retratados por Eugenio Py y los futuros noticiarios no había distancia. No existía normativa para la narración y los personajes sólo expresaban su carácter humano reconocible o a la celebridad que conllevaban. Los fondos de la ciudad o de los sitios donde se rodaba eran una casualidad y no respondían a futuros cánones de puesta en escena. Hubo, sin embargo, un amago de profesionalizar el registro de la actualidad. Se emplearon equipos tomavistas de las casas Lumière y Elgé, de la marca Gaumont.

En la misma línea documental se hallaban dos operaciones realizadas por el doctor Alejandro Posadas, en 1898 ó 1899, en el patio descubierto del Hospital de Clínicas y a la luz del sol, una de quiste hidatídico de pulmón y de hernia inguinal la otra. Figuraban en el catálogo de la casa Lepage de 1904⁴ (podrían haber sido rodadas por Eugenio Py) y eran otra curiosidad, lo que no impide que el doctor Posadas las considerase un modo de divulgación "científica" de su proeza de intervenir a un paciente en un quirófano improvisado en un patio. La fotografía de las mismas alcanza cierto

grado de verismo, gracias al pulso detallista de un camarógrafo ubicado en un sector elevado y frontal.

Orientado a un modo nuevo de obtener la realidad filmada, un porteño, Eugenio Cardini, levanta un tabladillo de intérpretes en la terraza, los viste a la usanza de los oficios del barrio y, con una filmadora inventada por él, en 1901 rueda *Escenas callejeras*, en dos rollos. Los actantes improvisados son el farolero de la calle, un lustrabotas, un auténtico vigilante y transeúntes: "El choque de un ciclista uniformado con un farolero da lugar a imágenes de cómico pugilato".⁵ Cardini marca el inicio del "realismo representado", la copia de la realidad pero "reconstruida" gracias a una puesta en escena que no se queda en la transcripción sino que procura la teatralidad de la representación, el frontalismo del cuatro escénico y un esbozo de narración, aunque primitivo, en el toque humorístico y en la selección de los oficios bien conocidos por el espectador. Como refirmación de lo que decimos, también en 1901, Cardini filma *El escuadrón ciclista* (con sus recuerdos del servicio militar) dentro de galerías construidas por él para reproducir entre paredes la realidad. Se deben asimismo a Cardini una *Salida de los obreros* (de una fábrica de su padre), *Plaza de Mayo*, en donde registra el Cabildo y el paso de un tranvía de caballos, *Te Deum del 25 de mayo de 1902*, con el paso del presidente Julio A. Roca camino a la Catedral, y *En casa del fotógrafo*, cálido retrato de Pedro Sanquirico, cuyo oficio era el del título del film. Dice Carlos Barrios Barón sobre esta obra: "Filmada hace más de noventa años, es una acertada síntesis de las dos pasiones de Cardini: la fotografía y la cinematografía". La frase vale como epíteto de su obra doble —el registro noticiario y dinámico de la realidad y la reconstrucción de la misma— y de un entu-



Eugenio Cardini, que rodó hacia 1902 Escenas Callejeras.

siasmo que comenzaba a superar el mero indicio de verismo que sugiere el objetivo de la cámara.

Las películas de estos pioneros se estrenaban corrientemente en los cinematógrafos del centro de la Capital porteña, entre ellos el primero, el Nacional, que funcionó desde 1900 en la calle Maipú entre Corrientes y Lavalle. También en los cines-bares donde la comida o el café eran acompañados por exhibiciones de

6. Cfr. CASINELLI, Marcela y otros, *Historia de los primeros años del cine en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1996. Este valioso volumen abunda sobre el tema, cita incluso a la investigadora Diana Klug, que halló el dato del estreno anterior de *La Revolución de Mayo* y refiere al rodaje y estreno en 1909 (pág. 98) de *La creación del Himno Nacional*, pero no la incluye en la cronología de ese año, en la página 119. La atribución del film *La Revolución de Mayo* a Mario Gallo continúa siendo un asunto muy difuso.

películas y en las terrazas veraniegas cuyas barandas dejaban ver a los consumidores de helados y refrescos frente a las vistas del momento.

Hasta 1909 la vertiente se ciñe a los films que reproducen acontecimientos políticos, inauguraciones y actos públicos. Entre sus realizadores se destacan el nombrado Eugenio Py, Hipólito Dalaye, Cardini, Enrique Lepage, luego de venderle su negocio de fotografía a Max Glücksmann, y, ya en 1908, el italiano Mario Gallo (*Plazas y paseos de Buenos Aires*, que también podría ser de 1909), que había llegado al país en 1905 como pianista acompañante. En 1907, Eugenio Py realiza una práctica de sonorización de escenas breves con la filmación de un paso musical y su registro en un disco de fonógrafo que se reproducía detrás de la pantalla durante las proyecciones. En esta novedad se anotan *Abajo la careta*, *Gabino el Mayoral*, *A Palermo*, *Bohemia criolla*, *Los escuchantes*, *Ensalada criolla*, *La beata* y otros. La curiosidad duró poco tiempo.

Fue Gallo quien entrevió hacia 1909 la posibilidad del cine argumental. Seguramente influido por la abundante literatura folletinesca y teatral relacionada con motivos de la historia argentina que anticipaba los festejos del Centenario de Mayo, se lanza, en 1909, a la reconstrucción de hechos históricos bien fijados en la memoria colectiva. Por muchos años se dijo que *El fusilamiento de Dorrego* —estrenada el 11 de marzo de 1910— había sido su primera realización argumental. Sin embargo, el reciente descubrimiento de que *La Revolución de Mayo* —película en parte conservada— fue estrenada antes, el 22 de mayo de 1909, y la atribución de la misma a Gallo, sin algún dato que lo corrobore, han dado vuelta la información. Se sabe asimismo que otra obra de Gallo, *La creación del Himno Nacional*, fue conocida por el público meses antes que *El fusilamiento de Dorrego*.⁶

7. COUSELO, Jorge M. (editor), *Historia del Cine Argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, pág. 12. Cou-selo, Jorge M., *Al Gran Pueblo Argentino ¡Salud!*, artículo, Buenos Aires, diario Clarín, 25 de mayo de 1978, secc. Espectáculos, pág. 1. Ya en 1922, acentuando la tradición, en Torres Ríos, Leopoldo, *Cinematografía Nacional. Historia Ligera*, artículo, en *Crítica*, número especial, septiembre, 1922, se señala que "y no sabemos cómo, Gallo (Mario) consiguió una máquina y se hizo la primera cinta nacional: *El fusilamiento de Dorrego*". También, en 1941, la revista especializada gremial *La Película*, Buenos Aires, número especial, 30 de septiembre de 1941, p. 39, se dice que *Dorrego* fue "la primera cinta de metraje salida de sus (Gallo) manos".

La pesquisa que favorece a *La Revolución de Mayo* se debe a la investigadora Diana Klug y fue dada a conocer en 1983, con certificado de la Fundación Cinemateca Argentina. Sin embargo, es posible suponer que *El fusilamiento de Dorrego* fue rodada antes que *La Revolución de Mayo*. El recuerdo de técnicos y de memoriosos tuvo siempre *El fusilamiento de Dorrego* como filmada antes: es habitual que cueste más recordar las fechas del estreno; es más fácil hacer memoria de la "primera vez" que se posó frente a una cámara. Hoy es imposible toparse con alguien que haya tenido que ver con el rodaje o estreno de esas películas. La ambigua documentación responde a datos recogidos con mucha posterioridad.

Jorge Miguel Couselo admite que *El fusilamiento de Dorrego* fue dada a conocer el 11 de marzo de 1910, pero se resiste a negar que fue "el primer eslabón" de una nueva forma del "cine dramático y con actores, etapa subsiguiente a la del noticiero y el documental escueto".⁷

Hay una ronda de fechas, sin embargo. En 1958, el periodismo festejó el 24 de mayo el cincuentenario del cine argentino "con actores y con argumento", en alusión al "medio siglo" de *El fusilamiento de Dorrego*, que se decía de 1908. Un año después, el 24 de julio de 1959, en una página de la revista porteña *El Hogar*, el especialista Pablo Christian Ducrós Hicken buscaba coincidencia de fuentes para subrayar que el film había sido realizado y publicado en 1909. Para esta certeza se apartaba de un dato que él había difundido y que provenía de una entrevista con Mario Gallo, el director de la película. Gallo decía que *Dorrego* era de 1908. El 24 de mayo pareció la fecha ideal para ubicarla en una cronología. Un año después de la evocación, Ducrós Hicken modificaba su información anterior: *El fusilamiento de Dorrego* debe ser

8. *La Nación*, Buenos Aires, 11 de mayo de 1910, avisos en la cartelera de espectáculos.

9. Cfr. DUCRÓS HICKEN, Pablo C., *Orígenes del cine argentino*. Nuevas etapas, III, artículo en revista *El Hogar*, Buenos Aires, 7 de enero de 1955.

anotada en 1909. Ninguna publicación conmemoró por segunda vez el cincuentenario, en 1959. En la corrección más reciente Diana Klug, la inscribe en 1910. Ella transcribe dos avisos de la cartelera de espectáculos de *La Nación*: el del teatro Ateneo, en Corrientes esquina Maipú, que anuncia un "moderno espectáculo cinematográfico con vistas altamente morales para familias (...) y del episodio nacional *El fusilamiento del general Dorrego*"; y el del circo Anselmi, en Lavalle y Larrea, que se impone: "Exhibición de la vista *El fusilamiento de Dorrego*".⁸

La fecha real de estreno de *La Revolución de Mayo*, el 22 de mayo de 1909, se acerca a la que ya había anotado Ducrós Hicken, en su artículo "Algunos antecedentes de la filmación de *El fusilamiento de Dorrego*", en *El Hogar*, el 24 de julio de 1959, página 18. Una diferencia mínima: Ducrós descubre *La Revolución de Mayo* en un aviso de cartelera del diario *La Nación*, el 24 de mayo de 1909.

EN DEFENSA DE DORREGO

Volvamos a *El fusilamiento de Dorrego*. Pablo Christian Ducrós Hicken no se hubiera conformado con la reubicación de fechas. Seguramente, se habría desinteresado en la calendarización de los estrenos. Ducrós contaba con la certeza de la palabra de Mario Gallo, de Julián de Ajuria —productor de la película— y de otros testigos de que *Dorrego* había sido la primera aventura fílmica que aquéllos intentaron.

Ducrós sabía también que Gallo quería rodar antes una vida de Camila O'Gorman, y que su financista (Ajuria), de principios católicos, se opuso "por razones religiosas".⁹ Más aún, Gallo comenzó a filmar en 1909 la biografía de Camila y el padre Ladislao, antes de concluir el proceso final de *Dorrego* y a espaldas de Ajuria,

10. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Algunos antecedentes de la filmación de El fusilamiento de Dorrego*, artículo, revista El hogar, Buenos Aires, 24 de julio de 1959.

11. DUCROS HICKEN, Pablo C., *ibidem*.

quien, cuando se enteró, ya no se sintió igual de amigo y colaborador.

La ubicación calendaria en 1909 y la certeza de que Dorrego fue la primera que filmaron las obtiene Ducrós Hicken de diversos testimonios: el de Julián de Ajuria y el de las viudas de los actores Eliseo Gutiérrez y Salvador Rosich, que encarnaron a Juan Lavalle y a Manuel Dorrego, respectivamente. La señora de Gutiérrez dice que el film se rodó en 1909 y que lo recuerda porque en ese año contrajo enlace con el actor. La esposa de Rosich está menos segura y admite "que el film debió ser rodado hacia 1910".¹⁰

Entre los testimonios está también el de Francisco Bastardi, actor en *El fusilamiento de Dorrego*. Recuerda que fue realizado en 1909, porque en ese año ingresó en la compañía teatral de Pablo Podestá, quien lo invitó a viajar hasta Lomas de Zamora "donde le entregaron una lanza y un caballo y con otros jinetes efectuaron unas pasadas frente al objetivo."¹¹ En Lomas de Zamora, Podestá tenía un stud con buen número de caballos y, seguramente, colaboró con los incipientes cineastas.

Curiosamente, una publicación de 1917, a tan pocos años de los hechos, señala: "En 1908 (Ga-



Pablo Christian Ducrós Hicken pintó una imaginaria escena de filmación de *El fusilamiento de Dorrego*. El cuadro se halla en el Museo Municipal del Cine, que lleva el nombre de Ducrós Hicken.

12. La Película, periódico-revista, Buenos Aires, 27 de septiembre de 1917, número del primer aniversario de la publicación, s/n de página.
13. TORRES RÍOS, Leopoldo, *Cinematografía nacional. Historia ligera*, artículo, Buenos Aires, diario Crítica, número extraordinario, septiembre de 1922 (Reproducido en *Leopoldo Torres Ríos*, Buenos Aires, Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, Cinemateca Argentina, folleto, número 4, octubre, 1960).
14. COUSELO, Jorge M., *Al gran pueblo...*, citado en nota 7.
15. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Orígenes...*, citado en nota 9.
16. COUSELO, Jorge M., *Al gran pueblo...*, citado en nota 7.

17. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Primeros tiempos del cine argentino*, artículo, Buenos Aires, La Nación, suplemento dominical, 5 de abril de 1942.
18. DUCROS HICKEN, Pablo C., *ibidem*.
19. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Algunos antecedentes...*, citado en nota 10.

llo) filmó la primera película nacional llamada *El fusilamiento de Dorrego*. Fue un trabajo que llamó la atención por la nitidez de su fotografía y por ser una producción que era una novedad en la Argentina, pues nadie había intentado hacerla, ni por broma".¹² En 1922, Leopoldo Torres Ríos —aún no era director— publica en el diario Crítica su "Cinematografía Nacional. Historia ligera". Indica allí: "Y, no sabemos cómo, Gallo consiguió una máquina y se hizo la primera cinta nacional: *El fusilamiento de Dorrego*".¹³

Parece irrefutable que, cualquiera sea la fecha de estreno, *El fusilamiento de Dorrego* es el film que se rodó antes que cualesquiera otros. Para Mario Gallo que hacía sólo cinco años que residía en la Argentina, el conflicto Lavalle-Dorrego no parecía ni una toma de posición de su parte ni la resolución de algún salvable recuerdo escolar.

No se conservan copias ni negativos de esta película, que duraba entre diez y doce minutos¹⁴, medía 150 metros¹⁵ y no hay noticias de su existencia desde la década de 1920.¹⁶ Por entonces, dice Ducrós Hicken haber visto una proyección del film en el Colegio Nacional Buenos Aires.¹⁷

Sobre la desaparición de tantas películas argentinas primitivas, por descuido o por accidente —una fuente de información perdida para siempre y seguramente invaluable—, Ducrós Hicken manifestaba, ya en 1942: "La historia del cine argentino es muy larga (...). Toda su época inicial está resumida en veinte o treinta pequeñas cajas de latón barnizadas; en pequeños rollos de escasos minutos de duración; de actualidades, de llegadas de personajes, de inauguración de monumentos, de pantomimas caseras".¹⁸

Ya estaba estrenada *La Revolución de Mayo* cuando el dramaturgo David Peña presentó su obra "Dorrego" el 7 de septiembre de 1909, en

el teatro Victoria, representada por la compañía estable de Esteban Serrador (padre) y Josefina Marí. El texto mantenía los ecos polémicos de la conmemoración, un año atrás, del aniversario de los sucesos de Navarro. Abundó entonces la noticia pariodística y Mario Gallo pudo recibir por ese medio ecos de algún interés cinematográfico. La obra y el argumento del film no coinciden en sus escenas ni situaciones.¹⁹ Entre los personajes del film habían sido eliminados los de Rauch y el Padre Castañeda, que figuran en el reparto de Peña. Ducrós Hicken recuerda que, de niño, lo llevaron



Mario Gallo, en honor a sí mismo, imprimía un gallo en el logotipo de sus films.

20. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Orígenes...*, citado en nota 9.
 21. DUCROS HICKEN, Pablo C., *ibídem*.
 22. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Algunos antecedentes...*, citado en nota 10.
 23. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Orígenes...*, citado en nota 9. También, *A los cincuenta años del primer film argentino*, artículo sin cita de autor, en *La Nación*, sección Espectáculos, Buenos Aires, 1º de febrero de 1958.

24. DUCROS HICKEN, Pablo C., *ibídem*.
 25. *Subió anoche a escena "Facundo"*, de David Peña. Reseña crítica a una puesta de la obra por el Teatro Nacional de Comedia, con dirección de Antonio Cunill Cabanellas, en diario *La Nación*, Buenos Aires, 7 de abril de 1940.

a ver la representación de la obra de David Peña "y que con el corazón terriblemente oprimido asistí al envío que de sus tirantes hacía Dorrego a su esposa por intermedio del oficial que dirigía el pelotón, escuchando enseguida poco menos que despavorido la descarga y el tiro de gracia".²⁰ Al apreciar el film en los años de 1920, recuerda el investigador "aquella triste despedida que me había conmovido tan profundamente y que parece ser histórica: «Lleve usted, oficial, estos tirantes a mi esposa»".²¹

En un texto posterior, el articulista rememora que la mujer del actor Salvador Rosich, improvisada actriz para aquella ocasión, junto con la esposa de Caxaravilla (un matrimonio de intérpretes de zarzuela) fueron las encargadas de pedir clemencia a Lavalle por la vida de Dorrego. En la misma escena, la mujer de Eliseo Gutiérrez, que debió vestirse de hombre por falta de otro actor —frac negro, pantalón corto y galera *clac*—, interpretaba a un periodista que recorría los fondos del decorado tomando notas".²²

Se ha señalado que el rodaje de *El fusilamiento de Dorrego* tuvo lugar en la terraza del teatro Nuevo.²³ No fue así. La confusión proviene de que Mario Gallo reclutó la cabeza del reparto de actores en el Nuevo. Los interiores fueron contruidos al aire libre, sobre la terraza del comedor Spiedo, ubicado sobre la calle Corrientes al 1400, casi esquina Uruguay (allí funcionaba el restaurante La Emiliana, hoy, el Colegio de Abogados). En el mismo edificio del Spiedo, Mario Gallo administraba un salón donde se exhibían películas.

Para dar la impresión de un patio, una sala o una galería bastaba con suspender decorados de tela livianos y pintados, como los telones de teatro. Frente a ellos se paraban los actores y se instalaba la cámara. No había techos y el sol y la claridad eran las únicas fuentes de luz. Los

exteriores —el fusilamiento, un carruaje a la carrera, la corrida de los caballos, registros que se citan en los testimonios— se tomaron en los parques de Palermo y en el citado stud de Podestá, en Lomas de Zamora.

Hasta la fecha es imposible hallar copia de *El fusilamiento de Dorrego*. Sólo quedan la referencia al pasar del director Leopoldo Torres Ríos y el resumen de la visión juvenil que hizo Ducrós Hicken. De sus evocaciones salió un cuadro pintado por él, que reproduce una escena supuesta de la filmación en la terraza del restaurante Spiedo.

Queda asimismo la obra teatral de David Peña, aunque no es seguro qué material de ella fue tomado por el adaptador José González Castillo. No es difícil suponer que el film de Mario Gallo reivindicaba a Dorrego. Lo hacía desde la pluma de González Castillo y por la onda de revisión de la figura del militar fusilado el 13 de diciembre de 1828. En otro ensayo de Ducrós Hicken, la señora de otro actor de la película, Eliseo Gutiérrez (Juan Lavalle) recuerda "en el fondo de la casa a dos criollas pisando maíz en el mortero".²⁴ Era la concepción que el pintoresquista Mario Gallo tenía del pueblo y de nuestra historia.

Una vieja crítica de "Facundo" (1906), la primera obra de "evocación histórica" de David Peña, alumbró cualquier representación futura de "Dorrego": "Toma la vida de Quiroga más en extensión que en profundidad, por las reminiscencias del romanticismo con que se metieron los autores del realismo de la primera ahora (...). La pincelada larga y superficial, los contrastes acumulados, la nota sainetesca del miedo —de tan larga y rica tradición cómica— el fusilamiento en escena dan a este acto (...) una faz melodramática no disimulada".²⁵ Luis Ordaz entiende que (en 1909) "...David Peña llevó a escena «Dorrego», drama histórico que

26. ORDAZ, Luis, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán, 1957, pág. 135.

27. Revista Caras y Caretas, enero-febrero de 1915 (consultada una copia de la misma, sin indicación de página, en el Museo Municipal del Cine).

28. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Algunos antecedentes...*, citado en nota 10, pág. 18.

29. DUCROS HICKEN, Pablo C., *ibidem*.

30. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Primeros tiempos del cine argentino*, artículo, en diario La Nación, suplemento dominical, Buenos Aires, 5 de abril de 1942. No acierta un anónimo cronista en La Nación (el 1º de febrero de 1958) cuando dice que Mario Gallo "había procesado los negativos y había recorrido las calles en busca de una sala de estreno". Es muy errático. Tampoco cuando señala que *El fusilamiento de Dorrego* era un largometraje, que fue un desastre económico (se desconoce el dato) y que se filmó en la terraza del teatro Nuevo, aun-

seguía la huella de «Facundo» (1906), y volvería a ella en «Liniers» (1917), obras que si bien poseían una noble calidad literaria y hasta una anécdota histórica digna, la mayoría de sus escenas carecía de una firme cualidad dramática".²⁶

Los de Peña eran tiempos de exacerbamiento del sentir nacional. La vecindad de los festejos del Centenario de Mayo de 1810 les daban a todas las órbitas de la cultura una emocionada apreciación de la realidad pasada. La onda expansiva superó los hechos de Mayo y recaló en acontecimientos derivados o simplemente relacionados con el pasado argentino. Hubo un amago de revisión de lo nacional anterior sin buscarle una nueva interpretación: apoyadas en las ideas tradicionales, las novedades artísticas y del pensamiento encendieron la llama de la heroicidad con sentido romántico, pero apoyadas en las formas neoclásicas con que se floreaba el próspero Modernismo. Los hechos de la historia concordaban en la expresión estética con los acentos de la tragedia.

El interés por la historia argentina en el teatro y en el cine continuó por buen tiempo, especialmente los temas de la época de la tiranía de Rosas; lo prueban unas líneas de un comentario en la revista Caras y Caretas, en 1915, cuando se refiere a un film de Julián de Ajuria —*Bajo la tiranía de Rosas*, redominado más tarde *El capitán Pérez*— y advierte que aquel período de luchas populares, "en los dramas históricos argentinos tanto interés despiertan. Sólo la época de Rosas ha triunfado en nuestros teatros".²⁷

El fusilamiento de Dorrego costó mil quinientos pesos en el año de su realización. El productor Julián de Ajuria, un vasco afincado en Buenos Aires, hizo la inversión. Mario Gallo era pianista acompañante de películas en el cine Esmeralda y allí conoció a Ajuria, que era alquilador

de vistas filmadas. Un día, Gallo se acercó a Ajuria y le propuso el negocio. Por entonces, estaban de moda las piezas teatrales y los episodios históricos filmados por la Comédie Française, en el ciclo que se conoce como *Film D'Art*. Mario Gallo admiraba el *Film D'Art* francés. Como distribuidor y exhibidor, frecuentaba sus reglas: el tema histórico, el ademán teatral, buenas ropas de época y la cámara en el mejor sitio del teatro, aunque no tenía por qué centrar el eje del escenario. Gallo no quiso ser menos que los realizadores de *El asesinato del duque de Guisa* y le ofreció a Ajuria el tema de Camila O'Gorman, que, como dijimos, rechazó. El italiano aspirante a realizador organizó su empresa bajo la denominación Gallo Films (con esta marca se ven las imágenes de *La creación del Himno Nacional*, 1909), para explotar en el campo las películas de las que Ajuria era propietario. En una entrevista con Julián de Ajuria, Ducrós Hicken recuerda que éste citaba siempre en primer término entre las obras de Gallo, tras la confección de algunos noticieros, *El fusilamiento de Dorrego*.²⁸

Gallo no contaba entonces con laboratorios propios, de modo que debió procesar (revelado, copias) el material —entre 1909 y 1910— en el establecimiento de Ernesto Gunche —futuro codirector de *Nobleza gaucha* (1915)—, en los altos del cine Ateneo, en el anexo de la firma Blom & Weber.²⁹ Señala Ducrós Hicken: "Faltaba todo. Apenas si había drogas (en los laboratorios de cine). La misma cámara era una niña bonita: una rara avis. El film llegaba a menudo manchado con raros efluvios eléctricos que lo hacían inutilizable y del cual sus agentes no atendían reclamos, atribuyéndolos a su tránsito por la línea ecuatorial".³⁰

En *El fusilamiento de Dorrego* participan intérpretes de teatro: el catalán Salvador Rosich (Dorrego), el uruguayo Eliseo Gutiérrez (Lava-

que este aporte lo sostuvo también Ducrós Hicken hasta que se corrigió en su artículo de la revista *El Hogar*, el 24 de julio de 1959 (citado en nota 10). Respecto del concepto de largometraje, no existía (o apenas) hacia 1910: estas "vistas" duraban entre diez y doce minutos.

31. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Algunos antecedentes...*, citado en nota 10.

32. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Orígenes...*, citado en nota 9. Sobre el empleo de toldos para tamizar la luz hay evidencia en escenas de *La Revolución de Mayo* (1909), conservada: en una de ellas, supuestamente el viento mueve esos toldos invisibles, que se hacen evidentes en un reflejo solar muy móvil y con la forma

de un gran círculo brillante, sobre el telón de fondo. En copiosa bibliografía se indica que se movían esos telones, pero no es así. Las copias en video permiten hoy llegar hasta el detalle. 33. Sobre modelos de las cámaras primitivas utilizadas en la Argentina, cfr. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Historia de una colección rara*, artículo, Buenos Aires, revista *El Hogar*, 19 de marzo de 1948.

34. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Algunos antecedentes...*, citado en nota 10.

35. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Orígenes...*, citado en nota 9.

36. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Primeros tiempos del cine argentino*, citado en la nota 30.

lle), el argentino Roberto Casaux, Francisco Bastardi, Adolfo Fuentes (el general Lamadrid), Enrique Muño, Enrique Serrano, el matrimonio Caxaraville —zarzueleros— y las esposas de Salvador Rosich, Elsa Viña de Rosich, y de Eliseo Gutiérrez. Las actuaciones debieron responder al modelo operístico y grandilocuente de la época, sin diferenciar el trabajo del escenario teatral con la fijeza y cercanía que permite la cámara cinematográfica, aunque jamás se había movido del plano general. Es decir, la cámara se entendía como la posición de la mirada de un espectador (de teatro) inmejorablemente ubicado.

El cuadro pintado por Pablo Christian Ducrós Hicken, conservado en Museo Municipal del Cine como testigo imaginario de la filmación de *El fusilamiento de Dorrego*, certifica, sobre la terraza del restaurante Spiedo, la presencia de los actores antes citados. Añade otras presencias: Pablo y Blanca Podestá, de visita —el primero pudo ser asesor y hasta codirector de actores con Mario Gallo—³¹; Julián de Ajuria, el productor; José González Castillo, el guionista; un extra; un peón de rodaje; Joaquín de Vedia, supervisor del film; Musso, sastre de filmación; y una modista para dar las puntadas finales. Se empleó la cámara de otro pionero, Max Glücksmann. "Durante esos primeros años —certifica Ducrós Hicken— se utilizó únicamente luz natural tamizada con toldos; mucho después instaló lámparas de arco de gran poder".³² El film se rodó con un modelo 1903 de la cámara Pathé Frères.³³

Orientado por la memoria distante de su lejana visión del film, Pablo Christian Ducrós Hicken hace de *El fusilamiento de Dorrego* una valoración positiva: "Queda el caso de una película que por su carácter artístico representa el primer esfuerzo serio de nuestro cine. Fue, en efecto, su piedra fundamental..."³⁴; "Julián de

Ajuria, fracasado ferretero, (...) ponía, con sus recursos, en marcha la inspiración de Gallo para iniciar una película argentina argumentada y al estilo de las que se veían llegadas de París, Roma o Nueva York";³⁵ "(...) Estaba bien compuesto y lleno de coloraciones. Parecía más bien un film Pathé de tipo histórico de los que en cantidad veíamos en esa aula (del Colegio Nacional Buenos Aires). Tenía sus méritos".³⁶

Jorge Miguel Couselo coincide con Ducrós Hicken pero prefiere la medida: "Debe tal vez inferirse un término medio, con la aclaración del improbable lenguaje fílmico, los telones pintados, un plano general inamovible y la actuación cachante".³⁷ Testigo de los tiempos ini-



La primitiva cámara Pathé utilizada por Mario Gallo.

37. COUSELO, Jorge M., *Al gran pueblo...*, citado en nota 7.

38. TORRES RÍOS, Leopoldo, *Cinematografía nacional...*, citado en nota 7.

39. "Aunque la primera película argentina, *El fusilamiento de Dorrego*, realizada por Mario Gallo, según opinan muchos, y dirigida por Atilio Lipizzi, según otros..." Son palabras de Calki, en *La Revolución de Mayo en la pantalla*, artículo, Buenos Aires, revista El Hogar, 24 de mayo de 1957, pág. 82. (No aclara su fuente al responsabilizar a Lipizzi).

ciales de nuestra cinematografía, el director Leopoldo Torres Ríos (nació en 1899 y rodó su primer film como director en 1923), en su ensayo citado, "Cinematografía Nacional. Historia ligera" —publicado en el diario Crítica, en septiembre de 1922—, pasa revista al cine argentino desde sus orígenes hasta el tiempo de la publicación. Con *El fusilamiento de Dorrego* no es tan generoso como sus sucesores: "Era una película brevísima. El público se enteraba de que había tal fusilamiento porque así lo decía el título. Por lo demás, bien podría ser «La lucha contra la langosta» o «El sueño de una noche de verano». Es decir que empezamos con una «mala pata» terrible. Pero, era tan lógico ese resultado, que merece toda nuestra consideración".³⁸ A la variedad de opiniones, se agrega otra del célebre crítico Raimundo Calcagno, Calki, que le atribuye, y no sin querer, la realización de *El fusilamiento de Dorrego* a Atilio Lipizzi.³⁹

La Revolución de Mayo, atribuida a Mario Gallo y de cuya extensión se conserva algo más de la mitad, cuenta con escasa información. Los esfuerzos de los comentaristas estuvieron siempre dirigidos a *El fusilamiento...*, igual que la memoria de sus realizadores y familiares, que la consideraban la primera. El único texto fílmico conservado —*La Revolución de Mayo*—, en cambio, autoriza a otros análisis, los del texto visual y el narrativo, por ejemplo.

La Revolución de Mayo se citaba como una más entre las vistas tradicionalmente nombradas como parte de la filmografía "histórica" de Gallo: *La creación del Himno*, *Camila O'Gorman* (finalmente realizada), *La batalla de Maipú*, *Güemes y sus gauchos*, *La batalla de San Lorenzo* y otras. Fueron gestadas entre 1909 y 1919, años en los que Gallo desplegó su trabajo. Casi todos esos títulos permanecen en la sombra, inexistentes, y sólo pasibles de una interpretación

40. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Algunos antecedentes...*, citado en nota 10.

41. DUCROS HICKEN, Pablo C. *ibidem*. Respecto de la fecha, 24 de mayo de 1909, en las carteleras de "espectáculos cinematográficos" del diario La Nación, La Revolución de Mayo figura dos días antes, el 22 de mayo de 1909: "ATENEO. Corrientes esquina Maipú. Moderno espectáculo cinematográfico con vistas altamente morales para familias. Hoy sábado 22: Grandioso estreno por primera vez en Buenos Aires, la cinta en 15 cuadros *La Revolución de Mayo* y otras grandes novedades, —a las 8,45—. Al día siguiente, el film se podía ver en dos funciones: "Tarde a las 2,45 y noche a las 8,45. Exhibi-

"histórica" similar a la atribuida a *El fusilamiento de Dorrego* y de una lectura "textual" como la que soporta la copia conservada de *La Revolución de Mayo*.

UNA REVOLUCION ANONIMA, POR AHORA

Respecto de la autoría de *La Revolución de Mayo* por Mario Gallo —indudable para algunos—, Ducrós Hicken siembra sus dudas: "En cuanto al film *La Revolución de Mayo*, presentado en 1909, según consta en la cartelera del 24 de mayo (sic) de ese año, no le conocemos su procedencia y complica su análisis el hecho de que posee las mismas características de estampado y procesamiento que cierto film rodado con motivo de la llegada de la Infanta Isabel y que se halla depositado en el Archivo Gráfico de la Nación, procedente de la casa Lepage, de Max Glücksmann. Consultado al respecto el veterano jefe de laboratorios de esa casa, señor Enrique Luchetti, nos afirma terminantemente que Mario Gallo nunca utilizó los laboratorios de la empresa para sus películas".⁴⁰

El historiador acepta que la señora de Gallo admita que "«fue una seguidilla de cintas históricas que hizo mi marido» pero no puede precisar más".⁴¹ "De 1909 a 1910 parece que data su (de Gallo) *Revolución de Mayo* —había señalado antes el investigador—, interesante reconstrucción recientemente aparecida en una pila de tambores olvidados. No es posible identificar a los actores por sus maquillajes, pero muchos de ellos lo hacen con corrección y entusiasmo, y al ánimo que mueve a las masas frente a un Cabildo tambaleante y arrugado es elogioso".⁴²

De los quince "cuadros" que anunciaban los avisos de *La Revolución de Mayo* se conservan nueve en la copia depositada en la Cinemateca

ción de la grandiosa cinta *La Revolución de Mayo*, primera vez que será exhibido (sic) en el país un episodio nacional.”

42. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Orígenes...*, citado en nota 9.

Argentina. La misma fue restaurada a fines de la década de 1950 por el técnico Oscar Vigévan. Contiene catorce carteles intercalados o intertítulos. Algunos anticipan la inmediata escenificación de un episodio de Mayo; otros pueden oficiar de cabezales, como los que dicen “La escarapela nacional” (el número cuatro) o “¡Viva la República!” (cartel final).

Los “cuadros” son tan solo estampas ilustrativas del cartel que las precede. En todos los casos hay abundante gente en el encuadre y, si bien la cámara no se propone la más primitiva posición centrada ante el objeto, el movimiento de los intérpretes prefiere los desplazamientos laterales (entradas y salidas por los costados, como en el teatro). La cámara, en general, se ubica hacia el lado derecho, creando una suerte de perspectiva y profundidad, similares a las logradas por los *icona temporata* de los hermanos Lumière, que, luego, dejaron paso al centralizado eje “teatral” de la imagen que imaginaba un espectador ubicado en el mejor sitio de la sala.

La posición desplazada de la cámara obliga al realizador, a establecer los grupos de actores en posición de fuga y perspectiva hacia los fondos, inevitablemente ocluidos por los “tapones” (decorados) pintados en el fondo.

El cartel inicial, luego del título *La Revolución de Mayo*, anuncia: “Célebre reunión en casa de Rodríguez Peña en la que se resuelve aplazar el movimiento revolucionario hasta la caída de Sevilla en poder de los franceses.” El centro de la escena que sigue está ocupado por una mesa cubierta por la típica felpa. Un orador de pie y alguien sentado, detrás de la mesa. A ambos lados, los enfervorizados concurrentes, todos sentados, discuten y asienten. Se levanta uno de los personajes, vestido de militar. Otro toma la palabra y luego el resto asiente y todos lo saludan. El conjunto rodea en seguida al presidente

de la sesión y se retiran por la derecha. El fondo muestra una pared arrugada y unos cortinados que penden detrás de los oradores. La imagen retiene los caracteres de la iconografía típica de la Semana de Mayo. Sobre el final de esta estampa de pocos segundos, queda solo el orador, que baja al espacio frente a la mesa dejado por la concurrencia que se retiró.

“La mayoría de los jefes convocados por el virrey le manifiestan que no cuente con ellos porque apoyan al pueblo.” Esta es la segunda leyenda, cuya escenificación inmediata es material desaparecido. Lo que sigue es la tercera: “Los cabildantes reciben con júbilo la resolución del virrey que les es comunicada por Castelli y Rodríguez.” Tampoco se conserva la visión fílmica correspondiente.

Llega esa especie de subtítulo que dice “La escarapela nacional” y el que indica: “French y Beruti reparten cintas azules y blancas para que los patriotas sean reconocidos.” La segunda estampa visual conservada muestra un fondo con la fachada del Cabildo de Buenos Aires en perspectiva con la fuga pronunciada hacia el lado izquierdo. En el primer plano, grupos de paraguas dan relieve a la imagen bajo el sol intenso con el que se obtuvo la toma. Se cumple el reparto de escarapelas —grandes, muy visibles—, el pueblo discute. El movimiento de la multitud es pronunciado e incluso se advierte un toque de humor cuando alguien empuja a otro durante la recepción de las cintas, éste trastabilla y el primero pasa a ocupar mejor puesto ante la cámara, en el sitio del otro. Entregadas las insignias, los presentes saludan con sus galeras en alto, hacia los balcones del Cabildo. Otra situación que evoca la iconografía tradicional.

“El Cabildo está deliberando: y French y Beruti entran diciendo que el pueblo debe saber lo que se trata.” Es el quinto intertítulo. En el

sugestivo cuadro que sigue, la cámara está desplazada hacia la izquierda, frente a la mesa de los oradores, que no ocupan el centro de la escena. Hay dos oradores y buen número de patriotas sentados en dos grupos laterales cuya disposición fuga en dos líneas hacia la mesa. En el fondo, el decorado delata arcos que suponen el interior del Cabildo.

La cámara permanece fija en cada escena —todas de plano único— y a lo largo de la totalidad del film, aunque su posición difiere en cada estampa.

El grupo, que discute, recibe la llegada de French y Beruti, como dice el cartel. Hay una permanente reconstrucción de época en las ropas y maquillajes, lo que denuncia el apoyo de las sastrerías teatrales. Salen los recién llegados, entran otros y hay un constante movimiento de los figurantes.

Antes de la cuarta escenificación, aparecen dos intertítulos seguidos: "Beruti escribe en un papel el nombre de los que deben formar la nueva Junta" y "El Cabildo está indeciso, Beruti presenta la lista." El decorado es idéntico al de la escena anterior. Persiste el continuo movimiento de las masas, hasta que todos se retiran.

Esta escena es una de las de cita habitual para referir a los defectos de aquel cine: sobre la pared del fondo, en lo alto, hay un haz de luz circular y muy grande que denuncia que un toldo tamizador de la luz o un parasol o un espejo reflectivo se mueve por el viento. El efecto se reproduce por reflejo sobre el fondo, que no se agita al viento, como se dijo tantas veces. El defecto de iluminación y la impresión de precariedad no preocuparon al realizador y la escena se conserva así (ver nota 32).

"Adónde está el pueblo", ruge el siguiente título.

De nuevo, el frente del cabildo, como en

una estampa anterior. Según la tendencia generalizada por la *mise en scène* de este film —y seguramente de otros semejantes—, hay dos grupos de individuos divididos por un espacio que llega hasta el decorado del fondo y que recrea las perspectivas y la sensación de profundidad y relieve. Hay aquí dos perspectivas: la del frente del Cabildo, que fuga hacia la izquierda, y la de los figurantes reunidos frente a él, que fuga hacia el Cabildo, un decorado pintado con diagonales en perspectiva y algún ventanal practicable (por lo menos, dos). En esta toma, la quinta estampa conservada, hay menos actores-extras que en la anterior. Esta escenificación es sólo una transición, pues casi no se manifiesta acción narrativa o física en sentido del progreso del acontecimiento. Al final de la toma, todos se retiran por el lateral izquierdo.

Otro tanto ocurre con la siguiente: hay mucha gente y la cámara, más cerca de los figurantes, no deja ver el fondo: pueden estar frente al Cabildo o en una calle aledaña. La precede un subtítulo: "Los patricios y algunos patriotas esperan impacientes la resolución del Cabildo." Todos llevan escarapelas y hay un agitado movimiento y clima de discusión generalizada. Son sólo hombres, civiles y militares, algunos con bayonetas. El conjunto sale por la derecha, en clara demostración de "final de cuadro" teatral.

"Los miembros de la Junta prestan juramento", dice el intertítulo y la imagen se abre al salón interior del Cabildo, sobre el decorado ya descrito. Es diferente el emplazamiento de la cámara, que ocupa un sitio cercano a la mesa de los juramentos, desplazada hacia la izquierda del espectador, no lejos del eje central. Los intérpretes, con sus atuendos de época, pasan uno a uno, todos descubiertos, con el sombrero en la mano del lado de la cámara. Es una si-

tuación solamente enunciativa, descriptiva de un hecho que fatigan los libros de historia escolar y al que el cine añade un valor que supera el imaginario propuesto por los documentos, los manuales y las pinturas alusivas, aunque a éstas la imagen filmada las evoca a cada paso.



Arauco Radal fue un recio actor del cine mudo. Patagonia se denomina una de las películas en que actuó. Terminó sus días en Mendoza, empleado en la empresa Andes Films.

“Saavedra dirige la palabra al pueblo”, señala el texto y la imagen se abre hacia el frente del Cabildo, cubierto en su parte inferior por la muchedumbre. Hay un solo paraguas, sobre el lado izquierdo; hay más civiles que militares, la perspectiva del edificio está menos pronunciada: se ven tres arcadas coloniales con sus balconillos de reja. Hay gente en dos de ellos, el del centro, donde Cornelio Saavedra gestícula y habla para el cine mudo, y el otro, que se halla a su derecha (izquierda del espectador). Este último balcón se colma de gente cuando ya Saavedra comenzó con su arenga. Aplausos en la calle. Mientras el presidente de la Junta se dirige al pueblo, éste se dispone en dos grupos, dejando la característica línea central que enuncia la perspectiva. Todos miran hacia el Cabildo. Aunque se encuentra en el fondo, hay cierta desproporción entre el tamaño reducido del decorado-Cabildo y la estatura de la gente que lo enfrenta, muy alta.

La novena escenificación es un detalle de la anterior y se despliega sin un cartel que la anticipe. La leyenda pudo haberse perdido. Sólo cambió el ángulo de toma de la estampa anterior, enfocando casi en detalle, apenas el grupo humano del lado derecho (del espectador). Los presentes levantan en alto los sombreros y saludan entusiastas. Se advierten capas llamativas —extemporáneo, San Martín en una de ellas— y otros útiles de vestuario propios de la sastrería teatral.

“¡Viva la República!”, clama el cartelón con que se cierra el film.

Aquellos antiguos films no eran de larga duración pero las escenas tenían más extensión que las del cine de hoy. Los intérpretes actuaban largamente frente a la cámara en un “plano de situación o de referencia” que variaba en cada toma. No se hacían primeros planos ni otros semejantes y el montaje no tenía valor

43. MONTEMAYOR, Ramiro de, *La Revolución de Mayo en la pantalla argentina*, artículo, Buenos Aires, revista Para Ti, 20 de mayo de 1941.

44. *Cine argentino: las tentaciones de la historia*, artículo (sin firma), Buenos Aires, revista Confirmado, 7 de abril de 1971, pág. 46 y ss.

45. COUSELO, Jorge M., *Al gran pueblo...*, citado en nota 7.

46. DUCROS HICKEN, Pablo C., *Orígenes...*, citado en nota 9.

narrativo: se sucedían las situaciones como en una vuelta de página.

MARIO GALLO

La descripción que antecede es solamente una excusa para establecer las características de un film de los tiempos primitivos del cual los otros, detalle más detalle menos, serían copias, con algún avance de vez en cuando. Respecto del estado en que la copia de *La Revolución de Mayo* llegó a nosotros, ya dimos cuenta de su mutilación por el tiempo y la escasez de previsiones. La revista Caras y Caretas, en su entrega del Centenario de Mayo, el número 607, del 21 de mayo de 1910, evoca el hecho histórico de 1810 mediante fotos que reproducen escenas de la película, varias de las cuales no están en la copia conservada. Aquellas fotografías están dispuestas como una primitiva "fotonovela", pero los textos que las acompañan no coinciden siempre con los de la película.

La Revolución de Mayo, el film, permaneció largamente en el olvido, hasta el hallazgo de la copia existente, a mediados de la década de 1950. En 1941, un cronista, Ramiro de Montemayor, se queja de que "los días de la Revolución de Mayo, por ejemplo, no han merecido atención por parte de los cinematografistas".⁴³ Para un comentarista de la revista Confirmado, que vio el film en 1971, durante el auge de los largometrajes argentinos históricos y espectaculares, "lo más fascinante de ésta última (*La Revolución de Mayo*) es el suave flotar de las cortinas que representaban el Cabildo y el tamaño de las figuras de los patriotas, cuya estatura no se veía muy inferior al total del edificio".⁴⁴ Sobre lo último tiene razón, pero lo de las cortinas es una confusión sobre los reflectores móviles frente al decorado.

Jorge Miguel Couselo tiene de este film la misma apreciación que hace de *El fusilamiento de Dorrego*: "Índices de un estilo grandilocuente e ingenuamente teatral en consonancia con la propensión operística de Gallo, pero también con las primitivas reconstrucciones provenientes de Francia e Italia, prestamente exhibidas en Buenos Aires".⁴⁵

En su publicación del 5 de abril de 1942, "Primeros tiempos del cine argentino", muy citado aquí (ver nota 17), Ducrós Hicken no nombra *La Revolución de Mayo*, cuya existencia desconocía. En su empecinado recorrido por los tiempos primitivos de la pantalla criolla, sí deja constancia de haber visto *El Himno Nacional*, también de Gallo. Reconoce haber visto representados el salón de tertulias de Mariquita Sánchez en la calle Florida, a la dueña de casa, a San Martín y a "otros próceres".

"De 1909 ó 1910 parece que data su *La Revolución de Mayo* —la cita pertenece también a Pablo Christian Ducrós Hicken, pero en 1955—, interesante reconstrucción recientemente aparecida en una pila de tambores olvidados. No es posible identificar a los actores por sus maquillajes, pero muchos de ellos lo hacen con corrección y entusiasmo y el ánimo que mueve a las masas frente a un Cabildo tambaleante y arrugado es elogioso. El discreto número de cuadros está separado por leyendas explicativas que comunican toda la generosa intención concedida al tema revolucionario. Destácase la arrogante actitud de un Mariano Moreno, la de un juvenil Belgrano y un Saavedra muy ajustado".⁴⁶

En su artículo de 1959 sobre *El fusilamiento de Dorrego*, al final, se sitúa la referencia a *La Revolución de Mayo* ya señalada, en donde sienta la duda sobre la autoría de Mario Gallo y establece la fecha del estreno, aunque errada en sólo un par de días.

47. COUSELO, Jorge M., *Evocación de Mario Gallo, el modesto pianista de café que filmó las primeras películas de argumento en nuestro país*. artículo, Buenos Aires, revista El Hogar, 11 de diciembre de 1953, págs. 10 y ss.

Ajuria aportó diez mil pesos, una fortuna, y Gallo adquirió en lo del belga Henri Lepage (en 1908, la Casa Lepage fue vendida a Max Glucksmann) o en lo de Gregorio Ortuño —los dos comercios especializados entonces en la venta de productos fotográficos y cinematográficos— una cámara y los aparatos de laboratorio necesarios para rodar un film. *El fusilamiento de Dorrego*, de la que siempre se habló para aportar información detallada sobre cifras y anécdotas, costó mil quinientos pesos.

La carrera de Gallo como cinematografista —productor y director— no fue extensa: duró más o menos entre 1909 y 1923. Murió pobre y recordado por pocos. Su material, el rodado o producido por él, se había perdido en malos negocios o a causa del incendio de su depósito, en 1922.

No es fácil construir una filmografía cronológica de su obra inicial. Ya hemos dado suficiente cuenta de tal dificultad. Es fácil deducir, sin embargo, que su ímpetu por historiar la Argentina desde el cine estaba relacionado con los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo. La cercanía del Centenario avivó en los intelectuales y en los comerciantes una llama fervorosa que dio por resultados una notable expansión de los estudios históricos, un destello cada vez más brillante en la recuperación tradicional de los hechos de nuestra historia patria y una copiosa producción de obras de teatro, literarias y hasta cinematográficas.

También influyó, dentro del cine, en la producción documental y periodística. Así como la cinematografía mexicana tiene uno de sus orígenes en la Revolución, el cine argentino ganó espacio informativo con los fastos del Centenario. Gallo, por ejemplo, rodó hacia 1909 *Plazas y monumentos de Buenos Aires*, un título elocuente por sí mismo, y, según Jorge Miguel Couselo,⁴⁷ todos los festejos del Centena-

48. Cfr. revista Caras y Caretas, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1910. Acompañaba a Giovanni Grasso la actriz Marinella Bragaglia, perteneciente al elenco italiano en gira. Se estrenó el film *Muerte civil* en el teatro Marconi. El gerente de la empresa comercializadora de esa película, Pablo Epstein, esperaba de la Comisión del Centenario un premio de honor.

rio, la llegada del príncipe de Saboya, celebraciones y otros hechos. La misma fuente aclara que no hubo prócer viviente que no registrara la cámara de Mario Gallo: Mitre, Roca, Sáenz Peña, Juan B. Justo, Alvear e Hipólito Yrigoyen. En alusión al desprecio por la fotografía que tenía el presidente radical, citado en último término, se dice que, en cierta oportunidad, al verse apuntado por Gallo, le propinó un bastonazo a su pequeña cámara, arrojándola al suelo.

En otro orden, ese mismo aparejo retrató, en momentos dramáticos hoy inhallables, a los grandes actores de entonces, Pablo Podestá y su sobrino Totón, Angel Quartucci, Blanca y Arturo Podestá, Juan Mangiante, Roberto Casaux, Eliseo Gutiérrez, Esther Buschiazzi, Lea Conti, Elías Alippi, Jacinta Diana, Olinda Bozán, Enrique de Rosas, Enrique Serrano y hasta al trágico italiano Giovanni Grasso —en el papel de Conrado—, de quien registró en un “teatro de pose” su puesta de *Muerte civil*, cuando este actor pasó por Buenos Aires en 1910.⁴⁸

El primer motivo de Gallo fue la reproducción de la realidad en forma de notas semejantes a las de un noticiario y copiar el modelo grandilocuente y sobreactuado e histórico y teatral, que él conocía bien por la cinematografía italiana de la primera década del siglo, empuñada en el realismo finisecular, y dicen que por los productos que elaboraba el *Film D'Art* de Calmette, Le Bargy y otros en Francia.

Los títulos de los primitivos films históricos de Gallo reflejan los temas y la intención. Se los ubica entre 1909 y 1913 y se añaden a los citados y analizados más arriba: *Camila O'Gorman*, producida casi simultáneamente con *El fusilamiento de Dorrego*; *La batalla de San Lorenzo*, rodada con alguna espectacularidad; *La batalla de Maipú*, de la que se cuenta que el impetuoso

49. Cfr. Diario La Razón, Buenos Aires, noviembre de 1926 (sic). En cambio, Jorge Miguel Couselo (diario Clarín, 25 de febrero de 1978, sección Espectáculos, pág. 1) señala que Enrique Serrano fue el actor que encarnó a O'Higgins, en *La batalla de Maipú*. Otro comentarista, Carlos Arcidiácono, en cambio, indica que Serrano, "buen jinete encargó del papel de Las Heras (general Gregorio de Las Heras) con tanto brío (...) que en una de las cargas de la batalla atropelló a todo el mundo. Los demás le respondieron y se armó una batalla campal, con un tendal de heridos de verdad" (en *Todo empezó en un viejo cafetín*, en revista Siete Días, Buenos Aires, 1980, reproducido en *Aquellos tiempos del biógrafo. Breve antología de los*

pioneros, de aquellos tiempos del biógrafo, folleto, Buenos Aires, Museo Municipal del Cine, 1980, pág. 23). *La batalla de Maipú* se filmó en el barrio de Núñez, en Buenos Aires, en las inmediaciones de donde hoy se levanta el estadio de River Plate. Colaboró el Regimiento de Granaderos a Caballo.

50. COUSELO, Jorge M., *Evocación de Mario Gallo, el modesto pianista de café que filmó las primeras películas de argumento en nuestro país*, artículo, en revista El Hogar, Buenos Aires, 11 de diciembre de 1953, págs. 10 y ss.

abrazo sobre los caballos que se dieron Eliseo Gutiérrez (José de San Martín) y Enrique de Rosas (O'Higgins) los arrojó de fundillos al suelo, con el consiguiente susto de los caballos⁴⁹; *Güemes y sus gauchos*; *Juan Moreira*, con la inevitable interrelación entre folletín/novela popular y cine; *Un día de gloria*; y *El Himno Nacional* o *La creación del Himno*, cuya copia se conserva y guarda rasgos de producción, de actuación y visuales que repiten los de *La Revolución de Mayo*. Como novedad, en ésta acerca la cámara hasta un *plano medio* de Vicente López y Planes que, cálamó en mano y muy vehemente, deja sentir el sublime momento de la inspiración de los versos patrios. La escena hoy llama a la hilaridad. No es fácil de probar en todos los casos, pero para Gallo trabajaron como guionistas Joaquín de Vedia, Vicente Martínez Cuitiño, probablemente Horacio Quiroga, Belisario Roldán, José González Castillo (adaptó el "Juan Moreira") y Alberto Weisbach, o sea, el conjunto de bohemios que se reunía por las noches en las tertulias de un café, en Corrientes y Paraná.⁵⁰ Le cobraban a Gallo sólo cincuenta pesos, mientras las grandes estrellas percibían cien pesos por su trabajo ante las cámaras y los figurantes, apenas diez pesos.

La carrera de Gallo concluyó con el rodaje de films publicitarios, uno pagado por el banco de Boston y recordado en un antiguo artículo periodístico. Antes, había filmado una versión de *Tierra baja* (¿1912?), de Guimerá; fragmentos de óperas (*Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Tosca*) sonorizados por los cantantes en vivo detrás de la pantalla; el film *En buena ley*, que Gallo sólo produjo y que dirigió Alberto Traversa; una película profiláctica, *La sífilis y sus consecuencias* (1921) y otras. En años de olvido y cuando debió ejercer el procerazgo de los pioneros, Mario Gallo pasaba largas horas contando sus lejanas hazañas con la cámara en

una lengua acocolichada de la que dan testimonio numerosos anecdóticos, publicados algunos. Trabajó asimismo como "control" de las entradas en la puerta de algún cine.

Los personajes históricos, en aquellos films, acusaban un vestuario aproximado al que describía la pintura de la época y posterior. Se advierten maquillajes espesos, algún traje que fue transportado de 1880 a 1810 y gran fervor interpretativo por los actores. En la intención, tras la cámara, primaba el aspecto evocador sensible y la idea de reproducir en imágenes lo que todos conocían desde el colegio. Este modelo —en una cinematografía que se ocupó muy contadas veces de su historia— se repitió en cada realización muda o sonora que apuntara a reproducir hechos extraídos de los libros de historia argentina o de biografías, anécdotas y tradiciones. Ese espíritu se cuela cualquiera sea el móvil de los productores: reproducir el hecho histórico con quienes lo emprendieron o dibujar sus laterales, exponiendo la "gesta anónima" del pueblo, como se dijo tantas veces, sin figuras reconocibles ni próceres a la vista.

Félix Luna sintetiza lo ocurrido: "Nuestro pasado es una cantera inagotable, siempre que se explota con imaginación, sin prejuicios y sin censuras —ajenas o propias—, y no puede hablarse de un desinterés de espectadores respecto de las películas históricas, pues existe un interés del público por libros, revistas y música con contenido histórico (...) Si analizamos la cosa más a fondo, hallamos que el error consistió en hacer cine histórico dentro de las pautas que ya están totalmente superadas en el campo historiográfico general. Se hizo cine histórico con la mentalidad de la «Historia de Grosso», cuando ya nadie lee la «Historia de Grosso» (...) Ya hace bastante tiempo ¡felizmente! que en el campo historiográfico se ha abandonado la visual con que se

51. LUNA, Félix, *Historia y cine, artículo*, Buenos Aires, diario Clarín, 4 de mayo de 1972.

52. CRUZ, José, *Crónicas históricas del pasado cinematográfico argentino*, artículo, Buenos Aires, revista La Película, 30 de septiembre de 1941, pág. 21 y ss.

53. DI NUBILA, Domingo, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, vol. 1, 1959, vol2, 1960.

han elaborado las películas históricas recientes (...) La gente que lee historia ha superado mentalmente la mendacidad liberal y el terrorismo revisionista y está preparada para asumir la síntesis de las dos grandes escuelas historiográficas, que supone la eliminación de sus exageraciones y el aprovechamiento de sus aportes auténticamente científicos".⁵¹

El trabajo de historiar el cine argentino no tuvo muchos cultores. La historiografía cinematográfica local se integró con el recuerdo personal, la referencia oral y el testimonio ajeno y de los responsables del producto tratado, antes que por un análisis fílmico que autorice a deducir de los films la estructura y los valores estéticos de la realización.

Pablo Christian Ducrós Hicken, pintor, coleccionista, aficionado a dirigir cortometrajes de a ratos, filatelista, numismático y periodista, fue el personaje más destacado de los primeros tiempos, si se deja a un lado aquella "Historia ligera" de nuestro cine que publicó en 1922 Leopoldo Torres Ríos, en el diario Crítica. Ducrós Hicken era porteño y vivió entre 1903 y 1969. Era un fanático del cine y recogió abundante información de los pioneros, a quienes conoció aunque no en su etapa activa. La fecha inicialmente anotada de 1908 para la realización de *El fusilamiento de Dorrego*, de Gallo, no se debe a Ducrós Hicken. El dato fue transmitido abundantemente hasta investigaciones más recientes que ubican la película en 1910 y la suponen emanada de la particular visión de Gallo de la tragedia "Dorrego", de David Peña (1909). José Cruz, que escribe uno de los primeros acercamientos organizados a la vieja historia de nuestra cinematografía —acercamiento apoyado tan solo en recuerdos— no duda en señalar que *El fusilamiento...* fue el primer film argumental argentino y el primero de Mario Gallo.⁵²

Ducrós Hicken dedicó buena parte de sus escritos periodísticos en La Nación, El Hogar, Atlántida, Cine y otros medios a difundir el transcurso del cine argentino en sus fases artísticas, tecnológicas y económicas. Alcanzó un especial conocimiento de la maquinaria del cine, desde los orígenes del invento. Su colección de aparatos para filmar y/o proyectar películas se halla en la base del Museo Municipal del Cine, que lleva su nombre y que fue fundado en 1971. Jorge Miguel Couselo, el primer director del organismo comunal, es otro de los historiadores del cine argentino que encaró con seriedad el proyecto de difundirlo mediante escritos periodísticos y ensayísticos. A Domingo Di Núbila se debe la primera "Historia del cine argentino (1959-1960)",⁵³ en dos volúmenes, que organiza su contenido desde los orígenes hasta la fecha de su publicación. Allí quedó trunca, aunque en 1998 reanudó la edición desde el principio. Carlos Barrios Barón es otro historiador severo pero de esporádica difusión de sus investigaciones. Y hay un número de la revista porteña Lyra (1962), dedicado al cine nacional, que merece figurar entre los más significativos aportes historiográficos (participaron numerosos autores y los temas que abarca van desde los orígenes hasta la salida del ejemplar). Quien esto escribe se guarda el mérito de haber hecho algunos aportes ensayísticos a la historia local del cine y de haber dado impulso a la cátedra de Historia del Cine Argentino y Latinoamericano, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

ANTES Y DESPUES DE AMALIA

Hagamos marchar de nuevo el relato. Retornemos a 1910, año de otro pionero y de otras

efusiones patrióticas en el film. Se trata de Julio Raúl Alsina, uruguayo, contemporáneo de Mario Gallo. Los films de Alsina no se conservan pero de los títulos emergen la intención y los resultados: *Avelino Viamonte*, *La tragedia de los 40 años*, *Facundo Quiroga* (aquí debuta en el cine el actor Pablo Podestá) y *La revista del Centenario*, todos rodados entre 1909 y 1910. También las películas de Alsina —vinculado con el cine desde 1909, como productor, distribuidor y exhibidor— responden al modelo de primitiva reproducción del hecho histórico, con un retrato central reconocible como eje de la débil narración. Alsina fue propietario de un estudio de cine y laboratorio de revelado muy bien equipados, erigido en Gascón y Córdoba, fue socio distribuidor de Julián de Ajuria, viajó a Chile por negocios cinematográficos y retornó a Buenos Aires hacia 1915. Sólo volvió a ocuparse del quehacer de productor en los años veinte, al rodar *Buenos Aires bohemio* (1923) y *El matrero* (1924), cuando la moda del cine histórico hacía rato que había declinado hacia un humor más realista, aunque con inalterable sabor nacional.

Hacia 1914, el cine perdió su duración reducida y le dio lugar al largometraje. Una versión muda de la novela "Amalia", de José Mármol, tuvo el privilegio de ser el primer film local en este nuevo metraje. Los tiempos de la dictadura rosista seguían siendo un misterio dramático y atractivo de develar y el cine certificaba su continuidad con una reducción para la pantalla de aquella clásica narración, también de uso escolar. Merecería especial atención verificar un paralelo internacional: en 1914, en la Argentina con *Amalia*, y en los Estados Unidos con *El nacimiento de una Nación*, de David Wark Griffith, se coincidía en llevar a la pantalla silente una reproducción visual de las guerras civiles de mediados del siglo anterior. Se trata

de las guerras civiles que están en la base de la consolidación política de la Nación.

Igual que *La Revolución de Mayo* y que *La creación del Himno Nacional*, *Amalia* sigue con la pose teatral de la cámara —busca el cuadro desde una figurada platea— y de los intérpretes, que prefieren el ademán a la elocuencia del gesto preciso pero mínimo. Tampoco evoluciona la forma de la anécdota aunque se estira en duración: se sigue con la estructura del folletín literario, cuya división se respeta para crear una diferencia con la estructura teatral. Las situaciones son sucesivas, la historia es sencilla y escasean los paralelismos y las yuxtaposiciones. En la narración, las imágenes suceden a los carteles (intertítulos) y los ilustran. Cuando se trata de la historia nacional la reconstrucción sigue los modos iconográficos finiseculares que inundan las láminas escolares. La posición de los objetos y caracteres de la puesta en escena es *frontal*. Si se destaca un *plano medio* no se pretende una fragmentación en el sentido moderno, sino un retrato del individuo representado y del actor que lo encarna. En términos de confrontación de caracteres hay una contrapuesta simplificación entre buenos y malos, sobre todo a partir de *Amalia* (los films históricos anteriores tienen carácter de "estampa" y no recurren a la emoción moralizadora). El malo de turno es Juan Manuel de Rosas, el Restaurador de las Leyes, y el acento dramático está puesto en las desdichas que provocan sus persecuciones y en la nostalgia de los exilios de sus enemigos, los constructores de la nacionalidad.

Lamentablemente, no se conserva *Camila O'Gorman* (1909 ó 1910), de Mario Gallo, rechazada por el productor Julián de Ajuria, porque ya ese nombre evoca la muerte de la mujer castigada por su audacia al enamorarse de un cura. La sola insistencia de Gallo en ese

tema vuelve interesante aquel proyecto. La vida de Camila era sangre de melodrama y espíritu de folletín, dos modelos narrativos con líneas interdependientes que ya en *Amalia* son una realidad. La recurrencia poética de los autores —productores y directores— iba a motivos bien conocidos por el público, probados en la audiencia y dóciles para subrayar la figura femenina, sutil “actante” y víctima al mismo

tiempo de una cuestión política de larga repercusión social. (Vale la pena recordar a esta altura que el director Luis César Amadori, décadas más tarde, tuvo entre sus proyectos, a lo largo de años, una biografía de Camila. En el tiempo político del peronismo en que le tocó actuar y al que apoyó desde la industria, nunca pudo realizarlo. No sería aventurado imaginar que fue una voluntad política: guardarlo



Gustavo Caraballo y Atilio Lipizzi fueron el director y el productor de Federación o muerte (1917), una de cuyas escenas ilustra el fotograma.

54. Cfr. PATTY, Pedro, Amalia, *La película que dejó un millón de pesos*, (se conserva el recorte de este artículo de una revista no anotada, en el Museo Municipal del Cine Pablo Christian Ducrós Hicken, archivo: García Velloso, Enrique).

55. Cfr. DUCROS HICKEN, Pablo C., *La primera versión cinematográfica de Amalia*, artículo en diario La Prensa, Sección Ilustrada de los Domingos, 8 de diciembre de 1968, pág. 1. La información fue retomada por COUSELO, Jorge Miguel, artículo reproducido en un programa del Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires, s/f, sobre una exhibición de *Amalia*, tras la restauración del film.

era un modo de impedir que otros lo llevaran a cabo).

Amalia se empezó a rodar en febrero de 1914 para aprovechar la luz del verano. Se estrenó el 12 de diciembre del mismo año en el Teatro Colón. Fueron sus protagonistas numerosos jóvenes de la sociedad porteña más aristocrática de la época. La realizó el dramaturgo Enrique García Velloso, con el pionero Eugenio Py como camarógrafo. Max Glücksmann, el productor, puso al servicio de la realización sus flamantes estudios vidriados de la calle Echeverría, en el barrio de Belgrano. La iniciativa —hay disidencias— nació de la señora Raquel Aldao de Rodríguez⁵⁴ o de la señora Angiolina Astengo de Mitre,⁵⁵ nuera del general Bartolomé Mitre, entonces presidenta de la sociedad benéfica del Divino Rostro. Esta sociedad patrocinó el proyecto, que proveyó objetos y valores caros a la dirección artística y a un claro deseo de autenticidad: muebles, trajes, cuadros, cortinados y apellidos de la época de Rosas. El rodaje se realizó en los citados estudios de Belgrano y en casas de familias tradicionales. Se siguió exhaustivamente la novela de José Mármol a lo largo de 150 escenas filmadas. Según Jorge M. Couselo, esa extensión representa unas 200.000 imágenes y 3500 metros de película. La película le rindió al Divino Rostro medio millón de pesos, una fortuna, si se tiene en cuenta que quinientos pesos fue el costo del negativo y que nadie cobró un peso por su colaboración. Glücksmann donó el costo del montaje.

El contenido histórico está minado de leyenda y novelaría. Un folleto de estreno señala: "Síntesis de esa obra (la de Mármol) y reconstrucción minuciosa y viviente de la sociedad porteña de mediados del siglo XIX son los cuadros dramáticos que el film cinematográfico ha reproducido. Se entremezclan en la lucha polí-

tica exteriorizada a grandes rasgos, la evocación conturbadora de los amores románticos de los protagonistas y el color de la época en el continente y en el colorido de la acción. Se ha prestado especial interés al episodio dramático o trágico, vale decir a lo que es acción desde el punto de vista teatral. El ambiente surgirá de los sitios donde el drama se desarrolla y de la indumentaria de los personajes (...), estamos en el temible mes de mayo de 1840, son las 10.30 de la noche." Es literatura en la pantalla pero se procuró una reconstrucción visual no teatral de los hechos, con voluntad realista. A la letra de la novela se le añadió la memoria de los trágicos tiempos de Rosas transmitidos a sus hijos por quienes los sufrieron. La maldad del tirano no tiene límites en la caracterización de José Miguens. Las actuaciones denotan cierta teatralidad practicada pero no aprendida y la gesticulación es moderada. El sol intenso late en cada toma mientras asoman arrugas en el papel pegoteado en paredes de estudio. Como obra fílmica es muy literaria; como guión cinematográfico, tiene estructura teatral. La utilidad se advierte cuidada, no existen primeros planos y los movimientos de cámara son muy tímidos: un mínimo recorrido panorámico hacia el final, cuando zarpa la ballenera con los refugiados, y algún otro en casa de Amalia y frente a la vivienda de Daniel Bello. Para certificar equívocos propios de la representación primitiva, al salir de un baile en casa de doña Josefa Ezcurra, una pareja enfila cándidamente hacia la izquierda y, en seguida, como excusándose, tuerce el rumbo a la derecha, en segura respuesta a una orden desde la cámara.

Max Glücksmann no quiso soltarse de la mano del largometraje de éxito y gran acción y le propuso a García Velloso un nuevo proyecto, el film *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*, rodado inmediatamente y estrenado en abril de

56. ALDECOA, León de, *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*, artículo en revista Caras y Caretas, N° 683, Buenos Aires, 17 de abril de 1915.

57. Citado en *A cincuenta años de Moreno y la Revolución de Mayo*, artículo en diario La Nación, 20 de abril de 1965.

1915. En esta adaptación de un guión propio, García Velloso, más dramaturgo que realizador, quiso acercarse polémicamente a la figura de Moreno y acentuar cierto conflicto personal entre biografía, historia, moral y filosofía a través de la famosa controversia que el fundador de La Gaceta sostuvo con Cornelio Saavedra. La biografía, desde aquí, añade a la fórmula narrativa la imposición del precepto ético y la narración ejemplarizadora. León de Aldecoa, comentarista de films en Caras y Caretas, dice haber sentido "recogimiento" ante una "obra sana, buena y patriótica", pero cuando va a poner atención en el porqué del recogimiento, se queda sólo con el seguimiento de los movimientos de los próceres y de las incidencias de la historia patria.⁵⁶ Otro tanto le ocurre al anónimo comentarista de La Nación, en 1915, a quien impresionó apenas el colorido del cuadro histórico.⁵⁷

Nobleza gaucha, estrenada en agosto de 1915, fue la primera demostración de poder de la pantalla nacional en su doble aspecto, artístico e industrial. Sobre lo último, los directores Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche y el productor Humberto Cairo, pusieron al servicio del film una batería grande de conocimientos y de dispositivos técnicos: demostraron capacidad de observación en materia de progresos del cine proveniente del exterior, advirtieron que había que adaptar los modos narrativos que iban a probar con una temática natural, posible y cercana a los públicos que convocaba, y sustituyeron el quietismo que copia la realidad por una reconstrucción de la misma mediante una segura movilidad de tiempos y espacios. En cuanto a lo primero, la faz artística, entendieron que el objetivo de la narración debía adecuarse a modelos literarios y culturales preexistentes, entre ellos, la literatura popular y el contenido normativo corrector

de costumbres que, en el fondo y a pesar de artistas y críticos, tanto defiende el espectador. En *Nobleza gaucha*, se descubre el desnudo por respetar moldes expresivo-narrativos, especialmente los que ubican a la mujer en un espacio cambiante y ansioso para el hombre, y los nudos del melodrama expuestos desde una construcción y enunciados que recurren a la identificación del receptor. La narración se establece como en la comedia clásica —proviene del teatro y llega al Río de la Plata a través del sainete español, heredero de la épica honorable de la comedia del Siglo de Oro, y del modo de representación circense—, en un hilo tironeado por el muchacho enamorado y bueno y un criado —apodo clásico—; el ser dramático y el individuo jocoso. Ambos corren en pos de los amores de la chica perdida en manos del patrón villano y secuestrador, casi siempre burlados, pero el criado —en *Nobleza gaucha* son el peón joven de estancia y un roto gracioso y de decir cocolichesco— reaviva exclusivamente la acción, sin involucrarse en el drama del protagonista, o lo emula en sus actos y gestos enamorados, pero desde el desdén, el desprecio de sí mismo y la superficialidad ridícula. Un antiguo "topos" literario le da a *Nobleza gaucha* (y a buena parte del cine argentino posterior) una pincelada de moraleja de la que tarda muchos años en desprenderse: la contradicción entre campo y ciudad, donde el primero es signo de paz y progreso y la segunda el sitio de perdición. En un país con una economía de fuerte composición agrícola-ganadera como es la Argentina, esa doble incompatibilidad se inclina por la vida rural y termina por convencer aun a quienes poco tienen que ver con el campo, ya que los films nacionales, por lo general, eran de consumo urbano. No es el caso de *Nobleza gaucha*, que trascendió todas las fronteras, las sociales, las políticas y las comerciales. Tan-

58. PEÑA RODRIGUEZ, Manuel, *Nobleza gaucha*, artículo con motivo del cincuentenario de ese film, en diario La Nación, 1965 (transcripto en el folleto *Aquellos tiempos del biógrafo. Breve antología de los pioneros*, Buenos Aires, Museo Municipal del Cine Pablo Christian Ducrós Hicken, septiembre 1980, págs. 28-29.

ta fue su popularidad que, aun vigente en los tiempos iniciales del cine parlante, después de 1930, fue sonorizada con voces, músicas y ruidos impresos en discos. *Nobleza gaucha* no se trata de una representación de la historia nacional; se conviene en poner en escena la vida cotidiana con cierto exotismo aventurero. El film está más cerca de las *Escenas callejeras* de Eugenio Cardini que de los efluvios patrióticos de Mario Gallo y sus sucesores.

Las correrías por la ciudad, Buenos Aires, en busca de la chica llevan a los dos hombres en pena por sitios conocidos de la gran urbe. Atraviesan Plaza Constitución, pasa un tranvía, marchan por el incómodo empedrado, recorren la Avenida de Mayo y Plaza Lorea y rescatan a la joven en su prisión de lujo, una opulenta casa en Palermo Chico. Los viajes en el tren y en el tranvía les sirven a los realizadores para practicar cuidados *travellings* de cámara. El salón Armenonville luce sin reconstrucción y un ascensor le hace pegar un susto al gauchito. En el final, como en las epopeyas, hay un acto de justicia heroica ejercido por el Destino: el patrón despechado, en busca de venganza, se cae del barranco no sin antes tratar de aprovechar la ayuda —lo dice el título del film— que se desespera por ofrecerle el joven protagonista. Presentada a la prensa poco antes del estreno, *Nobleza gaucha* resultó indiferente. La producción recurrió entonces a José González Castillo para que, con su pluma y con textos del "Martín Fierro", del "Santos Vega" de Obligado y del "Fausto" de Estanislao del Campo, adecuadamente ordenados a lo largo de las 24 partes que estructuran la narración, revitalizara la acción. El éxito fue inmediato. Para Manuel Peña Rodríguez, el aporte proviene de las "irradiaciones callejeras" que trasunta la escritura de González Castillo. Sostiene Peña Rodríguez: "Estamos a mitad de camino entre la agi-

tación anarquista del Centenario y la efervescencia social de los sucesos sangrientos de 1919. José González Castillo enfrenta un drama elemental filmado y le aplica, alerta con la vía pública, andadores de hombres de combate. El cine era mudo y esos andadores se vuelven, entre aisladas imágenes valiosas, el espíritu de *Nobleza gaucha*, porque los títulos los inyecta González Castillo y los títulos constituyen el hilo compaginador de la narración".⁵⁸ Un aviso publicado el día del estreno subraya sin cautela teórica los puntos de interés: "*Nobleza gaucha* es la primera producción cinematográfica argentina que puede competir con la europea. Interesante poema de la pampa argentina, con escenas típicas y paisajes espléndidos. La vida en la estancia y el rancho. El generoso corazón criollo. Doma de potros. Rodeos, rapto y persecución. El pericón, el gato y el tango. Monumentos y avenidas de nuestra gran Buenos Aires. Asunto emocionante donde la pasión y la nota cómica van hábilmente encadenadas, en la interpretación magistral que a sus diversos papeles han prestado Orfilia Rico, María Padín, Julio Escarcela, Arturo Mario, Celestino Petray, R. A. Maran, Atilio Cincioni y otros."

La siguiente propuesta del mismo grupo de *Nobleza gaucha* es *Hasta después de muerta* (1916), el debut protagónico de Florencio Parravicini. Construida como un melodrama de barrocos contrastes entre comedia y tragedia, responde al gusto del folletín trasnochado. Se articula en un extenso *flashback* que se abre y cierra en el presente y que despliega las pasadas causas de la muerte de la joven Elvira Meró, personaje imaginario que amó a un hombre con pasión, se casó, fue engañada y repudiada, tuvo que robar para sobrevivir, mantuvo un hijo no querido por el padre y termina en la morgue, donde el responsable

de tanto mal, frente al bueno de Parravicini, la abraza arrepentido y decide venerarla para siempre, "hasta después de muerta". El comienzo y el cierre tienen al niño (Pedro Quartucci) y a Parravicini frente a la lápida que sucede al cartel inicial: "La ciudad de Dios" y la cámara se pasea por la Chacarita. Habrá que entender que este flashback es la primera vuelta atrás en el tiempo, en el cine nacional.

El punto de vista está focalizado en la tumba de donde emerge el recuerdo y en el nombre de Elvira. Parravicini inaugura el modelo del personaje asexuado y buen amigo que pone la nota de humor (como el paisano itálico, Celestino Petray, en *Nobleza gaucha*) sobre el drama que viven los protagonistas de la anécdota romántica. Será el mismo carácter de Luis Sandrini y Niní Marshall en buena cantidad



Perdón viejita (1927). La actriz es María Tergenova.

de películas de la historia posterior. Aunque tema propio de la literatura teatral, social y realista del naturalismo dramático inicial, también en *Hasta después de muerta* se evoca la vida del crónico estudiante de pensión que, a la distancia, engaña a sus padres con la noticia de las buenas calificaciones que sólo son aplazos. Es un lejano indicio de reiteración del "tópico" moralista ciudad/campo tratado en la película anterior. El universo de la pensión de trabajadores y estudiantes es un remedo aburguesado del patio del conventillo, sitio de reunión en el sainete y en muchos films nacionales. La piecita de pensión, con la carga que transporta ese diminutivo, es marca asimismo de soledad, pobreza, depresión y abandono, apuntes de los que la letra de tango es elocuente testigo.

También *Resaca* (1916), apodo de un gaucho de folletín, recurre a los toques cómico-dramáticos probados en los productos antes citados, pero inscripta en un realismo del que hacen eco los críticos al recordar que proviene de la pieza teatral homónima de Alberto Weisbach, que su productor-director fue el italiano Atilio Lipizzi y que Pedro Gialdroni, el actor que la estrenó, fue el protagonista del film, acompañado por Camila Quiroga, Luis Arata, la niña Eva Franco y Marcelo Ruggero. A Lipizzi se debe *Federación o muerte* (1915-1917), un relato de la época de Rosas que reproduce el folletín que el abogado Gustavo Caraballo publicó en las páginas de la revista PBT, entre abril y julio de 1917. Aunque en la entrega inicial se anunciaba que la publicación concluiría justo con el estreno de la película, este hecho ocurrió antes y debieron interrumpir la edición semanal de la denominada premonitoriamente "cine-novela". "Bajo la tiranía de Rosas" era su subtítulo general y más que un indicio del argumento.

TRAYECTO LENTO PERO CONSECUENTE

Después de *Nobleza gaucha* se sucedieron años de progreso industrial en la aún incipiente cinematografía argentina. Se editaron noticiarios (los de Eugenio Py, primitivos; el *Noticiero Buenos Aires Film*, desde 1913; el *Film Revista Valle*, desde 1915; las *Actualidades Gallo*, en 1920; las *Actualidades Tylca*, en 1922), abrieron productoras de películas (Enrique Lepage, en los primeros tiempos; Buenos Aires Film, de Julio Irigoyen, en 1913; Patria Film, de Carlos A. Gutiérrez, en 1915; Federico Valle, en 1911; Sociedad General Cinematográfica Julián de Ajuria, en 1912; Rapid Film, de Julio Alsina, en 1918; Platense Film de Quiroga-Benoît, 1918; Ariel Film, de Biasotti, en 1919; San Martín Film, en 1920; Tylca Film, en 1920) y se levantaron galerías de filmación (Estudios y laboratorios de Julio Raúl Alsina, en 1909; Galerías Glücksmann, 1913; los Estudios Filmograf, de Atilio Lipizzi, en 1915; el "teatro de pose" de Gunche y De la Pera, en la calle Arguibel, en 1916). El cine argentino comenzó a ser una realidad en el gusto del público y en la afición de los creadores. Tuvimos los argentinos una suerte latinoamericana que sólo pudimos compartir con México y con Brasil. En muy menor escala, la producción fílmica de otros países apenas demostró ser una curiosidad menor. Valga esta aseveración para disipar dudas cuando alguien, aún desconfiado, se pregunta por qué preocuparse o para que atender a la cinematografía nacional.

Entre 1914 y 1916, José Agustín Ferreyra, el Negro Ferreyra, un creador notable, se inicia en la realización con *El tango de la muerte*, *Una noche de garufa*, *La isla misteriosa* y *La fuga de Raquel*. Eran films de cuño porteño, indicadores del autodidactismo de un hombre que puso en

59. COUSELO, Jorge Miguel, *El Negro Ferreyra, un cine por instinto*, Buenos Aires, Freeland, 1969 (este volumen contiene una exhaustiva y no igualada biografía de Ferreyra, con una filmografía que, en términos generales, seguimos).



Juan sin ropa. Luchas callejeras que anticipan la Semana Trágica de 1919.

el cine emoción y amplio sentido abarcador de los aspectos humanos, según veremos al tratar *Perdón viejita* (1927). A las nombradas siguieron *Venganza gaucha* (1917), *Campo ajuera* (1919), *Palomas rubias* (1920), *La muchacha del arrabal* (1922), *La chica de la calle Florida* (1922), *La leyenda del Puente del Inca* (1923), *El arriero de Yacanto* (1924), *Mi último tango* (1925), *El organito de la tarde* (1925) y *La costurera que dio aquel mal paso* (1926), entre otras, dentro de una filmografía que, en el período mudo, llena una lista de 25 títulos, en todos los

casos como autor y director.⁵⁹ José Agustín Ferreyra tenía formación callejera, literaria y musical. Sus temas fueron el suburbio, el bajo fondo, el trabajo como redención de la “malavida” y el contraste violento entre la ciudad y el campo, para beneficio de la paz y el bienestar que proporciona el último. Se dedicó con ahínco a moldear a los actores, “que nunca saben lo que deben hacer —decía Ferreyra— hasta el momento de estar en acción; y frente ya a la máquina sólo les explico la participación que tendrán en la escena, pero no en la película”.

Juan Sin Ropa, filmada hacia fines de 1918 por Georges Benoît y producida por la actriz Camila Quiroga, prevé la Semana Trágica con un reflejo anticipado del malestar obrero que estalló en 1919, en los talleres Vasena. Se debe a Miguel Angel Rosado haber publicado que la película se rodó antes de que estallara la Semana Trágica, pues durante mucho tiempo se pensaba que era sólo resonador de ella. Un escritor, Francisco Defilippis Novoa, es el realizador de *Flor de durazno* (1917), melodrama rural donde Carlos Gardel, obeso y sin música de fondo, trabaja de marinero acosador. En la provincia de Santa Fe, el jurista Alcides Greca *reconstruye* en un “semidocumental” el levantamiento de las tribus mocovíes ocurrido en 1905. Lleva por título *El último malón* y aún hoy produce asombro. Federico Valle se larga al ruedo con una película de dibujos animados, *El apóstol* (1917) y con una parodia con muñecos, *Una noche de gala en el Colón* (1918).

Al mismo tiempo que Camila Quiroga, actriz y productora, asoman otras dos mujeres detrás de la cámara, Emilia Saleny, que, entre 1916 y 1918, rueda *El pañuelo de Clarita*, y María V. de Celestini, que realiza *Mi derecho*, en 1920. En estos mismos años, Carlos De Paoli se atreve con la gauchesca en un Santos Vega (1917) y el italiano Alberto Traversa, en el lustro de 1915 a 1920, induce buena parte de la temática realista y social moralizante que va a caracterizar la década del veinte, en films tales como *Bajo el sol de la pampa* (1916), *En un día de gloria* (1918), *Los inconscientes* (1918), *En buena ley* (1918-19) y *La hija de la pampa* (1921). Hablamos de material filmico al parecer perdido para siempre.

Entre 1920 y 1930, con el fortalecimiento de la figura del director y de los actores provenientes del teatro, se añaden a la temática ha-

bitual de la novela, el villanismo de la época de Rosas y el folletín, las del drama y el sainete, la noticia policial, el hecho periodístico, el apunte histórico tamizado por personajes imaginarios y el desarrollo narrativo de las letras de tango y de la poesía de barrio. Entre sus cultores ilustres, el citado José Agustín “El Negro” Ferreyra; también Leopoldo Torres Ríos e industriales creadores de cuya obra silente apenas queda la noticia: Nelo Cosimi, Edmo Cominetti, Roberto Guidi, Rafael Parodi, Julio Irigoyen, Ricardo Villarán y otros.

Tanto Ferreyra como Torres Ríos realizaron su aprendizaje en el trabajo. Torres Ríos se formó como técnico de laboratorio en distribuidoras de films europeos. Ambos se responsabilizan de películas mudas y sonoras. *Perdón viejita*, citada anteriormente y preservada, es clara en la dicotomía campo/ciudad y en la evidencia de la inclinación de Ferreyra por un matriarcado, sostenido aquí por la “viejita” —la madre— del título, que impone el orden familiar y social, cuando éste se altera por la mentira, el robo, la prostitución y el alejamiento de los hijos. En el campo y en la mesa de familia con toda la luz sobre la tabla —un tópico luego frecuentado por la pantalla argentina—, dispone Ferreyra el orden mejor para los convidados de su anécdota. Sorprenden en la construcción del relato un mínimo esbozo casi expresionista en imágenes de regreso al pasado (como un *flashback*), cuando la protagonista, una ex prostituta, cae en la cárcel por el perjurio de otra mujer, y el entramado de los personajes al modo de una fábula tradicional, cuando el cantor, por ejemplo, se convierte en el mensajero bueno entre el pasado, el presente y la inevitable didascalia que surge de la narración. El campo es finalmente el lugar de la luz y de la salvación, donde la mesa con luz cenital, montada al aire libre, se convierte en el sitio de reunión

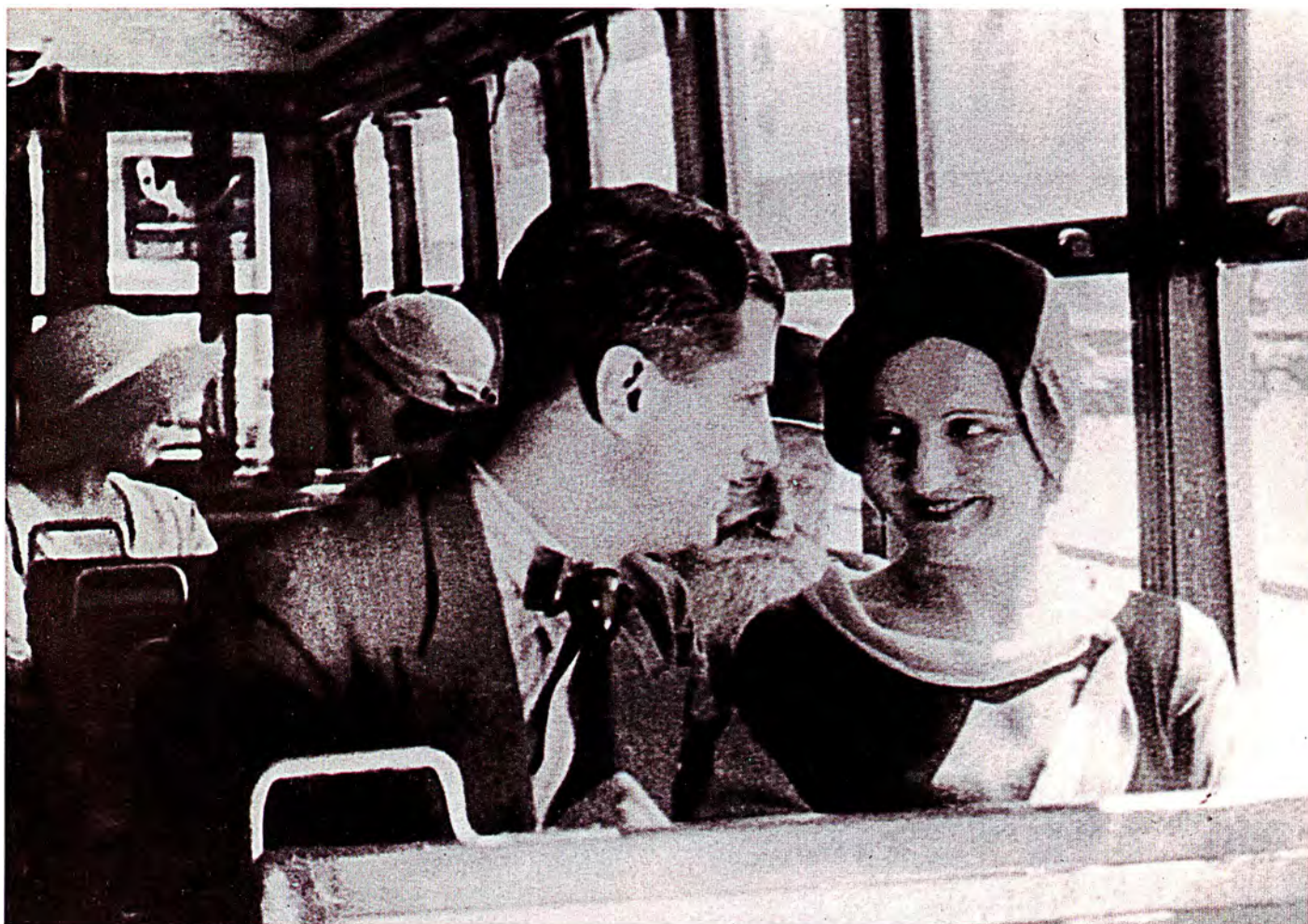
60. Sobre el tópico campo/ciudad en el cine es muy ilustrativo el texto de Pierre SORLIN, que lo analiza, con motivo del film italiano *Osessione (Obsesión)*, de Luchino Visconti, en SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, París, Aubier-Montaigne, 1977 (Trad. castellana, *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, especialmente a partir de pág. 156.)

de todos, protegidos por el abrazo celestial de la madre.⁶⁰

Leopoldo Torres Ríos, lo dijimos, aprendió el trabajo de dirigir y montar películas en la mesa de armado de rollos de films europeos, en una distribuidora porteña. Inicialmente, la realización fue la expresión de la vida callejera y bohemia a la que era proclive. Puso sentimiento y emoción donde Ferreyra confiaba en el instinto. Veamos los títulos de sus creaciones mudas: *El puñal del mazorquero* (1923), *Buenos*

Aires bohemio (1924) y *Empleada se necesita* (1925). Como guionista, colaboró con Ferreyra y con Julio Irigoyen.

Nelo Cosimi instaló en el cine un mirar sosegado sobre la historia argentina en las luchas civiles del siglo XIX y se apropió con sentido anecdótico del mundo portuario y de las actividades campestres en Buenos Aires y en Córdoba, en películas que vale la pena nombrar: *El remanso* (1922), *Mi alazán tostao* (1922), *El lobo de la ribera* (1926), *Federales* y



Muñequitas porteñas. Floren Delbene y María Turganova, en 1931.

unitarios (1927), *La mujer y la bestia* (1928) y *La quena de la muerte* (1928). Su colega Edmo Cominetti alternó entre la vida criolla y las calles de la ciudad, en *Los hijos de naidas* (1921), *El matrero* (1924), *Bajo la mirada de Dios* (1926), *La borrachera del tango* (1919) y *Destinos* (1929). Entre 1919 y 1923, el economista Roberto Guidi fue productor —dueño del sello Ariel— y guionista. Como director se deben a él *El mentir de los demás* (1919), *Mala yerba* (1920), *Aves de rapiña* (1921) y *Escándalo a medianoche* (1923), piezas de preocupación urbana. Rafael Parodi, propietario de la Tylca Film, dejó su marca en retratos humanos de prosapia naturalista: *Midinettes porteñas*, *Criollo viejo* y *Muñecos de cera*, entre 1923 y 1926. También coordinó desde Tylca un noticiario de actualidades. Otros nombres buscaron en el cine aún mudo su medio de expresión: Francisco P. Donadío, Jorge Lafuente, José M. Pallace, Arturo Lanteri, Enzo Longhi, Carlos R. De Paoli, Carlo Campogalliani y los peruanos José Bustamante y Ballivián y Ricardo Villarán, ya nombrado, que, entre 1922 y 1929, accedió al cine histórico (*Manuelita Rosas*), a la leyenda gauchesca (*El poncho del olvido*) y a la noticia policial (*María Poey de Canelo*), entre otros asuntos.

Entre 1915 y 1926, la cinematografía argentina tenía ya bien clara la noción de formato artístico y narrativo, los géneros y estilos, las voces enunciativas y la expresión popular que comunicaba las imágenes con la audiencia. El realismo era tan bien entendido como la noticia del documental, el motivo histórico, la iconografía ciudadana enfrentada con la ingenua moral del ruralismo, y el entretenimiento policial apoyado en la crónica periodística. De a poco, con el desarrollo de la letra de tango en la línea dramática, el barrio empezó un filosófico duelo contra el arrabal y el Centro, buscando

diferenciarse por su luminosidad y porque, en la narrativa, no tardó en ocupar el sitio de espacio confiable que empezaba a perder el campo.

El final del cine mudo deja el sedimento de las hondas preocupaciones morales de una cinematografía que intentaba la fábula dramática en función de una enseñanza perdurable y de una dura lección de vida. Actuaciones aprendidas en el circo o en el teatro subrayaban el gesto opulento y la mirada sentimental, en tanto un borrón de géneros anticipaba un trabajo más ordenado en la pantalla sonora, que se deja oír entre 1930 y 1933. Las faenas rurales, la sorpresa de la ciudad creciente y compleja, el bajo fondo como espacio del desmoronamiento emocional y social, la casa familiar en tanto refugio de humildes trabajadores y el cafetín donde cancionistas silentes ponen “cara de tango” sin entonarlo realmente dan paisaje al sentimentalismo romántico, a las sombras del cine policial, a la temática tanguera y al inevitable melodrama urbano y burgués.

EL CINE HACE OIR SU VOZ

El 12 de junio de 1929, el público argentino conoció la eficacia del cine sonoro. Ese día se estrenó la producción norteamericana, sonorizada con discos, *La divina dama*, de Frank Lloyd, con la cantante Corinne Griffith. Algo antes, la llegada a Buenos Aires de una cámara sonora inventada por el científico estadounidense Lee De Forest (el *Phonofilm*) permitió que algunos cantantes populares —Sofía Bozán, José Bohr— grabaran simultáneamente su imagen y su voz en un rollo de no más de tres o cuatro minutos. El sistema De Forest no tenía discos y el sonido quedaba impreso en el borde de los fotogramas. De Forest anticipó la forma

61. "En el Phonofilm no existe la más remota posibilidad de desacuerdo, el sonido está «fotografiado» simultáneamente con la acción y en la misma película por medio de la radiotelefonía. Es la radio aplicada la película en su máximo grado de perfección" (Revista La Película, Buenos Aires, 2 de junio de 1927). La cámara De Forest había sido adquirida por el exhibidor Rómulo Naón y fue presentada a la prensa especializada el 4 de junio de 1927, dos años antes de la llegada de los largometrajes con sonido. Como se hacía en el país de origen, también aquí, un funcionario, en perfecto español y frente a cámara, grabó un breve discurso sobre los beneficios del Phonofilm. Fue Blas Chiesa, socio de Naón. El De Forest era

útil para los noticiarios. En ese formato se filmó la "actualidad" del desfile del 9 de Julio de 1928, "con ruidos, voces y sonidos", según el reclame. También grabaron sus voces Hipólito Yrigoyen al acceder por segunda vez a la presidencia y el general Uriburu, cuando usurpó el poder, el 6 de septiembre de 1930. Cfr. ESPAÑA, Claudio, *Cuando el cine se pobló de voces*, Buenos Aires, La Opinión, sec. Cultural, 2 de octubre de 1977.

62. Hasta dos días antes del estreno de *¡Tango!*, el 27 de abril de 1933, el anticipo de su presentación se hacía a través de la distribuidora Cosmos Film, en la que Angel Mentasti desempeñaba una gerencia.

moderna.⁶¹ Las películas habladas, cantadas y con ruidos tuvieron un efecto inmediato: el deseo del público de ir al cine a escuchar hablar a sus actores. Desde hacía mucho había en las salas pianistas y orquestas que acompañaban la acción y hasta cantantes dispuestos detrás de la pantalla. En torno de 1930, hubo películas a las que se les añadía un disco con una voz cantable. Se recuerda en Buenos Aires el caso extremo de una producción alemana hoy inidentificable, retitulada *Flor de fango*, que en cierto segmento soportaba un disco con un tango por Ada Falcón.

En 1931, José A. Ferreyra estrenó el primer intento de largometraje completo sonorizado con discos, *Muñequitas porteñas*, una gesta ciudadana y tanguera como las que le gustaban. Había hecho, sin suerte, un par de amagos previos con *El cantar de mi ciudad* y *La canción del gaucho*, rodadas en 1930 pero no estrenadas. Los discos no le dieron el resultado deseado, igual que a Arturo S. Mom (*El drama del collar*, 1930). Tuvo mejor suerte Carlos Gardel, a quien Federico Valle le produjo diez canciones, sonorizadas en el *Phonofilm* y dirigidas por Eduardo Morera, con fotografía de Antonio Merayo y técnica de Roberto Schmidt, pioneros todos de la cinematografía sonora. Después, Gardel no volvió a filmar en la Argentina, aunque sus largometrajes de la Paramount, franceses o norteamericanos, hablados en español, influyeron tanto sobre las fórmulas narrativas de la primera generación de directores argentinos del sonoro. Otro pionero, Roberto Guidi, había logrado hacer cantar a varias figuras en *Mosaico criollo*, dos rollos y dos discos de 1930.

¡Tango! fue el largometraje inicial sonoro sin discos. Producido por la recién nacida Argentina Sono Film,⁶² el film se impuso por su hábil reclutamiento de las figuras más populares del



Afiche de *Muñequitas porteñas* (1931), primer film argentino sonorizado con discos. Lo dirigió José Agustín Ferreyra.

teatro, la radio y el disco: actores, orquestas y cantantes. Con sentido premonitorio, "Buenos Aires" son sus primeras palabras, en la voz de Azucena Maizani, que canta su tema "La canción de Buenos Aires", mientras pasan los títulos. También el elenco es anticipatorio del futuro inmediato de la pantalla argentina más exitosa: Pepe Arias, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Tita Merello, la Maizani, Mercedes Si-

mone, Alicia Vignoli, Alberto Gómez y las orquestas de Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Frese, Ponzio-Bazán, Edgardo Donato y Pedro Maffia. La idea fue de Angel Mentasti, un inmigrante italiano que había sido vendedor de vinos y de películas y que se entrenaba como productor, y de Luis Moglia Barth, que encabala la dirección, con la experiencia de un par de realizaciones mudas en los años veinte. Car-



Juan Sarcione y Tita Merello en un momento de Tango (1933), de Luis J. Moglia Barth, el primer largometraje sonoro, sin discos.

los de la Púa, poeta lunfardo, redactó un sin número de intertítulos con letra evocativa y para que no se perdiera del todo la costumbre de leer propia de la pantalla silente. El procedimiento para sonorizarla fue complejo y no falta quien afirma que hubo que terminarla con un registro del *Phonofilm* y la artimaña de compaginar las tomas breves en una totalidad.

Antes de un mes estuvo en los cines la segunda sonora sin discos, *Los tres berretines*, salida de

los "talleres" que habían levantado en la localidad suburbana de Munro "los locos de la azotea", mote chistoso que recibían los especialistas en voz y sonido Enrique T. Susini, César José Guerrico y Luis Romero Carranza, porque había hecho la primera transmisión radial, en 1920, la ópera "Parsifal", desde la azotea del teatro Coliseo. *Los tres berretines*, que inaugura la marca Lumiton, es una adaptación de la pieza teatral de Malfatti y de las Llanderas en la



Los tres berretines. Florindo Ferrario y Luis Sandrini.

63. Las compañías productoras iniciales aludían a la novedad del sonido en sus denominaciones de fantasía: "Sono" es sonido en Argentina Sono Film; en Lumiton, "Lumi-" es luz y "-ton" es sonido. Siguió la tendencia de la marca norteamericana nacida con el sonido: RKO Radio Pictures, donde "Radio" es la correspondiente alusión.

que un año antes había hecho furor popular Luis Sandrini. El guión fue adaptado de modo que, en esta historia de cuatro hijos a cuyo padre le cuesta bendecirlos por los oficios que aprenden (el fútbol, el tango y el cine, los berretines), el hijo tanguero (Sandrini) tuviera mayor presencia en la imagen que los demás. Radio Cinematográfica Lumiton S.A. había sido pensada para vender su estructura a comerciantes del exterior que quisieran producir películas en español, similares a las que rodaba Gardel en Francia. El cine norteamericano estaba perdiendo mercados porque, con el sonoro, había saltado el inconveniente de que la población mundial angloparlante no era suficiente. Como apareció la novedad de los subtítulos, la estructura de Lumiton, lejos de ser vendible, debió probar en la producción nacional de películas y le fue muy bien.⁶³

En *Los tres berretines* no hay indicación de director ni de técnicos. Durante la realización surgieron inconvenientes con el húngaro John Alton, el técnico de iluminación que habían traído de Francia, y con su compatriota Lazslo Kisch, llegado para supervisar el trabajo de laboratorio. Guerrico, Susini y Romero Carranza debieron asumir la responsabilidad final, con muy buena suerte.

Argentina Sono Film y Lumiton marcan el comienzo de la industria cinematográfica nacional de estructura piramidal: las cabezas de las empresas deciden y sus empleados cumplen. Lumiton tuvo estudios propios desde antes de lanzarse con la película inicial mientras la compañía colega debió escoger varios sitios antes de establecerse primero en uno provisional y luego en estudios propios, en Martínez. El sueño de este tipo de industria fílmica, copiado del modelo hollywoodense, duró hasta recién comenzada la década de 1950, apenas veinte años. Responde al "período de oro" o la "era

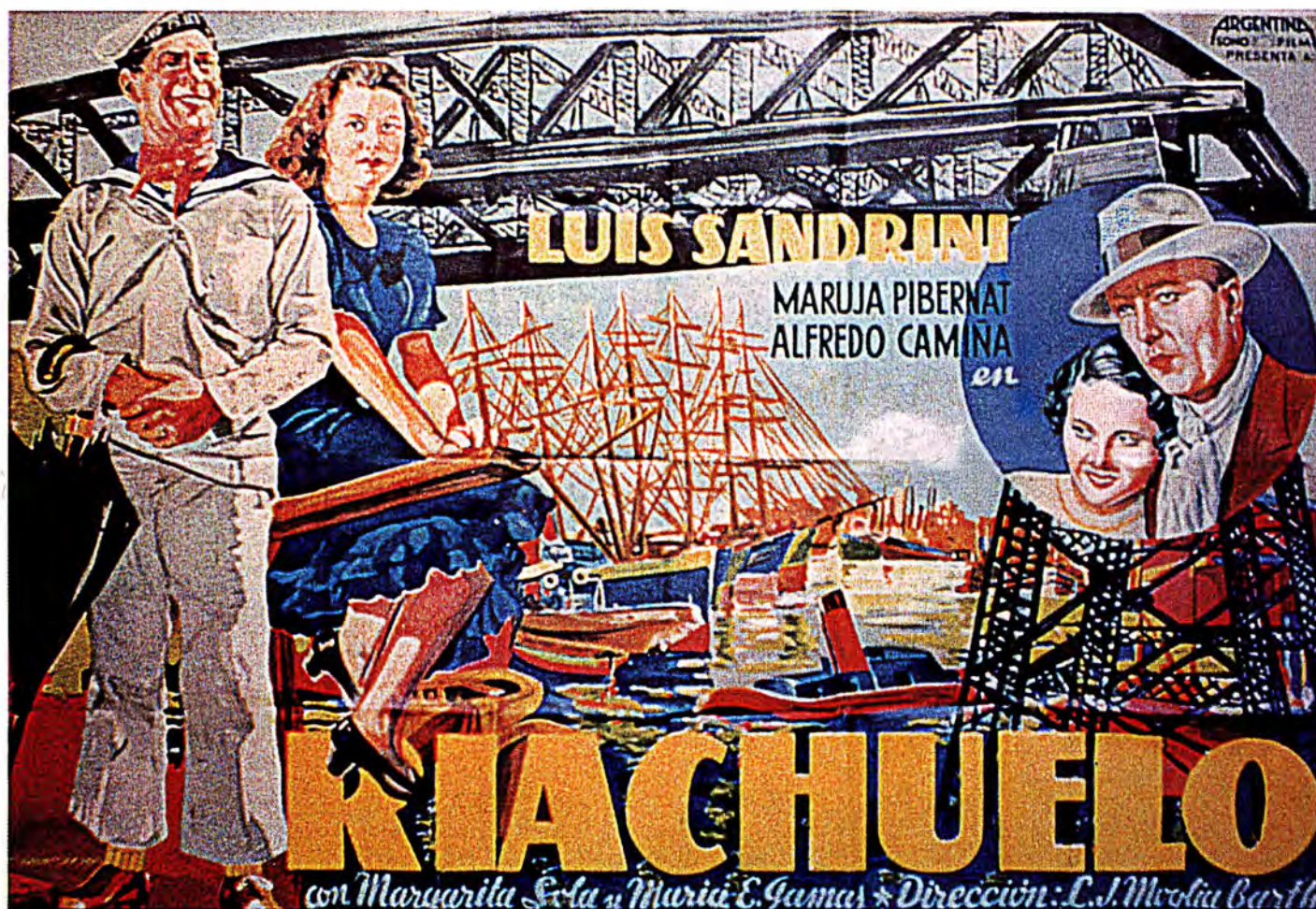
clásica" del cine argentino. Fue la época de las grandes estrellas, los vestuarios fastuosos, el retrato de la gran literatura y de la simplemente argentina, los contratos de exclusividad y las montañas de dinero... según decían. Fue también el principio más alto de un declive que aún obliga, año a año, a una reubicación y rebalanceamiento de la realidad cinematográfica nacional. En el principio, la industria cinematográfica se dirigió a las masas populares, el barrio, que fue identificando poco a poco a la audiencia con los personajes. Pero los empresarios (y la crítica, que se volvió intelectual) quisieron ir más lejos y, sobre la vuelta de la década del treinta a la del cuarenta, con un grado mínimo de sofisticación —para no perder la platea ya ganada—procuraron avanzar sobre la burguesía de mejor bolsillo y costumbres más exigentes. El modelo industrial y audiovisual se esbozó mirando hacia Hollywood; la temática se volcó de a poco sobre el gusto dramático y el retrato psicológico más propio de la cinematografía francesa.

El sonido inauguró la industrialización y fue factor convocante. El cine argentino comenzó a hablar para todos —nativos e inmigrantes para quienes la lectura de intertítulos o de subtítulos era una carga; alfabetos y analfabetos; gente de ciudad o de campo—, en términos de lenguaje y en el tratamiento de los problemas de una clase media paulatinamente más necesitada de hallar en las imágenes un modo de reflejarse. Los argentinos iban al cine para aprender a ser argentinos, podríamos decir, empleando la frase de un pensador mexicano en el momento de referirse a sus películas.

El sonido, asimismo, modificó los modelos narrativos y le dio coraje a la gente de teatro y de radio para probar en un medio que tardó en conseguir el necesario prestigio en la sociedad consumidora. Fueron necesarios un direc-

tor que entendiese su película como concepto totalizador, un escenógrafo y un vestuarista que le aportaran al producto impresión de clase, poder, status social y época. Estos rasgos, hoy, no sólo connotan el meollo temático sino el dominio económico de cada sello productor. La música fue un factor de comunicación y el montaje se entendió como la última puntada pero también como el laboratorio donde las ideologías y la normativa de los géneros encontraban su razón de ser.

Mirando hacia la metrópoli externa, el cine nacional confirmó su formato de espejo de los argentinos. Recurrió para ello a la transparencia en la imagen y en la narración: nadie, ubicado en el espacio de la creación, debía interponerse entre el espectador y la historia contada. La audiencia tenía abierto el ingreso en los films desde la trama y los personajes, sin interferencias artísticas ni veleidades de los directores. Se fue constituyendo un modelo cuyas formas de representación se institucionali-



El cartel doble de Riachuelo (1934), de Luis J. Moglia Barth, con Luis Sandrini, fue realizado por Osvaldo Mario Venturi, uno de los más brillantes afichistas locales.

64. Sobre la noción de Modelo de Representación Institucional, ver BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1990.

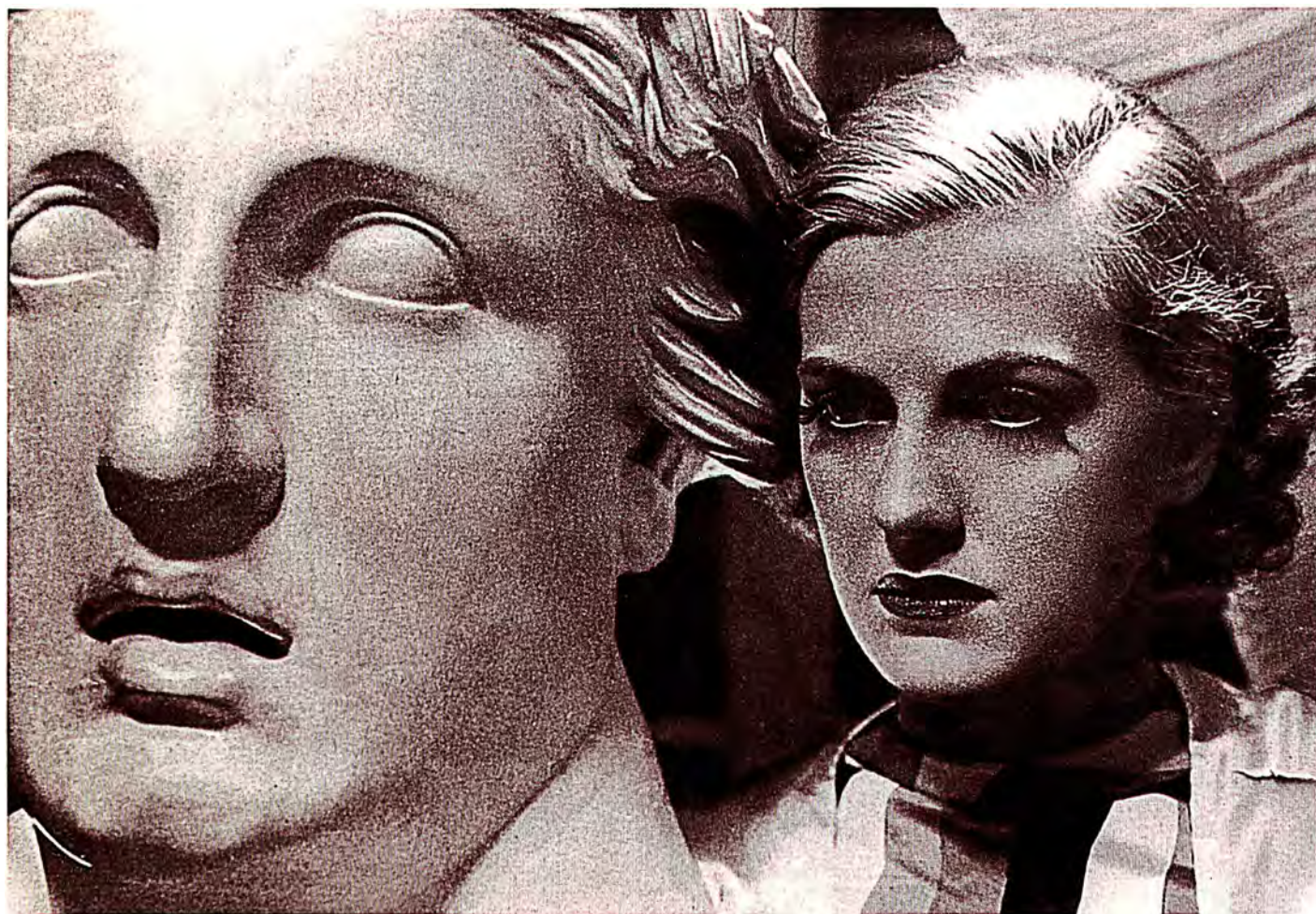
zaron en el mundo entero como una senda dirigida para transmisión de las ideas.⁶⁴ Si con el tiempo podemos descubrir fisuras en aquel modelo que parecía fijo, si de esas grietas emergen autores responsables de la narración y del pensamiento, es porque la creación artística, a la larga, supera lo establecido. Sin embargo, la pantalla argentina tardó mucho tiempo en instalarse en la herida: debió esperar hasta la llegada de Leopoldo Torre Nilsson hacia 1950; hasta la reubicación de algunas obras

filmicas de Mario Soffici, que empezó a filmar en 1934; y hasta el estallido de la llamada Generación del Sesenta.

La industria que arrancó en 1933 con *¡Tango!* tenía clara la necesidad de conformar un *star system*, como en las cinematografías avanzadas. La primera estrella fue Luis Sandrini. En 1936, se quejaban los empresarios porque en el interior del país se robaban las copias de *Riachuelo* (1934, Moglia Barth), con Sandrini, para exhibirla indefinidamente y sin



Afiche de *El alma del bandoneón* (1934-35), de Mario Soffici, el primer film protagonizado por Libertad Lamarque.



María Nils, un rostro para Crimen a las tres (1934-35), obra inicial de Luis Saslauskys.

autorización. Libertad Lamarque se ubicó inmediatamente en idéntica estatura. *¡Tango!* les había conferido a ambos el modelo que los eternizó: Sandrini era el muchacho humilde, infantil e inseguro, asexuado y amigo de la nobleza del barrio y de la picaresca; y Libertad Lamarque, la mujer que canta y sufre y hace llorar simplemente porque canta. Pepe Arias tardó un poco en regresar a la pantalla y sólo lo hizo en *Puerto Nuevo* (1936, Luis César Amadori). Las primeras semillas las pusieron Tita Merello, Luis Arata, Arturo García Buhr, Ho-

mero Cárpene, Santiago Arrieta, Floren Delbene, Alicia Barrié, Alicia Vignoli, Francisco Petrone, Nedda Francy, Florindo Ferrario, José Gola, Tito Lusiardo, Felisa Mary, Benita Puértolas, Mecha Ortiz, Héctor Quintanilla, Herminia Franco, Enrique Muiño, Elías Alippi, Sabina Olmos, Aída Luz, Florencio Parravicini, Angel Magaña, Delia Garcés, Rosita Contreras, César y Pepe Ratti, Irma Córdoba, Niní Gambier, Pedro Quartucci, Elena Lucena, Paulina Singerman, Niní Marshall, Enrique Serrano, Alberto Bello, Enrique Santos Discé-



La casa de Quirós (1937) de Luis Moglia Barth, fue la primera adaptación de un texto literario extranjero, en este caso, de Carlos Arniches. En la foto Alicia Vignoli, Luis Sandrini y Eloy Alvarez.



Florindo Ferrario y Nedda Francy que, junto a Francisco Petrone, protagonizaron Monte criollo (1934-35), de Arturo S. Mom.

polo, Hugo del Carril, Amelia Bence, las primas Bozán —Olinda y Sofía—, Amanda Ledesma, Agustín Irusta, Charlo y otros muchos cuya nómina es imposible.

LOS ARGENTINOS EN LA PANTALLA

El inmigrante fue uno de los frecuentes protagonistas de las tramas de los primeros tiempos del sonoro. *Cándida*, la creación de Niní Marshall (*Cándida*, 1939, Luis Bayón Herrera) fue la más depurada, en cuerpo y voz, de aquellas creaciones. Alí Salem de Baraja hizo el turco (*Corazón de turco*, 1940, Lucas Demare); Enrique Serrano y Alberto Bello, el italiano y el "gayego" respectivamente (*Así es la vida*, 1939, Francisco Mugica); Luis Arata, el italiano desbordado por la tristeza del fracaso en la tierra nueva y dentro de la familia (*Mateo*, 1937, Daniel Tinayre; *Giácomo*, 1939, A. C. Vatteone); y la olvidada Inés Murray, la española desterrada en cualquier lugar (*Galleguita*, 1940, Julio Irigoyen). En aquel imaginario, la inmigración fue vista como pobladora fértil en la construcción esperanzada de nuestra clase media y como señal de fracaso, ni bien fue transcripción de la letra expresionista del sainete trágico o del grotesco ciudadano.

El mundo porteño fue constituyéndose en una mitología nocherniega, que provocaba el deseo de las sombras prohibidas, con la visita a la revista teatral, el paso por el cabaret de tangos y el regreso a casa, inevitablemente sorprendido por la moraleja aleccionadora a la que el cine jamás se negaba. Hasta hubo prólogos donde la lección fue anticipada para imponer de entrada un gusto amargo a la trama. Son notables los prefacios fílmicos de *Mujeres que trabajan* (1938, Manuel Romero), con una escoba que, al amanecer, barre el resto (burgués) del cabaret; *Mateo*, donde un niño juega

a matar el caballito de juguete con su autito; y *El conventillo de la Paloma* (1936, Leopoldo Torres Ríos), con la salida disgustada de la rubia Paloma, que abandona el claroscuro del perin-gundín para volar hacia la luz de un conventillo, en el barrio.

Como contrapartida, el cine nunca abandonó el hogar, espacio donde la humildad fue garantía de buenas costumbres, cuidada educación y futuro promisorio, siempre que, en los primeros tiempos, no fuera de clase alta, porque, si así era, el egoísmo de sus integrantes sólo transportaba al fracaso a los protagonistas de la trama. Ya en *¡Tango!* se dice que Tita Merello dejó el barrio por el arrabal, que no es buen hogar. Y allí mismo, Libertad Lamarque, por pertenecer a la burguesía alta, sólo consiguió la condena de sufrir. *Los tres berretines* tiene su impronta en la casa de los inmigrantes, y en *Así es la vida*, los padres, al cumplir sesenta años, logran adquirir la vivienda donde siempre habitaron, la casa propia, "el nido grande", según dice don Ernesto, aquel patriarca que inmortalizó Enrique Muíño. En *Fuera de la Ley* (1937, Manuel Romero), el padre policía, a despecho de la sufrida madre, condena a muerte a su hijo no sólo porque es un delincuente sino porque traicionó las normas eternas del altar familiar. *La vuelta al nido* (1937, Torres Ríos) delimita el hogar urbano, la casa del oficinista insatisfecho, aun cuando su mujer y los hijitos lo aman y son un primor. En *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937, Romero), donde el tema es la ciudad contra el arrabal, y en *Puerta cerrada* (1939, Luis Saslavsky), con el paradigma folletinesco francés de la prostituta, desplazado hacia el modelo "trabajador" de la cancionista de tangos, en ambas películas, la clase alta es ridiculizada, ya por "chapada" a la antigua, ya por su desdén hacia la otra clase y siempre por autoritaria.

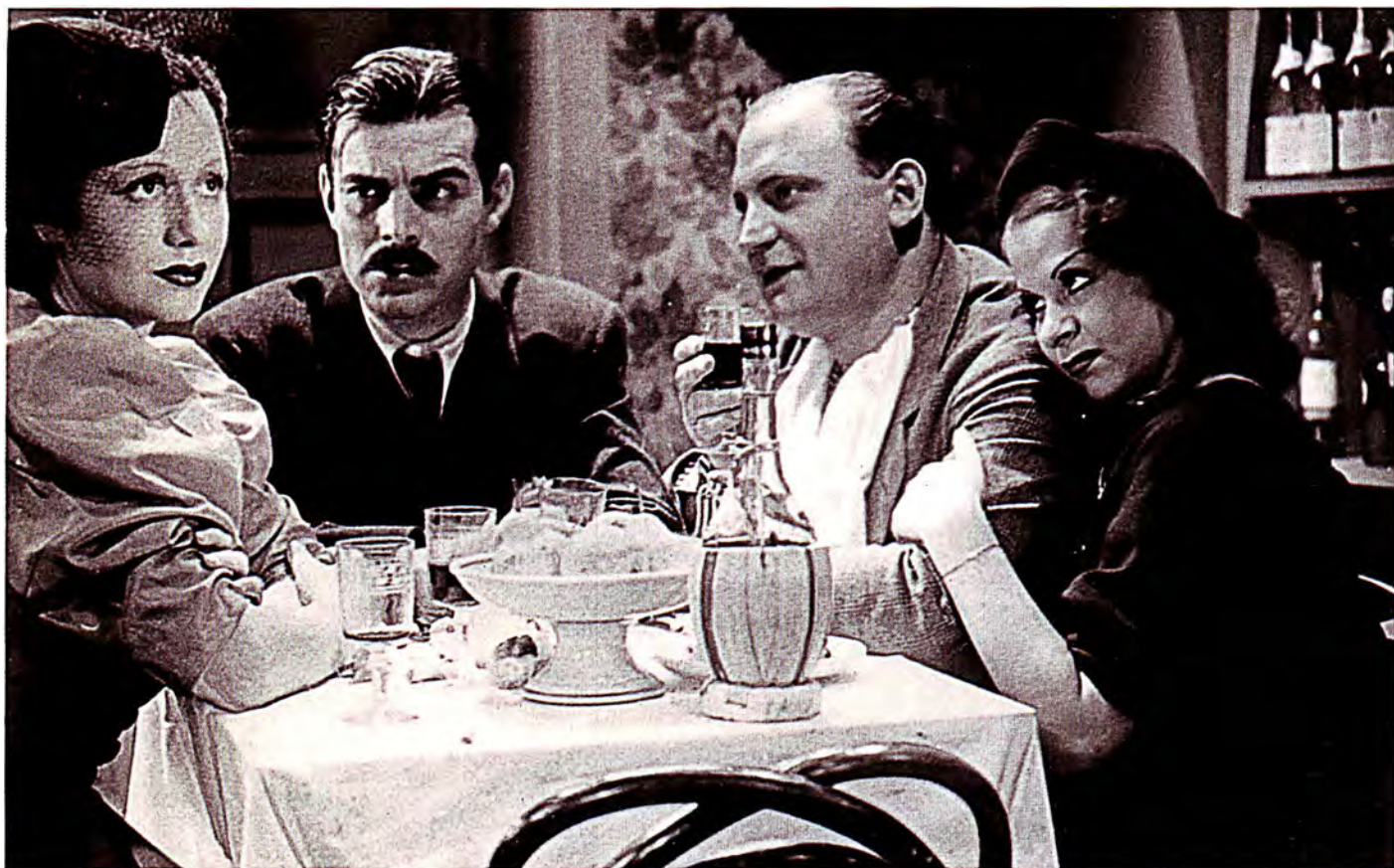


Mujeres que trabajan (1938), de Manuel Romero, con Pepita Serrador, Alímedes Nelson, Sabina Olmos, Mecha Ortiz, y Nelly Ayllón.

La literatura —novela y teatro— fue importante fuente de inspiración. Desde Florencio Sánchez (*Pasión imposible*, 1943, Bayón Herrera) y Enrique Larreta (*El linyera*, 1933, Larreta) hasta Federico García Lorca (*Bodas de sangre*, 1938, Edmundo Guibourg), autores locales y extranjeros, no hubo límites en la selección. Habrá que recordar a los hermanos Quintero, a Darío Niccodemi, a Ibsen, a Alphonse Daudet, a Unamuno, a Feuillet, a Edmundo de Amicis, a César Duayen, a Balzac, a Alejandro Casona, a Laferrère, a Calderón y a muchos más. El teatro fue motivo en los argumentos y semillero de innumerables actores y actrices. El tango, tan central en la vieja dramaturgia del cine nacional, fue el enlace de las relaciones entre la radio, el escenario, la revista, el disco y el cine. De a poco se fue quebrando la antinomia campo/ciudad, común en el cine mudo, y aunque nunca ausente, el primero pasó a demarcar otros límites: el de la vida tranquila de los hombres de ciudad que se alejaban del “mundanal ruido” y el de la gesta valiente de la epopeya histórica. En esta línea, la comedia irradia resplandor campero en *La estancia del*



Afiche de Ayúdame a vivir (1936).



Fuera de la ley, con José Gola.



Programa de mano de Los muchachos de antes no usaban gomina (1937).



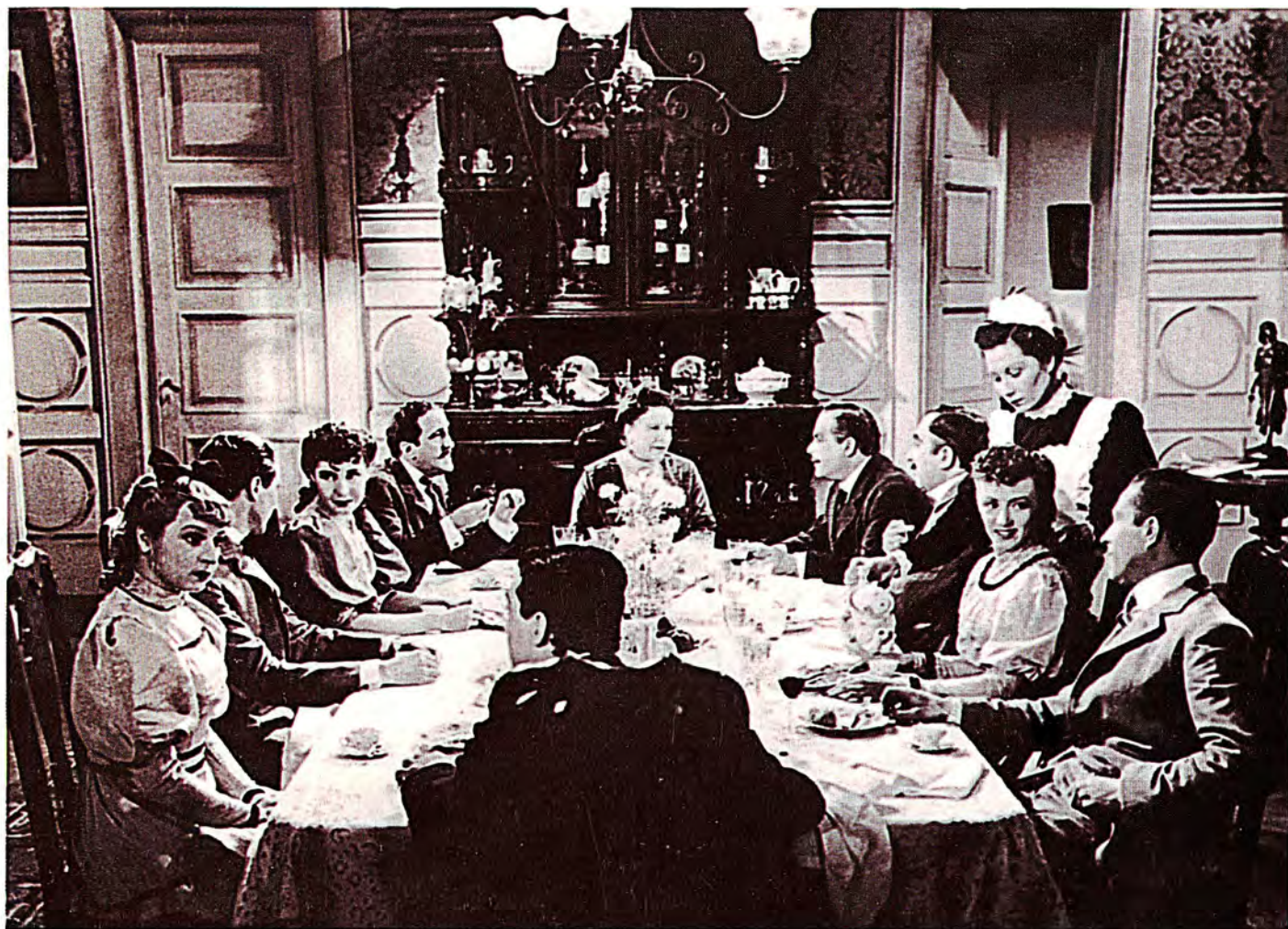
El cartel de Margarita, Armando y su padre (1938-39), ópera prima de Francisco Mugica.



Un alto en la filmación de La vuelta al nido (1937-38), de Leopoldo Torres Ríos.



La vuelta al nido (1937-38), anticipa el cine moderno. José Gola y Amelia Bence encabezan el reparto.



Así es la vida, de Francisco Mugica (1939). Los argentinos se sentaban en la mesa familiar.

gaucho Cruz (1938, Torres Ríos) y en *Los Carancho de La Florida* (1938, Alberto de Zavalía), ambas con José Gola. En el plano de la historia patria reflejada en el campesino anónimo, sufrido y heroico, se destacan *Viento Norte* (1937, Mario Soffici) y, a su tiempo, *La guerra gaucha* (1942, Demare). La primera redujo a imágenes varios capítulos de "Una excursión a los indios ranqueles", de Lucio V. Mansilla, y la segunda, fue una libre trasposición de la compleja letra de Leopoldo Lugones.

LA NARRACION INSTITUCIONALIZA UN MODELO DE REPRESENTACION

La industria que nació firme con el sonoro se tomó en serio la faena de hacer películas. Lo prueban los hombres que, detrás de las cámaras, consiguieron un imaginario verosímil y, en los tiempos iniciales, por demás argentino. Tras las huellas de los precursores, se anotan, sin dejar de serlo también, Mario Soffici y Luis Saslavsky, desde 1934, acaso los más grandes

65. El personaje de "La Tota" aparece ya con idénticos caracteres en "Así es la vida" (1934), la pieza teatral de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas; dice Tota: "Sí, abuelito, me escapé de casa (...) Sí, no se asombren. Me escapé con mi novio. Papá y mamá se oponen a que tenga relaciones con él y como yo lo quiero... (...) Además, aún no saben de qué se trata. Primero escuchen y después opinen (...) ¡A mí me importa un pito lo que pueda pensar la gente; yo tengo mi conciencia tranquila y eso basta!" Cita de *Así es la vida*, edición Argentores, colección *El Carro de Tespis*, Buenos Aires, 1959, Acto III, pág. 61.

generadores de narratividad significativa, cada uno en una rutina de creación diferente, el primero en la descripción del hombre de interior salvaje, aferrado a la naturaleza, sea la tierra o el mar; el segundo, en la manifestación de una voluntad irreversible en materia de progreso y modernización de la expresión dramática y visual. Con los nombrados, son testigos el aporte del ritmo nervioso de Manuel Romero; la técnica para disimular lo precario de aquel cine de Daniel Tinayre; el susurro melancólico de la calle porteña de José A. Ferreyra, gestor de melodramas señeros con Libertad Lamarque (*Ayúdame a vivir*, 1936; *Besos brujos*, 1937; *La ley que olvidaron*, 1938); el romanticismo de Alberto de Zavalía; la divertida incursión en la parodia de Luis César Amadori; el detalle visual refinado de Arturo S. Mom; el decir cotidiano de Torres Ríos; la puesta en escena precisa y poética de Francisco Mugica; los ocasionales Elías Alippi y Orestes Caviglia, hombres del teatro; y la libertad expositiva del español Luis Bayón Herrera.

El codo hacia la década de 1940 recibió el empuje de una nueva mirada de nuestra cinematografía sobre la representación de la mujer.

En los años treinta hubo un firme progreso del imaginario fílmico sobre los gustos masculinos y sólo en algún caso aislado, el de Luis Saslavsky en su *Puerta cerrada* (con Libertad Lamarque), imaginó en la platea un fuerte deseo de identificación por parte de la mujer. Por lo general, en los años treinta las películas imponían una dirección ruda de la mirada hacia el esfuerzo masculino por por edificar empeñosamente el hogar, la sociedad y la Patria, así, de lo particular a lo general. El tema del hogar no tardó en incentivar el primer influjo femenino sobre el interés temático. Tota, la nieta todavía adolescente de los Salazar (Niní Gambier, en *Así es la vida*), quiere ser una mujer diferente y

moderna e imponerse, sin sojuzgamientos, por sobre la voluntad paterna. Recibe de Felicia, la tía solterona (Sabina Olmos), el primer espaldarazo elocuente y las lágrimas del espectador comprensivo. Con Tota irrumpe la heroína moderna.⁶⁵ Nace allí un renovado tipo de mujer que se va desarrollar en la comedia y en el melodrama a partir del modelo "de las ingenuas" y de las señoras aún jóvenes que se hallan incómodas en casa (Mirtha Legrand, María Duval, Libertad Lamarque, Sabina Olmos y las otras), adolescentes que entre sus sueños casaderos, incluyen el de la definitiva libertad. La mujer del cine argentino se vuelve dinámica, emprendedora, conduce la acción y mira hacia el futuro.

El cine era el espacio de ilusión para la clase media. En la oscuridad de la sala se auscultaban modales, conductas sociales, modos de vestir y peinarse; se autorizaban comportamientos familiares y se ensayaba la educación de los hijos. En las películas, los modos de ser estaban codificados y se fijaban en la memoria del público, que descubría fórmulas del habla social y amaneramientos del gesto y la palabra y los repetía en la vida diaria. (Más allá de esa ilusión y de la fantasía, la suerte de haber contado con un cine extranjero subtitulado contribuyó a alfabetizar a los espectadores jóvenes y hasta dio agilidad a la lectura de los chicos, que competían consigo mismos para leer de un saque las dos líneas del diálogo).

No importaban la extracción social ni el origen patricio o inmigratorio. En el cine se aprendía a ser y a tratar a los demás. No tuvimos una política definida al detalle sobre la orientación de la pantalla como en los países fascistas, sin embargo las apetencias populares y el seguimiento de un género, de un actor o de un tema forzaron lo necesario a los productores. El espectador llegó a creer que las pelí-



Puerta cerrada. Libertad Lamarque y Agustín Irusta, en 1939. Los dirigió Luis Saslavsky.

culas se hacían pensando en él. Tanta era la coincidencia. En el interior del país, los públicos del inicio del sonoro soñaron con una mitología popular desplegada en una noche porteña de cabarets y peringundines, como en las películas. Buenos Aires era la ilusión más apetecible, con sus rubias disputadas, los tangueros empedernidos y las flacas como espigas enfundadas en armiño y lamé. Aunque nada de eso fuera cierto, la llegada del viajero a la ciudad verdadera nunca desencantaba.

Las películas más amadas fueron las que edificaron la memoria de los argentinos. La más fue *Así es la vida*. Empezaba en el patio, como si fuera un resto del conventillo del sainete: allí convivían el porteño, el italiano y el "gayego"; el buen padre y el pariente tilingo y descocado; el apolítico y el soñador de utopías; se cumplía con el mandato paterno de la hija que debía quedar para vestir santos, mientras las otras se casaban con "un buen partido", para seguir edificando la clase media.

La historia pasa del patio al comedor y luego a la sala, avances espacio-sociales que el sainete no se permitía. La película se adelantaba sobre los géneros —del sainete a la comedia familiar burguesa— y los sentaba a todos, sin prejuicios a la mesa familiar (esa mesa que había que achicar y agrandar), para contarnos lo suyo, que coincidía con lo nuestro (en la platea) y para volver consciente la necesaria memoria del propio verosímil que la película había

construido durante una hora y media y que ya nos pertenecía. A la mesa de *Así es la vida* se sentaban todos los argentinos.

A fines de los años treinta las sombras del expresionismo gráfico le dejan paso a la luz de la juventud y de la esperanza (*Los martes orquídeas*, 1941, Francisco Mugica), el hogar se vuelve burgués y el patio y la sala del cine anterior le dejan paso al living-comedor con terrazas para fiestas, las chicas buscan trabajo fuera de casa y



El Loco Serenata (1939), de Luis Saslavsky, fue un intento de remover a Pepe Arias del personaje que hacía siempre. Lo acompaña, a la izquierda, Alita Román.

los caballos de antaño sólo se ven en el hipódromo o en la estancia, porque desde entonces se anda en auto.

Las audiencias se volvieron francamente femeninas e infantiles. Las largas tardes del ama de casa —no era común la mujer que salía a trabajar— eran ocupadas por los sueños a media luz en los cines del barrio. Las historias comenzaron a reflejar sus deseos. Por entonces, y para distinguirse, los de Argentina Sono Film acuñaron un slogan: “Nosotros somos una familia que hace películas para la familia; en Lumiton unos muchachos de la noche las hacen para la gente nocturna”. En Lumiton, no tardaron en revisar los contenidos de las películas juveniles que hacía Francisco Mugica (*Adolescencia*, 1942; *El viaje*, 1942) y entrevistaron un amago más bizarro: no abandonar la noche, sino poblarla de mujeres sensuales, posesivas, llenas de experiencia. Así nacieron *Safo* (1943, Carlos Hugo Christensen), *El ángel desnudo* (1946, Christensen), *Los pulpos* (1947, Christensen) y otras. Brillaron en sus poco ingenuas criaturas Mecha Ortiz, que prolongó, modernizado, su personaje de la Rubia Mireya (*Los muchachos de antes no usaban gomina*), y la juvenil y arriesgada Olga Zubarry.

La pasión del público por el cine argentino y el éxito conseguido por la industria, invitaron a varios aspirantes a convertirse en productores. El músico Francisco Canaro fundó el sello productor Río de la Plata. El sonidista y editor de discos Alfredo Murúa aprovechó su marca, SIDE (Sociedad impresora de Discos Electrofónicos), para levantar una productora. Un estanciero rico, Olegario Ferrando, consiguió que su madre le instalara Pampa Film. Viejos distribuidores y dueños de cines pergeñaron EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos) y Baires Film fue una incursión en el cine de los ejecutivos del diario Crítica. Hacia 1940, la

familia Machinandiarena ostentaba el privilegio de haber edificado Estudios San Miguel, los sets más completos y modernos de América latina. Cuando se fundó Artistas Argentinos Asociados, en 1941, sus gestores —actores y directores de cine— aprovecharon los servicios de San Miguel.

Dos grandes realizaciones de 1939, año clave en la certeza de que valía la pena hacer películas en la Argentina, fueron ejemplos de técnica y recursos narrativos, *Puerta cerrada* y *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici). En la primera, Argentina Sono Film y el director Luis Saslavsky recorrieron la vida de Nina Miranda (Libertad Lamarque) por su vejez de sufrimientos y transportaron al espectador desde el presente al pasado y vuelta, en un equilibrado proyecto conceptual de quitar al cine argentino de la larga y arcaizante tradición de las *cabalgatas* y de las *películas-río*, con su viaje cronológico desde el lejano pasado feliz hasta el melancólico presente. *Puerta cerrada*, sabio melodrama, contiene el *flashback* más perfecto por muchos años en la pantalla nacional. El *flashback*, es decir la comprensión de que se ingresa en la memoria y en la conciencia de un personaje, es un rasgo de madurez narratológica en cualquier cinematografía.

Prisioneros de la tierra, de Pampa Film, amalgama poesía y realismo en un encuentro emocional con los fatigados y moribundos obreros de la tierra que nunca consiguen justicia porque están dejados a la buena de Dios, sin leyes ni tribunales. La película hace justicia con ellos. Mientras *Puerta cerrada* es un argumento pensado para la pantalla, con más que ligeras reminiscencias del film norteamericano *Madre* (*Stella Dallas*, 1937), de King Vidor, *Prisioneros de la tierra* es un acongojado ensamble de relatos de Horacio Quiroga. Mario Soffici, el realizador, apuesta por el realismo pero no se niega al len-



Prisioneros de la tierra (1939). Elisa Galvé y Raúl De Lange, imaginados por Mario Soffici.

guaje figurado de la poesía ni a la eficacia de los desplazamientos metafóricos.

Entre aquellos films pero un poco antes, en 1937, Leopoldo Torres Ríos había dirigido para EFA la ya citada *La vuelta al nido*, la primera película de ese sello. Torres Ríos apela al costumbrismo —sustantivo que encierra mucho contenido y también casi nada—, con una descripción de la difícil y hastiada convivencia urbana de un joven matrimonio con dos hijos pequeños. La obra anticipa un ritmo contenido y una emoción fría como los que aparecen en

el cine de veinticinco años después. Semejante experimentalismo se lo permitieron al director la inexperiencia de los productores y el hecho de que fuera su intento inicial.

Sobre esto último, conviene añadir que los directores de aquella cinematografía llamada clásica, entre 1933 y 1945, fueron creando entre ellos un estilo propio y diferenciado que, si bien responde en el paradigma de producción al formato de las compañías norteamericanas, los responsables guardan para sí una unidad personal, a veces mínima, que permite identi-

carlos. Ni aun la producción grandilocuente que genera la industria después de 1943 logra apagar el fuego de un individualismo o estilo que divide las intenciones de uno y de otros. Hay que entender que los productores buscaban un "modelo" que intimara con el éxito financiero, pero admitieron que los realizadores argentinos estamparan su sello peculiar. Ni siquiera en la publicidad hubo una reducción

de los valores del nombre propio de los creadores. Sólo uno de ellos, Luis César Amadori, se permitía encabezar el cartel de la película, antes que su título y que los actores.

El Modelo de Representación Institucional —así lo llama el teórico norteamericano-francés Noël Burch— quedó establecido sobre la base de un imaginario no impuesto. Fue producto de muchas pruebas y de errores, siempre



En Hay que educar a Niní (1940), de Luis César Amadori, debutaron en mínima aparición las mellizas Mirtha y Silvia Legrand. En el centro Niní Marshall.

mirando hacia el espectador. La distancia temporal permite entender que la ambigüedad de la transparencia fue la abertura por donde el público argentino hizo suya su cinematografía. Ello no impide, hoy, encontrar huellas del "autor" en la concepción del mundo que comparte con la audiencia. En términos de constitución de un imaginario para representar en la pantalla la realidad, el mundo de la novela fue el más requerido, sobre todo para el film serio

y el melodrama. La comedia frecuentó el diálogo ligero de la obra teatral.

La conciencia de seguir el modelo probado dio origen al desarrollo de los géneros, con su puesta en escena diferenciada para el policial, el melodrama, la aventura picaresca o cómica, la trama sentimental para chicas adolescentes, el film de barrio y deportivo o el drama de pasiones.

Los grandes temas argentinos, en la panta-



Huella (1939-40), de Moglia Barth, recupera los tipos gauchescos sarmientinos, el baquiano, el rastreador, el gaucho malo y el cantor.



Delia Garcés protagoniza *Veinte años y una noche* (1941), de Alberto de Zavalía.

lla, fueron, en rápido listado: la familia y el hogar pequeño burgués (*Los tres berretines*; *El alma del bandoneón*, de Soffici; *Los muchachos de antes no usaban gomina*, de Romero; *Fuera de la ley*, de Romero; *La vuelta al nido*, de Torres Ríos; *Puerta cerrada*, de Saslavsky; *Así es la vida*, de Mugica; *Cándida*, de Bayón Herrera); el trabajo (*Los tres berretines*; *Puente Alsina*, de José A. Ferreyra; *El pobre Pérez*, de Amadori; *Cadetes de San Martín*, de Soffici; *Fuera de la ley*; *Mateo*, de Tinayre; *La fuga*, de Saslavsky; *Maestro Levita*, de Amadori; *Mujeres que trabajan*, de Romero; *El viejo doctor*, de Soffici; *Alas de mi Patria*, de Carlos Borcosque; *Prisioneros de la tierra*, de Soffici); el barrio y el centro (*¡Tango!*, de Moglia Barth; *Dancing*, de Moglia Barth; *Riachuelo*, de Moglia Barth; *Calles de Buenos Aires*, de Ferreyra; *Mañana es domingo*, de Ferreyra; *Noches de Buenos Aires*, de Romero; *Monte criollo*, de Arturo S. Mom; *Puente Alsina*, de Ferreyra; *Virgencita de Pompeya*, de Enrique Cadícamo; *Puerto Nuevo*, de Amadori; *Don Quijote del Altillio*, de Romero; *Ayúdame a vivir*, de Ferreyra; *El conventillo de la Paloma*, de Torres Ríos; *La chismosa*, de Enrique T. Susini; *La Vuelta de Rocha*, de Romero; *Muchachos de la ciudad*, de Ferreyra; *El canillita y la dama*, de Amadori; *Madreselva*, de Amadori); el conventillo sainetesco (*Lo que le pasó a Reynoso*, de Torres Ríos; *El casamiento de Chichilo*, de Isidoro Navarro; *El conventillo de la Paloma*; *Giácomo*, de Augusto C. Vatteone; *Mateo*, de Tinayre; *Novios para las muchachas*, de Antonio Momplet); el tango (*¡Tango!*; *Los tres berretines*; *Idolos de la radio*, de Eduardo Morera; *El alma del bandoneón*; *Noches de Buenos Aires*; *Monte criollo*; *Así es el tango*, de Morera; *Besos brujos*, de Ferreyra; *Los muchachos de antes no usaban gomina*; *La fuga*; *Tres anclados en París*, de Romero; *La vida es un tango*, de Romero; *Bruma en el Riachuelo*, de Carlos Schlieper); la inmigración (*Cándida*; *Corazón*



Mecha Ortiz en la portada de *Cine Argentino*, una de las revistas populares de las décadas de 1930 y de 1940. La editaba Antonio Angel Díaz, el propietario del noticiario *Sucesos Argentinos*.

de turco, de Lucas Demare; *Mateo*; *Galleguita*, de Julio Irigoyen); el frustrante viaje a París (*¡Tango!*; *Tres anclados en París*); el campo (*El alma del bandoneón*; *Loco lindo*, de A. S. Mom; *Huella*, de Moglia Barth; *Ya tiene comisario el pueblo*, de Claudio Martínez Payva y E. Morera; *Lo que le pasó a Reynoso*; *Viento Norte*, de Soffici; *El forastero*, de Antonio Ber Ciani; *Maestro Levi-*

ta; *El cabo Rivero*, de Coronatto Paz; *Los Caranchos de La Florida*, de Alberto De Zavalía; *El matrero*, de Orestes Caviglia; *Joven, viuda y estanciera*, de Bayón Herrera; *Cruza*, de Moglia Barth); los pueblos de provincia con su tranquilidad y su maledicencia (*Ya tiene comisario el pueblo*; *El cañonero de Giles*, de Romero; *Besos brujos*; *La fuga*; *Villa Discordia*, de A. S. Mom; *Cita en la frontera*, de Soffici; *Safo*, de Carlos H. Christen-

sen; *La barra mendocina*, de Soffici; *Malambo*, de De Zavalía; *El hermano José*, de Momplet; *El camino de las llamas*, de Soffici; *Tres hombres del río*, de Soffici; *Valle Negro*, de Borcosque; *Historia de una noche*, de Saslavsky; *El diablo con faldas*, de Ivo Pelay; *Kilómetro 111*, de Soffici; *De la sierra al valle*, de Ber Ciani); la vida noctambular (*¡Tango!*; *Dancing*; *La casa de Quirós*, de Moglia Barth; *Noches de Buenos Aires*; *Noches de car-*



La cabalgata del circo (1946) de Mario Soffici. Fina Nieves, Eva Duarte, Elvira Quiroga y José Olarra.

naval, de Julio Saraceni; *Carnaval de antaño*, de Romero; *La vida es un tango*; *Turbión*, de Momplet); la chica moderna y mundana con el amaneramiento hollywoodense (*Isabelita*, de Romero; *Así es la vida* —el tema de Tota, la nieta—; *La rubia del camino*, de Romero); la historia argentina (*Ayer y hoy*, del Equipo Lumiton; *Bajo la Santa Federación*, de Tinayre; *Amalia*, 1935, de Moglia Barth; *Viento Norte*; *Nuestra tierra de paz*, de A. S. Mom; *Huella*; *La carga de los valientes*, de Adelqui Millar; *Azahares rojos*, de Edmo Cominetti; *La casa de los cuervos*, de Borcosque; *Fortín alto*, de Moglia Barth; *Embrujo*, de E. T. Susini; *El cura gaucho*, de Demare; *La guerra gaucha*, de Demare); el film musical (*¡Tango!*; *Nace un amor*, de Saslavsky; *Madreselva*; *Caminito de gloria*, de Amadori; *Cantando llegó el amor*, de James Bauer; *Cuatro corazones*, de Enrique Santos Discépolo y C. Schlieper; *La vida de Carlos Gardel*, de Zavalía); el mundo del cine y el teatro y los asuntos que derivan de ellos (*Dancing*; *Puerto Nuevo*; *La muchacha del circo*, de Romero; *Melgarejo*, de Moglia Barth; *Con las alas rotas*, de O. Caviglia; *Barranca abajo*, de J. V. Grubert; *Las de Barranco*, de Tito Davison; *La modelo y la estrella*, de Romero; *Mateo*; *Cuatro corazones*; *La dama duende*, de Saslavsky); el policial y la malavida (*Monte criollo*; *Sombras porteñas*, de Tinayre; *Fuera de la ley*; *La fuga*; *Turbión*; *Con el dedo en el gatillo*, de Moglia Barth; *El muerto falta a la cita*, de Pierre Chenal); la burguesía y la clase alta (*Los martes orquídeas*, de Mugica; *Con las alas rotas*; *Los muchachos de antes no usaban gomina*; *La estancia del gaucho Cruz*, de Torres Ríos; *Gente bien*, de Romero; *Caprichosa y millonaria*, de E. S. Discépolo; *Isabelita*); la pobreza, la riqueza y el poder (*El alma del bandoneón*; *Puerto Nuevo*; *El Loco Serenata*, de Saslavsky); el deporte y los juegos de azar (*Los tres berretines*; *Por buen camino*, de Morera; *¡Goal!*, de Moglia Barth; *Vértigo*,

de Don Napy y Emilio Karstulovic; *El cañonero de Giles*; *Segundos afuera*, de Chas de Cruz y Alberto Etchebehere; *La mujer y el jockey*, de José Suárez); el hombre y la mujer; la nueva juventud (*Doce mujeres*, de Moglia Barth; *...Y mañana serán hombres*, de Borcosque; *Dama de compañía*, de Zavalía; *Nosotros, los muchachos*, de Borcosque; *Novios para las muchachas*; *Los martes orquídeas*; *Soñar no cuesta nada*, de Amadori; *Papá tiene novia*, de Schlieper; *Adolescencia*; *Un nuevo amanecer*, de Borcosque; *Su hermana menor*, de Amadori; *16 años*, de Christensen; *El espejo*, de Mugica); la política (*Así es la vida*; *Boina blanca*, de Moglia Barth; *Héroes sin fama*, de Soffici; *El mejor papá del mundo*, de Mugica); la dignidad patriarcal del hombre mayor (*Maestro Levita*; *El viejo doctor*); el erotismo (*Safo*; *El ángel desnudo*, de Christensen; *Los pulpos*, de Christensen) y otros tantos.

El cine impuso diversos usos lingüísticos a partir de las fórmulas del respeto (el querible y siempre adecuado Usted) y del habla vulgar y reconocible, no por eso irreverente (el voseo porteño y campestre). En cierto momento y para tratar de ubicar los productos industriales en el exterior, se utilizó demasiado el Tú, con el consiguiente distanciamiento de la audiencia. A veces, cuando se trataba de heroínas de alto rango literario, la creación de distancia era un factor necesario y el Tú la herramienta más a mano. En esta materia, hubo convenciones a veces derivadas del teatro: en el film *Así es la vida* hay un voseo natural y porteño a cargo de los padres y de los amigos del hogar; en cambio, los novios se tratan de Tú. El Tú abundaba asimismo en las revistas del espectáculo, cuando las estrellas dialogaban figuradamente en las páginas de Radiolandia, Sintonía, Cine Argentino, Antena o Radiofilm.

En 1945, otro film de Mario Soffici, la producción de Estudios San Miguel *La cabalgata del*

circo, se constituye en un cierre más que armónico, a la vez que en una síntesis, para el gran período de oro de la cinematografía argentina. La citada película reconstruye el modelo, a esa altura un poco anticuado, del “film-cabalgata” o “película-río”: en una hora y media pasan frente al espectador las vidas enteras de una familia de artistas, desde el lejano tiempo del circo, pasando por el teatro, el sainete y la revista hasta la cinematografía. La secuencia final, con cierta melancolía no exenta de humor irónico, revisa el cine desde el cine mismo, con una cita

de los actores (Hugo del Carril y Libertad Lamarque, hermanos en la ficción) y de sus personajes como si fueran entidades distintas. En cierto modo, Soffici introduce la primera cuña en el modelo de representación para quebrarlo, suave pero implacablemente. Poco a poco y mientras pasan los años, la herida que se instala en nuestro cine será un espacio dialéctico para que el espectador abandone la comodidad de la transparencia y se establezca allí mismo, en la grieta dramática, buscando la reflexión y tomando conciencia de las fisuras.

LA INTERPRETACIÓN MUSICAL
(III)
(De 1926 a 1945)

Alberto Emilio Giménez

y

Juan Andrés Sala

El trabajo de ambos autores había quedado totalmente completo en su redacción a la muerte del Académico de Bellas Artes Alberto Emilio Giménez, ocurrida el 17 de setiembre de 1997. El musicólogo Juan Andrés Sala, que falleció un año después, el 5 de setiembre de 1998, tomó entonces a su cargo la selección de las ilustraciones y la corrección final de las pruebas.

INTRODUCCIÓN

Durante el período del que pasamos ahora a ocuparnos —veinte años, entre 1926 y 1945— el quehacer musical prosiguió en nuestro medio desarrollándose en un plano de relevancia bien definida, creciendo, cuando menos en algunas de sus facetas, de manera que dejaba claramente establecido el lugar que se le reconocía y aseguraba como indicio claro, fehaciente, de la trayectoria cultural de una comunidad. Buenos Aires siguió afianzándose como uno de los grandes centros musicales del mundo sobre la base de una labor que, extendida por los diferentes géneros de nuestro arte y repartida entre el ámbito oficial y el de la iniciativa privada, movilizaba a considerable cantidad de intérpretes, en buena parte de actuación y nombradía internacional, así como a un público que no escatimaba su respuesta positiva. Que no todo cuanto se hacía escapara a determinadas reservas y que el influjo de la música en sus expresiones más empujadas no se manifestara sino en un sector de la población, no debe ser tomado en un sentido terminantemente negativo, sino que ha de ser reconocido como consecuencia de causas perfectamente definibles.

Como peculiaridades, en parte no totalmente novedosas, de este lapso ha de señalarse la creciente preponderancia adquirida por el Teatro Colón, que ya no limitado a la ópera, su tarea específica, fue dando cabida cada vez mayor a otros géneros musicales, con lo cual suplía, así fuera en parte, las carencias que resultaba dado advertir: por ejemplo, la falta de una orquesta estable oficial de conciertos que se siguió requiriendo en vano, hasta adelantada la centuria, al margen de valiosas iniciativas privadas que no consiguieron afianzarse.

Empezaremos nuestra reseña, como hicimos

en entregas anteriores de nuestro trabajo, con la ópera. El género lírico siguió constituyendo, en forma creciente, factor de atracción pronunciada, inclusive para un público que hasta entonces no había formado parte de los auditorios operísticos. Congregó así a cantidad abundante de nuevos adeptos cuya fidelidad no decrecería. Paralelamente, el Teatro Colón se impuso de manera definitiva, por encima de cuanto, ha de reconocerse que en otro nivel, se hacía en otros recintos, como el gran centro porteño de la ópera.

DE 1926 A 1938 LA ÓPERA

En 1926, el Teatro Colón formó para su temporada lírica oficial dos cuadros de intérpretes, italiano uno y alemán el otro. Ambos estuvieron compuestos de acuerdo con la buena tradición local, recurriéndose a figuras caracterizadas en el ámbito musical de la época. Junto a ellas se alinearon, debidamente elegidos, diversos intérpretes nacionales, algunos de ellos celebrados en importantes escenarios europeos. El repertorio fue integrado con veinticuatro títulos, entre los que, según era corriente entonces, figuraron algunas obras en calidad de estrenos, varias de ellas de importancia manifiesta: *Nerone* de Boito, *Turandot* de Puccini y *Ollantay* del argentino Constantino Gaito. Asimismo se incluyeron como reposiciones destacadas obras que, no obstante su significación, habían dejado de representarse durante lapsos prolongados. Cabe mencionar entre ellas *Der Freischütz* de Weber y *Tannhäuser* de Wagner, no representadas en Buenos Aires desde 1903 y 1911 respectivamente, y que en esta ocasión serían escuchadas por primera vez en el texto original. Los restantes títulos incluidos en ese ciclo fueron, en este orden, *Carmen*, *Iris*, *Hamlet*, *Andrea Chenier*, *La*



Aureliano Pertile en Nerone.

Gioconda, Il Trovatore, Cavalleria rusticana, I Pagliacci, Il Barbiere di Siviglia, Don Pasquale, Tosca, La Walkyria, Rigoletto, Madama Butterfly, Tristán e Isolda, Aída, La Traviata, La Bohème y Los maestros cantores de Nüremberg.

Se cumplió un total de setenta y cinco funciones entre el 22 de mayo y el 10 de agosto. Para la realización de este repertorio se contó con el concurso de dos eminentes directores

de orquesta, Gino Marinuzzi, quien llevaba realizadas en nuestra capital muy importantes campañas artísticas, y Fritz Reiner, destinado a adquirir a poco andar marcada notoriedad mundial, tanto en la lírica como en el concierto. Completó la nómina de batutas contratadas el por entonces joven Gabriele Santini, que iba a cumplir, principalmente en su país, Italia, significativa trayectoria. También ocupó el podio en algunas reediciones Karl Riedel, principal colaborador de Reiner en los espectáculos germanos. A cargo del movimiento escénico se desarrollaron, con la supervisión de Pericle Ansaldo, Ezio Cellini, Achille Consoli y Ernst Lert. Como coreógrafa se tuvo, en su primera actuación aquí como tal, a Bronislava Nijinska. También en ese año asumió la dirección del Coro Estable Rafael Terragnolo, un profesional que permanecería durante más de veinte años en ese puesto, de importancia que no requiere ser subrayada, deparando evidencias altamente explícitas de su capacidad musical y profesional, así como de una probidad sencillamente ejemplar.

Entre los cantantes incluidos en los elencos eran nuevos para el público porteño Giannina Arangi-Lombardi, Rosetta Pampanini, Aurora Buades, Else Gentner Fischer, Karin Branzell, Meta Seinemeyer, tempranamente desaparecida; Rudolf Ritter, Benvenuto Franci, Friedrich Schorr, Gustav Schützendorf y Alexander Kipnis. A este importante plantel se sumaba una argentina que había logrado sus primeros triunfos internacionales, Isabel Marengo, que en el Colón iba a cumplir labor extensa y significativa. De los ya conocidos y merecedores de mención especial se ha de aludir a Claudia Muzio, predilecta de nuestras audiencias siempre; Graziella Pareto, Fanny Anitúa, Luisa Bertana, Aureliano Pertile, Giacomo Lauri-Volpi, Giuseppe De Luca, Titta Ruffo, Tancredi Pasero y Ezio Pinza.



Isabel Marengo.

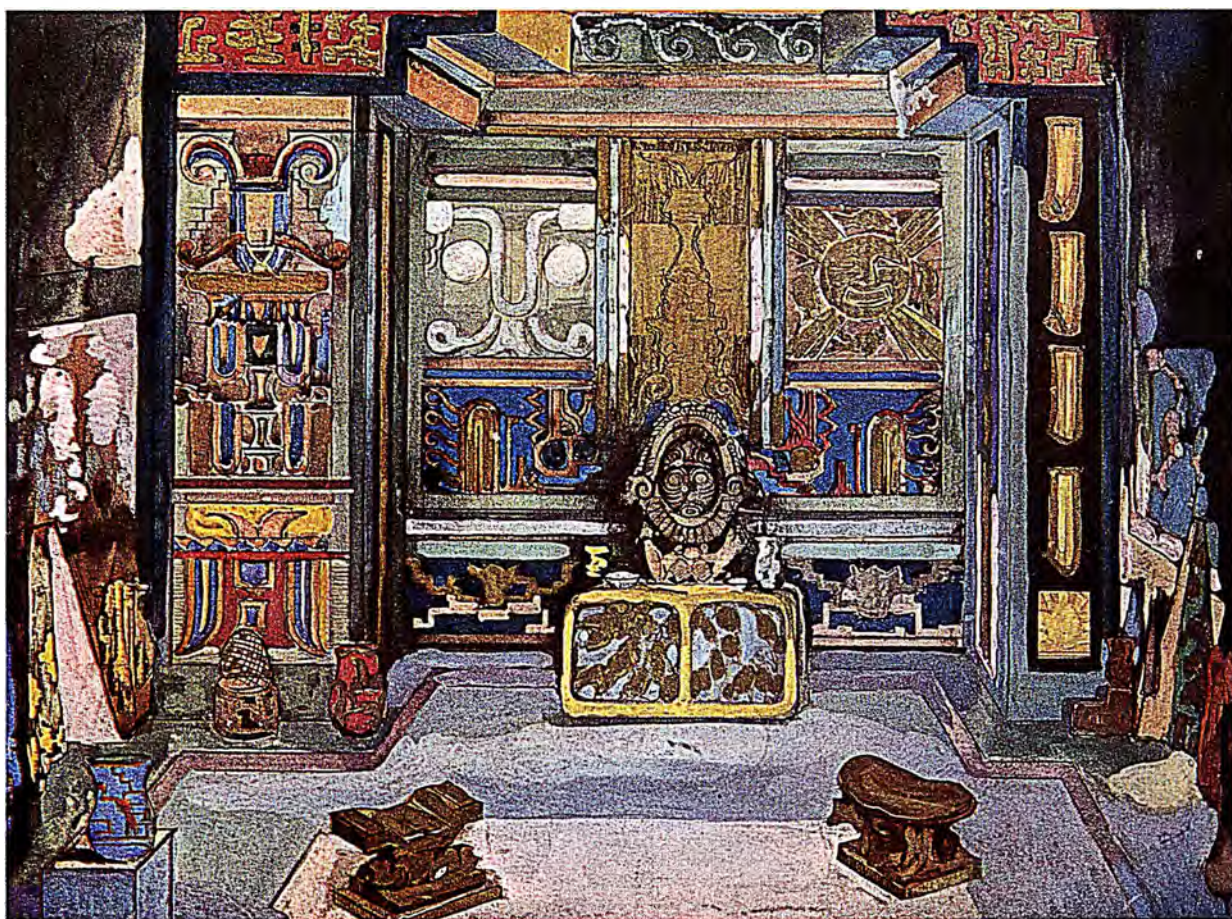


Alexander Kipnis.

La temporada se inició con *Nerone*, que tuvo como intérpretes principales, dirigidos por Marinuzzi, a Pertile, Muzio, Bertana, Formichi, Franci y Pinza, a través de quienes la obra fue bien recibida, aún cuando sin despertar mayor entusiasmo. Fortuna notoriamente superior alcanzó *Turandot*, cuyo estreno mundial había tenido lugar poco antes en La Scala de Milán, dirigida por Arturo Toscanini. En el Colón fue Marinuzzi el encargado de revelarla, con su gran autoridad de siempre y con cuatro cantantes de pronunciada jerarquía en las partes principales: Muzio, Lauri-Volpi, Pampanini y

Pasero. Corresponde señalar el relieve asegurado al estreno de *Ollantay*, al serle asignados como intérpretes principales a Pertile, Muzio, Bertana, Franci y Pinza, con la guía de Santini. Un elenco estelar en grado que no siempre, ni mucho menos, tuvieron los estrenos de compositores argentinos.

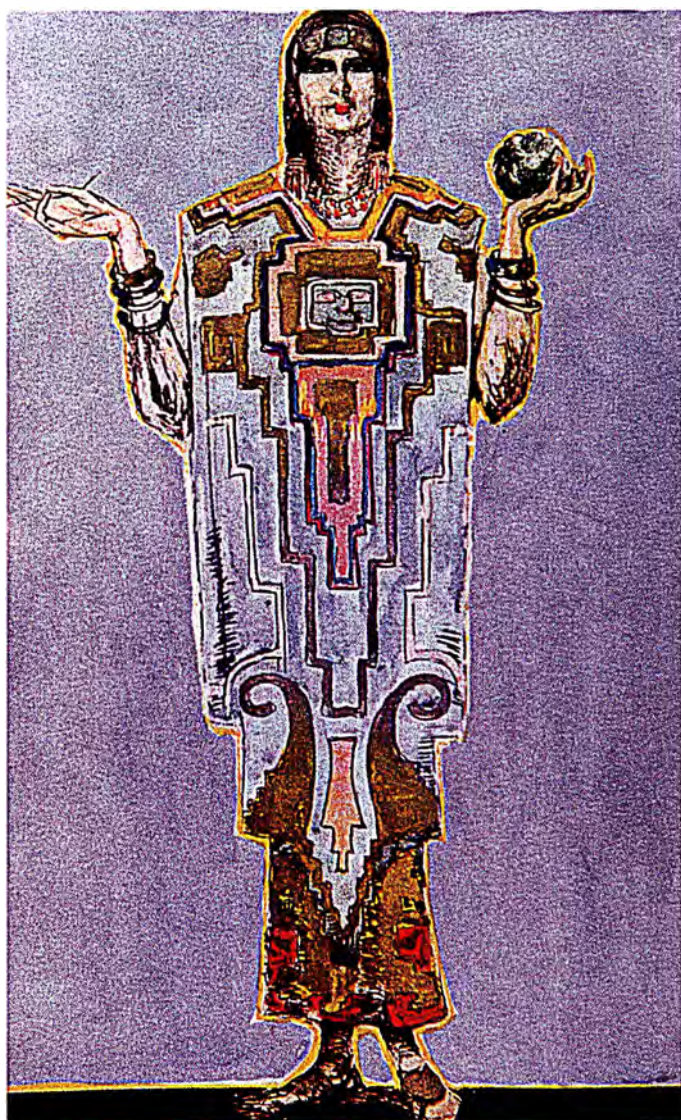
Las versiones de las óperas germanas transcurrieron de buena manera, no obstante las debilidades, serias, que se manifestaron con el tenor Richard Schubert, virtualmente impedido de cantar, circunstancia que exigió esfuerzo extremado a su colega Rudolf Ritter. El mayor



Escenografía de Rodolfo Franco para "Ollantay". Teatro Colón, 1926.

lucimiento correspondió a Reiner, Kipnis, Schorr, Branzell y Seinemeyer, genuinas estrellas en sus respectivas especialidades.

En 1927, el Teatro Colón estructuró su temporada de ópera con un elenco mayoritariamente franco-italiano, en el que también figu-



Figurín de Rodolfo Franco para Ollantay, Teatro Colón 1926.



Claudia Muzio y Giacomo Lauri Volpi en el estreno de Turandot en el Teatro Colón.

raron intérpretes argentinos y de otras procedencias. Entre el 23 de mayo y el 7 de agosto se representaron veintitrés óperas, seis en calidad de estreno. Fueron éstas *Resurrezione* de Franco Alfano, inspirada en Tolstoi; *Chrysanthème* de Rafael Peacan del Sar, compositor argentino que se basó para el caso en una novela de Pierre Loti; *Fidelio* de Beethoven, cantada en italiano y ofrecida como parte del programa dedica-

do a la conmemoración del centenario de la muerte del autor; *El ruiseñor* de Stravinsky, primer aporte de este músico a la escena lírica; *I Quattro rusteghi* de Wolf-Ferrari, uno de los mayores aciertos del músico veneciano y *El zar Saltán* de Rimsky-Korsakov, que de entrada se situó como una de las producciones más celebradas en nuestro medio del creador de *Scheherezade*. Por primera vez se dio en el Colón *Haensel y Gretel* de Humperdinck, que Toscanini había revelado en Buenos Aires, en 1903, en el Teatro de la Opera.

Los restantes títulos ofrecidos fueron *Rigoletto* para la función inaugural —primera ópera transmitida a través de la Radio Municipal, creada por entonces con el objeto esencial de difundir todas las funciones del Colón— *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *L'Elisir d'amore*, *Lohengrin* (en italiano), *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Tosca*, *La Bohème*, *Andrea Chenier*, *La Wally*, *Il Barbiere di Siviglia* y cuatro títulos franceses: *Manon*, *Thais*, *Faust* y *Louise*.

Directores musicales de estos espectáculos fueron Gino Marinuzzi, que se lució particularmente en *Fidelio* y *Lohengrin*; Héctor Panizza, un argentino eminente que volvía tras cinco años de ausencia; Ferruccio Calusio, también argentino y sumamente valioso, con su primera actuación en el coliseo municipal. En su desempeño inicial en Buenos Aires se apreció a Alexander Sanine, célebre "régisseur" ruso, quien tuvo a su cargo las obras de Rimsky-Korsakov y Stravinsky. Como coreógrafa volvía Bronislava Nijinska.

Entre los cantantes eran nuevos para Buenos Aires Malvine Bovy, conocida luego como Vina Bovy; Giuseppina Cobelli, que impresionó de manera muy favorable, principalmente en *Resurrezione*; Fanny Heldy, por largos años uno de los puntales de la Opera de París, así como dos intérpretes que se hallaban en los comienzos

de sus respectivas carreras y en las que les esperaba la fama, Eva Turner y Ebe Stignani. Asimismo se hicieron conocer aquí los tenores André Burdino y Antonio Melandri. Volvían Toti Dal Monte, Miguel Fleta, en la que debía ser su última visita; Claudia Muzio, Lina Romelli, Tito Schipa, Giacomo Lauri Volpi, Carlo Galeffi, Benvenuto Franci, Marcel Journet, Tancredi Pasero y Ezio Pinza.

Antes de los ciclos de abono fueron puestas en escena en funciones especiales, en marzo, *Cavalleria rusticana* y en abril *Artzai Mutilla* (El zagal), ópera vasca de Félix Ortiz y San Pelayo, que se había conocido aquí en estreno mundial en 1900, en el Teatro Victoria.

En 1928, y siempre sobre los mismos lineamientos básicos, el Teatro Colón dispuso de un cuadro alemán y otro italiano. Entre el 23 de mayo y el 13 de agosto, se ofrecieron veinticinco óperas de compositores de esos orígenes, de dos argentinos, naturalizado uno de ellos, y de un ruso. Hubo cuatro estrenos, *Las bodas de Fígaro* de Mozart, que llegaba al Plata a los ciento cuarenta y dos años de su aparición mundial y en versión alemana; *Fra Gherardo* de Pizzetti, *Frenos* de Raúl H. Espoile y *Afrodita* de Arturo Luzzatti.

El repertorio estuvo compuesto con *L'Italiana in Algeri* de Rossini, no representada en Buenos Aires desde mediados del siglo pasado; *Aída*, *La Traviata*, *Il Trovatore* y *Un Ballo in maschera* de Verdi; *Orfeo ed Euridice* de Gluck; *Tosca*, *Manon Lescaut* y *La Bohème* de Puccini; *Norma* de Bellini, *Tristán e Isolda* y *Sigfrido* de Wagner, *Carmen* de Bizet, *Haensel y Gretel* de Humperdinck, *I Pagliacci* de Leoncavallo, *El zar Saltán* de Rimsky-Korsakov, *El caballero de la rosa* de Strauss, *Andrea Chenier* de Giordano y *L'Elisir d'amore* de Donizetti. Con este repertorio se ofrecieron sesenta y ocho funciones.

Los directores de orquesta fueron Ferruccio Calusio, Franco Paolantonio, Egon Po-



Ferruccio Calusio.

Ilack y Tullio Serafin. Como “regisseur” más destacado se tuvo a Georg Pauly, en tanto Boris Romanoff desempeñó la función de coreógrafo. Los cantantes que llegaban por primera vez eran Beatrice Sutter-Kotlar, Adele Kern, Berta Kiurina, Frederick Jagel, que se presentó con el nombre italianizado de Federico Ieghelli, Nino Piccaluga, Otto Wolf, Florica Cristoforeanu, conocida años antes en Buenos Aires como cantante de opereta, así como las argentinas Adelaide Saraceni y Nena Juárez. Entre los ya conocidos que completaron el elenco se contaron Claudia Muzio, Elena Rakowska, Bianca Scacciati, Gabriella Besanzoni, Luisa Bertana, María Olszewska, Paula Weber, Adelina Morelli, Lina Romelli, Beniamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi, Pedro Mirassou, Carlos Rodríguez, Benvenuto Franci, Emil Schipper, Alexander Kipnis, Rudolf Bandler, Tancredi Pasero y Ezio Pinza. En sus últimas visitas a Buenos Aires, arribaron Riccardo Stracciari, Giulio Cirino y Adam Didur. Cabe recordar una función —la que cerró la temporada oficial— en la que Claudia Muzio asumió las partes de Nedda (*I Pagliacci*) y Santuzza (*Cavalleria rusticana*). Hubo consenso en calificar esta velada como “absolutamente memorable”.

Posteriormente, entre el 14 y el 28 de octubre, se organizó sobre la base de intérpretes que habían actuado poco antes en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, una corta serie de funciones con *Cavalleria rusticana*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Bohème*, *I Pagliacci*, *Hamlet* y el *Otello* de Verdi, que no se había ofrecido en el Colón desde la temporada inaugural. Ese conjunto fue integrado por Titta Ruffo, Renato Zannelli, Elvira Casazza, Claudia Muzio, a poco de su intervención en la temporada oficial, así como por un grupo de cantantes nuevos para Buenos Aires: Bidú Sayao, en la etapas iniciales

de su trayectoria, Inés Alfani Tellini, Jorge Lansky y Gaetano Viviani. Como directores musicales se desempeñaron Arturo De Angelis, Aquiles Lietti y César A. Stiatessi.

En la temporada siguiente, la de 1929, estuvieron representadas las escuelas italiana, germana, rusa, española y argentina. El ciclo oficial transcurrió entre el 25 de mayo y el 2 de setiembre, con 93 funciones. Se dieron seis estrenos: *Goyescas* de Granados, *La Campana sommersa*, de Respighi, que dirigió el compositor; *Il Re* de Giordano, *El matrero* de Boero, *Khovanchina* de Musorgsky y *Le Preziose ridicole* de Lattuada. Se completó el repertorio con *Turandot*, *Madama Butterfly* y *La Bohème* de Puccini, *Haensel y Gretel*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Norma*, *Andrea Chenier*, *Thais* de Massenet, *Marouf* de Rabaud, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, *Lohengrin* y *Los maestro cantores de Nüremberg* de Wagner (ambas en Italiano), *Faust* de Gounod, *Carmen* de Bizet, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti y cinco títulos verdianos: *Falstaff*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Il Trovatore* y *Aida*.

Los ocupantes del podio fueron ese año Héctor Panizza, Franco Capuana, Robert Heger, Angelo Questa, Arturo Padovani y Ottorino Respighi, ya mencionado. Los coreógrafos fueron Remislav Remislavsky y Boris Romanoff. Aparecían por primer vez en nuestro medio Marthe Nespoulous, Lina Bruna Rasa, Selma Segall, Rosette Anday, Jan Kiepura, Vicente Sampedre, Christi Solari y Georges Thill.

Volvían a presentarse en el escenario municipal Gilda Dalla Rizza, Luisa Bertana, Rosa Raisa, Lina Romelli, Bidú Sayao, Pedro Mirassou, Aureliano Pertile, Giacomo Rimini, Armand Crabbé, Marcel Journet en su última visita a la Argentina, Tancredi Pasero y Carlo Walter. El barítono Apollo Granforte, aplaudido en 1925 en el Teatro Coliseo, lo hacía por primera y única vez en el Colón.



George Thill.

Se consideró hito de primera importancia para la ópera argentina el muy exitoso estreno de *El matrero*, que dirigió el maestro Panizza, con Mirassou como protagonista, acompañado por Nena Juárez y Granforte. Ese acontecimiento quedó documentado en la grabación de una síntesis de la ópera, que se ha difundido por el mundo. Entre los escenógrafos figuró Rodolfo Franco, artista de relevancia que llevó a cabo, según se ha señalado, labor de trascendencia notoria en el Teatro Colón.

En la primavera de ese año se pudieron registrar dos ciclos operísticos. Uno de ellos estuvo a cargo de la compañía que exiliados rusos formaron en Francia, la Opera Privada de París, fundada por Marie Kusnetzov, con Michel Benois como director general y Gregor Fitelberg, muy admirado ya entre nosotros, como director musical. Ese ciclo constituyó un acontecimiento de señalado relieve. Hubo tres estrenos: *La leyenda de la ciudad invisible de Kitej* y *La doncella de nieve*, ambas de Kinsky-Korsakov y *La feria de Sorochin* de Musorgsky, según la versión de Nicolai Tcherepnin; y dos reposiciones, la de *El príncipe Igor* de Borodin y *El zar Saltán* de Rimsky-Korsakov, por primera vez en el texto original. Se contaban entre los cantantes, la ya mencionada Marie Kusnetzov, Sandra Jacovlev, Antonette Tikanova, Kiprian Piotrovsky, que volvería en 1936 con su verdadero nombre Kipras Petrauskas, Georges Duvrovsky, Nicolai Melnikov, Mikhail Gitovsky y Yevgueny Sdanovsky.

Al elenco ruso siguió un conjunto que dirigieron Franco Paolantonio y Angelo Questa. Se presentaron *Turandot* y *La Bohème* de Puccini, *Khovanchina* de Musorgsky, *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, *Aida* y *Rigoletto* de Verdi, *El matrero* de Boero, así como dos estrenos argentinos: *La Magdalena* de Juan Bautista Massa y *Lázaro* de Constantino Gaito. Fueron mayoría en este ci-

clo los cantantes argentinos. Entre ellos figuraron Hina Spani, que volvía al país luego de prolongada estada en el exterior, Isabel Marenngo, Luisa Bertana, Lina Romelli, María Nastri, Elena Venturino, Pedro Mirassou, Carlos Rodríguez e Iván Serra Lima, a quienes se sumaron el uruguayo Víctor Damiani y cuatro artistas eslavos, Jorge Lanskoj, Alexander Wesselovsky, Nicolai Melnikov y Yevgheny Sdanovsky. Ese año se incorporó al Teatro Colón el barítono italiano Victorio Bacciato que se radicaría en el país para cumplir durante años la-



Rosa Raisa en Norma.



Franco Paolantonio.



Salvatore Baccaloni.

bor de elevada significación en ópera y en concierto. Se completó de esta manera una temporada de ópera marcadamente activa.

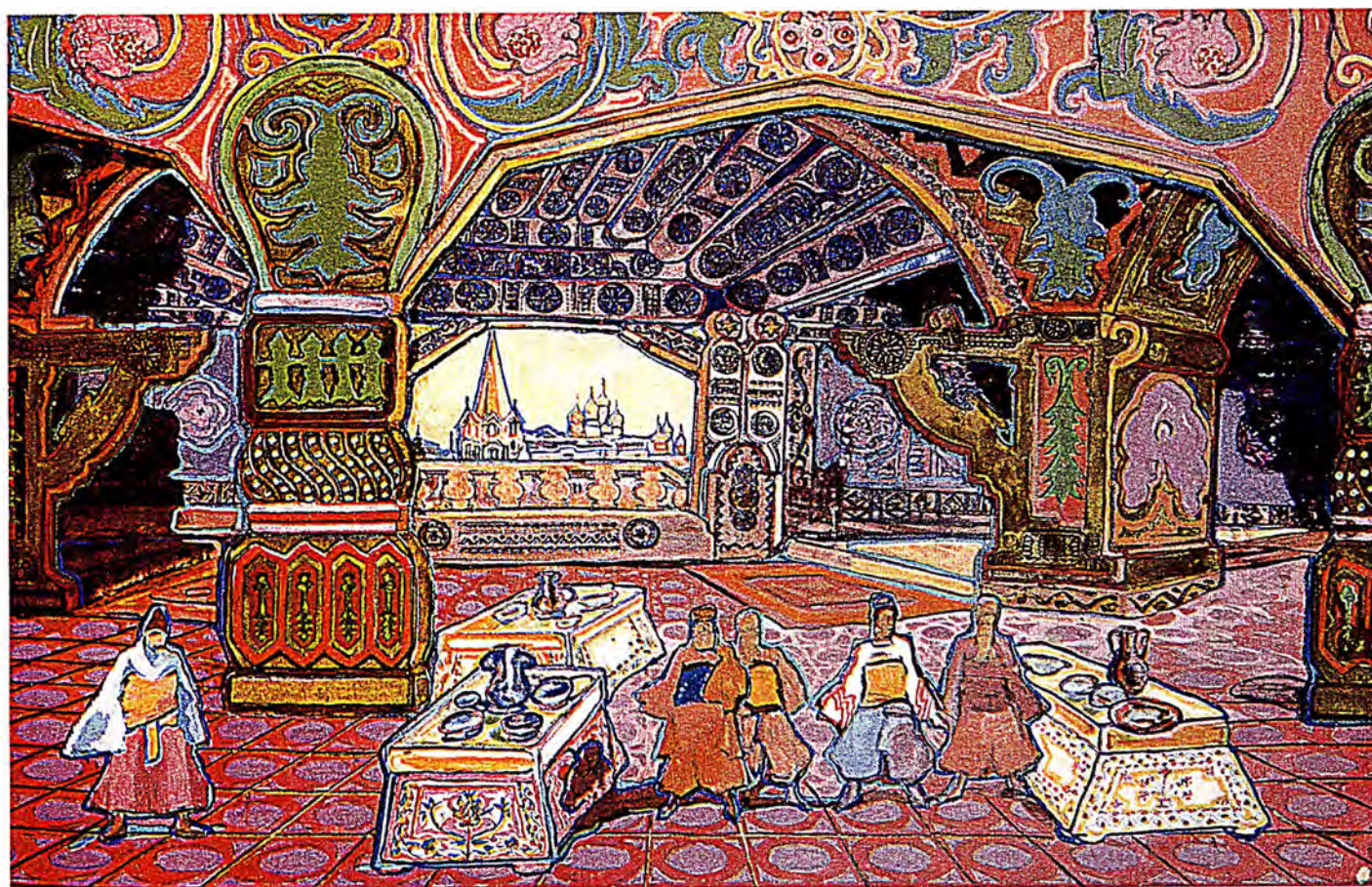
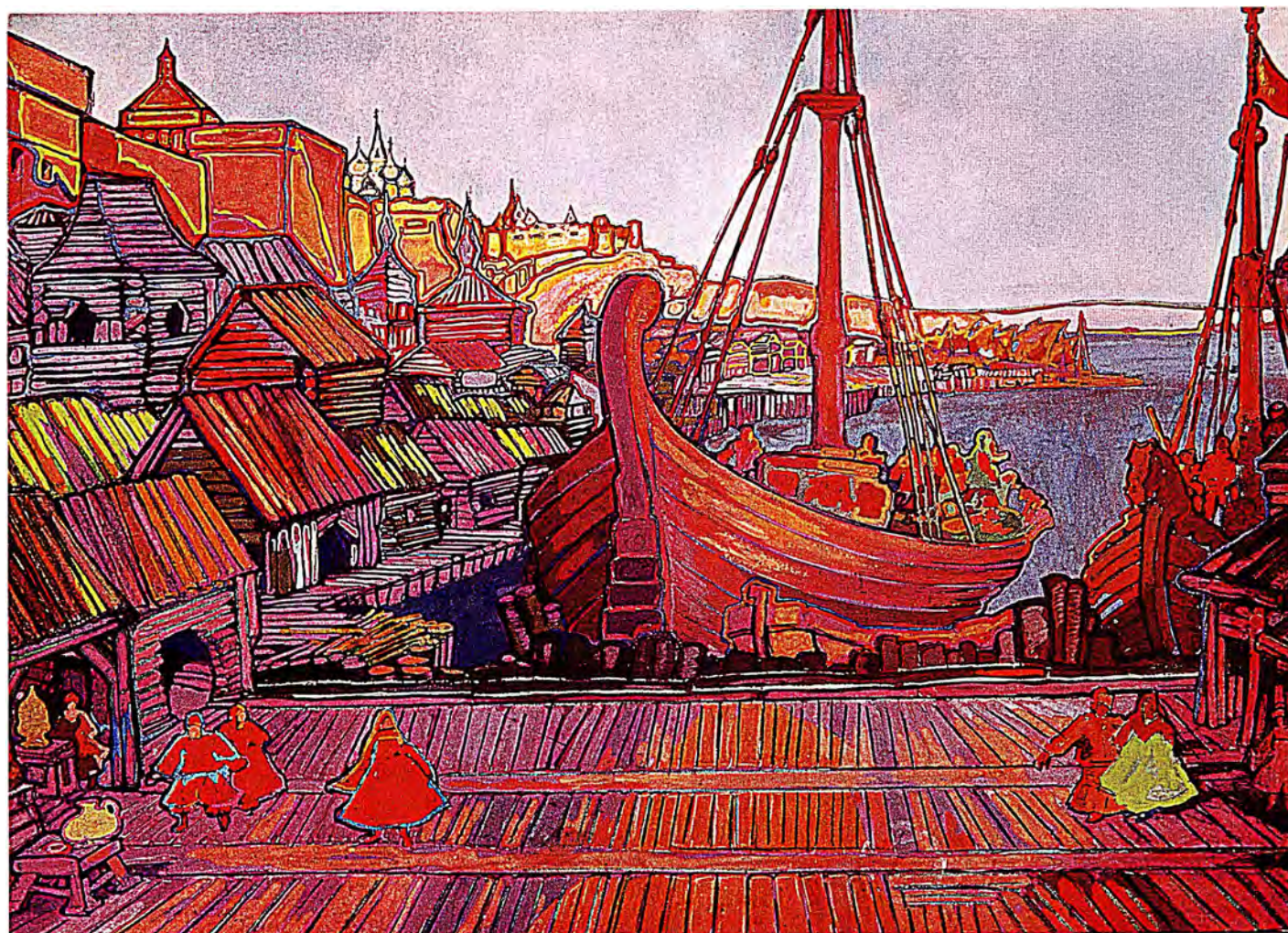
La temporada de 1930 iba a ser la última de las cumplidas según el sistema de Concesión, conforme con el que había funcionado el teatro desde su fundación. El cambio sería de importancia pronunciada y destinado a incidir en más de un sentido sobre el funcionamiento del coliseo municipal. Transcurrió este nuevo ciclo entre el 25 de mayo y el 29 de agosto, habiéndose representado en el referido lapso veinticinco óperas, veintiuna de ellas en italiano, una en francés y dos en español. Se registraron tres estrenos, *Lo Straniero* de Pizzetti, *Sadko* de Rimsky-Korsakov y *Amaya* de Jesús Guridi, quien viajó a Buenos Aires para asistir a las representaciones de su ópera.

Aparte de los títulos mencionados subieron a escena durante esa temporada oficial *Cavalleria rusticana*, *La Fanciulla del West*, *Madama Butterfly*, *La Bohème*, *Khovanchina*, *Boris Godunov*, *La Traviata*, *Aída*, *Il Trovatore*, *Don Carlos*, esta última no representada en el Colón desde 1911, *Don Pasquale*, *L'Elisir d'amore*, *Andrea Chenier*, *Manon*, *Carmen*, *Orfeo ed Euridice* y *Guglielmo Tell* de Rossini, ausente de los repertorios desde 1923. Asimismo figuraron en el programa de ese año *El ocaso de los dioses* de Wagner y *El caballero de la rosa* de Strauss, ambas cantadas por última vez en italiano en Buenos Aires, ya que con posterioridad se recurriría tan sólo a los textos originales.

Tres directores argentinos de prestigio internacional, Héctor Panizza, Ferruccio Calusio y Franco Paolantonio, se alternaron en la conducción de las óperas, acompañados por un colega italiano, Angelo Questa. Ese año fueron escuchados por primera vez en Buenos Aires Clara Jacobo, Aurora Rettore, María Castagna, Galliano Masini y Salvatore Baccaloni. Comple-

taban el elenco los ya conocidos Hina Spani, Carlo Galeffi, Georges Thill, Luisa Bertana, Isidoro Fagoaga, Víctor Damiani, Emilio Ghirardini, Tancredi Pasero, María Llacer, Angélica Cravcenko, Gilda Dalla Rizza, Marthe Nespoulous, Benvenuto Franci, Isabel Marengo, Jorge Lansky, Pedro Mirassou, Tito Schipa, Lina Romelli, Gabriella Besanzoni, Giacomo Lauri-Volpi y Feodor Chaliapin, este último en sus tan celebradas interpretaciones de *Boris Godunov* y *Don Basilio*. El bajo ruso se contó, según cabía esperar, entre los cantantes en mayor medida aplaudidos de esa temporada, junto con Baccaloni, bajo cómico que acreditó condiciones notabilísimas y se convertiría en artista sumamente estimado por el público porteño, y con Georges Thill, el tenor francés que conquistó a los auditorios del Colón a través de realizaciones por todos conceptos afortunadas. Corresponde asimismo señalar el ascendiente que con sus medios tan particulares refirmó Tito Schipa, otro de los favoritos de nuestras audiencias.

Tal como había acontecido en los años precedentes, también hubo en 1930 una temporada lírica de primavera. Se cumplió entre el 26 de setiembre y el 23 de octubre, con Franco Paolantonio y Angelo Questa como directores musicales, y un repertorio formado por *Mefistofele*, *I Pagliacci*, *Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Tosca*, *Aida* y *Lohengrin*, que también sería en la ocasión cantada por última vez en italiano en el Colón, aunque Thill, el protagonista, se expidió en francés. Iva Pacetti, soprano que cantaba aquí por primera vez, fue aplaudida como integrante de un elenco que reunía a figuras ya conocidas y admiradas como Spani, Bertana, Romelli, Mirassou, Damiani, Schipa, Anitúa, Capuana, Galeffi, Lansky, Pasero, Walter, Marengo y Atilio Muzio, bajo cómico argentino



Escenografía de Rodolfo Franco para Sadko, Teatro Colón, 1930.



Héctor Basaldúa.

que también había tenido actuación europea. En total se ofrecieron dieciocho funciones, a las que prestó su concurso, sumamente valioso, el "régisseur" Sanine, ya apreciado entre nosotros tres años antes.

En 1931 se produjo un cambio substancial en el funcionamiento del Teatro Colón, iniciándose con ello una experiencia que no ha

dejado de proseguir. El gobierno del teatro pasó a estar directamente en manos de la Municipalidad a través de estructuras y autoridades directamente fijadas o designadas por ella, a partir de la década del '40 con dependencia de la Secretaría de Cultura, por entonces creada. En la ocasión fue designado un directorio que presidió el Intendente de la Ciudad de Buenos Aires José Guerrico, acompañado por Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, Manuel Güiraldes, Ricardo Bosch y Ricardo Rodríguez. En calidad de administrador se desempeñaba Orestes A. Folchi.

Este directorio designó un director general, cargo que fue encomendado al "régisseur" y escenógrafo Max Hoffmüller, que al poco tiempo resignó el cargo debido a desavenencias suscitadas entre él y el directorio. Este nombró como sustituto de aquél por el resto del año al director de orquesta Georg Sebastian, cuyas atribuciones fueron un tanto limitadas con respecto del criterio sustentado en un principio.

La temporada revistió por diversos conceptos proyecciones nada comunes, sobre la base de un repertorio formado por obras italianas, francesas y germanas, a las que se unieron una de origen ruso y otra argentina. Se registró tan solo un estreno, el de la ópera-oratorio *Oedipus Rex* de Stravinsky sobre libreto de Jean Cocteau. Hubo en cambio varias reposiciones importantes: *Salomé* de Strauss, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, ausente de los repertorio porteños desde 1921 (Teatro Coliseo), *Fra Gherardo* de Pizzetti, *Las bodas de Figaro* de Mozart, cantada por primera vez en italiano, según el texto original de Lorenzo Da Ponte, y la trilogía con prólogo *El anillo del nibelungo* de Wagner, en la segunda realización completa que se deparaba a Buenos Aires. Se integró el programa con otras dos obras de Wagner, *Los*

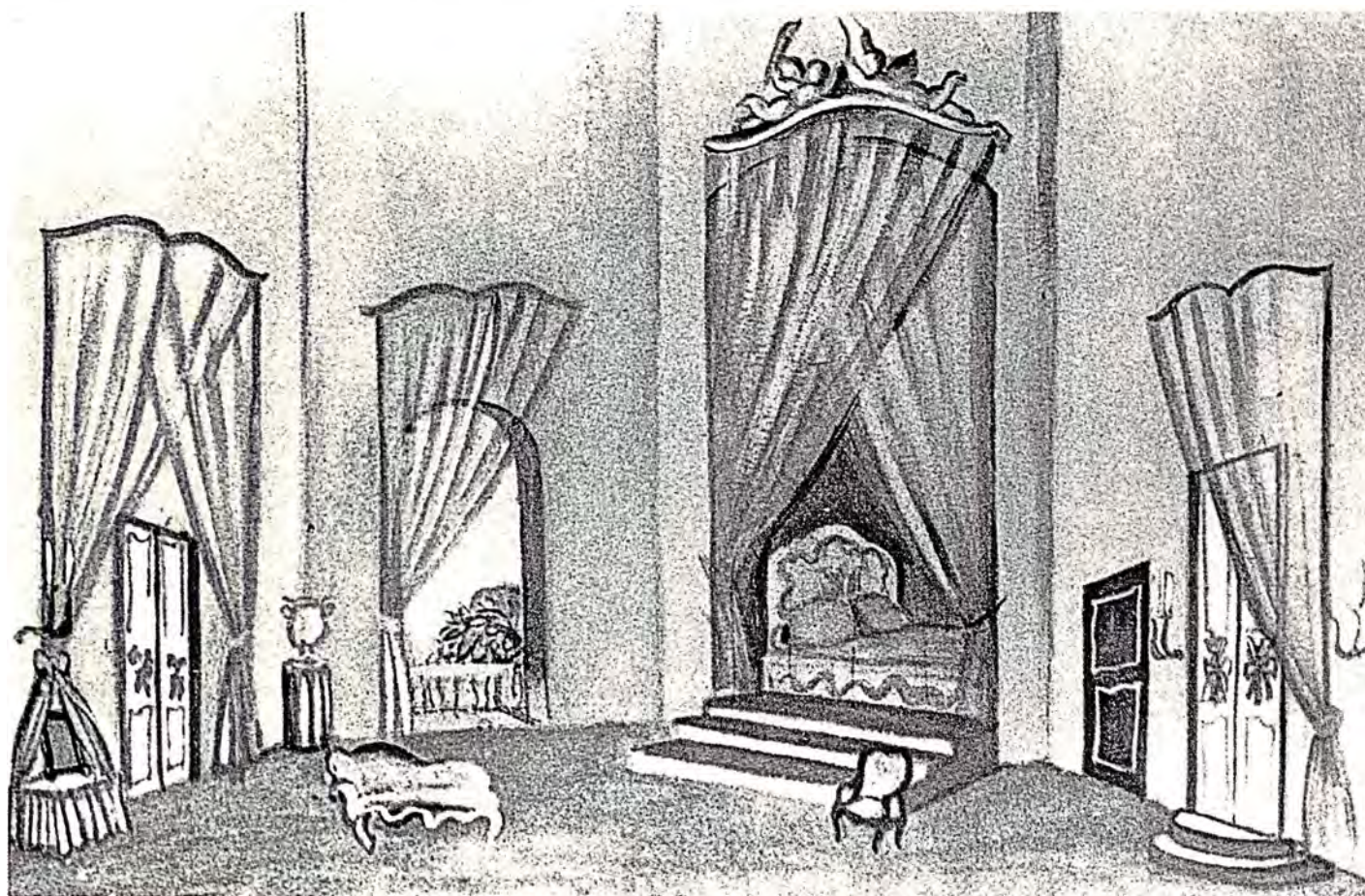


Fedor Chaliapin. Dibujo de C. Kogan, Bs.As., 1930.

maestros cantores de Nüremberg y *Tristán e Isolda*, *Manon* de Massenet, *Faust* de Gounod, *La Wally* de Catalani, *Lucia di Lammermoor* y *L'Elisir d'amore* de Donizetti, *Tosca* de Puccini, *Hamlet* de Thomas, *Lakmé* de Delibes, *Nazdah* de Palma, *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, *Rigoletto* de Verdi, *Cavalleria rusticana* de Mascagni e *I Pagliacci* de Leoncavallo. Por primera vez se representó en el Colón la opereta *El murciélago* de Johann Strauss (hijo), ofrecida por el elenco alemán. Ha de señalarse que conforme con una modalidad, hoy inexplicable, mantenida durante cierto tiempo pero que felizmente de-

saparecería poco después, las representaciones de *Salomé* se efectuaron en funciones fuera de abono, por cuanto su temática no era aceptada por una parte de aquellos auditorios. Mucho iban a cambiar los tiempos en corto lapso.

En esa temporada actuaron como directores de orquesta Ernest Ansermet, ampliamente apreciado entre nosotros como intérprete sinfónico pero que se desempeñaba por primera vez en Buenos Aires como director de ópera; Ferruccio Calusio, uno de los pilares argentinos por lo que hace a esa especialidad; Otto



Boceto de Basaldúa para Las bodas de Fígaro.



Otto Klemperer.

Klemperer, batuta ilustre que cumplía su primera y triunfal labor en nuestro medio; Ildebrando Pizzetti, que se encargó de su ópera; Georg Sebastian y Arturo De Angelis. Como directores de escena se tuvo a Georg Hartmann, Roger Lalande, Hans Sachs y Nathalie Satz. Como escenógrafos se desempeñaron caracterizados plásticos argentinos, tales como Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, Alfredo Guttero y Juan A. Ballester Peña, a cuyos

trabajos se unieron los de Hoffmüller para las obras alemanas.

Se dio en ese año la oportunidad de conocer a buen número de cantantes de renombre, no pocos de los cuales disfrutaban de particular prestigio mundial. Se contaron en este orden de cosas Frida Leider, Lily Pons, María Raidl, Yvonne Allard, Delia Reinhardt, Karl Joecken, Lauritz Melchior, Erik Wirl, André Gaudin, John Brownlee, Ludwig Hoffmann, Carlton Gauld y José Riavez. Volvieron paralelamente a nuestro gran ente musical María Ranzow, Giuseppina Cobelli, Isabel Marengo, Ninon Vallin, Pedro Mirassou, Tito Schipa, Georges Thill, Carlo Galeffi, Titta Ruffo en su última visita a Buenos aires, Salvatore Baccaloni, Alexander Kipnis y Ezio Pinza.

En esta su primera actuación en nuestra ciudad Lily Pons se impuso como una de las grandes coloraturas de su tiempo, siendo memorables sus triunfos como Lucia, Rosina y Lakmé. Por su parte Frida Leider y Lauritz Melchior, dos auténticas luminarias, particularmente afortunadas en la interpretación wagneriana, dieron excepcional realce a *Tristán e Isolda* y *El anillo del nibelungo*; Tito Schipa volvió a despertar una y otra vez entusiasmo, particularmente en *Il Barbiere di Siviglia*, que tuvo ese año un reparto deslumbrantemente estelar con Pons, Galeffi, Pinza y Baccaloni, conducidos ejemplarmente por el maestro Calusio. La presencia de Ildebrando Pizzetti en el podio del Colón, para dirigir su *Fra Gherardo* entrañó un acontecimiento de proporciones, lo mismo que la reposición de *Pelléas et Mélisande* encomendada a Ansermet, con dos figuras centrales tan sobresalientes como pudieron serlo Vallin y Gaudin. Especial resonancia alcanzaron las actuaciones, celebradísimas, de Otto Klemperer, que hicieron apreciar de lleno su musicalidad y su maestría desde todo punto de vista impresionantes.



Frida Leider.



Lauritz Melchior como Sigfrido.

Tuvo a su cargo las representaciones de *Los maestros cantores de Nüremberg*, *Las bodas de Figaro* y *El anillo del Nibelungo*.

Se tuvo también una temporada de primavera con tres representaciones de *Orfeo ed Euridice* de Gluck, ajustada a la versión original italiana, que dirigió Juan José Castro con María Ranzow, Isabel Marengo y Adelina Morelli. Fue la única ópera incluida en un programa dedicado de preferencia a "ballets" y conciertos.

El alto nivel que en todo sentido evidenció la temporada anterior, no pudo ser mantenido en 1932, año en el que se procedió a la renovación de autoridades en el Teatro. Se formó una nueva comisión que integraron Emilio Ravignani, Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, Carlos López Buchardo, Alberto Malaver, Floro M. Ugarte y Cirilo Grassi Díaz como director técnico.

Dificultades de orden financiero que afectaron al país como consecuencia de una crisis mundial, originada unos años antes, incidieron en una reducción pronunciada —tal vez en exceso— del presupuesto asignado al Teatro Colón. En consecuencia los planes debieron ser otros. Fue preciso prescindir de los cuadros alemán y francés, limitándose el elenco a intérpretes que, cantando en italiano, presentaron de preferencia obras de ese origen a las que se agregaron dos rusas y dos argentinas. El único estreno fue *La sangre de las guitarras* de Gaito, sobre la base de un libreto de Vicente G. Retta y Carlos Max Viale. Ferruccio Calusio y Franco Paolantonio compartieron la conducción de un repertorio formado por *Aida*, *Tosca*, *La Bohème*, *Gianni Schicchi*, *Turandot*, *Boris Godunov*, *El zar Saltán*, *I Pagliacci*, *Il Segreto di Susanna*, *El matrero*, *Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor*, Francesca da Rimini (Zandonai), ausente de este escenario desde 1922, *Norma*, *Il Barbiere di Siviglia* y *Loreley* (Catalani), además del ya mencionado estreno de Gaito.

En esa temporada resultó dado conocer en Buenos Aires a Gina Cigna, soprano de origen francés incorporada a la lírica italiana, cuyas interpretaciones pusieron de manifiesto aptitudes sobresalientes y el bajo Umberto Di Lelio que se lució particularmente en *Gianni Schicchi* y en *El zar Saltán*, que lo tuvieron como protagonista. Al cabo de larga ausencia volvía Francesco Merli, quien compartió el peso mayor de su cuerda, la de tenor, con Galliano Masini. Lily Pons reeditó sus triunfos anteriores con *Lucia* y *Rosina*, en tanto que Isabel Marengo, poseedora ya de marcado prestigio brilló en ocho personificaciones de primer plano. Especial atracción revistieron las interpretaciones del admirado Salvatore Baccaloni, en tanto Felipe Romito, que volvía al país luego de haber cumplido actuación destacada en Europa, asumió la parte protagonista de *Boris Godunov*, expidiéndose en el texto ruso, en tanto el resto del elenco lo hacía en italiano.

Siguió la habitual temporada de primavera, cumplida entre setiembre y noviembre. Comprendió unas pocas óperas, con estrenos y reposiciones importantes. Como novedades figuraron *L'Heure espagnole*, de Ravel, que dirigió Juan José Castro e *Il Gobbo del califfo*, de Franco Casavola. Reposiciones de marcada importancia fueron las de *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa, no representada aquí desde 1911 y que también dirigió Castro; *Feuersnot* de Strauss, que se cantó en italiano, concertada por Paolantonio, una obra que no se veía en Buenos Aires desde 1913 en que la presentó el Colón bajo la denominación de *Fuegos de San Juan*. Volvió a ofrecerse *La sangre de las guitarras*, a la que se agregó *Litigio de amor* de Alfredo L. Schiuma, nueva versión de *La Sirocchia* estrenada en el Teatro Odeón en 1922.

En esta campaña figuró Jane Bathori en el papel femenino de *L'Heure espagnole*. La intér-

prete predilecta de Ravel evocaría años más tarde como acontecimiento memorable de su carrera esta versión en el número que la "Revue Musicale" de París dedicó al músico a la muerte de éste.

La temporada 1933 marcó una superación bien definida con respecto de la anterior. Asumió el gobierno del Colón un directorio que formaron Victoria Ocampo, Alberto Prebisch y Rafael González, este último tras corto paso en la función de Constantino Gaito, en calidad de Director General. A cargo de la parte artística se designó a Juan José Castro. Hubo un repertorio amplio de procedencia variada que incluyó veinte títulos. Entre éstos se contaron dos estrenos, los de *Palla de'Mozzi* de Marinuzzi y *María Egiziaca* de Respighi. Particular interés revistieron tres reposiciones: las de *Debora e Jaele* de Pizzetti, *La vida breve* de Manuel de Falla e *Hijos de rey* de Humperdinck, ausentes del repertorio desde 1923, las dos primeras, y desde 1912 la última. En su primera representación en el Colón figuró *L'Amico Fritz* de Mascagni, estrenada en el Teatro de la Opera en 1892 y luego reeditada unas pocas veces en otras salas porteñas. Verdi estuvo representado por *La Traviata*, *Rigoletto* y *La Forza del destino*; de Puccini se dieron *Madama Butterfly*, *Tosca* y *La Bohème*. Volvieron a ser celebradas asimismo *Norma*, *Andrea Chenieri* y *Khovanchina*.

La dirección musical de estos espectáculos fue encomendada a Gino Marinuzzi y Ferruccio Calusio, debiéndose encargar imprevistamente Juan José Castro de la ópera de Falla, que por razones de salud no pudo dirigir Calusio. Para cumplir esta mitad de la temporada fueron invitados Gilda Dalla Rizza, Claudia Muzio, Isabel Marengo, Elena Venturino, Beniamino Gigli, Renato Zanelli, Victor Damiani, Carlo Galeffi, Salvatore Baccaloni, ya conocidos por el público porteño. Nuevos aquí eran



Victor Damiani.

en cambio Alessandro Ziliani, Giacomo Vaghi, Duilio Baronti y Alessio De Paolis, así como Carlos Merino, cantante chileno. Esa temporada fue también la última en que se contó con el concurso de Luisa Bertana, que falleció prematuramente a los pocos días de la primera representación de *L'Amico Fritz* en la que había tomado parte con éxito. Para cubrir su vacante fueron llamadas Ebe Stignani y Dolores Frau,

artista española radicada por entonces entre nosotros.

De importancia notoriamente pronunciada fue la segunda parte de la temporada, a cargo de un cuadro alemán que dirigió Fritz Busch, un artista eminente que se convirtió de inmediato en un favorito del público porteño, ante el que actuó por buen número de años. Tuvo Busch como colaborador destacado a Karl Ebert, "régisseur" de prestigio con quien más adelante iba a trabajar de manera sostenida en el Festival de Glyndebourne. Dos músicos rele-



Fritz Busch.

vantes que formaron en el entorno de Busch fueron Erich Engel y Roberto Kinsky, quienes cumplirían en el Teatro Colón a lo largo de los años labor de muy marcada trascendencia.

Cinco obras de superior envergadura —auténticas obras maestras— fueron ofrecidas en ese ciclo: *Fidelio* de Beethoven, cantada por primera vez aquí en alemán; *Falstaff*, *Loreley*, *Lucia di Lammermoor*, *L'Elisir d'amore*, *Manon Lescaut*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Sonnambula*, *La walkyria*, *Tristán e Isolda* y *El matrero*.

Los directores de 1934 fueron Héctor Panizza, que produjo versiones particularmente memorables de *Alceste*, *Ariane et Barbe Bleue* y *Falstaff*; Franco Paolantonio, Fritz Busch y Ottorino Respighi, para su ópera *La Fiamma*. Corresponde también recordar el placer con que se recibió a Panizza al cabo de varios años de ausencia difícil de ser justificada. Asimismo suscitó repercusión ampliamente positiva el retorno de Respighi, en reedición de la visita efectuada cinco años antes con similar objetivo (*La Campana sommersa*). Busch refirmó la óptima impresión causada el año anterior, y en cuanto a Paolantonio, que cumplió labor encomiable, aparecía por última vez en el Colón ya que, tras su presentación de *La leyenda del urutari* de Gilardi, fue asesinado en Río de Janeiro. Como "régisseurs" actuaron ese año Lothar Wallerstein, Marcello Govoni y Carl Ebert.

Como solía acontecer cada año, el público porteño pudo conocer en esa temporada a destacados cantantes de trayectoria internacional. Fueron ellos Marcelle Bunlet, distinguida soprano francesa que ofreció hermosas personificaciones de *Ariane* y *Alceste*; Ella de Nemethy, Margarete Teschemacher, Nadia Covaceva, Camilla Kallab, René Maison, Gotthelf Pistor, Koloman von Pataky, Willi Worle y Carlo Tagliabue. A su lado actuaron los ya conocidos Pons, Fleischer, Marengo, Muzio, Menkes, Spani,



Ottorino Respighi.

Bransell, César, Cravcenco, Mertens, Vane, Mirassou, Schipa, Damiani, Baccaloni, Kipnis, Romito y Schweebs.

En el mes de octubre se ofrecieron dos novedades, *Cecilia* de Monseñor Licinio Refice, protagonizada por Claudia Muzio, con la dirección del compositor, ofrecida en ocasión del Congreso Eucarístico Internacional y que fue la última actuación operística cumplida en Buenos Aires por la inolvidable intérprete. La segunda de esas novedades, ya mencionada, fue *La leyenda del urutaú*, respetable pero asaz dilatado trabajo de Gilardo Gilardi.

A partir de octubre se cumplió, con éxito notorio, una temporada de zarzuela a cargo de un elenco que dirigió el muy admirado Federico Moreno Torroba. Pero a ello se hará referencia en otra parte de este trabajo.

En buena medida semejante a la anterior fue la temporada 1935, que por coincidencia comprendió también dieciocho óperas. Novedades fueron *La novia del hereje* de Pascual De Rogatis, con libreto de Tomás Allende Iragorri, basado en la novela de Vicente Fidel López, que sería reconocida como uno de los aciertos de la operística nacional y *Schvanda el gaitero* de Jaromir Weinberger, que se cantó en italiano. Las restantes óperas ofrecidas fueron *Carmen*, *La Bohème*, *Simón Boccanegra*, virtualmente una novedad por cuanto no se había representado en Buenos Aires desde el estreno de la versión definitiva (Teatro de la Opera 1889), *Manon*, *Falstaff*, *Un Ballo in maschera*, *Marouf*, *La Sonnambula*, una muy esperada reaparición de *Don Giovanni* de Mozart, ópera que no se cantaba aquí desde 1918; *La novia vendida*, *Tannhäuser* y *El anillo del nibelungo*, en su tercera integral porteña.

Los directores de orquesta de ese año fueron Héctor Panizza, Ferruccio Calusio y Fritz Busch. Como "régisseurs" volvió a tenerse a

Wallerstein, Govoni y Ebert. En calidad de coreógrafo principal se desempeñó Ian Cieplinsky.

Cantaron ese año por primera vez en Buenos Aires, Anny Helm-Sbisà, Max Lorenz, Jaro Prohaska y Pierre Froumenty. Volvieron los también notables Vina Bovy, Editha Fleischer, Gabriella Besanzoni en su última visita a Bue-



Koloman von Pataky.

nos Aires, Karin Branzell, Beniamino Gigli, René Maison, André Gaudin, Giacomo Vaghi, Felipe Romito y Alexander Kipnis. Previamente, en el otoño, se ofrecieron dos óperas argentinas: *Tabaré* de Schiuma y *El matrero* de Boero.

Durante la primavera se desarrolló la segunda actuación del elenco de zarzuela que dirigía Federico Moreno Torroba. La temporada de ópera se había cumplido entre el 2 de abril y el 16 de octubre, en un total de 90 funciones.

Sobre la base de una estructura semejante a las que dieron forma a las temporadas de años precedentes, fue armada la de 1936. Un elenco en el que figuraron artistas argentinos, italianos, franceses, germanos y eslavos tuvo a su cargo un repertorio que comprendió los estrenos de *Giulio Cesare* de Malipiero, *La ciudad roja* de Raúl H. Espoile, *Castor et Pollux* de Rameau, una de las notas destacadas del año e *Il Maestro di musica* de Pergolesi, así como reposiciones de *Samson et Dalila*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Gianni Schicchi*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Werther*, *El matrero*, *Alcestes*, *Las bodas de Fígaro*, *La leyenda de la ciudad invisible* de Kitej, *El zar Saltán*, *Boris Godunov*, *El holandés errante*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *El caballero de la rosa* y la opereta *El murciélago*. A fin de temporada, luego de cumplidos los abonos, se ofrecieron tres obras del "Settecento", *La Serva padrona* e *Il Maestro de música*, de Pergolesi ambas, e *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa. En la que pudo considerarse pretemporada, en abril, se representaron dos obras argentinas, *La sangre de las guitarras* y *La novia del hereje*.

En las óperas que integraron los abonos de la temporada oficial, actuaron por primera vez en Buenos Aires los cantantes Germaine Hoerner, Marjorie Lawrence, Tiana Lemnitz, Oda Slobodskaya, Lucienne Anduran, Amelia Conte, una argentina que volvía al país luego de actuar en Italia, Irra Pettina, Lucienne Tragin, Jo-

sé Luccioni, Bruno Landi, Camille Rouquetty, Robert Tulman, Marcel Wittrisch, Armando Borgioli, Fernando Autori, Martial Singher y Georges Jureneff. Volvieron a presentarse ese año destacadas figuras de presencia sostenida en temporadas anteriores, Ninon Vallin en su última visita a Buenos Aires, Alessio De Paolis, Georges Thill, Yevgheny Sdanovsky y Nicolai Lavretzky, así como el tenor lituano Kipras Petrauskas, a quien se había conocido en 1929 co-



Pedro Mirassou.



Felipe Romito en La novia del hereje.

mo Kiprian Piotrovsky. Este artista dejó excelente recuerdo por su interpretación del personaje de Grischa Kutierma en *La leyenda de la ciudad invisible de Kitej*.

La dirección musical de este repertorio estuvo a cargo de Héctor Panizza, Emil Cooper y Fritz Busch. La conducción escénica fue encomendada a profesionales ya apreciados en temporadas anteriores, a los que se sumaron para las óperas rusas Nicolai Lavretzky y Pietro Oleka, así como Hans Busch, hijo del célebre director de orquesta. Fue ésta una de las temporadas, no abundantes, en las que se contó con un cuadro eslavo para los títulos de ese origen.

La temporada de 1937 comprendió setenta y

tres funciones de ópera entre el 21 de mayo y el 9 de octubre. En el elenco se incluyeron, como era de práctica, intérpretes de procedencia extranjera, europea en general, entre los que abundaron nombres mundialmente prestigiosos. Se unieron a ellos artistas argentinos de valía notoria. La ópera de apertura fue *Cyrano de Bergerac* de Franco Alfano, quien viajó a Buenos Aires para presenciar el estreno porteño de su trabajo. La obra, compuesta originalmente en francés, se cantó aquí en italiano.

Otras novedades fueron *Siripo* de Boero, *La ilustre fregona* de Raoul Laparra, también con la presencia del compositor; *Lucrezia*, la última ópera de Respighi, que con la reposición de



Tiana Lemnitz.



Editha Fleischer.



Lydia Kindermann.

Maria Egiziaca y un ballet sobre la suite *Gli Uccelli* formó un programa de homenaje a la memoria del compositor, fallecido un año antes, *Ifigenia en Taurida* de Gluck, cantada en alemán, *Orfeo* de Monteverdi, según la versión de Giacomo Benvenuti, con anterioridad escuchada aquí en forma de concierto de acuerdo con la revisión realizada por Malipiero; *El gallo de oro*, representada conforme había sido concebida por su autor, Rimsky-Korsakov, ya que en 1925 se había ofrecido en versión coreográfica con los cantantes ubicados en el foso de la orquesta.

El "cartellone" se completó con *Il Barbiere di Siviglia*, *Mignon*, *Carmen*, *Haensel y Gretel*, en italiano las tres últimas; *Manon*, *Faust* y *La ilustre fregona* en sus textos originales franceses (en *Manon*, Bruno Landi, que asumió la parte de Des Grieux, se expidió en italiano), *Aida*, *Rigoletto*, *Falstaff*, *Fidelio*, *Tannhäuser* y *Los maestros cantores de Nürenberg*.

Entre los directores volvía Tullio Serafin, que había permanecido ausente desde 1928, quien tuvo a su cargo catorce óperas y estuvo acompañado por Ferruccio Calusio, que asumió la conducción de otras cinco; también reaparecía Erich Kleiber, que no actuaba aquí desde 1929, quien llegaba para cumplir en nuestro medio su primera actuación en calidad de director de ópera. A los "régisseurs" ya conocidos Govoni, Wallerstein y Pauly se sumó Carlo Piccinato, en su primera visita a Buenos Aires. Margarita Wallmann, nueva también para nosotros, pero destinada a integrarse ampliamente en nuestro medio y por entonces coreógrafa, se ocupó de las danzas de *Tannhäuser* e *Ifigenia en Taurida*, encargándose de tal labor en las restantes óperas Paul Petroff.

Cuatro cantantes italianas que iban a asegurarse nombradía internacional se conocieron en Buenos Aires ese año, Maria Caniglia, Gian-

na Pederzini, Margherita Carosio e Hilde Reggiani. A ellas se sumó la ítalo-norteamericana Franca Somigli. Cabe recordar también a la española Conchita Velázquez. En los cuadros francés y alemán revistaron Editha Fleischer, Anny Konetzni, Vina Bovy y Lucienne Anduran. Por primera vez actuaban Cecilia Reich y Lydia Kindermann. Iniciando una larga labor en ese escenario se escuchó a la argentina Amanda Cetera. En el sector masculino figuraban por primera vez Joel Berglund, Karl August Neumann, Ivar Andresen, Julius Gutman. En nuevas visitas se tuvo a Lauri-Volpi, Lorenz, Pataky, Damiani, Galeffi, Singher, Baccaloni, Froumenty y Vaghi, así como a las señoras Marengo, Spani y Conte.

En octubre y noviembre se ofrecieron algunas representaciones de *Il Trovatore*, *Siripo* e *I Pagliacci*, que dirigieron Bruno Mari y Aldo Bonifanti, con cantantes locales a los que se sumó el barítono colombiano Carlos Ramírez, de actuación en el ámbito de la canción popular.

La temporada de 1938 contribuyó al mantenimiento del elevado nivel en que por entonces se desenvolvía el Teatro Colón. Actuaron como directores Erich Kleiber, Tullio Serafin, Albert Wolff, quien volvía al cabo de larga ausencia, y Henri Rabaud, el distinguido compositor francés, autor del famoso *Marouf*, que vino para tomar a su cargo la conducción de *Rolande et le mauvais garçon*, otro de sus significativos aportes al género lírico. En la dirección escénica alternaron Otto Erhardt y Josef Gielen, que iniciaban de tal manera un vínculo con el Colón, que fue estrecho y prolongado. Se trataba de dos elementos de prestigio europeo, el primero de los cuales había trabajado a menudo con Richard Strauss. Como coreógrafos se tuvo a Wallmann y a Osvaldo Lemanis. En el elenco de cantantes se advirtió cantidad considerable de figuras nuevas: Margherita Perras, Solange

Petit-Renaux, Elisabeth Rethberg, Ingeborg Schmidt-Stein, Ilka Popova, Risë Stevens, Herbert Janssen, Erich Witte, Claude Got y Emmanuel List, nombres altamente apreciados todos. Entre los que volvían a encontrarse en un escenario que les era ya conocido, se contaban Koneczni, Somigli, Branzell, Pederzini, Jagel, Landi, Reggiani, Lorenz, Thill, Galeffi, Gaudin, Pinza y Vaghi, así como Lily Pons, a la que se escuchó aquí ese año por última vez. A los visitantes se unía el caracterizado núcleo de cantantes argentinos que desde un tiempo atrás se hallaba incorporado al coliseo municipal.



Risë Stevens.

Se inició la temporada el 20 de mayo con *Aída*, en la que se presentó Elisabeth Rethberg; también de Verdi se dio *Rigoletto*. Subieron, asimismo, a escena *Madama Butterfly*, *Carmen* en italiano con una protagonista muy celebrada, Gianna Pederzini; *Werther* con Georges Thill; *Mefistofele* de Boito, cuyo papel titular fue asumido por Ezio Pinza, que también tuvo a su cargo el Archibaldo de *L'Amore dei tre re* de Montemezzi, no representado en nuestro medio desde 1925; *Louise* de Charpentier con la que se presentó Solange Petit-Renaux, *Il Barbiere di Siviglia*, *Lucia di Lammermoor*, *L'Italiana in Algeri*, *Manon*, *Petronio* de Gaito, *El rapto en el serrallo*, *El caballero de la rosa*, *Tristán e Isolda* y *Sigfrido*. Se unieron a las obras mencionadas los estrenos de *L'Orseolo* de Pizzetti, con resonantes éxitos de Vaghi y Somigli y *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi en la versión de Benvenuti. Durante la temporada de primavera se ofrecieron cuatro espectáculos de ópera, *Petronio*, dirigido esta vez por el autor, *La Bohème*, *Cavalleria rusticana* e *I Pagliacci*, las tres con la dirección de Bruno Marí.

Aún cuando en el período que nos ocupa el Teatro Colón ejerció preponderancia manifiesta y sostenida en el quehacer operístico de Buenos Aires, se mantuvo aquí paralelamente cierta actividad con tendencia a decrecer, por lo que hace a las actividades líricas. Estuvo a cargo de elencos —formados algunos por intérpretes foráneos que llegaban al Plata— en los que se agrupaban por lo general elementos nacionales o radicados en el país. Estos conjuntos trabajaban de manera exclusiva en el ámbito de la actividad privada, sin auspicios especiales de ninguna índole.

Entre otras manifestaciones del género, situadas todas en el campo de la llamada “ópera popular”, se registró en 1926, a cargo de una compañía española que actuaba en el Teatro

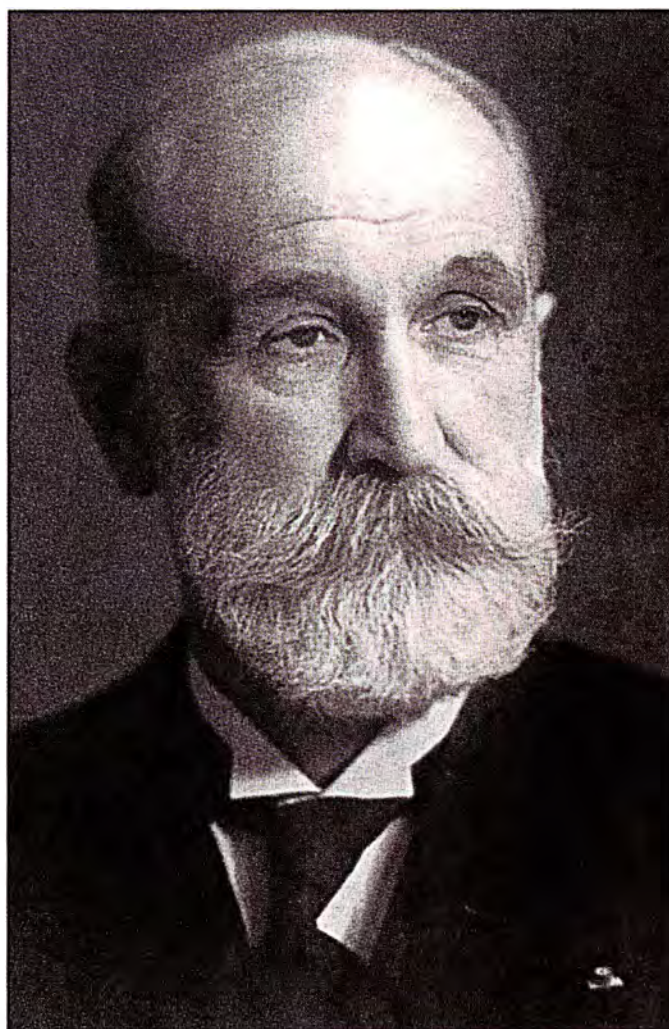
Avenida, el estreno de la ópera *Corimayo* de Enrique Mario Casella, compositor nacional, así considerado no obstante haber nacido en Montevideo, obra que ese mismo elenco había presentado como estreno absoluto poco antes en la ciudad de Tucumán. La dirección estuvo a cargo del propio Casella y los cuatro cantantes que asumieron los papeles del reparto fueron: Clotilde Rovira (Chicoana), Paquita Rodoreda (Corimayo), Juan de Casenave (Nakari) y Enrique Sabarte (Kaitu-Inti). El libreto de esta ópera fue escrito por Luis Pascarella.

En 1927 se registró la actuación en el Teatro Coliseo, de un conjunto de procedencia italiana que dirigía Edmondo De Vecchi. Figuras destacadas del mismo fueron las sopranos Maria Baldini, Merope Foresta-Maggioli, la medio soprano Pina Menotti, el tenor Franco Corbetta y el bajo Cesare Melocchi, a los que se unió un grupo de cantantes locales. Presentó esa compañía un repertorio tradicional en el que figuró *Norma*, como la menos transitada de las óperas ahí reunidas.

Al año siguiente en el Politeama Argentino, se presentó otro conjunto italiano que era dirigido por Gino Puccetti y Salvatore Messina. Formaban en ese elenco los cantantes Fidela Campiña, Emilia Piave, Lina Pagliughi, muy joven aún y que estaba llamada a cumplir carrera importante, Giuseppina Sani, Lionello Cecil, Jesús De Gaviria, Piero Biasini, Giulio Fregosi y Albino Marone. Las obras ofrecidas fueron *Aida*, *Lucia di Lammermoor*, *La Favorita*, *La Gioconda*, *Manon*, *Carmen*, *Mefistofele* y, como única novedad, *Natale rosso*, de Elmerico Fracassi, un músico italiano a la sazón radicado en nuestro país y dedicado a la docencia. Esta obra fue dirigida por Arturo De Angelis.

En 1929 se destacó la temporada que dirigió Antonio Marranti en el Teatro San Martín, con un elenco en su mayoría venido de Europa, en

el que se contaron Zola Amaro, Maria Ebelli, Dolores Frau, Abele De Angelis, José Palet, Enrico De Franceschi, estos dos en sus últimas actuaciones en Buenos Aires, donde habían cumplido labor relevante en años anteriores. Venía con ellos asimismo el barítono Vittorio Bacciatto, quien cumplió entonces sus primeros trabajos en nuestra capital. Este elenco presentó doce títulos entre los que se destacaron *Norma* con Zola Amaro y *Otello* con José Palet.



Henri Rabaud.



Gianna Pederzini.

Durante la temporada 1930 el Teatro de la Opera, de tan brillante tradición operística, ofreció sus últimos espectáculos líricos con un conjunto que en su mayoría integraban intérpretes llegados del exterior. Esta campaña tuvo características similares a la ofrecida un año antes en el San Martín. Director musical fue Paolo Lo Monaco. Los visitantes eran Giulia Scaramelli, Amalia Savettieri, Renata Villani, Dolores Frau, Antonio Marqués, Angelo Pilotto y Corrado Tavanti. Las óperas representadas fueron nueve; de ellas ha de mencionarse, por lo escasamente incluida en ciclos de esta índole, *Sansón y Dalila*, donde fue celebrado el desempeño de Dolores Frau y del tenor Marqués. Cumplida corta labor en el escenario mencionado, la compañía pasó a actuar en el Politeama.

En 1931 prosiguieron las manifestaciones de este carácter con las funciones ofrecidas en el Politeama Argentino por un elenco que dirigieron Antonio Marranti y Emilio Capizzano, profesional éste que en el curso de años llevó a cabo labor respetable, que se extendió a la creación con la ópera *Amalia* sobre la base de la novela de José Mármol. Junto a obras de repertorio corriente se destacó la inclusión de *Fedora* de Giordano, título que no parecía con frecuencia en los ciclos operísticos locales. En el elenco revistaban, entre otros, Thea Vitulli, Sara César, Elena Venturino, Ema Barsanti, María Luisa Lampaggi, Pina Gatti, Franco Pierelli, Pedro Somali, José Vales, Emilio Balli y Gino Frosini.

En el Teatro Marconi se cumplió una serie de representaciones en las que se destacaron dos cantantes brasileños, Carmen Gomes y Reis e Silva, en un conjunto dirigido por Marranti.

Ese mismo año, en la Sala Wagneriana y con Mario Rosegger como director, se ofreció un

programa integrado con dos óperas de cámara: *La Serva padrona* de Pergolesi (Thea Vitulli y Pablo Ansaldi) e *Il Maestro di cappella* de Paër (Eleonora Boerner y Mario Vanacore). Por su parte la Sociedad Lago di Como presentó, con el concurso de su Escuela Orquestal Miguel Gianneo y la dirección de Bruno Bandini, el estreno local de *Zanetto* de Mascagni, escena lírica extraída de "Le passant" de François Coppée. Sus intérpretes fueron Maria Natri y Maria Malberti. La escenografía era de Pascual Aylón. La misma entidad ofreció al año siguiente, igualmente con dirección de Bandini, el estreno de *La Falce*, idilio lírico en un acto de Alfredo Catalani. Esta obra fue cantada por Fanny Frías (Zohra) y Pedro Somali (Seid).

Durante ese mismo año de 1932, Arturo De Angelis volvió a presentarse en el Politeama con un grupo de cantantes locales de frecuente actuación en esas temporadas. Entre las obras menos frecuentadas que se ofrecieron se contaron *Lohengrin*, protagonista Abele De Angelis, y *Loreley* con Olga Simzis en la personificación de la ondina del Rhin. Durante la primavera se realizó en el Coliseo una breve temporada con la dirección de Emilio Capizzano. Se presentaron *La Bohème*, *I Pagliacci* y *Chrysanthème* de Peacan del Sar, estrenada cuatro años antes en el Colón.

La última compañía llegada de Europa con el objeto de ofrecer temporadas de carácter popular actuó en el año 1933 en el Teatro Marconi. Dirigida por Giovanni Frattini, tuvo entre sus componente a Emilia Piave, que cantó en diez de la veintiuna óperas ofrecidas, Norma Richter, Fulvia Trevisani, Dolores Frau, Camilla Rota, Oliviero Bellussi, Luigi Marletta, Francesco Nascimbene y Enrico Contini. Del repertorio se han de mencionar *Andrea Chenier*, *Norma*, *La Sonnambula*, así como, al cabo de años, la reaparición de *Adriana Lecouvreur* de Cilea e *Il Guarany* de Carlos Gomes.

En una temporada de opereta francesa realizada en 1938 en el Teatro Politeama Argentino, se incluyeron dos óperas de ese origen, que tras haber sido difundidas en años anteriores habían pasado al olvido: *Mireille* de Gounod y *Si j'étais roi* de Adam. Las figuras principales de estas representaciones fueron Germaine Feraldy, Franz Kaisin y Maurice Sauvageot, con Edouard Frigara como director.

De ahí en más siguieron registrándose actividades operísticas de corte popular en diferentes salas, particularmente en el Marconi, que pasó definitivamente a ser el baluarte único de esas campañas. Esto se prolongaría por el término de esta reseña, continuando luego hasta pasados los años cincuenta. Los repertorios giraron en torno de las que podrían llamarse las óperas de siempre y los elencos se formaron con gente radicada en este medio, dentro de la que contaron intérpretes jóvenes del país, que de tal manera tenían la posibilidad de ir iniciándose en esta tarea, forzosamente necesitada de fogueo. Buena parte de ellos llegaron a ocupar posiciones interesantes dentro y aún fuera del país, conforme con sus respectivos alcances, inclusive en el Teatro Colón. Ha de citarse a Carlos Guichandut, Renato Cesari, Juan Zanin, Rafael Lagares, Pili Martorell y Sofía Bandín, entre los más destacados.

LA ZARZUELA

El resonante éxito de *Doña Francisquita* de Vives, señala el comienzo de una nueva etapa significativa en la trayectoria de la zarzuela. Tras ella vendrán algunos trabajos más del referido compositor, en tanto habrían de surgir otros cultores del género que a su vez fortalecerían la posición de esa forma de teatro musical, de importancia pronunciada en la creación artística española. Así van apareciendo e im-

niéndose Federico Moreno Torroba, figura es probable que impar en ese orden de cosas, Pablo Sorozábal y Jesús Guridi. Paralelamente con los nombrados seguían produciendo elementos ya acreditados en sus respectivos alcances, como José Serrano, Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Manuel Penella y el binomio formado por Soutullo y Vert. Ese período que fue fructífero estaba destinado a ser breve. Los hechos que convulsionaron primero a España y luego al resto de Europa fueron incidiendo de manera pronunciada sobre una disminución de esas manifestaciones, con respecto de las cuales quedaron, empero, dispuestas siempre a trabajar, figuras tan representativas como las de los ya nombrados Moreno Torroba y Sorozábal, favorecidos ambos por una longevidad pronunciada.

Conforme con una tradición de antigua data, acerca de la cual se ha informado en volúmenes anteriores de la presente historia, Buenos Aires siguió dando acogida auspiciosa a estas manifestaciones de la zarzuela, género que seguía contando en este medio con adeptos convencidos.

Entre los años 1926 y 1930 la actividad se muestra en uno de sus períodos de apogeo, en especial por la intensidad de la labor desplegada. Los teatros Avenida y Mayo son los que se mantienen particularmente fieles al género, mayoritariamente con figuras que proceden de España, a las que se habían de sumar otras de tiempo atrás radicadas en nuestro país. Se registran por entonces las actuaciones de las compañías Delgado, Palmada, Mauri, Vallejos, Palacios y el conjunto dirigido por Luis Gimeno. En esta compañía formaban parte como miembros destacados las tiples Julieta Ferré, Enriqueta Conti y Eulalia Peyró; los tenores Antonio Biarnés y Pascual Pastor; el barítono Alejo Queralto y el titular de la compañía, el bajo

Luis Gimeno. El mayor éxito de este conjunto, apreciado aquí en 1929, fue el estreno de *La del soto del parral* de Soutullo y Vert, con el cual tuvo efecto la presentación de la compañía, una producción destinada a mantenerse por años en los repertorios de los elencos de esta índole. Otras novedades fueron *La mejor del puerto* de Francisco Alonso, *La capitana* de Vela y Brú, *Cantuxa* de Francisco Baudoto, *Al dorarse las espigas* de Francisco Balaguer, posteriormente radicado en el país, y *Los guzlares* de Morató. El conjunto tenía como directores musicales a Felipe Caparrós y Delfín Balaqué.

En 1930 se presenta en el Teatro Onrubia, la compañía encabezada por el compositor y director Jacinto Guerrero. La integraban, aparte de la conocida tiple Dorini De Diso, un grupo de cantantes nuevos para nuestro medio, entre los que se contaban las tiples Laura Nieto y Emilia Climent, los tenores Tino Folgar, famoso por haber intervenido como Duque de Mantua en la primera versión grabada que se efectuó de *Rigoletto* de Verdi, Francisco Aparicio y Luis Reboredo; los barítonos José Luis Lloret y José Perales, acompañados por los actores Andrés L. Barreta, Eladio Cuevas y Ricardo Tomé. El repertorio se formó sobre la base de obras del propio Guerrero, casi todas novedades para Buenos Aires: *El huésped del sevillano*, *Campanella*, *La rosa del azafrán* y *Martierra*. A ellas se sumaron otros títulos ya conocidos y celebrados como *La montería* y *Los gavilanes*. Las primeras figuras antes nombradas alternaron en los papeles principales de las producciones ofrecidas. Se señaló la actuación de un conjunto orquestal más importante de los habitualmente requeridos para estos espectáculos, el cual estaba integrado por músicos de la Asociación del Profesorado Orquestal. Luego de una serie de presentaciones efectuadas en Montevideo, la compañía volvió a Buenos Aires para realizar

un corto número de actuaciones en el mismo Onrubia. En esa ocasión se reeditaron los estrenos de Guerrero antes aludidos, a los que se sumaron *Las alondras*, otra novedad del mismo compositor; *Doña Francisquita* y *Maruxa* de Vives, así como *La alsaciana* del director de la compañía.

En el mismo año 30, la compañía de Fernando Vallejo cumplió una larga temporada en el Teatro Mayo, en cuyo transcurso Jacinto Guerrero presentó algunos títulos menores, asumiendo personalmente la dirección de cada primera representación. Las figuras centrales del elenco eran Dorini De Diso, María Jaureguizar, Joaquina Carreras y Rosario Saénz de Miera; Luis Reboredo, Joaquín Valle, Enrique Salvador y el titular del elenco. El conjunto se dedicó de preferencia a un muy amplio repertorio centrado en el llamado "género chico". Una nota de éxito fue el estreno de *Los claveles* de José Serrano, el 4 de abril, con intervención principal de la ya referida Dorini De Diso y Juan de Cazenave, tenor español radicado en Buenos Aires, donde actuó abundantemente. Fue el éxito mayor de esta campaña. Se repusieron algunos títulos ya festejados como *La Bejarana* de Emilio Serrano y Francisco Alonso, *La ventera de Alcalá* de Luna y Calleja y *La chula de Pontevedra* de Luna y Brú.

Un elenco formado por Rafael Palacios cumplió una extensa temporada, en el Teatro Avenida, siempre en el año 30. Las miras de este conjunto apuntaron algo más alto que las de los conjuntos antes mencionados. Ofreció *Marina* de Arrieta, *El gato montés* de Penella, *La tempestad* de Chapí y *La Dolores* de Bretón. Aprovechando la presencia de Jesús Guridi, que había viajado para asistir al estreno en el Colón de su ópera *Amaya*, se ofrecieron en el Avenida dos trabajos de este compositor: *El caserío* y *La meiga*, esta última representada en ca-

lidad de estreno. En el conjunto figuraron los cantantes Clotilde Rovira, de larga actuación en el género, el tenor José Vales y el barítono Jaime Miret.

En 1931, el 15 de mayo, reapareció en el Teatro Avenida, en su última visita a Buenos Aires, Emilio Sagi Barba con una compañía integrada por Caridad Davis, Aída Arce, Francisco Goyadol y otros elementos idóneos. La presentación se efectuó con el estreno de *La campana rota* de Fernando J. Obradors, un músico vinculado tan sólo excepcionalmente a la zarzuela. Con posterioridad subieron a escena en ese ciclo *La parranda* de Alonso, *La pastorela* de Luna y Moreno Torroba y *La cautiva* de Guridi, como estreno esta última. Sagi Barba dio preferencia a su viejo repertorio con títulos de Chapí, Marqués, Barbieri y Pérez Soriano. Con *Los cadetes de la reina* de Pablo Luna, se presentó el barítono Enrique Sagi Barba, hijo de Emilio. Este espectáculo tuvo la particularidad de que el veterano Sagi Barba asumiera la dirección orquestal. Esta campaña se desarrolló con marcado apoyo por parte del público que no había, por cierto, olvidado al célebre cantante.

Un excelente conjunto presentó Pepe Viñas en el Teatro Mayo, con la dirección musical de Felipe Torres, a quien luego se tuvo con frecuencia en desempeños de esta índole. En la plana mayor sobresalían los nombres de Felisa Herrero, Delfín Pulido, José María Aguilar, así como, en otro plano, Carmen Antonini, Carmen Maiquez, Carmen Manrique, Mateo Guittart y el actor que encabezaba la compañía. Esta campaña fue pródiga en novedades, entre las que se contaron *La pícara molinera* de Pablo Luna, *La marchenera y Baturra de temple* de Moreno Torroba, *El cantar del arriero* de Díaz Giles, *Los flamencos* de Vives y *La castañuela* de Francisco Alonso y Emilio Acevedo.

En el curso de esta misma temporada el tenor Emilio Vendrell, que hacía su presentación en Buenos Aires, y la actriz y cantante Paquita Escribano, presentaron como complemento de las representaciones que ofrecía la compañía de comedia de Concepción Olona, dos zarzuelas breves: *Las rayas de la mano* con texto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y música de Jacinto Guerrero y *Los amores de la Nati* de Ernesto Rosillo.

Entre los años 1932 y 1933 las compañías dedicadas a la zarzuela se sucedieron en los escenarios locales de manera generosa. Hemos de recordar las de Salvador Videgain en el Mayo y la de Arsenio Perdiguero en el Onrubia, orientadas ambas de preferencia al "género chico", sin mayor aporte de novedades. Empero, en el segundo de los años ahora evocados, la venida de la compañía formada por el compositor José Serrano, que actuó en el Teatro Avenida durante tres meses, ofreció un atractivo particular. Por razones de orden personal, el maestro Serrano no viajó con este elenco, cuya dirección musical fue asumida por Francisco Palos. Las triples Matilde Martín, Enriqueta Conti, Amparo Alarcón y Rosario Agueda, el tenor Vicente Simón, el barítono Jaime Miret y los bajos Luis Fabregat y Paco Meana, figura familiar en el ambiente porteño, integraban la plana mayor. El repertorio ofrecido comprendió los estrenos de *La dolorosa*, *Los de Aragón*, *Las hilanderas* y *La venda en los ojos* de Serrano, *Katiushka*, primer trabajo de Pablo Sorozábal conocido en Buenos Aires y *La pícarona* de Alonso. Además, se pusieron en escena obras ya ampliamente conocidas, preferentemente de Serrano y Vives.

En 1934 se registró un acontecimiento de particular trascendencia por lo que hace a la zarzuela en Buenos Aires, que se prolongaría al año siguiente. El Teatro Colón dio acogida, poniendo a su disposición todos los elementos de

su pertenencia, a una compañía del género que se formó y actuó con la guía de Federico Moreno Torroba, figura de primera magnitud en el campo de ese género, con destacados cultores del repertorio que viajaron al efecto de España. Para el caso se formó un programa que integraron algunas obras de Moreno Torroba, varias de ellas en estreno. Entre éstas se contaron dos de sus trabajos más caracterizados, *Luisa Fernanda* y *La chulapona*, a las que se sumó una reelaboración propia de *La tempranica* de Jerónimo Jiménez, que se ofrecía con el nombre de *María la tempranica*. El resto del repertorio comprendió *Doña Francisquita* de Vives, *Las golondrinas* de Usandizaga, *Marina* de Arrieta y *La verbena de La Paloma* de Bretón. Federico Moreno Torroba dirigió sus dos zarzuelas, mientras Santiago Sabina se encargó de las restantes. La conducción escénica fue encomendada a Angel De León, quien además se desempeñaba como excelente actor de carácter. En el elenco figuraron como elementos destacados Matilde Vázquez, cantante y actriz de pronunciados méritos, Gloria Alcaráz, Carmen Palazón, Estrella Rivera, Faustino Arregui, José María Aguilar, Aníbal Vela y Manolo Hernández, la mayor parte de ellos nuevos para Buenos Aires.

En la segunda de estas visitas, en 1935, se contó con un repertorio más amplio, en total diez títulos incluidos algunos estrenos. Como novedades Moreno Torroba ofreció tres composiciones propias, *Xuanon*, *Paloma Moreno* y *Azabache*, mientras se reeditaban en el escenario del Colón *Luisa Fernanda* y *La chulapona*, con toda probabilidad los trabajos más afortunados del compositor. Además, se incluyó *La revoltosa* de Chapí, *La verbena de La Paloma* de Bretón, *Doña Francisquita* de Vives, *El caserío* de Guridi, así como *El barberillo de Lavapiés* de Asenjo y Barbieri, uno de los clásicos sustancia-

les del género, que tuvo intérpretes particularmente brillantes en Rafaela de Haro y Manolo Hernández (Paloma y Lamparilla, respectivamente). Moreno Torroba volvió a tomar a su cargo sus propios trabajos, quedando el resto en manos de Emilio Acevedo. La plana mayor del elenco comprendió a varias de las figuras apreciadas en la temporada anterior, a las que se sumó la tiple María Teresa Planas. La excelente Rafaela de Haro era una intérprete ya de años atrás conocida y muy apreciada por los auditorios porteños. En esta temporada se realizaron ochenta funciones.

Hubo entre tanto otras manifestaciones de



Faustino Arregui.



Matilde Vázquez en Luisa Fernanda.

zarzuela. En el mismo año, 1935, una compañía dirigida por Rafael Palacios presentó en el Teatro Avenida una serie de espectáculos en cuya programación se incluyeron dos estrenos significativos, *La mesonera de Tordesillas* de Moreno Torroba y *El último romántico* de Soutullo y Vert. La compañía estaba ingrada en su núcleo central por Aída Arce, Carmen Manrique, José Vales, Antonio Vela y José Perales.

Buenos éxitos alcanzaron en 1936 los estrenos de *Curro Gallardo* de Penella (teatro San Martín) y *La del manojito de rosas* de Sorozábal

(Teatro Monumental), esta última protagonizada por Felisa Herrero. El tenor Faustino Arregui, que había quedado en Buenos Aires, formó compañía propia con elementos españoles y locales, que presentó en el Teatro Avenida, siempre firme como centro de la zarzuela. En su programa incluyó como novedades *Una mujer argentina* de Balaguer y *Me llaman la presumida* de Alonso.

En 1937 Manuel Penella dio a conocer en su temporada del Avenida Don Gil de Alcalá, una de las producciones más celebradas del autor de *El gato montés*. Los principales papeles de aquella obra estuvieron a cargo de Manolita Saval, Luis Sagi Vela y Antonio Vela, dirigidos por el compositor. Poco después la compañía de Luis Calvo ofreció, también como novedad, en el mismo teatro, *Mari Eli* de Guridi. En 1939 la compañía de Joaquín Valle estrenó otro título de Moreno Torroba, *La boda del señor Bringas* con Antonio Vela y Rafael Gallego en las partes centrales. Otra novedad de ese año fue *El hermano lobo* de Penella, ofrecida por la compañía de Aída Arce en el Avenida.

LA OPERETA

La tradición de la opereta, de largo y amplio arraigo en Buenos Aires, prosiguió manifestándose de manera significativa hasta alrededor de 1940, con elencos que presentaron expresiones del género en italiano, francés y español. En los elencos italianos volvieron a destacarse Lea Candini y Clara Weiss, ya celebradas en años precedentes. En 1928 actúa, en el Teatro Politeama Argentino, Salvatore Siddivó al frente de un elenco, en tarea compartida con la "soubrette" Anita Arizona. Al año siguiente se aplaude en el San Martín a la compañía formada por Odette Marion, cuyas primeras figuras eran Lea Maris y Roberto Durot. Particular-

mente celebrado fue ahí el estreno de *Primarosa* de Ranzato. En 1930 volvió Siddivó, ahora con la "divette" Miby Daniel. Más adelante el mismo Siddivó presentó en 1933 a Franca Boni, una figura de contornos bastante excepcionales, que fue sostenedora del género hasta aproximadamente 1950. Franca Boni fue una artista valiosa y múltiple, de enorme carisma, que incursionó no sólo en la opereta sino también por los dominios de la ópera, la comedia musical y el teatro de prosa en italiano y en español. Con razón el público la contó por años entre sus intérpretes predilectas. En los conjuntos italianos de entonces figuraban a menudo actrices y actores aquí radicados y de larga actuación en el género. Entre tantos recordemos a Cesare Fronzi, Manfredo Miselli y Paride Grandi. Este último cumplió además labor múltiple como director y "régisseur" de innumerables espectáculos del género, en la capital e interior del país.

En varias ocasiones, ya fuera junto a Franca Boni o al frente de compañías propias, se lució repetidamente Alba Regina, artista de buenos medios vocales y efectiva autoridad escénica. Entre las tantas novedades ofrecidas por las compañías italianas que actuaron por aquellos años en Buenos Aires, figuraron *Rivete*, opereta de Mario Rosseger (Teatro Nuevo, 1932) y *Beatrice* de Arturo De Angelis (Teatro Politeama, 1933). El repertorio de las compañías italianas se movía entre títulos de ese origen o procedentes de los teatros de Viena, con alguna incursión en el repertorio berlinés. Un ejemplo, el estreno de *Victoria y su húsar* de Paul Abraham por la compañía de Lea Candini y Leo Micheluzzi, conjunto que también logró éxito con la versión italiana de *Rose Marie*. En 1933 Franca Boni dio a conocer en el Politeama otro título de Paul Abraham, *La flor de Hawai*.



Franca Boni.



Paride Grandi.

La opereta en español está vinculada por aquellos años a temporadas de Inés Berutti, Aída Arce y los hermanos Pibernat. Relación estrecha tuvo, asimismo, con esas expresiones el "régisseur" Enrique T. Susini. Tras el notable éxito logrado en 1932 por *Madama Lynch* de García Velloso, Agustín Remon y Carlos López Buchardo (Teatro Odeón) en cuya interpretación se destacaron Nelly Quel, Luis Díaz, Gladys Rizza, Francisco P. Donadío y Florindo Ferrario, se concretaron otros aciertos semejantes tales como *La Perichona* de los mismos autores, que se ofreció en el Teatro Ateneo en 1933, con varios de los intérpretes que habían intervenido en *Madama Lynch*, a los que se sumó el tenor Adolfo Ferrini.

Al año siguiente Susini presentó en el Teatro Odeón *Baile en el Savoy* de Abraham, uno de los éxitos europeos del momento, con Dora Peyrano, Amanda Varela, Mecha Ortiz, Florencio Parravicini, Miguel Faust Rocha y Miguel Mileo. El mismo año se estrenó en el Astral *El país de las sonrisas* de Franz Lehar, con la dirección de un muy estimado músico argentino, Isidro B. Maiztegui. En el escenario se tuvo a Dora Peyrano, Maruja Pibernat y Natalio Barone. En 1935 presentó Susini en el Monumental, *La estrella del correo* de Ralph Benatzky. Por otra parte cabe también señalar el estreno en 1937 de una opereta que también adquirió fama mundial, *La hostería del caballito blanco* con música de Ralph Benatzky y números complementarios compuestos por Robert Stolz, Bruno Granichstaedten y Robert Gilbert. La obra fue dirigida y puesta en escena por Georg Urban, mientras la dirección orquestal corrió por cuenta de Hermann Stock. Las principales figuras del reparto estuvieron encomendadas a Sara Guasch, Fernando Cortés, Ibis Blasco, Adolfo Ferrini, Pablo Palitos, Maruja Pibernat y Sara Ruassan. La obra se presentó con un nu-

meroso cuerpo de baile e integrantes del Club Alpinista Austríaco.

La opereta francesa tuvo su expresión culminante y última de este período en 1938, con la compañía de Henri Goublier, que actuó en el Teatro Politeama. La soprano Germaine Feraldy, figura de nombradía notoria, encabezaba el elenco, acompañada por Rachel Laudy, Lucette Isaye, Franz Kaisin y Maurice Sauvageot. Presentaron estos visitantes títulos conocidos de Lecocq, Varney, Messenger, Planquette, Ganne, Hahn, Offenbach, Hirschman y tres estrenos del propio Goublier, *La cocarde de Mimi Pinson*, *Mariage parisien* y *La Demoiselle du printemps*. Por ese entonces la opereta había experimentado en Francia un vuelco hacia la comedia musical y en ese género se hicieron famosos Henri Christiné, Maurice Yvain, Joseph Szulc y Georges Van Parys. En los años iniciales de la década del 20 se habían apreciado en Buenos Aires algunas expresiones de ese tipo de obras.

Uno de los conjuntos especializados en este género fue el que trajo en 1929, al Teatro Odeón, el actor cómico Georges Milton. La obra de presentación fue *Le Comte Obligado* de Raoul Moretti, conocida aquí poco antes en versión castellana. Milton, que gozaba de popularidad por sus actuaciones cinematográficas, tuvo mucho éxito en aquella temporada con títulos creados por él en París en la mayoría de los casos. Como primera figura femenina venían Alice Cocea, cantante-actriz de singulares dotes, y Danielle Brégis, una artista de particular carisma. En el elenco masculino acreditaron solvencia Edmond Bazin, Pierre Meyer y Emile Régiane. El repertorio incluyó, además de *Le Comte Obligado*, cuatro títulos de Yvain: *Un bon garçon*, *Elle est à vous*, *Gosse de riche* y *Pas sur la bouche*. Figuraron también *Passionnément* (Messenger), *Lulu* (Van Parys) y

Deshabillezvous de Robert Mercier, director musical de la compañía.

El conjunto encabezado por Jacqueline Francell y Danielle Bregis, presentó un repertorio similar en el Teatro Politeama en 1937. Figuraban, entre otros títulos, *Phi-Phi* y *Madame de Christiné*, *Pasionnément* y *L'Amour masqué* de Messenger y *Les Aventures du Roi Pausole*, un estreno de Arthur Honegger, incursión en el género de uno de los creadores más insignes del siglo. Se completó este repertorio con producciones de Yvain y Szulc. Las titulares del elenco eran figuras de particular prestigio en Francia, en especial Danielle Bregis, que fue cultora distinguida de la canción de cámara, labor en la que se hizo apreciar también entre nosotros.

En 1939 la compañía de comedias Henri Rollan, Jeanne Boitel y Fernande Albany dio a conocer en el Odeón *Mozart*, de Sacha Guitry, con números musicales de Reynaldo Hahn. Ese mismo año, entre el 23 de marzo y el 1º de mayo, un conjunto dirigido por Roberto Talice representó en el Politeama Argentino *Bajo el sol de México* (*Au Soleil du Mexique*) de Maurice Yvain, con traducción, adaptación y dirección de Armando Discépolo. Maricarmen Fernández, Andrés García Martí y Maruja Pacheco Huergo fueron los principales integrantes del reparto. Este único título superó las cincuenta representaciones.

En el teatro Smart se ofreció por su parte la versión española de *La viuda alegre* de Lehar, traducida y puesta en escena por Susini, en interpretación de Dora Peyrano, Elsa Marval, Roberto Maggiolo y Juan Apolloni, con coreografía de Dora Del Grande.

Dos expresiones hasta entonces no apreciadas en Buenos Aires cierran esta reseña. En primer término la compañía del Teatro Kamerny de Moscú, con la dirección de Alexan-

der Tairov, ofreció versiones modernas en ruso de dos conocidas operetas de Charles Lecocq, *Giroflé-Giroflá* y *Le Jour et la nuit*. El resto del repertorio se integraba con *La ópera de tres centavos* de Kurt Weill y obras dramáticas de Ostrovsky, Wilde, O'Neill y Scribe y Legouvé. Revistió también interés pronunciado la presentación en 1930, en el Teatro de La Opera, de la compañía del Théâtre Mogador de París, que ofreció en sus versiones francesas, naturalmente, tres operetas norteamericanas: *Rose Marie* de Rudolph Friml y Herbert Stothar, *No, no, Nanette* de Vincent Youmans y *Robert, le pirate* (*New Moon*) de Sigmund Romberg. Primeras figuras eran Jeanne Marny, Cleo Vidiane, Geo Boury, Henriette Leblond, el actor cómico Pasquali y el barítono Loussiard. El conjunto, de regreso de una gira por Uruguay e interior de nuestro país, reapareció en el Teatro Politeama, pero en esta segunda etapa no consiguió mantenerse con la misma fortuna que lo había acompañado en el Teatro de la Opera y debió interrumpir bruscamente sus actuaciones.

Uno de los últimos estrenos de operetas realizados en Buenos Aires fue *La rosa de Argel*, del compositor holandés Leo Koke. Las representaciones tuvieron lugar en el Teatro Apolo, con Rosemarie Johnson, Mario Fortuna, Thilda Thamar, Paquita Garzón y Enrique Santos Discépolo. La dirección musical fue asumida por Víctor Schlichter.

EL BALLET Y LA DANZA

El por entonces casi recientemente creado Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón —había iniciado su existencia el año anterior— pasó a ocupar de manera definida posición de primera línea en el quehacer danzante porteño, en forma que persistiría con el andar del tiempo. En esta su segunda tempo-



Bronislava Nijinska.

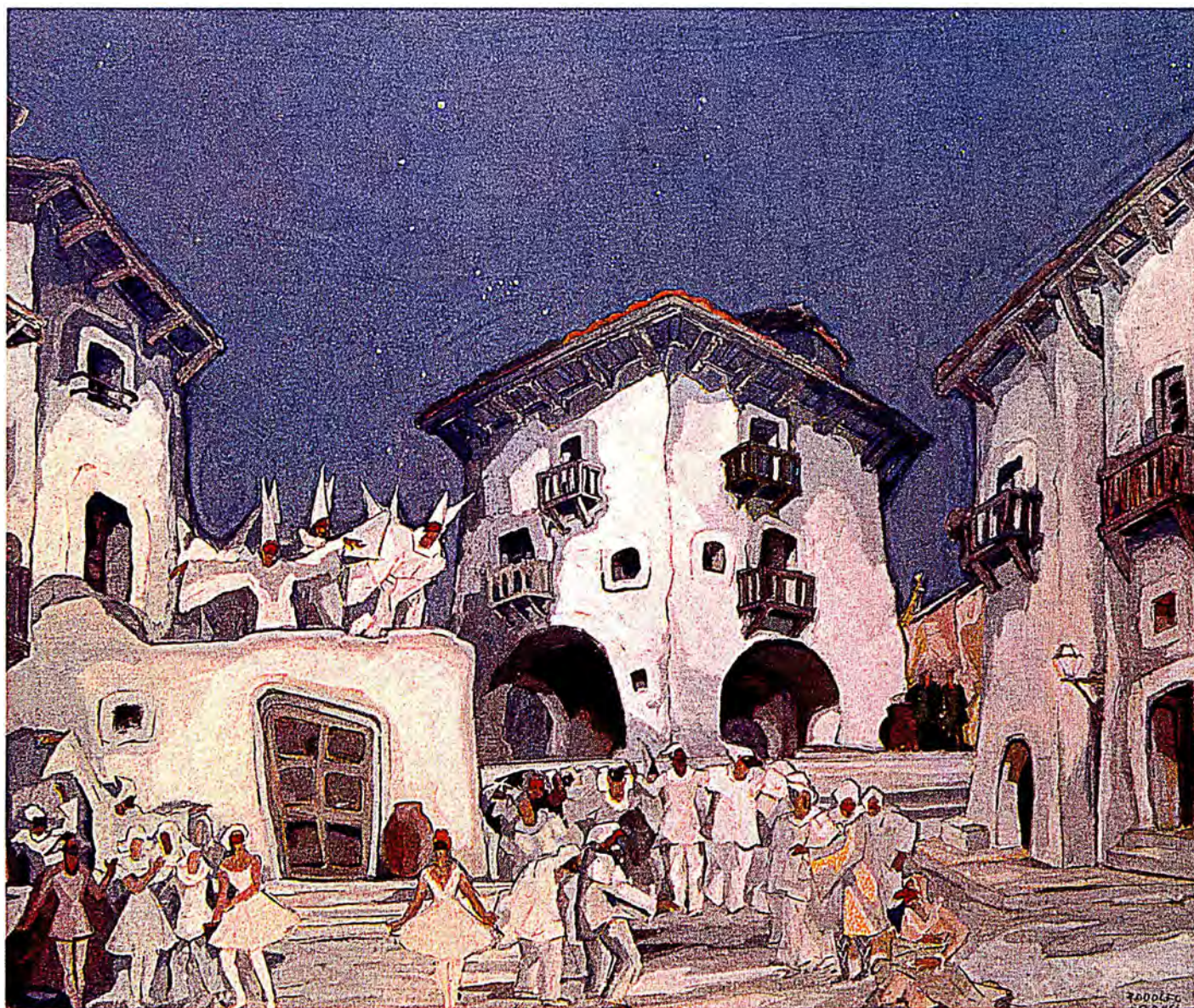
rada, vale decir la de 1926, desarrolló el conjunto una acción evidentemente significativa, a través de la que fue afianzando su presencia y las proyecciones de su labor. En tal oportunidad tuvo como directora a Bronislava Nijinska, figura de prestigio notorio que daba comienzo en el Colón a una actividad que se extendería por largo lapso. Tuvo Nijinska como primeras figuras especialmente contratadas para el elenco, a Ludmila Schollar y Anatole Wilzak, a las que se unieron los principales solistas estables.

El repertorio presentado entonces comprendió *El carillón mágico* de Riccardo Pick Mangiagalli, que tuvo como director de orquesta a Gabriele Santini, así como *Las bodas* de Stravinsky, uno de los más originales e imaginativos trabajos de su autor, que contó a Aquiles Lietti en el podio. A estos títulos se agregaron, igualmente en calidad de estreno para Buenos Aires, *Estudios religiosos* con música adaptada de Bach, *Una noche en el Monte Calvo*, sobre la base del poema de Mussorgsky, que contó con intervención principal como intérprete de la propia coreógrafa; *Guignol* con música de Lanner; *A orillas del mar* (*Le Train bleu* de Milhaud); *Impresiones de music-hall* de Pierné y *Les Rencontres* de Ibert, obras a las que se sumó *Cuadro campestre*, para la que fue empleada una partitura de Constantino Gaito. La mayor parte de las escenografías que se apreciaron en esos espectáculos pertenecía a Rodolfo Franco.

En 1927 volvió a ser puesta Nijinska al frente del Cuerpo de Baile del Colón. Esa vez presentó *La Giara* de Alfredo Casella con argumento de Luigi Pirandello, estreno para Buenos Aires cual lo habían sido un año antes las obras de Pick Mangiagalli y Stravinsky. La obra de Casella tuvo como director de orquesta a Gino Marinuzzi. Figuraron también en este ciclo *Pomone* de Constant Lambert; *Ala y Lolly* de Prokofiev, que el compositor realizó sobre su *Suite escita* y que se presentaba en Buenos Aires como estreno mundial; *Daphnis et Chloë* de Ravel, que la coreógrafa armó basándose en la concepción de Michel Fokin y en donde Dora del Grande, que llevaría a cabo labor sostenida como notoria figura en el campo de su especialidad, efectuaba su primera interpretación de importancia. Al frente de la orquesta se desempeñó en las dos últimas obras mencionadas Aquiles Lietti.

Al año siguiente se hizo cargo del Cuerpo de Baile Boris Romanov, que permanecería vinculado a la agrupación por cierto tiempo cumpliendo tarea de relevancia reconocida. Era Romanov discípulo de Fokin y había estado vinculado a Diaghilev a través de su coreografía

para *La tragedia de Salomé* de Florent Schmitt ofrecida por los Ballets Russes de aquél. Para encabezar el conjunto vinieron Helene Smirnova y Anatole Obukhov. De las cuatro novedades que presentó Romanov se destacó *Pulcinella* de Stravinsky, que constituyó para él un



Escenografía de Rodolfo Franco para *Pulcinella*. Teatro Colón, 1928.

doble triunfo, como coreógrafo y como intérprete; *La bailarina y la ladrona*, sobre la partitura de *Les Petits riens* de Mozart; *Francesco e Bianca* de Wladimir Metzl y *Grande couture*, sobre el *Ragtime* de Satie. Volvió a ser director musical de los ballets Aquiles Lietti. Todas las escenografías pertenecían a Rodolfo Franco. El Cuerpo de Baile que había realizado importantes progresos, pudo evidenciarlos asimismo en *Scheherazade*, sobre la suite sinfónica de Rimsky-Korsakov, que tuvo como protagonista a Ekatherina de Galantha, figura llegada al país como integrante de la compañía de Ana Pavlova y que se radicó posteriormente en nuestro medio.

Boris Romanov volvió a ser en 1929 el director del Cuerpo de Baile. Ese año ofrece el Teatro Colón una nota de singular transcendencia para la música y el arte coreográfico de la Argentina: la creación del primer ballet nacional con argumento, música, coreografía y decorados especialmente concebidos para ese destino. Se trató de *La flor del irupé*, obra destinada a ser el punto de partida por lo que respecta a esa faceta de la creación artística del país. Constantino Gaito, compositor; Víctor Mercante, argumentista; Rodolfo Franco, escenógrafo y Boris Romanov, coreógrafo, se unen en la oportunidad a fin de concretar un trabajo para cuya materialización habrían de contar con el Cuerpo de Baile del coliseo municipal, cuyos solistas fueron para el caso Colette Salomon, Dora del Grande y Serge Peretti, franceses la primera y el último. Al frente de la orquesta se desempeñó el compositor.

Con *El amor brujo* de Manuel de Falla da forma el Teatro Colón a un nuevo éxito de proporciones en materia de ballet. Era, también, un estreno para Buenos Aires. Fue director musical quien sería reconocido como uno de los más admirables traductores del arte de Falla,

Juan José Castro, desempeñándose como primeras figuras Dora del Grande, el propio Romanov, autor de la coreografía, Leticia de la Vega y Pierre Stal. La escenografía era de Franco. Posteriormente subió a escena *La Valse* de Ravel, con actuación principal de Colette Salomon, Andrée Conte y Serge Peretti; dirección musical de Franco Paolantonio y decorados de Gregorio López Naguil. Tal como la obra de Falla, la de Ravel se ofreció con carácter de estreno por lo que hacía a su realización danzante. Vino luego la reposición de *Thamar*, sobre el poema sinfónico de Balakirev, de la que en esa oportunidad se conoció la versión de Romanov.

Nuevamente con este último a su frente, el Cuerpo de Baile, del que había sido invitada para desempeñarse como primera figura Felia Dubrovskaya, brilló particularmente en *Giselle* de Adam. Como estreno se presentó en esa temporada de 1930 *Schut* de Prokofiev, muy importante contribución del compositor al género, ofrecido con coreografía de Romanov, dirección musical de Juan José Castro y la participación, como principales intérpretes, de Ekatherina de Galantha y Anatole Obukhov. Fueron reeditados en esa campaña *El amor brujo*, *Scheherazade*, *Thamar* y *La flor del irupé*.

Michel Fokin, personalidad de primera magnitud en el mundo de la danza, así como colaborador de Diaghilev en su condición de realizador coreográfico de gran parte de las obras ofrecidas por el Ballet Russe, asumió en 1931 la dirección del Cuerpo de Baile, conjunto que fue reforzado por prestigiosos intérpretes especialmente contratados en Europa con ese objeto: Olga Spessivtzeva, aquí presentada como Olga Spessiva; Keith Lester, Igor Schwetsov, además de Vitale Fokin. Tan solo dos novedades figuraron en el plan formulado por el coreógrafo, *El aprendiz de brujo*, sobre el scherzo



Boris Romanov.

sinfónico de Dukas, y *Las aventuras de Arlequín* con una partitura que reunió una serie de las Contradanzas de Beethoven. También pudieron admirarse según las concepciones del mismo Fokin *Silfides*, *Carnaval* (Schumann) y *El pájaro de fuego* de Stravinsky, las tres obras con actuación principal de Spessiva. Figuraron también en los programas de ese año *Scheherazade*, *El espectro de la rosa* (*Invitación a la danza* de Weber-Berlioz) y las Danzas polovtsianas de *El príncipe Igor* de Borodin. En el transcurso de esta temporada la argentina María Ruanova fue llevada por Fokin al papel central de *El pájaro de fuego*. Ernest Ansermet asumió la conducción musical de las obras de Stravinsky y Borodin, que reeditó luego Juan José Castro, quien tuvo, asimismo, a su cargo, la conducción de los demás ballets.

Boris Romanov vuelve en 1932 a hacerse cargo del Cuerpo de Baile del Colón y se dedica a una de las obras fundamentales de la música contemporánea, la que al cabo de casi veinte años de su estreno en París habría de ser conocida en Buenos Aires, donde produce la honda impresión que tal muestra de genio no podía menos que suscitar. Es *La consagración de la primavera* de Stravinsky, que en una memorable versión dirigida musicalmente por Juan José Castro, intérprete ejemplar del compositor, presentó el conjunto danzante del Colón, con Dora del Grande como figura principal, en un marco escénico concebido por Wladimiro Acosta, autor también del vestuario. Intervino en esa versión el bailarín Michel Borovsky, por ese entonces incorporado al Cuerpo de Baile, en el que permanecería durante largos años que fueron para él pródigos en éxitos resonantes.

El *Bolero* de Ravel fue en su versión coreográfica otra de las novedades ofrecidas ese año. También participaron en su realización, de la

que fue coreógrafo Romanov, Castro, Dora del Grande y Borovsky, en tanto Héctor Basaldúa se encargaba de la escenografía y el vestuario. Para las *Danzas de Huemac* de Pascual De Rogatis, ideó el mismo Romanov una coreografía que iba a permanecer durante años en el repertorio del Cuerpo de Baile. También de autor argentino fue el último estreno que se ofreció ese año, *El cometa* de Juan Bautista Massa, que dirigió el compositor, y se basaba en un texto de Emilio Ortíz Grognet. Escenografía y figurines fueron de Alfredo Guido. Lida Martinoli, bailarina argentina formada en Milán, en las clases de Enrico Cecchetti, que ese año se había hecho conocer en las danzas de la ópera *Loreley*, asumió la parte principal en la obra de Massa, acompañada por Borovsky, Romanov y Gema G. Castillo. Ese año María Ruanova tomó a su cargo el papel titular de *Giselle* y Leticia de la Vega la principal figura femenina de *Pulcinella*.

En 1933 volvió al Colón en calidad de directora del cuerpo de baile y coreógrafa Bronislava Nijinska, cuyo mejor éxito fue *El beso del hada* de Stravinsky, que se ofrecía como estreno y en el cual tuvieron partes principales Ruanova, Martinoli y Anatole Wilzak, que había vuelto ese año a incorporarse al Teatro. Dirigió la orquesta Aquiles Lietti, en tanto Héctor Basaldúa se ocupó de la escena. Con carácter de novedad para nuestro medio presentó Nijinska *Los comediantes celosos*, que había compuesto sobre la *Scarlattiana* de Casella, con decorados de Grigori Annenkoff, cuyo personaje principal fue animado por la propia coreógrafa. También hizo conocer Nijinska su versión del *Bolero* de Ravel, en la que igualmente tomó parte como intérprete y se ofreció con decorados de Natalia Goncharova. Igualmente presentó la coreógrafa *Variaciones*, sobre diversos temas de Beethoven y *La princesa cisne*, con partitura formada



Felia Dubrovskaya.



Maria Ruanova.



Ekaterina de Galantha.



Olga Spessiva.

con trozos de *El zar Saltán* de Rimsky-Korsakov, reunidos de manera nada recomendable. Levantó el nivel del ciclo con la reposición de *Las bodas* de Stravinsky, uno de los aciertos reales de Nijinska.

El punto culminante del año en materia coreográfica fue deparado por Antonia Mercé, "Argentina", que, en la cumbre de su trayectoria, brindó tras una serie de recitales memorables, el estreno de su versión de *El amor brujo* de Falla, realización de superior valía. El reparto fue el siguiente: Candelas, Antonia Mercé; Lucía, Dora del Grande; Carmelo, Raúl Blanco; El espectro, Francisco Gago y Amigas, Mercedes H. Quintana y Gemma G. Castillo. El maestro Ernest Ansermet, que se encontraba en Buenos Aires con el objeto de dirigir, en el mismo Colón, una serie de conciertos, asumió la conducción orquestal, estando las partes de canto a cargo, sucesivamente, de Emma Brizzio y Antonieta Silveyra de Lenhardson.

Nuevamente asumió Boris Romanov en 1934 la conducción del Cuerpo de Baile, en la que sería su última estada en Buenos Aires. Repitió algunas de sus más celebradas creaciones y presentó otros trabajos suyos, como las danzas de la ópera *Alceste*, estrenada en nuestra ciudad ese año y que se ofrecían independientemente como ballet, y un *Homenaje a Schubert* formado sobre una serie de vales reunidos y transcritos para dos pianos por Prokofiev. Hubo, asimismo con su dirección, numerosas reediciones.

En setiembre visitó Buenos Aires Serge Lifar, coreógrafo y bailarín de muy notoria nominación internacional. Con María Ruanova como "partenaire", presentó Lifar *Silfides*, *El espectro de la rosa* y *El pájaro azul* ("pas de deux" de *La bella durmiente del bosque* de Tchaikovsky), a los que agregó *L'Après midi d'un faune* de Debussy. Como única novedad ofreció *Las criaturas de*



Michel Borovsky.

Prometeo de Beethoven. La dirección musical estuvo a cargo de Juan José Castro y las escenografías eran de Héctor Basaldúa.

La primera manifestación de ballet ofrecida en 1935 fue el estreno de *Uirapurú* (leyenda del pájaro encantado) de Heitor Villa-Lobos, quien dirigió la orquesta. La coreografía fue realizada por Ricardo Nemanov, un profesional aquí residente. Con posterioridad asume la titularidad del Cuerpo de Baile Ian Cieplinski, de la Opera de Varsovia, que presentó sus con-

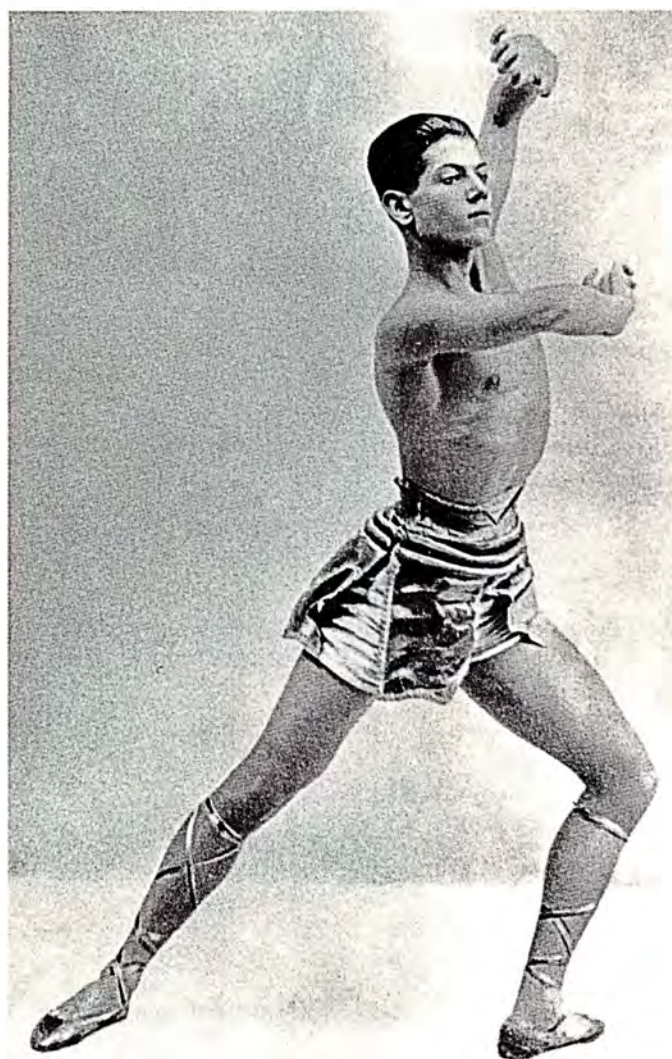
cepciones de *Coppelia* de Delibes y *El príncipe de madera* de Bartok, que se estrenaba en Buenos Aires. Además de las obras referidas fueron ofrecidos varios títulos del repertorio, ya mencionados todos.

Dentro de los lineamientos sobre los que se desarrollaron, detalle más detalle menos, las temporadas anteriores, se cumplió la de 1936. En los primeros meses de la misma, y a raíz de la visita efectuada a Buenos Aires por Igor Stravinsky, el Colón presentó varios trabajos coreográficos del ilustre músico, para cuyo montaje se requirió el concurso de Bronislava Nijinska. Fueron *El pájaro de fuego*, *Petruchka* y *El beso del hada*, que tuvieron, con el compositor al frente de la orquesta, a María Ruanova, Leticia de la Vega, Dora del Grande y Michael Borovsky como intérpretes principales. Escenografías y vestuarios fueron de Biribin y Vinagrodova y de Rodolfo Franco y Héctor Basaldúa, respectivamente.

Hubo luego un estreno, *Alleluia* de Carlos Pedrell, compositor uruguayo estrechamente vinculado a nuestro medio, con argumento de Xavier de Courville. Se lo presentó con coreografía de Cieplinski en un marco escénico de Basaldúa. Esta obra tuvo repercusión más bien modesta, al parecer con entera razón. En cambio, e igualmente, con fundamentos inobjetables, fue cálidamente recibida *La Boîte à joujoux* de Debussy, partitura encantadora, cuyo estreno local debió considerarse sumamente oportuno. Tuvo como intérpretes principales a Lida Martinoli, Michel Borovsky y Raúl Blanco. La dirección de ambas obras corrió por cuenta de Lietti, contándose en Debussy con coreografía de Cieplinski y con un marco escénico de Basaldúa. Hubo, como siempre, una serie de repeticiones de títulos del repertorio.

Varias fueron las novedades ofrecidas por el Cuerpo de Baile, en cuya dirección alternaron

Margarita Wallmann y Paul Petroff, durante la temporada de 1937. La primera de ellas, una obra de autor argentino, *Mekhano* de Juan José Castro, sobre argumento de Fifa Cruz de Caprile. Tuvo dirección musical del compositor, escenografía y vestuario de Basaldúa así como coreografía de Petroff. Intérpretes principales fueron Martinoli y Borovsky. Del mismo coreógrafo era la *Suite de danzas*, armada sobre va-



Serge Lifar.

rias páginas de Tchaikovsky, que también fue presentada como novedad, y en la cual actuó María Ruanova, una vez cumplida su actuación con el Ballet de Montecarlo. La versión coreográfica de *Gli Ucelli* de Respighi, partitura no escrita para la danza, significó la incorporación de Margarita Wallmann al Teatro Colón en el comienzo de una larga y muy profícua labor extendida luego al campo de la "regie". La dirección orquestal estuvo a cargo de Tullio Serafin, quien al retornar a Europa, cedió el cometido a su colega Juan José Castro, en tanto la escenografía y el vestuario habían sido creados por Nicolas Benois. El último estreno de la temporada fue *Amancaes* de Héctor Iglesias Villoud, quien escribió argumento y partitura, ofrecido con coreografía de Petroff, asesorado para el caso, para las danzas nativas, por Pedro Jiménez. Se completó el programa con varias reposiciones, según era de práctica.

En 1938 cumplió Margarita Wallmann labor mayoritaria, de importancia notable, en la actividad coreográfica del Teatro Colón. Presentó en la ocasión sus versiones de *Daphnis et Chloé* de Ravel, *Antiche danze ed arie* sobre música de Respighi, *Don Juan* de Gluck y *La leyenda de José* de Strauss. Las tres últimas se ofrecían en calidad de estrenos. A su lado tuvo Wallmann como directores musicales a Tullio Serafin, Albert Wolff y Erich Kleiber, tres batutas ilustres. Los dos primeros de esos ballets se desarrollaron en marcos escénicos creados por Nicolas Benois y para los dos últimos se contó con decorados de Kautzky y trajes de Junker.

Las principales figuras del conjunto eran María Ruanova, Dora del Grande, Leticia de la Vega, Lida Martinoli y Michel Borovsky. A ellos se sumó, por breve lapso, Arturo Pikieris, danzarín europeo que mostró eficiencia. Para desempeñarse como coreógrafo en varias óperas lle-

gó Osvaldo Lemanis, que procedía de la Opera de Riga quien, además, montó una nueva obra, *Judith*, drama bailado en dos cuadros de Arturo Luzzatti sobre argumento de Carlos Cucullu. Dirigió la orquesta el compositor. No faltaron las habituales reposiciones.

Aparte de la labor centrada en el Cuerpo de Baile del Teatro Colón, se registraron durante ese lapso en Buenos Aires temporadas de danza que estuvieron a cargo de solistas y conjuntos que llegaron desde distintas partes del mundo, los que, obviamente, contribuyeron a acentuar la amplitud e interés del movimiento coreográfico local.

En 1926 arribaron a Buenos Aires el coreógrafo sueco Jan Borlin, creador de los Ballets Suedois. Lo acompañaban algunas de las figuras que habían integrado, principalmente en París, esa agrupación: Irma Carlson, Margaret Johnson, Valborg Lanson y Silvia Blonquist. Con motivo de su presentación, en el teatro Casino, se anunció un repertorio de importancia señalada que comprendía, entre otras obras, *Jeux* y *La Boîte à joujoux* de Debussy. Pero las características del espectáculo en que fue incluido este conjunto, en un recinto destinado básicamente al "music hall", no permitió la concreción de tal proyecto, determinando la limitación de su labor a una serie de piezas breves entre las que fueron incluidos dos ballets debidos a prestigiosos músicos contemporáneos, *Skating ring* de Honegger y *Marchand d'oiseaux* de Germaine Tailleferre. A propósito de esa visita y de los alcances limitados que pudieron concretarse, hubo quienes lamentaron no haber podido apreciar al Jan Borlin innovador, audaz y desdeñoso de todo convencionalismo, que había admirado el público de París.

En 1928, encontrándose en Buenos Aires la bailarina española María de Albaicin, ofreció

un recital en Amigos del Arte, acompañada en piano por Alberto Barthez y en guitarra por Pepe Badajoz. Esta artista había integrado el Cuadro Flamenco presentado por Diaghilev en París en 1921.

También en 1928 cabe mencionar al conjunto de Anna Pavlova, en su última visita a Buenos Aires. La compañía presentó en el Teatro Colón un repertorio en buena parte similar al que había ofrecido alrededor de un decenio atrás en sus temporadas del Teatro Coliseo.

Principal colaborador de Pavlova en un conjunto, no muy numeroso, fue Pierre Vladimirov, mientras en la dirección de orquesta se desempeñó Efrem Kurtz. La titular del elenco hizo conocer en la ocasión su único trabajo como coreógrafa, *Hojas de otoño*, sobre páginas de Chopin. El resto del repertorio, de un carácter un tanto "sui generis", podría ser definido como la antítesis del que unos lustros atrás había presentado Diaghilev con sus Ballets Russes. Aparte de dos trabajos escritos por Nikolai



Anna Pavlova en *La muerte del cisne*.

Tcherepnin en atención a un encargo de la propia Pavlova, *Dyonisos* y *Una antigua leyenda rusa*, el repertorio incluyó una versión reducida efectuada por Ivan Clustin de *Don Quijote* de Minkus, *El hada de las muñecas* de Bayer y el primer acto de *La Fille mal gardée*, según la partitura de Hertel. Como nota exótica presentó Pavlova *Impresiones orientales*, que comprendía danzas japonesas e hindúes y, como era de práctica en su compañía y en otras similares, incluyó páginas breves entre las que no podría haber faltado *La muerte del cisne*, que para ser bailada por ella compuso Michel Fokin sobre un fragmento de *El carnaval de los animales* de Saint-Saëns.

En 1929, contratados por el Teatro Colón, llegaron los solistas Hedy Pfundmayer y Sascha Leontev, quienes por razones que desconocemos no llegaron a intervenir en los espectáculos ofrecidos por el Cuerpo de Baile. Se los vio en cambio en el Salón Dorado, donde ofrecieron fragmentos de *La leyenda de José* de Richard Strauss, y en un recital para Amigos del Arte.

En el teatro Cervantes se presentó en 1930 un conjunto coreográfico dirigido por Leo Staats, denominado Les Ballets Franco-Russes. Como intérpretes principales figuraban Vera Nemtchinova y Anatole Wilzak, completándose la formación en gran parte con elementos que habían pertenecido al famoso elenco de Sergei de Diaghilev, muerto un año antes. Entre ellos se contaban Nicholas Zverev, Ludmila Schollar, Alexis Dolinov, Nina Verschinina, Eleonora Marra, Lara Obidenaya, Nicolas Kremnev y Roland Guerard. Como director de orquesta figuraba el maestro Nardini. El repertorio comprendía algunos ballets tradicionales, como el segundo acto de *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky, *Danzas polovtsianas* de *El príncipe Igor* de Borodin, *Carnaval* de Schu-



Vera Nemtchinova y Anatole Wilzak.

mann, *Las sílfides* de Chopin y *Coppelia* de Delibes en versión abreviada. A esos títulos se sumaron *Grande couture* sobre el *Ragtime* de Satie, *L'Ecran des jeunes filles*, con música de Roland Manuel y coreografía de Staats, *Soir de fête* (selección de motivos de *La Source* de Delibes reelaborados por Henri Busser) y *La Nuit ensorcelée*, sobre temas de Chopin elegidos por Emile Vuillermoz y orquestados por Louis Albert. Esa temporada no despertó la resonancia deseada, razón por la cual los danzarines visitantes pasaron a actuar como complemento de los programas cinematográficos que se ofrecían en el Gran Cine Florida.

La bailarina española Laura de Santelmo, procedente de la Ópera de París, nos visitó en

1932 y actuó en el Teatro Colón, completando algunas funciones líricas.

Por su parte Antonia Mercé, "Argentina", en pleno esplendor de su carrera y consagrada en los escenarios mundiales, nos trajo en 1933 sus experiencias renovadoras de la danza española, en una serie de recitales en el Teatro Colón, para los que contó con la colaboración del excelente pianista Luis Galve. "Argentina" lucía particularmente en el empleo de las castañuelas, que en sus manos se convertían en un admirable instrumento. Ante el éxito obtenido volvió en 1934, con el mismo acompañante, al Teatro Cervantes, para un ciclo de recitales y al Teatro Colón para otras actuaciones. En 1935 triunfó nuevamente en el Colón.

En su excelente repertorio figuraron tres *Danzas argentinas*, obra integrada por *La condición* y *Bailecito*, armonizadas por María Suasnabar, y *Zamba*, en realización de Andrés Pérez. A poco de su último recital en Buenos Aires, su lugar de nacimiento, "Argentina" fallecía en Bayona, al sur de Francia, el 18 de julio de 1936.

Otra gran figura del ballet español nos visitó en 1935: Encarnación López, "Argentinita". La artista, que fue conocida en nuestro país en el auge de las variedades, bailaba y cantaba con un atractivo y profesionalismo que la convirtieron en figura de primera magnitud. Ofreció recitales en el Teatro Colón, secundada por su hermana Pilar López, el bailarín Miguel de Albaicín, el pianista Enrique Luzuriaga y el guitarrista Pepe Badajoz.

Su arte lucía en todo su esplendor en las canciones armonizadas por Federico García Lorca, en la selección de *Pan y toros* de Barbieri, en *La jota de Alcañiz* y en las páginas de Federico Chueca. En Nueva York triunfó en forma absoluta y fue requerido su asesoramiento por Leonide Massine para el montaje de su ver-



Antonia Mercé.

sión plástica del *Capricho español* de Rimsky-Korsakov. "Argentinita" falleció en Nueva York el 24 de setiembre de 1945. Siete años antes había sido aplaudida en el teatro Odeón de Buenos Aires, nuevamente con su hermana Pilar y entonces con el bailarín Antonio Triana, el pianista Rogelio Machado y el guitarrista Carlos Montoya.

Al margen de las distintas tendencias coreográficas y como hito independiente, corresponde señalar a Clotilde y Alexander



Argentinita.

Sakharoff, quienes, inspirándose en la danza libre, presentaron un repertorio de bailes novedosos para su época, por la imaginación y fantasía que acusaban. Buenos Aires los admiró en 1935 en una serie de sesiones en el Teatro Colón, con orquesta dirigida por Frieder Weissmann. Luego, radicados en el país, desarrollaron una intensa actividad que provocó una de las experiencias más importantes en el ámbito de la danza moderna en nuestra ciudad. En algunas ocasiones los acompañaban un pianista y una cantante, como fue el caso de Hugo Balzo y Conchita Badía.



Alexander Sakharov.

En 1937 se tuvo otra visita de Olga Spessiva, que ofreció recitales en el teatro Odeón, con la participación de Ekaterina de Galantha y las hermanas Ana y Angélica Marini.

EL CONCIERTO

Tal como había acontecido en períodos precedentes y resultaba lógico prever, la actividad de conciertos fue intensa y amplia, así como de calidad elevada durante el lapso que ahora nos ocupa. Dentro de esa actividad tuvieron lugar de relevancia bien definida los conciertos sinfónicos, entre los que se destacaron los del Teatro Colón y de la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal, seguidos por los de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires. Sustento principal de la tarea llevada a cabo por el Colón fue su orquesta, afianzada el año anterior como estable, con seis meses de labor ininterrumpida en cada año. De ahí partió la modalidad —tradición altamente saludable— de efectuar en cada primavera una serie de audiciones sinfónicas. Por su lado la Orquesta Filarmónica de la APO seguiría desplegando trabajo sostenido, bien

provisto de trascendencia, que iniciado unos años antes, proseguiría por no menos de un lustro, hasta que la incomprensión —el desdén por la cultura originado en las limitaciones del pensamiento— determinara su brusco e injustificable epílogo.

1926

La Orquesta Estable del Teatro Colón —tal la denominación oficial que le fue impuesta tiempo más adelante y mantiene hoy— ofreció ese año veintidós conciertos que fueron dirigidos por Celestino Piaggio (siete), Erich Kleiber (catorce) y Escolástico L. Vicuña (uno). Piaggio, destacado músico argentino, probado a través de las actuaciones que venía llevando a cabo desde 1922 en nuestro medio, presentó programas que, dentro de un eclecticismo ponderable signado siempre por el buen gusto, dieron cabida pronunciada a compositores franceses.

Erich Kleiber, joven y ya internacionalmente prestigioso, llegaba por primera vez a Buenos Aires, donde iba a desarrollar por años tarea importante, con razón muy celebrada, que lo convertiría en uno de los intérpretes predilectos del público porteño. En sus programas, donde varias veces tuvo como solista a la soprano Lotte Leonard, inscribió Kleiber obras de Mozart, Haydn, Beethoven, Rossini, Mendelssohn, Wagner (abundantemente representado), Nicolai, Brahms (*Un Requiem alemán*), Mahler (*Cuarta sinfonía* en primera ejecución local), Dvorak, Schrecker, Malipiero y Stravinsky. Uno de sus programas consistió en una de esas “soirées vienesas” que tanto lo atraían, en las que reunía música de Mozart, Schubert, Richard Strauss y los Strauss de Viena, en especial el muy famoso Johann II.

En el concierto encomendado a Vicuña, dedicado a conmemorar el séptimo centenario

de San Francisco de Asís, se ofreció el oratorio que el padre Pablo Hartmann escribió para exaltar la memoria del santo.

La Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal dio sus conciertos, que fueron veinticinco, en el Politeama Argentino, una sala excelente cuya desaparición, difícil de ser justificada, debería lamentar Buenos Aires unos años más tarde. Se cumplieron entre el 5 de junio y el 5 de setiembre. Para asumir su dirección se recurrió, por tercera vez, a Ernest Ansermet, elección unánimemente aprobada, por cierto. Tal como era de práctica en él —una de sus virtudes mayores entre muchas más— Ansermet incluyó en sus conciertos, sin dejar de acordar en ellos participación amplia al “gran repertorio” tradicional, expresiones diversas y significativas de la creación moderna y contemporánea. Fue el caso de *La damoiselle élue* de Debussy (con las cantantes Jane Bathori y Antonieta Silveyra de Lenhardson y el coro de la Sociedad Cultural de conciertos); *Till Eulenspiegel* de Strauss, la suite de *La Pisanella* de Pizzetti, *Petruchka* de Stravinsky (suite), *Rapsodia española* y *Scheherazade* de Ravel (la segunda con Jane Bathori como solista) y de *El retablo de Maese Pedro* de Falla (con Ignacio Ibarra, Antonio Lipiz y el niño Mario R. Micele).

A las abundantes series de conciertos sinfónicos se sumaron importantes recitales de cantantes, instrumentistas y conjuntos vocales e instrumentales de cámara. Como era tradicional en nuestro medio, abundaban los recitales de piano y los de canto. En 1926 llegaron al país Artur Rubinstein, en la plenitud de su gloria, Magda Tagliaferro y Beno Moisseiwitsch. A ellos se sumaron importantes figuras locales o integradas al país: Lía Cimaglia-Espinosa, Francisco Amicarelli, Raúl Spivak, Amelia Cocq, Esperanza Lotzinger, Elena Larrieu, Eugenio Bures, Tila y

John Montés y Tilly Wiederkehr. También fueron escuchados los violinistas Adolfo Odnoposoff, el español Manuel Quiroga, Celia Torrá y Remo Bolognini. En cámara actuaron los Cuarteto de Londres, Buenos Aires, de la Wagneriana, de la APO; el Trío Pelz y el formado por González, Bolognini, Vilaclara.

Los recitales de canto fueron numerosos en la Asociación Wagneriana, Diapason, Sociedad Filarmónica, Amigos del Arte y Sociedad Cultural de Conciertos. Ese año llegó por primera vez Jane Bathori, la fidelísima cultora de los en-

tonces modernos franceses, acompañada por el musicólogo Jean Aubry; Armand Crabbé, Graziella Pareto, Karin Branzell, Alexander Kipnis, Lotte Leonard y Nina Morgana. A ellos se sumaron distinguidas figuras locales: Carlos Rodríguez, Antonieta Silveyra de Lenhardson, Juan Carlos Pini, María de Pini de Chrestia, Paula Weber, Eudoxia Tumakova, Enriqueta Basavilbaso de Catelin, Rosalina Crocco y Andrée Bruel de Elizalde.

1927

En 1927 los conciertos sinfónicos del Teatro Colón tuvieron como directores, nuevamente, a Erich Kleiber, al que se agregaron Ferruccio Calusio y César A. Stiatessi. Kleiber condujo dieciocho audiciones en amplia proporción dedicadas a la conmemoración de Beethoven en el centenario de su muerte. Hizo escuchar en ellas las nueve sinfonías, la *Missa Solemnis* en su virtual estreno local —apenas cabría considerar como anticipo o atisbo de la realidad una ejecución ofrecida en 1836, en la iglesia de San Ignacio—, las oberturas *Coriolano*, *Leonora N° 3*, *La consagración de la casa*, *La fiesta del nombre*, *Egmont*, *Las criaturas de Prometeo*, acompañada ésta por fragmentos de la partitura del ballet; y *Las ruinas de Atenas*, seguida por la marcha que forma parte de esta música de escena; nueve de las *Danzas vienesas* y el *Concierto N° 5 en Mi bemol mayor Op. 73* con Wilhelm Backhaus como solista. En las ejecuciones de la *Novena sinfonía* y de la *Missa Solemnis*, tomaron parte el Coro del Colón, preparado por su titular, el maestro Terragnolo, y los cantantes Adelina Morelli, Paula Weber, Carlos Rodríguez y Fernando Traverso.

Los restantes conciertos encomendados a Kleiber, con repertorio vario, comprendieron dos preludios corales de Bach en transcripción de Schoenberg, *Las fuentes de Roma* de Respig-



Artur Schnabel.

hi, *El Moldava* de Smetana, la suite N° 1 de las *Ocho piezas fáciles* de Stravinsky, *Noches en los jardines de España* de Falla, con la pianista Amelia Cocq de Weingand; *Escenas argentinas* de López Buchardo, la primera suite *De mi tierra* de Ugarte, así como páginas de Haydn, Mozart, Weber, Wagner y Strauss, ampliamente representado éste con *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Muerte y transfiguración* y *Don Quijote*.

Dos programas presentó Calusio sobre la base de partituras de Mozart, Dukas, Liadov, Wagner, Rocca, Debussy y Brahms, mientras César A. Stiatessi dirigió tres ejecuciones de la *Misa de Requiem* de Verdi, con el coro del Teatro y los cantantes solistas Adelina Morelli, Paula Weber, Carlos Rodríguez y Juan Cairo.

Por su lado la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal contrató para su ciclo a dos directores, nuevos ambos para Buenos Aires, el norteamericano Henry Hadley y el austríaco Clemens Krauss. Buena impresión produjo Hadley, que introdujo cierta cuota de novedad, plausible siempre, en sus programas, conforme con uno de los objetivos fundamentales de la APO. Así, se presentó en primera audición la *Sinfonía clásica* de Prokofiev, y, entre otros títulos, la *Rapsodia irlandesa* de Herbert, los fragmentos de la ópera *Tre Comedie goldoniane* de Malipiero, *Diez millones de automóviles Ford* de Converse, *Elegía* y *Preludio* de Juan A. García Estrada, *Preludio* de la *Segunda suite sinfónica* de Jacobo Ficher y dos composiciones del propio Hadley, *Lucifer*, poema sinfónico, y *Angelus*, de la *Tercera sinfonía*.

Clemens Krauss logró en sus actuaciones triunfos resonantes que extendieron aquí la fama de que venía precedido. En su primer concierto porteño incluyó como única novedad, en primera audición local, la rapsodia *Italia* de Casella. Tendiente al conservadurismo fueron también sus demás programas, en

los que tan solo las *Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart* de Reger tuvieron carácter de primera audición, a más de dos obras argentinas que habían sido premiadas en los habituales concursos de la APO, *El jardín voluptuoso* de Arturo Luzzatti y *La Chellah* de Juan José Castro. Su versión de la *Novena* de Beethoven, en la que cantaron Juana Schnauder, Paula Weber, Julio Zaha-Zavinsky y Carlos Carrera Villar y un coro formado con elementos pertenecientes a varias sociedades alemanas, fue ofrecida tres veces con enorme éxito, que cul-



Clemens Krauss.



Jane Bathori.

minó cuando en la última de ellas, ofrecida en domingo por la mañana, gran parte del público congregado en el Coliseo se organizó en una manifestación que acompañó a Krauss hasta su alojamiento.

Ese mismo año se volvió a contar en Buenos Aires con Ernest Ansermet. Vino por invitación de la Sociedad Cultural de Conciertos que había sido formada por un núcleo de personas interesadas en la difusión del arte musical, sobre la base de programas sustanciosos pero apartados del repertorio tradicional. En ese primer ciclo, cumplido en el Teatro Grand Splendid, se ofreció una programación forma-

da básicamente por obras nuevas aquí, o escasamente transitadas, entre las que alternaron composiciones sinfónicas y de cámara. Se escucharon así obras de Dittersdorf, Arthur Bliss, Wagner, Ibert, Stravinsky, Lully, Haydn, Honegger (*Pastorale d'été* y *Pâques a New York*, esta última en primera audición con Jane Bathori como solista), Falla (versión completa de *El amor brujo* con intervención de la cantante Antonieta Silveyra de Lenhardson), Milhaud, Ravel, Monteverdi (versión, reducida, de Vincent d'Indy de *La coronación de Popea* con Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, en *Popea*; Magdalena de Ezcurra, Octavia; Carlos Rodríguez, Nerón; Adolfo Sauze, Séneca) y, entre otras, la primera audición de la versión orquestal realizada por André Caplet del *Children's corner* de Debussy, *Introducción* y *Allegro* de Ravel, con Ana M. Rodríguez Achával en arpa, y *Kammermusik N° 1* de Hindemith.

En un programa de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires fue presentada, en forma de concierto, la ópera en tres actos breves de Darius Milhaud, sobre un poema de Armand Lunel, *Les malheurs d'Orphée*. Con la dirección de Aquiles Lietti fue cantada por Jane Bathori (Euridice), Juan Carlos Pini (Orfeo), Carlos Herrera, Enrique Kern, Adolfo Sauze, Andrée Bruel de Elizalde, María Teresa Cordero y María Elena S. L. de Herrera.

Esa temporada presentó características similares a la anterior en el rubro de la música de cámara y solística. En piano se tuvo la visita de Wilhelm Backhaus, José Iturbi, notable instrumentista, de gran carisma, que rápidamente se impuso; Mark Hambourg, Alexander Brailovsky y Armando Palacios. Los locales se distinguieron en sumo grado y en el rubro dos pianos brillaron Tila y John Montes, notables cultores de la música para esa combinación instrumental. En violín sobresalieron Nathan



José Iturbi.

Milstein y sus colegas Bronislav Gimpel, Ada C. de Sturm y Ana Sujovolsky. Se tuvo asimismo la visita del violoncelista Horace Britt. En las diversas sociedades musicales se escucharon los cuartetos Pessina, Zika, de la Wagneriana y Sociedad del cuarteto. En canto pudo admirarse a Jane Bathori, Julieta Telles de Menezes, Paula Weber, Juana Schnauder, Felipe Romito y el tenor Dino Borgiali, además de las figuras ya conocidas de temporadas anteriores.

1928

En el año 1928 la Orquesta del Teatro Colón desarrolló su habitual ciclo de conciertos sinfó-

nicos entre agosto y octubre. El 15 de agosto tuvo lugar la primera de las cinco audiciones encomendadas a Gaston Poulet, director francés que llegaba por primera vez a Buenos Aires, precedido de muy estimable nombradía. Hubo, naturalmente, en sus programas una presencia amplia de la música de su país, y así, se escucharon la suite de *La tragedia de Salomé* de Schmitt, *El aprendiz de brujo* de Dukas, la segunda suite de *Daphnis et Chloë* y *La Valse* de Ravel, *La Mer* de Debussy, la *Suite en Fa* de Roussel, en primera audición; fragmentos de *Le Martyre de Saint Sebastien* de Debussy, con los cantantes Antonieta Silveyra de Lenhardson, Carmen Sánchez Elía de Quintana, Rosalina Crocco y Dalila Saslavsky; la tercera parte del oratorio *Le Miroir de Jésus* de Caplet, con el mismo núcleo de solistas excepción hecha de Crocco, a quien reemplazó Noemí Saslavsky; y dos páginas breves de Simone Plé, *Berceuse* y *En corse au matin*. Asimismo, dirigió Poulet obras de repertorio de Bach, Wagner, Beethoven y Franck, en cuyas *Variaciones sinfónicas* intervino el pianista Yves Nat.

A continuación se realizaron diez conciertos con la dirección de Eugen Szenkar, músico nacido en Hungría y radicado en Alemania, también nuevo para Buenos Aires, en quien, al parecer, superó el interés de los programas a la calidad de la mayor parte de las interpretaciones. Szenkar dirigió el estreno porteño, bastante demorado, de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, acontecimiento de tono mayor; la *Sinfonietta en Re mayor* de Ernesto Halffter, *Danzas de Nusch Nusch* de Hindemith, además de obras ya bien conocidas.

Para los nueve conciertos siguientes volvió a Buenos Aires el director polaco Gregor Fitelberg, que ya había sido celebrado en el Colón tres años antes. Fitelberg volvió a imponerse de manera unánimemente reconocida a

través de un repertorio que comprendió obras de Gluck, Weber, Wagner, Scriabin, Prokofiev, Strauss, la *Tercera sinfonía (El canto de la noche)* de Szymanowski y una suite de Creslaw Marek, ambas en primera audición, y, entre muchas otras partituras, la *Missa Solemnis* de Beethoven, con el coro del Colón y los cantantes Juana Schnauder, Astrid Hafstadt, Carlos Rodríguez y Fernando Traverso.

El gran éxito que Clemens Krauss había obtenido el año anterior, movió a la Asociación del Profesorado Orquestal a confiarle la conducción de este nuevo ciclo de su Orquesta Filarmónica, que se inició el 23 de junio, en el Politeama Argentino. Volvió a convencer de lleno a instrumentistas y público el músico austriaco, que desarrolló en la ocasión un repertorio algo más amplio que el ofrecido en su primera visita. Inició Krauss su concierto de apertura con obras de Beethoven, el argentino García Estrada, las *Puppazzetti* de Alfredo Casella, compositor italiano por el que el intérprete sentía marcada simpatía; dos fragmentos de la ópera *Intermezzo* de Strauss (Interludio en La bemol y Escena de Vals) y la obertura de *Los maestros cantores* de Wagner. Tras un segundo concierto ofrecido en homenaje a Schubert, los siguientes tuvieron como notas destacadas las versiones de la *Sinfonía alpina* de Strauss, creador al que Krauss estuvo estrechamente vinculado; la *Tercera sinfonía* de Bruckner, el *Concierto para orquesta Op. 38* de Hindemith, la *Scarlattiana* de Casella, con Raúl Spivak en piano; *La Chellah* de Juan José Castro y *La isla de los ceibos*, representativo trabajo del compositor uruguayo Eduardo Fabini. No faltaron en sus conciertos Mozart, Brahms y Wagner, Debussy y Ravel, Beethoven con una gran presencia, y los argentinos Panizza, Sammartino, Gaito, Espoile y el italiano naturalizado Luzzatti.

La Orquesta de la Asociación Sinfónica de

Buenos Aires realizó en el otoño su habitual ciclo de conciertos dominicales y matutinos, a precios reducidos. Los dirigieron Celestino Piaggio como titular y Ferruccio Calusio y Franco Paolantonio como invitados.

El piano siguió dominando en la actividad de recitales de 1928. De Europa llegaron Rubinstein, Uninsky, Nat, Orloff, Zecchi, Arrau, mientras los más caracterizados del medio local completaron los numerosos programas. Tila y John Montés, en dúo de pianos, continuaron manteniendo la hegemonía dentro de su rubro, y se escuchó a las tres hermanas Pallemaerts. En violín se desempeñaron Juan Manén, Pery Machado, Federico Dávila Miranda, Anita Sujovolsky, Carlos Pessina y Carlos Felica; en arpa Augusto Sebastiani; Roque Spatola en clarinete, Angel Mazzei en flauta y Bogumil Sykora, Adolfo Morpurgo y Luis Walter Pratessi en violoncelo. El Cuarteto Pessina, el de la Wagneriana, de Buenos Aires y de la Sociedad del Cuarteto cubrieron por su parte calificadas veladas de cámara. El canto tuvo entre sus cultores a María Olzewska, Isabel Marengo, Dolores Frau, Olga Haley, Emil Schipper, Bidú Sayao, Lina Romelli, Rudolf Bandler, Adelina Morelli, Astrid Hafstadt, Nena Juárez, Sofía del Campo, Edith Betard y numerosos elementos que se escucharon en la Asociación Wagneriana, Singakademie, Asociación Argentina de Música de Cámara y Sociedad Nacional de Música.

1929

En 1929 se invitó nuevamente a Erich Kleiber para que dirigiera los conciertos sinfónicos del Colón. Los tuvo a su cargo en una virtual totalidad, con quince audiciones en las que desplegó un repertorio amplio dentro del campo en que con mayor comodidad se movía, con un número breve de novedades entre las que,



Erich Kleiber.

aparte de varios trozos de *Intermezzo* de Strauss, tan solo una —la obertura de *Schvanda el gaitero* de Weinberger— presentó interés perdurable ya que no sustancial. A lo largo de esa actuación se escucharon obras de Haendel, Mozart, Haydn, Beethoven (*Séptima y Novena y Missa Solemnis*), Weber, Schubert, Berlioz, Brahms, Smetana, Wagner y Johann Strauss (hijo). Estos programas, en los que no figuró ninguna obra argentina, incluyeron además, como novedades, *Balcánofonía* de Josip Slavenski y suite de danzas de la ópera *La Venus vasca* de Hermann Wetzler.

Dos conciertos dirigió por su parte Alceo Toni, a quien se había conocido aquí cinco años antes. En esta oportunidad presentó *Toccata e Pastorale* de Pasquini, *Concierto para cuatro violines y orquesta* de Locatelli, ambas obras en revisiones del propio director; *Concerto dell' estate* de Pizzetti, *Il Sogno dell' aviatore Dro* de Francesco Balilla Pratella, en primera audición, e *Italia* de Casella.

Vale la pena consignar asimismo que en esta temporada la clavecinista Wanda Landowska ofreció en una de sus presentaciones en el Teatro de la Opera el *Concierto en Re mayor* de Haydn, con un conjunto orquestal dirigido por Hugo Ettlinger.

La Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal dio comienzo a su ciclo el 6 de julio y lo cerró el 6 de octubre. Esos conciertos fueron dirigidos por Nikolai Malko, Ottorino Respighi y Oskar Fried —ruso, italiano y alemán, respectivamente— en sus primeras visitas a Buenos Aires, y por el argentino Juan José Castro. Malko ofreció como novedades la *Quinta sinfonía* de Miaskovsky, la *Primera* de Shostakovich y la suite de *La nariz* del mismo compositor, así como la suite de *La ópera de tres centavos* de Weill. Asimismo, hizo escuchar dos preludios de corales de Bach en versiones

de Arnold Schoenberg (*Engalánate alma querida y Venid Dios Creador*) y páginas diversas de Gluck, Haydn, Beethoven, Weber, Glinka, Borodin, Tchaikovsky, Scriabin (*Poema del éxtasis*) y Strauss. Los autores argentinos representados en estas sesiones fueron Gilardi, A. L. Schiuma, Alfredo Pinto, Ficher e Isaías A. Pittaluga.

Ottorino Respighi, esencialmente un compositor que dirigía sus obras, estructuró sus programas con trabajos propios: Segunda suite de *Antiguas arias y danzas para laúd*, *Las fuentes de Roma*, un fragmento de *Vetrata di chiesa* (*Los maitines de Santa Clara*), *Los pinos de Roma*, así como, en primeras audiciones todas, *Impresiones brasileñas*, *Fiestas romanas*, obertura de *Belfagor* y el *Concerto in modo misolidio*, para piano y orquesta, que tocó el compositor con Juan José Castro en la dirección.

En el programa que le fue encomendado reunió Castro la obertura de *Der Freischütz* de Weber, la *Sinfonía N.º 40 en sol menor K. 550* de Mozart, su propia *Suite infantil* (estreno) y el movimiento sinfónico *Rugby* de Honegger (primera audición).

Oskar Fried ciñó fundamentalmente su repertorio al sinfonismo germano, del que era expositor conspicuo, extendiéndose tan sólo a Berlioz, a Liszt, tan vinculado por lo demás a lo alemán, y a Kodaly, así como a los compositores argentinos López Buchardo, Ugarte y Gianneo. Esto significa que Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner y Strauss se erigieron en las columnas de sus conciertos.

En cuanto a la Asociación Sinfónica de Buenos Aires dio sus conciertos de otoño —seis, en el teatro Nuevo— exclusivamente con la guía de su titular, Celestino Piaggio. Presentó éste programas atrayentes en los que fueron pocas las novedades y ninguna las expresiones de avanzada.

Juan José Castro, que había formado ese año

la Orquesta Renacimiento, dirigió una serie de conciertos en el Politeama Argentino. En sus programas, donde no faltaron novedades ni reposiciones de obras poco escuchadas, figuraron Bach, Gluck, Mozart, Grétry, Cimarosa, Haydn, Beethoven, Liadov, Respighi, Prokofiev, Stravinsky, Aguirre, Falla (*El amor brujo*, sin las canciones, y el *Concerto*, ejecutado con piano, en primera audición), Ravel, Roger-Ducasse, Gilardi, y el propio director con el estreno de su *Suite breve*.

En ese año, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires inauguró la sala que había hecho

levantar en la calle Florida al 900 y que, desgraciadamente, debió desaparecer al poco tiempo. Lo hizo invitando a Respighi para que presentara una serie de sus trabajos. Fueron éstos el *Triptico boticelliano*, *Il Tramonto*, que cantó Elsa Olivieri-Sangiacomo, esposa del compositor, y la *Toccata para piano y orquesta*, que tocó Respighi con Adolfo Morpurgo en el piano.

En la misma sala presentó la Singakademie de Buenos Aires, con la dirección de Joseph Reuter, el oratorio de Haydn *La creación*.

En este año 29 se cumplió la única visita al país de una artista ilustre, la clavecinista Wanda



Wanda Landowska recibe en su estudio a Leon Tolstoi.

Landowska, la que al margen de sus recitales ofreció sonatas con Nathan Milstein y José Iturbi. Con este último tocaron sonatas de Bach en dos claves y una de Mozart en dos pianos, y con Milstein abordaron repertorio de Bach y Mozart. Además, en un concierto en la Wagneriana, ejecutó Landowska el *Concerto* para clave de Falla, escrito para ella. En esta ocasión la acompañaron Angel Mazzei, Roque Spatola, Carlos Pessina y Adolfo Morpurgo. Otra clavecinista que actuó en esta temporada, en el Colón, fue Alicia Ehlers.

Iturbi volvió a imponer su jerarquía, lo mismo que el italiano Guido Agosti, Ignaz Friedman, Rubinstein, Rock Ferris, Alexander Borovsky, Emil Frey y los argentinos Lía Cimaglia-Espinosa, Elsa Piaggio, Raúl Spivak, Carmen Masferrer y varios otros. En violín volvió el célebre Ferenc von Vecsey, Manuel Quiroga, el ya nombrado Nathan Milstein, Pery Machado, mientras en viola se escuchó a Bruno Bandini y en violoncelo a Washington Castro y Ramón Vilaclara. La guitarra estuvo representada por Miguel Llobet, Regino Sainz de la Maza, María Luisa Anido y María Pascual Navas. De los conjuntos se recuerdan los cuartetos Klasse, Pro Arte, Buenos Aires, el de la Wagneriana, mientras, en una original combinación, se escuchó al Cuarteto de Laúdes Aguilar, integrado por los músicos españoles de ese apellido.

Con la visita de Ottorino Respighi se organizaron varias audiciones de cámara. Algo similar ocurrió con el compositor uruguayo Luis Cluzeau Mortet, que se presentó en el Odeón y la Wagneriana. También la compositora vasca Emiliana de Zubeldía hizo escuchar obras propias. Por su parte los integrantes de la Opera Privada de París hicieron aplaudir un programa integrado por obras rusas. En canto volvió a contarse con Jane Bathori, se conoció a otra



Carlos Pessina.

gran intérprete francesa, Madeleine Grey, y se tuvo asimismo a Danielle Bregis y Pierre Meyer, a Elsa Olivieri Sangiacomo de Respighi, Michel Benois, Nicolai Melnikoff, Hina Spani, Ida Canasi, Elisa Ramoneda de Ruíz y María Teresa Cordero, junto a otras figuras ya recordadas en temporadas anteriores.

1930

En 1930 el Teatro Colón realizó una serie de conciertos sinfónicos algo más breve que las de años anteriores, pero de un nivel artístico muy definido. Atracción especial le confirió a este ciclo la presencia de Arthur Honegger, el ilus-

tre músico francés, figura altamente caracterizada de la creación del siglo, quien dirigió tres conciertos con obras propias, que se constituyeron en una de las notas salientes del año. Las composiciones presentadas en la ocasión por el compositor fueron *Le Chant de Nigamon*, *Rugby*, *Phèdre*, *Concertino para piano y orquesta* (solista: Andrée Vaurabourg), *Horace Victorieux*, *Pastorale d'été*, *Pacific 231*, *Preludio a "La tempestad"*, *Dos cantos de Ariel*, *Chat de joie*, *Le Miracle de Notre Da-*

me y *Le Roi David* (solistas: Jane Bathori, Antonieta Silveyra de Lenhardson y Carlos Rodríguez; recitante: Pierre Daltour). Esta última obra fue ejecutada en dos ocasiones. Cabe agregar que, con posterioridad, Arthur Honegger intervino en dos sesiones incluidas por la Asociación Wagneriana en su ciclo.

A continuación Juan José Castro, cuyas aptitudes para la especialidad se iban desarrollando y afianzando en medida nada común, diri-



Arthur Honegger.

gió ocho conciertos en cuyos programas figuraron obras de Bach-Respighi (primera audición de la versión para orquesta de la *Passacaglia en Do*), Vivaldi, Monteverdi-Molinari, Beethoven, Schubert, Rabaud, Saint-Saëns (dos arias de *Samson et Dalila* por María Ranzow), Falla (*Noches en los jardines de España* con Ricardo Viñes, quien también tocó, en primera audición local, el *Concierto* de Rimsky-Korsakov), Strauss, Tchaikovsky, Wagner y Alberto Williams (*Primera obertura de concierto Op. 15*).

La Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal realizó, en el Politeama Argentino, y a partir del 10 de mayo, su ciclo anual que se prolongó hasta el 10 de agosto. Como directores actuaron Alfredo Casella, importante exponente de la música contemporánea e impulsor destacado del quehacer musical de su país, Italia, que llegaba por primera vez a Buenos Aires; Juan José Castro y Ernest Ansermet, ampliamente conocidos y admirados ambos. Casella dirigió obras de repertorio, además de una composición de autor argentino, *En la paz de los campos* de Espoile, y partituras propias, varias de ellas en primera audición local: fragmentos de *El convento veneciano* (*Le couvent sur l'eau*), la suite de *La giara* (tenor solista: Carlos Rodríguez), *Serenata en Do mayor* (estreno mundial), *Scarlattiana* (con el compositor en la dirección y como solista, en piano), y *Partita* para piano y orquesta, con Casella en piano y Juan José Castro en la dirección.

Juan José Castro incluyó en sus conciertos obras importantes del repertorio, junto a música poco escuchada como la *Obertura patética* de Jacobo Ficher y *La voz de las calles* de Pedro Humberto Allende.

Por su parte Ernest Ansermet dirigió, al lado del gran repertorio, la obertura de la ópera *Las novedades del día* de Hindemith, en primera audición, *La isla de los ceibos* de Fabini, *Huella y*

Gato de Aguirre en la instrumentación del mismo Ansermet, *Preludio y Chacarera* de Gilardi, la primera audición en concierto de la *Suite escita* de Prokofiev, *Allegro, Lento y Vivace* de Juan José Castro, también en primera audición, el estreno de *Impresiones porteñas* de José André, la primera audición de *Cuadros de una exposición* de Musorgsky en instrumentación de Ravel, la suite de *Barabau* de Rieti, también con carácter de novedad local, y la primera audición del *Psalms hungaricus* de Kodaly, con el coro de la Sociedad Cultural Diapasón y el tenor Carlos Rodríguez.

La Orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires realizó su ciclo anual con la dirección de su titular Celestino Piaggio. Fueron ocho conciertos, con una programación del tipo de la que habitualmente venían presentando Piaggio y su conjunto, en muy buen nivel de calidad pero con un porcentaje relativo de novedad y renovación. Como solistas intervinieron en este ciclo Angel Mazzei (flauta), María de Pini de Chrestia (canto), Alberto Schiuma (violoncelo), Carlos Pessina (violín) y Elsa Piaggio (piano). Algunos de los compositores argentinos incluidos en el ciclo dirigieron sus respectivas obras.

La Asociación Cultural Diapasón, aprovechando la presencia de una cantante tan distinguida como la contralto María Ranzow, presentó en el Teatro Odeón, en versión de concierto, *Orfeo* de Monteverdi, en edición crítica de Malipiero. El coro Diapasón, el pianista Raúl Spivak, el director Rafael Terragnolo y los cantantes solistas, además de Ranzow, Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, Antonieta Silveyra de Lenhardson, Carmen Sánchez Elía de Quintana, Lisa G. de Hirsch, Adolfo Sauze, Carlos von Bernard, Noemí Saslavsky de Gramajo y Margarita Charles de Toppy fueron los artistas convocados para esta presentación.

Ricardo Viñes, Alexander Brailovsky, por primera vez la brasileña Guiomar Novaes, Carlo Zecchi, Walter Rummel, Iso Elinson y los argentinos y músicos radicados en el país ya citados anteriormente, entre ellos el dúo Tila y John Montés, actuaron en el curso de este año 1930. En violín se escuchó a Jacques Thibaud, Carlos Pessina, Sergio Goldschwartz, Antonio Romeo y Sara Perez Ballester, mientras en violoncelo retornó Horace Britt. En arpa actuó una vez más Sebastiani, en órgano se tuvo a Jules Beyer y en clarinete a Spatola. Retornó el Cuarteto de laúdes Aguilar, el Cuarteto de Londres y los conjuntos locales a los que se sumó el Trío González, Pessina, Vilaclara. En canto se siguió admirando a Jane Bathori e Hina Spani, a cuyo lado se ubicaron Gaby Jacta y las damas que cultivaban por entonces el género camarístico: Lenhardson, Chrestia y Catelin. Además actuaron el tenor Carlos Rodríguez, artista de notable valía, Adolfo Sauze, Enrique Herrera y Llerena y Jacinta Bartomeu. Se contó también con el Coro de la Sociedad Polifónica Romana, dirigido por monseñor Casimiro Casimiri, y el Coro de la Wagneriana.

1931

En 1931 las autoridades del Teatro Colón resolvieron que los conciertos sinfónicos se fueran realizando a todo lo largo de la temporada, alternando con las óperas. La experiencia no resultó mayormente afortunada, por cuanto una gran parte de esas audiciones debió ir postergándose hasta ser ofrecidas punto menos que encimadas las últimas de ellas. Ernest Ansermet dirigió la primera de esas sesiones y la siguiente Otto Klemperer, quien incluyó la *No-vena* de Beethoven, con María Raidl, Carla Raslag, José Riavez y Alexander Kipnis en el cuarteto vocal.

Ildebrando Pizzetti, que había venido a diri-



Ildebrando Pizzetti.

gir *Fra Gherardo*, presentó el tercer concierto, donde se escucharon varias de sus composiciones en un ilustrativo panorama: *Concerto dell'estate*, tres preludios para *Edipo rey*, *Rondó veneciano* —las dos últimas en primera audición— y *La Pisanella*. En el cuarto concierto volvió a dirigir Ansermet. Un programa sumamente interesante reunió la obertura de *Oberón*, *Variaciones sinfónicas* de Franck, con Robert Casadesus en el piano; *El retablo de Maese Pedro* de Falla, con Adelina Morelli (Trujamán), Antonio Lipiz (Maese Pedro), Ezio Pinza (Don Quijote) y en clave Casadesus; *Sinfonía* de Juan José Castro en calidad de estreno, y la Segunda suite de *Daphnis et Chloë* de Ravel.

Otto Klemperer condujo el quinto programa, en el que al lado de la *Heroica* de Beethoven, ofreció la primera audición entre nosotros de la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky, en la que intervino el Coro del Colón. La sesión siguiente estuvo a cargo de Juan José Castro, donde se presentó como novedad la primera audición de las versiones orquestales realizadas por Fernández Arbós de *El puerto* y *Triana* de Iberia de Albéniz. Retornó al podio Castro para ofrecer el oratorio *La creación* de Haydn, con el coro del Colón, la soprano Adelina Morelli, el tenor Carlos Rodríguez y el bajo Alejandro Golovanov.

En la sesión siguiente fue el director Celestino Piaggio, que a los tres días iba a morir repentina y prematuramente, quien abordó obras de Weber, Schumann, Williams, Mozart, Turina y Wagner. El último concierto del ciclo contó nuevamente con la participación de Juan José Castro, al igual que uno con carácter de extraordinario. En el primero el músico incluyó *Les Djinns* de Cesar Franck y la *Rapsodia española* de Albéniz en orquestación de George Enescu, con la participación en ambas obras del pianista Ricardo Viñes.

La Asociación del Profesorado Orquestal se vio ese año ante un problema que terminó, tras alternativas más o menos deprimentes, con la magnífica labor que en bien de la cultura del medio —de la civilización— había estado cumpliendo su Orquesta Filarmónica (Algo similar le sucedió a la Asociación Sinfónica. Ambas entidades vieron reducidos sus ingresos, que aun habiendo sido siempre exiguos, permitían la supervivencia de esos entes y sus respectivas orquestas). Las razones económicas que se adujeron resultaban más que discutibles, tanto más al ser orientadas hacia el ámbito de la cultura a través de organismos a los que habría correspondido atender y proteger. Se trata, por lo demás, de la reedición de una vieja historia que no de-

bía terminar con este lamentable episodio. Se sacrificó así, de tal manera, la agrupación de dos organismos que venían llevando a cabo una labor que en modo alguno debió ser, prácticamente, tronchada. Con ello, la actividad sinfónica de Buenos Aires volvía a quedar en manos de la Orquesta del Colón, organismo eminentemente operístico. Con el andar de los años pudo, por lo demás, apreciarse que mejor que crear orquestas oficiales en las que la burocracia estatal —en muchos casos demoledora— no tardaría en hacer su entrada, resultaba más fecundo asegurar



Carlos Rodríguez.



María Luisa Anido.

las subvenciones a agrupaciones de carácter privado, puestas en manos de gente que anhelaba servir a la música y ponía todo su empeño en ello al margen de motivaciones políticas, sindicales, etc. Pero una vez más, la miopía natural o voluntaria se hizo presente y se impuso.

En ese año de 1931, la Asociación del Profesorado Orquestal puso al frente de su Orquesta Filarmónica, en carácter de director, a José María Castro, personalidad altamente respetable que se había destacado en otras facetas del quehacer musical. Se dieron doce conciertos en domingos por la mañana y a precios reducidos, iguales a los requeridos por cualquier pro-

grama de cine. Los resultados fueron ciertamente positivos, a través de un repertorio considerablemente amplio dentro de lo que suele llamarse tradicional. No faltó alguna novedad de superior cuantía, cual no podría haber dejado de ser la primera audición del tercero de los conciertos para piano y orquesta de Prokofiev, en el que se desempeñó como solista Francisco Amicarelli. También se ha de destacar la primera audición del poema sinfónico *El tarco en flor* de Luis Gianneo, que dirigió el propio compositor. Las audiciones se ofrecieron primero en el Politeama Argentino y luego en el cine-teatro Monumental.

En cambio la Orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires pudo, en virtud de sus modalidades de trabajo, con prescindencia de más o menos costosas figuras invitadas, mantener su ciclo de 1931 en la línea en que había desarrollado los anteriores. Con la guía ahora de Juan José Castro, que había asumido su titularidad, ofreció una serie de seis conciertos, en el Cervantes. El repertorio se extendió desde los clásicos hasta los contemporáneos, en interesante diversidad, y cuanto se ofreció fue presentado en un nivel de relevancia incuestionable. El gran éxito de Castro le fue deparado por *La consagración de la primavera*, que pasaría a ser una de sus especialidades, pero también fueron motivo de satisfacción las versiones de obras de Bach, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Musorgsky, Borodin, Dvorak, Wagner, Ravel, Casella, Strauss, Dukas, Falla y varios compositores argentinos, la mayor parte de los cuales dirigieron sus propios trabajos.

Este año brillaron los pianistas Uninsky, Ferris, Pauer, Casadesus, Viñes, Rubinstein y el núcleo importante de argentinos, entre los que se contaban Delia Sacerdote y Francisco Amicarelli. En dúo de pianos, siempre Tila y John Montés, además de los formados por Robert y Gaby

Casadesus, y por Ricardo Viñes y Rafael González. El violín contó con Jan Kubelik, Telmo Vela y con varios intérpretes locales, así como ocurrió con el violoncelo. Tres destacados guitarristas, María Luisa Anido, Francisco Calleja y Julio Martínez Oyanguren ocuparon posición relevante en esta temporada. En canto sobresalieron Bathori, Dalila Saslavsky, María Ranzow, Electra Rinaldini, Ninon Vallin, Gabriela Moner y, entre otros, Carlos von Bernard. A su vez, procedentes del mundo de la ópera, se contó con Titta Ruffo, Tito Schipa y Kipnis, acompañado en piano por Klemperer. Lily Pons mostró tanta ductilidad en la ópera como en el concierto.

Fueron dignas de recordar asimismo las sesiones de Ildebrando Pizzetti en la Asociación Wagneriana. De entre las entidades dedicadas a la música de cámara deben señalarse el Círculo Juan Sebastian Bach, la Singakademie y las reuniones culturales de La Peña.

1932

En 1932 el Teatro Colón dio durante la llamada temporada oficial, algo así como un anticipo de su acostumbrada actividad sinfónica. Lo hizo en dos conciertos ofrecidos con diferencia de varias semanas. El primero fue dirigido por Adriano Lualdi, un distinguido músico italiano que alternaba la composición con la conducción de conjuntos. Presentó de excelente manera un programa formado casi totalmente por obras de compositores de su país, entre los que se contaron Wolf Ferrari (la obertura de *Le Donne curiose*), Malipiero (*Variaciones sin tema*, para piano y orquesta, con Raúl Spivak como solista), Victor de Sabata (*La Notte di Platon*, poema sinfónico), Veretti (*Sinfonía italiana*) y el propio Lualdi (*Suite Adriática*), al lado de quienes figuró el argentino Floro Ugarte (*Primera suite argentina*).

La segunda de esas sesiones fue encomenda-

da a Juan José Castro y tuvo como solista a Remo Bolognini, admirable violinista argentino que tras larga actuación en nuestro medio se había radicado en los Estados Unidos, donde supo una y otra vez de la aprobación y el auspicio de Toscanini.

Para la temporada sinfónica de primavera se recurrió al ya conocido Eugen Szenkar. Este obtuvo sus mejores éxitos con dos estrenos, una serie de fragmentos de *Wozzeck* de Alban Berg, en los que intervino la soprano polaca Adelina de Korytko, y la breve pero alucinante *Fundición de acero* de Mossolov, que inexplicablemente fue desapareciendo luego de los repertorios. También acertó, al parecer, Szenkar con la *Tercera sinfonía* de Mahler, presentada, como las anteriores obras, en primera audición, el *Psalmus hungaricus* de Kodaly y la Polca y fuga de *Schvanda el gaitero* de Weinberger, otra novedad.

En los tres conciertos siguientes ocupó la dirección, en su primera visita a la Argentina, un joven y talentoso músico español, Ernesto Halffter, que a la sazón contaba 27 años de edad. Ya apreciado como compositor a través de su admirable *Sinfonietta*, se impuso Halffter también como director de medios incuestionablemente muy buenos. En su primer concierto hizo escuchar *El amor brujo*, con la cantante Antonieta Silveyra de Lenhardson, y *Noches en los jardines de España*, con el pianista Rafael González, ambas de su maestro, Manuel de Falla. Luego siguieron dos creaciones del propio Halffter, la *Habanera*, que estaba destinada a una ópera que el autor no llegó a escribir (*La muerte de Carmen*) y la *Sinfonietta*. El segundo concierto incluyó *Le tombeau de Couperin* de Ravel, *Dos bocetos sinfónicos*, la ya referida *Habanera* de Halffter y obras de Falla. En su tercer programa incluyó un coral de Bach orquestado por él mismo, *Santa Rosa de Lima* de André, con la cantante Ana Kihlberg y la recitante Blanca

de la Vega; la suite del ballet *Sonatina* de Halffter (primera audición), con participación de la pianista Alicia da Camara Santos de Halffter, *Triana* de Albéniz en orquestación de Fernández Arbós y la segunda suite de *El sombrero de tres picos* de Falla.

Juan José Castro empuñó la batuta en los dos conciertos que completaron este ciclo. En el primero se ejecutaron la *Obertura en Do sostenido menor* de Piaggio, *El burgués gentilhomme* de Strauss, una de las oberturas shakespereanas de Mario Castelnuovo Tedesco, *La bisbetica domata*, en primera audición; *Tres cantos folklóricos* de Armando Schiuma, con la soprano María de Pini de Chrestia, y, también en primera audición, la espléndida *Primera sinfonía* de Honegger. En la segunda de estas audiciones, Castro hizo escuchar su *Sinfonía bíblica* para coro y orquesta, con texto de Victoria Ocampo, una de las expresiones más importantes de la literatura argentina del género.

La Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal desarrolló, entre confundida y agobiada por la incertidumbre de un subsidio reducido o borrado del presupuesto, un ciclo similar al ofrecido el año anterior. Nuevamente José María Castro en el atril principal ofreció doce conciertos dominicales y matutinos, a precios de circunstancias, con una primera parte del ciclo en el teatro Opera y una segunda en el Politeama Argentino. El repertorio fue bastante ecléctico a la vez que escasamente novedoso, cosa ésta por varios motivos explicable e, inclusive, justificable. Como únicos estrenos figuraron la *Rapsodia georgiana* de Alexandre Tcherepnin, con Luis Walter Pratesi como solista en violoncelo, y varias obras de autores argentinos, en su mayor parte dirigidas por los respectivos compositores.

Aun cuando sometida también a los vaivenes presupuestarios, la Orquesta de la Asociación

Sinfónica de Buenos Aires, a la que volvió a conducir Juan José Castro, pudo funcionar de manera cuando menos en parte satisfactoria. De entrada, en momentos en que las perspectivas económicas parecían mejores o menos malas, dio dos conciertos en el Teatro Cervantes que fueron muy celebrados. Luego de un paréntesis, se reanudó la labor en el teatro Odeón, por cuanto la entrega de un pequeño subsidio imponía que los conciertos debían ofrecerse dentro del año. Se realizaron así cuatro conciertos, que fueron calurosamente recibidos.

Se escucharon en esta temporada un pianista del excepcional nivel de Arrau, junto a Orloff, Robert Lortat, Myieczyslav Munz, Wadim von Struckoff, Michael von Zadora y Nybia Mariño, además de los más calificados argentinos. Asimismo, ese año se presentó Antonio de Raco. En violín se destacaron Remo Bolognini y Adolfo Odnoposoff, en violoncelo se escuchó a Warwick Evans y Luis Walter Pratesi, en guitarra a María Luisa Anido y Eulogio Queralt, junto a Consuelo Mallo López y Luis Verón, mientras en clave se destacó Julieta Goldschwartz. Fueron relevantes sonatistas Pessina y González y se aplaudió a los cuartetos de Londres, Pessina y Pro Arte de Buenos Aires. Los recitales de música vocal fueron muy numerosos y en ellos participaron Jane Bathori, Rosalina Crocco, la griega Angela Pallas, Yole de Galacher, Lily Pons, Isabel Marenco y las señoras Lenhardson, Chrestia, Sánchez Elía y Berro Madero. Como visitante se tuvo a la polaca Adelina de Korytko. Especial relieve tuvo un concierto español de Magdalena Bengolea de Sánchez Elía y Ernesto Halffter. A estos actos se sumaron los homenajes a Debussy en el Salón Dorado del Teatro Colón y en Diapasón.

1933

En 1933 inició el Teatro Colón su actividad sinfónica con una sesión en la que tuvo parte

preponderante Artur Rubinstein, solista en los conciertos N° 2 en Si bemol Op. 83 de Brahms y N° 1 en Mi bemol mayor de Liszt, con Juan José Castro al frente de la orquesta, que ejecutó, además, obras de Weber y Ravel.

La presentación de Fritz Busch, una de las batutas realmente ilustres del siglo, que iba a quedar vinculado por aproximadamente tres lustros al quehacer musical porteño, se concretó con un homenaje a la memoria de Richard Wagner, punto de partida de las conmemoraciones que se le tributaron al cumplirse cincuenta años de su muerte. Con una conferencia sobre el artista evocado llevó el entonces intendente municipal, Mariano de Vedia y Mitre, la adhesión oficial al acto. En tanto Busch desarrollaba —y hubo coincidencia unánime de opiniones en el sentido de que lo hizo maravillosamente— el programa compuesto con las oberturas de *Rienzi*, Murmullos de la selva de *Sigfrido*, el Viaje de Sigfrido por el Rin de *El ocaso de los dioses* y la escena final del primer acto de *La walkyria*, en cuya realización tomaron parte la soprano Anny Konetzni y el tenor Lauritz Melchior.

Unas semanas más tarde, transcurrida la temporada de ópera, dirigió Fritz Busch otros cinco conciertos triunfalmente acogidos. En ese ciclo, al lado de las grandes obras del repertorio sinfónico, se escucharon las *Danzas de Maroszek* de Kodaly en primera audición; con el mismo carácter se tocó, dentro de un homenaje a Brahms por el centenario de su nacimiento, el *Doble concierto en la menor Op. 102*, en el que actuaron Carlos Pessina (violín) y Ramón Vilaclara (violoncelo), *Un Requiem alemán* con Editha Fleischer y el barítono Victorio Bacciato y las *Variaciones sobre un tema de Mozart* de Adolf Busch. El gran director alemán puso término a su labor de ese año con una sesión dedicada a Beethoven en la que repitió sus versiones, ya

ofrecidas en audiciones anteriores, de las sinfonías *Séptima* y *Novena*.

Pasó luego a ocupar el podio el también muy admirado Ernest Ansermet, que ofreció seis conciertos, cinco de abono y uno extraordinario, matinal. En esta ocasión, y al lado de obras ya dirigidas en temporadas anteriores, se escuchó, en primera audición, la versión orquestal realizada por el propio Ansermet de *Seis epígrafes antiguos* de Debussy y *La consagración de la primavera* de Stravinsky, que este director, tan

Teatro COLON

TEMPORADA DE PRIMAVERA 1933

VIERNES 15 de SEPTIEMBRE

A las 21.15

2.º CONCIERTO SINFONICO DE ABONO

DIRECTOR:

ERNESTO ANSERMET

Con el concurso del pianista FRANCISCO AMICARELLI

PROGRAMA

La Donna Serpente (Obertura). (Primera audición) A. CASELLA

Allegro. Arta. Coral y Final del Concierto Grosso JOSE MARIA CASTRO

Capriccio (Primera audición) STRAVINSKY
(Para Piano y Orquesta)

I.º Preso. Doppio movimento.
II.º Andante espedito
III.º Allegro spiritoso ma a tempo giusto

Concierto (Primera audición) STRAVINSKY
(Para Piano y Orquesta de instrumentos de viento y contrabajo)

I.º Lento. Allegro
II.º Largo
III.º Allegro

Quinta Sinfonía BEETHOVEN
I.º Allegro con brio.
II.º Andante con moto.
III.º Allegro. Finale

Piano BECHSTEIN cedido gentilmente por la casa IRIBERRI.

NOTA: Durante la ejecución de las obras no se permite el acceso a la sala.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES	
Palcos: (con y sin sillas) \$ 40.00	Terrazas altas (1.ª fila) \$ 2.50
1.º Balcon \$ 20.00	2.º \$ 2.50
2.º Balcon \$ 15.00	3.º \$ 2.50
3.º Balcon \$ 10.00	4.º \$ 2.50
4.º Balcon \$ 5.00	5.º \$ 2.50
5.º Balcon \$ 2.50	6.º \$ 2.50
6.º Balcon \$ 2.50	7.º \$ 2.50
7.º Balcon \$ 2.50	8.º \$ 2.50
8.º Balcon \$ 2.50	9.º \$ 2.50
9.º Balcon \$ 2.50	10.º \$ 2.50
10.º Balcon \$ 2.50	11.º \$ 2.50
11.º Balcon \$ 2.50	12.º \$ 2.50
12.º Balcon \$ 2.50	13.º \$ 2.50
13.º Balcon \$ 2.50	14.º \$ 2.50
14.º Balcon \$ 2.50	15.º \$ 2.50
15.º Balcon \$ 2.50	16.º \$ 2.50
16.º Balcon \$ 2.50	17.º \$ 2.50
17.º Balcon \$ 2.50	18.º \$ 2.50
18.º Balcon \$ 2.50	19.º \$ 2.50
19.º Balcon \$ 2.50	20.º \$ 2.50
20.º Balcon \$ 2.50	21.º \$ 2.50
21.º Balcon \$ 2.50	22.º \$ 2.50
22.º Balcon \$ 2.50	23.º \$ 2.50
23.º Balcon \$ 2.50	24.º \$ 2.50
24.º Balcon \$ 2.50	25.º \$ 2.50
25.º Balcon \$ 2.50	26.º \$ 2.50
26.º Balcon \$ 2.50	27.º \$ 2.50
27.º Balcon \$ 2.50	28.º \$ 2.50
28.º Balcon \$ 2.50	29.º \$ 2.50
29.º Balcon \$ 2.50	30.º \$ 2.50
30.º Balcon \$ 2.50	31.º \$ 2.50
31.º Balcon \$ 2.50	32.º \$ 2.50
32.º Balcon \$ 2.50	33.º \$ 2.50
33.º Balcon \$ 2.50	34.º \$ 2.50
34.º Balcon \$ 2.50	35.º \$ 2.50
35.º Balcon \$ 2.50	36.º \$ 2.50
36.º Balcon \$ 2.50	37.º \$ 2.50
37.º Balcon \$ 2.50	38.º \$ 2.50
38.º Balcon \$ 2.50	39.º \$ 2.50
39.º Balcon \$ 2.50	40.º \$ 2.50
40.º Balcon \$ 2.50	41.º \$ 2.50
41.º Balcon \$ 2.50	42.º \$ 2.50
42.º Balcon \$ 2.50	43.º \$ 2.50
43.º Balcon \$ 2.50	44.º \$ 2.50
44.º Balcon \$ 2.50	45.º \$ 2.50
45.º Balcon \$ 2.50	46.º \$ 2.50
46.º Balcon \$ 2.50	47.º \$ 2.50
47.º Balcon \$ 2.50	48.º \$ 2.50
48.º Balcon \$ 2.50	49.º \$ 2.50
49.º Balcon \$ 2.50	50.º \$ 2.50
50.º Balcon \$ 2.50	51.º \$ 2.50
51.º Balcon \$ 2.50	52.º \$ 2.50
52.º Balcon \$ 2.50	53.º \$ 2.50
53.º Balcon \$ 2.50	54.º \$ 2.50
54.º Balcon \$ 2.50	55.º \$ 2.50
55.º Balcon \$ 2.50	56.º \$ 2.50
56.º Balcon \$ 2.50	57.º \$ 2.50
57.º Balcon \$ 2.50	58.º \$ 2.50
58.º Balcon \$ 2.50	59.º \$ 2.50
59.º Balcon \$ 2.50	60.º \$ 2.50
60.º Balcon \$ 2.50	61.º \$ 2.50
61.º Balcon \$ 2.50	62.º \$ 2.50
62.º Balcon \$ 2.50	63.º \$ 2.50
63.º Balcon \$ 2.50	64.º \$ 2.50
64.º Balcon \$ 2.50	65.º \$ 2.50
65.º Balcon \$ 2.50	66.º \$ 2.50
66.º Balcon \$ 2.50	67.º \$ 2.50
67.º Balcon \$ 2.50	68.º \$ 2.50
68.º Balcon \$ 2.50	69.º \$ 2.50
69.º Balcon \$ 2.50	70.º \$ 2.50
70.º Balcon \$ 2.50	71.º \$ 2.50
71.º Balcon \$ 2.50	72.º \$ 2.50
72.º Balcon \$ 2.50	73.º \$ 2.50
73.º Balcon \$ 2.50	74.º \$ 2.50
74.º Balcon \$ 2.50	75.º \$ 2.50
75.º Balcon \$ 2.50	76.º \$ 2.50
76.º Balcon \$ 2.50	77.º \$ 2.50
77.º Balcon \$ 2.50	78.º \$ 2.50
78.º Balcon \$ 2.50	79.º \$ 2.50
79.º Balcon \$ 2.50	80.º \$ 2.50
80.º Balcon \$ 2.50	81.º \$ 2.50
81.º Balcon \$ 2.50	82.º \$ 2.50
82.º Balcon \$ 2.50	83.º \$ 2.50
83.º Balcon \$ 2.50	84.º \$ 2.50
84.º Balcon \$ 2.50	85.º \$ 2.50
85.º Balcon \$ 2.50	86.º \$ 2.50
86.º Balcon \$ 2.50	87.º \$ 2.50
87.º Balcon \$ 2.50	88.º \$ 2.50
88.º Balcon \$ 2.50	89.º \$ 2.50
89.º Balcon \$ 2.50	90.º \$ 2.50
90.º Balcon \$ 2.50	91.º \$ 2.50
91.º Balcon \$ 2.50	92.º \$ 2.50
92.º Balcon \$ 2.50	93.º \$ 2.50
93.º Balcon \$ 2.50	94.º \$ 2.50
94.º Balcon \$ 2.50	95.º \$ 2.50
95.º Balcon \$ 2.50	96.º \$ 2.50
96.º Balcon \$ 2.50	97.º \$ 2.50
97.º Balcon \$ 2.50	98.º \$ 2.50
98.º Balcon \$ 2.50	99.º \$ 2.50
99.º Balcon \$ 2.50	100.º \$ 2.50

Impreso: SCHULTZ & SONS, Buenos Aires

Programa ofrecido por E. Ansermet.

familiarizado con ella, abordaba por primera vez en Buenos Aires. Nuevas en nuestro medio fueron la obertura de la ópera *La Donna serpente* de Casella, *Capricho para piano y orquesta* y *Concierto para piano y orquesta* (vientos, contrabajos y timbales) de Stravinsky, con Francisco Amicarelli como solista, la *Partita* de Petrassi y *Tres madrigales de Miguel Angel* de Gil, con el barítono Victorio Bacciato como solista. En su último concierto de este ciclo reeditó el maestro Ansermet obras ya ejecutadas de Debussy y Stravinsky.

Cerró esta temporada sinfónica de la Orquesta del Teatro Colón un concierto de música latinoamericana que estuvo a cargo del director brasileño Walter Burle Marx y com-

prendió *La voz de las calles* de Allende, *Llanuras* de Cluzeau Mortet, *Melga sinfónica* de Fabini, obertura de *O Garatuja* de Nepomuceno, *Serie infantil* de Camargo Guarnieri, *Imbapará* de Fernández, *Caixinha de Boas Festas* de Villa Lobos, *Fantasia brasileira* de Mignone, *Suite infantil* de Juan José Castro y danzas de *Huemac* de De Rogatis. Parte considerable de estas obras fue escuchada en primera audición.

En ese año hubo presentaciones aisladas de directores y conjuntos que por una u otra razón —por más de una en ciertos casos— despertaron interés. En una de ellas, Gilardo Gilardi presentó con elementos de conjunto reunidos a ese efecto, un *Requiem* por él escrito años antes y que fue escuchado con deferencia. Otras de esas sesiones estuvieron a cargo de una por entonces recién constituida Orquesta Sinfónica Argentina, que dirigía Cecilio López Buchardo, joven profesional muy prematuramente desaparecido, que dio tres conciertos, en el Cervantes. Otra sesión fue cumplida en el teatro Odeón, que por entonces nadie imaginaba que con el andar del tiempo iba a ser maltratado e imperdonablemente destruido en actitud que por sí sola se define. Estuvo a cargo de una orquesta que, dirigida por Juan José Castro, había formado una emisora privada, Radio Splendid, para elevación de sus programas. En esa única actuación pública, que contó con el concurso del violinista español Manuel Quiroga, se ejecutaron obras de Mozart, Bach, Wagner, Ravel y Lalo.

La Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal volvió a hacerse presente en la actividad que desde años atrás se hallaba desarrollando. Presentó, como en las temporadas inmediatamente anteriores, una serie de conciertos dominicales y matutinos —cuatro esta vez— cumplida en el teatro Astral y con la conducción de su titular, José María Castro. Se transitó en ellos por un reperto-



Lía Cimaglia-Espinosa.

rio de calidad, variado dentro de una orientación que tendió de manera clara a lo tradicional —Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner, Brahms, Rimsky-Korsakov, Reger, Debussy, Strauss, Ravel— y se presentó una novedad de interés pronunciado, debida al propio Castro, su *Concerto grosso*, primera incursión del autor en la literatura orquestal, que ha quedado como una expresión altamente caracterizada de la música argentina.

Los recitales pianísticos tuvieron por animadores a Rubinstein, Robert Golsand, Alexander Brailovsky, Nybia Mariño, Souza Lima y los locales Elsa Piaggio, Héctor Ruíz Díaz, Celia Fasce, Raúl Spivak, Antonio De Raco, Almah Melgar, Corina H. de Lima, Lía Cimaglia-Espinosa, Helena Larriau, Jorge Fanelli, Luis La Via, Sara Carracedo, Tila y John Montés y Carmen Masferrer. En los restantes rubros se destacaron Oscar Nicastro (violoncelo), Julieta Goldschwartz (clave) y Julio Perceval (órgano), que ofreció un ciclo de historia de su instrumento. En conjuntos de cámara se escuchó a Rubinstein con Bolognini en un homenaje a Brahms en Amigos del Arte, los cuartetos Pro Arte, de la Sociedad Nacional de Música, el Cuarteto Guarneri y el Trio Schneider.

A los cantantes en permanente actividad se unieron ese año Ema Rosa Ferrán, Marta de la Vega, María Teresa Volpe, Sofía Mendoza, Alma Reyles y Ema Brizzio. Carlos Rodríguez fue uno de los de mayor actuación, tanto en recitales como en conciertos con orquesta. Hubo homenajes a Brahms de la Singakademie, a Messenger de Amigos del Arte y a Duparc de La Peña. Particular atractivo tuvieron los conciertos del Grupo Renovación dedicados a la música moderna.

1934

En 1934 el Teatro Colón inició en el otoño su actividad sinfónica. En la Semana Santa, Rafael

Terragnolo, titular del Coro, presentó un programa formado con dos obras de inspiración religiosa para voces y orquesta, el *Stabat Mater* de Pergolesi y el oratorio *Cristo en el Monte de los Olivos* de Beethoven. En calidad de solistas actuaron Carlos Rodríguez y Adelina Morelli.

Días después hizo su presentación ante la Orquesta del coliseo municipal el maestro Lamberto Baldi, un músico italiano que venía desarrollando actividad de trascendencia singular al frente de la Orquesta Sinfónica del SODRE de Montevideo, en cuyo puesto de mando permaneció durante considerable número de años y que más adelante mantendría relación estimablemente estrecha con el medio porteño (fue el primer titular de la actual Orquesta Filarmónica de Buenos Aires). Constituyó un éxito de proporciones este concierto de Baldi, al que sucedieron dos audiciones encomendadas a José María Castro, quien tuvo en una de ellas como solista a Mieczyslaw Horszowski en el cuarto concierto para piano de Beethoven.

Un acontecimiento de proporciones estuvo constituido por los conciertos que, de regreso en Buenos Aires al cabo de varios años de ausencia, dirigió el eminente Héctor Panizza. Los resultados se consideraron espléndidos. En el primer programa figuraron, al lado de obras de Bach y Beethoven, *Tema con variaciones* del propio Panizza y dos fragmentos de Wagner, del que este director era traductor preclaro. En la segunda sesión se pudo escuchar la *Segunda obertura de concierto* de Alberto Williams, la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak, *Cuadros rústicos* de Giulio-Cesare Sonzogno, *Canti della stagione alta*, para piano y orquesta, de Pizzetti con Horszowski como solista (las dos últimas en primera audición local) y otros dos fragmentos wagnerianos.

Fritz Busch reapareció, exitosamente por supuesto, con un programa integrado por Beetho-

ven, Strauss y Wagner (escena final de *El ocaso de los dioses* con la soprano Ella de Nemethy). Luego tuvo a su cargo uno de los mayores acontecimientos musicales registrados por aquellos años, la primera audición porteña de *La Pasión según San Mateo* de Bach, hecho que tuvo resonancia inclusive fuera del país a través de una emisión radiofónica a cargo de una cadena internacional. Para esta versión, memorable, contó Busch con el concurso del Coro del Colón, a cargo siempre de Rafael Terragnolo, y de los cantantes Editha Fleischer, Karin Branzell, Lucy Ritter, Koloman von Pataky, Alexander Kipnis, Hellmuth Schweeb, Victorio Bacciato y Stefano

Ballarini. *La Pasión según San Mateo* fue presentada en tres ocasiones. Posteriormente dirigió Busch otros dos conciertos.

Interés muy especial revistió el concierto con que Ottorino Respighi puso término a su segunda y última visita a Buenos Aires, donde había presentado semanas antes su ópera *La fiamma*. Se ejecutaron en esa ocasión, además de una obertura de Rossini, cuatro obras del compositor: *Las fuentes de Roma*, *Gli Ucelli*, *Los maitines de Santa Clara* (de *Vetrata di chiesa*) y *Los pinos de Roma*.

En dos ocasiones se puso Juan José Castro ese año al frente de la Orquesta del Colón, en cuyo transcurso, junto a obras de Vivaldi, Liszt, Beethoven y Wagner se escucharon *El canto del ruiseñor* de Stravinsky, *La Mer* de Debussy y la *Rapsodia española* de Ravel.

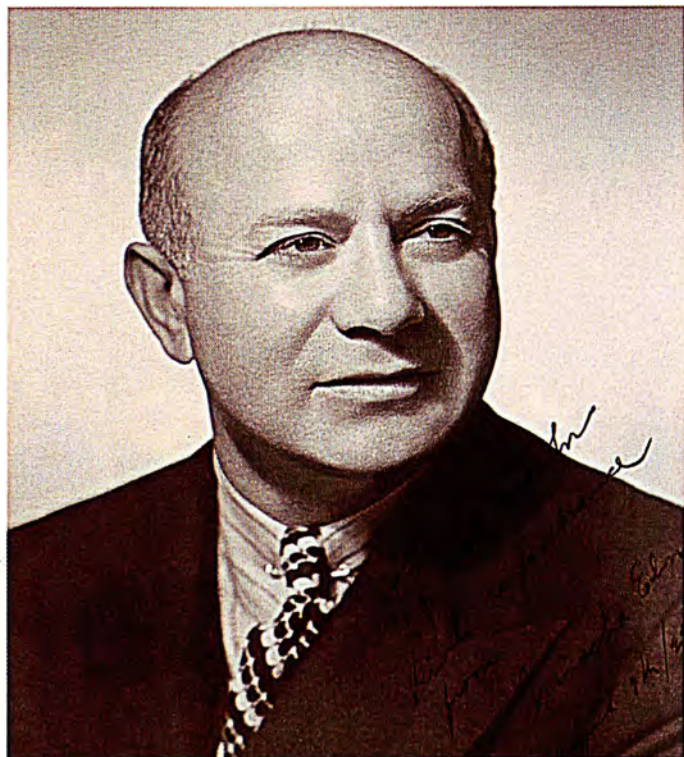
Alguna otra audición de menor cuantía completó la labor sinfónica cumplida ese año por el Colón. En la Asociación Wagneriana (Teatro Cervantes) dirigió Ottorino Respighi, como proemio a una representación de su *María Egiziaca*, la Tercera suite de *Arias y danzas antiguas* y el *Tríptico boticelliano*, con una orquesta formada por miembros de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires. En la misma entidad condujo otro concierto Alberto Erede, con páginas de Mozart, Wagner y Ferdinando Liuzzi, autor éste que transitó escasamente en los repertorios.

La Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal, empeñada en no ceder posiciones, ofreció en el Politeama Argentino una serie de conciertos que condujo, como en temporadas anteriores, José María Castro.

Ese año hizo su aparición una nueva entidad, la Sociedad Argentina de Conciertos, cuyo objetivo era la realización de audiciones sinfónicas. Su fundador y director permanente fue Carlos Olivares, músico meritorio que había cumplido labor intensa y fecunda principal-



Héctor Panizza.



Mischa Elman.

mente en Tucumán. Su primer concierto fue dedicado a Beethoven y tuvo como solistas, en el *Triple concierto*, a Rafael González (piano), Carlos Pessina (violín) y Ramón Vilaclara (violoncelo). Siguieron otras sesiones, con repertorio amplio. Dicho ciclo se cumplió en la sala del Consejo de Mujeres y la orquesta estuvo formada por miembros de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires.

El piano tuvo esa temporada grandes figuras con Horzowski, Rosenthal, Kempff, Viñes, Galve y Regules, junto a distinguidas figuras de nuestro medio ya citadas y otras de actuación más reciente como Delia Drangosch de Gandolfo, Nidya Marcenaro, Velia Solari de Rodríguez, María Ester Gurrea, Sara Guzmán y Helena Larrieu, que actuó con Ricardo Viñes. Como acompañantes se destacaron Jacqueline

Ibels y Blanche Poujade. En violín se tuvo por primera vez a Mischa Elman y en otras oportunidades a Tomasov, Demicheri, Gendelman, Sujovolsky, Pessina, Bolia y Citro. Por su parte Andrés Segovia mantendría bien alto el cetro de la guitarra, mientras la música de cámara contó con el Trio Locatelli, Bellotto y Russo, el Cuarteto Diapasón y el de la Sociedad Nacional de Música. En el terreno del recital de canto actuaron Lily Pons, Koloman von Pataky, Tito Schipa, Isabel Marengo, Marcelle Bunlet, Alexander Kipnis y, en una serie de actuaciones, la otrora célebre Amelita Galli-Curci. Otras figuras del canto fueron Editha Fleischer, Gabriela Moner y Clarita Souviron.

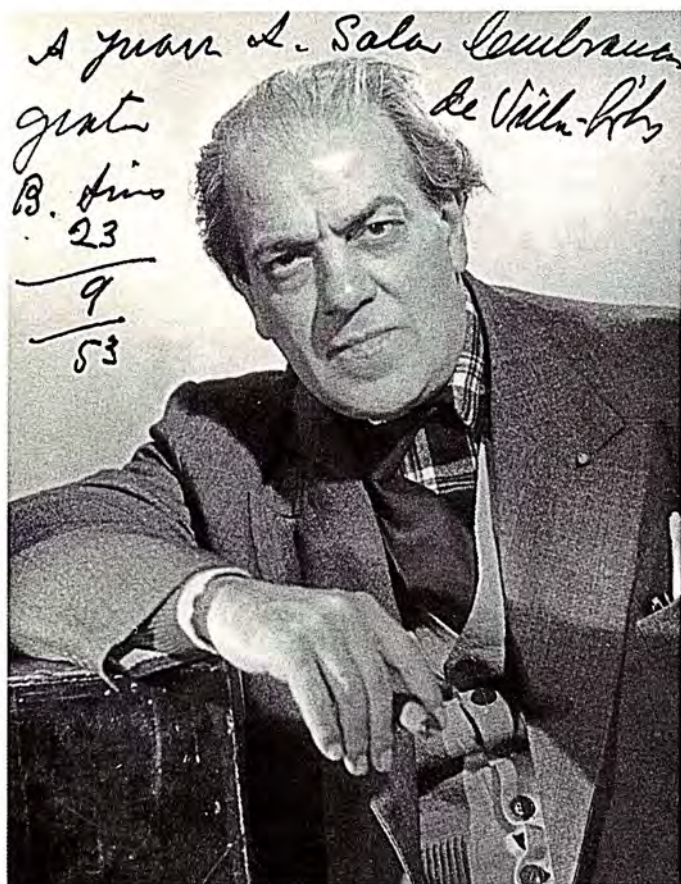
Esta temporada hubo asimismo audiciones dedicadas a Respighi.

1935

En 1935 volvió el Teatro Colón a iniciar su actividad de conciertos durante la Semana Santa. Lo hizo con dos audiciones. En la primera, Rafael Terragnolo presentó el *Stabat Mater* de Alessandro Scarlatti (solistas: Irene Sangüesa y Julia Spott) y *La Pasión de Cristo según San Marcos* de Perosi (con Victorio Bacciato, Fernando Traverso, Carlos Rattaro y Olindo Martignoni).

Juan José Castro tuvo a su cargo el segundo de esos programas, en el que incluyó tres obras de Bach —*Passacaglia en Do*, transcripción de Respighi; *Coral en sol menor*, transcripción del mismo Castro, y *Preludio y fuga en Re mayor*, transcripción de Respighi— así como su propia *Sinfonía bíblica*. Algo más adelante, cooperó Castro con Fritz Kreisler en ejecuciones de un concierto de Mozart, el N° 3, en Re mayor K. 216, y del de Beethoven, en Re mayor Op. 61, a los que hizo preceder por la obertura de *Egmont*.

Heitor Villa Lobos, que había viajado a Buenos Aires con el propósito fundamental de dirigir el estreno de su ballet *Urupurú* en una fun-



Heitor Villa Lobos.

ción de gala, ofreció luego dos conciertos. Uno con obras de Beethoven, José María Castro, Ravel y propias (*Caixinha de Boas Festas* y *Amazonas*), y otro dedicado exclusivamente a su producción: *Primera sinfonía*, *Louco*, para contralto y orquesta, con Emma Brizzio como solista; *Momoprecoce*, con Francisco Amicarelli; *Bachianas brasileiras N° 1*, para conjunto de violoncelos, y *Danzas de los indios mestizos*. Fue opinión virtualmente unánime que en el músico brasileño el creador superaba con holgura al director.

Volvió en esta temporada Fritz Busch a ofrecer conciertos que despertaron expectativa y concretaron éxitos de proporciones. En el primero hizo escuchar obras de Bach, con Jacques Thibaud en el *Concierto N° 2, en Mi mayor, para violín y orquesta*, y varios fragmentos wagnerianos. Siguió una reedición, tan triunfal como el estreno del año anterior, de *La Pasión según San Mateo* de Bach, tras la que se concretó otra nota de excepcional jerarquía, el estreno de la *Misa en Si menor* del mismo compositor, en la que tomaron parte los cantantes Editha Fleischer, Karin Branzell, Lucy Ritter, Koloman von Pataky, Alexander Kipnis y Paula Weber, que en una de las tres ejecuciones de la obra sustituyó a Branzell. Forzoso resulta reconocer que ambas obras habían tardado más de la cuenta en llegar a Buenos Aires.

A propósito de este estreno, cabe recordar, a título anecdótico, que por entonces se estilaba no aplaudir en las ejecuciones de carácter religioso. Empero, en esa ocasión, tan pronto finalizó la *Misa en Si menor*, el Presidente de la Nación, general Agustín P. Justo, asistente asiduo a los conciertos y a las representaciones de ópera, se puso de pie e inició un aplauso en el que de inmediato lo acompañó el resto del público. Desde ese momento la modalidad de no aplaudir quedó interrumpida, inclusive en las iglesias. Completó Busch sus conciertos de ese año con una audición en la que figuraron obras de Beethoven y Wagner, *Turay-Turay* de Gianneo y el estreno de *La rebelión del agua* de Floro Ugarte.

Ese año, José Iturbi, tan admirado, y con razón, como pianista, se presentó aquí por primera vez como director de orquesta, especialidad para la que le fueron reconocidas en lugares diversos del mundo aptitudes que algunas grabaciones permiten hoy apreciar. Iturbi, es bueno recordarlo, llegó a ser titular de la Filarmónica de Rochester. Dio dos conciertos con la Orquesta del Colón y en ambos se hizo admirar en actuación simultánea como director y pianista, acompañado siempre por el éxito. Con esa doble tarea abordó el *Concierto N° 3, en Do menor, Op. 37* de Beethoven y el *Concierto N° 20, en Re menor, K. 466* de Mozart.

La Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal, firme siempre en la brecha no obstante las muy serias limitaciones económicas, inició su actividad del año con dos conciertos que dirigió Heitor Villa Lobos en el teatro Opera, con obras propias y de otros compositores brasileños como Gomes, Barreto y Fernández. Más adelante, instalada en el teatro Corrientes (el anteriormente llamado Nuevo, en cuyo solar se levantaría el



Fritz Kreisler en el Teatro Colón.

Municipal General San Martín), presentó a Ernst Mehlich, un músico alemán radicado en Brasil como consecuencia del estado de cosas creado en su país por el advenimiento del nazismo.

En ese año una emisora privada, Radio El Mundo, perteneciente por entonces a la Editorial Haynes, creó su propia orquesta sinfónica, que puso bajo la guía de Juan José Castro. Ese conjunto daba conciertos radiofónicos cada semana y, además, efectuaba presentaciones públicas que se realizaron en el Teatro Odeón. El éxito de esas sesiones fue caluroso. Al lado de obras ya conocidas en Buenos Aires, Castro ofreció la primera audición de las *Danzas de Galanta* de

Kodaly y del *Concierto para piano y orquesta* de Roussel, con Alexander Borovsky como solista.

Continuó en actividad la Sociedad Argentina de Conciertos con la dirección de Carlos Olivares, quien nuevamente abrió su ciclo con obras de Beethoven para incluir en otras audiciones a románticos germanos y a Haydn, de quien se escuchó su oratorio *La creación*, con Angélica Nallar, Mariano Olivares y Miguel Díaz Romero como solistas vocales.

Hacia fines de la temporada llegaron a Buenos Aires monseñor Licinio Refice y la soprano Claudia Muzio, quienes, a más de otras actividades, ofrecieron un concierto en el teatro Broadway, en el que se distinguió monseñor Re-



Jacques Thibaud.

fice en su doble carácter de compositor y director. En efecto, puesto al frente de una orquesta integrada por instrumentistas de la Asociación del Profesorado Orquestal, a los que se sumaron un coro de adultos y otro de niños, ofreció dos trabajos propios, *El martirio de Santa Inés* y la tercera parte del *Tríptico franciscano*. Fueron solistas, además de Claudia Muzio, que con ello cumplía su última actuación en esta ciudad, que la contó entre sus intérpretes preferidas a lo largo de los años, el tenor Rogelio Baldrich y el barítono Higinio Savio.

En piano se admiró a Guiomar Novaes, Benno Moisseiwitsch, Mieczyslaw Munz, Claudio Arrau, Alexander Borovsky, José Iturbi, Marisa Regules, Frederic Lamond, Antonio De Raco, Inés Gómez Carrillo, Adriana Flocco, Roberto Locatelli, Celia Fasce, Bettina Rivero, Haydée Helguera, Ester Castro, Enrique Villegas y, como acompañantes, Colacelli, Prelli, La Vía, Casas, Jannopoulos, Grigera. Ese año se tuvo la visita ilustre del violinista Fritz Kreisler y la presencia de sus colegas Thibaud y Spiller, contándose con la actuación de excelentes instrumentistas locales. La guitarra tuvo también figuras de nuestro medio, entre ellas Elsa Molina, Irma Perazzo y Consuelo Mallo López. En arpa se destacaron Tina Colonnese y en violoncelo Washington Castro y Federico López Ruf.

Activa fue la labor de agrupaciones de cámara como el Cuarteto Renacimiento, el Conjunto de Cámara Mozart, y los cuartetos Euritmia, Aguilar, Pessina, Pro Arte y Buenos Aires. En recitales de canto se escuchó a Gigli, Olga Praguer Coelho, Julia Spott, Ernesto Dodds, Helena Hirn, Claudia Muzio, Spani, Besanzoni, Rubens y Juan Carlos Pini.

Las instituciones privadas El Unísono y la Asociación Argentina de Música de Cámara, or-

ganismos señeros en su rubro, cumplieron una exitosa temporada.

1936

En 1936 fue José Iturbi quien dirigió a la Orquesta del Colón en el comienzo de su ciclo anual de conciertos, que había sido pasado de la primavera al otoño. Dirigió Iturbi cinco conciertos en los que asumió a la vez la parte pianística, como ocurrió en las *Variaciones sinfónicas* de Franck. En cambio en la última audición, tuvo como solista del *Concierto N° 1* de Tchaikovsky a Alexander Brailowsky, al que el músico español dio eficiente apoyo.

Por ese entonces se produjo, igualmente en el Colón, otro de esos acontecimientos que marcan época, la venida de Igor Stravinsky con el objeto de dirigir una serie de conciertos y algunas sesiones de ballet, con obras de su creación. Stravinsky tuvo, según cabía esperarlo, acogida extremadamente calurosa y halló colaboración que lo satisfizo plenamente por parte de los elementos del Colón. En sus conciertos condujo ejecuciones de la suite de *Pulcinella*, el *Concierto para piano, instrumentos de viento, contrabajos y timbales*, la *Sinfonía de los salmos*, *Fuegos artificiales*, *Ocho piezas fáciles* (primera y segunda suite), *Capricho para piano y orquesta*, *La consagración de la primavera*, *Apollon Musagète* y, en primera audición, *Perséphone*. En esta obra tomaron parte Victoria Ocampo en calidad de recitante y el tenor Carlos Rodríguez. En las obras para piano solista se sentó ante el teclado Sulima Stravinsky, hijo del compositor, que lo acompañaba en la gira.

Tan solo dos programas dirigió ese año Fritz Busch. En uno figuraron la *Sinfonía Júpiter* de Mozart y la *Novena* de Beethoven; en el otro se ofreció por primera vez en Buenos Aires —con tardanza evidente— el *Requiem* de Berlioz, que se ejecutó dos veces, la segunda seguido por el

preludio y la muerte de amor de Isolda, de *Tristán e Isolda*.

El director chileno Juan Casanova Vicuña, muy apreciado en este medio, se puso al frente de la Orquesta del Colón en un concierto en el que al lado de Beethoven, Haydn y Ravel figuraron la *Primera obertura de concierto Op. 15* de Williams, los *Tres esquisses* del propio compositor, en primera audición, *Atardecer en la Tablada* de Rodríguez y *Nochebuena* de Bisquertt.

La Orquesta Sinfónica de Radio El Mundo volvió a hacer una serie de presentaciones públicas, la primera de las cuales, cumplida en el



Igor Stravinsky.

Cervantes, tuvo el auspicio de la Asociación Wagneriana con carácter de homenaje a Stravinsky, quien se hizo presente en el acto. Juan José Castro dirigió *El canto del ruiseñor*, *Capricho para piano y orquesta*, con Sulima Stravinsky como solista; la *Suite N° 2* y la suite (versión 1919) de *El pájaro de fuego*. Luego, en el Odeón, dio otro concierto en el que tuvo actuación preponderante Alfred Cortot, quien bajo la guía de Castro, tocó el *Concierto en La menor Op. 54* de Schumann y el *Concierto N° 2 en Fa menor* de Chopin, para, además, y entre uno y otro, dirigir el *Concert dans le goût théâtral* de Couperin, según su propia revisión. Pasó luego la agrupación a actuar en el Opera, convertido ya en cine, tras la demolición, lamentable, de la antigua sala. Castro dirigió ahí un programa en homenaje a Liszt, al cumplirse cincuenta años de su muerte, al que siguió otro concierto en el que se escuchó, en primeras audiciones, la *Sinfonía N° 1* (en cuatro tiempos, como las cuatro estaciones) de Malipiero y *Arrabal*, primer tiempo de la *Sinfonía argentina* de Castro. Al viajar Castro al exterior, hubo dos conciertos que dirigió Ernst Mehlich hasta que luego, cambios de mando operados en la emisora trajeron consigo cierto anticipo de "populismo", que determinaron la liquidación de la orquesta. Un retroceso realmente penoso en el desenvolvimiento cultural del país.

La Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal organizó un ciclo de conciertos que se cumplió en el Politeama Argentino. No estuvo muy afortunada en la elección del director, al que encomendó la mayor parte de las audiciones, el irreversiblemente mediocre Frieder Weissmann. Es verdad que las finanzas no daban para contratar maestros como los que había traído la APO en otros tiempos, pero así y todo pudo haberse afinado en mayor medida la puntería. Tampoco resultó

afortunada la incursión que un musicólogo y pedagogo eminente, Erwin Leuchter, efectuó por el podio. Quedaron, por lo tanto, como resultado positivo, los dos conciertos que dirigió el titular, José María Castro, quien incluyó entre caracterizadas expresiones del repertorio, el estreno de una encantadora obra de su autoría, la *Obertura para una ópera cómica* y la primera audición de la vigorosa e intensa *Música de concierto para instrumentos de cuerda y de metal* de Hindemith.

En el curso de ese año recibió Buenos Aires, en el Teatro Colón, la visita de la Orquesta Sinfónica del SODRE de Montevideo, enviada por el Uruguay como adhesión al cuarto centenario de la fundación de nuestra ciudad. Con la dirección de su titular, Lamberto Baldi, desarrolló esa agrupación un programa formado por los dos primeros números de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, la *Primera sinfonía* de Brahms, *Mburucuyá* de Fabini (primera audición) y *suite N° 1* de *Belkis, reina de Saba* de Respighi, también obra nueva para nuestro medio. Dejó esta visita un recuerdo sumamente grato.

Nuevo para nuestro país fue Alfred Cortot, eminente artista que confirió gran relieve a la vida musical de la ciudad. Junto a él se tuvo a Joseph Hoffmann y a otro grande, Alexander Brailowsky, quien brilló en el ciclo integral de la obra pianística de Chopin. La visita de Igor Stravinsky, que se hizo conocer también como pianista, marcó, como se vio antes, otro de los puntos más altos de la vida musical en este año. En colaboración con su hijo Sulima, se escuchó al compositor en un recital. En el rubro pianistas actuaron asimismo Juan Reyes, Elsa Berner, Ofelia Carman, Rita Kurzman-Leuchter y varios de los ya escuchados en temporadas anteriores.

Entre los violinistas visitantes se contó con Josef Szigeti, Pery Machado y Leo Cherniavsky,

junto a los locales Pessina, Acedo, Sujovolsky, Spiller y Pedro Napolitano. Entre los violoncellistas se destacó Emmanuel Feuerman; en viola Aquiles Romani; en clarinete Martorella; Adolfin Raitzin y Maud Metcalfe en guitarra; Angel Martucci en flauta y en arpa Augusto Sebastiani, Margarita Samek y como visitante el eminente Nicanor Zabaleta.

En la actividad camarística sobresalió el Cuarteto Pro Arte en la integral de los cuartetos de Beethoven y se escuchó asimismo al



José María Castro.



Alfred Cortot.

cuarteto Kollisch. Una novedad muy admirada fue la primera visita del famoso Coro de Niños Cantores de Viena, que retornó luego en numerosas temporadas. En canto de cámara se escuchó a Lucy Ritter, Irina Alexandrova, Victorio Bacciato, Pol Breval, Eudoxia Tumakova, Brígida Frías de López Buchardo, Ninon Vallin, que ofreció una serie de seis recitales en el Colón, donde animó gran parte de su repertorio. También actuaron Martial Singher, distinguido barítono francés tan eficaz en ópera como en concierto, Zena Possente de Seta, Adelina Moreli, Onelia Talentón y Juan Carlos Pini entre otros. Cabe añadir que ese año el



Alexander Brailowsky.

Teatro Colón extendió sus actividades hacia los recitales de solistas y conjuntos y señalar que fue activa asimismo la labor de la Sociedad Hebraica, el Círculo Italiano, la Asociación Argentina de Conciertos y el Círculo de la Prensa.

1937

En 1937 volvió, muy cordialmente recibido, el admirado Gregor Fitelberg, a fin de dirigir el ciclo sinfónico de otoño del Teatro Colón. En sus ocho conciertos figuraron obras de Beethoven, Wagner, Strauss (incluidos *Una vida de héroe* y *Así hablaba Zaratustra*), Rossini, De-

bussy, Stravinsky, Ravel, Prokofiev, Respighi (*Fiestas romanas*) Falla, Honegger, Szymanowski (primera audición de la suite de *Harnasie*), Mossolov, Williams, López Buchardo y De Rogatis.

Dos programas presentó Erich Kleiber, que no actuaba en Buenos Aires desde 1929. Ambos fueron consagrados a Beethoven, uno con las sinfonías *Primera* y *Novena*, el otro con la *Missa Solemnis*. Los solistas fueron Cecilia Reich, en la *Novena*, y Any Konetzni, en la *Missa*; Lydia Kinderman, Koloman von Pataky y Joel Berglund, en ambas obras.

Jaime Pahissa, de actividad particularmente descollante como compositor, fue invitado ese año a dirigir dos conciertos. Hizo escuchar en ellos obras propias, tal el caso de la *Obertura sobre un tema popular catalán*, *Sinfonietta*, *El camino*, poema sinfónico, y la *Suite intertonal*, junto a las que figuraron páginas de Mozart, Beethoven, Wagner, De Rogatis y Gaito.

Juan José Castro dirigió dos conciertos con Pablo Casals, quien tocó el *Concierto en Re mayor* de Haydn, el *Concierto en Si menor Op. 104* de Dvorak, el *Concierto en Si bemol* de Boccherini y el *Concierto en La menor Op. 129* de Schumann, en tanto la orquesta, a más de colaborar con el insigne violoncelista, ofreció obras de Gluck, Beethoven y Bach. Con posterioridad tomó a su cargo el mismo director otras dos audiciones, en la primera de las cuales dio a conocer la versión completa de su *Sinfonía argentina*. En el segundo concierto, figuraron en primera audición la *Sinfonía concertante Op. 60*, para piano y orquesta de Szymanowski, con Francisco Amicarelli como solista y la suite de *Panambí* de Alberto Ginastera.

Un concierto que dirigió José Gil fue dedicado a Alberto Williams, ejecutándose sus sinfonías *Quinta*, *Sexta* y *Séptima*, las dos últimas en calidad de estrenos.



Josef Szigeti.



Nicanor Zabaleta.

Dentro de ciertas limitaciones, no dejaron de presentar atractivos los conciertos que ofreció la Orquesta Sinfónica Argentina que formó y dirigió Joaquín Clemente, quien presentó en ellos un par de trabajos propios. Se destacó como solista la pianista Lygea Garrido, en el *Concierto en La menor Op. 54* de Schumann.

Pianistas visitantes fueron Rubinstein, Munz, Kempff, Orloff, y de nuestros medio, Elizabeth Westerkamp, Carola Arias Blanco, Haydée Loustaunau, Magda García Robson, que alternaban con Helena Larrieu, Lía Cimaglia,



Gregor Fitelberg.

Carmen Masferrer, Esperanza Lothringer, Elsa Piaggio de Tarelli, Adriana Flocco, Noemí Rochaix y Roberto Locatelli. Se contó también con el español Emilio Osta, el dúo de piano Bartlett-Robertson y el infaltable y brillante integrado por Tila y John Montés. En violín volvieron Milstein y Cherniavsky, junto a quienes continuaron actuando el veterano y valioso León Fontova, mientras aparecieron figuras nuevas como Julio Sensabastiano y Julian Olevsky. En violoncelo se tuvo un año excepcional con la llegada de Pablo Casals, situado en plena madurez interpretativa y técnica. En arpa se escuchó a Beatrice Burford e Inés Sebastiani; en guitarra se ubicó a la cabeza de los artistas de nuestro medio María Luisa Anido, mientras Andrés Segovia ofrecía antológicos recitales. En clave se escuchó a Lucila Machuca García y en órgano a Julio Perceval. Entre los conjuntos de cámara actuaron ese año los tríos Pessina-González-Vilaclara y Locatelli-Tagliacozzo-Russo.

Deben recordarse los conciertos del Coro de la Catedral de Ratisbona y a los cantantes Marian Anderson, Conchita Badía, Martial Singher, Alma Reyles, Antonieta de Lenhardson, Cristina Maristany, Rayen Quitral, Editha Fleischer, Clara Oyuela, Esther Plotkin, el tenor japonés Josie Fujiwara, Rosalina Crocco y Zaira Negroni.

1938

En 1938 se tuvo nuevamente a José Iturbi para la conducción de los conciertos de otoño en el Colón. Dirigió cinco fechas, con programas atrayentes y variados por lo que hace a la elección de los compositores incluidos. Hubo tres novedades: *Gaúcho con botas nuevas* de Gilardi, que el mismo director había hecho conocer en los Estados Unidos; el *Concierto para violín, violoncelo, piano y orquesta Op. 56* de Casella, que

tocaron Vicente Tagliacozzo, Armando Russo y Roberto Locatelli, y Cinco miniaturas de Paul White, compositor estadounidense. Se reeditó la suite de *La Nariz* de Shostakovich y se presentaron las Danzas polovtsianas de *El príncipe Igor* de Borodin, en su versión completa, con coro. Además fueron incluidas obras de Bach y Bach-Respighi, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Brahms, Rimsky-Korsakov, Sibelius, Granados, Ravel y Falla. Iturbi no tocó en calidad de solista, y en cambio lo hicieron Zino Francescatti, con sumo éxito, y Carlos Pesina, a quienes se escuchó juntos en el *Doble concierto en Re menor* de Bach.



Tila y John Montés.

Albert Wolff, que regresaba a la Argentina a veintisiete años de su hasta entonces única visita, inició su labor con un memorable homenaje a Maurice Ravel, su ilustre coterráneo, muerto unos meses antes. Se escucharon en la ocasión la suite de *Ma Mère l'oie*, la *Rapsodia española*, la *Pavana para una infanta difunta*, el *Concierto en Sol mayor*, con Francisco Amicarelli, y el *Bolero*.



Roberto Kinsky.



Marian Anderson.

Cuatro programas presentó Erich Kleiber. En el primero hizo conocer un *Concerto grosso* del semidesconocido Gottfried H. Stölzel, que se antepuso a la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven y, en primera audición, el *Te Deum* de Bruckner, en el que las partes solistas estuvieron a cargo de Anny Konetzni, Risë Stevens, Koloman von Pataky y Emanuel List. Posteriormente presentó Kleiber otra nota de superior magnitud, la primera audición porteña de otra cumbre del genio de Bach: *La Pasión según San Juan*. Junto al coro que preparó Terragnolo, prestaron su concurso Ingeborg Schmidt-Stein, Karin Branzel alternando con Risë Stevens, Koloman von Pataky, Herbert Janssen y Emanuel List. Luego presentó Kleiber una de esas "soirées vienesas" que se con-

taban entre sus debilidades, reuniendo a Mozart, Schubert y dos de los Strauss (Josef y Johann, hijo). Tras ello condujo el director austríaco un concierto en cuyo programa aparecieron reunidos Mendelssohn, López Buchardo, Strauss y Beethoven.

Juan José Castro dirigió en el término del ciclo dos conciertos en los que la música moderna y contemporánea se vio representada con amplitud. En el primero figuraron los *Nocturnos* de Debussy, *Atipac* de De Rogatis, las *Variaciones sinfónicas* de Franck, con Lía Cimaglia-Espinosa, y *Juego de naipes* de Stravinsky, en primera audición. En el segundo fueron reunidos la *Segunda sinfonía (Elegíaca)* de Malipiero (primera audición), *El Yuquerí* de Rodríguez, el *Concierto en La menor Op. 54* de Schumann, con Elsa Piaggio de Tarelli y la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky.

Tres conciertos de orquesta incluyó ese año en su ciclo la Asociación Wagneriana, que seguía dando sus audiciones en el Cervantes. El primero, a cargo de Juan José Castro, reunió composiciones de Rabaud, Debussy (*Danza sagrada y danza profana*, con Margarita Samek de Zollhoffer en arpa) y Falla, *El retablo de Maese Pedro*, con Enrique Mazza, Carlos Rodríguez y Víctor Damiani en las partes de Trujamán, Maese Pedro y Don Quijote; el segundo, con obras de argentinos —Williams, Gil, Pinto, Lamuraglia, Troiani y André— fue dirigido, en alternancia, por Constantino Gaito y Alfredo Pinto; en el tercero ejerció la conducción José María Castro en obras de Corelli, Vivaldi, Bach y Mozart.

La Singakademie de Buenos Aires presentó un programa con tres obras de Bach y el *Magnificat Anima Mea* de Buxtehude, al que siguió otro con el oratorio *Santa Isabel* de Haas, en primera audición. En ambos casos ejerció la dirección el titular, Joseph Reuter.

Una entidad recién constituida, la Sociedad Filarmónica, presentó, en la Casa del Teatro, algunas audiciones de orquesta en cuya conducción se tuvo a Erwin Leuchter, que entre otras obras dirigió *Noche transfigurada* de Schoenberg, y George Hoyen, un director norteamericano, cuyo programa dio cabida a varios compositores de su país, Gardner Read, Arthur Foote y Mary Howe.

Continuó la actividad, por un tiempo interrumpida, de la Asociación (ex Sociedad) Argentina de Conciertos, que siempre con la conducción de Carlos Olivares, su "alma mater", llevó a cabo una estimable cantidad de conciertos. Volvió a presentar *La creación* de Haydn e hizo escuchar, asimismo, una serie de obras significativas, entre ellas la *Sinfonía sobre un canto montañoso de Francia*, Op. 25, de Vincent d'Indy, con Elsa Piaggio de Tarelli como solista en el teclado.

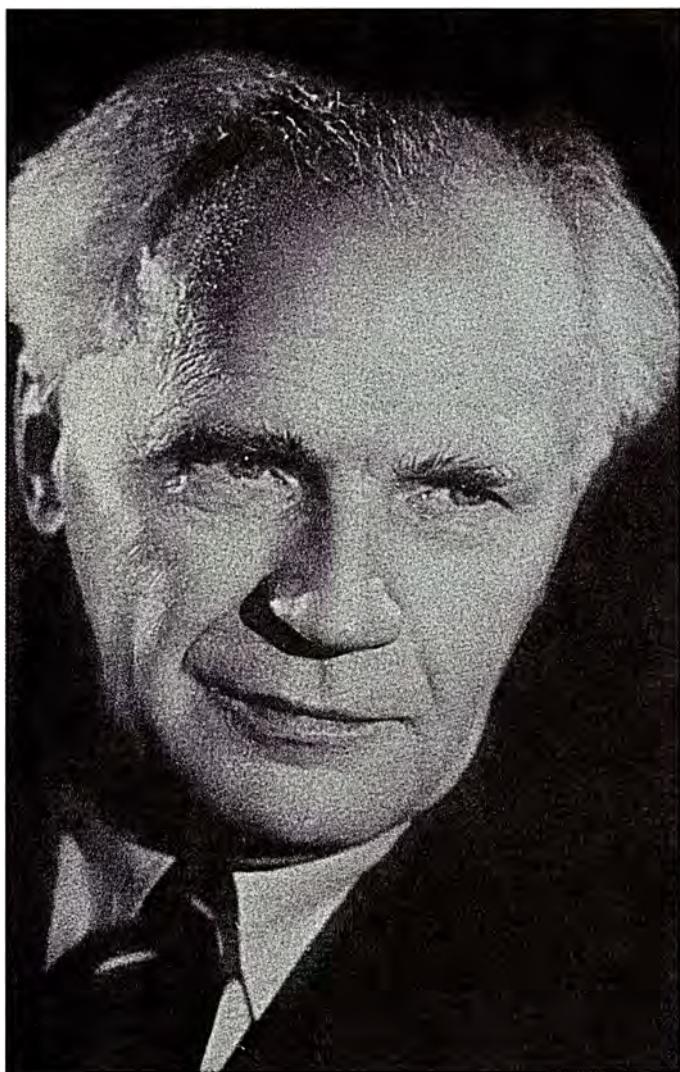
En piano conocimos a Lubka Kolessa, Niedzievski y Nino Rossi y volvimos a escuchar a Backhaus, quien retornó para triunfar en el Colón con el ciclo integral de las sonatas de Beethoven. Otros recitalistas fueron Lydia Latzke, Alfredo Rodríguez Mendoza, Galia Schalman, Carmen Scalcione, Fanny Ingold, Florencia Raitzin y el español Alejandro Vilalta. En violín se tuvo la notable presencia de Zino Francescatti, Manuel Peredíaz, Carlos Félix Cillario, Romeo, Pleticha, Acedo, Dávila Miranda, Ghirlanda y Pedro Napolitano. Excelentes violoncelistas de nuestro medio fueron Vilaclara, Gianneo, Pontino y Washington Castro, a los que se sumaron Luciano De María y Adolfo Odnoposoff; se destacaron asimismo Martucci y Montanaro en flauta y Edmundo Gaspart en oboe. Entre los conjuntos recordamos la actuación de los cuartetos Aguilar y Renacimiento, Pro Arte y Buenos Aires.



Albert Wolff.

Entre las instituciones se sumó Nueva Música, que debía cumplir fructífera labor, y la Agrupación de instrumentos antiguos, creada y dirigida por Adolfo Morpurgo.

Los cantantes de fama internacional se sumaron a la música de cámara a través de los recitales de Bidú Sayao, Marian Anderson, Lily Pons, Goeta Ljunberg, Marion Matthaus, al igual que los cantantes del Teatro Colón, como Hilde Reggiani, Bruno Landi, Gianna Pederzini, Felipe Romito, Frederick Jagel, Isabel Marengo, Victor Damiani, Dora Pockorny y Eugenia Harrison, una cantante rusa que se presentó con ese nombre. Por su parte Hina Spani, Carlos Rodríguez, Brígida Frías de López Buchardo, Gabriela Moner, Ada Poliakova, Antonieta Silveyra de Lenhardson, Fides Castro, Clara Oyuela, Paula Weber continuaban



Wilhelm Backhaus.

con éxito sus múltiples recitales en los principales centros dedicados a la música.

DE 1939 A 1945

LA ÓPERA

A lo largo de este período, el género lírico, virtualmente circunscripto a las temporadas del Teatro Colón, a su vez crecientemente



Zino Francescatti.

afianzado por entonces entre los mayores centros operísticos del mundo, siguió manifestándose en Buenos Aires en nivel de relevancia pronunciada, tanto por la jerarquía y amplitud de los repertorios, como por el empinado rango que casi invariablemente ponían de manifiesto las realizaciones en las que resultaba común tener a profesionales —director de orquesta, “régisseurs”, escenógrafos y cantantes— de bien cimentada nombradía internacional.

Veinte títulos integraron la temporada de 1939, con inclusión de dos estrenos argentinos recibidos con interés, no obstante la disimilitud de jerarquía que se manifestó en favor del que mencionamos en primer lugar: *Bizancio*, que en su primera representación mundial dirigió el compositor, Héctor Panizza, y *Las vírge-*

nes del sol de Alfredo L. Schiuma, que condujo Ferruccio Calusio, colaborador invariablemente solícito y eficaz de los autores nacionales. A la vez, determinadas obras, significativas, ya conocidas en Buenos Aires, llegaban al escenario del Colón. Eran ellas *La Cenerentola* de Rossini, que no se veía aquí desde el siglo pasado; *Macbeth* de Verdi y *Conchita* de Zandonai. De las óperas consideradas "de repertorio", se vieron *Boris Godunov*, *Madama Butterfly*, *La Bohème*, *Tosca*, *Turandot*, *Mignon*, *Lucia di Lammermoor*, *La Traviata*, *Rigoletto* y *Aida*, *Elektra*, *El caballero de la rosa*, *La novia vendida* y *Orfeo y Euridice*, a las que se añadió la opereta de Johann Strauss (hijo) *El barón gitano*. Razones originadas en las modificaciones de último momento que debieron introducirse en el elenco como consecuencia de la conflagración por ese entonces iniciada, determinaron que la soprano Jeannine Micheau cantara su parte en *El caballero de la rosa* en francés.

La temporada se inició el 19 de mayo y se prolongó hasta el 29 de octubre. Las representaciones operísticas fueron setenta y una y tuvieron como directores musicales a los ya citados Panizza y Calusio, a los que se unió para el repertorio germano, su colega Erich Kleiber. Entre los cantantes volvieron a contarse Gina Cigna, Hilde Reggiani, Cecilia Reich, Bidú Sayao, Franca Somigli, Lydia Kindermann, Gianna Pederzini, Risé Stevens, Lauri-Volpi, Landi, Pataky, Vaghi, Damiani, List y Baronti. Por primera vez se tuvo aquí, a más de Micheau, a Rose Pauly, impresionante *Elektra*, Andreas Boehm y Alexander de Sved. Como directores de escena volvieron a actuar Gielen, Erhardt y Piccinato, en tanto Wallmann siguió desempeñándose como coreógrafa. Hubo, como de costumbre, una temporada de primavera, con dirección musical de Arturo De Angelis, que comprendió el estreno de la primera ópe-

ra de Verdi, *Oberto conte di San Bonifacio*, al cumplirse un siglo de su estreno mundial en Milán, a más de *Il Segreto di Susanna* de Wolf-Ferrari e *I Pagliacci*.

En 1940 se realizó, no obstante el conflicto mundial que no dejaba de agravarse, otra temporada para cuyo elenco debió recurrirse más que de ordinario a los Estados Unidos, en tanto cierto número de artistas europeos fijaban, por la misma razón y en forma creciente, su residencia en esta parte del mundo. Con ese ciclo se vio prolongada la buena tradición del coliseo municipal. Figuraron en el repertorio diez títulos italianos, tres franceses, cinco germanos y uno checoslovaco. De esos trabajos fue presentado como estreno *Astuzie femminili* de Cimarosa, según la revisión efectuada por Ottorino Respighi. Las demás óperas ofrecidas fueron *Mefistofele*, *La Bohème*, *Turandot*, *Andrea Chenier*, *L'Elisir d'amore*, *La Traviata*, *Falstaff*, *Cavalleria rusticana*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Manon*, *Samson et Dalila*, *Alcestes*, *La walkyria*, *Parsifal*, *Salomé*, *Svanda el gaitero* y, nuevamente, la opereta *El barón gitano*.

En su primera actuación en Buenos Aires se tuvo a Franco Ghione, siendo Calusio, Wolff y Kleiber los demás ocupantes del podio. Tres de las sopranos eran nuevas para nuestro medio, Zinka Milanov, cantante yugoeslava que causó impresión imborrable, Judith Hellwig e Irene Jessner, artista marcadamente dúctil ésta. Nuevo asimismo para el Colón era el tenor Kurt Baum. En cambio fueron numerosas las reapariciones, entre las que se contó la de Marjorie Lawrence, conocida aquí en 1936 y llegada a primera figura de la Opera Metropolitana de Nueva York, a la que se iba a recordar de manera especial por sus intervenciones en *La walkyria* y *Salomé*. Por última vez se veía en Buenos Aires a Bidú Sayao y Jan Kiepura. Se escuchó también a Tito Schipa, Galliano

Masini, Armando Borgioli y René Maison, entre otros de presencia frecuente. Ese año se incorporaba a los elencos del Colón, un artista distinguidísimo que durante prolongado lapso enriqueció el nivel de muchas de las interpretaciones ofrecidas en ese coliseo. Se trataba de Angel Mattiello, que precedentemente había hecho su aparición en *Elektra* con el nombre de Ricardo Maciel.

En los meses de octubre y noviembre se llevó a cabo una serie de representaciones que fueron encomendadas a Albert Wolff. Se hicieron con *La Figlia del reggimento* de Donizetti, que por primera vez aparecía en el Colón; *Gualicho*, un estreno de Alfredo Pinto, y *Haensel y Gretel* de Humperdinck, esta última con libreto traducido al español por Ernesto De La Guardia. Los papeles de estas óperas estuvieron a cargo de cantantes locales, ocupándose de las "régies" Erhardt y Gielen.

La temporada de 1941 comprendió diecisiete títulos y se extendió desde el 30 de mayo al 30 de octubre. Los ocupantes del podio fueron Fritz Busch, a quien pudo apreciarse por primera vez aquí como intérprete de Verdi, creador por el que sentía el director alemán especial admiración y del que en Europa era considerado especialista notorio. Busch tuvo a su cargo *Il Trovatore* y *Otello*; Ferruccio Calusio se encargó de *Don Pasquale*, *La Favorita*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Rigoletto* y el estreno de *Lin-Calel* del argentino Arnaldo D'Esposito; Albert Wolff dirigió *La Damnation de Faust*, con la que se abrió la temporada, *Werther* y *Carmen*, esta última con las partes habladas, tal como figuran en el original. En tanto Erich Kleiber asumió la concertación de seis óperas, *Las bodas de Figaro*, *La flauta mágica*, esta última cantada por primera vez en el Colón, *Los maestros cantores de Nüremberg*, *Iphigénie en Tauride* de Gluck (ahora en versión original francesa) y

la opereta *El murciélago* de Johann Strauss (hijo).

Figuraron en el elenco Lily Djanel, Marita Farell, la chilena Rayen Quitral, la argentina Delia Rigal, que iniciaba ese año su carrera que sería fructífera en su proyección internacional, el inglés Arthur Carron, Raoul Jobin, Charles Kullman, Renato Cesari y Juan Zanin, por primera vez todos en el Colón, así como los ya conocidos Judith Hellwig, Irene Jessner, Isabel Marengo, Clara Oyuela, Zinka Milanov, Hilde



Zinka Milanov.



Bidú Sayao.

Reggiani, Lydia Kindermann, Sara César, René Maison, Pedro Mirassou, Alexander de Sved, Salvatore Baccaloni, Alexander Kipnis, Felipe Romito y Giacomo Vaghi. Convertida ahora en figura de primera línea se escuchó también a Bruna Castagna, a la que se había tenido aquí en papeles menores durante las temporadas 1925 y 1927. En primavera subieron a escena *Haensel y Gretel*, *Madama Butterfly* y *La novia del hereje*.

En 1942 la ópera estuvo representada en la temporada oficial del Teatro Colón a través de ochenta y una funciones que se cumplieron entre el 15 de mayo y el 27 de octubre. Se inició esta temporada con un espectáculo que

reunió obras de diferente índole: *Salomón*, oratorio escénico de Arturo Luzzatti; *Suor Angelica* de Puccini y el ballet *Casse Noisette* de Tchaikovsky. Siguieron en la cartelera *Simon Boccanegra*, *Un Ballo in maschera*, *Carmen*, en la que alternaron dos elencos, uno encabezado por Bruna Castagna, que cantó en francés, y otro que, con la mediosoprano Conchita Velázquez como protagonista, se expidió en italiano; *Oedipus rex* de Stravinsky, *Norma*, *Pelléas et Mélisande*, *Manon*, *Marouf*, *La flauta mágica*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Ariadna en Naxos* de Strauss (estreno), que se cantó en italiano. En una velada de gala se dio por primera vez en versión escénica *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, que dirigió Juan José Castro con intervención del Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca, "régie" de Gielen y escenografía de Héctor Basaldúa, un muy distinguido artista plástico que durante años permaneció vinculado al Teatro Colón, del que fue director técnico y para el que creó numerosas escenografías que lo consagraron como cultor destacado de esa especialidad. Durante el mes de noviembre se representaron *La sangre de las guitarras* de Gaito y la opereta *El barón gitano*, con su texto vertido al español.

Al frente de los espectáculos se desempeñaron Busch, Calusio, Castro, Panizza, Wolff y Martini. "Régisseurs" fueron Erhardt y Gielen, en tanto las coreografías se vieron realizadas por Margarita Wallmann y Georges Balanchine. Aparecieron por primera vez en el elenco del coliseo municipal porteño Rose Bampton, cantante que iba a adquirir entre nosotros prestigio pronunciado; Marcelle Denya, que se mostró intérprete sumamente sutil del repertorio francés; Florence Kirk, Rachele Ravina, Edward Kane, Antonio Vela, que procedía de la zarzuela; Leonard Warren, cuya presentación impresionó profundamente y brilló de



Renato Cesari.

modo infrecuente en *Aida*, *Simon Boccanegra* y *Un Ballo in maschera*, en tanto otros dos estadounidenses completaban ese grupo, los bajos Norman Cordon y John Gurney. En el resto del elenco figuraron los conocidos Irene Jessner, Zinka Milanov, Rose Pauly, Solange Petit-Renaux, Bruna Castagna, Lydia Kindermann, Frederick Jagel, Raoul Jobin, Lauritz Melchior, Herbert Janssen, Martial Singher y Giacomo Vaghi, conjunto realmente importante, cual solían serlo los elencos de aquellos años en los que también figuraron en número crecientemente abundante y, por ende significativo,

cantantes argentinos como Amanda Cetera, María De Benedictis, Yolanda Di Sabato, María Malberti, Clara Oyuela, Regina Taddia, Lucila Wells, Dora Pockorny, Tota de Igarzábal, Zaira Negroni, Norma Palmieri, Consuelo Ramos, Rogelio Baldrich, Pedro Mirassou y Delia Rigal, que se presentó ya como primera figura en un memorable *Simon Boccanegra*.

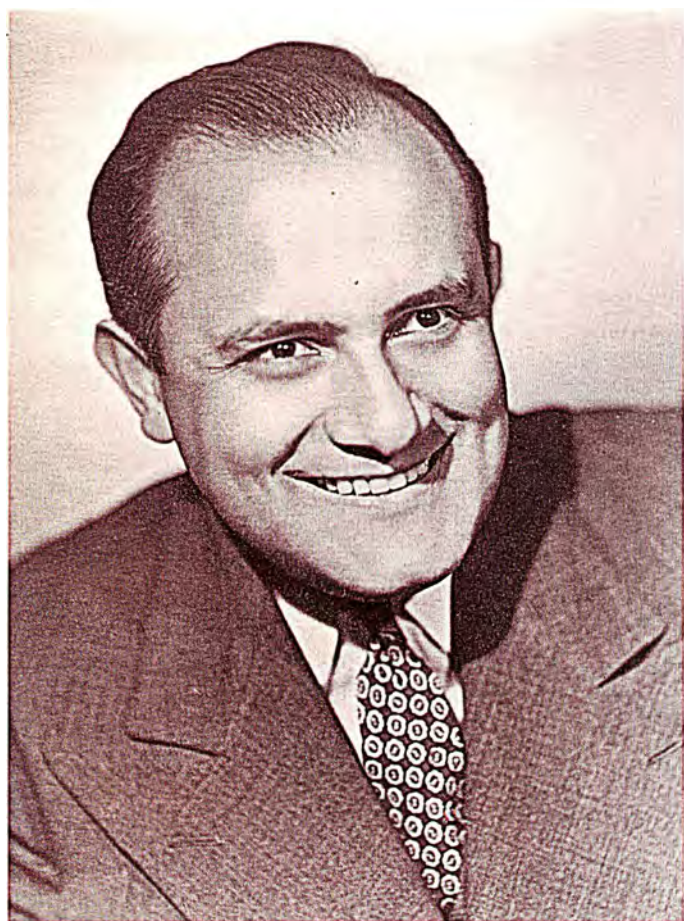
Con *Werther* dio comienzo la temporada oficial de 1943. Fue dirigida la ópera de Massenet por Albert Wolff, arraigado en nuestro medio para beneficio de éste, como consecuencia del estado de cosas ya aludido que imperaba en el mundo durante aquellos años tan duros. Además asumió Wolff la conducción de *Maroufy* y *Fidelio*. Héctor Panizza empuñó la batuta en las reediciones de *La Traviata*, *Rigoletto* y *Falstaff*, para luego estrenar *Armide* de Gluck, una novedad de sustancial importancia. Ferruccio Calusio compartió con él la conducción de *Armide* y *Rigoletto*, encargándose además de *La Bohème*, *L'Elisir d'amore*, *I Pagliacci* y *Lin Calel*. Busch fue el director de *Tristán e Isolda* y *Las bodas de Fígaro*, debiendo luego por enfermedad renunciar a la dirección de *El ocaso de los dioses*, que pasó a las manos de su muy probo y enterado preparador Roberto Kinsky, quien también debió encargarse, por la misma razón, de las dos últimas representaciones de *Tristán e Isolda*. Por su parte una de *Las bodas de Fígaro* fue asignada a Juan Emilio Martini, quien a su vez había cumplido en ella funciones de preparador. Para *Elektra*, el último título de la temporada, que también debió haber estado a cargo de Busch, se recurrió a Erich Kleiber, a quien ya se había apreciado en años anteriores como director de esta ópera.

El elenco, menos numeroso que el de 1942, comprendió, según estaba acaeciéndose por entonces, cantantes ya conocidos aquí, a los que

se unieron otros que, procedentes en primer término de la Ópera Metropolitana de Nueva York, iban a cumplir sus primeras actuaciones en Buenos Aires. Entre estos figuraron la muy distinguida soprano checa Jarmila Novotná y la americana, también prestigiosa, Helen Traubel. De aquéllos, se ha de recordar a Bampton, Denya, Marengo, Pauly, Rigal, Kindermann, Reggiani, Jobin, Landi, Janssen, Damiani, Singher, Cordon y List. En primavera se representaron, con repartos en parte modificados, *Las bodas de Fígaro* y *La Traviata*, a las que se agregaron *Carmen* y *El matrero*.



Rose Bampton.



Leonard Warren.



Rose Pauly.



Juan Emilio Martini.

En 1944 se acentuaron, por lo que hace a la constitución del elenco, los problemas suscitados por el conflicto bélico. Empero, y tras grandes esfuerzos, el problema quedó, cuando menos en gran parte, superado. Volvió a contarse con la cooperación de los ilustres maestros Busch, Panizza y Wolff, así como una vez más con los "régisseurs" Erhardt y Gielen y la coreógrafa Wallmann. El elenco de cantantes se integró mayoritariamente con argentinos, entre los que figuraron Marengo, Menkes, Oyuela, Rigal, Chelavine, Mirassou, Cesari, Mattiello, Romito y Zanin, así como con el español aquí residente Antonio Vela. Para actuar junto a ellos se trajo del exterior a Renée Mazella, Giacomo Vaghi, Carlos Merino y Pablo Vidal. A ellos se agregaron Kindermann, que se contó entre los artistas que fijaron su residencia en el país, donde cumplió durante años labor altamente significativa como intérprete en óperas y conciertos, que extendió luego a la enseñanza. Una vez más actuó Victor Damiani, estrecha y fecundamente vinculado por años al Colón.

Las actividades artísticas se iniciaron el 25 de mayo con *Bizancio* de Panizza, que dirigió el compositor, para proseguir con *La Bohème*, *Le Jongleur de Notre Dame* de Massenet, que no se ofrecía desde 1915, tal como entonces con un personaje central encomendado a una soprano. Alternaron en esa parte Mazella y Oyuela, con Wolff como director; el *Tríptico* de Puccini que dirigió Panizza, en marcos escenográficos creados por Horacio Butler; *Sadko* de Rimsky-Korsakov, no presentado aquí desde su estreno porteño en 1930, *La Traviata*, *Otello*, *L'Amore dei tre re* de Montemezzi, continuándose con un programa Ravel que incluyó, con la dirección de Wolff, *L'Heure espagnole* y el estreno de *L'Enfant et les sortilèges*. Cabe señalar que en ese lapso se contó con el concurso de los más destaca-

dos pintores argentinos, el ya nombrado Butler, Rodolfo Franco para *Sadko* y Héctor Basaldúa para Ravel.

La parte final de la temporada se cumplió con *La sangre de las guitarras*, *Boris Godunov*, con Romito como protagonista y Wolff en la dirección musical y *Feuersnot* de Strauss, que tuvo la dirección de Busch. Vino luego la habitual temporada de primavera, con *Carmen*, *Suor Angelica*, *La Bohème* y *Las vírgenes del sol*. De tal manera quedó cumplida una nueva campaña que a pesar de los inconvenientes ya referidos no alteró la buena tradición artística del gran teatro porteño.

En su temporada 1945, el Teatro Colón experimentó problemas análogos a los que se habían presentado el año anterior, los que también fueron superados airoosamente. Volvieron a hacerse presentes los maestros Busch, Calusio, Panizza y Wolff. Permanecieron en sus funciones como "régisseurs" Erhardt y Gielen, en tanto la conducción coreográfica fue compartida por Louis Le Bercher y Mercedes H. Quintana. Como cantantes fueron convocados Hilde Reggiani, Renée Mazella, Lydia Kindermann, Raoul Jobin y Bruno Landi. Hubo asimismo una presencia numerosa de intérpretes locales, juiciosamente seleccionados. Ingresaron al Colón figuras que hasta entonces no habían actuado en ese escenario, tal los casos de Carlos Guichandut como barítono, y que más adelante cumpliría carrera internacional como tenor, y el de la coloratura Blanca Rosa Baigorri. El repertorio fue mantenido en plano estimable de eclecticismo, enriquecido por la calidad de las obras, que venía siendo habitual con inclusión además de títulos que no se representaban a menudo. El programa comprendió *El zar Saltán* que dirigió Calusio, seguido por *Rigoletto*, con presentación de Guichandut y dirección de Panizza, quien posteriormente



Jarmila Novotná.



Helen Traubel.

tomó a su cargo *La Bohème*, *Armide*, *Khovanchina*, y su propia ópera *Aurora*, que se cantaba por primera vez con su libreto traducido al español y la partitura revisada ampliamente por el músico. *Manon*, *Pelléas et Mélisande*, *Louise* y *L'Enfant et les sortilèges* estuvieron a cargo de Wolff, en tanto Busch condujo *Haensel y Gretel*, con su texto vertido al español, y *Oberon* de Weber, que no se ofrecía en Buenos Aires desde 1914 y fue cantada en italiano. Calusio dirigió además de *El zar Saltán*, *Ollantay* de Gaito, *Lucia di Lammermoor* e *Il Barbiere di Siviglia*. Con las óperas precedentemente enumeradas se llevaron a cabo sesenta y siete funciones entre el 22 de mayo y el 28 de setiembre. Una nueva serie de primavera comprendió reediciones de cuatro de los títulos ofrecidos en la temporada oficial: *Haensel y Gretel*, *Oberon*, *L'Enfant et les sortilèges* e *Il Barbiere di Siviglia*, a los que se sumaron *I Pagliacci* y *El barón gitano*.

Digamos, ya más allá del término fijado para esta reseña (1945), que la perspectiva de recuperación tras el final de la contienda y la posibilidad de reacomodamiento se presentó como anhelada esperanza. Esta alentadora realidad se extendió a nuestro medio en general y al Teatro Colón en particular. Así, fue organizada en 1946 una temporada con presencia notoriamente mayor de cantantes procedentes del exterior —ya en condiciones de poder viajar— cuya dirección asumieron los maestros Calusio, Kleiber, Panizza y Wolff. Siguió teniéndose en la dirección escénica a Gielen y Erhardt, al tiempo que la dirección coreográfica fue desempeñada por Bronislava Nijinska. En 1947 se manifestó de manera elocuente un afianzamiento del Teatro Colón en el nivel de sus mejores tiempos. A ello contribuyeron manifestaciones tan superlativamente importantes como las reediciones de *El anillo*



Delia Rigal en *La traviata*.

del nibelungo de Wagner, que se ofreció por cuarta vez de manera completa y el estreno de *Jeanne d'Arc au bûcher* de Paul Claudel y Arthur Honegger, conducidas por Kleiber. La campaña cumplida en 1948 revistió importancia todavía superior a la precedente, ya que a un repertorio de calidad similar, se sumó la presencia de artistas de muy alta jerarquía en cantidad no frecuente. Entre ellos citemos a Kirsten Flagstad, la famosa soprano noruega,

que dio particular relieve a la parte final de esa temporada con sus interpretaciones extraordinarias de Isolda, y de Brunilda en *El ocaso de los dioses*. A su vez la temporada 1949, que registró veinte títulos, aportó la novedad de tres estrenos de marcada significación, *Padmâvati* de Roussel, *Iphigénie en Aulide* de Gluck y *La mujer sin sombra* de Richard Strauss, dirigidos respectivamente por los maestros Calusio,

Panizza y Kleiber. Por último digamos que 1950 contó con la presencia, en sus primeras visitas a Buenos Aires, de los maestros Karl Boehm, Antonino Votto y Artur Rodzinski. Particularmente memorable se consideró la actuación del primero de ellos, que dirigió *La walkyria*, *La flauta mágica*, *Fidelio*, y el estreno en la Argentina de *Jenufa* de Leos Janacek, con razón muy celebrado.



Carlos Guichandut.



Sofía Bandín en *El Barón gitano*.

De ahí en más, el Teatro Colón proseguiría su marcha en una sucesión de manifestaciones en las que alternarían aciertos indudables, con cierto número de contrastes, explicables en ocasiones. Con todo, la continuidad de su labor y la realidad de acontecimientos altamente significativos —cabría mencionar, entre otros, el estreno porteño de *Wozzeck* en 1952— aseguran su presencia y con ella la de Buenos Aires —la de la Argentina toda— en la geografía mundial de la ópera.

LA ZARZUELA

La década del 40, última de nuestro itinerario, registró en el campo de la zarzuela una actividad intensa y considerablemente variada. Se distribuyó entre los teatros Avenida, Mayo y Maravillas, nueva denominación este último del Onrubia. Una compañía encabezada por el compositor cubano Ernesto Lecuona, cultor del género en su país, dio a conocer varios de sus trabajos. En el San Martín se estrenaron *Rosa la china* y *Lola Cruz*, en tanto que *El cafetal* y *María la O* subieron a escena en el Ateneo. Miembros destacados de esa compañía eran Hortencia Coalla, Zoraida Marrero, Esther Borja y Miguel De Grandy.

En el Teatro Maravillas actuó por aquellos años un elenco cuya primera figura era Fidela Campiña. Como estrenos se ofrecieron *La musa gitana* de Baylac, *Doña Mariquita de mi corazón* de Alonso y *Carmen la sevillana* de Balaguer.

Digamos que, más allá de nuestro límite fijado en 1945, la década registró hechos tan importantes como la primera visita de Pablo de Sorozábal, quien dio a conocer en el Avenida su mayor éxito, *La tabernera del puerto*, junto con *Adiós a la bohemia* y *La eterna canción*. En esa compañía figuraba el tenor Marcos Cubas, que luego desarrollaría amplia y altamente caracterizada labor en el Colón. Sorozábal volvió

al año siguiente con dos estrenos propios, *Don Manolito* y *Black, el payaso*, ambos protagonizados por el barítono Pablo Terol.

Muchos de los artistas llegados al país en la década de 1940 —Campiña, Cubas, Ibars, Abad, Hertogs, Vela— formaron luego compañías que desarrollaron sus actividades en los escenarios ya mencionados del Avenida y del Maravillas. En uno de esos elencos cumplió sus primeras actuaciones Carlos Guichandut, que luego se destacaría en el campo de la ópera.

EL BALLET Y LA DANZA

La temporada de ballet de 1939 fue encomendada por el Teatro Colón, en lo fundamental, a Margarita Wallmann, artista que en este orden de cosas dio repetidas pruebas de valía singular. La misma incluyó cuatro nuevas realizaciones, *Georgia* de José María Castro sobre un poema de Eduardo Mallea, que tuvo dirección musical del compositor, escenografía de Pío Collivadino y Dante Ortolani, así como a Ruanova y Borovsky en las partes centrales; *La Boutique fantasque* de Respighi, sobre temas de Rossini, con decorados y trajes de Benois y Juan José Castro en el atril directorial. Esta obra, muy celebrada desde un comienzo, permaneció, justificadamente, durante años en el repertorio del Cuerpo de Baile del Colón, así como *La Valse* de Ravel, con coreografía inspirada en un poema de Eduardo Mallea titulado "El encuentro con el pasado", que fue dirigida por Albert Wolff y tuvo como intérprete principal a Louis Le Bercher, que procedía de la Opera de París. Otro título fue *Oriane et le prince d'amour*, ballet en dos actos de Florent Schmitt sobre un poema de Claude Seran, también a cargo en lo musical de Wolff. Varias reediciones de estas dos últimas obras tuvieron en el podio a Juan José Castro. En el verano de ese año había creado Wallmann un "divertissement" sobre música

de los Strauss de Viena, que tituló, precisamente, *Recuerdos de Viena* y que pasó a formar parte del repertorio del Teatro.

En 1940 se presentaron en el Colón tres ballets de compositores argentinos, todos sobre concepciones danzantes de Margarita Wallmann. Fueron ellos *Offenbachiana* de Juan José Castro, muy inteligente y sutil reunión de temas de Offenbach, admirablemente orquestados; *Cuento de abril* de Arnaldo D' Espósito, basado en la obra de Ramón del Valle Inclán, un acierto del malogrado músico, lamentablemente no reeditado con la continuidad deseable, y *Panambí* de Ginastera, leyenda coreográfica con argumento de Félix L. Errico, obra con la que concretó uno de sus primeros y rotundos triunfos un artista llamado a ocupar, con entera legitimidad, puesto de primera línea en la música de América. Las tres obras mencionadas tuvieron como director musical a Juan José Castro y como escenógrafo a Héctor Basaldúa. En un espectáculo dedicado al ballet francés, que tuvo como director musical a Wolff, ofreció Yurek Shabelevsky su versión de *L'Après midi d'un faune*, junto a la que figuraron *Coppelia* de Delibes y *La Valse* de Ravel. Prosiguieron, como en las restantes temporadas, las reediciones que invariablemente alternaban con los estrenos.

Contando una vez más con el concurso de Margarita Wallmann, presentó el Teatro Colón, en 1941, una versión de *La bella durmiente del bosque* de Tchaikovsky, baile fantástico de Petipa sobre un cuento de Perrault. Fueron numerosas las reediciones de esta obra en la que asumieron los papeles principales Ruanova y Borovsky, en tanto Castro dirigía la mayor parte de las representaciones, cediendo en varios casos la conducción musical a su colega Gregor Fitelberg. Escenografía y vestuario fueron de Benoís. Otro trabajo de Wallmann fue

ese año *La infanta* de Alfredo L. Schiuma, inspirado en Oscar Wilde, entre cuyos intérpretes se contaron Angeles Ruanova y Angel Eleta. Vino luego, por primera vez en el Teatro Colón, *El sombrero de tres picos* de Falla, estrenado en Buenos Aires el año anterior por el Ballet de Monte Carlo. Falla encontró en Wallmann, Castro, Basaldúa y los bailarines Dora del Grande, Borovsky y Le Bercher, a colaboradores ni más ni menos que óptimos. En ocasión de un homenaje rendido en el coliseo municipal a Meyerbeer en el 150º aniversario de su nacimiento, presentó Margarita Wallmann otra novedad, un "divertissement" que tituló *Los patinadores*, armado sobre fragmentos de las óperas *Le Prophète* y *L'Etoile du nord*, dirigiendo la orquesta el maestro Wolff. Cabe añadir que ese año se incorporó al núcleo de las primeras figuras del cuerpo de Baile el bailarín norteamericano Roy Milton.

El año siguiente, 1942, siguió Wallmann al frente del Cuerpo de Baile del Colón. Presentó entonces varias creaciones mediante las que enriqueció el repertorio del organismo. La primera fue *Casse Noisette* de Tchaikovsky; le siguió *Aubade*, concierto coreográfico de Poulenc —partitura encantadora, rebosante de ingenio— en la que se lucieron Ruanova, Borovsky, Eleta, con Roberto Locatelli en la parte de piano, que es importante, y el maestro Castro en el podio, cual también había acontecido en *Casse Noisette*, donde en dos ocasiones la batuta pasó a manos de Roberto Kinsky. En el segundo semestre de ese año se incorporó al núcleo de colaboradores prominentes del Colón el coreógrafo George Balanchine, figura de primera magnitud mundial en el ámbito de su especialidad, buena parte de cuyos trabajos se habían conocido el año precedente, durante la temporada que el American Ballet, por él dirigido, desarrolló en el Po-

liteama Argentino. Balanchine destinó al Teatro Colón el estreno mundial de *Concierto de Mozart*, ballet basado en el *Concierto N° 5 en La mayor K. 219*, el llamado "Turco", que fue admirablemente tocado por Carlos Pessina, el inolvidable e inigualado "concertino" de la Orquesta del Colón, bajo la guía de Juan José Castro. Los decorados eran de Pavel Tchelitcheff y los trajes de Juan Mancini. Actuaron el núcleo central de intérpretes, María Ruanova, Michel Borovsky, Estela Deporte, Jorge Tomin, Nélida Cendra y Yurek Shabelevsky. Balanchine presentó, asimismo, su versión de *Apollon Musagète* de Stravinsky, en el que se vio a Borovsky alternando con Shabelevsky en el papel titular, en tanto las partes de las tres musas estaban encomendadas a Ruanova, Amalia Lozano y María Delia García. Dirigió Castro.

En mayo de 1943, luego de actuar en el interior del país y en Montevideo, reapareció en el Teatro Colón el Original Ballet Russe que dirigía el coronel de Basil. Lo hizo en una serie de espectáculos en los que actuó conjuntamente con el cuerpo de baile local y primeras figuras del mismo. Los repartos se integraban con elementos de ambos conjuntos, en tanto la dirección orquestal era ejercida, alternativamente, por Juan José Castro, Eugene Fuerst y Roberto Kinsky. El director coreográfico era Vania Pso-ta. El repertorio, mayoritariamente formado con reposiciones, comprendió algunas novedades tales como *Icaro*, leyenda coreográfica de Lifar con ritmos del mismo orquestados por Fuerst, desempeñándose Román Jasinski como protagonista, y *El malón*, drama coreográfico con argumento y música de Héctor Iglesias Villoud, realizado escénicamente por Vania Pso-ta asesorado para las danzas nativas por Antonio R. Barceló. El marco escénico pertenecía a Héctor Basaldúa y como intérprete principal se desempeñó Esmeralda Agoglia.

La temporada de 1944 registró la reaparición de Margarita Wallmann, que repuso varias de sus creaciones ya conocidas y estrenó *Apurimac*, poema sinfónico-coreográfico de Emilio A. Napolitano sobre una leyenda aportada por Iglesias Villoud. El director musical fue Albert Wolff, el escenógrafo Juan A. Ballester Peña e intérpretes principales Yurek Shabelevsky y Dora del Grande. Como segundo estreno figuró *Chasca Nahui* de Angel Lasala, autor también del argumento, que contó con coreografía y vestuario diseñados por Raúl Sol-di; la coreografía era de Wallmann, los intérpretes principales fueron María Ruanova y Michel Borovsky, en tanto la dirección musical corrió por cuenta de Roberto Kinsky. En setiembre repuso Wallmann *La leyenda de José* de Strauss con algunas variantes en la presentación escénica y Fritz Busch en la dirección de orquesta. Hacia fines de esa temporada fue incorporado al repertorio el ballet *Proteo*, sobre la partitura de "Danza sagrada y danza profana" de Debussy, coreografía de David Lichin, decorados de Giorgio de Chierico y actuación principal de Jorge Tomin, María Delia García, Beatriz Ferrari, Nora Irinova y Adela Adamova. Director de orquesta fue Roberto Kinsky.

En 1945, año con el cual cerramos esta reseña, se encomendó la dirección del Cuerpo de Baile del Colón a Mercedes H. Quintana, conjuntamente con Louis Le Bercher. De la primera, se conocieron una versión de la *Sinfonía clásica* de Prokofiev, *Le Jongleur* sobre música de Bach y *Opereta* sobre temas musicales de Lehar. Le Bercher montó *Ma Mère l'oie* sobre la partitura de Ravel, con Wolff en el podio y escenografía de Basaldúa. Posteriormente, hizo conocer una nueva versión de *La Peri* de Dukas, con María Ruanova y Jorge Tomin.

Al margen de las actividades del Cuerpo de Baile del Teatro Colón, se presentó en 1939,

en el Teatro Odeón, una artista norteamericana de singular carisma, que actuaba con el seudónimo de La Meri. Cultivaba un repertorio de danzas ecológicas procedentes del extremo y arcano Oriente, y de la América precolombina. Poder apreciar, reconstruídas, las danzas de China o de las escuelas Kathakalí o Baratha-Natyam de la India, o alguna del reino de Siam, fue considerada una notable experiencia para nuestro medio. Su verdadero nombre era Russell Meriweather Hughes, nacida en Louisville, Kentucky, y su arte recordaba en parte a la legendaria Ruth Saint Denis, con quien había colaborado, ilustrándole las conferencias que ofrecía esta pionera, tras retirarse de la escena.

En 1940 llegó, iniciando una serie de visitas que realizarían conjuntos de prestigio internacional, el Ballet de Montecarlo, una agrupación a la que se consideró como la más importante surgida con posterioridad al famoso elenco de Diaghilev y que durante lapso bastante largo se desempeñó por el mundo en una primera línea indiscutida. A su frente figuraba, como director artístico, Leonide Massine. En la plana mayor del Ballet de Montecarlo, que ocupó el escenario del Politeama Argentino, se contaron bailarines de muy empuñada jerarquía, llamados a cumplir en el ámbito de su especialidad trayectoria por todos conceptos sobresaliente. Se contaban entre esas figuras Irina Baronova, Alexandra Danilova, Alicia Markova, Mia Slavenska, Leonide Massine, Frederick Franklin, Igor Yuskevitch, Roland Guerard y André Eglevsky. Junto a ellos se desempeñaron los también muy eficientes Nini Tillhade, Marc Platoff, Nathalie Krassovska, Jeannette Lauret, George Zoritch y Lubov Roudenko. En calidad de directores de orquesta actuaron Efrem Kurtz y Franz Allers. Como estrenos se ofrecieron, con coreografías

de Massine, *Gaité parisienne* de Manuel Rosenthal sobre temas de Offenbach, *El sombrero de tres picos* de Falla, *El bello Danubio* de Desormière sobre motivos de Johann Strauss (hijo), *Bacanal* sobre la música del Venusberg, de *Tannhäuser* de Wagner, *Capricho español*, sobre la partitura de Rimsky-Korsakov; *Rouge et noir*, sobre la *Primera sinfonía* de Shostakovich, *Séptima sinfonía*, sobre la partitura de Beethoven; *Nobilissima visione* de Hindemith (presentada como *San Francisco*), *Bogatyr* (Héroes rusos), sobre motivos de Borodin, *Igruchki* (Juguetes rusos), música de la *Fantasia sobre temas rusos Op. 33* de Rimsky-Korsakov; *Les Elfes*, sobre música de Mendelssohn, ambos ballets con coreografías de Fokin. Perteneciente a Marc Platoff fue la versión danzante de *La ciudad de los fantasmas* con música de Richard Rogers orquestada por Hans Spallers, en tanto la coreografía de *El diablo se divierte* con música de Tomassini sobre motivos de Paganini, era de Ashton. Además se ofrecieron *El beso del hada* de Stravinsky-Fokin; *Petrushka* de Stravinsky-Fokin; *Scheherazade*, sobre la suite sinfónica de Rimsky-Korsakov, coreografía también de Fokin; *Danzas polouvtsianas* de *El Príncipe Igor* de Borodin-Fokin; *Carnaval*, sobre la obra pianística de Schumann y *Las sílfides*, con música tomada de Chopin (ambas obras igualmente con coreografías de Fokin). Asimismo, figuraron en los programas del Ballet de Montecarlo *Coppelia* de Delibes, coreografía de Petipa-Cecchetti revisada por Nikolai Sergueiev; el segundo acto de *El Lago de los cisnes* de Tchaikovsky, coreografía según Petipa; *El espectro de la rosa*, sobre *Invitación a la danza* de Weber orquestada por Berlioz y con coreografía de Fokin; *El pájaro azul*, "pas de deux" de *La bella durmiente del bosque* de Tchaikovsky-Petipa; *L'Après midi d'un faune* sobre la partitura de Debussy con coreografía "según" Nijinsky; *La Boutique fan-*



La Meri.

tasque de Respighi sobre temas de Rossini, coreografía de Massine que se estrenaba en la oportunidad, y *Giselle* de Adam con coreografía revisada por Lifar. En la representación de estos ballets fueron empleadas escenografías concebidas por Henri Matisse, André Derain, Leon Bakst, Alexandre Benois, Salvador Dalí y Pablo Picasso.

También en 1940 se presentó en el teatro Odeón, cuya demolición se ha sumado a la cantidad de calamidades que nuestro medio artístico-cultural ha venido padeciendo de ma-

nera implacable, el Ballet Jooss, creado y dirigido por el coreógrafo alemán Kurt Jooss. Este conjunto, formado en Inglaterra, tenía su sede en la ciudad de Devon y se hallaba dedicado a las manifestaciones modernas de la danza, situado en la corriente estética que, originada en el expresionismo, procedía de la escuela de Rudolf von Laban. La mayor parte de las partituras empleadas por Jooss para sus creaciones se debían a Fritz Cohen, pianista que ejercía la



Leonide Massine.



Mia Slavenska.

dirección musical de la agrupación. Entre las figuras destacadas del elenco se contaban Noelle de Mosa, Lola Botka, Eva Leckstroem, Elsa Kahl, Maya Rovida, Bunty Slack y Ulla Soederbaum, así como Ernst Uthoff, Hans Zully, Rolf Alexandre, Rudolf Pesht, Hans Gansert y Angelo Rovida. La ejecución de las diferentes obras corrían por cuenta del nombrado Cohen y F. P. Waldman, en dúo de pianos. El éxito mayor de esta temporada consistió en *La mesa verde*, un trabajo que fue distinguido con el primer premio en el congreso internacional de París, en 1932, y que quedó en la historia del género como sátira, a un tiempo dura e irónica, de la guerra, como cuadro de desgarradora y premonitoria realidad. Otros títulos presentados por el Ballet Jooss en el curso de su visita fueron *Crónica*, drama del renacimiento italiano con música de Berthold Golschmidt; *Los siete héroes*, con música de Purcell adaptada por Cohen; *Antigua Viena*, un ballet sobre música de Joseph Lanner; *Pavana* de Ravel; *El hijo pródigo*, leyenda coreográfica con música de Cohen; *Balada*, con música de John Colman (*Variaciones libres sobre una antigua canción francesa*); *La gran ciudad*, impresiones sobre la vida moderna —otro de los mayores logros del conjunto— con música de Alexandre Tansman y *Cuento de primavera*, ballet romántico, también con música de Cohen. El propio Kurt Jooss era el autor de la totalidad de las coreografías presentadas. Años más tarde, los integrantes de este conjunto, radicados en Chile como consecuencia de la contienda mundial, formaron con la dirección de Ernst Uthoff, el Ballet Nacional de Chile, dependiente del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

A comienzos de la década del 40 llegó al país la danzarina coreana Sai Shoki, que se presentó en el desaparecido Teatro Politeama



Ernst Uthoff.

Argentino. Se dijo entonces que era un prodigio en cuanto a belleza física, intención artística, personalidad y elegancia, señalándose que “condensaba en sus danzas el color del Japón, la forma de la China y la línea de Corea”. Los acompañamientos de sus danzas se desarrollaban sobre la base de la música de corte, clásica y folklórica. Entre sus números se recuerdan *Melodía de la flauta de jade* y *Sacrificio para el Rey Dragón*.

En 1941 se presentó el American Ballet, conjunto creado por Lincoln Kirstein, cuya dirección coreográfica era ejercida por George



Lew Christensen.

Balanchine. Como director de orquesta se desempeñaba Emanuel Balaban. Figuras destacadas del elenco eran Marie Jeanne, Gisella Cacialanza, Lew Christensen y William Dollar, quienes fueron acompañados por los solistas Marie Jeanne, Olga Suárez, Marjorie Moore, Lorna London, Fred Danieli, John Kriza, Nicholas Magallanes y Todd Bolender. El repertorio presentado por esta agrupación, en el Politeama Argentino, estuvo formado por *Concierto barroco* (Concierto para dos violines y orques-

ta) de Bach, *Alma errante* (Fantasía *Wanderer*) de Schubert en orquestación de Charles Koechlin; *Divertissement* (*Soirées musicales* de Britten sobre temas de Rossini); *Serenata*, sobre la *Serenata en Do* Op. 48 de Tchaikovsky; *Ballet imperial* (Concierto N° 2 en sol menor, para piano y orquesta, Op. 44) también de Tchaikovsky, y *Apollon Musagète* de Stravinsky, todos ellos con coreografía de Balanchine. Además, figuraron en los programas, *Estación de servicio* de Virgil Thomson; *Charade* de Trude Rittman (sobre música popular norteamericana de comienzos del siglo), *Pastorela* de Paul Bowles, sobre temas populares mejicanos orquestados por Blas Galindo, éstos con coreografías de Lew Christensen; *Tertulia de swing* de Alex Wilder, coreografía de William Dollar; *El murciélago*, sobre temas de la opereta de Johann Strauss (hijo), versión de Balanchine; *Billy the Kid* de Copland, coreografía de Eugene Loring y *Time table*, sobre la *Música para teatro* del mismo compositor, coreografía de Anthony Tudor. Se emplearon en estas representaciones trabajos escenográficos de Candido Portinari, Paul Cadmus, Santos Rosa, Jared French, Mitislav Dobujinsky, Eugène Berman, Pavel Tchelichev, André Derain, Keith Martin, Alwin Colb, Tom Lee y James Marcon. Todas esas producciones fueron presentadas en calidad de estrenos para Buenos Aires.

A los Ballets Jooss y a la estética refinada y sutil de los Sakharoff en las décadas 30-40, se unieron las grandes creaciones de Dore Hoyer y Harald Kreutzberg, encargados de asegurar la presencia del arte alemán. En este punto cabe añadir que diferentes cultores surgidos de las escuelas germanas de Wigman, Palucca y Jooss, lo que significa decir de las fuentes más genuinas de la danza centroeuropea, habían llegado a Buenos Aires, como fue el caso de Annelene Michels, Otto Werberg y Renate Schottelius,



George Balanchine.



Cecilia Ingenieros.



Myriam Winslow.



Paulina Ossona.



Tamara Grigorieva.

quienes con Ida Meval y Francisco Pinter formaron un grupo pionero de la nueva danza de teatro que hizo escuela entre nosotros.

Pero el gran acontecimiento para la danza moderna debía llegar en 1944 con la visita de Myriam Winslow, acompañada por el bailarín Foster Fitz Simmons. Las actuaciones de esta artista, que representa la corriente americana moderna, despertaron enorme interés. Esto explica que los bailarines locales enrolados en esa tendencia se hayan agrupado alrededor de ella. De sus cursos surgieron casi todas las figuras locales de la danza moderna: Cecilia Ingenieros, Paulina Ossona, Luisa Grimberg, Anna Itelman, Marta Jaramillo, Lía Labaronne y Rodolfo Danton. A su vez Schottelius, Ossona e

Itelman formaron grupos que recorrieron el país. Winslow creó el Ensemble del Teatro Argentino de La Plata, que luego presentó en el Teatro Colón.

Al margen de las nuevas expresiones de la danza, ofrecieron recitales variados un grupo de calificados artistas, entre ellos Ekatherina de Galanta, Mercedes H. Quintana, Biyina Klappembach y Lida Martinoli.

Otro de los conjuntos de actividad internacional que llegó por aquellos años a Buenos Aires —se lo ha mencionado con anterioridad a raíz de su transitoria asociación con el Teatro Colón— fue el Original Ballet Russe dirigido por el coronel W. de Basil. Actuó de entrada en el Politeama Argentino, desarrollando un vasto repertorio en el que figuraron unas cuantas novedades de interés. Entre ellas se contaron *Paganini*, coreografía de Fokin sobre la *Rapsodia sobre un tema de Paganini Op. 43* de Rachmaninov; *Baile de graduados* de Dorati sobre temas de Johannes Strauss (h), obviamente muy adecuados para ser llevados a la danza, que se dio con coreografía de David Lichin; *Los presagios* (música de la *Quinta sinfonía* de Tchaikovsky), versión de Massine; *El hijo pródigo* de Prokofiev-Lichin; *Francesca da Rimini* (música de la fantasía sinfónica Op. 32 del mismo nombre, de Tchaikovsky), coreografía de Lichin; *Sinfonía fantástica* (sobre la partitura de Berlioz), coreografía de Massine; *El gallo de oro*, coreografía de Fokin sobre un extracto de la ópera de Rimsky-Korsakov, en versión para orquesta; *Proteo*, sobre *Danza sagrada y danza profana* de Debussy, coreografía de Lichin; *Chor-eartium* (música de la *Cuarta sinfonía* de Brahms) con coreografía de Massine; *Cotillon*, sobre temas de Chabrier recopilados y revisados por Vittorio Rieti, coreografía de Balanchine; *Cimarosiana* (temas de Cimarosa recopilados y reorquestados por G.F. Malipiero,

coreografía de Massine) y *Lucha eterna* (sobre música de Schumann), coreografía de Igor Schwetsoff.

Las reposiciones fueron *Las sílfides* sobre páginas de Chopin, coreografía de Fokin; *El espectro de la rosa*, sobre la *Invitación a la danza* de Weber en orquestación de Berlioz, coreografía de Fokin; *Carnaval* de Schumann-Fokin; *El pá-*

jaro de fuego de Stravinsky-Fokin; *El lago de los cisnes* (2º acto) de Tchaikovsky-Petipa; *Thamar*, sobre el poema sinfónico de Balakirev, de Fokin; *Danzas polouvtsianas* de *El príncipe Igor* de Borodin, versión de Fokin; *L'Après midi d'un faune*, sobre la música de Debussy con coreografía "según" Nijinsky; *El bello Danubio* de Desormière sobre temas de Johann Strauss (h),



Margarita Wallmann.

versión de Massine, y *Petruchka* de Stravinsky-Fokin. Como primeras figuras de este elenco se desempeñaron Nana Gollner, Tamara Grigorieva, Geneviève Moulin, Olga Morosova, Tatiana Leskova, Tatiana Stepanova, Nina Stroganova, Ana Volkova y Liubov Tchernicheva, intérprete esta última de brillante trayectoria en los elencos coreográficos a partir de su inclusión en los Ballets Russes de Diaghilev. Con-



Nana Gollner y Paul Petrov.

tratada especialmente por la dirección del Original Ballet para esta gira, impresionó hondamente con su personificación de Francesca da Rimini. El elenco masculino contó entre sus miembros con Roman Jasinski, Paul Petroff, Dimitri Rostov, Vladimir Dukodovsky, Yurek Shabelevsky, Oleg Tupin, Vania Psota y Harcourt Algeranoff. Como director de orquesta actuó Eugene Fuerst y como "régisseur" general lo hizo Serge Grigorieff. Entre los diseñadores de escenografía y vestuarios se contaron Leon Bakst, Alexandre Benois, Christian Bérard, Giorgio di Chirico, André Derain, Natalie Gontcharova, Juan Gris, Olivier Messel, Joan Miró, Nicholas Roerich, José María Sert y Pavel Tchelicheff.

En la primavera de 1944 el Original Ballet Russe ofreció una serie de funciones en el Teatro Avenida con repertorio conocido y el estreno de *La isla de los ceibos* de Fabini.

Margarita Wallmann, radicada en Buenos Aires durante la Segunda Guerra Mundial, ofreció el 8 de noviembre de 1945, en el Teatro Odeón, un programa coreográfico con acompañamiento del Cuarteto de cuerdas Pessina. El programa incluyó *El pájaro* (sobre la base del *Cuarteto en Do mayor Op. 23, N° 3*, de Haydn), *La niña y la muerte* (con el *Cuarteto en Re mayor N° 14*, de Schubert) y *Cuadro brasileño* (*Cuarteto N° 5* de Villa Lobos). Los decorados corrieron por cuenta de Rodolfo Franco.

LOS CONCIERTOS

1939

En 1939 se tuvo una vez más a José Iturbi, presencia quizás un tanto reiterativa, en la conducción de los conciertos de otoño. Figuraron en los programas, escasamente provistos de novedad, obras, por lo general escuchadas con frecuencia, de Mozart, Beethoven, Liszt,

Brahms, Smetana, Rimsky-Korsakov, Debussy, Granados, Ravel, Falla y Ugarte. Iturbi tocó en calidad de solista conciertos de Mozart y Beethoven, además de presentar en dúo, con su hermana Amparo, las *Danzas españolas* para dos pianos, cuerdas y timbales, de Manuel Infante. Amparo Iturbi fue solista en una obra de Haydn y Winifried Christie, que tocaba en un piano de doble teclado —curiosidad que pasaría pronto al olvido— el primero de los conciertos de Liszt.

Consistencia muy superior tuvieron los conciertos que, más adelante, dirigió Albert Wolff. Hubo aquí una presencia considerable de obras rusas, una de ellas el *Concierto para violín* de Tchaikovsky, en el que fue solista Mischa Elman, que había cumplido igual cometido en el Op. 77 de Brahms. La música francesa se vio ahí muy bien representada en un panorama que se extendió desde la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, por entonces un tanto olvidada aquí a la hora de armar los programas, hasta la *Cuarta sinfonía Op. 53* de Roussel, que se ofrecía en primera audición, pasando por el intermedio de *Redención* de Franck, obras de Debussy y Ravel, y el *Concierto en Re menor* para dos pianos y orquesta, de Poulenc, que también se escuchaba aquí por vez primera y en el cual fueron solistas Marisa Regules y Roberto Locatelli.

Con la guía de Erich Kleiber se ofrecieron tres programas. Uno con el oratorio *Las estaciones* de Haydn, donde fueron solistas Editha Fleischer, Koloman von Pataky y Andreas Boehm; otro dedicado a música de Wagner y el último, en el que reunió Kleiber los fragmentos de Wagner del concierto anterior, con el añadido de dos novedades locales en calidad de estrenos, el poema sinfónico *El ombú* de Ricardo Blamey Lafone, compositor argentino prematuramente desaparecido e injustamente olvidado, y la *Sinfonía de los campos* de Juan José Castro.



Manuel de Falla.

La presencia de Manuel de Falla deparó a Buenos Aires otro de esos acontecimientos que merecen ser considerados históricos. Con el concurso, devoto y eficaz, de Juan José Castro, ofreció el ilustre compositor hispano cuatro conciertos destinados a tomar ubicación en la mejor historia del Colón. En el primero dirigió Falla tres páginas de Albéniz, *Triana*, *El Albaicín*, ambas en instrumentaciones de Fernández Arbós, y *Cataluña*, así como *El amor brujo*, de cuya parte vocal volvió a encargarse Antonieta Silveyra de Lenhardson, especialista notoria en la materia. En la parte central, Castro dio a conocer aquí la hermosa *Sinfonía sevi-*



Juan José Castro.

llana de Turina. En el segundo concierto, abierto con la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter que condujo Castro, dirigió Falla páginas corales de Morales, Guerrero, del Encina, Escobar y Victoria, seguidas por sus *Noches en los jardines de España*, con Rafael González en la parte de piano. La tercera de estas sesiones, tuvo en primer lugar a Castro como director de *La procesión del rocío* de Turina, *Zarabanda lejana* y *Villancico* de Rodrigo y *Don Quijote velando las armas* de Esplá. Luego, Falla presentó su *Psyché* y el *Soneto a Córdoba* con la cantante Conchita Badía y el *Concierto*, en versión con piano, en lugar del clave original, que estuvo a cargo de Francisco Amicarelli. Luego, Conchita Badía cantó, con Castro en el podio, *Montañas de Canigó* de Pahissa y *La maja y el ruiseñor* de Goyescas de Granados. Finalmente, Falla presentó el estreno muncial de sus *Homenajes* (a Fernández Arbós, a Debussy, a Dukas y a Pedrell). Obras del propio Falla integraron el último programa. El compositor condujo una serie de fragmentos de *El sombrero de tres picos* y Castro tomó a su cargo la segunda ejecución de los *Homenajes*. De nuevo en el podio, Falla dirigió por último *El retablo de Maese Pedro*.

Con dos conciertos encomendados a Juan José Castro se completó este ciclo sinfónico de la Orquesta del Colón, en el segundo de los cuales se escuchó en primera audición *Poema eléctrico* de Vytautas Bacevicius.

En un concierto que con fines de beneficencia se realizó en el Gran Rex, a cargo de componentes del Coro, preparados por Rafael Terragnolo, y de la Orquesta del Colón, Juan José Castro presentó la *Quinta sinfonía* de Beethoven, fragmentos de *Boris Godunov* de Mussorgsky e *Introducción y cortejo nupcial* de *El gallo de oro* y *La gran pascua rusa* de Rimsky-Korsakov.

La Orquesta de la Asociación Argentina de

Conciertos volvió a ofrecer, con Carlos Olivares en la conducción, su ya habitual serie de audiciones, mientras la Sinfónica de Buenos Aires, a cargo siempre de Joaquín Clemente, dio un breve ciclo, en los teatros Politeama Argentino y Astral, en uno de los cuales, y con el concurso de Lygea Garrido, se ofreció la primera audición porteña de la *Rapsodia sobre un*



Conchita Badía.

tema de Paganini Op. 43 de Rachmaninov. También se mantuvo en actividad la Orquesta Miguel Giannone (Escuela de conjunto orquestal de la Sociedad Lago di Como), con la dirección de su titular, Bruno Bandini, en cuyos programas no faltaba nunca alguna novedad. La Asociación Argentina de Cultura Inglesa patrocinó asimismo la presentación, en la Casa

de Teatro, de un director británico, Maurice Miles, que hizo escuchar páginas de Purcell, Delius, Holst, Boyce, Ethel Smyth y Elgar, ingleses todos, en un programa que cerró con la *Sinfonía Haffner* de Mozart. Días después, el mismo intérprete volvió a presentarse, en el Consejo de Mujeres, con el auspicio de una empresa inglesa.



Cuarteto Lerner.

Una nueva entidad gremial, la Asociación General de Músicos de la Argentina, creó su propia orquesta, a la que puso bajo la dirección de Jacobo Ficher. Ofreció esta formación varios conciertos en el Teatro del Pueblo, completados con una presentación en el Luna Park. En los programas hubo un porcentaje desusadamente elevado de obras nacionales. Por su parte, la Singakademie de Buenos Aires presentó, entre otras obras y con la dirección de su titular Joseph Reuter, la *Misa en Do mayor Op. 86* de Beethoven. Se escuchó también, fugazmente, a la Orquesta Filarmónica de la APO, cuyo titular seguía siendo José María Castro, y también al meritorio conjunto de la Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina, cuya gran animadora era Celia Torrá.

Un hecho de particular resonancia estuvo constituido ese año por la creación de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, que formó su orquesta, con Juan José Castro como titular, dando así comienzo a una actividad de superior jerarquía que se mantuvo hasta que circunstancias ajenas a la música, consecuencia de un estado de cosas no precisamente confortante, determinaron que el director tomara el camino del exilio. Su primera temporada, cumplida en el Politeama Argentino, comprendió tres conciertos, en el segundo de los cuales Castro ofreció la primera audición de la sinfonía *Mathis der Maler* de Hindemith, y en el último el estreno de la *Obertura para una comedia infantil* de Gianneo.

Ya se vio que, una vez más, volvió este año José Iturbi, quien, acompañado por su hermana Amparo, ofreció recitales y conciertos para dos pianos. Retornaron asimismo Claudio Arrau, Brailowsky, Alejandro Vilalta y se escuchó a Moura Lympny, Gyorgy Sandor, Armando Palacios, Hugo Balzo, Herbert Renison y Haydée Giordano. Hubo, como interesante

novedad, la presentación del piano Moor en ejecuciones de la pianista Winifried Christie.

El violín estuvo representado por artistas locales: Cillario, Spiller, Klasse, Weinstein y Paula Hansen; en viola se escuchó a Hilde Heinitz, mientras el violoncelo estuvo atendido igualmente por intérpretes de nuestro medio. La guitarra volvió a tener como insigne representante a Segovia, así como a artistas de nuestro medio, tal el caso de Consuelo Mallo López y Anita Chazarreta. Importantes fueron las presentaciones de la organista Renée Nizan y las de su colega Julio Perceval. El Cuarteto Lener mantuvo la hegemonía del repertorio camerístico, a la par de otros conjuntos aquí formados.

Se ofreció un homenaje a Héctor Panizza en la Asociación Wagneriana y sendos homenajes a Manuel de Falla en la Wagneriana y en Amigos del Arte.

En canto se destacaron Madeleine Grey, Conchita Badía, Josefina Aguilar, Bidú Sayao, Lily Heineman, y hay que recordar que ese año se escuchó por primera vez en conciertos a Delia Rigal.

1940

El año 1940 dio motivo para que la historia lo recuerde como el año de Toscanini. En efecto, a los veintiocho años de la brusca ruptura de 1912, el ilustre "maestrissimo" volvía a Buenos Aires, donde pocas ilusiones se hacían con respecto de un retorno, obviamente muy deseado, para ofrecer, en el Teatro Colón, una serie de ocho conciertos al frente de la Orquesta Sinfónica de la National Broadcasting Company de Nueva York, espéndida agrupación que había sido creada para ser dirigida por él y que lamentablemente, fue extinguida cuando en 1954 debió Toscanini poner término a su trayectoria. ¿Qué mejor homenaje se podría ha-

ber brindado a ese hombre extraordinario que tantísimo hizo por la música y por la profesión que abrazó llevado por vocación apasionada, que mantener a la orquesta en actividad? Inclusive debió llamársela a partir de entonces "Orquesta Sinfónica Arturo Toscanini"; pero es más que probable que encarada la cosa desde un ángulo mercantilista esa perspectiva quedara radicalmente descartada.

Pero lo cierto es que con ese ciclo se deparó a Buenos Aires una experiencia absolutamente

extraordinaria. Aquellos conciertos transcurrieron en ese plano virtualmente insuperable en que, con el concurso de una agrupación a la altura de su batuta, podía Toscanini alcanzar su propósito de recrear la música en plenitud.

La excepcional dimensión de ese ciclo nos induce a reproducir en extenso los programas ofrecidos. Fueron los siguientes: I) Obertura de *La flauta mágica* de Mozart, *Primera sinfonía* de Brahms, *Las Eólicas* de Franck, *Las fuentes de Roma* de Respighi, *Encantamiento del Viernes Santo* de Parsifal y obertura de *Los maestros cantores de Nüremberg* de Wagner. II) *Tercera sinfonía* de Beethoven, *Don Juan* de Strauss, *Scherzo de la reina Mab* de *Romeo y Julieta* de Berlioz y *La Mer* de Debussy. III) Obertura de *El barbero de Sevilla* de Rossini, *Séptima sinfonía* de Beethoven, *Huella y Gato* de Aguirre-Ansermet, *Moto perpetuo* de Paganini, en versión de Bernardino Molinari, *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms y *Till Eulenspiegel* de Strauss. IV) *Sinfonía N° 40 en Sol menor K. 550* de Mozart, *Leonora N° 3* de Beethoven, *Idilio de Sigfrido*, *Preludio y muerte de Isolda* de *Tristán e Isolda*, *Murmullos de la selva* de Sigfrido y obertura de *Tannhäuser* de Wagner. V) *Sinfonía N° 9 en Do mayor* de Schubert, *Iberia* de Debussy, preludios a los actos I° y III° de *Lohengrin* de Wagner y *Muerte y transfiguración* de Strauss. VI) Obertura de *Oberon* de Weber, *Segunda sinfonía* de Brahms, *Adagio* de Barber, *La danza macabra* de Saint-Saëns, *Romeo y Julieta* de Tchaikovsky y *La Valse* de Ravel. VII) Obertura de *Anacreonte* de Cherubini, *Sexta sinfonía* de Beethoven, dos movimientos de la *Séptima sinfonía* de Williams, *El Moldava* de Smetana, *Preludio y muerte de Isolda* de *Tristán e Isolda* y *Cabalgata de las walkyrias* de *La walkyria* de Wagner y VIII) Obertura de *La Cenerentola* de Rossini, *Quinta sinfonía* de Beethoven, *Nocturno* y *Scherzo* de *Sueño de una noche de verano*



Arturo Toscanini.

de Mendelssohn, *Invitación a la danza* de Weber, en instrumentación de Berlioz, y *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky-Ravel.

La Orquesta del Colón inició sus conciertos, en otoño, con la dirección de Juan José Castro. En el primer concierto se ofrecieron *Psalmus hungaricus* de Kodaly, con el tenor Carlos Rodríguez y el Coro Estable del Teatro Colón, y *La consagración de la primavera* de Stravinsky. El segundo comprendió obras de Dall'Abaco, Brahms (*Concierto N° 2 Op. 83*, con Antonio De Raco en piano), Gilardi, Hindemith y Ravel, en tanto el tercero, dedicado a compositores argentinos, reunió páginas de Piaggio, Rodríguez, Gianneo, Gilardi y el estreno del oratorio *San Francisco Solano* de Gaito, que dirigió el compositor, con Carlos Pessina como violín solista. Asimismo, Castro condujo posteriormente a la orquesta en un concierto en el que Artur Rubinstein ejecutó obras de Beethoven, Chopin y Tchaikovsky.

Juan Casanova Vicuña presentó en una sesión una serie de obras de compositores chilenos que en su mayor parte se escuchaban aquí por primera vez. Se trataba de *Suite sinfónica N° 2* de Soro, *Esquisses sinfónicas* del propio Casanova Vicuña, *La taberna al amanecer* de Bisquertt, *Misceláneas*, pequeña suite del mismo autor y Cuatro Preludios de *El signo* de Cotapos.

Erich Kleiber presentó el ciclo de las sinfonías de Beethoven, con Regina Taddia, Lydia Kindermann, Carlos Rodríguez y Victorio Bacciato como solistas en la *Novena*, labor que completó al poco tiempo con una reedición de la *Missa solemnis*, en la que intervinieron Judith Hellwig, Risë Stevens, Koloman von Pataky y Emanuel List.

En una nueva visita, Heitor Villa Lobos condujo un programa de obras propias que integraron *Ao Brasil*, segundo tiempo de la *Suite para piano y orquesta*, con Arnaldo Estrelha co-

mo solista, *Fantasia de movimientos mixtos*, cuyo solo de violín estuvo a cargo de Oscar Borgerth, Aria de *Bachianas brasileiras N° 5*, *Sertaneja* y *Xangó*, para canto y orquesta las tres, en las que intervino Ruth Valladares Correa, y *Tercera sinfonía*.

Los dos conciertos que completaron el ciclo estuvieron a cargo de Albert Wolff, quien ofreció en el primero, en carácter de primeras audiciones, el *Concierto para piano y orquesta* de García Morillo, con Roberto Locatelli como solista, y la *Sinfonía en La* del propio director. También en el segundo programa, ofrecía como novedad las *Escenas catamarqueñas* de Blamey Lafone, al lado de obras del gran repertorio.

La Asociación Wagneriana hizo escuchar, a su vez, música sinfónica con la dirección de Juan José Castro y de Albert Wolff. El director argentino colaboró además con Andrés Segovia, en el final de un recital de guitarra dado por éste, a través del *Concierto en Re Op. 99* para guitarra y orquesta de Castelnuovo Tedesco que se ofrecía en primera audición.

Por su lado Wolff se dedicó a compositores franceses, de los que hizo escuchar la obertura de *Masques et Bergamasques* y tres números de *Pelléas et Mélisande* de Fauré, *El festín de la araña* de Roussel, el *Concierto en Re menor* para la mano izquierda, de Ravel, con Marisa Regules, y dos páginas de Debussy, *Prélude a l'après midi d'un faune* y *Nocturnos*.

Con los auspicios de la Wagneriana se presentó en el ciclo de esa entidad la Orquesta de la Asociación Argentina de Conciertos con su titular Carlos Olivares, y la violinista Inés Vocos Lescano, en el *Concierto en Re mayor Op. 61* de Beethoven.

La Orquesta de la Asociación General de Músicos de la Argentina ofreció un nuevo ciclo con su titular, Jacobo Ficher, y dos invitados, el



Leopold Stokowsky.

ruso-norteamericano Lazare Saminsky, que dio a conocer páginas de los estadounidenses Deems Taylor (*Dedicatoria*), Roy Harris (*Tercera sinfonía*), Robert McBride (*Preludio a una tragedia*) y Emerson Whithorne (*Campanas de San Patricio* y *Barrio chino*). Figuraron asimismo composiciones del propio Saminsky (*Letanías de mujeres*, que cantó Clara Ivanich, y *Silenciosa procesión*). Dirigió además el alemán Richard Engelbrecht, por un tiempo residente en la Argentina (en Rosario), obras de Gluck, Franck, Massa, Borodin y una de su propia autoría, la *Sinfonía N° 1*.

Leopold Stokowski realizó su primera visita a Buenos Aires, puesto al frente de la All American Youth Orchestra, con la que dio ese tipo

de conciertos misceláneos que caracterizaban sus actuaciones, realizadas en este caso en el Gran Rex. El juvenil conjunto, formado con instrumentistas que provenían de diversos puntos de Estados Unidos y con el sostén de algunos primeros afiles de la Sinfónica de Filadelfia, impresionó por su excelencia, cualidad que permitió a Stokowski lucir su habitual histrionismo. Seis conciertos permitieron apreciar el estilo de este músico, a menudo efectista en sus gestos y actitudes, quien pudo probarse como intérprete de un variado repertorio que abarcó desde Palestrina, Frescobaldi y los grandes del barroco tardío, como Bach y Händel, hasta Tchaikovsky, Brahms, Wagner, Shostakovich y Stravinsky. Naturalmente, se escucharon las difundidas transcripciones orquestales realizadas por el director de obras de Bach y Händel, pero también de Debussy.

Volvió la poco antes creada Asociación Filarmónica de Buenos Aires a presentar a su orquesta, dirigida siempre por Juan José Castro, en tres conciertos que se ofrecieron en el Politeama Argentino. Se contaron entre las primeras audiciones *Suite para cuerdas y piano* de Nicolás Lamuraglia, con Roberto Locatelli en piano; *La creación del mundo* de Milhaud y la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók.

Por su lado la Orquesta Filarmónica de la APO, empeñada siempre en mantener sus objetivos, realizó una serie de conciertos en el teatro San Martín, los que fueron dirigidos por Gregor Fitelberg. En los programas figuraron sinfonías de Beethoven, Brahms, Scriabin y Borodin, poemas de Strauss, la *Sinfonía concertante* de Szymanowski, y otras composiciones de Respighi, Petrassi, Stravinsky, Ravel, Prokofiev, Palma, Espoile, Nesci, Quarantino y Gaos.

Entre los pianistas que actuaron este año figuran Alexander Borosky, Rubinstein, Dumes-

nil, Juan Reyes, Simon Barer, Marisa Regules, Claudio Arrau, Inés Gómez Carrillo, Arnaldo Estrelha, Gil Marchex, Witold Malcuzinsky, Victoria Schenini y entre otros Carlos Guastavino. En el rubo de violinistas, fue explicablemente muy celebrado Jascha Heifetz, mientras cumplieron asimismo importante labor Adolfo Odnoposoff, Jeno Lener y Roger Salmon. El Cuarteto Lener, el Trío de Buenos Aires y el conjunto integrado por Tila y John Montés

con el violoncelista German Weil representaron el mejor nivel de la música de cámara. Dejó buen recuerdo un recital de canto a cargo de Alma Reyles con el compositor Cluzeau Mortet y uno de Jeno Lener y Vilaclara. En los conciertos vocales se distinguieron además los cantantes Risë Stevens, Koloman von Pataky, la española Conchita Velázquez, las brasileñas Ruth Valladares Correa, Cristina Maristany y Leticia de Figueiredo, además de los artistas



Jascha Heifetz.

de nuestro medio: Oyuela, Weinstein, Marisa Landi, Dina María Perazzo y Blanca Dobranich. Hubo asimismo audiciones especiales de cámara con obras del chileno Allende y del italiano Martucci.

1941

En 1941 debía ser nuevamente Arturo Toscanini la figura central del quehacer sinfónico de Buenos Aires. Durante su visita anterior se le había propuesto volver en la temporada siguiente a fin de dirigir algunos conciertos con la Orquesta y el Coro del Colón. Luego de haber escuchado atentamente a ambos conjuntos, Toscanini contestó que aceptaba en tanto fueran incluidos en la orquesta algunos elementos norteamericanos por él propuestos y se reforzara al coro. Sus requerimientos fueron aceptados y en virtud de ello volvió el famoso director a nuestro medio para dirigir siete conciertos, con dos programas, de los cuales uno fue modificado en determinadas ocasiones.

El primer programa se lo dedicó a Beethoven con las sinfonías *Primera* y *Novena*, ésta con los solistas Judith Helwig, Lydia Kindermann, René Maison y Alexander Kipnis. En dos de sus cuatro reediciones, la *Novena* fue acompañada por dos fragmentos de Wagner, *Preludio de Parsifal* y *Viaje de Sigfrido por el Rin* de *El caso de los dioses*. El segundo programa comprendió la *Misa de Requiem* de Verdi, con los solistas Zinka Milanov, Bruna Castagna, René Maison y Alexander Kipnis. Estos conciertos constituyeron una sucesión de éxitos triunfales a los que Arturo Toscanini no dejó de asociar a todos sus colaboradores, entre los que, naturalmente, se contó Rafael Terragnolo, el maestro del coro.

En sus primeros conciertos de ese año la Orquesta del Teatro Colón fue dirigida por Fritz Busch. Los programas fueron armados con ex-

presiones del repertorio de ese director, vale decir, esencialmente con obras de clásicos y románticos germanos, de Bach a Wagner, con breves aproximaciones a Berlioz, Dvorak, Strauss y los argentinos Williams y Gaito. A todos ellos se sumó otro alemán, por lo general poco frecuentado aquí, Max Reger, de quien pudieron escucharse dos de sus poemas inspirados en cuadros de Boecklin, *La isla de los muertos* y *En el juego de las olas*.

Juan José Castro dirigió tan solo un concierto ese año. Lo hizo con la obertura de *El matrimonio secreto* de Cimarosa, la *Sinfonía Italiana* de Mendelssohn, Tres Corales de Bach-Castro, *An outdoor Overture* de Copland (1a. audición) y *Rapsodia española* de Ravel.

También se limitó a una la presencia de Erich Kleiber en el podio para los conciertos. En la ocasión presentó una sesión formada con páginas de Dittersdorf (la Sinfonía característica *La transformación de los aldeanos de Licia en ranas*), Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, Joseph Strauss y Johann Strauss (h).

Albert Wolff tuvo a su cargo una fecha destinada a conmemorar el 150º aniversario del nacimiento de Meyerbeer y tomó parte, junto a Witold Malcuzyński en una evocación de Paderewski, por entonces recientemente fallecido.

Por último, José Francisco Berrini, director de la Orquesta de la Asociación Sinfónica de Rosario, dirigió un concierto de música argentina, que auspició la Asociación Argentina de Compositores, con *Las milongas de la orquesta* de Williams, *La rebelión del agua* de Ugarte, las Danzas de *Huemac* de De Rogatis, las *Escenas argentinas* de López Buchardo, el *Concierto para piano y orquesta* de Drangosch e *Impresiones porteñas* de André. En el concierto de Drangosch asumió Roberto Locatelli la parte de solista.

El piano fue nuevamente uno de los favori-

tos, con Arrau, Malcuzinsky, Poldi Mildner, Elizabeth Zug, Bettina Rivero y Colette Gaveau, mientras los nuestros siguieron siempre activos. En el ámbito del violín, se contó con la visita de Yehudi Menuhin, junto a quien se destacaron los artistas de nuestro medio, Edith Calderón, Julián Olefsky, Paula Hansen y la veterana América Montenegro, toda una tradición en el país. Actuaron los violoncelistas Adolfo Odnoposoff, Washington Castro, José Puglisi, López Ruf y German Weil.



Yehudi Menuhin.

Particular atractivo ofreció el flautista Esteban Eitler y en órgano se escuchó a René Nizan, Julio Perceval, Fray Bernardo de la Virgen del Carmen, Silvio Fornasari y el padre Madina.

En música moderna se mantenían activísimos el Grupo Renovación y la Asociación Nueva Música. Además, la creación argentina tuvo calificadas sesiones a cargo de la Asociación Argentina de Compositores, nueva denominación de la Sociedad Nacional de Música. El Círculo Bach y el Club Oriental mantuvieron ese año intensa actividad.

En coro, aparte del Lagun Onak y de la Coral Argentina, se escuchó el coro del Yale Klee y "Les petits chanteurs de la croix de bois" que dirigió el abate Maillet.

En canto estuvieron activísimos Jane Bathori y Conchita Badía, que residían en el país. Participaron además en variados conciertos Elena Venturino, José Mojica, María Rubini, Fidela Campiña, Judith Hellwig, Lydia Kindermann, René Maison y María Kareska.

1942

Durante la temporada de 1942 la Orquesta del Teatro Colón presentó en sus tradicionales conciertos a los directores Albert Wolff, Fritz Busch, Juan José Castro, Carlos Olivares y César de Mendoza Lasalle. Wolff ofreció en sus conciertos, al lado de páginas exclusivamente sinfónicas, otras con solistas en las que intervinieron los pianistas Alexander Brailowsky, Claudio Arrau y el violinista Henryk Szeryng. En los de Busch, donde figuraron tres ejecuciones de *La Pasión según San Mateo*, se abarcó un repertorio amplio que incluyó obras de Beethoven, Mozart, Strauss, Ravel, Ginastera, Verdi, Dvorak, Bach-Busch, Schumann, Wagner, Berg y Mompou. Los solistas fueron la cantante Conchita Badía y la pianista Lía Ci-

maglia-Espinosa. Por su parte Juan José Castro contó con Andrés Segovia para el *Concierto N° 1 en Re* para guitarra y orquesta de Castelnuovo Tedesco y con Claudio Arrau para el último de los conciertos pianísticos de Beethoven.

Carlos Olivares condujo un programa dedicado a Alberto Williams, como homenaje en su 80º aniversario, en el que se incluyeron la *Quinta sinfonía*, *Poema de los mares australes*, *Las milongas de la orquesta* y la *Primera obertura de concierto*. A su vez el español Mendoza Lassalle presentó en el programa a su cargo obras de varios de sus coterráneos: *Evocación de Iberia* de Albéniz, en orquestación de Fernández Arbós, *Tres danzas españolas* (Oriental, Andaluza y Rondalla) de Granados, instrumentadas por Juan Lamotte de Grignon; *Sinfonía sevillana* de Turina, *Suburbios* de Mompou, *Noches en los jardines de España* de Falla, con Francisco Amicarelli en piano, y preludio de *La revoltosa* de Chapí.

Por su parte la Asociación Wagneriana de Buenos Aires volvió durante esa temporada a enriquecer el movimiento orquestal porteño. Lo hizo con cinco conciertos. En el primero de ellos presentó Juan José Castro la *Sinfonía N° 104 en Re mayor* (Londres) de Haydn, el tercero de los conciertos para piano de Prokofiev, con Alexander Uninsky ante el teclado, las *Danzas de Maroszek* de Kodaly y la obertura de *La novia vendida* de Smetana. En el segundo de estos programas, cuya ejecución estuvo a cargo de la Orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires, se rindió tributo a la memoria del compositor Jules Massenet al cumplirse un siglo de su nacimiento. Dirigió Albert Wolff con el concurso de los cantantes Marcelle Denya, Raoul Jobin y Martial Singher, la obertura para *Phédre*, las *Escenas alsacianas* y trozos de las óperas *Le Jongleur de Notre Dame*, *Werther*, *Don Quichotte* y *Manon*. En el tercer concierto se tri-

butó homenaje a Richard Wagner con la presencia de Fritz Busch en el podio y la cooperación de los cantantes Rose Bampton, Lydia Kindermann y Norman Cordon, con el preludio de *Parsifal*, dos de los *Wesendonck Lieder*, cantados por Bampton; el *Adagio para clarinete y orquesta* ejecutado por Roque Spatola, y fragmentos de *El ocaso de los dioses*, *Tannhäuser*, *Sigfrido*, *Tristán e Isolda*, *La walkyria* y *Los maestros cantores de Nüremberg*.

La sesión siguiente tuvo en el podio a Juan Casanova Vicuña, quien condujo obras de Mendelssohn, Rabad, Grieg, Williams, Leng, Cotapos y del propio Casanova Vicuña.

Luego se volvió a tener en el puesto de mando a Albert Wolff en un programa que reunió obras de Cimarosa, Haydn, Fauré, Debussy, Ravel, Chabrier y el *Concierto para cuatro teclados y orquesta* de Bach, en el que tomaron parte Roberto Locatelli, Adriana Flocco, Florencia Raitzin y Roberto Castro. El último de estos conciertos de la Wagneriana tuvo como director a José Francisco Berrini en un programa formado con páginas de los compositores argentinos Piaggio, Gilardi, Ugarte, Aguirre (orquestación de Ansermet), Luzzatti (*Concierto para piano y orquesta Op. 44*, que ejecutó Raúl Spivak), López Buchardo y Gaito.

El ciclo integral de las sonatas de Beethoven, ofrecido por Claudio Arrau fue uno de los grandes acontecimientos artísticos de la temporada. También actuaron ese año los pianistas Brailovsky, Poldi Mildner, Lore Jellinek, Alexander Uninsky, Nybia Mariño y los locales De Raco, Delias, Gaymar, Melgar, Giordano, Einsenstein, Garzay, Cimaglia-Espinosa, Ana Fischer, María Luisa Ritterstein, Flora Nudelman y Pía Sebastiani. En violín, y al lado de un grupo de artistas de nuestro medio, se impuso Henrik Szeryng. En viola se escuchó a André Vancoillie y Molo, Andrés Segovia en guitarra,

Di Gregorio y Gaspart en oboe, Ianelli, Lichtenstein y Eitler en flauta y Ermete Forti en órgano. Hubo audiciones del Coro de Gimnasia y Esgrima y de la Asociación Sinfónica y Coral Femenina que dirigía Celia Torrá. También actuó el Coro Estable del Colón. Muy importante fue el núcleo de cantantes extranjeros y argentinos o radicados en el país, como se desprende de una larga lista de la cual extraemos los nombres de Lauritz Melchior, Campiña, Bathori, Mariano Olivares, Orlanda Yokohama, Otilia Armas, Helga Lancy, José Fontanarrosa, Ada Poliakowa, Angel Mattiello y, entre muchos otros, la uruguaya María Luisa Fabini de West.

1943

La Orquesta del Teatro Colón volvió a tener a su cargo labor prominente en la temporada 1943. Fritz Busch fue cronológicamente el primero de los directores que se pusieron a su frente. Inició el director su labor con una reedición de *La Pasión según San Mateo* de Bach y la completó con sesiones en las que se escucharon páginas de Haydn, Beethoven, Brahms, Wagner y Strauss. En conciertos siguientes, Albert Wolff presentó composiciones de Weber, Borodin, Musorgsky, Rimsky-Korsakov, Dukas y obras para piano y orquesta que contaron con el concurso de Witold Malcuzyński y Daniel Ericourt. El mismo Wolff condujo el último concierto del año con los *Nocturnos* de Debussy, varios números de *Les Beatitudes* de Franck, y la *Tercera sinfonía* de Saint-Saëns.

Juan José Castro dirigió dos programas en los que figuraron los poco escuchados (al menos en su versión orquestal) *Valses nobles y sentimentales* de Ravel, concierto para violín de Bach, Mozart y Brahms tocados por Yehudi Menuhin; el Op. 54 de Schumann a cargo de Magda Tagliaferro, la primera audición de tres danzas del ballet *Juerga* de Bautista y *Psalmus*

hungaricus de Kodaly. Otros dos programas estuvieron a cargo de Ferruccio Calusio, el primero con obras de los argentinos Piaggio, Gaito, De Rogatis, D'Esposito, García Morillo y Ginastera (los tres últimos con obras que se ejecutaban por primera vez) y el restante con trabajos de los italianos Monteverdi-Molinari, Boccherini, Frescobaldi, Vivaldi, Pizzetti y Respighi.

Héctor Panizza se puso al frente de la orquesta para un concierto en el que pudieron escucharse la obertura de *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa, *Tema y variaciones* del mismo Panizza, el *Concierto del Emperador* de Beethoven, a cargo de Rudolf Firkusny, *Muerte y transfiguración* de Strauss y obertura de *Los maestros cantores de Nüremberg*, de Wagner. Con posterioridad, se tuvo en igual función a Erich Kleiber, en obras de Weber, Schubert y Beethoven y al mejicano, nuevo para nosotros, José F. Vázquez, que hizo escuchar un trabajo de su coteráneo Daniel Ayala y otro de su creación (*Tres acuarelas de viaje*), entre una obra de Mozart y la *Quinta sinfonía* de Tchaikovsky.

Nuevamente se supo en esta temporada del aporte amplio y efectivo de la Asociación Wagneriana. Con el concurso de varias orquestas locales, presentó la referida entidad nueve conciertos. A cargo de Juan José Castro estuvo el primero, dedicado a compositores españoles (Ernesto Halffter, Falla, Blas de Laserna, Estéve, Rodrigo, Mompou y Turina), con la participación del pianista Rafael González y de la cantante Conchita Badía.

Fritz Busch tuvo a su cargo, con muy interesantes programas, tres conciertos en los que se escucharon el preludio de *Khovantchina* de Musorgsky, *Blanik* del ciclo *Mi patria* de Smetana, el *Concierto para piano y orquesta* de Dvorak, con Rudolf Firkusny, la *Sinfonía Patética* de Tchaikovsky, la obertura de *Der Freischütz* de

Weber, arias de *Un Ballo in maschera* e *Il Barbiere di Siviglia*, que cantó Leonard Warren, las *Variaciones "Enigma"* de Elgar, *Alborada del gracioso* de Ravel, *Don Juan* de Strauss, la *Marcha húngara* de Berlioz, el *Triple concierto Op. 56* de Beethoven, con intervención de Rafael González, Carlos Pessina y Ramón Vilaclara, dándose a conocer, además, las transcripción efectuada por Busch de la *Fantasia para órgano Op. 27* de Reger, además de páginas de Bach y Brahms.

Vino luego una sesión dedicada a Claude Debussy, que dirigió Albert Wolff, quien más adelante se hizo cargo de otras dos sesiones en las que fueron mayoría casi absoluta los creadores franceses: Berlioz, Lalo, Ravel, Franck, d'Indy y Rabaud, responsable de la versión orquestal de *Dolly* de Fauré.

Tras actuaciones de Juan José Castro (quien ofreció en primera audición la *Suite de danzas* de Bartok), de Lamberto Baldi y de José F. Vásquez, que hizo escuchar, en carácter de novedades, obras propias y de sus compatriotas, los mejicanos Revueltas, Bernal y Tello, así como el poema *Rebelión* del argentino Alfredo Pinto, correspondió al siempre bienvenido y muy eficiente Albert Wolff la conducción de la sesión de cierre de este ciclo. En primera audición se escuchó el *Concierto para piano y orquesta* de Pía Sebastiani, ejecutado por su autora desde el teclado.

Los recitales de piano contaron con un plantel importante de figuras extranjeras, entre las que recordamos a Witold Malcuzynski, Daniel Ericourt, Rudolf Firkusny, Poldi Mildner y Magda Tagliaferro, a los que se sumaron los pianistas de nuestro medio, entre ellos la niña Violeta Rillo. El retorno del violinista Yehudi Menuhin constituyó un acontecimiento, una vez más, a través de sus celebrados recitales en el Teatro Colón. El resto de las sesiones dedicadas al violín y al violoncelo fueron cubiertas

por artistas locales o extranjeros residentes en el país. Particular interés despertaron Pedro Di Gregorio (oboe) y los recitales de laúd de Paco Aguilar.

Las agrupaciones de cámara cumplieron activa labor. Tal el caso del Instituto Francés de Estudios Superiores, creado para Jane Bathori, en cuyo programa figuró la serie de recitales-conferencias de la titular sobre el tema "Los músicos que he conocido", y un recital Bathori-Singher.

Brígida Frías de López Buchardo y Carlos López Buchardo continuaron manteniendo sostenida actividad, así como Clara Oyuela, Lydia Kindermann, Conchita Badía y otros cantantes de relieve como Mary Stewart, Alejandro Giovannini, Elisa Ramoneda de Ruiz, Gabriela Moner, Heidy Schrecker, Dora Berdichevsky, Marta Maillie, Nina Slaviansky d'Agrenoff, Carlos Rodríguez, Ika Aldalur y Lucía Bordelois. Una nota curiosa la deparó Imma Sumac, cantante araucana procedente del Perú, y entre las figuras líricas recordemos al tenor español Dugen de Eguileor, Renato Cesari, Horacio González Alisedo, Felipe Romito y Angel Mattiello.

1944

Esquema similar al de los ciclos anteriores tuvo la temporada sinfónica de 1944. Una vez más, fue Albert Wolff el encargado de abrir la serie de conciertos asignada a la Orquesta del Teatro Colón. En sus programas hubo representación amplia para compositores argentinos: Williams, Rodríguez, José María Castro, Suffern, De Rogatis, Viacava —nombre que bien pronto desapareció de la circulación— y Gianneo, de quien se ofreció el *Concierto aymará* con Carlos Pessina, violinista siempre admirable, como solista. Hubo asimismo un concierto en homenaje a Nicolai Rimsky-Kor-

sakov, en el centenario de su nacimiento, en cuyo transcurso se escucharon *La gran pascua rusa*, Sinfonía *Antar*, fragmentos de *Snegurochka* y *Scheherazade*. En otras sesiones hubo obras de Beethoven, Mozart, Debussy-Caplet, Dukas y d'Indy (*Sinfonía sobre un canto montañoso de Francia*, con Elsa Piaggio de Tarelli como solista en piano).

César de Mendoza Lassalle dirigió otro concierto con obras de compositores españoles: *Pantomima* de *Las golondrinas* de Usandizaga, *Rapsodia portuguesa* de Ernesto Halffter, con Lía Cimaglia-Espinosa en piano, *Heraldos* de Bacarisse (primera audición), *Parque de atracciones* de Blancafort (primera audición) y *Danzas fantásticas* de Turina. Otra audición estuvo a cargo de José María Castro con obras de Haydn, Reger, Dvorak y Ginastera.

Pero la culminación de este ciclo fue depurada por la memorable serie de conciertos sinfónicovocales que Fritz Busch presentó hacia fines de la temporada. Hubo ahí versiones de muy alto nivel —cosa corriente en Busch— con las nueve sinfonías de Beethoven, el *Magnificat* de Bach, la *Séptima sinfonía* de Bruckner, la *Sinfonía doméstica* de Strauss, una *Suite de danzas* formada por el director con temas de Schubert, y el segundo cuadro del primer acto de *Parsifal*, al que siguieron fragmentos del último acto de *Los maestros cantores de Nüremberg*, de Wagner. En estas sesiones se sumaron a la orquesta el coro del Teatro y un núcleo de cantantes locales que se mostraron a la altura del cometido.

En cuanto a la Asociación Wagneriana, presentó esta vez otra serie de audiciones. La inició Albert Wolff con un concierto que registró como nota de particular importancia la muy hermosa y escasamente escuchada *Sinfonía en Do mayor* de Dukas. En esa misma sesión la pianista Florencia Raitzin hizo escuchar la *Balada*

para piano y orquesta de Fauré. A cargo del propio Wolff estuvo el homenaje a Rimsky-Korsakov, que comprendió *Dubinuchka*, *Introducción y cortejo* de *El gallo de oro*, el *Concierto en Do sostenido menor* (dedicado a Liszt), que ejecutó en piano Antonio De Raco, fragmentos de *El zar Saltán* y *Sadko* en los que tomaron parte los cantantes Amanda Cetera, Zaira Negroni, Clara Oyuela, Lydia Kindermann y Juan Zanin, y *La gran pascua rusa*. Nuevamente con Wolff en el podio se ofreció una sesión dedicada a la opereta francesa que reunió los nombres de Lecocq, Planquette, Audran, Offenbach y Messager, con actuación de los cantantes Claude Revel, Pol Breval, Renée Mazella y Felipe Romito. Siempre con Wolff en el puesto de mando tuvo lugar posteriormente una sesión con obras de Bach —entre ellas el *Concierto en Do* para tres teclados, con Cimaglia-Espinosa, Piaggio de Tarelli y Pía Sebastiani—, José André, Roussel (*Cuarta sinfonía*), Ravel y la escena lírica *La Sulamita* de Chabrier, en la que intervino la soprano Renée Mazella Ballestas. Finalmente, se realizó un concierto de música italiana que dirigió Lamberto Baldi, con obras de Vivaldi, Casella, Brero, Veretti, Respighi y Zandonai (de éste, y en primera audición, los *Cuadros de Segantini*).

El piano continuó manteniendo su dominio. A pesar de las dificultades propias del panorama mundial, viajaron hasta aquí Claudio Arrau, Borovsky, Jan Smeterling, Tapia Caballero, Hugo Balzo, Eunice Catunda, Henri Gil Marchex, Ernani Braga. A su lado tuvieron destacada actuación los locales Lía Cimaglia-Espinosa, cuya carrera ya había alcanzado proyección internacional, mientras se afirmaban jóvenes figuras como Pía Sebastiani, Perla Brúgola y Rodolfo Caracciolo. Reapareció además Paquita Madriguera. En violín se contó con Szering, Pessina, Varady, Olesky, Acedo y

Spiller; en violoncelo con Ernesto Xancó, José Bragato, Washington Castro, Walter Pratessi y, figura muy nueva entonces, Aurora Nátola; en arpa con Inés Sebastiani, María Esther Moro y Rosa Borea de Fossati; en guitarra con Andrés Segovia, que seguía manteniendo el cetro; en órgano Julio Perceval y en clarinete Daniel Skozdopole. Los cuartetos Pessina, Argentino y Renacimiento aportaron su profesionalismo para la presencia de su repertorio.

En cuanto a los recitales de canto, éstos fueron numerosos y tuvieron como animadores a Mary Cherry, Coralie Plá Pujol, Clara Oyuela, Claude Revel, Alicia Bergé, Regina Taddia, Margarita Kenny, Renée Mazella, Angel Mattiello, Lydia Kindermann, Lydia Benchetrit, Helga Lancy, Agnès Widor, Delia Rigal, Germaine Bour, Clara Goreloff, Hina Spani, María Kareska.

1945

En 1945, año con el que se cierra nuestra reseña, las actividades del Teatro Colón, y dentro de ellas los conciertos sinfónicos, prosiguieron conforme con planes y estructuras similares a las que habían regido en años precedentes. En abril dio comienzo la temporada de conciertos con una audición de música argentina que presentó Albert Wolff, cuyo interés por la creación sonora del país merece un reconocimiento indeleble. Hizo escuchar en esa ocasión la *Obertura criolla* de Drangosch, *Huella y Gato* de Aguirre-Ansermet; *Escenas argentinas* de López Buchardo, *Dinamismo* de Carlos Viacava, la *Sexta sinfonía* de Williams, *Tres pinturas de Paul Klee* de García Morillo y *Salmo CL* de Ginastera, ambas obras en calidad de estreno. Con la aparición del *Salmo*, puso Ginastera la realidad de un valor singular que no tardaría en adquirir renombre dentro y fuera de nuestro país.

A compositores franceses dedicó Wolff su se-

gunda fecha, reuniendo páginas de Fauré, Debussy y Ravel, a menudo incluidas por este director en sus conciertos. Posteriormente presentó, en otra sesión, una serie de obras rusas, para más adelante incluir en un nuevo programa creaciones de Berlioz, Franck, Lalo —la suite de *Namouna*— y el primer concierto Op. 15 de Brahms, con Rudolf Firkusny en piano. En otra actuación hizo escuchar Wolff más páginas de su repertorio —*Sinfonía en Re menor* de Franck, *Pavana* y segunda suite de *Daphnis et Chloë* de Ravel— a las que se unió el *Concierto en La menor Op. 33* de Saint-Saëns, donde el violoncelista Bernard Michelin se desempeñó como solista.

Otro ocupante del podio fue Ferruccio Calusio, quien tuvo como solista al ya mencionado Firkusny. Le siguió al director argentino, por cinco conciertos, Fritz Busch, figura familiar pero siempre bienvenida, cual correspondía a un artista de auténtica excepción. Como de costumbre trabajó este músico de preferencia sobre el repertorio alemán, en obras que en su mayor parte figuraban con cierta frecuencia en sus programas, en los que esta vez incluyó, con notoria intención de infundir cierto grado de novedad al conjunto, el hermoso *Te Deum* de Bruckner.

Agregaremos que varios conciertos sinfónicos fueron incluidos en su programación de ese año por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, que también debió recurrir principalmente a los directores aquí residentes. Wolff reunió en su primer programa páginas de compositores franceses que enmarcaron a Liszt, del que Celia Fasce de Galián hizo escuchar el primero de los conciertos para piano. Volvió a recurrir Wolff a músicos de su país para su siguiente presentación, en la que hizo escuchar la cantata *L'Enfant prodigue* de Debussy, donde prestaron su concurso las cantantes Re-

née Mazella-Balestas y Vera Sary, el tenor Pol Breval, el barítono Angel Mattiello y un coro mixto preparado por Pedro Valenti Costa, autoridad notoria en la materia. Se incluyó asimismo el *Concierto en Sol mayor* de Ravel, con Francisco Amicarelli como solista. Otras sesiones sinfónicas de esa temporada fueron encomendadas por la Wagneriana a Fritz Busch, quien dedicó la primera de ellas a Bach y a Mozart, en tanto la segunda fue totalmente consagrada a Wagner.

Tal como venía acaeciendo desde 1939, año de constitución de la entidad, el ciclo de la orquesta de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, cuya dirección estuvo invariablemente a cargo de Juan José Castro, constituyó una de las notas salientes de esa temporada sinfónica. A la calidad de director y orquesta se sumaba la jerarquía e interés de programas admirablemente estructurados, en los que se acordaba presencia amplia a importantes expresiones del género. Los conciertos de ese año contaron la inclusión de páginas que a más de intrínsecamente significativas, se mostraban escasamente transitadas e inclusive nuevas para el medio porteño. Cabría mencionar en tal sentido las *Danzas concertantes* de Stravinsky, los *Homenajes* de Falla, la *Tercera sinfonía* de Roy Harris, la *Sinfonía da Requiem* de Britten, y *El rey David* de Honegger, programa de muy alto rango, en cuya realización se contó con el concurso de un coro preparado por Pedro Valenti Costa, de la recitante Victoria Ocampo y de los cantantes Angel Mattiello y Carlos Rodríguez. También resultó de manera especialmente atrayente el concierto de música francesa que reunió páginas de Couperin-Cortot, Fauré, Ravel, Chabrier y Debussy. Asimismo resultó dado escuchar en realizaciones de superior envergadura obras de Mozart, Haydn, Wagner, Tchaikovsky —una memora-

ble *Sinfonía Patética*— Prokofiev, De Rogatis, el ya nombrado Debussy (*La Mer*) y Beethoven (*Séptima sinfonía*), así como de la argentina Pía Sebastiani. Interés muy escaso mostró, en cambio, el ampuloso y huero *Retrato de Lincoln* de Aaron Copland.

Nota de particular relevancia estuvo constituida ese año por la aparición de la Orquesta Sinfónica Juvenil Argentina, que con el auspicio de una empresa, había creado y dirigió por varios años Luis Gianneo, figura particularmente indicada para la materialización de cometidos de esa índole. La orquesta dio una serie de conciertos, en domingos por la mañana, que despertaron auspicio decididamente favorable; en ellos hizo escuchar un amplio repertorio en el que figuraron, confirniéndole interés consiguientemente mayor, composiciones escasamente difundidas de Cherubini, Grieg, Inghelbrecht, Liadov, Salieri, Benjamin, Honegger, Vaughan Williams, Rabaud y Glazunov. No faltaron obras argentinas en ninguno de sus programas, que la reunión de buen número de los elementos jóvenes locales, impecablemente concertados, se encargaba de presentar en forma merecedora de franco elogio. Fue ésta una empresa realmente constructiva, que se prolongaría tiempo más tarde en la Sinfónica Juvenil de Radio Nacional.

Tal como se ha señalado en alguna ocasión anterior, la contienda que había azotado al mundo tuvo entre sus consecuencias la de limitar la venida de intérpretes procedentes de lugares con los que existía dificultad o imposibilidad de comunicación. Ello determinó que aparecieran una y otra vez en los podios de nuestras orquestas figuras, respetabilísimas —Busch, Kleiber, Wolff, Fitelberg...— que por las mismas razones habían debido fijar sus residencias en esta parte del mundo. No se tra-

taba, por tanto, de falta de espíritu de renovación, de rutina, sino de razones de fuerza mayor. El restablecimiento de la paz hizo que el panorama cambiara sin que ello entrañase echar al olvido a las prestigiosas batutas que tanto habían contribuido a conferir jerarquía e interés al quehacer musical de todo un quinquenio.

En el terreno del recital y los conciertos de música de cámara, esta temporada reunió a los pianistas Daniel Ericourt, Gyorgy Sandor, Rudolf Firkusny, Inés Gómez Carrillo, Monique de la Bruchollerie, Antonio De Racó, Lía Cimaglia-Espinosa, Lydia Negri, Marisa Regules, Felicia Blumenthal, Jascha Rein, Velia Solari, Ofelia Carman, Carola Arias Blanco, Pía Sebastiani, Ernesto Luis Boero, Elizabeth Westerkamp y Lydia Latzke.

Entre los violinistas descollaron Varady, Ljerkó Spiller y Ricardo Odnoposoff, mientras en canto Jane Bathori volvió a ocupar la primera línea, como intérprete y como organizadora. Se destacaron asimismo los cantantes Clara Oyuela, Frederick Fuller, Irina Alejandrova, Olga Prager Coelho, Wanda Oiticica, Cristina Maristany, Hilde Mattauch, Orlando Tarrío y Claire Berggrun.

Se cumplieron asimismo homenajes a Fauré por Brígida Frías y Carlos López Buchardo, a Ernesto Drangosch y José André, fallecido ese año. Una nota de alto interés lo ofreció la actriz Falconetti, que ofreció importantes recitales de canciones tradicionales francesas, alternándolas con sus presentaciones en el teatro de prosa.

Entre los conjuntos instrumentales, continuaron en actividad los que ya venían actuando en temporadas anteriores, entre ellos la Agrupación de instrumentos antiguos dirigida por Adolfo Morpurgo. A su vez la Gente de Arte "La Peña" reinició su labor en 1945.

LAS TEMPORADAS VERANIEGAS

Al ser ampliada, en 1934, a los doce meses del año, la estabilidad de los cuerpos artísticos y técnicos del Teatro Colón, debieron organizarse, como natural consecuencia, ciclos de verano. Con ello se extendieron, obviamente, las posibilidades que el coliseo municipal deparaba al público porteño en el sentido de mantenerse de continuo en contacto con manifestaciones líricas de bien definida relevancia. La repercusión que tuvieron estos ciclos estivales, que por mucho tiempo se ofrecían al aire libre, fue decididamente grande y se sostuvo en forma ascendente. Contrariamente a lo deseable, la construcción de un teatro de verano se fue dilatando, con lo cual esas funciones debieron darse en instalaciones más o menos improvisadas y en ocasiones precarias. Esto por lo que se refiere al período del que aquí nos ocupamos, ya que posteriormente se materializaron iniciativas que con todo no llegarían en caso alguno a concretarse de lleno. El problema subsiste en momentos de escribir estas reseñas. Cabría también agregar que estos ciclos estivales abrieron nuevas perspectivas, sin duda interesantes, a cuantos entre nosotros se dedicaban a la lírica o apuntaban a hacerlo. Por lo demás, la mayor parte de estas temporadas contaron con el concurso de figuras destacadas en las distintas facetas del quehacer artístico que allí se iban a cultivar.

Los dos primeros años, encarados en buena parte con carácter de ensayos, comprendieron tan solo espectáculos de danza y conciertos. Las primeras funciones de 1934 fueron ofrecidas en dos estadios deportivos, el de Boca Juniors y el de River Plate. Tras ello se pasó a ocupar un espacio en los jardines de Palermo, cerca del monumento de los Españoles, donde con un sencillo escenario, las instalaciones in-

dispensables y cantidad de bancos, se armó algo que se aproximaba a lo que debe ser un teatro de verano. En 1934 y 1935 se ofrecieron, a más de un concierto, tan solo espectáculos coreográficos; luego alternarían los restantes géneros.

Desde entonces los programas danzantes se armaban de manera virtualmente exclusiva, con las obras que el Cuerpo de Baile venía presentando en la sala de la Plaza Lavalle. Se agregaron tan solo dos trabajos nuevos debidos a Margarita Wallmann: *Recuerdos de Viena*, sobre música de Johann (hijo) y Josef Strauss (1939) y *Fantasia clásica* con música de Delibes (1945). También se presentaron las danzas de las óperas *Frenos* de Espoile y *Sadko* de Rimsky-Korsakov, que en el Colón no se ofrecían por separado. En ambos casos se trataba de coreografías de Boris Romanov.

ESPECTACULOS LIRICOS

En 1936 se iniciaron los espectáculos de ópera, que alternarían con ballets y conciertos. Las obras que se eligieron para esa oportunidad fueron *El matrero* de Boero, *Tabaré* de Schiuma y *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Los repertorios de ópera de esos años sucesivos se hicieron en general sobre la base de obras de las llamadas de "repertorio". Con todo, en determinadas ocasiones se incluyeron obras menos frecuentadas, tal el caso de *La Gioconda* en 1937, con Emilia Piave como protagonista; *Andrea Chenier* con el tenor brasileño Reis e Silva (1938); *La Figlia del reggimento* de Donizetti, nunca representada hasta entonces en el Teatro Colón (1940); *Fra Diavolo* de Auber, que tampoco había sido vista en el coliseo municipal (1941); *Tucumán* de Boero y *La Dolores* de Bretón, en la que intervinieron dos cantantes españoles residentes en Buenos Aires, Fidela Campiña y Antonio Vela (1942);

Marianela de Jaime Pahissa, cuyo autor se había radicado en la Argentina y dirigió en la ocasión su ópera (1946) y la opereta *Bocaccio* de von Suppé (1947).

Cinco títulos españoles de amplia difusión, asegurada principalmente por los elencos de esa nacionalidad que actuaban en Buenos Aires (*Doña Francisquita* de Vives, *Marina* de Arrieta, *La verbena de la paloma* de Bretón, *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba y *La viejecita* de Fernández Caballero) figuraron en temporadas de aquellos años. A partir de 1940, esos ciclos de verano del Teatro Colón habían pasado a realizarse en las instalaciones de la Sociedad Rural Argentina, en Palermo, considerablemente bien acondicionadas para el caso, en forma que entrañó superación pronunciada con respecto de los años precedentes.

LOS CONCIERTOS SINFONICOS

Cantidad estimable de conciertos sinfónicos fueron ofreciéndose a lo largo de esos años, bien que no muy ordenadamente, ya que si en algunas de las temporadas el género se vio en todo sentido bien representado, en otras se lo ignoró.

El primero se dio en los comienzos de 1934 con la dirección de Constantino Gaito y un programa dedicado a Verdi. En 1936 hubo dos conciertos que dirigió Ernst Mehlich, con obras de Beethoven, Weber, Smetana, Dukas, Liszt, Tchaikovsky y Wagner. Otra sesión, ahora de carácter sinfónico coral, fue dirigida alternativamente por el mismo Mehlich y Rafael Terragnolo, titular del coro del Colón.

Nueve conciertos hubo en la temporada 1937. Juan José Castro dirigió un programa dedicado a Beethoven con la obertura de *Egmont* y la *Novena sinfonía*, en la que intervinieron como solistas Elena Venturino, Fanny Anitúa, Rogelio Baldrich y Victorio Bacciato. A cargo de

Rafael Terragnolo estuvo otro concierto, en tanto Roberto Kinsky ocupó el podio en cinco ocasiones.

No hubo conciertos en 1938, pero sí al año siguiente. Fueron siete, tres de ellos dirigidos por Juan José Castro con obras de Beethoven, Bach, Falla, Mendelssohn, Dvorak, Rimsky-Korsakov, Glinka, Glazunov, Borodin, Weber, Respighi y la suite de su *Mekhano*. Los compositores rusos fueron agrupados en un programa que contó con la participación del coro del Teatro. En tres sesiones presentó Alexander Szenkar páginas de Wagner, Tchaikovsky y Schubert, incluido éste en un "programa vienés".

En 1941, tras otro verano sin música sinfónica, presentó Gregor Fitelberg dos programas,

repetidos ambos, en los que reunió páginas orquestales, escenas de ópera y algún ballet. Cierren esta parte de nuestra reseña las actividades que se desarrollaron en 1943, tras otro paréntesis por lo que hace a conciertos. Ferruccio Calusio condujo dos sesiones dedicadas a Verdi, con fragmentos de *Ernani*, *La Forza del destino* e *Il Trovatore*. Los principales solistas fueron Delia Rigal, Esther Duce, Pedro Mirassou, Victor Damiani, Marcelo Urizar y Juan Zanin. Por su parte Cirilo Slaviansky d'Agrenееff, distinguido músico ruso residente en Buenos Aires, condujo un programa con obras de Mussorgsky, Tchaikovsky, Rubinstein, Kalinikov, Rimsky-Korsakov, Stravinsky y alguna de su composición.

Bibliografía Consultada

- Alier, Roger: *El libro de la zarzuela*. Ed. Daimon, Barcelona, 1982.
- Basaldúa, Héctor: *Escenografías*. Ed. Teatro Colón, Buenos Aires, 1938.
- Camner, James: *Great conductors*. Dover Publication INC, Nueva York, 1982.
- Cappelletti, Félix, Juan Andrés Sala y Angel Fumagalli: *Cuatro siglos de ballet, 1581-1981*. Ed. Cinetea, Buenos Aires, 1981.
- Celletti, Rodolfo: *Grandi voce alla Scala*. Ed. Scala, Milán, 1991.
- Christon, Ronald: *Manuel de Falla*. Ed. Chester Music, Londres, 1976.
- De la Guardia, Ernesto y Roberto Herrera: *El arte lírico en el Teatro Colón*. Buenos Aires, 1933.
- Dillon, César y Juan Andrés Sala: *El teatro musical en Buenos Aires: Teatro Doria. Teatro Marconi*. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1997.
- Dufrenne, Claude: *Histoire de l'opérette*. Ed. Natham, París, 1981.
- Fiorda Kelly, Alfredo: *Cronología de las óperas cantadas en Buenos Aires*. Buenos Aires, 1934.
- Gasch, Sebastián: *Diccionario del ballet*. Ed. Argos, Barcelona, 1935.
- Giménez, Alberto E.: "Directores de orquesta italianos en un siglo de música argentina", en revista *Lyra*, n. 180/82, Buenos Aires, 1961.
- "Los conciertos del Teatro Colón", en revista *Lyra*, dedicada al Colón en su 50 aniversario, Buenos Aires, 1958.
- Giménez, Alberto E. y Juan Andrés Sala: "I teatri lirici nell'Ottocento", voz Buenos Aires, en *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. II, Roma, 1954.
- Historia del Teatro Colón*. Ed. Cinetea, Buenos Aires, 1968.
- Kochno, Boris: *Le Ballet*. Ed. Hachette, París, 1954.
- Migel, Parmenia: *Great Ballet Stars*. Dover Publication INC, Nueva York, 1985.
- Sala, Juan A.: "El teatro musical español en el Teatro Colón", en revista *Lyra*, dedicada al Colón en su 50 aniversario, Buenos Aires, 1958.
- "El apogeo de la opereta francesa en Buenos Aires", en revista *Polifonía*, Buenos Aires, setiembre de 1944.
- Suárez Urtubey, Pola: *La música en revistas argentinas*, en Colección Bibliográfica Argentina de Artes y Letras, N° 38, Ed. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1969.
- Turandot, ópera de Puccini*. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1926.
- Valenti Ferro, Enzo: *Las voces. Teatro Colón, 1908-1982*. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1983.
- *Los directores. Teatro Colón, 1908-1984*. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985.
- *Cien años de música en Buenos Aires*. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1992.
- *Historia de la ópera argentina*. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1997.

OTRAS PUBLICACIONES

Diario *La Nación*, de Buenos Aires, años 1926 a 1945.

Diario *La Prensa*, de Buenos Aires, años 1926 a 1945.

Documentos, crónicas y programas de las colecciones de los autores.

Le Courier de la Plata, de Buenos Aires, a partir de 1926.

Programas de la Asociación del Profesorado Orquestal, de Buenos Aires, años 1926 a 1931.

Programas del Teatro Colón, de Buenos Aires, años 1926 a 1945.

LA PINTURA EN LA ARGENTINA
(1915-1945)

Nelly Perazzo

1. *Nosotros*. Año VI, Tomo IX, 1912.

2. El nombre completo es *Nosotros*. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales.

3. "Manuel Gálvez, Crítico de Arte". En *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1968.

LA PINTURA EN LA ARGENTINA 1915-1945

Este texto se refiere a la pintura argentina de 1915 al 45, período que comprende casi desde el comienzo de la primera guerra mundial (1914-1918) hasta fines de la segunda gran guerra (1939-1945). El mundo entero estuvo sacudido por estos acontecimientos, también las modificaciones que se iban produciendo en nuestro país afectaron de manera peculiar ese proceso. Hubo un cambio de signo en el ritmo histórico artístico, ritmo que se fue acelerando hasta alcanzar la efervescencia de los años 45-46 donde el ámbito local empezaba a conocer solicitaciones, polémicas, estímulos considerables. Fue este período de sólo 30 años, riquísimo por su variada producción artística, sus publicaciones y comentarios críticos, por sus diferentes tendencias, por la aparición de galerías e instituciones interesadas por el arte. Muchos de sus protagonistas son hoy ampliamente conocidos por su trayectoria y han sido ya estudiados detalladamente.

APROXIMACIONES A LA PINTURA ENTRE EL PRIMER SALON NACIONAL Y LA ECLOSION DEL MODERNISMO

El campo artístico argentino fue integrándose desde fines del siglo pasado con la aparición de instituciones de formación, promoción y consagración de artistas.

Comenzó a principios de este siglo la participación argentina en algunas exposiciones internacionales.

La creación del grupo Nexus (1907), la Exposición Internacional del Centenario en 1910 y la organización en 1911 de la Primera Exposición Nacional —el inicio de nuestro Salón Nacional— fueron hitos que pueden señalarse

en la configuración que presentaba el campo plástico argentino a partir de 1915.

Refiriéndose a la temporada de 1912, escribe Manuel Gálvez este comentario en la revista *Nosotros*: "Ha habido cerca de sesenta exposiciones, con más de cinco mil cuadros, de los más grandes maestros contemporáneos y del siglo pasado, las ventas han sido innumerables; escritores y críticos de arte dieron en el Museo conferencias a las que asistió un público distinguido y ha surgido una excelente revista "Pallas", la primera publicación seria de esta índole que aparece en nuestro país".¹

La revista *Nosotros*, donde aparecía este comentario había sido fundada por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti en 1907². Gálvez había comenzado a colaborar en la segunda etapa en 1912. Además de Gálvez escribieron como críticos Julio Rinaldini, Arturo Lagorio, Antonio Aita, Roberto Cuggini, Max Dickmann y Cayetano Donnis. Estuvieron presentes esporádicamente Faustino Brughetti, Jorge Bunge, Atilio Chiappori y Julio Payró.

Sostiene Marta González de Rodríguez Brito refiriéndose a las características de las críticas de Gálvez: "Toda su cultura se basa en el realismo y no va más allá de él (...) no participó del impresionismo, mucho menos pudo captar las corrientes que estaban tomando cuerpo en Europa".³

Es fácil detectar al leer los comentarios de *Nosotros* que hay un apoyo a determinados artistas como Fernando Fader, Jorge Bermúdez, Italo Botti y una actitud conservadora. En 1929 y 1930 vemos aparecer los nombres de A. Berni, Xul Solar, N. Borges, R. Forner o V. Pissarro.

La posición de Atilio Chiappori —director de la revista *Pallas* a la que hacía referencia Gálvez— es bien clara cuando escribe: "Desde un tiempo a esta parte, cuando la crítica vaci-

4. Atilio Chiappori. "Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas. (1907-27)". En *Nosotros*, Año XXI, Tomo LVII, Buenos Aires, 1927.

5. *Nosotros*. Año X, V. 24, Nº 90, Buenos Aires, Octubre, 1916.

lante —por desorientación estética o por blandura de carácter— pretende justificar ciertos engendros pictóricos de jóvenes inexpertos o de profesionales impotentes, ha dado en decir que, discutible y todo, tales desvaríos incluyen una "inquietud", una "rebusca", un "renuevo" que sería imposible encontrar en las "formas superadas". Con esta última frase —un tanto sibilina— se entiende designar a toda la pintura anterior al "cezannismo", "futurismo", etc. Pues bien, frente a la obra robusta, clara, equilibrada, siempre viva en su sincera veracidad, con que nos da Fader, año tras año, sus incom-

parables interpretaciones —pintando sin deformar los seres y las cosas, sin geometrizarlos, sin hipertrofiarlos, en una palabra: pintando de la única manera que se pintó y se puede pintar cuando se tiene talento y sensibilidad— eso de "las formas superadas" suena perfectamente a hueco".⁴

Y si mucho antes la revista había publicado una crítica nada ponderativa de Rinaldo Rinaldini⁵, en ocasión de la exposición de Fader en Amigos del Arte transcribe una larga conferencia de Enrique Prins donde leemos afirmaciones como: "(...) agradecemos a Fader una



Fernando Fader. Zaino y colorado. 80 x 100 cm. Publicado en *Plus Ultra*, julio, 1917.

6. *Nosotros*. Año XVIII, V. 48, N°186, Octubre, 1924.
7. *Augusta*. N°17, Vol. 3, Octubre, 1919.
8. *Revista de la Unión Científica Alemana* para la ciencia, la cultura y la información de Argentina, 1918. Traducción del alemán, Mary Massuh.
9. Américo Castilla: "Fernando Fader: La conversión de lo real en verdadero". En el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Ed. Masalín Particulares, 1988. Este catálogo es de consulta indispensable sobre el autor por su cronología, bibliografía, documentación y textos realizados por Ana María Telesca y Marcelo Pacheco.

10. José María Lozano Mouján. *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, Ed. Librería de A. García Santos, 1928.
11. *Augusta*, *op. cit.*

emoción que nos estaba imprevista, la de un arte argentino que cobraba de súbito un valor fuera de cuenta".⁶ Este comentario estaba acompañado de un análisis de la obra del artista con los elementos críticos propios de esa época.

Es en la revista *Augusta* donde registramos: "Fernando Fader es el más sustancial (...) el más completo de los pintores argentinos".

"Un artista de cualidades tan sobresalientes, tan originales (...) que se destaca entre todos los de su medio y de su época como una de las más puras conciencias artísticas".⁷

Fader (1882-1935) adquiría así un valor casi emblemático. Nacido en Burdeos estudió en Munich en los cursos del maestro Von Zugel de quien ha hablado muy ponderativamente en *Reflexiones de un pintor argentino*.⁸ Son de gran interés las apreciaciones que hace sobre la pintura propiamente dicha, sobre todo las referidas a la importancia de la luz. A fines de 1904 volvió a Mendoza y expuso allí y en Buenos Aires. Fue una personalidad polifacética: empresario, fundador de escuelas, escritor de teatro y de poesía, expositor de sus ideas sobre crítica y política artística, además de artista plástico.

"Fader advierte acerca de la singularidad del paisaje argentino, dada por su geografía y por su luz. Plantea sus hipótesis de trabajo a partir de estas referencias de estructura y luminosidad "naturales" para luego "desnaturalizar pictóricamente los objetos, las cosas concretas para llegar así a una sucesión de colores mil veces rotos en tonos abstractos, en reflejos para producir una armonía".⁹

Córdova Iturburu afirma que su obra señala el fin de la etapa naturalista y academizante de la pintura argentina y el advenimiento de la renovación impresionista.

Jorge Bermúdez (1883-1926), otro de los

pintores celebrados por la revista *Nosotros* en esos años, es uno de los artistas que muestran la hispanización de la pintura argentina en esas décadas. Si los becarios finiseculares elegían sobre todo estudiar en Italia, empieza a registrarse en nuestro medio el impacto de pintores como Anglada Camarasa, Romero de Torres, Sorolla y Zuloaga. Por otra parte algunos dibujantes y caricaturistas españoles estaban viviendo en Buenos Aires.

Señala Lozano Mouján que: "Entre 1912 y 1920 algunos pintores fueron seducidos por las refulgencias angladesas. Cittadini es el mejor representante (...). Otros, como López Naguil, Franco y Alberto López Buchardo pertenecieron a esa familia: pero los dos primeros en la figura, giraron hacia la gitanería y Franco en el paisaje se hizo más objetivo".¹⁰

Bermúdez estudió con Zuloaga, a su influencia se debe, tal vez, que su interés por los paisajes, los tipos y costumbres de provincia sean vistos con ojos convencionales, con escasa autenticidad.

Sin embargo en la época, M. Rojas Silveyra escribe a propósito de su exposición en 1919: "(...) presentó un conjunto de sus retratos, sus paisajes y doce cuadros de composición con tipos y escenas regionales de un marcado sabor diaguita calchaquí (...) nadie ha logrado acentuar de una manera más característica los fundamentos de un arte argentino puro (...) que ha ido a buscar allí, en esa fuente viva de nuestras tradiciones indígenas un personaje entre real y legendario donde se concretan valores étnicos".¹¹

Otros artistas de la época eran los que habían integrado el grupo Nexus: además de Fader, Pio Collivadino, Ripamonte, Justo Lynch, Dresco, Yrurtia y Quirós.

Los integrantes de la organización privada el "Templo" (1918) presidida por Hernán



Jorge Bermúdez. Chango o El Chango membrillero. Oleo sobre tela, 130 x 120 cm. 1921. Colección particular.

12. El dato es de José María Lozano Mouján. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires. Ed. Librería de A. García Santos, 1922.

13. J. M. Lozano Mouján. *Figuras ...*, *op cit*, p.25.

14. A la manera de los divisionistas italianos Segantini y Previati.

Cullen eran entre otros Alberto Rossi, Ana Weiss y el historiador de arte Lozano Mouján.¹² Sus miembros tenían grados de sacerdotes, hermanos y zánganos de acuerdo al trabajo que desarrollaran. Seguían seguramente los lineamientos de los Nabís en París. En efecto los Nabís —grupo de artistas franceses de fin del siglo pasado, entre los cuales estaban Paul Ramson, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri G. Ibels— cuyo nombre proviene del hebreo los nebiim (inspirados profetas), se reunían en un taller que era llamado “Templo”. Seguían determinadas reglas, ritos y ceremonias, se daban nombres teñidos de sacralidad: Bonnard era el “Nabi japonard”, Maurice Denis, “Nabi a la barbe rutilante”. Constituyeron una cofradía con un particular universo simbólico.

Existía también una asociación secreta llamada “Verdad” fundada en 1915, que estaba compuesta en forma heterogénea por artistas, aficionados, mecenas, coleccionistas como Carlos Zuberbühler, Cupertino del Campo, Alejandro Christophersen, Enrique Prins, Miguel Angel Cárcano, Raúl Monsegur, Alfredo González Garaño, Alberto Lagos y otros. Organizada con el propósito de ayudar económicamente a los artistas, editaba periódicamente una hoja informativa con comentarios sobre exposiciones. En el archivo de la Academia Nacional de Bellas Artes hay una hoja, la nº 26, del 25 de octubre de 1915, donde se habla del Primer Salón de la Sociedad Nacional de Artistas independientes (sin jurados y sin premios), otra sobre Panozzi y una sobre la exposición Fader donde se refieren al mismo en estos términos: “Verdad” ha llamado a Fader en algún momento, “Señor de la luz y del color” agregando “sujeto tenéis el sol al cetro de un pincel y encerrado el cielo en vuestra paleta. Pues bien, con su última exposición, ha dado una prueba espléndida de su señorío”.

Además de los integrantes de estas asociaciones o grupos, seguían vivos y operantes algunos de los artistas que protagonizaron la introducción de la visión impresionista en nuestro medio. Malharro había fallecido en 1911; Walter de Navazio, premiado en el Salón Nacional en 1913, iba a morir prematuramente a los 34 años en 1921, como había sucedido dos años antes con otro talentoso paisajista Ramón Silva, desaparecido aún más joven. El que tuvo oportunidad de desarrollar una larga y fecunda tarea fue Faustino Brughetti quien enriqueció su labor como pintor de línea impresionista en una versión muy personal con reflexiones y aportes técnicos.

Esa preferencia por el paisaje fue dominante en esa segunda década del siglo. Basta observar los catálogos de los Salones Nacionales para comprobarlo.

Italo Botti (1889-1974) intérprete del puerto y de Córdoba que logró notas que por su naturaleza sería difícil superar¹³, Panozzi (1887-1971) con su preferencia por los paisajes nevados de la Patagonia. También estaban Pío Collivadino (1869-1945) interesado en los paisajes urbanos basándose en un manejo divisionista de la técnica¹⁴; Ripamonte (1874-1968) y sus representaciones de tipos gauchescos y Prins, Carnacini, Vena, Gigli entre otros.

El tema del paisaje se integra a la preocupación nacionalista encarnada en la prédica surgida en tiempos del centenario patrio por autores como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones, en oposición al europeísmo internacional típico de los '80.

“El nacionalismo cultural fue una nueva respuesta de las elites al problema de la identidad nacional, en una Argentina sacudida por acelerados cambios derivados, en gran parte, de la llegada masiva de inmigrantes y de su inserción en las estructuras sociales y políticas;

15. Martha Penhos. "Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)". V *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes "Arte y Poder"*. Ed. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993.

16. La expresión es de Beatriz Sarlo.



Faustino Brughetti. *Tarde serena en la sierra*. Oleo sobre tela, 60 x 90 cm. 1924. Colección particular.

una propuesta basada en el rescate de las tradiciones y en la revalorización de la vida rural frente a la confusión cosmopolita. La inversión de la dicotomía sarmientina civilización-barbarie se evidencia en textos en los que el gringo aparece como bárbaro o deposita en las campañas los valores "riqueza, belleza y patriotismo".¹⁵

Podemos ubicar a Bernaldo de Quirós también dentro de ese "criollismo gaucho"¹⁶, ganador del Gran Premio y Medalla de Oro en la Exposición Internacional del Centenario. Expuso en Amigos del Arte en 1927, un conjunto

de cuadros de gran tamaño que muestran a personajes típicos del campo argentino. Hizo exposiciones con los mismos —y con su obra posterior que se encauzó en esa corriente— en Europa y Estados Unidos.

De exacerbada representación realista y con una carga considerable de grandilocuencia en esos temas, Quirós es un artista que ha alcanzado gran notoriedad. Lozano Mouján quien lo consideraba uno de los valores más fuertes del arte argentino afirmó que fue en la naturaleza muerta donde llegó más lejos.

Valentín Thibon de Libian (1889-1931) es

17. *Nosotros*. Año XI, Tomo XXVI, Buenos Aires, 1917.
18. Los datos son de Washington Pereyra. *La Prensa literaria argentina. 1890-1974*. Los Años dorados 1890-1919. Tomo I. Buenos Aires, Ed. Librería Colonial, 1993.
19. Néstor Tomás Auza. "La cultura histórica", en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*. Tomo II, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996.

un pintor cuya temática parece ubicarse en las antípodas de la corriente nacionalista. Sus características escenas de costumbres, escenas del circo, de music-hall, de cafetines, recuerdan la preferencia de Toulouse Lautrec y Degas por los mismos. Pero no fueron esos sus únicos temas. Rinaldini lo llamó un narrador de la vida que pasa y dice que ha consagrado su pincel a describirnos todo lo que vive a su alrededor.¹⁷

Son sus cualidades pictóricas las que le dan una presencia vigorosa dentro de la pintura de la época. Tiene la sugestión del color intenso de los fauves y también de ellos el gusto por cernir la figura con negro, en escenas como "La fragua" de 1915 que está en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde la vida de entretelones es mostrada con fuerza y gracia singulares.

En esta segunda década del siglo fueron fundadas varias revistas, algunas como *Ars* alcanzó a publicar solamente siete números (mayo a diciembre 1917), otras como *Augusta*, dirigida por Frans Van Riel, tuvieron mayor permanencia (julio 1918 - diciembre 1920). A su vez *Plus Ultra*, que dependía de la dirección de *Caras y Caretas* extendió su publicación desde mayo de 1916 a diciembre de 1930.

En 1922, se publicó *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* de José María Lozano Mouján, muy valiosa fuente de información sobre las artes de las primeras décadas del siglo.¹⁸

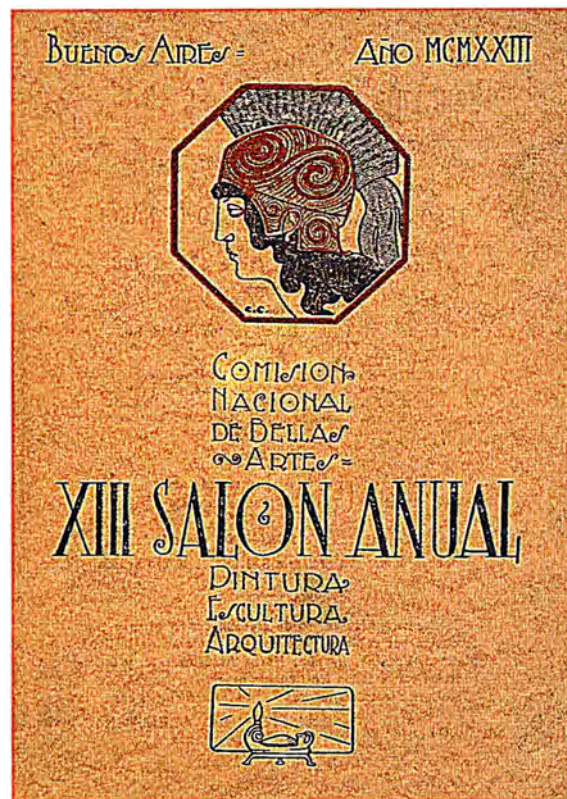
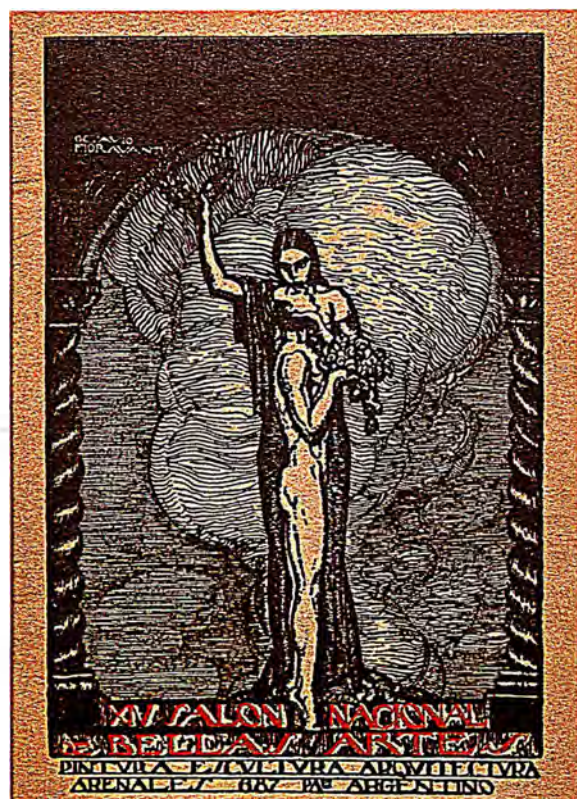
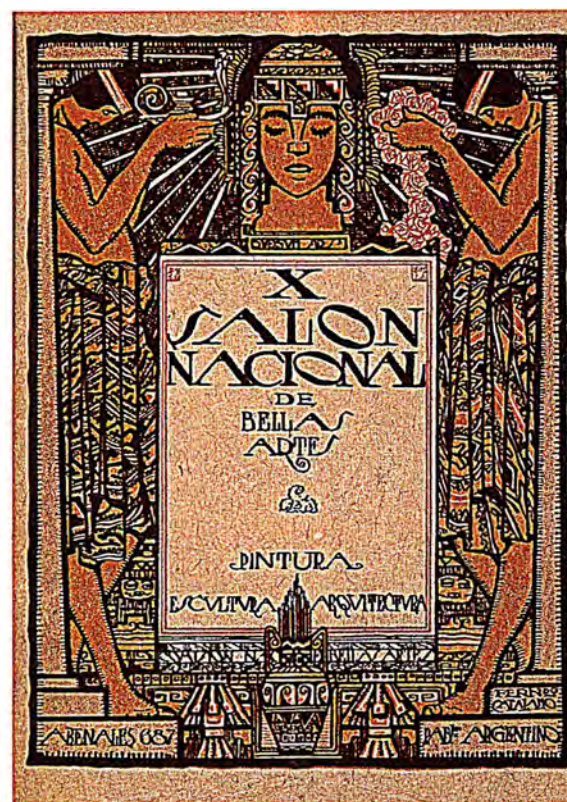
Entre las publicaciones o revistas populares que deben ser mencionadas figura: *Caras y Caretas*, publicada desde 1898 a 1939. Es una revista que "no posee una homogeneidad que permita clasificarla con simplicidad ya que tanto puede ser considerada de literatura, de arte, de política, de vida social, de información y de actualidad."¹⁹

Se pueden mencionar además *Mundo Argentino* (1911-1938) y *El Hogar* (1915-1938), publicaciones que no incluyen trabajos de primera mano o de investigación, pero que cumplen una amplia y muy digna labor de divulgación.

El crítico Antonio Pérez Valiente publicó en



Bernaldo C. de Quirós. Retrato. Publicado en *Plus Ultra*, noviembre 1917.



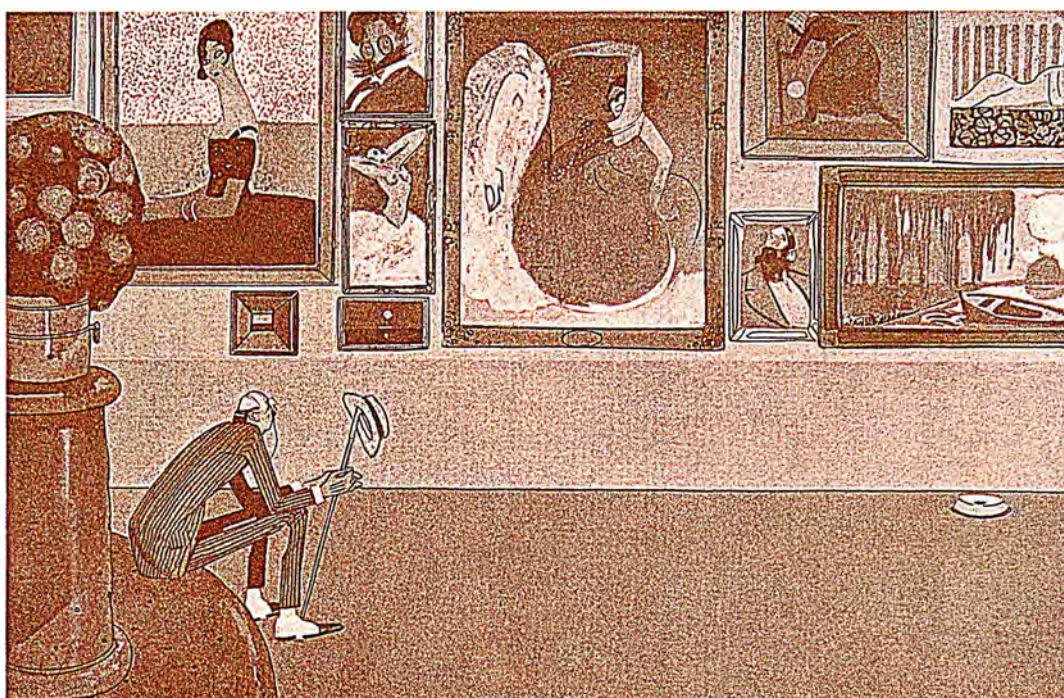
1917 en la revista *Plus Ultra* un comentario crítico que tiene aspectos que merecen atención: "Para el arte argentino el acontecimiento más importante del año lo constituye sin duda el VII Salón Nacional que compendia los valores y las tendencias seguidas por cada uno de los artistas que concurren. (...)

La tierra argentina está virgen para el arte; su naturaleza sorprendente, sus antiguas ciudades llenas de rincones artísticos, sus tipos tradicionales y sus costumbres más típicas están esperando la mano del pintor que las immortalice salvándolas de la desaparición a la que están expuestas, con la ola de cosmopolitismo que lo transforma todo.

Quizás, por esto mismo es tan frecuente la desorientación de muchos pintores que (...) se someten a influencias extrañas perjudicando sus condiciones propias. El artista no debe in-

fluenciarse tampoco por el gusto del público (...). El verdadero artista no siente el deseo exclusivo de darse a conocer, sino que trabaja en silencio, poniendo su voluntad, su espíritu y su fuerza creadora al servicio de lo que forma su verdadera vocación. Ve las cosas, no como el vulgo, sino de una manera subjetiva. Podrá equivocarse, pero no anularse. Podrá también sentir las inseguridades de lo no definido, acaso, en algunos momentos, le falte a su técnica el dominio indispensable para triunfar, pero al fin encontrará en si mismo la verdadera luz, el camino derecho que lo ha de conducir al éxito definitivo.

La originalidad es uno de los valores más estimables, pues viene a ser como la envoltura que hace destacar una obra de otra: por ella existe el contraste, y no se puede precisar con elementos externos, ya que fija de una manera



Publicado en Plus Ultra, 1917.

determinada y visible el espíritu del autor; por este motivo es la cualidad más estimada y envidiada de todo gran artista. Son muy escasas las obras originales. Ellas forman el punto de partida que clasifica cada escuela. Entre los jóvenes que constituyen la nueva generación de pintores argentinos, hay muy pocos que hagan obra personal, pero la mayoría demuestra tener excelentes condiciones, aunque atenuadas por esa gran facilidad de adopción que le hace asimilar todo lo extraño, con perjuicio casi siempre de sus condiciones originales.

El deber de estos artistas —nos referimos a los buenos— no está en ser fecundos, sino en contribuir a la formación de una manera que distinga el arte nacional del europeo, cuya influencia de motivos, no de técnica, hace que esta pintura no refleje casi nunca el temperamento americano, en todo lo que tiene de aceptable, bello y original”.²⁰

Esta nota es interesante porque ejemplifica alternativas ante otras posiciones críticas, normativas y condicionadoras, de mucha presión en el ambiente artístico local. Propone una posibilidad —al diversificar una presunta condición monolítica de la crítica local— de interacción y debate que no podría menos que producir resultados positivos.

DECADAS DEL 20 Y DEL 30

En la década del 20 irrumpe la modernidad como estilo cultural en Buenos Aires. Es una década polémica, rica en acontecimientos diversos y aún contradictorios que se imbrican y entretajan con enorme vitalidad. Los cambios sociales y económicos iniciados a fines del siglo XIX, la nueva tecnología que va haciéndose presente, el espíritu de cambio de una elite cosmopolita y de los grupos que se definen en ese nuevo panorama, van apuntalando un es-

píritu de renovación que abarca la sociedad entera.

1916 había marcado la irrupción de la clase media en el poder político a través del gobierno radical de Hipólito Yrigoyen. La presidencia de Marcelo T. de Alvear desde 1922 al 28, del mismo partido, pero de extracción aristocrática, determinó circunstancias auspiciosas para la cultura.

La guerra europea (1914-18) había permitido a la Argentina a través de la producción agropecuaria un particular florecimiento en el plano económico. La música del tango era aceptada en Europa; el fútbol conquistaba una incipiente popularidad. El cine y la radio deslumbraban al pueblo.

La cantidad de inmigrantes radicados en Buenos Aires y la ampliación del protagonismo de sectores sociales medios provocaron desplazamientos, aceleraciones, innovaciones, cambios de posición en los términos que definen el campo artístico.

La particular dinámica y los enfrentamientos determinados por estos cambios se manifestaron tanto a través de la producción artística como de los espacios alternativos que surgieron y de las revistas que difundían y defendían las diferentes posiciones.

La publicación de la revista mural *Prisma*, a fines de 1921, abre el camino en el afán de esa nueva generación por manifestarse. Le siguieron *Proa* —que en sus dos períodos abarca desde 1922 a 1925— en 1923 *Inicial* y en 1924, *Martín Fierro* la más importante publicación de la época. Importante por sus colaboradores, importante también por haberse ocupado tanto de la poesía como de la pintura, de la música como de la arquitectura y por abrirse a expresiones europeas y de Latinoamérica que estaba viviendo experiencias similares. En efecto, a través de la Semana de Arte (febrero

21. La versión del Manifiesto es incompleta. Existe una versión facsimilar de la Revista *Martín Fierro* hecha por el Fondo Nacional de las Artes en 1995, con un estudio preliminar de Horacio Salas.

22. Samuel Oliver. *El Antirrinoceronte. Periódico Martín Fierro: Las primeras vanguardias*. Buenos Aires, Ed. Ruth Benzacar, octubre-noviembre, 1983.

23. Para ampliar este tema puede ser consultado el estudio de Horacio Salas que figura en nota 21.

1922) y de *Klaxon* (1922) en Brasil, de *Actual* (diciembre 1921) y *El Machete* (1924) en México y *Amauta* (1926-1930) fundada por José Carlos Mariátegui, entre otras publicaciones y a través de conferencias, exposiciones, manifiestos, la vanguardia latinoamericana pronunciaba su presencia renovadora.

Publicado en forma anónima por Oliverio Girondo en el número cuatro de la revista aparecía el Manifiesto que por su virulencia, su humor, su falta de prejuicios fue un factor decididamente urticante para la sociedad de la época.

"Frente a la impermeabilidad hipopotámica del "honorable público".

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más "bellos" espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la capacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado.

"MARTÍN FIERRO" siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión".²¹

La revista *Martín Fierro* se publicó hasta

1927. Ya había existido una revista con ese nombre en 1904-1905, por eso se acompañó su título con la aclaración de Segunda Epoca. Su director fue Evar Méndez. Córdova Iturburu que perteneció al grupo fundador se lamentaba porque no llegaban al país revistas y publicaciones actualizadas.

Así escribía: "Como consecuencia de este retraso deplorable, de esta falta de contacto con el ritmo del tiempo, el panorama de nuestra vida artística y literaria languidecía con el gris exangüe de una tediosa representación de fórmulas gastadas".

Era un hecho que todos sentían la necesidad de una revista de estas características.

Si en lo referente a la literatura *Martín Fierro* nucleó los mejores nombres de la producción local: Güiraldes, los Borges, los hermanos González Tuñón, José Pedroni, Norah Lange, Bernárdez, Mallea, Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, entre otros; y latinoamericanos como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Pablo Neruda, Enrique Amorim, Fernán Silva Valdés, entre otros, en las artes plásticas se relacionó con artistas argentinos como Xul Solar, Pettoruti, Aquiles Badi, el escultor Pablo Curatella Manes, Raquel Forner, Guttero, Norah Borges, Del Prete.

En la crítica de arte estuvieron presentes Alberto Prebisch, Pablo Rojas Paz, Ildefonso Pereda Valdez, Leopoldo Marechal, Pedro Blake y entre los extranjeros que enviaban críticas Marinetti, Marcelle Auclair, Le Corbusier, Maurice Raynal, André Salmon entre otros.²²

No podemos dejar de señalar que en *Martín Fierro* apareció por primera vez en nuestro medio la referencia a "las leyes autónomas del cuadro", núcleo de erizadas polémicas teóricas en el arte del siglo.²³

Además de los ímpetus de los de *Martín*

24. Washington Pereyra *La prensa literaria argentina 1890-1974*. Tomos I y II. Buenos Aires, Librería Colonial, 1993-95.
25. Beatriz Sarlo, citado por Silvia Saitta en el artículo que dedica al tema "La militancia moderna. Crítica en los años veinte". VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1995.
26. Este texto pertenece a Diana Wechsler, quien hace un análisis crítico de la revista en la década del 20 en "Nosotros (1920-30). Crítica de arte en la primera experiencia de periodismo cultural". Instituto Payró N° 7, 1997.
27. La expresión pertenece a Lorenzo Varela en "Los primeros vanguardistas" en *150 años de Arte Argentino*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1961.

Fierro circulaban en Buenos Aires en ese momento otras revistas como la revista quincenal *Cuadernos* (reemplazada posteriormente por *Revista Oral*), *Los pensadores* (1922), *Campana de Palo* (1925) y *Claridad* (1926), *Síntesis* (1927), *Metrópolis*, *Argentina*, *Sur* (1931), *Contra* (1933), *Pan* y *Revista Multicolor* de los sábados dirigida por Ulises Petit de Murat y Jorge Luis Borges, editadas por el diario *Crítica*.²⁴

El caso de *Crítica* es interesante. Como señala Beatriz Sarlo: "*Crítica*" elige ser parte del mismo proceso cultural y generacional de las vanguardias del veinte porque sus principios ideológico-culturales le permiten incorporar como propios los rasgos más salientes del martinfierrismo; la actitud lúdica ante la literatura y el arte, la renovación concreta de imposiciones y posiciones literarias y la adopción del humor como elemento primordial de la traslación de un mundo."²⁵

La revista *Nosotros* ha constituido un aporte de interés.

"La crítica de arte desde sus páginas interpreta al público y a los artistas a la vez que contribuye a construir su imagen. La figura del crítico y aspectos sobre el medio también aparecen tratados en sus textos. Se arroga además el derecho de aconsejar a unos y a otros, criticarlos, discutirlos o descalificarlos".²⁶

"Los Pensadores", "Claridad", "Campana de Palo" eran publicaciones comprometidas con el grupo realista de Boedo, "la otra voz viva del momento contracanto social de Martín Fierro".²⁷

El grupo de los Artistas del Pueblo, también llamado de Boedo, por su ubicación dentro de la ciudad, integrado por Facio Hebecquer, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq, José Arato, escritores como Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Alvaro Yunque, Raúl González Tuñón, el escultor Agustín Riganelli y otros, estaba

28. Sobre este tema se puede consultar el Tomo 7° de esta colección, Nelly Perazzo: "El grabado".

profundamente comprometido en sus manifestaciones artísticas por su preocupación por las clases marginales y desfavorecidas económica y socialmente.²⁸

Puede ser que la polémica Martín Fierro-Boedo haya sido sobredimensionada y seguramente también es una simplificación aludir a la pertenencia social de sus integrantes como definitoria de ciertas ideas o actitudes, ya que —como bien lo señala Horacio Salas— sólo Güiraldes y Gironde pertenecían a la clase alta los demás eran hijos de inmigrantes tanto los del grupo Martín Fierro como los de Boedo y la polarización política no se produjo en la década del 20 sino después cuando gran parte de los Artistas del Pueblo militaron en el Partido Comunista.

Los enconos de estos dos grupos podían referirse a sus respectivas ideologías pero éstas connotaban de alguna manera las polaridades "formalistas versus contenutistas" en otro sentido también "innovadores versus tradicionalistas". Lo cual puede también desembocar en otras simplificaciones empobrecedoras.

La verdad es que la pluralidad de publicaciones marcaba la disparidad de puntos de vista y actitudes respecto al arte que en algunos casos implicaban diferencias generacionales y en otro que podía o no coincidir con la edad, la verdadera cuestión de fondo: la nueva sensibilidad, los nuevos planteos plásticos, las posiciones vanguardistas y la apuesta a lo nuevo, buscaban campos de manifestación y legitimación.

La aparición de espacios alternativos y de nuevos salones indicó en ese momento la voluntad de emergencia y afirmación de los grupos renovadores.

Fue así que desarrollaron su labor Amigos del Arte desde 1924, el Ateneo Popular de la Boca, el Café Tortoni (1926), Boliche de Arte (1927, Corrientes 641), Asociación Wagneria-

29. "La rosa de los vientos". Año XVIII, Tomo XLVII.
 30. Eugenio D'Ors sugirió "Casa de Arte"; Carola C. de Martínez de Hoz y Carlos Ibarguren propusieron "La nueva rueda".

31. Por un artículo de Manuel Mujica Láinez, *La Nación* 18 de septiembre de 1983, sabemos que la Asociación tenía un mínimo subsidio oficial que apenas alcanzaba para los gastos. El resto se cubría con las cuotas de los socios y los aportes de una línea de benefactores.

32. Ambos impresos por Carlos Colombo, Buenos Aires.

33. La afirmación es de 1932.

na, el Teatro del Pueblo (1929), Signo (1933), Nordiska (Florida 101, después 999), Moody (Corrientes 626, altos) y Au Grand Palais (1950, Florida 568).

En 1924 apareció en *Nosotros* un comentario²⁹ celebrando la creación de la Asociación Amigos del Arte: "Desde varios años atrás, reuníanse en diversas casas de Buenos Aires un pequeño número de personas deseosas de constituir en nuestra ciudad un círculo de buenos gustadores del arte, de devotos amigos de la cultura que a la vez de hacer más denso el ambiente intelectual y artístico en que vivimos, procurara si ello fuera posible, facilitar a pintores, escultores, músicos y escritores la exposición y difusión de sus obras".

El nombre de la asociación lo dio Leopoldo Lugones³⁰, Enrique Prins redactó los estatutos y Adelia Acevedo halló el local de la calle Florida 940 donde abrieron sus salas.

En menos de un mes —comenta la revista— inauguraron una exposición de Fray Guillermo Butler, Pierre Lucas dio un concierto de Debussy, Julio Rinaldini disertó sobre Impresionismo y Post Impresionismo; Max Daireaux evocó la belleza de las ciudades de arte. Se preparan exposiciones de Fader, Riganelli, Octavio Pinto, Anglada Camarasa. Se anuncian conciertos, conferencias, recitales. Cumplieron ese ambicioso plan y mucho más.

En el fascículo llamado "La obra de Amigos del Arte", julio 1924 - noviembre 1932 firma como Presidente Elena Sansinena de Elizalde, proveniente de una familia patricia y que durante diecisiete años acompañada por Julio Noé, Manuel Güiraldes, José María Paz Anchorena, Antonio Santamaría, Alejo González Garaño y otros realizaron una extraordinaria y generosa labor cultural en Buenos Aires.³¹ La Asociación prosiguió su acción hasta principios de la década del 40. En dicho fascículo nos en-

teramos que en sus primeros ocho años de labor, la Asociación hizo 239 exposiciones, 93 conciertos, 132 conferencias. Entre los expositores Fader, Quinquela Martín, Riganelli, Anglada Camarasa, Ignacio Zuloaga, el escultor Zonza Briano, Figari, O. Pinto, los grabados de Cata Mórtola de Bianchi, Emilio Pettoruti, José Méridiz, Víctor Delhez, Juan Del Prete, Víctor Pizarro, la exposición "Maestros del Impresionismo" (con cuadros cedidos por coleccionistas locales), la exposición retrospectiva de Carlos E. Pellegrini (1800-1875) que dio origen al importante libro editado en 1946 *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo* con prólogo de Alejo González Garaño quien se refirió a la importancia que tuvo para la iconografía local esa exposición realizada en 1932 y también las que se hicieron sobre Rugendas, Vidal, Bacle, Morel, Pallière y Pueyrredón.

Además la Asociación compró cuadros de artistas argentinos, encomendó al escultor Riganelli la realización de la cabeza de Ricardo Güiraldes para ser donada a la Universidad de Buenos Aires; editó el "Martín Fierro" ilustrado por el grabador José Bellocq; el "Fausto" de Estanislao del Campo, ilustrado por Héctor Basaldúa³²; se editaron 162.000 postales de artistas argentinos con 328 temas diferentes, muestra gráfica de la historia del arte en nuestro país desde 1828 hasta el momento actual.³³

Publicaron posteriormente otro fascículo sobre la obra de la Asociación desde 1933 hasta 1936 donde dan testimonio de la venida de Ortega y Gasset, del conde de Keyserling, Paul Morand, Waldo Frank, Marinetti, Le Corbusier, Ungaretti, Van de Velde, Henríquez Ureña, Federico García Lorca y tantos otros que dan cuenta de la altura de miras de la Asociación. En lo que a las artes plásticas se refiere, allí expusieron Jorge Larco, Juan Del Prete, Eugenia Crenovich (Yente), Horacio Butler, el

34. Ignacio Pirovano y Juan Carlos Paz. "Buenos Aires 1929". *Argentina en el Arte*. Vol. 1, Nº14. Buenos Aires, Ed. Viscontea, 1966.

35. Ver lo que escribe Juan Carlos Paz en el anterior.

36. Martha Nanni. "Los Modernos". *Historia crítica del Arte Argentino*. Buenos Aires, Telecom, 1995.

37. El dato es de Eduardo Eiriz Maglione. "Las Galerías de Arte Bonaerenses". Revista *Lyra*. Año XVI. Nº 171-173. Número extraordinario de 1958.

38. Este tema ha sido analizado por Patricia Artundo y Marcelo Pacheco en "Estrategias y transformaciones. Una aproximación a los años 20". En las *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.

uruguayo R. Barradas, el mexicano Siqueiros, Spilimbergo, Pettoruti, etc.

Ignacio Pirovano escribe a propósito de su acción: "Porque Amigos del Arte, a la inversa de lo que sucedía en el arte oficial, no sólo se ocupó de exaltar los valores de los artistas contemporáneos que podríamos denominar tradicionales, sino que presentó en sus salas los que representaban las tendencias modernas y aún a aquellos que elaborando nuevas motivaciones deben incluirse en la denominación de "vanguardia" al aventurarse por huellas aún no transitadas, en proceso de experimentación, no aceptadas aún por el consenso general".³⁴

La Asociación dio también becas para estudiar en Europa a diferentes artistas y realizó en lo referente a la música una labor extraordinaria.³⁵

Juan Carlos Paz junto con otros renovadores musicales como los hermanos Castro, estuvieron vinculados además de Amigos del Arte, a otro espacio de la época Signo, ubicado en el subsuelo del Hotel Castelar, cerca del diario *Crítica*, dirigido desde 1933 por Leonardo Estarico, crítico de arte. Era una especie de cenáculo con sala de exposiciones y bar. Allí estuvieron presentes los artistas plásticos Xul Solar, Spilimbergo, Butler, Siqueiros, Del Prete, Pettoruti, el escultor Falcini, Cúnsolo, Lacámara, Berni, junto a escritores como Jorge Luis Borges, García Lorca, Oliverio Girondo, Norah Lange, Leónidas Barletta, entre otros.³⁶ Editaron la publicación quincenal *Cuadernos*.

La asociación Wagneriana organiza a partir de comienzos de la década del 30 la "Sección de Arte Plástico", en la calle Florida, representando junto con la sala de Amigos del Arte un verdadero baluarte del arte nuevo.

Hicieron exposiciones de Lino E. Spilimbergo, Norah Borges, Raquel Forner, Víctor Pizarro, entre otras.

De las galerías que concentraron la atención desde un tiempo anterior proseguían en ese período con su labor Witcomb y Müller. El salón Costa desaparecería a principios de la década.³⁷

La galería Müller se trasladó a Florida 940 (altos) reinstalándose en 1934 en su lugar inicial Florida 935 y por último a Florida 946. Por eso llamaban a esta cuadra, la cuadra de Müller.

En 1924 se estableció en Florida 659 la galería fundada por Frans Van Riel, italiano, capaz fotógrafo y dibujante ilustrador del diario *La Prensa*. Las salas de Van Riel sirvieron de marco a la memorable acción de Amigos del Arte.

Posteriormente pero aún dentro del período que nos ocupa, (1939-1940) abrió Wildenstein en Florida 941, dirigida por Lupo Stein.

El Salón de los Rechazados de 1914 y el Salón de la Sociedad Nacional de Artistas sin jurados y Premios de 1918, revelaron en su momento la insatisfacción y el desplazamiento de artistas de diferentes generaciones y propuestas. Al comenzar la década del 20 tanto el Salón de los Independientes (1923-1925) como el Salón Libre (1924) muestran situaciones más complejas donde se ubican las posiciones no sólo de artistas que intentaban imponer un nuevo lenguaje sino también de aquellos que se incluían en la estética dominante, quitándoles su carácter polémico como acción grupal.³⁸

De lo que no cabe duda es que la situación general del país y la actividad de salones, galerías, revistas e instituciones permiten una dinámica cultural dentro de la cual los historiadores han puntualizado hitos emblemáticos como la exposición en 1921 de Ramón Gómez Cornet (1898-1964), que no fue la única renovadora ese año porque también se registra la del uruguayo Figari en la citada galería Müller.

En efecto C. Córdova Iturburu menciona a ambas agregando la publicación de los graba-

dos de Norah Borges —quien acababa de regresar de Europa— en *Prisma*, Revista Mural.

Córdova Iturburu cita a José María Lozano Mouján, un crítico de la época quien escribió: “Aquí todos trabajan a su modo y sin excentricismo. No hemos tenido las fantochadas artísticas, dadaístas, expresionistas, etc; sólo se realizó una exhibición sin importancia de obras poco originales de un pintor argentino Ramón Gómez Cornet que no interesó ni provocó sorpresas y nos privó de apreciar las cualidades que este joven artista posee”.³⁹

Aparecían en la muestra en Galería Chandler un conjunto de cabezas al óleo resueltas, según Córdova Iturburu, “en colores casi planos encerrados dentro de líneas negras de contorno y proyectadas sobre fondos ajedrezados de tonos vivos”. Si esas obras eran consecuencia de sus estudios en Europa y la frecuentación de artistas de vanguardia, su retorno a Santiago del Estero, y su cambio de actitud quitaron a su presencia en 1921 en Buenos Aires toda beligerancia como acción individual.

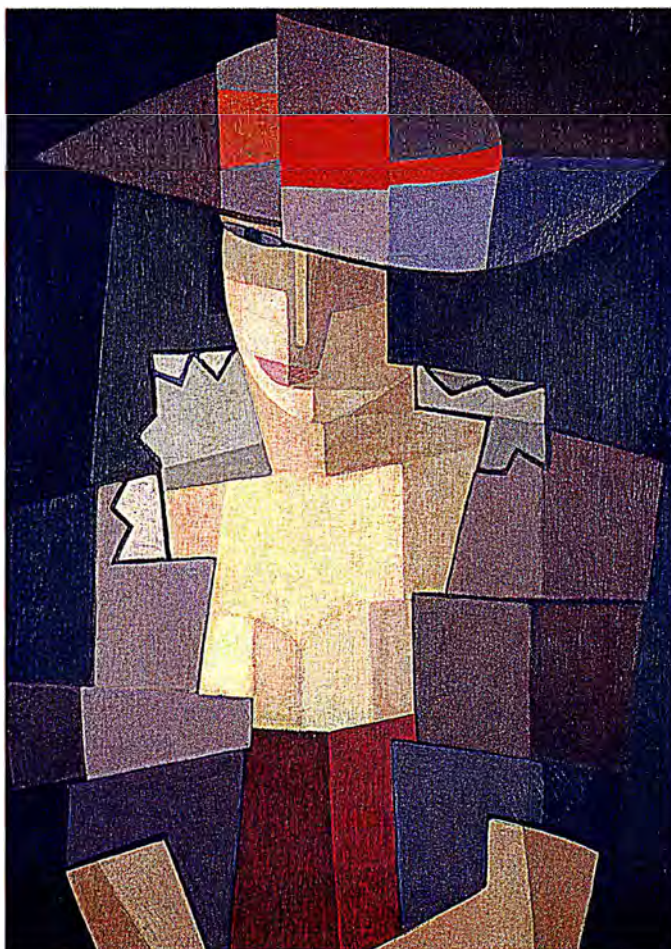
Gómez Cornet expresó de esta manera su posición: “Comencé de nuevo a recapitular, no podía expresarme con el mismo lenguaje plástico. Hombre de tierra virgen como es América me solicitaban problemas dispares a los de la cultura europea, nacía en mí el deseo de redescubrirme de auscultar el pulso de nuestra propia existencia, saber lo que queríamos, adonde íbamos”.

Fue así que destruyó casi todas las obras que consideraba de inspiración europea y se dedicó a pintar la gente de su tierra, los tipos autóctonos que encontraba a su paso, con gran calidad pictórica y conmovedora solidaridad por sus destinos.

Muy distinto fue lo que sucedió con el uruguayo Pedro Figari (1861-1938) quien se había

dedicado tardíamente a la pintura y se había expresado a través de un lenguaje renovador y personalísimo. La presentación de una nueva y considerable exposición en la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1923, además del apoyo que iba a conseguir poco después del grupo martinfierrista y de Amigos del Arte le aseguraron un espacio de permanencia.

Emilio Pettoruti (1892-1971) partió a Europa en viaje de estudios a los 21 años. Allí realizó una búsqueda infatigable en galerías, museos,



Emilio Pettoruti. *La Penserosa*. Oleo sobre tela, 64 x 131 cm. 1920.

40. Diana Wechsler se ocupa de los comentarios críticos a esta exposición en "Buenos Aires 1924. Una trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti". *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

41. Esa obra había sido muy criticada por Roberto Ortelli en la revista *Inicial*, Buenos Aires, Año I, N°7, 1924.

42. Nelly Perazzo. Estudio preliminar del catálogo *Herencia italiana en el arte de Córdoba, 60 artistas plásticos de origen italiano*. Muestra homenaje realizada por el Consulado de Italia, Galería Jaime Conci, Córdoba, octubre-noviembre de 1991.

43. Sobre Pettoruti pueden verse entre otros los trabajos de: Julio Payró, *Catálogo del salón Peuser*, agosto-septiembre 1948; Leonardo Estarico, Milán, Italia, Ed. Il Milione, 1940; C. Córdova Iturburu, *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1981 (con muy buena bibliografía). Hay además un Homenaje Nacional a 50 años de labor artística, hecho por la Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, octubre 1962; y una edición del Museo Nacional de Bellas Artes, con motivo de la *Exposición Pettoruti, un recorrido de la mirada*, Buenos Aires, septiembre-octubre 1982.

44. Nelly Perazzo. "Alfredo Guttero". En *100 obras maestras 100 pintores argentinos (1810-1994)*. Buenos Aires, Ed. Konex, 1994.

bibliotecas y monumentos florentinos. La exposición futurista de Florencia en 1913 le hizo estallar todos los esquemas. Se vinculó estrechamente con el futurista Balla entre otros artistas como Prampolini, Sironi, Tosi, Depero, Funi.

Antes de regresar a Buenos Aires en 1924 tuvo un contacto fecundo con el cubismo a través de Juan Gris con el cual presenta en su obra muchas afinidades. Su regreso fue un verdadero escándalo. Su exposición individual en Galería Witcomb provocó admiración en unos pocos y fue objeto de encendidas polémicas provocando profunda escisión en el público y en la crítica.⁴⁰

En medio de este clima controvertido presentó en 1925 una muestra en Córdoba en el Salón Fasce en la cual el Gobernador Cárcano desafiando a la crítica tradicional, compró "Los Bailarines" para el Museo Provincial de Bellas Artes. Esa primera adquisición oficial significó un respaldo a Pettoruti en la controversia suscitada. El artista debe a Córdoba entonces su primera consagración en el país.⁴¹

Fue *La Voz del Interior* el primer periódico local que le hizo un reportaje a Pettoruti con motivo de la exposición en Galería Fasce.

Pero, por la adquisición del gobernador Cárcano, el cronista declara en el mismo diario: "El gobierno ha comprado mil pesos de Futurismo (...) esto indica toda una depredación de las revistas del pueblo y una injuria a los jóvenes artistas de Córdoba".

Los ecos que el acontecimiento tuvo en Buenos Aires fueron más brillantes. La revista *Inicial* en febrero de 1927 escribe: "Saludo a Córdoba. Pettoruti vendió un cuadro. Y se lo compró el gobernador de Córdoba. En el corazón de la República ¿en el corazón o en la cabeza, amigos cordobeses? le han clavado una banderilla al arte oficial."⁴²

La obligación hacia su país lo llevó a desesti-

mar en 1923 el tener como marchand a Leonce Rosenberg perdiendo su mejor oportunidad internacional, después de aceptar la propuesta del crítico alemán Walden de exponer en *Der Sturm*, una de las galerías más vanguardistas de Europa.

Permaneció entre nosotros realizando su labor pictórica, como docente y como director desde 1930 del Museo de Bellas Artes de La Plata.

En el período que nos ocupa desarrolló tres series de obras, la de las copas que comenzó en 1925, la de los arlequines iniciada en 1926 y la de los soles, alrededor de 1939.⁴³

Todos los historiadores e investigadores coinciden en afirmar la importancia de la acción de Alfredo Guttero (1882-1931) en Buenos Aires en el período 1927-32 a su regreso de Europa. En efecto, había partido a París con una beca en 1904 y vivió en Europa un largo período de formación que lo llevó de Viena a Berlín, de Génova a Madrid, de Munich a Londres. En poco más de cuatro años entre nosotros realizó en síntesis apretada y brillante todo el sentido de su existencia profesional. Entusiasta promotor del arte argentino, nucleó en torno a sí todo lo generativo y pujante que podía tener el arte de entonces.⁴⁴

Córdova Iturburu señala que Guttero regresó al país el mismo año de la desaparición de *Martín Fierro*, momentos en que la revolución renovadora en las artes se hallaba en su apogeo. Escribe: "Incorporado de inmediato al movimiento, Guttero fue uno de sus animadores, de sus grandes promotores".⁴⁵

Romualdo Brughetti afirma que nuestro artista ocupa "un lugar significativo como propulsor del arte moderno en el país" y señala que la parte remarcable de su obra la realizó en contacto con las vanguardias argentinas.⁴⁶

Patricia Artundo conocedora en profundidad de la obra de Guttero escribe: "La crítica

45. C. Córdoba Iturburu. *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires, Ed. Librería la Ciudad, 1978.

46. Romualdo Brughetti. "Secondo período (1911-1945)". En *Arte argentino Della Independenza ad oggi 1810-1987*. Roma, Instituto Italo Latino Americano, 1987.

47. Patricia Artundo. "Alfredo Guttero en Buenos Aires, 1927-32". Primer Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Buenos Aires, 1997.

48. Se llamaba "Proyecto acción Cultural Camuati". Patricia Artundo, *op. cit.*, página 25 y sig.

activa que Guttero realizó contra los mecanismos instituidos de distribución, promoción, consagración y consumo artístico, se tradujo tanto en la firma de notas y documentos con los que apoyó toda iniciativa que implicase una revisión de la estructura oficial y de sus lineamientos generales como en un conjunto de acciones concretas que cubrieron un amplio espectro de nuestro campo artístico".⁴⁷

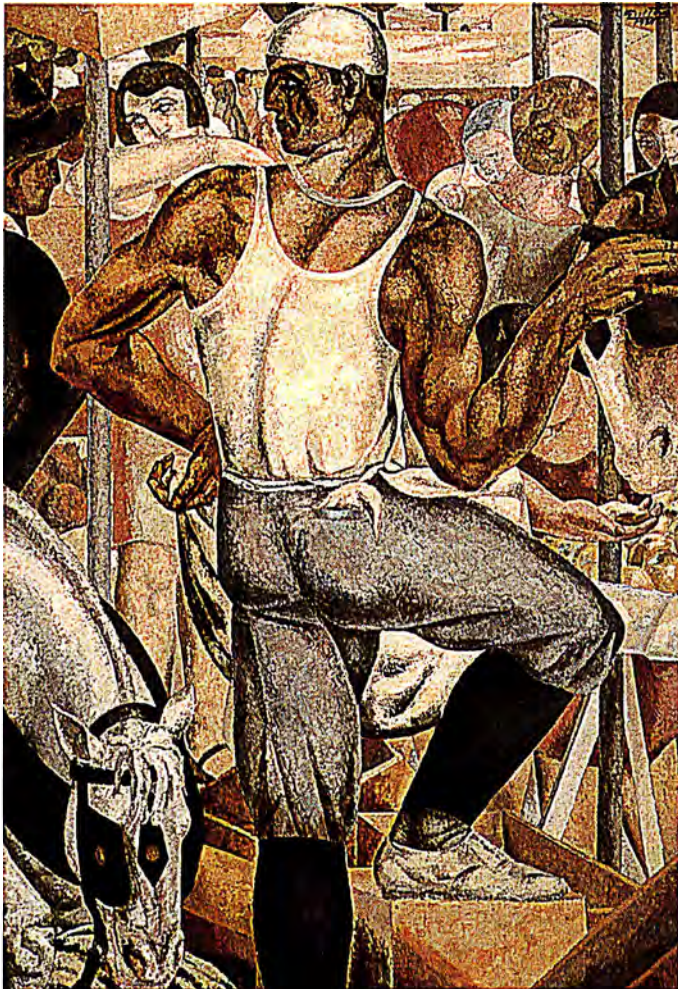
¿Cuáles fueron esas acciones concretas? Por una parte en 1929 unirse a la agrupación de ar-

tistas Camuati para el proyecto de creación de barracas desmontables que ofrecen espacios alternativos a los artistas⁴⁸, por otra asociarse a los artistas Raquel Forner, Alfredo Bigatti y Domínguez Neira para crear los cursos libres de arte plástico", con los cuales pretendían renovar la enseñanza artística mediante una teoría y una práctica de taller novedosa y abierta.

Participó además en el "Nuevo Salón" de 1929 que apareció como una alternativa válida al Salón Nacional y fue presentado en Amigos



Pedro Domínguez Neira. Otoño. Oleo, 130 x 90 cm. 1942.



Alfredo Guttero. La feria. Yeso cocido, 181 x 120 cm. Colección particular.

del Arte. El Primer Premio lo obtuvo Guttero por su obra "Feria". Ese Salón pasó luego a La Plata y a Rosario.

Integrante de la Asociación de Gente de Letras y Arte "La Peña", también expuso a poco de llegar en Amigos del Arte, ocasión en la cual la Comisión Nacional de Bellas Artes le compró "Mujeres indolentes" (colección MN-BA). Guttero fue asesor de la Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana a la cual dirigió en la temporada de 1930.

En lo que a su obra plástica propiamente dicha se refiere pintó al óleo y al pastel. Con la infatigable inquietud que lo caracterizaba buscó una técnica apropiada para su expresión encontrándola al inventar el procedimiento del yeso cocido que da a sus obras una calidad mate muy particular y que evidencia sus dotes de excepcional muralista.

Las composiciones de Guttero se organizan en grandes ritmos envolventes, con cadencias amplias que otorgan al conjunto calidad unita-



Alfredo Guttero. Bañistas. Yeso cocido, 180 x 123 cm. 1932. Colección particular.

49. El término alude a un tipo de modernidad que no rechaza el arte tradicional algo así como utilizar nuevos códigos sin hacer cortes abruptos con lo anterior.

ria, accediendo a una gran síntesis que se apoya en una gran economía de medios y en una potente geometrización. Sus obras tienen muy presente las enseñanzas de su maestro Maurice Denis quien consideraba que el carácter y la composición decorativa de la pintura deberían irradiar un mensaje espiritual. Guttero destacaba la necesidad del artista de organizar los elementos de que dispone, de imponerles su organización porque, como afirmaba su maestro: “el gran arte —que se llama decorativo— será de los Indos, Asirios, Egipcios, Griegos, del Medioevo, Renacimiento”.

En alguna de sus obras se percibe un seductor acento *Art Déco* que nos lleva a reconocer su condición casi impar en nuestro ambiente de pintor del Estilo 1925, un momento clave en el decurso del arte del siglo xx.

Desde ese punto de vista fue un renovador del arte religioso local como lo demuestran sus obras monumentales “Descendimiento” (1929), “Anunciación con palomas” (1931), y “Anunciación” del año de su muerte.

Las características *Art Déco* se perciben en sus dibujos algunos de los cuales recuerdan por su gracia y su liviandad a los hechos por Raoul Dufy para la casa Bianchini Ferrier o los de Andre Mare o de Stéphanie, grandes diseñadores y decoradores de la época en Francia.

Pero no sólo la síntesis personal lograda por Guttero registra la asimilación inteligente de su maestro Maurice Denis o del *Art Déco*, Guttero era un gran conocedor del arte italiano contemporáneo.

En Italia había tenido ocasión de conocer la obra de Felice Casorati, Achille Funi, Carlo Carrá, De Chirico, Ardengo Soffici, Mario Sironi, Campigli, entre otros.

En 1928 Leonardo Estarico había presentado en Boliche de Arte una exposición del grupo “Novecento”.⁴⁹ Otra muestra “Novecento

50. Marta Nanni. “Arte antica y Modernidad en Buenos Aires” en el catálogo *Mario Sironi. Muestra retrospectiva*. Fundación Proa. Buenos Aires, 1998. Ella dice que Margarita Sarfatti perseguida por las leyes racistas italianas hubo de refugiarse en Buenos Aires donde colaboró con las editoriales Poseidón y Losada.

51. La influencia del “Novecento” y “Valori Plastici” sobre el arte de Córdoba es estudiada por Nelly Perazzo en *120 años de pintura en Córdoba (1871-1991)*, Museo Caraffa, Córdoba, Noviembre 1991, marzo 1992 y en *Herencia italiana ... op. cit.*

52. Estas observaciones pertenecen al artículo de Nelly Perazzo, a propósito de la exposición de Alfredo Guttero en el Banco

Italiano” se presentó en 1930 en Buenos Aires organizada por la periodista italiana Margarita Sarfatti, en los salones de Amigos del Arte.⁵⁰

No es difícil suponer la influencia que puede haber tenido esa tendencia en el carácter monumental y clásico, en el ordenamiento geométrico riguroso de las sólidas figuras de Guttero y otros artistas.⁵¹

Por otra parte, es muy perceptible el mismo tipo de preocupaciones en la representación de temas relacionados con el trabajo. Como dice Vittorio Fagone “Las representaciones del trabajo constituyen un tema fundamental en el arte del siglo xx”.

Esta temática está obviamente cargada de un contenido ético y político social y sacude a todo Occidente que con distintas variantes empezaba a recorrer el complejo camino de una sociedad de masas, industrialmente avanzada. Dentro de esa orientación se pueden ubicar las obras de Guttero referidas al tema como por ejemplo “Feria” de 1929.

Pero junto al tema del trabajo se imbrica también el de la ciudad moderna, la vida urbana, el paisaje industrial. Así, otro aspecto interesante a destacar dentro de la obra de Guttero son las escenas urbanas propias del ambiente industrial con elevadores, silos y construcciones del puerto que están resueltos con gran despojamiento a través de una severa geometrización de la realidad como lo hicieron en Estados Unidos Charles Demuth y Charles Sheeler y en Alemania Karl Vollker y Carl Grossberg.⁵²

Muchos otros artistas pintaron el paisaje urbano, incluso aspectos pintorescos o marginales como algunos de La Boca.

Beatriz Sarlo, quien ilustra la tapa de su libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*⁵³ con una reproducción de Alfredo Guttero de 1928 relaciona muy agudamente a

de Crédito Rural, organizada por la A.A.C.A. Revista *Lyra*, Nº 234-236, Buenos Aires, 1977.

53. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1988.

54. Nelly Perazzo. "Xul Solar: La imaginación desenfrenada". Revista *Art Nexus Internacional*. Nº 54, abril-junio, 1993.

55. Para este tema puede verse Mario Horacio Gradowczyk. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires, Alba, Fundación Bunge y Born, 1994; Osvaldo Svanascini. *Xul Solar*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962; Aldo Pellegrini. *Xul Solar*. Buenos Aires, Viscontea, 1967 (Argentina en el Arte).

56. Fermín Fevre en "Cuatro aspectos de la pintura argentina contemporánea", Buenos Aires, Ed. Fondo Nacional de las Artes, Madrid, Arco 97, 1997.

Buenos Aires, ciudad moderna con la pintura de Xul Solar.

Escribe: "Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires, el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla".

Xul Solar (1887-1963) astrólogo, pintor, inventor, filólogo, estudioso de las religiones y de la filosofía hermética, músico, matemático, una de las personalidades artísticas más complejas y originales de la Argentina pintó en efecto ciudades, en medio de una iconografía de notable variedad y riqueza. El tema de la ciudad fue dominante sobre todo en la década del 40.

Regresó a Buenos Aires en 1924 cuando comenzaba a publicarse *Martín Fierro* cuyo grupo de amigos integró de inmediato. Expuso en el Salón Libre en 1925, en el Salón de los Independientes en 1926, en Amigos del Arte junto con Pettoruti y Norah Borges en 1929.⁵⁴

Xul Solar compartió con Duchamp no solo el interés por la tradición esotérica y el gusto por el ajedrez sino también la no aceptación de los límites de la realidad empírica y la revisión de las convenciones sociales del lenguaje.

Toda la variada simbología de la tradición hermética y religiosa que ha utilizado está, en su primera etapa, subordinada a su exploración de las posibilidades propiamente plásticas, ya que la pintura lo obsesionaba como lenguaje, como medio de acercar al espectador a otras realidades. Es un momento en que su espacio es siempre profundo, no porque aluda a coordenadas de la realidad, sino por superposiciones, diagonales y decrecimiento de tamaño. Los mundos vegetal, mineral y ani-

mal intercambian sus características, se antropomorfizan extrañas construcciones y son recorridas en todos los sentidos por escaleras, puentes o caminos transitados por pequeños seres. La dinámica interna de las obras de esa época es descomunal; reiteraciones rítmicas de formas, líneas o colores, suscitan relaciones con la música. A veces funcionan como una fuga, otras como un contrapunto, en algunos casos como una polifonía. Xul Solar se aproxima aquí a Paul Klee para el cual la música fue elemento vertebrador de su vida y de su arte; a Kandinsky, con sus analogías de sonido y color y Delaunay y Frantisek Kupka, cuya relación con la música ha sido señalada en distintas oportunidades.

Xul Solar realizó proyectos de viviendas cuyas fachadas coloridas y extrañas revelaban una visión optimista y no convencional. Son notables a ese respecto los "Proyectos de fachadas para casa en el Delta" de 1954, viviendas destinadas a cambiar la fisonomía del Tigre, zona ribereña a la cual estuvo vinculado.

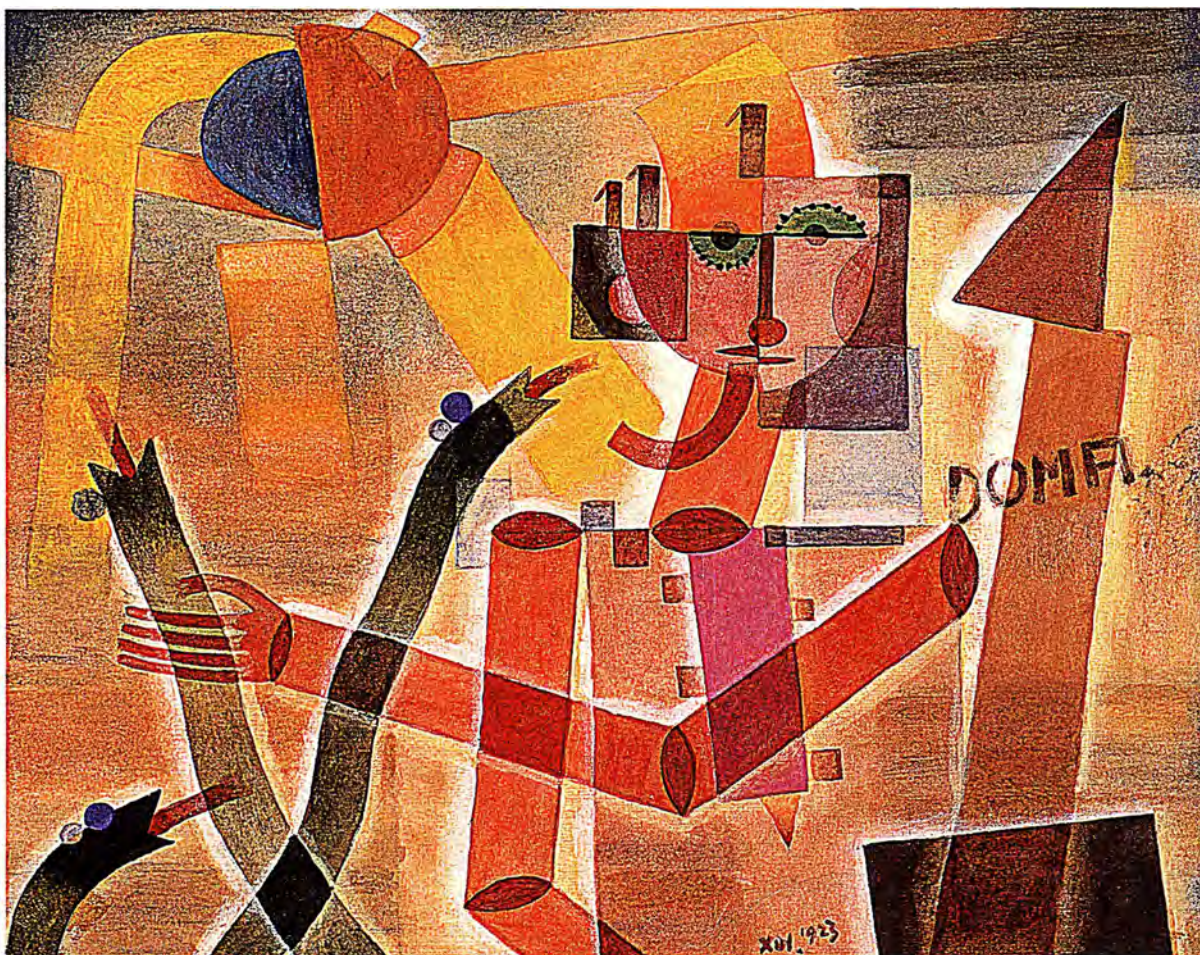
También resultan particularmente animadas y fantásticas las máquinas voladoras que aparecen en algunos cuadros como en *Vuel Villa*, acuarela de 1936.⁵⁵

"Xul Solar es el creador visual de un pensamiento simbólico que, por encima de su hermeticidad logra establecer una comunicación perceptiva de valores y de esencias que tocan y movilizan el ser. De allí su permanente actualidad".⁵⁶

Juan Del Prete (1897-1987) nacido en Italia pero radicado en la Argentina desde pequeño comenzó su aprendizaje en La Boca, vinculado a ese grupo de artistas y al taller El Bermeillon. Hizo su primer envío al Salón Nacional en 1925 y al año siguiente en Amigos del Arte, asociación que lo becó con un viaje a París en 1929.



Xul Solar. Muros y escaleras. Acuarela blanco y negro, 35 x 50 cm. 1944. Colección particular.



Xul Solar. Homme das Serpentes. Tinta china y acuarela sobre papel, 25,6 x 31 cm. 1923. Colección particular.

57. Diana Wechsler. Prólogo del catálogo. "Del Prete: El legado de un maestro" Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Ed. Gaglianone, 1998.
58. José León Pagano. *El Arte de los Argentinos*. Tomo III. Buenos Aires, 1990.
59. Nelly Perazzo. *El Arte Concreto en la Argentina*. Buenos Aires, Ed. Gaglianone, 1983.
60. La figura de Esteban Lisa ha sido rescatada en un estudio reciente por Mario Gradowczyk y Nelly Perazzo: *Esteban Lisa*. Buenos Aires, Ed. Fundación Esteban Lisa, 1997.

61. J. M. Lozano Mouján. *Apuntes para... op. cit.*

Su vinculación con la vanguardia parisina del grupo *Abstraction-Creation* lo llevó a creaciones que, cuando fueron expuestas en Buenos Aires en 1933 fueran recibidas por la crítica en general dentro de la polémica que caracterizara ya el ámbito artístico efervescente y controvertido de la década del 20.

En efecto, en París había realizado una labor experimental con arena, papeles, hilos y metales que lo apartaron cada vez más de la figuración sin que la abandonara por completo, ya que como ha dicho su esposa Yente, Del Prete siempre rechazó toda tendencia que niegue a las demás.

Como sostiene Diana Wechsler: "La lección europea enriqueció su lenguaje y lo instaló de lleno en el arte moderno (...) Este sello de la búsqueda constante arraigado en su período de París, lo acompañará a lo largo de toda su trayectoria plástica convirtiéndose en uno de sus rasgos distintivos".⁵⁷

En el libro de José León Pagano *El arte de los argentinos*⁵⁸ al referirse a la exposición realizada por Del Prete después de su regreso de París escribía: "Si hemos de considerar sus obras francesas como expresiones de autenticidad, el viaje aludido solo sirvió para alejarlo de la pintura".

En su época Del Prete era ubicado como "pintor moderno" y tradicionalmente siempre ha habido coincidencia en pensar que es el antecedente de la no figuración en nuestro país. A la opinión de Brughetti, Córdova Iturburu, Salvador Presta, Ernesto B. Rodríguez se agrega la de Aldo Pellegrini que lo considera el "único precursor real".⁵⁹

En torno a 1930 empieza su producción Esteban Lisa. Existe en la Argentina un campo muy vasto y no investigado sobre la abstracción fuera de los principales actores de la vanguardia no figurativa entre las décadas del 30 al

Este artista —como otros que tal vez van a ir apareciendo con el tiempo— desarrolló una labor silenciosa y solitaria sólo conocida por sus alumnos. Como lo revelaría más tarde en sus escritos la abstracción fue el vehículo para objetivar su visión cósmica de un mundo que incluía lo material y lo espiritual a la manera de los fundamentos espiritualistas de los primeros maestros abstractos: Kandinsky, Kupka y Mondrian.

Lisa intentó al reivindicar un lenguaje que resaltaba la importancia de la textura y el gesto pictórico, conciliar una síntesis que reúna lo racional de la geometría con la intuición y lo expresivo.

Alfredo Guido (1892-1967), nacido en Rosario comenzó sus estudios con Mateo Casella, pintor y escenógrafo, prosiguiendo posteriormente en la Academia Nacional de Bellas Artes donde fue alumno de Ripamonte y Collivadino.

Su figura se acrecienta por una parte por su dedicación a la enseñanza —fue Director de la Escuela Superior de Bellas Artes desde 1932 hasta 1955— y porque en su múltiple labor como pintor de caballete, muralista, ilustrador, grabador y decorador se interesó muy particularmente en el arte precolombino y en las artes populares latinoamericanas.

Pareció encaminarlo hacia ello el hecho que no pudo ir a estudiar a Europa en 1914 con una beca, a causa de la guerra y se dedicó a recorrer América.

Lozano Mouján comenta que comenzó sus trabajos decorativos pintando las cerámicas de otro rosarino José Gerbino con motivos calchaquíes. En esa línea realizó también muebles, biombos, ponchos, etc. "Pero —agrega Lozano Mouján— su triunfo en el campo decorativo lo ha conseguido principalmente con las máscaras".⁶¹ Realizó también proyectos para

62. J. M. Lozano Mouján, *Figuras del... op. cit.*

63. José Emilio Burucúa y Ana María Telesca. "El Arte y los historiadores" en *La Junta... op.cit.*

decorados y trajes de una ópera de carácter indígena del músico uruguayo Broque. En un libro posterior⁶² Lozano Mouján nos informa que Guido es quien preparó las decoraciones del pabellón argentino de la exposición de Sevilla de 1929, con escenas sobre la naturaleza y costumbres de distintas regiones argentinas. Sobre esos temas hizo los bocetos de decoración de los subterráneos de Buenos Aires.

Cabe preguntarse si esta orientación de Alfredo Guido no obedece a las ideas de Ricardo Rojas en *La restauración nacionalista* (1909) donde consideraba que "La enseñanza estética había de ser una pieza maestra en la empresa de formación de una conciencia argentina" y

en *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas* (1924) donde afirmaba que "la creación cultural del último siglo, (estaba) seguida por el "símbolo cosmopolita" y el utilitarismo y la obsesión del progreso. La Argentina sólo recuperaría el rumbo hacia una civilización original cuando la mirada de sus artistas e intelectuales se volviese a las realizaciones de las épocas prehistórica y colonial".⁶³

La idea que Alfredo Guido se haya sentido intérprete proviene también del libro que Angel Guido, arquitecto, publicó *El estilo mestizo o criollo en el arte de la Colonia* en el cual examinaba las formas decorativas y llegaba a señalar que los artistas indígenas habían introducido un



Alfredo Guido. Estibador del Litoral, Oleo sobre tela, 179 x 61 cm. 1940. Museo Sívori, Buenos Aires.

geometrismo, un "linealismo" en la arquitectura barroca española. Angel Guido ensalzó el estilo mestizo como modelo de una recuperación de la identidad americana en el porvenir.

Es interesante que Lozano Mouján que consideraba a Alfredo Guido como "una de las mayores autoridades en arte incaico" lo censura — con mucho acierto— diciendo: "El investigador, a ratos, ha desviado al pintor inculcándole la idea que el arte autóctono es la fuente indispensable para la formación del arte nacional".

Lo cual revela que se arrastraba esa problemática desde mucho tiempo atrás sin ideas claras al respecto en muchos casos.

Es una época difícil para la vida política argentina. El golpe militar del general Uriburu en 1930 derrocando el gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen marcó una interrupción del optimismo expansivo que el país había conocido durante el gobierno de Marcelo T. de Alvear (1922-28). Los acontecimientos internacionales: la gran depresión económica, el advenimiento del nazismo, la guerra española, entre otros, ensombrecían el horizonte.

En agosto de 1931, Leonardo Estarico, resumiendo la situación de la pintura de la época, publica este *Mapa de la pintura argentina*:

Mapa de la pintura argentina					
Paleontología			Era de la Invención		
Precursores	Romántico Español Italiano	Pellegrini DellaValle (sic) Giudici Sívori Pueyrredón	Purificadores	Post impresionismo	Tapia Silva Navazio
Orientador	Impresionismo	Malharro	Inventor	Alba, plástica pura	Pettoruti
Negativos	Falso impresionismo Confusionismo Oficialización de esa tendencia	De la Cárcova Collivadino Ripamonte Del Campo Prins Carnacini	Corolarios	Cubismo, expresionismo Dadaísmo, ultraísmo todo ismo emancipador	Butler Basaldúa Badí Ballester Peña Cid Elena Del Prete Forner Pedone Pisarro Spilimbergo Merediz
Vegetativos	Curiosidad epidérmica Enfasis Despreocupación estilística	Cittadini Guido Panozzi Pinto Franco López Naguil Botti Soto Acébal Thibon de Libian	Decoradores	Renacimiento de la pintura mural	Guttero
Troglodita	Descubrimiento del carbón	Quinquela Martín	Ilustradores	Espíritu nuevo	Mirabelli
Pintureros	Fracaso de la pintura oficial	Bermúdez Quirós Fader	Aislados	Tendencias dispersas	Gomez Cornet Giambiaggi Cifone Victorica Borges
			Infra-realista		Xul Solar
Datos tomados de <i>Argentina</i> , periódico de arte y crítica, Año 1, Nº 3, agosto, 1931.					

64. Para este tema puede verse: Julio E. Payró. *Horacio Butler*. Buenos Aires, Losada, 1941; Horacio Butler. *Conversaciones con María Esther Vázquez*. Buenos Aires, Ed. de Arte Gaglianone, 1982; Horacio Butler. *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966; Félix Pelayo. "Horacio Butler: coherente encadenamiento de una labor sin prisa y sin pausa". *Arte al día internacional*, Buenos Aires, 9, 1982.

65. Nelly Perazzo. "Jorge Larco". En *100 obras maestras ...op. cit.*

66. Sobre este artista puede verse George Dorival. *Jorge Larco*. Buenos Aires, Poseidón, 1945; y *Jorge Larco*. Catálogo del Museo Municipal de Artes Visuales, Quilmes, 1969.



Emilio Pettoruti. *El Quinteto*. Oleo sobre madera, 149 x 131 cm, 1927. Colección particular.

En los años 30 retornan al país casi todos los becarios que habían ido a Europa la década anterior y que integran lo que ha sido llamada la Escuela de París.

En 1933 regresa al país Horacio Butler (1897-1983) después de un prolongado aprendizaje en la colonia artística Worpswede, en Alemania y en París en el taller del pintor cubista André Lothe. Realiza a su regreso una importante labor como escenógrafo e ilustrador. Fue el retorno al paisaje de su infancia en El Tigre que le permitió alcanzar los logros más notables de su pintura en la que la visión frontal, un planismo muy elaborado y un color arbitrario y poético dan a su imagen una calidad plástica que soslaya lo literario o

descriptivo.⁶⁴ Ha sido Académico de Bellas Artes.

Jorge Larco (1897-1967) fue escenógrafo, ilustrador, docente, historiador y crítico de arte.

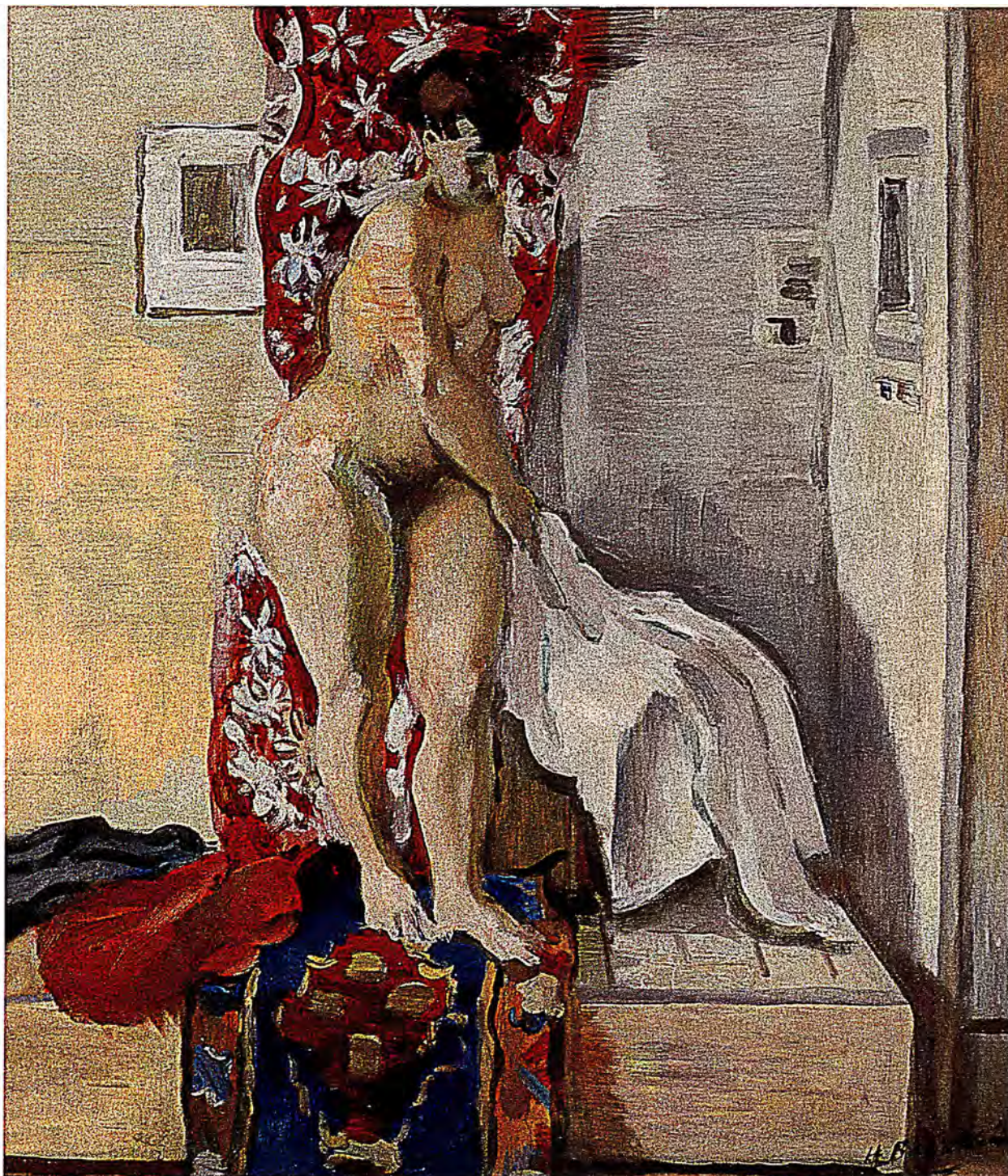
Estudió en México con el muralista Roberto Montenegro y en Europa con Alejandro Ferrant acuarela y con Romero de Torres, pintura.

Penetró en los aportes de los nuevos lenguajes pictóricos buscando un equilibrio personal.

Es sobre todo en los óleos que se percibe su gusto por la solidez constructiva de Cézanne y por la materia como Van Gogh.⁶⁵ En sus acuarelas se arriesgó a verdaderas aventuras cromáticas.⁶⁶



Horacio Butler. *Portrait*, 1930. Oleo sobre tela, 81 x 100 cm. Premio Sívori en el Salón Nacional de 1935. Museo Sívori, Buenos Aires.



Héctor Basaldúa. Desnudo, óleo, 97 x 70 cm. 1928.

67. Nelly Perazzo. "Héctor Basaldúa". Revista *Lyra*. Año XXXI-II. Nº231-233, 1976.

68. Para este tema pueden verse: Manuel Mujica Láinez. *Héctor Basaldúa*. Buenos Aires, Losada, 1956; Guillermo Whitelaw. *Basaldúa*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Fondo Nacional de las Artes, 1980.

Héctor Basaldúa fue alumno de André Lothe y Othon Friesz en París. Francia le enseñó a pintar y a desechar los convencionalismos. Volvió en 1930 con una personalidad activa y nueva que sin proceder a rupturas espectaculares le dio oportunidad de elaborar una imagen de típico cuño rioplatense.

"Y por eso pudo efigiar como nadie, en una evocación sin sensiblería, a los barrios porteños con sus quintas y sobre todo a la sociedad marginal de las orillas: malones, milonguitas, guapos y percantas. Esa cultura de los suburbios que afirmaba su peculiaridad en el lunfardo y en el tango encuentra en Basaldúa un imaginero pleno de poético humor".⁶⁷

Fue Director del Teatro Colón de 1932 al 50 y luego de 1956 al 59. Su experiencia con la escenografía le permitió desplegar el carácter abocetado y franco de su pintura, no en vano había sido alumno de Othon Friez. Una pincelada expresiva, que define y estructura las formas, y un rico cromatismo fueron atributos de la pintura de este valioso artista argentino.⁶⁸

Domingo Candia (1896-1976) su entrega total a la pintura justifica las palabras de Raúl Soldi: "Es uno de los pocos pintores místicos que ha producido el país, no digo místico por los temas, sino por su continuo castigarse por la pintura hasta sangrar".

A fines de la década del 20 pintó en tonos bajos, escenas de los suburbios, único momento en que se asomó a lo social. Pintó luego paisajes en la década del 30 con paleta clara y una mayor definición de los planos. Sus telas posteriores rigurosamente construidas, lo mismo que sus acuarelas y trabajos en gouache y lápiz dan cuenta de la motivación profunda que dio a su creatividad el encuentro con Cézanne y de la influencia de los cubistas Metzinger, Lothe y Léger, a quien ponderó por haber li-

69. Nelly Perazzo. "Domindo Candia: Un maestro". Diario *Clarín*. 24 de agosto de 1985.

brado a la plástica de lo anecdótico y haber traído lo monumental.

Su rechazo de la facilidad, su noble austeridad dieron a su obra singular grandeza.

Su voluntad de organización dio a sus composiciones un carácter ceñido y acabado que conoció luego una mayor flexibilidad y fluencia en el arabesco. Siempre colorista refinado llegó a hacer vibrar los grises y a dar transparencia a los azules, con personal sugerencia.⁶⁹

Raúl Soldi (1905-1994) estudió en Europa



Raúl Soldi. *La morena*, 102 x 74 cm. 1945. Colección particular.

en Alemania y en la Academia Brera de Milán donde contactó con el grupo de Galería del Milione (Birolli, Tomea, Dal Bon, Aligi Sassu) que se oponía al neoclasicismo y la preocupación por la forma de los artistas del Novecento, oponiéndoles un estudio minucioso de las soluciones cromáticas.

De ellos conservó Soldi las cualidades de la paleta que definieron su obra apoyada también en composiciones que encuentran su coherencia a través del ritmo y de amplios arabescos envolventes.

Al inicio de la década del 30 Soldi realiza la serie de "Los adolescentes".



Aquiles Badi. Composición italiana, 1936.

70. Ana María Telesca. "Raúl Soldi". En *100 obras maestras... op. cit.*

71. Para este tema pueden verse: Alcides Gubellini. *Raúl Soldi*. Buenos Aires, Losada, 1945; Eduardo Baliari. *Raúl Soldi*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966.

72. Nelly Perazzo. "Aguiles Badi". Revista *Lyra*. Año XXXII. Nº228-230, 1975. También ver Romualdo Brughetti. *Aguiles Badi*. Buenos Aires, Losada, 1948 y Leonardo Estarico. *Pintores Argentinos II. Aguiles Badi, Emilio Centurión, Jorge Larco, Miguel C. Victorica*. Buenos Aires, Editorial La Pampa, 1952.

Caracteriza a este período, la presencia de figuras femeninas escribe Ana María Telesca.⁷⁰ "Son niñas de formas ampulosas y amplias, vistas desde un punto de vista alto y utilizando generalmente una perspectiva amplificada". Aparece ya en ese momento la voluntad de evasión de lo real que será una de las características de sus personajes de circo, de teatro y de la Comedia del arte.

Fue miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes.⁷¹

Aguiles Badi (1894-1976) vivió entre 1920 a 1936 en Milán completando sus estudios en Francia e Italia. De regreso a la Argentina fundó con Horacio Butler el Atelier Libre de Arte Contemporáneo (1936-59). Posteriormente se radicó definitivamente en Milán.

Su obra revela un interés por la síntesis cezanniana y por la manera cubista de simplificar y tratar los volúmenes.

Su facetamiento geométrico nunca es esquemático; una y otra vez sus empastes leves, la vivacidad del color le devuelven el equilibrio necesario. En Italia encontró los cielos límpidos, el aire diáfano del Mediterráneo que define los contornos y permite colinas y arquitecturas emerger con toda su fuerza constructiva. También encontró allí plazas, puentes y personajes de la Comedia del Arte que le facilitaron su enfoque escenográfico. Con mucha frecuencia su composición se organiza como un escenario con su primer plano de personajes como un friso.

En "Rugby" (1937) se ubica Badi, por el acierto del color y la forma que busca traducir el dinamismo del deporte en la misma línea de interés y de operatividad del Robert Delaunay de "Los corredores" o "El equipo de Cardiff" o el Léger de "Los ciclistas".⁷²

Sus dramáticos "Descendimientos" o en "Rehenes" o en "Nocturno español", hechos du-

73. Eva Zía. Prólogo del catálogo *Centurión*. Museo Sívori, Buenos Aires. Julio-agosto, 1971.

74. Eduardo González Lanuza. *Emilio Centurión*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1972; *Emilio Centurión 1909-1968*. Buenos Aires, Catálogo Museo Sívori, 1971.

rante la guerra española testimonian acerca de su profunda preocupación por los problemas del hombre. En ellos, su necesidad de expresarse por vía cromática lo lleva a una personalísima gama de verdes y violetas.

Emilio Centurión (1894-1970) obtuvo su consagración definitiva en 1935 al presentar al XXV Salón Nacional su "Venus criolla" que había pintado el año anterior. Completó así el ciclo de reconocimientos que había iniciado con el Primer Premio a su "Misia Mariquita" en el X Salón de Primavera.

Había estudiado con el pintor italiano Gino Moretti. Más tarde Francisco Armellini, subsecretario de la Comisión Nacional de Bellas Artes le aconsejó el ingreso al Taller Libre que fue un importante baluarte del arte argentino en aquellos comienzos.⁷³

Con el tiempo sigue, sin embargo, su labor este destacado representante de las artes plásticas argentinas de las décadas del 20 y del 30 que supo aceptar y elaborar las tendencias del siglo en forma cautelosa.

Su presencia como docente en nuestro medio fue también notable por sus extraordinarias dotes para la enseñanza.

Sólido dibujante y constructor de formas, como ha dicho Córdova Iturburu, su pintura fue el resultado de un bello equilibrio de la inteligencia y la sensibilidad. Fue Académico de Número.⁷⁴

Norah Borges (1901-1998) tuvo en las décadas del 20 y del 30 uno de sus períodos más interesantes. Autora de los grabados de *Prisma*. Revista mural (1921-22) y de las ilustraciones del primer libro de poesías de su hermano Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires* (1923) y los grabados y dibujos de la revista *Proa* Revista de Renovación Literaria, revela en la cubierta de "Hélices" de Guillermo de Torre (1923) que dentro de su actualización en los lenguajes

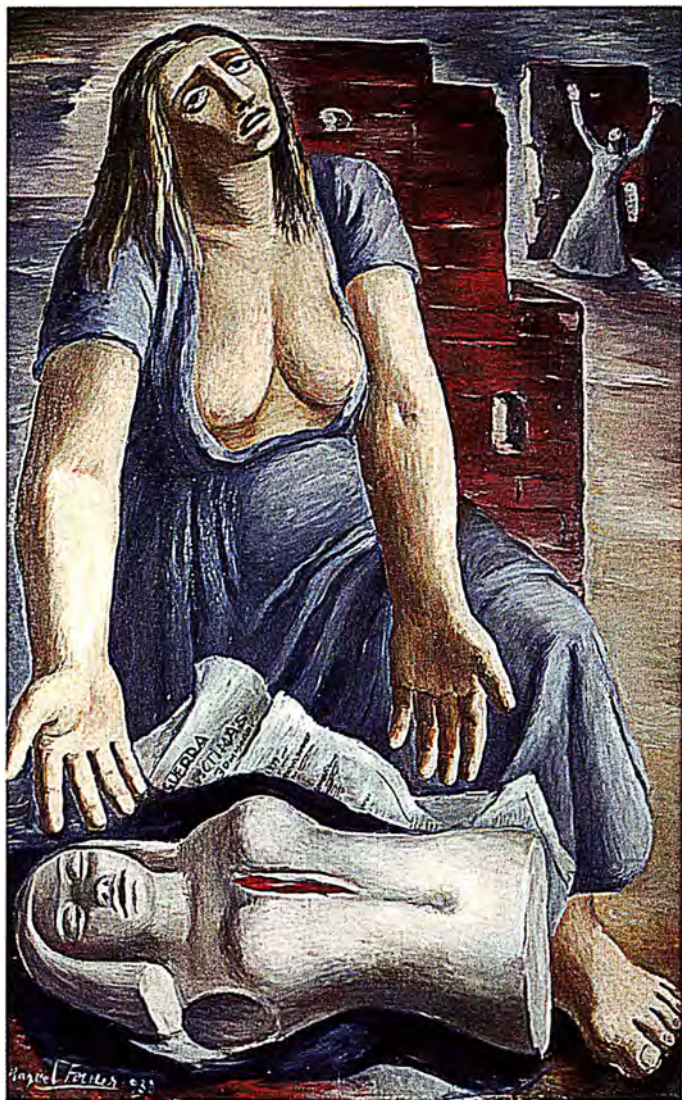


Emilio Centurión. Retrato. Oleo sobre tela, 82 x 115 cm. 1934, Museo Sívori, Buenos Aires.



Norah Borges. La Verónica. Oleo sobre contraplacado, 54 x 54 cm., 1945. Colección particular.

75. Para conocer la obra de Norah Borges consultar, Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra Gráfica, 1920-30*. Buenos Aires, Ed. del autor, 1994.



Raquel Forner. Serie España "Destinos", óleo sobre tela, 153 x 97 cm. 1939.

contemporáneos la figura de Sonia Delaunay le había interesado muy particularmente.⁷⁵

Colaboró además en *Proa* segunda época y con la revista *Martín Fierro* a partir de mayo de 1925 y realizó numerosos retratos al lápiz o a la tinta. Volvió a España (1932-36) regresando a nuestro país en 1937 donde su obra avanzaría hacia su madurez en los años 40 donde ma-

nifestaría su "imaginación" idealizadora del mundo, de las cosas y de los seres al decir de Córdova Iturburu.

Raquel Forner (1902-1988) regresó al país después de su viaje de estudios por Europa en 1929. Fundó junto a Alfredo Guttero, Pedro Domínguez Neira y el escultor Alfredo Bigatti el Taller Libre de Artes Plásticas en 1932. Poco después cuando estalla la guerra en España (1936-39) es cuando alcanza su verdadera dimensión transformándose en testimonio de una mirada femenina de los horrores de la



Víctor Pisarro. Retrato de una niña. Oleo sobre madera, 102 x 72 cm. 1936. Museo Sívori, Buenos Aires.

76. Obras dedicadas a Forner: Geo Dorival. *Raquel Forner*. Buenos Aires, Losada, 1962; Giampero Giani. *Raquel Forner*. Milano, Edizione Della Conchiglia, 1960; Guillermo Whitelow. *Raquel Forner*. Buenos Aires, Gaglianone, 1980.

77. Nelly Perazzo. Prólogo del catálogo "Pisarro". Museo Sívori, Buenos Aires, junio, 1973.

78. Véase Leopoldo Hurtado. *Lino Spilimbergo*. Buenos Aires, Losada, 1941; Alberto Prebisch. *Spilimbergo*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1967.

79. Nelly Perazzo. "Lino Enea Spilimbergo". En *100 obras maestras op. cit.*

80. Jorge López Anaya. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1997.

guerra. En la guerra de 1939-45 sigue presentando la serie de sus alegorías estremecidas donde lo irreal y lo real se mezclan, en atmósferas siniestras y sobrecogedoras. Por las obras de estas series Raquel Forner ha sido vinculada con la poética surrealista.

Posteriormente (a partir de 1957) trabaja sobre su visión del mundo contemporáneo en relación a la exploración espacial.⁷⁶

Alberto Trabucco (1899-1990) es otro de los artistas que actuó desde la década del 30. José León Pagano se preguntó "¿Alguien conoce a este artista misterioso que nos asombra con su obra y cuya presencia física se sustrae a todo, a todos?" En efecto, Alberto Trabucco llevó adelante su obra, silenciosamente, recibiendo reconocimientos esporádicos que legitiman la calidad de su pintura.

Dependiendo de la Academia Nacional de Bellas Artes, que recibió un legado a la muerte de este artista, se ha creado la Fundación que lleva su nombre y que cumple una importante actividad cultural.

Víctor Pisarro (1891-1937) no fue un pintor cuyo margen de novedad le significara el enfrentamiento explícito de un cambio lúcido y cabal, pero como procede siempre motivado por un sentimiento vivo, se aleja por igual del esteticismo complaciente como del frío intelectualismo del que se aferra a apriorismos teóricos.

En sus óleos —Retrato de Niña por ejemplo— línea, color, pincelada adquieren una presencia peculiar. La composición manifiesta la soltura del que sabe implantar una forma sin constreñirse a lo representativo. El toque se organiza en ritmos plásticos certeros.

Los puntos de vista diversificados se articulan en una superficie de gran unidad. Porque la pintura de Víctor Pisarro en sus mejores momentos tiene un lirismo tan sostenido

que oculta el profundo rigor de su elaboración.⁷⁷

Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) nutrió su tectonismo en la pintura italiana, tanto clásica como actual. Las sugerencias de De Chirico y Carrá como las de "Valori Plastici" y "Novecento" lo confirmaron en el clima expectante y en algunos elementos de su iconografía.

Fue, sin embargo, su fuerte personalidad la que hizo la gran síntesis. Su cromatismo suntoso, su tratamiento del volumen relacionado con el cubismo, la energía de su dibujo, el carácter enigmático de sus figuras demuestran la libertad con que elaboró el lenguaje plástico de la época.

Spilimbergo fue no sólo pintor sino también un extraordinario dibujante, grabador y muralista.⁷⁸

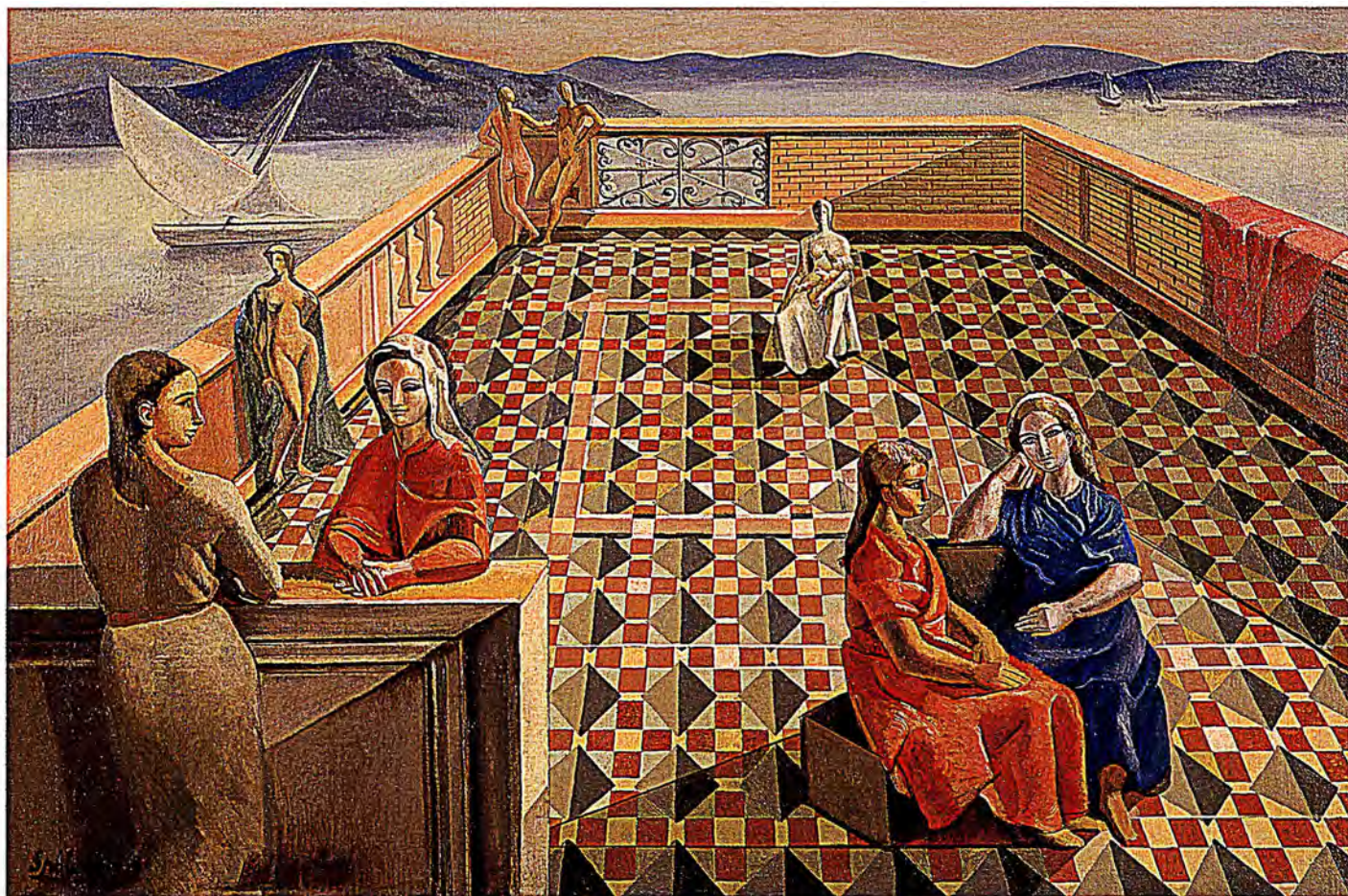
Es por su solidez estructural que se le puede relacionar con los realismos de la década del 20 y del 30 llamados en Europa "Retorno al orden". Esta orientación vigente en Europa desde 1919 hasta 1925-1926, trataba de recuperar la tradición clásica y humanística, de mantener la imagen figurativa en composiciones regidas por el orden y la armonía, conservando el gusto por el oficio riguroso y marginándose en cierta forma de las audacias y distorsiones del lenguaje vanguardista. Logran así una monumentalidad que es fuertemente evidente en los retratos de Spilimbergo, así como en muchas de las obras de Antonio Berni en esos años.⁷⁹

El denominado "retour al'ordre" tuvo vigencia en España y también en Francia e Italia y Alemania. En nuestro país se ha incluido en este replanteamiento a casi todos los artistas de la escuela de París: Butler, Basaldúa, Badi, Berni y otros.⁸⁰

Según el lugar y las coordenadas que inci-

81. Eugenio Carmona. "El arte nuevo y el retorno al orden 1918-1926." En *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

82. Jean Clair "Données d'un probleme". En el catálogo *Les realismes 1919-1939*. París, Centro Pompidou, 1981, de ineludible consulta sobre el tema del retour al'ordre.



Lino E. Spilimbergo. Figuras en la terraza. Oleo sobre arpillera pegada sobre tela, 98 x 142 cm. 1931. Colección particular.

dían en el lugar en ese momento, este lenguaje tomó elementos aislados de otras tendencias vigentes, pero resolviendo la ecuación en una solución atemperada y en cierto sentido "clásica".

En torno a este replanteo se suscitaron polémicas enconadas entre los "jóvenes" y los retardatarios que se apoyaban en este giro para desprestigiar los nuevos lenguajes surgidos en las primeras décadas del siglo.⁸¹

La aparición de movimientos como "Novecento", "Valori Plastici", la Pintura Metafísica, la "Nueva Objetividad", el "Realismo Mágico"

de Alemania y otros, pueden ser considerados, en cierto sentido, distintos aspectos en esa concepción que el crítico francés Jean Clair llama de "renovatio" opuesta a la "innovatio" o estética de ruptura.⁸²

El crítico y filósofo brasileño Oswald de Andrade en su "Manifiesto Antropofagita" (1928) dice que la meta de los pintores latinoamericanos fue ingerir o transformar ("canibalizar") lo que se consideraba de interés en las culturas extranjeras para valerse de esos puntos de estímulo en la creación de formas nuevas, relacionadas con lo autóctono.

83. Argentina 1910-60. En el catálogo "Voces de ultramar. Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960". Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. Septiembre-noviembre, 1992.

84. Buenos Aires, Ed. del autor.

85. Gastón Burucúa y Ana María Telesca. "El arte y los Historiadores". En *La Junta de Historia... op. cit.*

86. *Idem.*

En Argentina entre las dos actividades extremas, Pettoruti por un lado adoptando el lenguaje de vanguardia y los que lo abandonaron, por otro, como Gómez Cornet, la mayoría de nuestros becarios, aún con una activa actitud de renovación no procedieron a cancelaciones violentas de los ideales tradicionales.

En ese sentido, no pudieron hacer un "retorno" de unas rupturas vanguardistas que no habían existido en el país.

Esa fue su posición respecto a las sucesivas innovaciones de las primeras décadas del siglo, porque no cabría otro camino para su manera de sentir.

Jean Clair se pregunta: "cuantos americanos, después de todo, vienen a Europa no para sufrir el choque de lo nuevo sino para reconfortarse con el ejemplo de la tradición? (...) Americanos, ellos se consideran los herederos de una tradición, ellos vienen a recoger un patrimonio no sueñan con recusarlo".

Existen distintos testimonios que revelan que nuestros artistas de la Escuela de París ambicionaban mantener la legibilidad de la obra y no manejar códigos indescifrables para el público local.

Es pertinente al respecto un texto de Laura Buccellato; en el cual exceptuando las figuras de Xul Solar, Pettoruti, Del Prete, Gutierrez y Berni dice refiriéndose a los otros protagonistas de la década del 30: "(...) es importante destacar la calidad transformadora que ejercieron. No aparecen como meros divulgadores sino que realizan sus propias recetas con sabias adaptaciones, impregnando su obra con un sabor local de creatividad singular en respuesta a una necesidad contextual".⁸³

En referencia a críticos e historiadores en 1933 Eduardo Schiaffino (1858-1935), quien había publicado ya sus primeros "Apuntes sobre el arte de Buenos Aires" en varios núme-

ros consecutivos de *El Diario* en 1883, editó *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*.⁸⁴

"Lamentablemente nunca fue publicado el segundo volumen aun cuando en el colofón del libro que trataría acerca de la creación del Museo Nacional, de los momentos alrededor del Centenario, de las colecciones, de los concursos artísticos, de las exposiciones y sobre todo de la influencia de esos objetos y fenómenos en el "ambiente" social argentino del siglo XX".⁸⁵

Si la muerte frustró ese proyecto sin embargo comenzó en Buenos Aires poco después, en 1937, la publicación del primer tomo de *El arte de los argentinos* de José León Pagano quien había de completar en 1940 la presentación del tercero.

El texto de la obra fue construido con documentación directa, reunida durante cuarenta años de ejercicio profesional.⁸⁶

Además de los críticos nombrados a través del texto hay que señalar la presencia o la emergencia de algunas personalidades.

Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) (1889-1932) peruano de origen, redactor del periódico *Acción y Arte* (1920-1922) y crítico de arte del Suplemento de *La Protesta* (1924-28). En 1934 sus amigos editaron como homenaje póstumo algunas de sus críticas comprendidas entre 1920 a 1932 con el nombre de *Críticas de Arte Argentino*, edición que tuvo un prólogo de C. Córdova Iturburu.

Las opiniones de Atalaya fueron siempre certeras, agudas, comprometidas.

Julio Rinaldini, que firmaba también Rinaldo Rinaldini en varias publicaciones: *El Mundo*, *Nosotros* y *Ars* presentó en 1921 su libro *Críticas extemporáneas*.

Cayetano Córdova Iturburu (1902-1977) se inició en el periodismo en el diario *La Razón* y

literariamente en la revista *Inicial*. Colaboró con el periódico *Martín Fierro* y la revista *Nosotros*. Tuvo luego a su cargo la crítica de arte de los diarios *Clarín* y *El Mundo* y de la revista *El Hogar*. En 1925 editó su primer libro de poemas *El árbol, el pájaro y la fuente*, al año siguiente *La danza de la luna y El viento en la bandera* (1941).

Fue también distinguido como Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Refiere Tomás Alva Negri que "a Payró le gustaba recordar que con Rinaldini, Córdova Iturburu, Romero Brest y algo después, también con Brughetti actuaban durante la década del treinta como un conjunto batallador que si no siempre estuvo en todo de acuerdo, fue sí el grupo de críticos profesionales que por entonces defendieron con tesón e inteligencia las manifestaciones artísticas de vanguardia. Y Emilio Pettoruti, en su libro autobiográfico *Un pintor ante el espejo*, dice que Payró, Rinaldini, Romero Brest, de común acuerdo solicitaron a la Comisión Nacional de Bellas Artes la compra de "El Improvisador" con destino al Museo Nacional".

Julio E. Payró (1899-1971) ha ocupado un lugar tan importante dentro de la crítica de arte de nuestro país como el que alcanzó por su labor docente y por su preocupación por dotar —a través de la creación de una carrera universitaria— de alto nivel académico a las actividades teóricas del campo artístico local.

En el período que nos ocupa Payró fue secretario de dirección del diario *El Mundo* de Buenos Aires y, —después de haber sido corresponsal extranjero desde 1924— fue redactor de la sección cablegráfica de *La Nación* hasta 1944 colaborando desde 1933 en el suplemento cultural. Publicó en 1937 una mono-

grafía: "Las ruinas de San Ignacio" y se desempeñó como crítico de arte de la revista *Sur* desde 1938 hasta 1953. En 1942 publicó *Pintura moderna* y las monografías sobre Arístides Maillo y Tintoretto, al año siguiente, las dedicadas a Paul Gauguin, James Ensor, Gómez Cornet y Alfredo Guttero. En 1944 publica "Donación Castagnino", *Veintidós pintores* y las monografías de André Lothe y el Aduanero Rousseau.

En 1945 se publican sus obras *La pintura en los Países Bajos* y *Emilio Pettoruti*, al tiempo que es nombrado Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Desde el punto de vista institucional mencionemos en este período la creación en 1935 del Museo Municipal de Bellas Artes y Anexo de Artes Comparadas (hoy Museo Sívori), el cual presentó en el transcurso de ese año dos muestras retrospectivas la de Guillermo Facio Hebecquer y la del escultor Emilio Andina iniciando así una labor que Luis Falcini que era su Director en un artículo publicado en diciembre de 1939⁸⁷ encuentra muy encomiable.

El 1º de julio de 1936 fue creada la Academia Nacional de Bellas Artes. Integraron en ese momento su Mesa Directiva el doctor Eduardo Bullrich como Presidente; el arquitecto Martín Noel como Vicepresidente, Alejo González Garaño y el doctor Enrique Prins como secretarios; Cupertino del Campo como Tesorero y Rafael Gironde como Protesorero.

En 1931 el arquitecto Alejandro Bustillo remodela el antiguo Palais de Glace para adjudicarlo a la Comisión Nacional de Bellas Artes, donde se realizó en 1932 el Primer Salón Nacional.

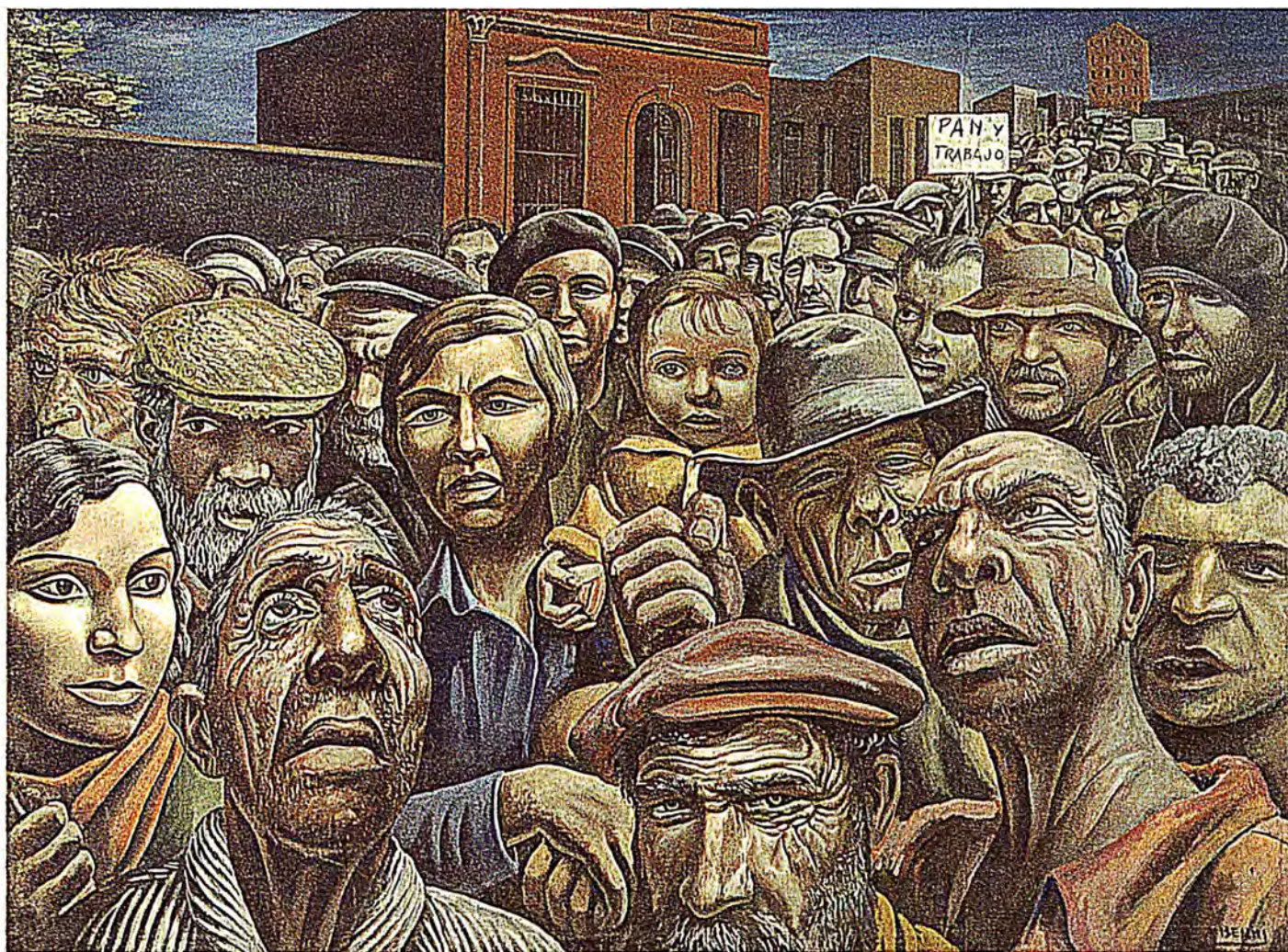
En mayo de 1933 el Museo Nacional de Bellas Artes —que había sido creado en 1895— pasa a su sede actual, la antigua Casa de Bombas del Establecimiento Recoleta remodelada también por Bustillo.

88. Consultar Marta Nanni. "Los modernos" en *Historia Crítica del Arte Argentino*. Publicado por AACA, Buenos Aires, Ed. Telecom, 1995.

ARTE SOCIAL

El artista mexicano David Alvaro Siqueiros permaneció en Buenos Aires en 1933, período durante el cual colaboró con el diario *Crítica* y realizó con Spilimbergo, Berni, Colmeiro y Castagnino la pintura mural conocida como "mural Botana".⁸⁸ Su presencia fue un incentivo más para la efervescencia de las preocupaciones sociales que venían sacudiendo desde

tiempo atrás el ambiente artístico local. Dos hechos infortunados habían polarizado la atención un tiempo antes: la Semana Trágica, provocada por la huelga de los talleres metalúrgicos Vasena en Buenos Aires (1919) y el levantamiento de peones de las estancias del Sur conocido como "Patagonia rebelde" (1921). Ambos fueron momentos culminantes en la antigua lucha reivindicatoria de las organizaciones obreras de ideología socialista o anar-

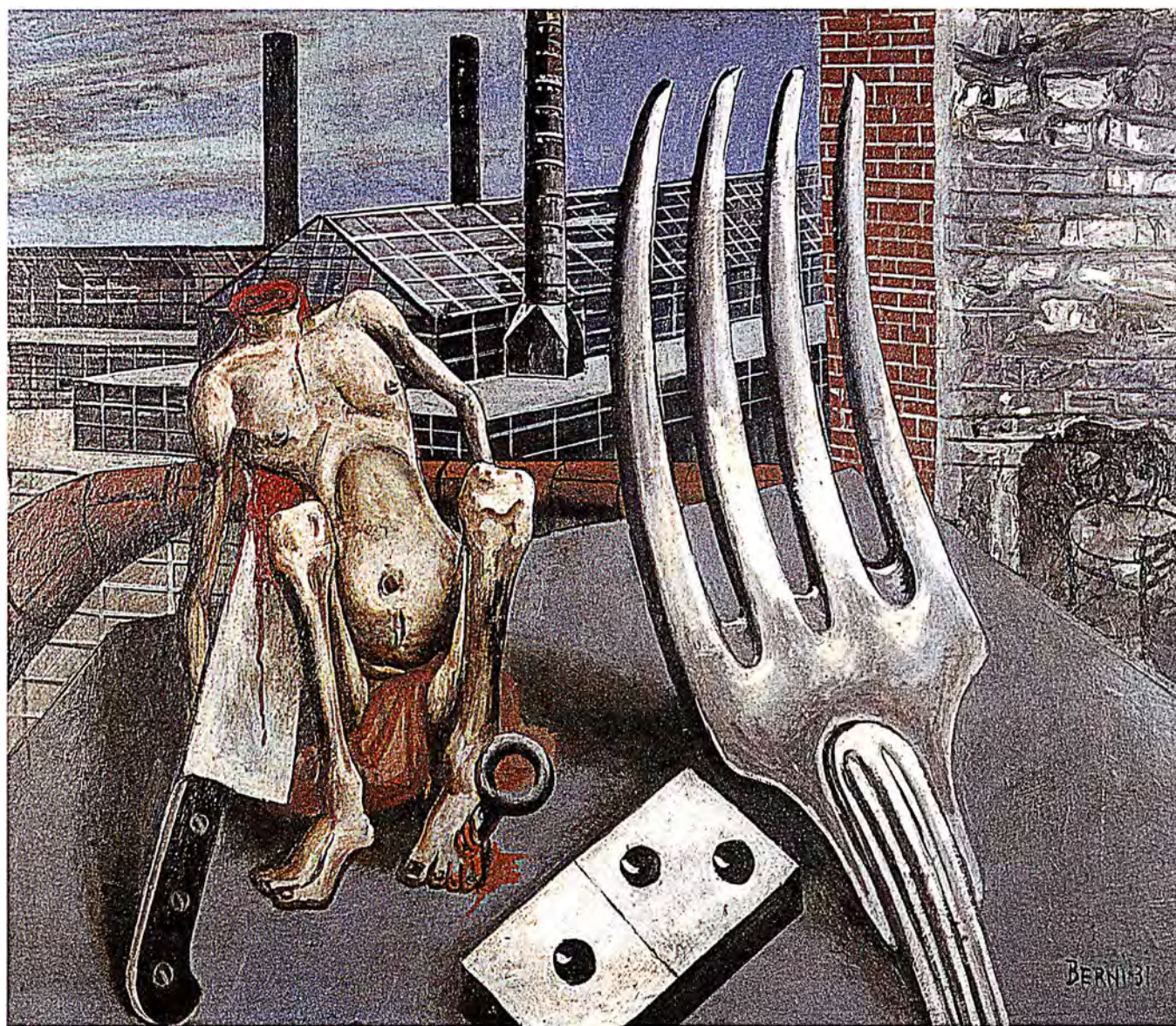


Antonio Berni. Manifestación. Temple sobre arpillera, 180 x 250 cm. 1934. Colección Constantini.

quista en momentos en que el país iba aceleradamente renovando su fisonomía con los aportes de la nueva tecnología y las últimas corrientes inmigratorias. En literatura, hubo escritores que dejaron testimonio acerca de la situación de la clase obrera, de los marginales

o los desfavorecidos de la sociedad. Valgan los ejemplos de Florencio Sánchez, Roberto Payró, Evaristo Carriego, Juan Palazzo, Manuel Gálvez, entre muchos otros.

Los nombres de escritores como Elías Castelnuovo, Alvaro Yunque y Leónidas Barletta



Antonio Berni. Objetos en la ciudad y objetos Nº 1. Oleo sobre cartón, 44 x 54 cm. 1931.

aparecen vinculados a publicaciones de izquierda, a la editorial Claridad y al grupo de Boedo o de Artistas del Pueblo, quienes manifestaban a través de su obra su honda preocupación social. Eran ellos los grabadores Guillermo Facio Hebequer, José Arato, Antonio Vigo y Antonio Bellocq y Agustín Riganelli y Orlando Stagnaro escultores, que exponían en barrios, clubes, bibliotecas, fábricas y sedes gremiales. Ejercieron su espíritu crítico objetivando todos los aspectos de la vida proletaria. La labor de estos grabadores y escultores ha sido tratada en el Tomo VII de esta serie. De alguna manera fueron protagonistas del enfrentamiento con los vanguardistas que se agrupaban en torno a la revista *Martín Fierro*.

Esta línea de preocupación social dentro del arte local fue continuada por pintores como Spilimbergo, Berni, Urruchúa y Castagnino que culminó como labor conjunta, dentro de los límites cronológicos de este trabajo, en 1946, con los murales de la cúpula recientemente restaurada de las Galerías Pacífico.

Antonio Berni (1905-1981) tenía solo 20 años cuando viajó a Europa por medio de la beca del Jockey Club, después de un aprendizaje breve en su ciudad natal, Rosario, donde había llamado la atención por la precocidad de sus condiciones. En Europa se conectó con los lenguajes de vanguardia y esto dio origen a una serie de obras vinculadas con el surrealismo como "Susana y el viejo" (1931), "La muerte acecha en cada esquina" (1932) y "La metamorfosis del pájaro azul" (1932).

Insólitas e incongruentes asociaciones de objetos presentadas como pinturas, collages y fotomontajes fueron exhibidas en Buenos Aires en Amigos del Arte en 1932.

Ese es el momento en que toma cuerpo la posición política y artística de Berni. Lidera un grupo de artistas rosarinos: L. Gambartes,

Juan Grela, Anselmo Piccoli, entre otros que propugnan la creación libre y crean la Mutualidad. Su pintura se vuelve cada vez más comprometida ideológicamente. Es el momento en que pinta sus grandes composiciones a instancias de la desocupación y de las circunstancias creadas por la crisis económica de 1929 y por la interrupción del gobierno constitucional en 1930: Manifestación (1934), Desocupados (1934), Chacareros (1936), con numerosos personajes en una visión generalmente frontal. La monumentalidad, los volúmenes sólidos, cierto estatismo "metafísico", el espacio abstracto —que también aparece en sus retratos de la época— lo aproximan a algunas de las facetas de los realismos europeos entre las dos guerras, en Alemania (Christian Schad), Italia (Oppi, Casorati, di San Pietro) u Holanda (Toorop) de quien retiene el enriquecimiento compositivo de los cambios de ejes perspectivas.

Dentro del período que nos ocupa, también es notable la labor de Berni respecto a los murales. Realizó en 1939 los del Pabellón argentino de la Feria de Nueva York. Dos años más tarde hizo el del Teatro del Pueblo por encargo de Leónidas Barletta que estaba a cargo de su dirección.

Concursó y obtuvo la realización del mural de la Sociedad Hebraica Argentina (1943). Creó en 1943 el Taller de Arte Mural con Castagnino, Spilimbergo, Colmeiro y Urruchúa con quienes pintó la gran cúpula de las Galerías Pacífico.

Después de unos viajes de estudio encomendados por la Comisión Nacional de Cultura por los países andinos latinoamericanos (visita La Paz, Cuzco, Machu Pichu, Lima, Guayaquil y Bogotá) agregó a su pasión social el interés por las culturas americanas tradicionales y actuales. Surge así su serie de dramáticas imáge-

89. Para este tema puede verse Roger Plá. *Antonio Berni*. Buenos Aires, Losada, 1945; Michel Troche; G. Gassiot Talabot. *Berni*. París, Editions Georges Fall, 1971; José Viñals. *Berni. Palabra e imagen*. Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976; Jorge Glusberg. *Antonio Berni*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.

90. A. Pérez Valiente de Moctezuma. "Dos pintores de vanguardia: Demetrio Urruchúa y Raúl Soldi". *Nosotros*, N° 30, Año III, 2ª época, Buenos Aires, septiembre, 1938.

nes de Santiago del Estero. Su manera de trabajar se modifica, su registro es más espontáneo, sus formas más abiertas, el color y la pictorialidad se anteponen a la tectonicidad de sus anteriores registros.

Posteriormente completó su labor como uno de los mejores creadores del arte local dando vida a personajes emblemáticos Juanito Laguna y Ramona Montiel, diversificando y enriqueciendo su praxis pictórica y consagrando el grabado argentino a nivel internacional en 1962.⁸⁹

Demetrio Urruchúa (1902-1978) fue pintor, muralista y grabador. Su obra fue una explicitación ineludible de su ideología. Con espíritu crítico en cualquiera de las técnicas que adopta, su compromiso lo lleva a presentar con hondo dramatismo situaciones donde pone en evidencia la injusticia, la crueldad, la violencia. Simplifica a veces las formas que muestran así una cierta rigidez en el trazo.

Durante el período que nos ocupa, los puntos más altos de esa imbricación estrecha entre su posición humana y artística la dieron sus series grabadas sobre "La guerra civil española" (1937-1941) 72 monocopias y "Canto a la libertad" (1944) 12 realizadas a punta seca.

Integró en 1946 el equipo de muralistas que decoró la cúpula del edificio del Bon Marché Argentino, hoy Galerías Pacífico.

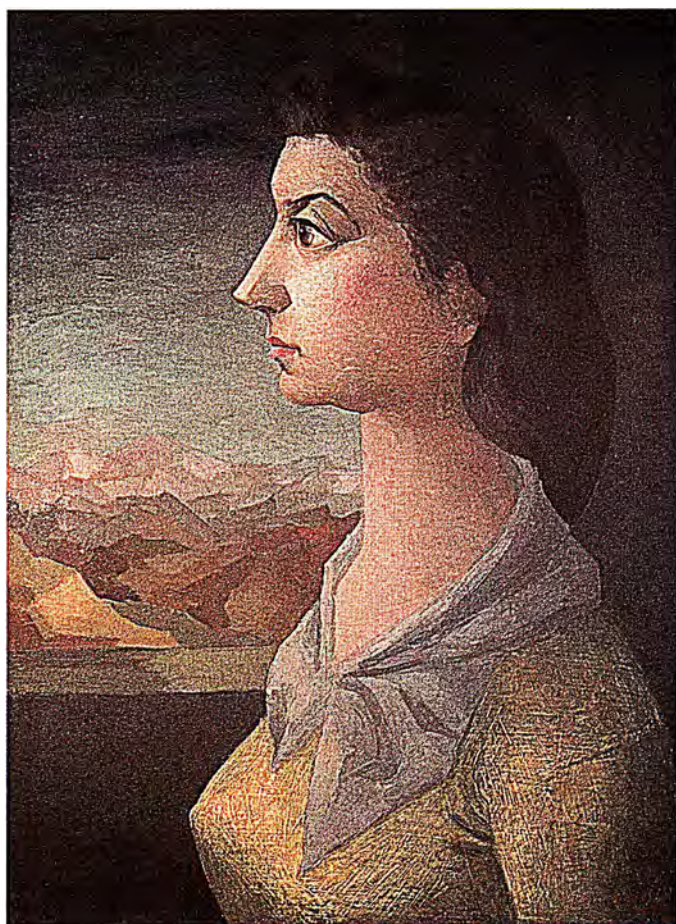
Leemos en la revista *Nosotros* de septiembre de 1938: "Demetrio Urruchúa siente la tragedia del pueblo, y para expresarla usa de un lenguaje que le es propio: tal vez el único que podría ofrecerle sonoridades tan patéticas, tan categóricas, tan íntimas".⁹⁰

Juan Carlos Castagnino (1908-1972) integró el equipo que, dirigido por Siqueiros, pintó el mural de la quinta de Natalio Botana y el que integraron Berni, Urruchúa y Spilimbergo para la decoración del Bon Marché.

Pero su condición de muralista no opaca que él haya sido uno de los maestros pintores y dibujantes de la tierra. Pintó la llanura y la costa bonaerense (era nacido en Mar del Plata), las tierras rojizas del Norte, los caballos y el drama de los campesinos en la tierra seca, en el páramo y el lodo, los pajonales y los médanos.

En ese friso de personajes nuestros, ha sabido ver más allá de cualquier pintoresquismo el discurrir de la vida.

Logró mostrarlos, simplemente, en su reali-



Demetrio Urruchúa. Perfil de joven. Oleo sobre cartón, 90 x 70 cm. 1943.



Juan Carlos Castagnino. En espera. Oleo sobre tela, 70 x 98 cm. 1941. Museo Sívori, Buenos Aires.

dad, que no necesita comentarios para ser conmovedora y profunda.

Usó el color en ritmos dinámicos, el escorzo hasta el virtuosismo, el pigmento a veces enarenado, grumoso, brillante o mate según sus necesidades, el arabesco airoso, dejando a veces que el dibujante encabalgue al pintor. Fue maestro en ese trazo fluido y múltiple que no fija jamás la imagen en una visión única, sino que la multiplica, volviendo una y otra vez sobre sí mismo como huellas o registros de movimientos potenciales.

Castagnino se une a la Galería de pintores de la tierra, de nuestra tierra, como Gómez

Cornet, Policastro, Gertrudis Chale, Giambiaggi, el santafecino Supisiche, los cordobeses Farina, Egidio Cerrito, Esteban Oloco, José Carrera Núñez y Manuel Reyna.

Enrique Policastro (1898-1971) tiene una "manera de pintar intimamente unida a los temas de la tierra y al modo en que la vida allí transcurre".⁹¹

Hace un dramático registro de la vida en la llanura bonaerense y en Santiago del Estero: su desolación, su pobreza, la tristeza de sus habitantes. Supo encontrar en su paleta de tono bajos, pardos, ocre, grises, y en la sensorialidad de la materia la adecuación exacta para la solidaridad que siente hacia esos seres humildes y castigados.

La sensibilidad social de Policastro se expresa a través de un patetismo que permanece siempre ajeno a cualquier retórica ideológica.

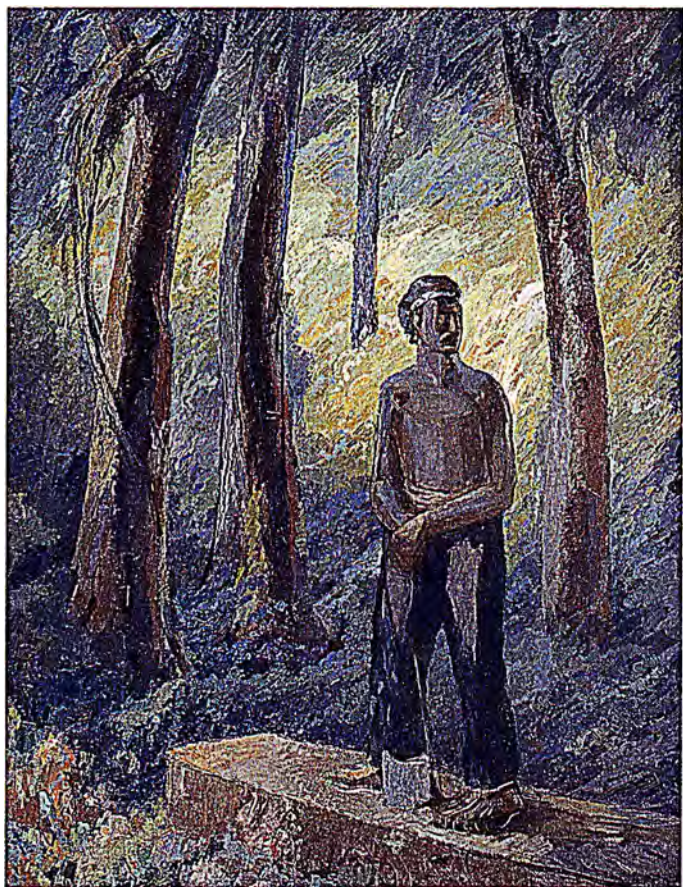
Carlos Giambiaggi (1885-1965) uruguayo de origen, se ciudadanizó en 1942. Es otro artista de expresión contenida que deja de lado la grandilocuencia. Militante de izquierda colaboró en *La Protesta*, *Campana de Palo*, *Acción de arte* con sus grabados y dibujos.

Su dominante temática de la selva misionera lo relaciona con Horacio Quiroga y sus cuentos de la selva.

PINTORES DE LA BOCA

Si hay algún barrio de Buenos Aires que siempre se destacó nítidamente por sus características, no cabe duda que ese barrio ha sido La Boca con su paisaje ribereño de barcos, puentes y grúas, casas de chapas multicolores, sus aceras peraltadas y también con sus amistosos lugares de encuentro y su bohemia proletaria e independiente.

Varios grupos étnicos fueron adueñándose de ese espacio: españoles, rusos, polacos, croa-



Carlos Giambiaggi. Hachero, óleo y temple, c. 1942.

92. María Teresa Constantin hace un estudio de la labor de esta agrupación en "El último reducto romántico de Buenos Aires. Agrupación de Gente de Arte y Letras. Impulso. 1940-1951". En *VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, Ed. CAIA, 1997.
93. Osvaldo Svanascini. "Un mundo en un barrio". *Argentina en el Arte*, Vol I, N°10. Buenos Aires, Ed. Viscontea, 1967.
94. Patricia Artundo y Adriana van Deurs. "El paisaje como afirmación de la identidad. La Boca del Riachuelo". En *X Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires*, 1993.
95. Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1988.

96. María Laura San Martín. *Pintura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires, La Mandrágora. 1961.
97. Ernesto Rodríguez. *Alfredo Lazzari. Un maestro y un pintor*. Buenos Aires, Ed. Lesague, 1968.
98. *Idem*.
99. A. Bucich. Citado por Rodríguez, *op. cit.*, p. 43.

tas, griegos y sobre todo italianos, particularmente genoveses. En lo cultural su vitalidad se canalizó de diferentes maneras: la música, la literatura, las artes plásticas con grupos que conformaron mutuales y asociaciones. La agrupación "El Bermellón" de artes y letras fue fundada en 1919; el Ateneo Popular de la Boca en 1926; Fortunato Lacámara habría de crear la Agrupación de gente de arte Impulso (1940-1951), y su estudio actuó "como sala de exposiciones, editorial, escuela de arte, sala de conferencias y conciertos y biblioteca especializada de arte".⁹²

Se editaron revistas como *Azul* (1911), *La Fragua* (1923); *Argos* (1920); *Ideas* (1925); *Riachuelo* (1931) y *Pórtico* (1941).⁹³

El paisaje del Riachuelo con el cabrilleo de sus aguas oscuras, toda la populosa zona portuaria, las esquinas a veces solitarias se hicieron famosos por la obra de sus artistas.

"Fueron los pintores quienes a través de innumerable cantidad de obras fijaron la iconografía de La Boca en la memoria de la comunidad".⁹⁴

Además del paisaje, se detuvieron en el entorno, en naturalezas muertas de singulares características de acuerdo a la personalidad de cada artista, en retratos y autorretratos.

Si bien ocupan culturalmente, respecto a la metrópolis una zona de frontera, de borde, no todos se confinan dentro de ella y muchos vinculan su presencia a las actividades del centro y encuentran registro en los diarios.

Son estéticamente independientes, sin sujetarse a posiciones académicas ni a la renovación vanguardista y encontraron por diferentes vías la posibilidad de ir efigiando nuestra "cultura de mezcla" de la que nos habla Beatriz Sarlo.⁹⁵

Integrantes de un barrio esencialmente obrero, muchos de ellos vinculados a una

ideología de defensa del proletariado no formaron —según ha dicho Laura San Martín— "un grupo de acción ensamblada", sino que se ubicaron en una "línea de reacción tradicional y popular", que aunque "no haya enarbolado la bandera del arte social han buscado la repercusión social de su obra".⁹⁶

"El barrio de La Boca tiene con Alfredo Lazzari a su primer maestro para la enseñanza de las Bellas Artes" escribe Ernesto Rodríguez.⁹⁷

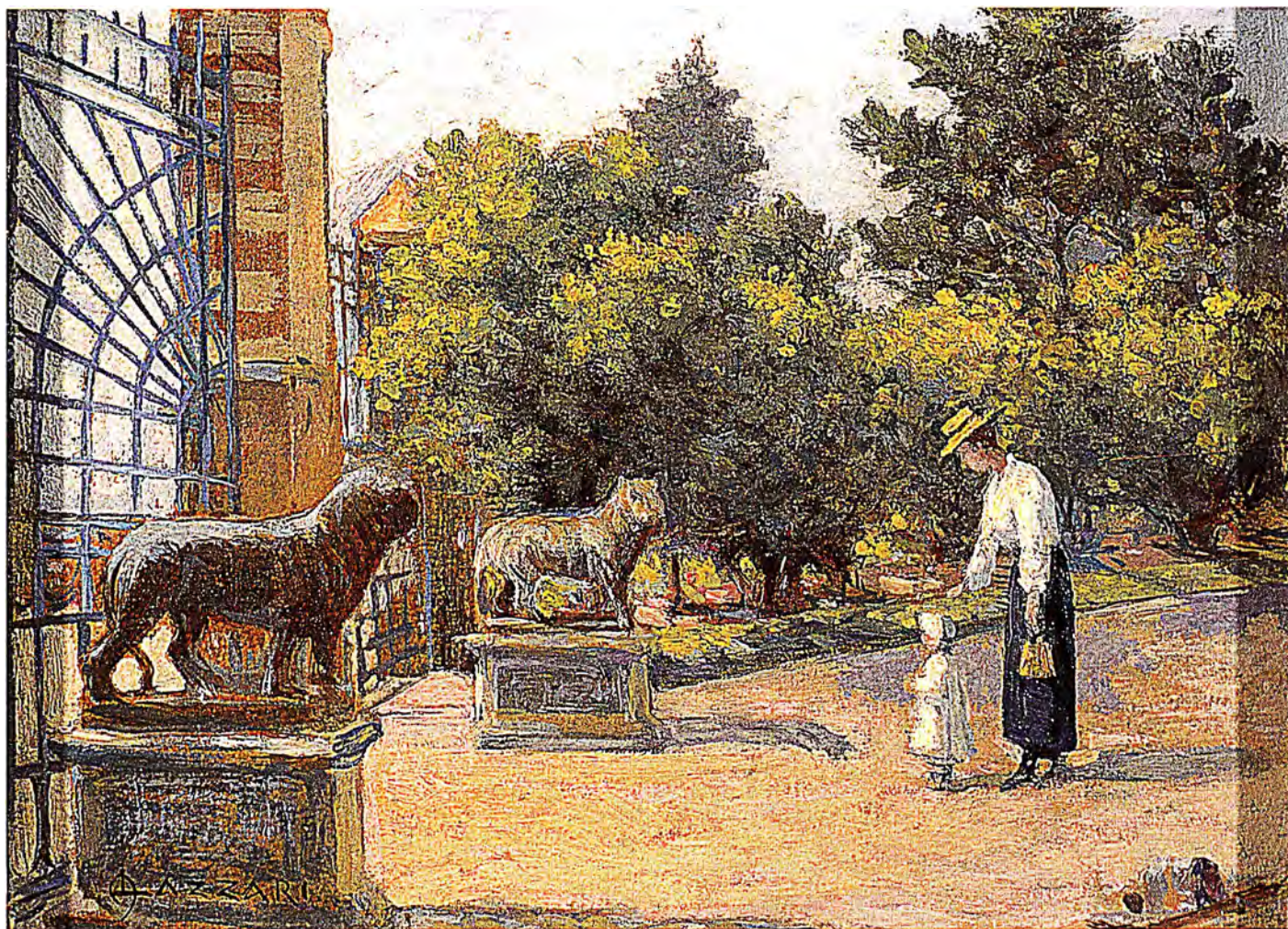
Nacido en 1871, llegado al país en 1897 para un trabajo que le exigía una corta dedicación, permaneció en la Argentina hasta su muerte en 1949.

Se sintió identificado con La Boca, aún sin fijar en ella su residencia y allí desarrolló su principal actividad como pintor y como maestro.

De temperamento solitario después de vivir (1897-1903) en Barracas Norte, se afincó en Lanús, seducido por sus paisajes. De su permanencia en el lugar nos ha dejado obras luminosas de gran encanto como "Durazneros en flor" (Museo Nacional de Bellas Artes) o "Atardecer en Lanús" —antigua colección Acquarone— óleos ambos de 1905. Dictó sus clases en la Academia de Pezzini y Stiatesi que funcionaba en la Sociedad Unión de la Boca, inaugurando una cátedra dedicada a las artes plásticas.⁹⁸ Con los discípulos Quinquela Martín, Lacámara, Juan de Dios Filiberto en dibujo, Luis Ferrini, Arturo Maresca, Santiago Stagnaro y Camilo Mandeli⁹⁹ recorre las riberas del Riachuelo, los pasos a la isla Maciel y los bodegones. Fue un factor aglutinante de particular fuerza en los primeros años de la escuela boquense, así como generoso orientador en una disciplina que conocía muy bien por haber estudiado en institutos de Roma, Florencia y Lucca.

Su obra pictórica salvo algunas excepciones fue realizada en pequeño formato, a veces so-

100. Esto se puede comprobar comparando sus pinturas de principios de siglo con las de mediados de la década del 30 como "Desde una ventana", 1934 o "Patio de una casa de la Boca", 1935, Museo Sívori.



Alfredo Lazzari. Entrada del Parque Lezama. Oleo sobre cartón, 19 x 27 cm. Museo Sívori, Buenos Aires.

bre cartón y la mayoría sobre tapas de madera de las cajas de cigarros habanos que circulaban en esa época. Su tema de elección era el paisaje si bien pintó también retratos y algunas obras de simbolismo religioso. Debemos mencionar además sus dibujos al lápiz y tinta.

La pintura que hacía en Italia de carácter naturalista romántico se transformó rápidamente en nuestro medio y encontró en el registro de la luz y en el color¹⁰⁰ sus mejores acentos.

Amante de la pintura de "plein air" que practicara con Decoroso Boninfanti y su grupo conservó siempre una frescura y espontaneidad que dieron a su obra particular encanto.

Supo acompañar el aumento del cromatismo con un enriquecimiento de las texturas, de la forma de tratar la superficie.

Lazzari realizó una labor silenciosa, que recién fue conocida en 1935, a raíz de una exposición en Galería Witcomb promovida por sus discípulos. Cuando presentó una muestra suya

101. Romualdo Brughetti. "Los románticos". *Argentina en el arte*, Vol. 1, N° 8. Buenos Aires, Ed. Viscontea, 1966.

102. Cuenta Julio Rinaldini en *Ars*, Año VII, N°40, 1948, que fue Guttero quien sacó las obras del polvo, las enmarcó y presentó el conjunto hasta entonces más completo del artista.
103. León Benarós. "Victorica". En *Historia crítica del Arte Argentino*. Buenos Aires, Ed. Telecom, 1995.
104. Jorge Larco. *Miguel Carlos Victorica*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1954.

en Galería Van Riel, en 1960, el crítico Julio Payró escribió: "(...) merece figurar al lado de aquellos artistas que, como Faustino Brughetti, Sívori y Collivadino aportaron efectivas realizaciones al esfuerzo de renovación de la pintura argentina en los comienzos del siglo xx".

Miguel Carlos Victorica (1884-1955) tuvo como primer maestro en Buenos Aires a Otorino Pugnaroni. Posteriormente, en 1901 ingresó en la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes donde entró en contacto con los grandes maestros argentinos de la generación del '80: Sívori, Giudici, della Valle y de la Cárcova quien no cesó en su apoyo para que fuera a estudiar a Europa.

En 1911 viajó a París con una beca y allí estudió con Desiré Lucas un alumno de Bougeureau, conoció el impresionismo (Renoir, Monet, Degas estaban vivos) y se interesó por el Intimismo de Bonnard y Vuillard y la labor de los Nabies. No dejó de admirar las evanescencias de Eugenio Carrière.

Si en España Greco, Velázquez y Goya lo ponen en contacto con el profundo dramatismo del alma española, fue Venecia que lo cautivó con el erotismo libre y el goce de la materia de sus pintores.

Escribe el crítico Romualdo Brughetti: "En Venecia, Victorica se sintió en la plenitud de sí mismo y "El collar de Venecia" (1914), precisamente, lo ubica de una vez y para siempre en la pintura".¹⁰¹

Su fecunda experiencia europea le dio la libertad para concebir la obra como un hecho plástico autónomo y no una mera imitación de la realidad.

Cuando regresó al país en 1917, aún perteneciendo a una familia de alta posición social, eligió vivir en La Vuelta de Rocha donde se transformó en indiscutido protagonista de la "Escuela de la Boca".

En 1918 obtuvo el Premio Estímulo en el Salón Nacional; en 1926, el Segundo Premio; en 1931 el Primer Premio y en 1941 el Gran Premio Adquisición. Mientras tanto hizo en 1931 en Amigos del Arte su primera exposición individual.¹⁰²

Pintaba al óleo o al pastel, afrontando todos los géneros: el paisaje, la figura, el retrato, la naturaleza muerta, la escena costumbrista en algunos casos, el desnudo y algún panel decorativo.

"Victorica es un heterodoxo de la factura. Es capaz de acentuar un óleo con un trazo de pastel. Ensaya técnicas diversas desde el pastel al óleo o a la carbonilla, excepcionalmente la acuarela, y no llegó a acceder al acrílico", escribe León Benarós.¹⁰³

Jorge Larco señala: "Su técnica es más desaliñada y vibrante que hábil o virtuosa. (...) Parecería que no sabe dibujar, no buscaba más que la expresión.

Le obsesiona la materia. Con ella se encarniza tratando de trocarla en esencia y tuétano del cuadro".¹⁰⁴

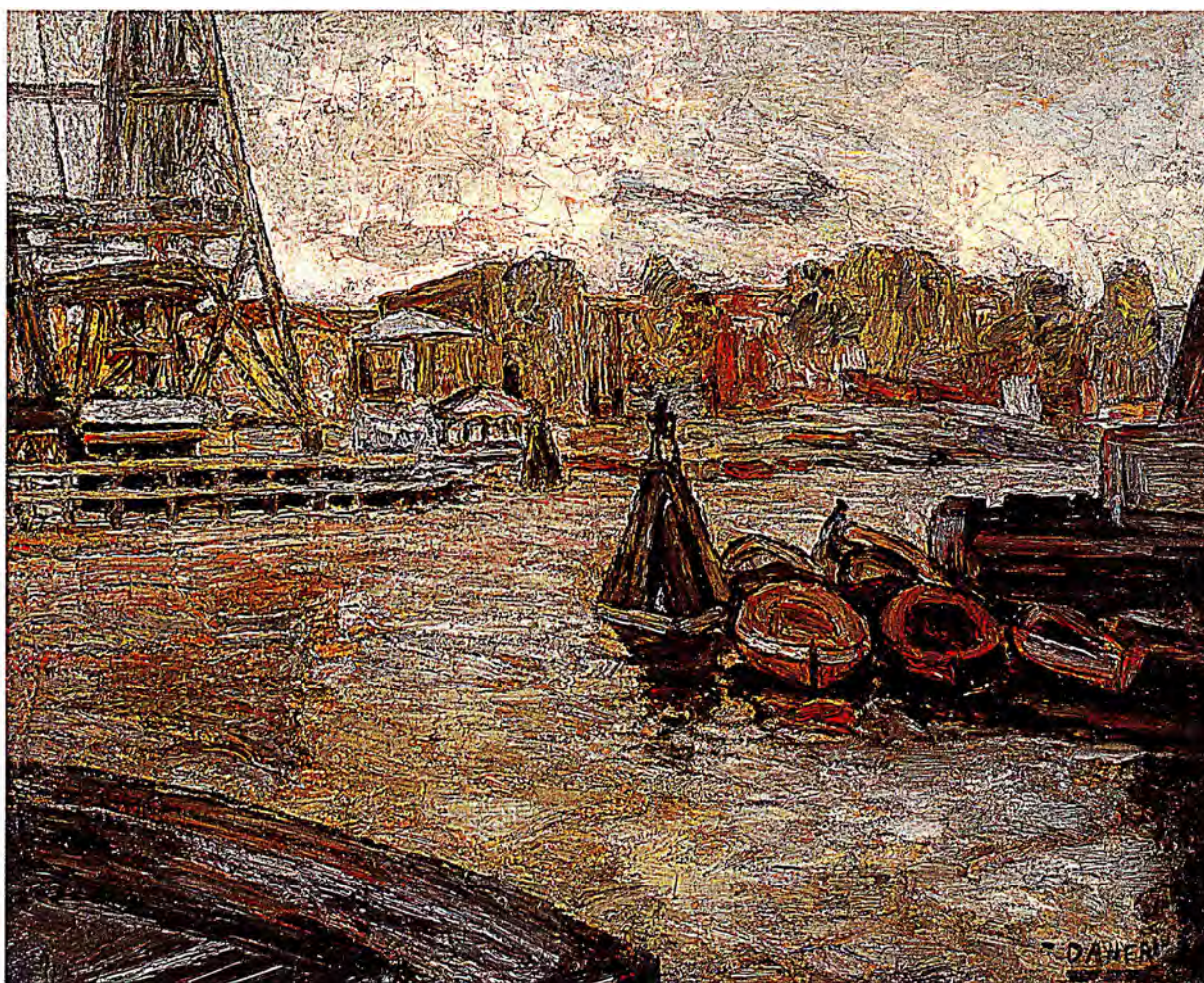
A Victorica le atrajeron los seres, los objetos cotidianos que lo rodeaban y los viejos muros familiares, lo que se mira desde el balcón, porque solo podía pintar aquello con lo cual se sintiese fuertemente conectado.

Siempre ajeno a las teorías estéticas de vanguardia no tuvo un a priori metodológico para resolver sus obras. Cada una ha sido consecuencia de una ecuación personal, que fue resolviendo en su praxis, sin saber a donde terminaría. El mismo se sorprendió al ver que los elementos encontraron de por sí su propio equilibrio.

Ese equilibrio proviene siempre de sus masas de color, a las cuales confía el movimiento y el ritmo de la pintura, porque él ante todo es un colorista. Por eso no le interesa destacar la delimitación de las formas y sí con manchas



Fortunato Lacámara. Contraluz (Tríptico). Oleo sobre cartón, 59 x 139,4 cm. 1939. Colección particular.



E. Daneri. Isla Maciel, óleo sobre cartón. 1933. 50 x 60 cm. Museo Sívori, Buenos Aires.

ágiles y exactas ir consiguiendo una libre articulación de la materia colorística.

Sin permanecer jamás en una "manera", trabaja el color por contraste directo, a veces con medias tintas, a veces a tonos graves, en otros casos hace estallar la luz en su paleta. En muchos cuadros, la materia es corporea y sensual, y en otros, las pinceladas se abren haciendo jugar la tela o el cartón de base como si fueran colores.

Con esos recursos que en algunos casos dan a su pintura una fluencia casi musical, logra que espacio y atmósfera se interrelacionen, en composiciones que siempre parecen conservar su vibración y espontaneidad, ser un registro del fluir de la conciencia, de manera tal que lo pictórico, supera fuertemente cualquier referencia naturalista.¹⁰⁵

Fortunato Lacámara (1887-1951) fue alumno de Alfredo Lazzari en la Sociedad de Unión de la Boca.

Se presentó por primera vez al Salón Nacional en 1919; en 1926 fue cofundador del Ateneo Popular de la Boca y en 1940 fundó la Institución Cultural Agrupación de Gente de Arte y Letras Impulso, que presidió hasta su muerte.

Lacámara revela, a través de su pintura, una especie de obsesión o deslumbramiento por lo cotidiano. La realidad parece cristalizarse, quedar inmóvil e irradiante a través de la inteligente utilización de la luz, que subraya los perfiles, define los planos e inunda de claridad la atmósfera.

Está lejos sin embargo de la sugestión de la pintura metafísica, fundada en una sofisticación intelectual que le es ajena. La visión de Lacámara proviene de una intensificación de lo subjetivo que le hace leer el entorno desde sí, desde su balcón, desde el interior de su taller, infundiéndole acentos de silencio y soledad que lo vuelven extremadamente poético.

Estas características se definen a fines de la década del '20, haciendo jugar el interior y el exterior en una interacción donde el paisaje boquense y el primer plano de los objetos del taller son dinamizados por el manejo de la espacialidad y de la luz.

Cuando en la década del '40 se concentra en sus naturalezas muertas en el taller, su despojamiento formal se acentúa y su pintura parece alcanzar características de excelencia.

Siempre ajeno en apariencia a los aportes formales de la vanguardia su actitud de inteligente asimilación cezanniana se manifiesta al equilibrar lo sensible y el análisis intelectual. De la misma manera revela una sutil elaboración del aporte cubista en la simplificación y animación de los planos que rodean a los objetos, que nunca son facetados ni apartados de una visión unitaria antes bien los hace contrastar vivamente por sus formas entre sí, con la austeridad y el rigor que los rodean.

La materia lisa parece subrayar la concentración expresiva y la visión triangulada y un poco alta del espacio muestran la amplitud de recursos de este singular protagonista de la pintura boquense.

Eugenio Daneri (1881-1970), como otros pintores de La Boca orientó temáticamente su obra hacia tres motivos: paisajes (sobre todo de La Boca), naturalezas muertas y retratos.

Concurrió durante cinco años a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Conquistó en el Salón del Centenario una Medalla de bronce y varios premios en el Salón Nacional hasta culminar con el Primero en 1943 y el Gran Premio de Honor en 1945. En 1948 obtuvo el Premio Palanza por invitación de la Academia Nacional de Bellas Artes. En el año 1961 el Museo Nacional de Bellas Artes lo homenajeó con una importante muestra retrospectiva.

Alejado de la renovaciones formales de la

106. "Eugenio Daneri." Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1961. Prólogo de Hugo Parnagnoli.
 107. León Benarós. En *Historia crítica del Arte Argentino*. Buenos Aires, Ed. Telecom, 1995.
 108. Mauricio Neuman. "Homenaje a Daneri". Galería Zurbarrán. Buenos Aires. Octubre de 1981.

109. Cayetano Córdova Iturburu. *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires, Ed. Librería de la Ciudad, 1978.
 110. Existe una pequeña edición del Consejo Nacional de Educación. Museo de Bellas Artes de la Boca sobre los murales del artista.
 111. Hugo Monzón. *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de mayo de 1974.

vanguardia, se concentró —como otros artistas boquenses— en el mundo de lo cotidiano dando a su pintura características peculiares a través de sus empastes pesados, su dibujo preciso, su gama colorística de grises y pardos.

Usó como soportes tanto telas como cartones, cartulinas, partes de atrás de almanaques, maderas olvidadas y viejas.¹⁰⁶

León Benarós señala que su técnica no es ortodoxa suele volver a moler los pigmentos secos, utilizándolos de nuevo mezclados con cera, procedimiento que se presta en el futuro a su desprendimiento del soporte.¹⁰⁷

Se han señalado en él tres etapas: la época de juventud de paisajista romántico, impresionista; la madurez de magistral realismo tanto en el paisaje, las flores, el bodegón o el retrato y un tercer período, de mayores altibajos donde se refugia en el taller, en los bodegones y retratos de sus familiares, pero donde aún se reconoce la calidad plástica de su factura y su color.¹⁰⁸

Benito Quinquela Martín (1890-1977), abandonado al nacer, adoptado por un matrimonio obrero añadió el apellido Chinchella (después por su pronunciación simplificado en Quinquela) a su apellido de origen.

No es cierto que fuera autodidacta. Estudió dibujo en la Sociedad Unión de la Boca, además el educador y periodista Santiago Stagnaro lo orientó en sus lecturas.

Conoció a Pio Collivadino, quien lo alentó a exponer en Galería Witcomb (1918,) en el Jockey Club (1918) y en Brasil (1921).

En la década del '20 paseó por Europa, hizo exposiciones en diferentes ciudades y también en Nueva York y La Habana. Estos avances de su carrera lo llevaron a difundir la imagen de La Boca —con la cual estaba entrañablemente vinculado— fuera del país.

Si bien sus primeras obras eran más bien

paisajísticas, con el tiempo los hombres trabajando pasaron a ser su tema central. La actividad tumultuosa de la zona portuaria llegó a marcar su perfil iconográfico.

"Su solución de las formas, en particular de las figuras mediante manchas más o menos imprecisas que apuntan fundamentalmente a la representación del movimiento denuncia la influencia de uno de sus primeros maestros Alfredo Lazzari".¹⁰⁹

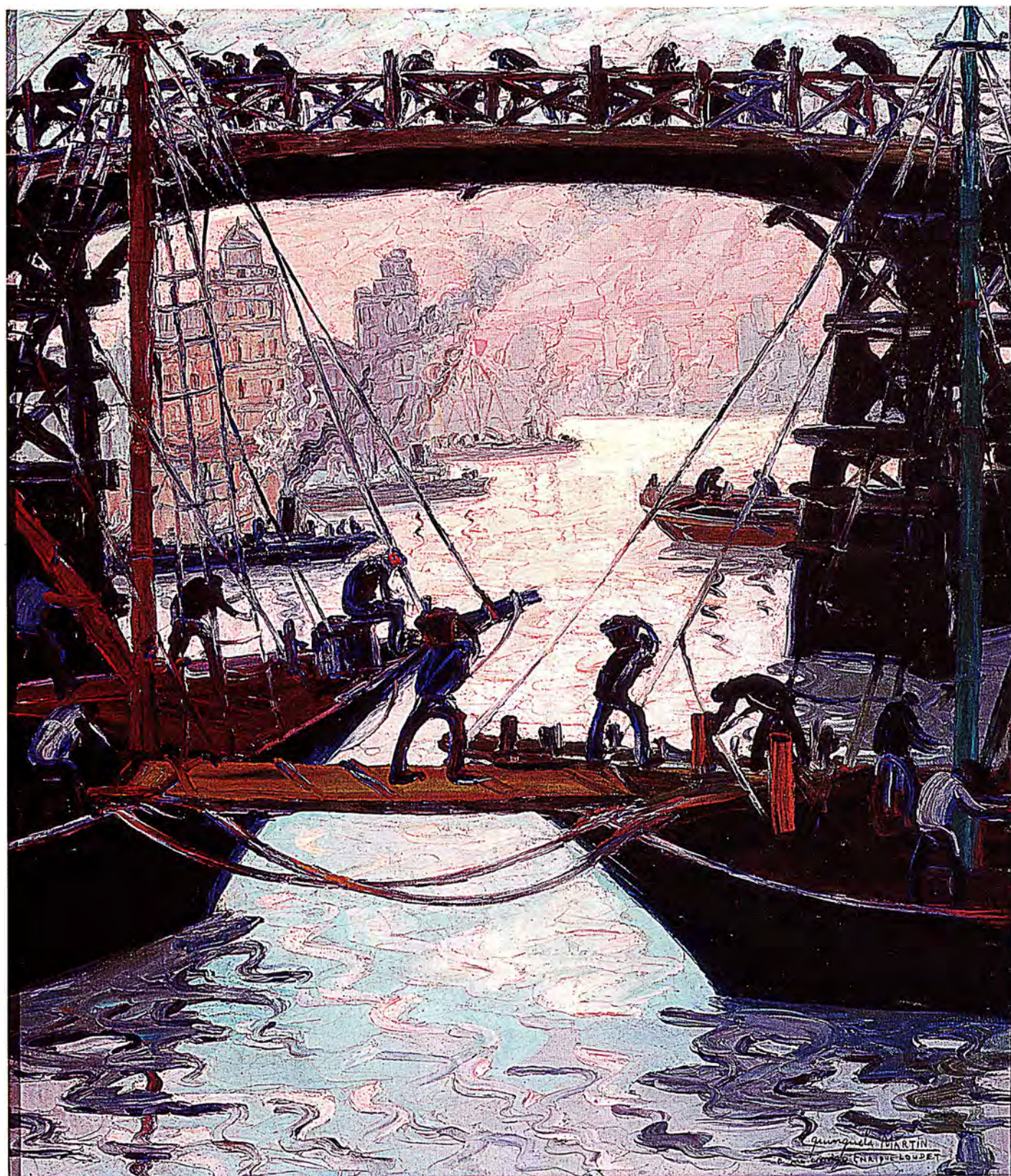
Su amor por el color se extendió más allá de su obra pictórica, cambiando con agresivos colores la fisonomía de las casas y las grúas, dándole al barrio una alegría estridente y peculiar.

Realizó importantes murales como "Cargadores de carbón", "Regreso de la pesca", "Cosedoras de velas", "Embarque de cereales", entre otros. Hay murales en cerámica que decoran el Taller de la Escuela Industrial Otto Krause e hizo diéscisis en diferentes técnicas para la Escuela - Museo que donó además de los realizados para hospitales, teatros, escuelas de artes gráficas, etc.¹¹⁰

Su reconocida generosidad no puede hacer olvidar que Quinquela es un artista muy discutido. Se le reprocha la inconsistencia en la estructuración de las formas, su falta de profundidad y trabajar en "modelo de un esquema populista, pródigo en efectos espectaculares, melodramáticos entre los que a veces se desliza la nota de ingenuo realismo quizá el elemento más rescatable de sus trabajos".¹¹¹

Nadie le quita el mérito de figura emblemática de La Boca, barrio al que homenajeó con su obra dentro y fuera de nuestros límites geográficos.

En agosto de 1927, en la sección actualidades de *La Novela Semanal* apareció una fotografía del presidente Alvear rodeado por artistas que fueron a saludarlo por su estímulo a las



Quinquela Martín. Momento Rosado o viejo puente de Barracas. Oleo sobre tela, 125 x 105 cm. 1940. Colección particular.

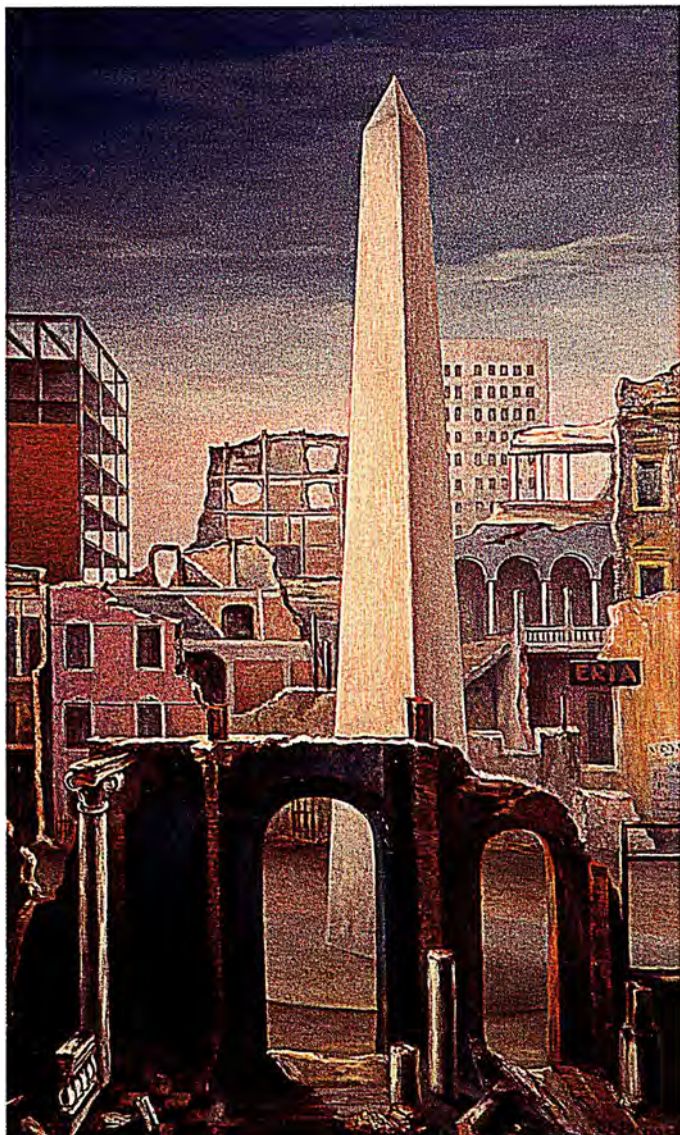
112. Elisa Radovanovic. "Víctor Cúnsolo, pintor de La Boca". Monografía inédita.

113. *Idem.*

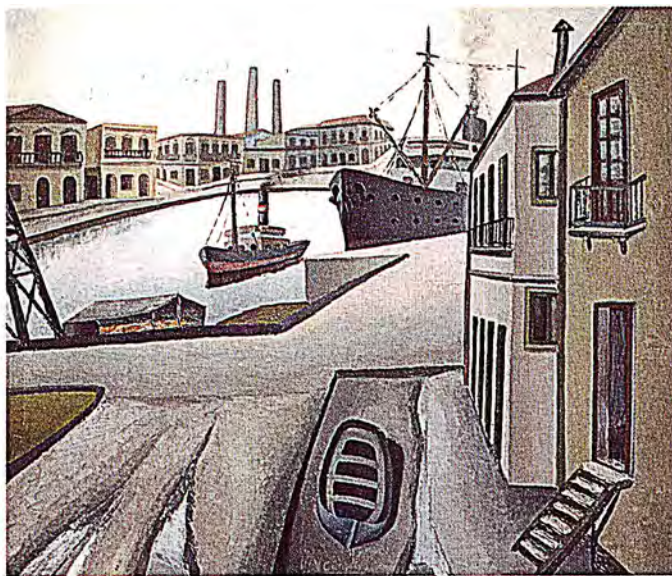
114. Marta Nanni. "Encuentros en Buenos Aires. Aproximación a la figuración en el arte argentino 1927-1937". En Catálogo Exposición *Arte de Argentina 1920-1994*. The Museum of Modern Art Oxford- Fundación para las Artes Centro Borges. Buenos Aires, 1995.

actividades artísticas. Entre ellos estaba Víctor Cúnsolo (1898-1937).¹¹²

Víctor Cúnsolo, nacido en Siracusa había llegado a nuestro país alrededor de los 10 años, manifestando desde muy chico su decidida vocación por el dibujo y la pintura.



Onofrio Pacenza. Calle Corrientes, óleo sobre tabla, 122 x 75 cm. 1937. Colección Particular.



Víctor Cúnsolo. Motivo de La Boca. Oleo sobre cartón, 80 x 70 cm. 1930. Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.

Estudió en la Academia Unione e Benevolenza con el maestro Mario Piccione; y trabajó luego en el grupo de "El Bermellón" recientemente creado por Del Prete, Pedro Zirvino, Salvador Calí, Guillermo Bottaro y Víctor Písarro.¹¹³

Este grupo abrió una perspectiva para Cúnsolo que habría de completarse cuando conoció a Alfredo Guttero en el Ateneo Popular de la Boca. Como señala Marta Nanni¹¹⁴: "Entre la muestra realizada en La Peña del Café Tortoni en 1927 y Amigos del Arte en 1931 el cambio es evidente".

Adquiere un rigor de síntesis que linda con la abstracción. "Lo pintoresco" ha desaparecido, se concentra en unos pocos elementos. Aísla el objeto, lo jerarquiza".

Efectivamente, Cúnsolo encontró a partir de ese momento un estilo y una praxis que lo señalarían como un pintor boquense de características muy peculiares.

Los críticos Payró, Córdova Iturburu, Pettoruti coinciden en afinidades de su pintura con

los grupos italianos “Valori Plastici” y “900” que trataban de equilibrar el estudio de la naturaleza con la lección de los grandes maestros del pasado. La visión de Cúnsolo llega a encontrar cierta semejanza con el pintor italiano Sironi. Todos los artistas italianos de este grupo “900” (de Chirico, Carrá, Campigli, Sironi, Soffici) expusieron en el año 1930 en los Salones de “Amigos del Arte”.

Pellegrini también ha señalado que aportó una visión inquietante y melancólica de la ribera boquense, con una concepción plástica cercana a la de la pintura metafísica de Carrá.

En efecto, lo mismo que pasa en la pintura de Horacio March o de Onofrio Pacenza que tienen un clima similar, la ausencia de personajes es una constante. La realidad social que rodea al pintor está completamente ausente.



Horacio March. Amanecer en el muelle. Oleo sobre tabla, 76 x 61 cm. 1938. Museo Sívori.

Cúnsolo utiliza la materia lisa, las simplificaciones formales, la austeridad refinada de sus neutros y grises, los contornos nítidos, los volúmenes rotundos al servicio de su visión poética y rigurosa.

Los paisajes de La Boca (calles Pedro de Mendoza, Garibaldi, Magallanes, la isla Maciel, el puente de hierro de Almirante Brown)

fueron sus mejores logros y también algunos paisajes de Chilecito, La Rioja, cuando tuvo que retirarse a esa provincia por razones de salud. Pintó además figuras y naturalezas muertas.

Horacio March (1899-1978) y Onofrio Pazenza (1904-1971), mostraron —como en algún momento de la pintura de Víctor Cúnsolo—



Marcos Tiglio. Naturaleza muerta. Oleo sobre cartón, 68 x 59 cm. 1930. Museo Sívori, Buenos Aires.

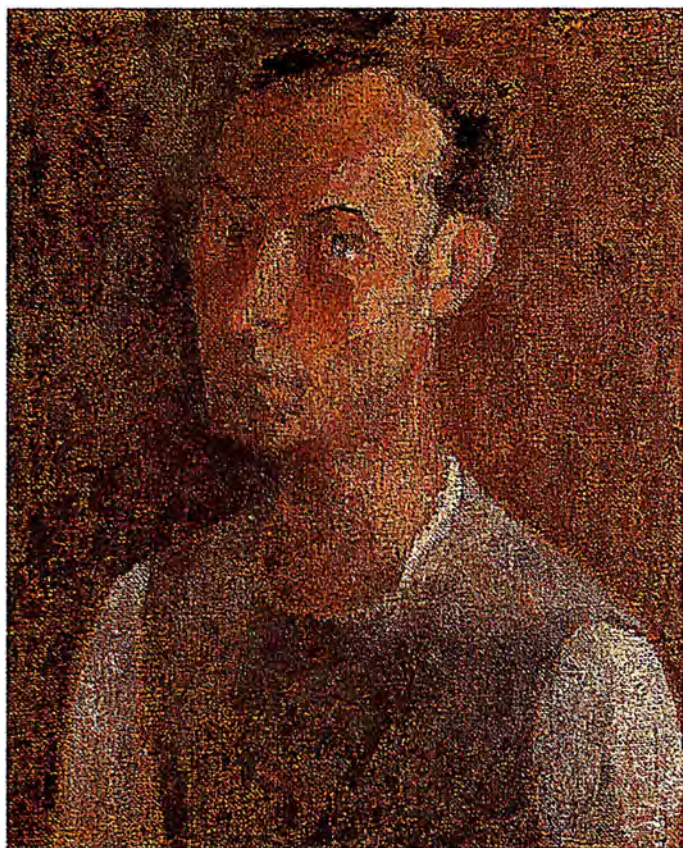
115. La expresión es de Aldo Pellegrini.

116. Roger Plá. "Onofrio Pacenza", C. Córdova Iturburu "Horacio March". En *Panorama de la pintura argentina*, Tomo I. Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969.

lo— una visión casi "metafísica" de La Boca. Metafísica en el sentido general del paisaje en los cuales corresponde a una "curiosa cualidad mágica"¹¹⁵ lograda a través de la simplificación y precisión de las formas, de la atmósfera poética y la delicadeza de matices.

Esos paisajes que connotan soledad y silencio son percibidos como una intensificación de lo real. Ha escrito Roger Plá: "March y Pacenza tienen en común esa atmósfera poética que traspasa los temas suburbanos con un halo casi mágico, más onírico en March, más lírico en Pacenza".¹¹⁶

También Marcos Tiglio (1903-1976), discí-



Miguel Diomedes. Autorretrato. Oleo sobre arpillera, 56 x 46 cm. 1941. Colección particular.

117. Nelly Perazzo. "Miguel Diomedes". En *100 obras maestras... op. cit.*

pulo de Victorica dio a la pintura boquense una nota de interés a través de su detenida atención en la materia y sus características gamas de color.

Casi ningún tema ribereño aparece en las pinturas cuidadosamente realizadas por Miguel Diomedes (1902-1972) artista autodidacta que no hacía jamás concesiones en su praxis. Sus temas fueron sugeridos por su entorno, por la vida cotidiana: flores, frutas, figuras.

Torturado por su afán perfeccionista, trabajando sin urgencia, ninguna obra le parecía concluida. Pintaba sólo con luz diurna, cambiando continuamente los pinceles y vigilando al extremo la calidad del color. En las formas parece no llegar nunca a una concreción definida. Están como veladas, vistas a través de un cristal mojado por la lluvia. Sus figuras parecen tratar de emerger de un "continuum" dentro del cual apenas logran articular ese orden mínimo que les permite afirmarse individualmente.

En cuadros generales de pequeñas dimensiones la pintura de Diomedes —siempre óleos o témperas— es aplicada en pequeños toques suspendidos, a veces como frotados, creando texturas animadas con cantidades mínimas de materia, dejando a veces sin cubrir parte de la tela.

Lo que da medida de su dimensión poética es la suntuosidad del color conseguida sólo por ajuste, refinamiento y variedad, sin abandonar jamás su economía de medios y su severidad. Gamas transparentes y nacaradas seducen quedamente al espectador que se preste a esta relación intimista.

Su asombrosa serie de autorretratos testimonia acerca de la aguda mirada con que Diomedes fue descubriendo en sí, el paso del tiempo, la revelación de una intimidad celosamente resguardada, el descenso a las profundidades de sí mismo.¹¹⁷

118. C. Córdova Iturburu. *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires, Ed. Librería de la ciudad, 1978.

119. Aldo Pellegrini. Prólogo al catálogo *Surrealismo en la Argentina*. Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Exposición 46, 1967.

120. Fermín Fevre. "El surrealismo". En *Historia crítica del Arte Argentino*. Buenos Aires, Ed. Telecom, 1995.

121. Córdova Iturburu. *Ut supra*.

GRUPO ORION

En el surrealismo europeo siempre tuvo un peso muy grande lo literario que en lo que a las artes se refiere, fue superado sólo por artistas de extraordinaria calidad. También estuvo favorecido por la cantidad y variedad de artistas que interesados en su poética se agrupaban e intercambiaban ideas y experiencias.

A pesar de los juegos de azar; los cadáveres exquisitos, las incursiones en las drogas, etc, sin embargo el más hondo descenso a las profundidades no fue hecho por ellos sino por ciertos informalistas en el período de posguerra.

Buenos Aires estuvo a gran distancia de ese curso del surrealismo. Desconoció la experiencia del Dadaísmo que recién pareció estallar de alguna manera con los Informalistas y los artistas de "Qué cosa es el coso" y el "Arte Destructivo" en 1959. Tuvo comienzos también literarios. El crítico y poeta Aldo Pellegrini, estrechamente vinculado al movimiento, publica la revista *Qué* en 1928 y 1930. Lo acompañaban entre otros, Elías e Ismael Piterbarg, quienes lo secundaron después con la revista *Ciclo* (1948). En 1952 se afirma el grupo surrealista en poesía con la aparición de "A partir de cero".

En lo que a las artes plásticas se refiere Córdova Iturburu reconoce a Xul Solar "ciertos atisbos surrealistas, ciertos fragmentarios aspectos de las particularidades del surrealismo"¹¹⁸ y Pellegrini afirma que este movimiento plástico se inicia con la actividad exclusiva de un precursor y creador independiente, Xul Solar que desde 1917 realiza una obra en la que campea en toda su pureza y majestad lo imaginario.¹¹⁹

Fermín Fevre, por el contrario cuestiona esa conclusión afirmando —entre otros argumentos— que en 1924, cuando aparece el manifiesto surrealista en París, ya Xul Solar había

regresado al país y se manifestaba en toda su originalidad.¹²⁰

De lo que no cabe duda es que Xul Solar fue un artista de extraordinaria fantasía, en el que el componente imaginario desbordó por completo los cauces de la pintura argentina de la época. Esas son las circunstancias por las cuales se lo vincula al surrealismo.

Hay mayor coincidencia en nombrar como antecedente el fugaz paso por esa tendencia de Antonio Berni, quien al volver de París en 1932 presentó una exposición en Amigos del Arte en la que ya estaban presentes "con pleno conocimiento del antecedente francés las deformaciones expresivas, las aproximaciones insólitas de imágenes y hasta la intención política extremista de los poetas y pintores surrealistas"¹²¹.

También se ha mencionado como antecedente a Raquel Forner en sus pinturas de la guerra civil española del año 36, y al grabador Pompeyo Audivert (1900-1977). El crítico Ernesto Rodríguez cita también a Claudio Lantier (Alberto López Claro) padre de los artistas César López Claro y Manuel Claro Betinelli, quien trabajó en silencio en la ciudad de Azul fundando la publicación *Maná* y con una obra pictórica que Rodríguez relaciona al surrealismo.

Pero el pintor que mantuvo con su obra un sostenido interés por la aventura surrealista en nuestro país fue Juan Batlle Planas (1913-1966). Fue introducido en la tendencia por su tío José Planas Casas (1900-1960), catalán como él, pintor, dibujante, grabador y generoso maestro. Inició decididamente Batlle Planas su período surrealista con las "Radiografías paranoicas" (1937), la serie "Tibetana" ha sido relacionada con la imagen de Ives Tanguy. Su experiencia del Budismo Zen, su conocimiento del psicoanálisis, de la psicología profunda

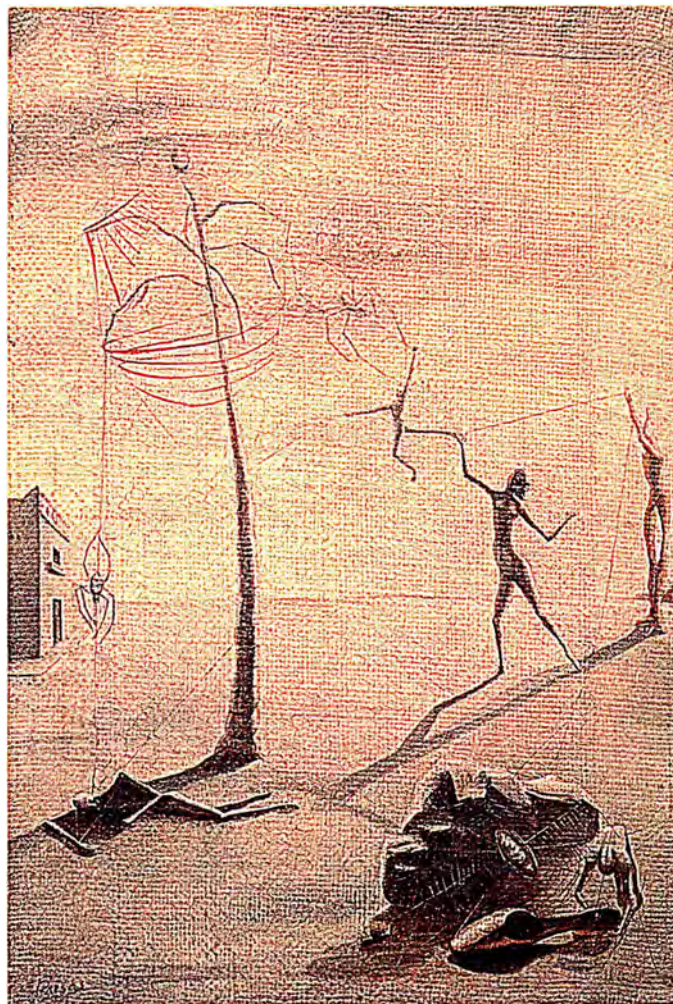
122. José García Martínez. *Battle Planas y el surrealismo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

contribuyeron al continuo enriquecimiento de las ideas que sustentaban su trabajo, las cuales comunicó en conferencias y escritos, entre otros los publicados en 1947 en la revista *Cabalgata* por Romualdo Brughetti.

Según afirma García Martínez el lapso de 1935 al 42 es el momento en que sintió con más fervor e intensidad el surrealismo, identificándose con el mundo ideológico de Lautreamont.¹²²



Orlando Pierri. *Crepúsculo*. Oleo sobre madera, 116 x 89 cm. 1943.



Leopoldo Presas. *Composición surrealista*. Oleo sobre tela, 45 x 30 cm. 1934.

En 1939 presentó en el Teatro del Pueblo composiciones con materiales preexistentes bajo el título de Montajes.

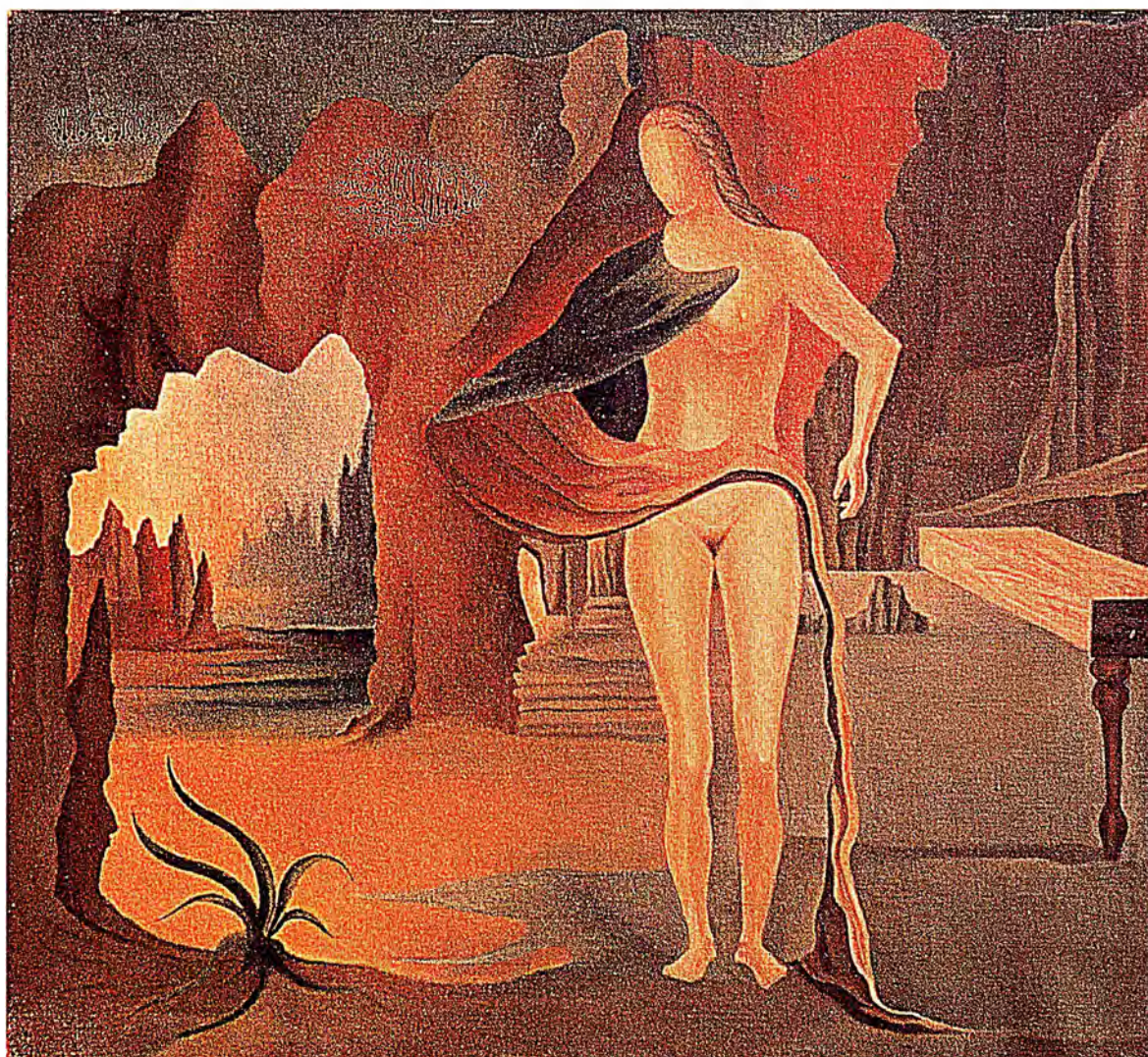
Ese mismo año se presentó el 2 de noviembre en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos la primera exposición del grupo Orión, quienes exhibieron obras que fueron calificadas de surrealistas.

Sus integrantes eran Luis Barragán, Leopoldo Presas, Antonio Miceli, Bruno Venier, Orlando

Pierri, Alberto Altalef, Ideal Sánchez, Juan Fuentes y Vicente Forte, todos ellos pintores; Juan F. Aschero, Rodolfo Alegre y Ernesto B. Rodríguez, escritores.

Según Ernesto Rodríguez, teórico del grupo el surrealismo alcanzó fuerza de movimiento en nuestro país con esa exposición del grupo Orión y la realizada el 21 de noviembre de 1940 en la sociedad Amigos del Arte.

“Si bien Orión no dejó una teoría, un manifiesto, una proclama, en cambio dejó un tono o ambiente que no por imponderable fue menos efectivo entre nosotros”. (...) “La acción de Orión no se limitó a realizar exposiciones sino que se transformó en sello editorial para dar a luz diversas publicaciones entre ellas vamos a destacar, por lo significativa, la traducción de “El libro del Sendero y de la Virtud”



Vicente Forte. La Virgen de las rocas. Oleo sobre tela, 50 x 50 cm. 1940.

123. Ernesto Rodríguez. El comentario hecho en *150 años de pintura argentina*. La divisa había aparecido en el prólogo del catálogo de la exposición "Orión una agrupación de pintores y escultores jóvenes". 2 de octubre, 1939. Agradecemos a Ana María Telesca toda la información proporcionada sobre el tema del Grupo Orión.

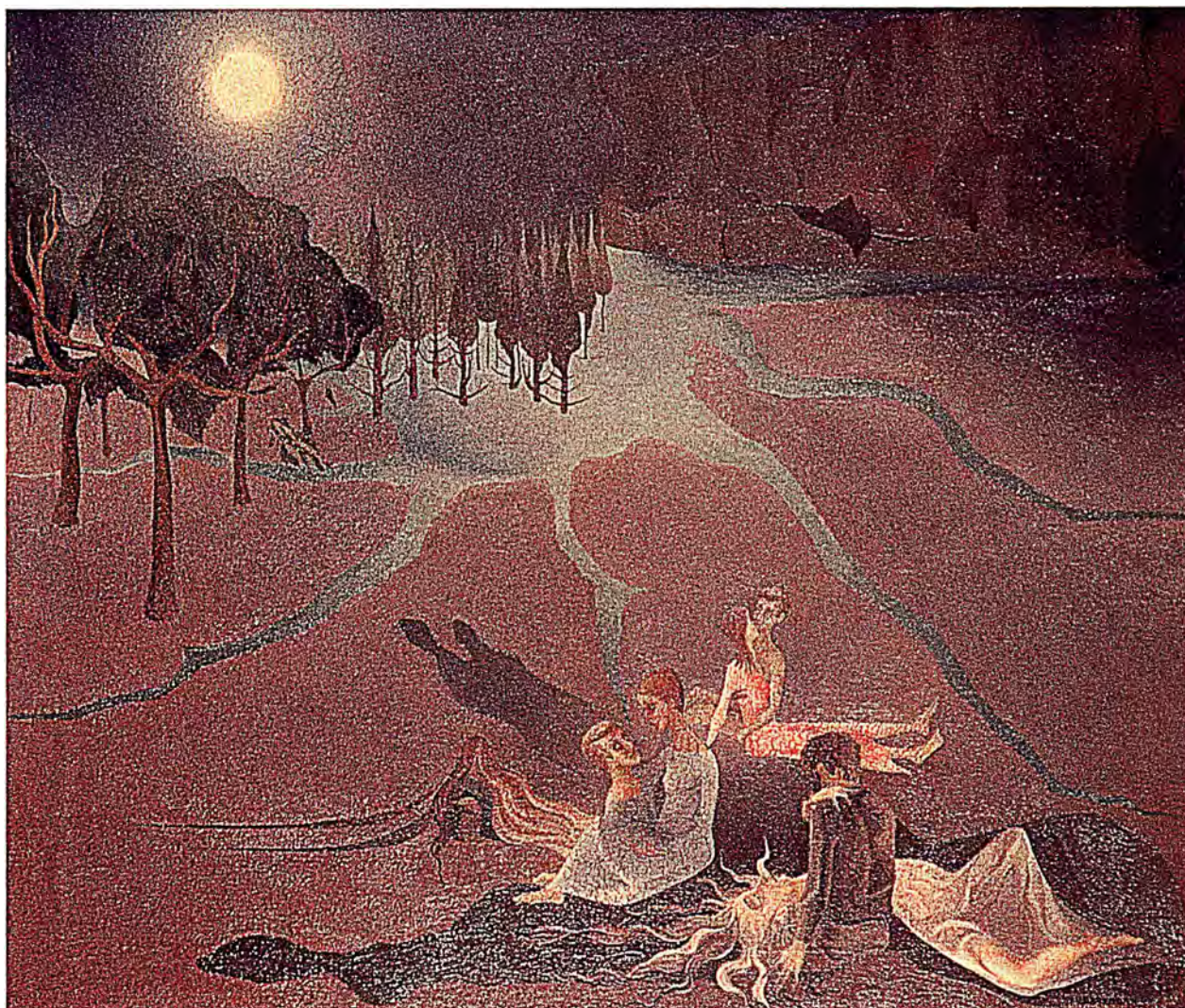
de Lao Tsé. También editó dos números del periódico "Orión, teórico y combativo" y que apareció bajo la siguiente divisa: "Orión es un infatigable cazador celeste que con Sirio, su perro de luz atisba riqueza de caza oculta".¹²³

En el prólogo del catálogo de la primera exposición, Ernesto Rodríguez señala la heterogeneidad de propuestas: "... la ausencia, en nosotros, de la homogénea actitud de los adictos

a una teoría: homogeneidad que se obtiene sacrificando una parte del propio impulso para una superficial unidad de conjunto".

Otra reflexión que hace el teórico del grupo se refiere a la presunta dependencia estética de nuestro país.

"Somos en la mayoría de los casos una juventud diseminada que rehuye urgir en nuestra realidad, prefiriendo ser solo meros reflejos de



Luis Barragán. Nocturno de amor. Oleo sobre tela, 70 x 61 cm. 1939.

las experiencias de otros hombres en otras tierras.

La falta de una gran tradición artística es nuestro complejo de inferioridad: se asegura que ésta es la razón de nuestro eterno discípulo. ¿Es posible esto?

Termina incitando a una mirada hacia adentro. "Un mayor interés por nuestras cosas un mayor afán por intimar con ellas es el aliento indispensable que necesita la nueva generación".

El catálogo se completa con un escrito de Juan Aschero sobre "Nuestra exposición", de una vaguedad considerable.

Los artistas escriben cada uno un texto que acompaña la lista de obras una de ellas ilustrada.

Figuraban también dos poemas de Rodolfo Alegre: "Al poema futuro" y "Retrato a un pintor" (sic) dedicado a Antonio Miceli y dos poemas de Ernesto Rodríguez: "Visión del ángel cazador" y "Nocturno".

En el catálogo de la segunda muestra llamada "Orión. Una agrupación de pintores y escritores", se ha suprimido el calificativo de jóvenes que figuraba en la primera.

Los integrantes del grupo se han reducido y cambiado.

No estarán más Leopoldo Presas, Alberto Altaf y Rodolfo Alegre y se ha agregado el nombre de Julio Sartor. El prólogo presentación lo hace Juan Aschero. Declara: "Orión es un conjunto heterogéneo de fuerzas, orientado por una visión unitiva. (...) Al no reglamentarse la actuación individual, cada uno se inspira en una responsabilidad espontánea (...) Es a esta responsabilidad que llamamos Orión. Existencia sin sobornos y sin mercantilismo...".

Figuran además, acompañando al listado de pintores y obras otros textos, entre ellos uno de Ernesto Rodríguez.

Las exposiciones del grupo no tuvieron gran repercusión periodística.

Romualdo Brughetti hace una nota en el Anuario de *Plástica* de 1940 y señala "En el panorama de la joven pintura argentina la lección digna y a la vez austera que significa la presencia de este núcleo de artistas, señala una orientación que ha de ser sin duda provechosa".

Otro de los escasos comentaristas fue Córdoba Iturburu quien escribe que el paso por la aventura surrealista ha de dejar al grupo Orión el saldo favorable de una bella libertad creadora.

Julio Rinaldini hace un comentario en el diario *El Mundo* en el que afirma: "Clásicos en el procedimiento y surrealistas en la expresión debemos convenir que el instinto de estos artistas no los lleva por mal camino. (...) será necesario reconocer que llevan la intención de devolver a la pintura su categoría de hecho reflexivo...".¹²⁴

Jorge Romero Brest analiza detalladamente la segunda exposición y declara que si el surrealismo europeo tuvo sentido en el clima espiritual sui generis en que se creó, en Buenos Aires carece totalmente de él. Considera que tiene del "superrealismo" su vestidura pero no su espíritu, si lo tuviese "encontraría ese eco, de cuya falta se ocupan los artistas del grupo".

"No basta con afirmar el primado de lo fantástico, de lo imaginativo y de lo espiritual por una parte y la incompreensión y desorientación del público por la obra, para justificar las formas extrañas que abordan los jóvenes artistas del Grupo Orión".

Les reprocha luego que "pretenden asimilar la cultura a manos llenas". Termina su extenso artículo¹²⁵ diciendo que los componentes del Grupo "Orión" —en especial Bruno Venier y Orlando Pierri— tienen condiciones sobresalientes para el arte que cultivan pero en todos ellos las pretensiones de expresividad espiritual superan a las posibilidades que se deri-

van de su conocimiento de los medios de realización.

Aldo Pellegrini afirma que más que al surrealismo "en realidad responden a un espíritu neoromántico con la adición de ciertos elementos insólitos. Estos artistas no tuvieron una noción muy clara del movimiento surrealista."¹²⁶

La calificación de Pellegrini obedecía al hecho de no encontrar en ellos ninguna de las características revulsivas de indagación profunda del inconsciente que había tenido esa tendencia en Europa.

Fueron apoyados además de los críticos señalados por Payró y Mujica Láinez. También contaron con el apoyo de Ignacio Pirovano y Elena Sansinena de Elizalde, presidenta de la Asociación Amigos del Arte.

Los artistas hacían reuniones semanales en un café de Bartolomé Mitre al 1400. Aparte de manifestarse con los medios plásticos solían hacer textos poéticos o polémicos.

Escribe Pierri: "La obra de arte es como los sueños: por evidentes que sean no son fáciles de interpretar. Además no tiene porqué tener un sentido único, exacto. El arte desde que pudo apartarse de la razón exclusiva, tiene un gran campo de desarrollo: lo irracional (...)".

Los integrantes de Orión permanecieron agrupados un breve tiempo y luego siguieron caminos independientes.

Iniciaron una relación con el surrealismo que había de originar con el tiempo una línea de desarrollo de esa orientación en el país.

En una entrevista que le hicieron al iniciador del grupo Ernesto B. Rodríguez en 1966 afirmó: "Nuestros propósitos excedían, superaban lo meramente plástico o poético. Nos apasionaba la aventura de la develación del espacio interior del ser, su complejidad y su misterio. Liberar el ser a través del arte, máxima proposición del surrealismo, nos parecía la

más apasionante de las empresas. Y tomamos como definición de la que encaramos en Orión, las entrañables palabras de André Breton: "Todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos en contradicción. En vano se buscará a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto". La vigencia de este móvil es lo que hace que en este momento del arte universal se esté volviendo al surrealismo en sus formas y en su esencia."¹²⁷

En los Estados Unidos los resultados de la conexión con el surrealismo fueron más explosivos, a diferencia de lo que sucedió en la Argentina donde parecieron más bien mesurados. En el primer caso el traslado de muchos artistas europeos empujados por la guerra fue sin duda un motivo potente de elaboración y enriquecimiento. Esa influencia conoció dos vertientes: por una parte la eclosión de una fuerza originaria como la del expresionismo abstracto, por otra la fusión que se produjo con elementos primitivistas en otros países latinoamericanos, como el caso de Lam en Cuba por ejemplo.

Estos artistas nuestros mostraron preferencia por un paisajismo desolado con elementos arcaicos, con seres fantasmales, a veces con cuerpos ahuecados como las figuras de Henri Moore, o escenas calificadas de oníricas por la insólita relación entre sus elementos con una libertad ajena a la figuración tradicional en la Argentina y por una atmósfera de extrañeza y vacío.

Sus declaraciones revelan por otra parte mas bien un deseo de espiritualidad y de evasión de la realidad que poco tienen que ver con una poética organizada o con el sentido de provoca-

128. Puede verse Ernesto B. Rodríguez. *La pintura de Luis Barragán*. Buenos Aires, Ollantay, 1950.

129. Romualdo Brughetti. *Orlando Pierri*. Buenos Aires, Ed. Gaglianone, 1981.

ción y la revisión absoluta de los valores preconizada por André Breton y su grupo.

Luis Barragán con vocación precoz hizo su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes y comenzó a exponer en seguida viajando a Europa a mediados de la década del 30. Su visita a la Exposición Internacional del Surrealismo en París en 1938, lo atrajo naturalmente a intervenir en este grupo. Cuando participó del grupo Orión tenía solo 25 años y estaba muy influenciado por lo que había visto de De Chirico, Dalí, Magritte y Delvaux. Evolucionó hacia una figuración cada vez más esquemática que desembocó en una abstracción libre donde la fuerza del color y en trazos oscuros animan la imagen con sus vigorosos y sostenidos ritmos.

Es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.¹²⁸

Orlando Pierri, es uno de los integrantes del grupo Orión que desarrolló una carrera destacada.

Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes y fue alentado por sus maestros Emilio Centurión, Jorge Larco y Octavio Fioravanti. Ignacio Pirovano le dio oportunidad de diseñar muebles o biombos surrealistas mediante la colaboración libre con la casa Comte que dirigía.¹²⁹ Hizo sus primeras muestras individuales en Santiago del Estero y Tucumán mientras se deslumbraba con el paisaje del noroeste argentino.

ARTE CONCRETO

La Argentina, a través de la emergencia de sus vanguardias constructivas de los años cuarenta ocupó —tal vez por primera vez— un lugar relevante en el arte de la época, al comenzar a actuar de acuerdo a un desarrollo local, vital, movilizador que se relacionaba activamente con la problemática de los grupos internacionales de avanzada.

Los grupos que integraban esas “vanguardias del cuarenta” tanto por el nivel de sus componentes, como por su acción artística y teórica, habrían de vertebrar y dar coherencia a una orientación que el transcurso de los años se reveló como importante para el arte del país. Esos primeros años, sin embargo, configuraron para ellos una etapa que podríamos denominar heroica.

Fueron años de decisivos cambios para la sociedad argentina que cerraban un ciclo —el del poder conservador— y abrían una experiencia de transformación del orden político, social y económico.

El contexto político argentino era tumultuoso. Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Claudio Girola, futuros protagonistas de las vanguardias constructivas y Jorge Brito, publicaron en 1941, un “Manifiesto de cuatro jóvenes” que mostraba la agitación ideológica de los medios estudiantiles ante los acontecimientos que conmovían al mundo en medio de la segunda guerra mundial.

En Buenos Aires, en octubre de 1945 una muchedumbre salió a defender la doctrina enarbolada por Juan Domingo Perón, que, desde entonces quedaría incorporada a las luchas populares y al protagonismo de la clase obrera del país.

Un mes después de aquel histórico 17 de octubre, en noviembre de 1945, un grupo de egresados de la Escuela de Bellas Artes constituyeron la “Asociación Arte Concreto Invención”. Fueron ellos Tomás Maldonado, Lidy Prati, Raúl Lozza, Enio Iommi, Alberto Molemborg, Matilde Werbin, Jorge Souza, Antonio Caraduje, Primaldo Mónaco, Claudio Girola, Oscar Núñez y Simón Contreras. Muy poco tiempo después habrían de incorporarse Juan Mele, Gregorio Valdánega y Virgilio Villalba.

La Asociación “Arte Concreto Invención” esta-

130. La Facultad de Artes de la Universidad de Abereen, Inglaterra, ha hecho recientemente una edición facsimilar de la revista *Arturo*.



Tomás Maldonado. Sin título. *Témpera sobre cartón pegada sobre esmalte sobre cartón*, 79 x 60 cm. 1945 Colección particular.

ba vinculada a la publicación del número único de la revista *Arturo*¹³⁰, en 1944, hecho desencadenante de una serie de acontecimientos que habrían de sacudir el ambiente artístico argentino. La modernidad no irrumpía en Buenos Aires con esta revista. Ya lo había hecho precedentemente, como hemos visto, en la década del 20.

La revista *Arturo* se diferenciaba de las que la antecedieron por su dedicada orientación hacia las artes plásticas y porque la colaboración de los poetas —a la inversa de los anteriores— tenía un rol secundario.

La publicación de *Arturo* en 1944, marcó entonces con sus textos beligerantes la afirmación definitiva en la Argentina de la no-figura-

ción constructiva. Colaboraron en dicha revista Arden Quin, Gyula Kosice, Edgar Bayley, Rhod Rothfuss y Torres García. Aparecieron poemas de Vicente Huidobro, Edgar Bayley, Murillo Madanes, Torres García, Gyula Kosice y Arden Quin. La cubierta estaba hecha por Maldonado de quien había también una reproducción de una obra en el interior de la revista, lo mismo que Lidy Prati, a quien se debían la viñetas y otras de Rhod Rothfuss, Vieira Da Silva, Augusto Torres, Kandinsky, Piet Mondrian y Torres García.

En una de las primeras páginas de la revista se lee: "Inventar: Hallar o descubrir a fuerza



Lidy Prati. Sin título. *Oleo sobre madera recortada*, 62 x 48 cm. 1945, Colección particular.

de ingenio o meditación o por mero acaso una cosa nueva, desconocida/Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista.

Invencción: Acción o efecto de inventar/Cosa inventada/Hallazgo.

Invencción contra automatismo”.

Para comprender la dimensión del carácter polémico que asume la palabra invencción, aquí en la revista, podemos recurrir a lo que escriben Arden Quin y Bayley. El primero opone expresión que en el arte ha sido fundamento del primitivismo natural —a invencción— propia del primitivismo moderno, científico. Invencción aparece como sinónimo de creación pura y su afirmación implica varios rechazos: ni expresión (primitivismo), ni representación (realismo), ni símbolo (decadencia).

Este artículo de Arden Quin lo presenta afechado ideológicamente al materialismo dialéctico lo cual condiciona el tono general del mismo. El autor ve el arte, en consecuencia, como una superestructura en base a los movimientos económicos de la sociedad y describiendo un proceso que va del Primitivismo al Realismo y de éste al Simbolismo. Dentro de esa visión histórica ubica a la invencción, la cual ha reemplazado en el arte moderno a la representación óptica pura, que a su vez había sustituido, a partir del siglo V griego a la expresión.

De índole rigurosa, la invencción implica la imagen representativa, naturalista o simbólica a la conciencia ordenando y depurando de toda imaginación que aflora con todas sus contradicciones. El artículo de Bayley, encarado muy poéticamente, aporta aclaraciones interesantes.

“La novedad no puede radicar hoy más que la imagen - invencción.

Todo realismo es falso, todo expresionismo es falso, todo romanticismo es falso.

La imagen - invencción es intérprete de lo desconocido, acostumbra al hombre a la libertad”.

“Esa imagen invencción se opone a ...toda preocupación representativa, a toda voluntad de convertir a la obra de arte en un intérprete de no importa qué realidad interior, de qué sutil, compleja y nueva actitud, toda simbología por muy difusa que sea falsea la imagen y la despoja de todo valor estético... nunca una obra ha valido por su capacidad de acuerdo con una realidad cualquiera exterior a ella sino por su capacidad de novedad”.

Además de estas apasionadas afirmaciones acerca de la autonomía de la imagen pictórica y de la caducidad de la pintura representativa, ataca a Dalí, reconociendo sin embargo al Dadaísmo y al Surrealismo su afán por dar imágenes, sin preocupación por su acuerdo con realidades externas, echando las bases para la concepción de una nueva orientación.

Kosice habla en su artículo de la imagen pura y Rhod Rothfuss expone su teoría del marco recortado que hay que destacar por el hecho de que ya, desde un principio, se manifiesta una de las novedades mayores que aportara el movimiento.

Comienza haciendo una referencia histórica desde la fidelidad representativa del naturalismo hasta el constructivismo pasando por Cézanne y todos los ismos de las primeras décadas del siglo para desembocar en una defensa de la creación pura apoyándose en las palabras de Vicente Huidobro en las que se refiere a imitar la naturaleza no en sus apariencias sino en lo profundo de sus leyes constructivas.

Pasa luego Rothfuss a un aspecto de la problemática formal: el marco. Reprocha el marco regular en uso, el fragmentar la forma, y manifiesta que es necesario que el marco esté estructurado de acuerdo a la composición de la pintura que el borde de la tela juegue un papel activo en la creación plástica.

El artículo de Torres García “Con respecto a

una futura creación literaria", es un texto aplicable igualmente a las partes plásticas ya que se refiere al concepto de construcción.

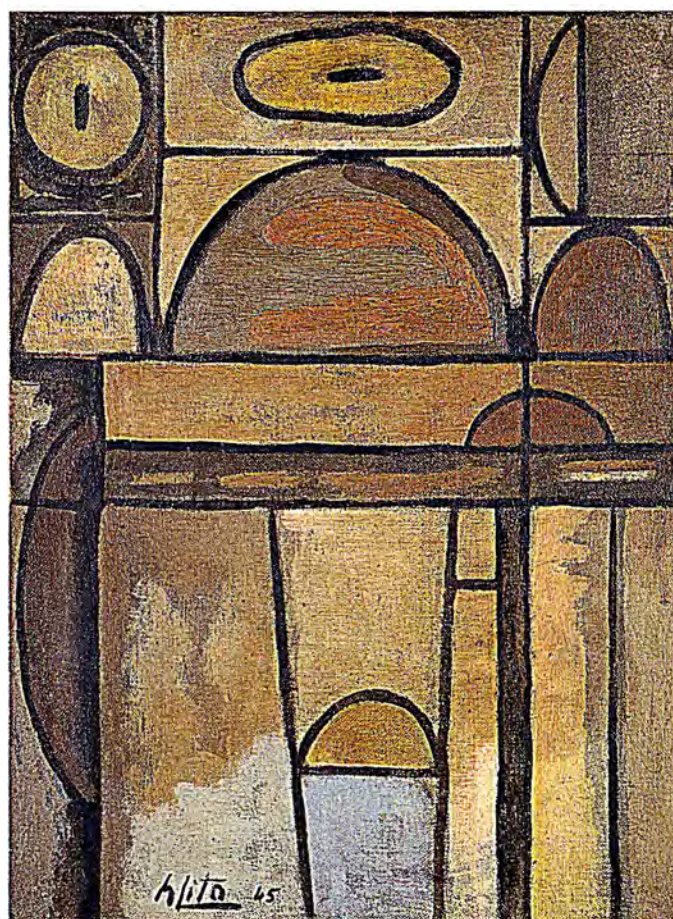
La tapa de la revista hecha por Maldonado se encuentra dentro de lo que en líneas generales, podríamos denominar abstracción expresionista. La primera viñeta que también le pertenece, tiene referencias biomorfas que recuerdan vagamente a Arp. Las viñetas de Lidy Prati tienen mayor relación con los objetos plásticos que trabajaba en ese momento, de línea concreta.

¿Cuál es la importancia de la revista? El interés de sus textos radica en la defensa apasionada de la creatividad bajo forma de invención y en la novedad del marco recortado. En lo referente a la autonomía del arte, el argumento había sido ya muy zarandeado desde la época de los cubistas; en cuanto a la no-figuración apoyada con la geometría en que ellos van a ubicarse, la actuación en el plano teórico y práctico de los constructivistas y suprematistas rusos por una parte y por otra los pintores del *Bauhaus*, los del grupo *De Stijl* y los franceses entre las dos guerras no dejaba duda sobre la riqueza de antecedentes al respecto.

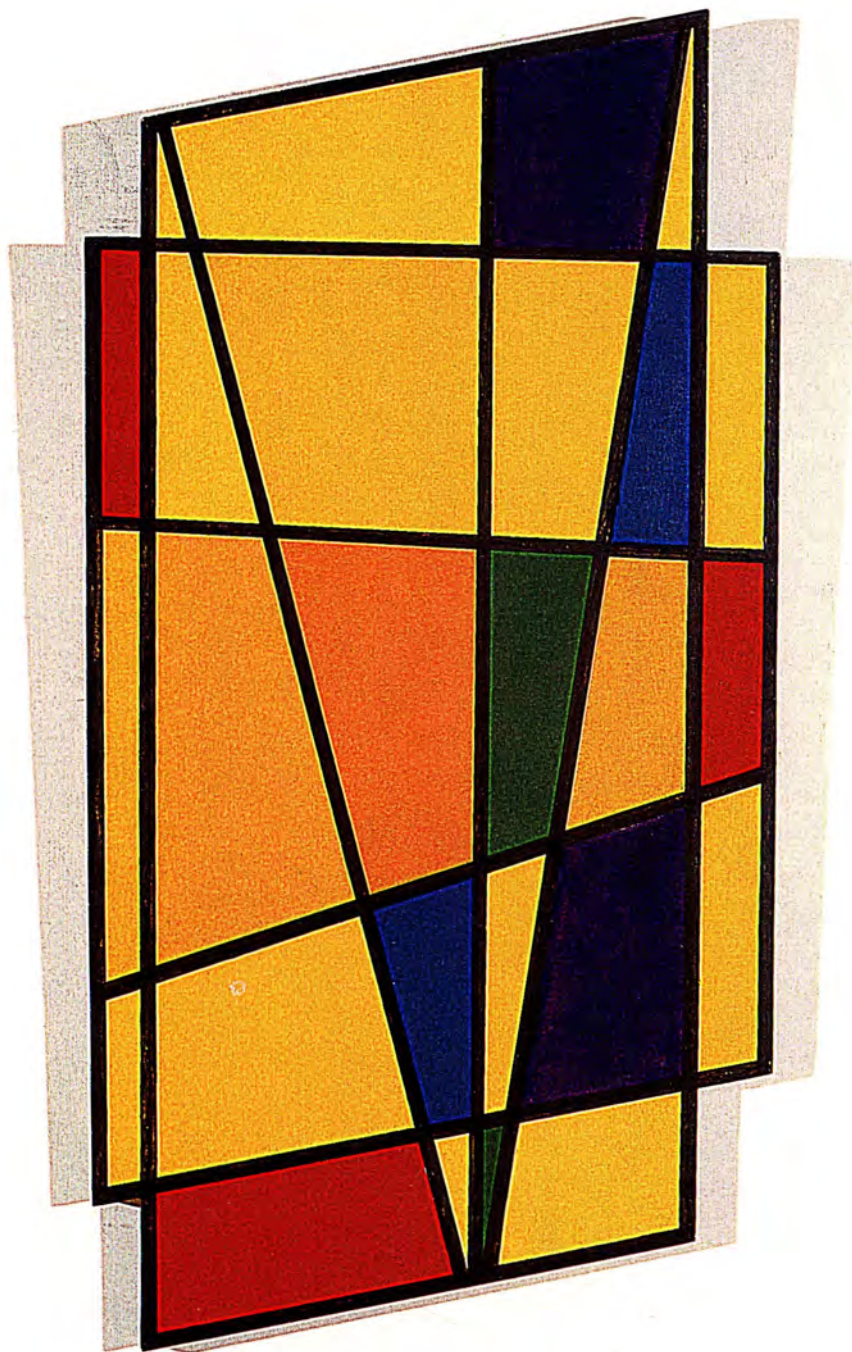
Lo que vuelve trascendente a la revista en nuestro medio es su carácter de violenta ruptura con todo lo anterior, su afán de novedad, de confrontarse con las inquietudes de la vanguardia internacional, su juvenil confianza en la necesidad de convertirse en intérpretes de su época y en la pujanza de su aporte, su preocupación interdisciplinaria y por haber servido de punto de partida a una orientación de extraordinaria importancia dentro del país hasta la actualidad.

Al año siguiente de la publicación de *Arturo* se hacen dos exposiciones, una en casa del doctor Enrique Pichon Rivière el 8 de octubre con el nombre de *Art Concret Invention*. La invitación reza "Teoría, propósitos, música, pintura,

escultura y poemas concreto - elementales. Ramón Melgar, Juan C. Paz, Rhod Rothfuss, Esteban Eitler, Gyula Kosice, Valdo Wellington y Arden Quin". En la fotografía tomada en esa ocasión aparecen además de Arden Quin, Gyula Kosice, el doctor Rascowsky, Renate Schottelius entre otros. La segunda muestra tuvo lugar el 2 de diciembre en la casa de la fotógrafa Grete Stern en Ramos Mejía con el nombre de *Movimiento de Arte Concreto Invención*. Participaban Elizabeth Steiner, Rasas Pet, Arden Quin, Rhod Rothfuss y Klaus Erhardt en pintu-



Alfredo Hlito. Construcción. Oleo sobre tela, 73 x 55 cm. 1945 Colección particular.



Manuel Espinoza. Pintura. Oleo sobre hardboard, 88 x 47 cm. Réplica, 1945. Colección Particular.

131. En el libro de N. Perazzo *El arte concreto*, ya citado figura por error el nombre de Alberto Molemborg como integrante del Perceptismo. El nunca se apartó del Grupo inicial de la Asociación. El error fue debido a cierto malentendido surgido en las dos exposiciones previas a la edición del libro.

ra; Kosice y Rothfuss en escultura y este último con Arden Quin, Alejandro Havas, Rasas Pet y Lise Steiner en dibujo. Otros nombres aparecían en danzas, música, literatura, fotografía, dibujos infantiles, arquitectura y urbanismo.

También en esa ocasión fue fotografiado el grupo constatándose la presencia de los artistas Lise Steiner, Gyula Kosice, Arden Quin, Martín Blaszko y Rhod Rothfuss. Raúl Lozza y Alfredo Hlito según sus propias declaraciones figuran en la fotografía pero no participaron en la exposición porque las diferencias personales y teóricas habían llevado a Tomás Maldonado, que no expuso en ninguna de estas dos mues-

tras, a crear la "Asociación Arte Concreto Invención" y ellos integraron la misma junto con Manuel Espinosa, Lidy Prati, Caraduje, Enio Iommi, Souza, Alberto Molemborg, Contreras, Núñez, los hermanos Lozza, Primaldo Mónaco y Matilde Werbin. La fecha de creación de la Asociación Arte Concreto Invención en noviembre de 1945 aparece en el Boletín N° 2 de la Asociación, página 2, de diciembre de 1946.

En 1944 Max Bill funda la revista *Abstracto Concreto* y en 1946 el Salón de *Realités Nouvelles* de París se consagró a artistas concretos y abstractos.

Estos evidencian la sincronicidad del concretismo argentino con el desarrollo del movimiento concreto internacional. El manifiesto de la Asociación acompañó a la primera exposición del grupo realizada el 18 de marzo de 1946 en el Salón Peuser.

Fue también en 1946 que se creó el grupo Madí que realizó su primera muestra en el Instituto Francés de Estudios Superiores. Participaron Rhod Rothfuss, G. Kosice, Arden Quin, Valdo Longo, Martín Blaszko, Diyi Laañ, Elizabeth Steiner, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Esteban Eitler y Paulina Ossona.

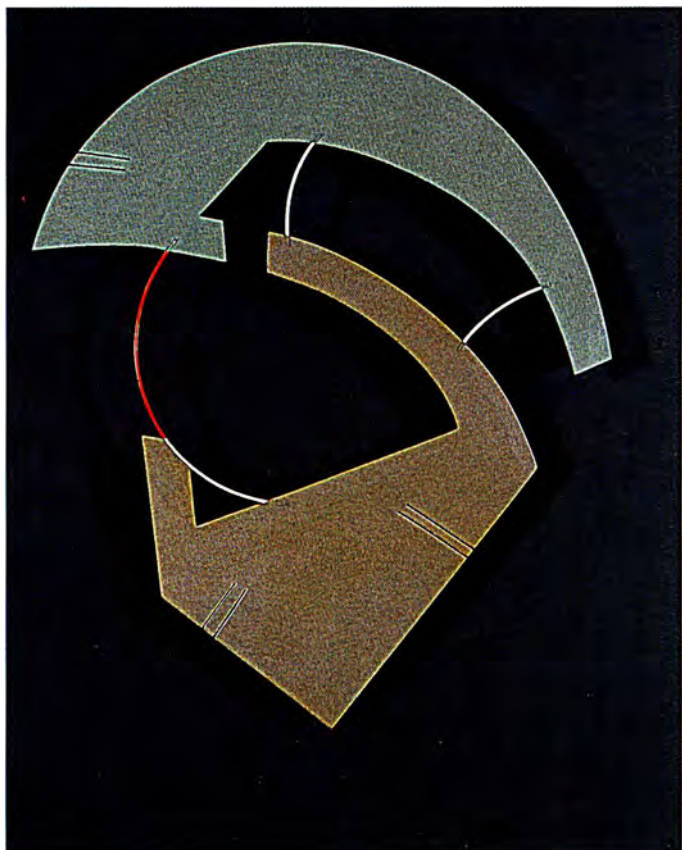
Tanto la Asociación Arte Concreto Invención como Madí se escindieron posteriormente.

En el primer caso Raúl Lozza y sus hermanos se apartaron en 1947 para crear el Perceptismo, decididos a continuar sus investigaciones sobre la coplanariedad.¹³¹

Por disidencias entre Arden Quin y Kosice, Rothfuss queda junto a Kosice y Blaszko junto a Arden Quin.

En 1945 la Argentina era uno de los países más ricos y prometedores del mundo, en posición envidiable en el ranking internacional.

Los artistas más lúcidos de esta segunda oleada de la modernidad se aprestaban a una actuación que respondiera a las expectativas del movimiento y lo hicieron en forma brillan-



Gyula Kosice. Planos y color liberados, 70 x 55 cm., c. 1947. Esmalte sobre madera terciada. Colección particular.

te, fuera de los límites cronológicos de este trabajo que se detiene en 1945.

LAS PROVINCIAS

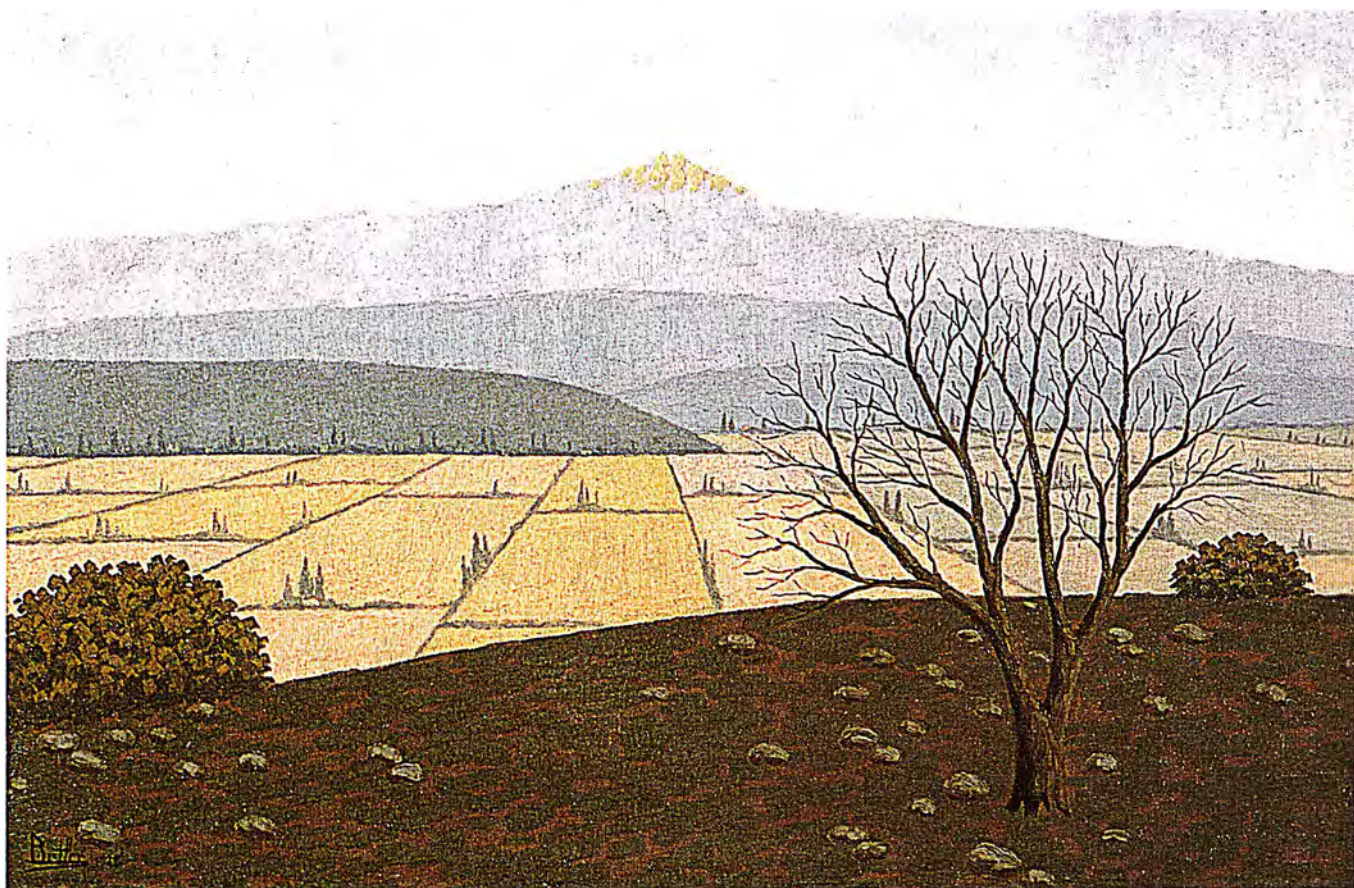
En el período que nos ocupa podemos registrar en las provincias, una actividad de interés.

José Aguilera (1901-1971), Fray Guillermo Butler (1880-1961), Carlos Camilloni (1882-1950), Luis Cordiviola (1892-1967), Manuel Coutaret (1892-1971), Edelmiro Lescano Ceballos (1900-1983), José Malanca (1897-1967), Onofrio Palamara (1898-1983), Olimpia Payer (1896-1989), Antonio Pedone (1899-1973),

Octavio Pinto (1890-1941), Ernesto Soneira (1908-1970), Luis Tessandori (1897-1974) y Francisco Vidal (1897-1980) pertenecen a la generación que afianzó de manera definitiva la pintura en Córdoba, apoyados institucionalmente en el Museo de Bellas Artes fundado en 1912, el Salón Provincial desde 1916 y las numerosas becas del gobierno de la provincia.

Esta generación marca la salida del academicismo y la apertura hacia el airelibrismo, con un gozoso reconocimiento de la belleza del propio entorno.

Egidio Cerrito (1918), Alejandro Bonome (1915), José Carrega Núñez (1911-1986), Er-



Fray Guillermo Butler. Valle de Calamuchita, 1945.



José Malanca. Iglesia de Santo Domingo. Oleo sobre tela, 76,5 x 76,5 cm. 1942. Museo Sívori, Buenos Aires.

132. Nelly Perazzo. *120 años de pintura en Córdoba 1871-1911*. Córdoba, Exposición organizada por la Asociación de Amigos del Museo Caraffa, 1992.

133. Jorge Taverna Irigoyen. *Cien años de pintura en Santa Fe*. Municipalidad de la Ciudad de Santa Fe, 1992.

134. Rubén de la Colina. "Alfredo Guido", Mele Bruniard y Eduardo Serón "Gambartes". En *Cuadernos de Publicaciones de APROA*, Artistas Plásticos de Rosario Agremiados, Rosario, 1, 1986.

135. Datos proporcionados por la Prof. Blanca R. de Zumel.

nesto Farina (1912-1988), Manuel Reyna (1912-1989), Roberto Viola (1911-1966) objetivaron una visión renovadora del paisaje local. Algunos iniciaron una línea de visión metafísica y poética, influenciada por artistas italianos como De Chirico, Carrá, Arturo Marini, otros mostraron su preocupación por los temas sociales pintando la desolación del páramo y de sus habitantes.¹³²

"Santa Fe y Rosario son como es Córdoba, importantes centros de actividad artística. El llamado "movimiento del Litoral" tiene su asiento en ambas ciudades".¹³³

Ricardo Supisiche (1912-1992) hizo del tema de la costa del Paraná y sus pobladores el centro de su obra, dentro del cual logró acentos de hondo dramatismo y notable calidad plástica.

Fundó posteriormente en 1959 el grupo Setúbal con artistas locales.

La misma temática ocupó a Enrique Estrada Bello (1897-1964) docente y pintor reconoci-

do, Julio Vanzo (1901-1984) que fue el introductor en Rosario en la década del 20, de los movimientos vanguardistas de las dos primeras décadas del siglo y Gustavo Cochet (1890-1974) de buena formación europea e interesante labor local. Augusto Schiavoni (1893-1942) luego de su experiencia en Europa logró dar a su obra una expresión personal.

Leónidas Gambartes (1909-1963), Juan Grela (1914-1992), Carlos Uriarte (1910-1995), Oscar Herrero Miranda (1918-1968), César López Claro (1912) entre otros artistas de interés de la provincia de Santa Fe, estaban en este período recién iniciando el desarrollo de su problemática pictórica.¹³⁴

1915 es una fecha clave para el arte de Mendoza.¹³⁵ Ese año Fader ya no vive en esta provincia y comienza a definir su tendencia impresionista influyendo en los pintores jóvenes. Se crea además la Escuela de Dibujo, Pintura, Escultura y Grabado donde desarrollaron su obra Vicente



Alfredo Gramajo Gutiérrez. Indios del Carnaval de Simoca. Oleo sobre madera terciada, 80 x 198 cm. Colección particular.

136. Carmen Martorell. *Vida Plástica Salteña. Pioneros y Artistas Independientes* la parte. Salta, Dirección General de Cultura, 1989.

137. Nelly Perazzo. "Gramajo Gutiérrez". En *100 obras maestras...op. cit.*

Lahir Estrella, el escultor Juan José Cardona, Antonio Bravo y Fidel de Lucía. A éstos se unirá luego Roberto Azzoni quien se convertirá en la más destacada figura del arte mendocino.

En 1933 se crea la Academia Provincial de Bellas Artes donde se distinguieron Lahir Estrella, Antonio Bravo, Fidel de Lucía, R. Azzoni, Juan José Cardona Fidel Roig Mathons, José Alaminos, Rodolfo Guastavino y Rafael Cubillos.

En 1937 se radica el pintor Julio Suárez Marzal quien se dedicó al paisaje de alta montaña con sentido simplificador y geometrizable.

En 1939 se crea la Academia Nacional de Bellas Artes dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo, actualmente Escuela Superior de Artes Plásticas. Con ella se inicia una etapa importante para el ambiente cultural y artístico contratándose a maestros nacionales e internacionales de sólida formación y prestigio.

En La Plata actuaron Cleto Ciocchini (1899-1975), Guillermo Martínez Solemán (1900-1983) y Francisco de Santo (1900-1971).

En Salta se radicó en 1940 Ernesto Scoll (1901-1956) que había de ser maestro, entre otros de la artista geométrica María Martorell. Trabajaron allí los paisajistas Guillermo Usandivaras (1897-1976) y Mariano Coll (1886-1981).¹³⁶

Otro artista cuyo interés se centra en el paisaje es Luis Alberto Lobo de la Vega (1909). Igual que Eduardo Timoteo Navarro había nacido en Tucumán, siendo este último intérprete de temas locales con una actitud despojada y un notable manejo de la textura.

Otros pintores de la tierra encontramos en Jujuy: Guillermo Buitrago (1902) y Medardo Pantoja (1908-1976).

Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961) fue una figura singular dentro del panorama del arte argentino. De fuerte personalidad permaneció siempre al margen tanto de la pintura académica como de las corrientes vanguardis-

tas. Pintor de las provincias andinas del noroeste documentó sus devociones populares, su gente, sus mitos y leyendas a través de escenas costumbristas.

Fue sin saberlo, protagonista en nuestro país del indigenismo que revalorizó las culturas y tradiciones indígenas en el arte latinoamericano de las décadas del 20 y del 30.¹³⁷

La fortuna crítica de Gramajo Gutiérrez presenta oscilaciones que tienen relación estrecha con el ideario de una búsqueda de identidad en las primeras décadas, una descontextualización con el aluvión vanguardista y modernista a mediados del siglo y una rejerarquización debida a una mayor aceptación de nuestra diversidad. Se vincula además con una revalorización de las culturas y tradiciones de distintas etnias y grupos socioculturales en el momento actual.

OTROS ARTISTAS

Mencionados por su actuación en diarios, revistas y catálogos de la época aparecen otros artistas de los cuales —dentro de los límites de este trabajo— no podemos ocuparnos. Algunos de ellos son:

Guido Amicarelli, Luis I. de Aquino, Juan A. Ballester Peña, José Lucio Bonomi, Alberto Bruzzone, Héctor Julio Carybé, Rodolfo Castagna, Gertrudis Chale, Santiago Cogorno, Adolfo de Ferrari, Juan Carlos Faggioli, Naum Gojman, Luis Gowland Moreno, Mario Darío Grandi, Arturo G. Guastavino, Gastón Jarry, Manuel Kantor, Enrique de Larrañaga, Augusto Marteau, Juan Mateo, José María Méndez, Héctor Nava, Domingo Pronsato, Roberto Rossi, Raúl Russo, Antonio Scordia, Salvador Stringa, Juan Bautista Tapia, Alejandro S. Tomatis, Carlos Torrallardona, Francisco Vecchioli, Ángel Domingo Vena.

Bibliografía Consultada

- Abreu Gómez, E. "Emilio Pettoruti". *Aurea*, Buenos Aires, V.I, N° 3, 1927.
- Alberti, Rafael; Mujica Láinez, Manuel; Payró, Julio E.; Amorim, Enrique; Brughetti, Romualdo. *Raúl Soldi*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Allende, Oliverio de, *Emilio Pettoruti*. Buenos Aires; Contrapunto, 1946.
- Amorim, Enrique. *Juan Carlos Castagnino*. Buenos Aires, Losada, 1945.
- Arean, Carlos. *La Pintura en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad, 1981.
- Arena, Héctor Luis. *La Lección de Pettoruti*. Córdoba: Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, 1957.
- Asociación Argentina de Críticos de Arte. *Historia Crítica del Arte Argentino*. Buenos Aires, Ed. Telecom, 1995.
- Arte Argentino Contemporáneo*. Madrid, Editorial Ameris, 1979.
- Artundo, Patricia. *Norah Borges. Obra Gráfica, 1920-1930*. Buenos Aires, Ed. del Autor, 1994.
- — *Alfredo Guttero en Buenos Aires, 1927-32*. Primer Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Buenos Aires, 1997.
- Artundo, P. y Van Deurs, Adriana. "El Paisaje como afirmación de la identidad. La Boca del Riachuelo". *X Jornadas del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires*, setiembre, 1993.
- Artundo, P. y Pacheco, Marcelo. "Estrategias y transformaciones. Una aproximación a los años 20". *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, CAIA, 1993.
- Asociación Argentina de Críticos de Arte. *Historia Crítica del Arte Argentino*. Buenos Aires, Telecom, 1995.
- Auza, Néstor Tomás. "La cultura histórica". En *La Junta de Historia y Numismática Americana y el Movimiento Historiográfico en la Argentina (1893-1938)*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996.
- Baliari, Eduardo. *Vicente Forte: creador de libertades*. Buenos Aires, Ollantay, 1950.
- — *Raúl Soldi*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1966. (Argentinos en las Artes)
- Belloni, Manuel. "El paisaje suburbano: Pacenza, March, Norah Borges". *Revista Lyra* N° 219-221.
- Bonome, Rodrigo. "Antonio Berni". Buenos Aires, *Ars*, 1941.
- Brughetti, Romualdo. "De la joven pintura rioplatense". Buenos Aires, *Plástica*, 1942.
- — *Aquiles Badi*. Buenos Aires, Losada, 1948.
- — *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina: de los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires, Gaglianone, 1991.
- — *Orlando Pierri*. Buenos Aires, Gaglianone, 1981.
- — "Secondo período (1911-1945)". En *Arte argentino Della Indipendenza ad oggi 1810-1987*. Roma, Instituto Italo Latino Americano, 1987.
- Buccellato, Laura "Argentina 1910-1960. Voces de Ultramar". *Arte de América Latina y Canarias: 1910-1960*. Madrid, Casa de América, 1992.
- Burucúa, José E. - Telesca, Ana M. El arte y los historiadores. En *La Junta de Historia y Numismática Americana y el Movimiento Historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, T. II. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996.
- Butler, Horacio. *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- Canale, Mario A. *Las instituciones artísticas oficiales en 1920*. Buenos Aires, s.f.
- Caride, Vicente P. "Horacio Butler". *Ars*, 7, 35, 1947.
- Carmona, Eugenio. "El arte nuevo y el retorno al orden 1918-1926". En *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- Casanegra, Mercedes. "Enrique Policastro". En *100 obras maestras - 100 pintores argentinos (1810-1994)*. Buenos Aires, Ed. Konex, 1994.
- Constantin, María T. y Varela, Silvana. "Alfredo Guttero: un protagonista de los años veinte". En *II Jornadas de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires, CAIA, 1990.
- Córdoba Iturburu, Cayetano. "La pintura de Emilio Pettoruti". *Anuario*, 1, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1973.
- — *Pettoruti*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes. 1981. (Serie pintores y escultores argentinos, 12)
- — *Ochenta años de pintura argentina: del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1978.
- "De la moderna plástica argentina". *Revista Lyra* N° 216-218. 1° semestre 1971.
- Dirección Nacional de Bellas Artes. *La Obra realizada en el período 1932-1937*. Buenos Aires, Ministerio de Instrucción Pública, 1938.
- Dorival, Geo. *Raquel Forner*. Buenos Aires, Losada, 1942.
- Emilio Pettoruti of Argentina*. Presentación del artista de Jorge Romero Brest. San Francisco-Calif., San Francisco Museum of Art, 1942-1943. (Latin American Series, 2).
- El año artístico argentino 1926*. Buenos Aires, Librería y editorial La Facultad, 1927.
- Estarico, Leonard. *Emilio Pettoruti*. Milán, Editions Il Milione, 1940.
- — *Pintores Argentinos II. Aquiles Badi, Emilio Centurión, Jorge Larco, Miguel C. Victorica*. Buenos Aires, Editorial Pampa, 1952.
- Fernando Fader. Ediciones Culturales Benson & Hedges. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1988.
- Fevre, Fermín. *Cuatro aspectos de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Ed. Fondo Nacional de las Artes, Arco 97, Madrid, 1997.
- García Martínez, J. A. *Battle Planas y el Surrealismo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

- *Del Prete*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, (Pintores Argentinos del siglo xx, 17).
- *Horacio Buller*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- Glusberg, Jorge. *Antonio Berni*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.
- Gradowczyk, Mario Horacio. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires, Alba, Fundación Bunge y Born, 1994.
- Gradowczyk, Mario - Perazzo, Nelly. *Esteban Lisa*. Buenos Aires, Fundación Estaban Lisa, 1997.
- Grandes Premios Salón Nacional. 1911-1982*. Coordinador General. Osvaldo Svanascini. En el 50 Aniversario de la Cámara Argentina de la Industria de Higiene y Tocador 1932-1982. Buenos Aires, Lesague, 1982.
- Grasso, Francisco Romeo. *Alfredo Gramajo Gutiérrez y la pintura costumbrista argentina*. Vte. López, Buenos Aires, 1972.
- Gubellini, Alcides. *Raúl Soldi*. Buenos Aires, Losada, 1945. (Monografías de Arte, serie argentina, 9).
- Gutiérrez, Ricardo. *La obra y el hombre. Vidas Ilustres*. Buenos Aires, Dirección Nacional de Bellas Artes, 1937.
- Hurtado, Leopoldo. *Lino Spilimbergo*. Buenos Aires, Losada, 1941. (Monografías de Arte, serie argentina, 2).
- La obra de "Amigos del Arte" en los años 1933, 1934, 1935 y 1936*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, s.f..
- La obra de "Amigos del Arte"*, julio, 1924 noviembre, 1932. Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, s.f.
- Lacámara "El interior". Buenos Aires. *Arte Múltiple*. 7 de agosto -1º de septiembre, 1979.
- López Anaya, Jorge. *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1997.
- *La Pintura y la Escultura en la Argentina entre 2 fines de siglo*. 90 Años, una selección de Pintura Argentina. 25 de setiembre-31 octubre, Patio Bullrich, 1989.
- Lozano Mouján, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922.
- *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1928.
- Mare, Diego. "Aproximación al surrealismo en la Argentina". *La Actualidad en el Arte*, 2da. época. N°18, Mayo; N° 19, Julio; N° 20, Agosto 1980.
- Martorell, Carmen. *Vida Plástica Salteña. Pioneros y Artistas Independientes* la parte. Salta, Dirección General de Cultura, 1989.
- Nanni, Marta. "Los modernos". *Historia crítica del Arte Argentino*. Buenos Aires, Ed. Telecom, 1995.
- "Encuentros en Buenos Aires. Aproximación a la figuración en el arte argentino 1927-1937". En Catálogo *Exposición Arte de Argentina 1920-1994*. The Museum of Modern Art Oxford-Fundación para las Artes, Centro Borges. Buenos Aires, 1995.
- Nessi, Angel Osvaldo. *Situación de la pintura argentina*. La Plata, La Rreja, 1956.
- Pacheco, Marcelo y Telesca, Ana M. *Las vanguardias plásticas argentinas en las década del veinte. Antología Documental*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1988.
- Pagano, José León. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Ed. del autor, 1937.
- Payró, Julio E. "Raúl Soldi". *Sur*, Buenos Aires, 48, septiembre, 1938.
- *Emilio Pettoruti*. Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- *Juan Batlle Planas: pinturas y dibujos 1935-1949*. Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, 1949.
- *Horacio Butler*. Buenos Aires, Emecé, 1954.
- *Jorge Larco*. Buenos Aires, Losada, 1948.
- *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*. Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- *Alfredo Guttero*. Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- Pellegrini, Aldo. *Panorama de la Pintura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires, Paidós, 1967 (Mundo Moderno, 17).
- *Xul Solar*. Buenos Aires, Viscontea, 1967.
- Perazzo, Nelly. "Hector Basaldúa". *Revista Lyra*. N° 231-233, 1976.
- "Aquiles Badi". *Revista Lyra*, N° 228-230, 1975.
- "Alfredo Guttero". *Revista Lyra*, Buenos Aires, N° 234-236, 1977.
- "Las vanguardias del 40 en los 90". *Cultura*, Buenos Aires, 10,45, 1993.
- "Herencia de Italia en el Arte de Córdoba". *Herencia Italiana en el Arte de Córdoba. 60 artistas plásticos de origen italiano*. Córdoba, Consulado General de Italia, 1991.
- *120 Años de Pintura en Córdoba. 1871-1991*. Exposición organizada por la Asociación de Amigos del Museo Caraffa. 19 de noviembre de 1991 al 29 de marzo 1992.
- *El Arte Concreto en la Argentina en la década del 40*. Buenos Aires, Gaglianone, 1983.
- "Miguel Diomede", "Alfredo Guttero", "Jorge Larco", "Lino Enea Spilimbergo", "Gramajo Gutiérrez". En *100 obras maestras - 100 pintores argentinos 1810-1994*. Buenos Aires, Ed. Konex, 1994.
- "Xul Solar: la imaginación desenfrenada". *Revista Art Nexus Internacional*. N° 54, 1993.
- Pérez Valiente de Moctezuma. "Dos pintores de vanguardia: Demetrio Urruchúa y Raúl Soldi". En *Nosotros*, N° 30, 2ª época, Buenos Aires, septiembre, 1938.
- Pereyra, Washington. *La prensa literaria argentina 1890-1974*. 2 Tomos. Buenos Aires, Librería Colonial, 1993-1995.
- Pettoruti, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Solar Hachette, 1968.
- Pirovano, Ignacio - Paz, Juan Carlos. *Buenos Aires 1929*. Buenos Aires, Viscontea, 1966. (Argentina en el Arte)
- Plá, Roger. *Antonio Berni*. Buenos Aires, Losada, 1945. (Monografías de arte, serie argentina, 10).

- Prebisch, Alberto "Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas", *Revista Martín Fierro*, Segunda Epoca, 1, 5 y 6, Buenos Aires, Mayo-Junio 15, 1924.
- "El XV Salón Nacional- Los nuevos artistas". *Revista Martín Fierro*, Segunda Epoca, II, 24, Buenos Aires, Octubre, 1925.
- "El XVII Salón anual de Bellas Artes", *Revista Martín Fierro*, IV, 44 y 45, Buenos Aires, Agosto-Noviembre, 1927.
- "Los dibujos de Norah Borges", *Revista Martín Fierro*, Segunda Epoca, III, 36, Buenos Aires, Diciembre, 1926.
- "Marinetti en los Amigos del Arte". *Revista Martín Fierro*, Segunda Epoca, III, 30 y 31, Buenos Aires, Julio, 1926.
- "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", *Revista Martín Fierro*, Segunda Epoca, III, 35, Buenos Aires, Noviembre, 1926.
- "Últimas exposiciones de Amigos del Arte", *Revista Martín Fierro*, Segunda Epoca, IV, 37, Buenos Aires, Enero, 1927.
- "El XIV Salón Nacional de Bellas Artes". *Revista Martín Fierro*, Segunda Epoca, I, 10 y 11, Buenos Aires, Septiembre-Octubre, 1924.
- *Spilimbergo*. Buenos Aires, Academia de Bellas Artes, 1967. (Serie Pintores y escultores argentinos, 7).
- Prins, Enrique. *Fine arts in Argentine*. Buenos Aires, Kraft, 1939.
- Ravera, María Rosa. *Gambartes*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- *Berni*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- Schiaffino, Eduardo. *La Pintura y la Escultura en la Argentina*. Buenos Aires, 1933.
- Revista Martín Fierro: 1924-1927*. Edición facsimilar. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Rinaldini, Julio. "D. Urruchúa". *Ars, Revista de Arte*, IX, N° 44, 1949.
- Rodríguez, Ernesto B. *Lino Eneas Spilimbergo*. Buenos Aires, Codex, 1961.
- *Vicente Forte. Argentinos en las Artes*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1972.
- *La pintura de Luis Barragán*. Buenos Aires, Ollantay, 1950.
- "Cita en el origen. Para los amigos del Orión". *Lyra*, de la moderna plástica argentina, 2° T, N° 219-221, 1er. semestre, 1972.
- "La aventura de Orión". *Correo de Arte*, 1, 1, 1976.
- *Alfredo Lazzari. Un maestro y un pintor*. Buenos Aires, Lesague, 1968.
- Rosell, L. et al. *Carlos Lacámara*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 9. (Pintores Argentinos del siglo xx, 9)
- Rubén de la Colina. "Alfredo Guido", Bruniard, Mele y Seron, Eduardo. "Gambartes". En *Cuaderno de Publicaciones de APROA*, Artistas Plásticos de Rosario Agremiados, Rosario, 1, 1986.
- San Martín, María Laura. *Pintura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires, Ed. La Mandrágora, 1961.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad perisférica Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Secretaría de Educación de la Nación. *Algunos maestros de la pintura argentina*. Publicación N° 6 de la Subsecretaría de Cultura, 1948.
- Suárez Marzal, Julio. *Pettoruti: vanguardista y clásico*. Buenos Aires, El Sol, 1943.
- Sulic, Susana. *Batlle Planas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980 (Pintores Argentinos del Siglo xx, 33).
- Surrealismo en la Argentina*. Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Exposición 46. Del 9 al 28 de junio 1967.
- Svanascini, Osvaldo. *Un mundo en un barrio. Pintores de la Boca*. Buenos Aires, Viscontea, 1966. (Argentina en al Arte)
- *Xul Solar*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Taquini, Graciela. *Guillermo Butler*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980. (Pintores Argentinos del Siglo xx, 4)
- Taverna Irigoyen, J. M. *Cien años de Pintura en Santa Fe*, Municipalidad de la Ciudad de Santa Fe, 1992.
- *Gambartes o una visión de América*, Santa Fe, Imprenta de la Universidad del Litoral, 1966. Separata de la Revista Universidad, N° 67, enero-junio 1966.
- Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- Troche, Michel; Gassiot-Talabot. *Berni*. París, Editions Georges Fall, 1971.
- Urruchúa, Demetrio. *Memorias de un pintor*. Buenos Aires, Hugo Torres, 1971.
- Varela, Lorenzo. "Los primeros vanguardistas". En *150 años de Arte Argentino*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1961.
- Vázquez, María Esther. *Horacio Butler: conversaciones con María Esther Vázquez*. Buenos Aires, Gaglianone, 1982.
- Whitelow, Guillermo. "Obras de Juan Batlle Planas". Buenos Aires, Ruth Benzacar, 1981.
- *Raquel Forner*. Buenos Aires, Gaglianone, 1980.
- Wechsler, Diana. "Nosotros (1920-30). Crítica de arte en la primera experiencia de periodismo cultural". Estudios e Investigaciones de Teoría e Historia del Arte. Instituto Julio Payró. N° 7, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1997.
- Buenos Aires 1924. "Una trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettorutti". *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, CAIA, 1995.

OTRAS PUBLICACIONES

- "100 Años de Pintura y Escultura en la Argentina 1878-1978". Banco de la Ciudad de Buenos Aires en el Año de su Centenario, 1978.
- "150 Años de Arte Argentino". Dirección General de Cultura, Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Peuser, 1961.
- "Eugenio Daneri". Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1961.
- "Exposición de un siglo de arte en la Argentina". Buenos Aires: Dirección Nacional de Bellas Artes, 1936.
- "Grupo Orión", Anuario, 2da. Exposición en Amigos del Arte. Buenos Aires, Plástica, 1940.
- "Homenaje al pintor Alfredo Lazzari, (1871-1945)". América, Galería de Arte, Buenos Aires, septiembre, 1979.
- "La Boca. Pinturas". Wildenstein, junio, 1974.
- "Maestros Boquenses". Palladio, septiembre-octubre 1993.
- "Miguel Diomedes". Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1958.
- "Pintura Moderna". Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1936.
- "Exposición La pintura y la escultura argentinas de este siglo". Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1953.
- "Pettoruti: homenaje nacional a 50 años de labor artística". Prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
- "Pettoruti: un recorrido de la mirada. Buenos Aires". Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Exposición realizada durante septiembre-octubre 1982.
- "Arte antigua y Modernidad en Buenos Aires". Catálogo Mario Sironi. Muestra retrospectiva. Buenos Aires, Fundación Proa, 1998.
- "Onofrio Pacenza. Síntesis Retrospectiva". Buenos Aires, Palatina, 1975.
- "Pettoruti". Buenos Aires, Salón Peuser, 1948. Exposición realizada del 23/8 al 11/9 de 1948.
- "Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Veinticinco aniversario". Buenos Aires, La Sociedad, 1939.
- "Siete pintores boquenses. Daneri, Tiglio, Cúnsolo, Diomedes, Victorica, Lacámara, Rosso". Buenos Aires, Galería Feldman, 1971.
- "Victorica: 1884-1955". Buenos Aires, Bonino, 1955. Dedicatoria del autor a Alfredo González Garaño.
- Han sido consultadas entre otras publicaciones periódicas editadas en el período: *Plus Ultra*, *Nosotros*, *Martín Fierro*, y *Augusta*; y las posteriores *Ars* y *Lyra*.

AGRADECIMIENTOS

La autora agradece muy especialmente la colaboración brindada por las Lic. Elisa Radovanovic, Lic. Lorena Yañez y Prof. Ana María Telesca; los datos proporcionados sobre el arte en Mendoza por la Prof. Blanca R. de Zumel; y el acce-

so al material ilustrativo brindado por la Prof. Marta Nanni (Colección particular) y por la directora del Museo Sívori, Arq. Isabel de Larrañaga.

INDICE

NOTA PRELIMINAR	7	LA CINEMATOGRAFIA ARGENTINA (1896-1945)	
LA ARQUITECTURA ARGENTINA (1900-1945)		<i>Claudio España</i>	199
<i>Federico Ortiz</i>	11	EL REALISMO INICIAL	201
INTRODUCCION	13	EN DEFENSA DE DORREGO	205
LAS ARQUITECTURAS Y LA DECORACION NO ACADEMICISTAS	15	UNA REVOLUCION ANONIMA, POR AHORA	211
ACERCA DEL ART NOUVEAU EN LA ARGENTINA	18	MARIO GALLO	215
LIBERTY	23	ANTES Y DESPUES DE AMALIA	219
REFLEXIONES ACERCA DEL MODERNISME EN LA ARGENTINA	30	TRAYECTO LENTO PERO CONSECUENTE	225
LA ARQUITECTURA DE BASE INDUSTRIAL	42	EL CINE HACE OIR SU VOZ	229
LA REIVINDICACION DE ESPAÑA Y LA REVALORIZACION EN LATINOAMERICA	78	LOS ARGENTINOS EN LA PANTALLA	238
ACERCA DEL ART DECO EN LA ARGENTINA	100	LA NARRACION INSTITUCIONALIZA UN MODELO DE REPRESENTACION	242
ACERCA DEL MOVIMIENTO MODERNO EN LA ARGENTINA (1920-1945)	130	LA INTERPRETACION MUSICAL (III) (De 1926 a 1945)	
LA VANGUARDIA Y LA ARQUITECTURA	144	<i>Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala</i>	255
EL GRUPO AUSTRAL	163	INTRODUCCION	257
EL FIN DE LA REPUBLICA LIBERAL	168	DE 1926 A 1938, LA OPERA	257
CONSIDERACIONES FINALES SOBRE LA ARQUITECTURA ARGENTINA DEL PERIODO 1870-1945	186	LA ZARZUELA	282
<i>Bibliografía consultada</i>	193	LA OPERETA	286
		EL BALLET Y LA DANZA	289
		EL CONCIERTO	302
		1926	303
		1927	304
		1928	307

1929	308	LAS TEMPORADAS VERANIEGAS	375
1930	311	ESPECTACULOS LIRICOS	376
1931	314	LOS CONCIERTOS SINFONICOS	376
1932	317	<i>Bibliografía consultada</i>	379
1933	318		
1934	321	LA PINTURA EN LA ARGENTINA (1915 - 1945)	
1935	323	<i>Nelly Perazzo</i>	381
1936	327		
1937	330	LA PINTURA EN LA ARGENTINA (1915-1945)	383
1938	333		
DE 1939 A 1945	336	APROXIMACIONES A LA PINTURA ENTRE EL PRIMER SALON NACIONAL Y LA ECLOSION DEL MODERNISMO	383
LA OPERA	336		
LA ZARZUELA	347	DECADAS DEL 20 Y DEL 30	392
EL BALLET Y LA DANZA	347	ARTE SOCIAL	419
LOS CONCIERTOS (1939)	358	PINTORES DE LA BOCA	424
1940	362	GRUPO ORION	436
1941	367	ARTE CONCRETO	442
1942	368	LAS PROVINCIAS	448
1943	370	OTROS ARTISTAS	451
1944	371		
1945	373	<i>Bibliografía consultada</i>	453

Este octavo volumen de
HISTORIA DEL ARTE EN LA ARGENTINA
se terminó de imprimir en la
segunda quincena de abril de 1999
en los Talleres del
Instituto Salesiano de Artes Gráficas,
calle Don Bosco 4053, Buenos Aires (Argentina).
La tirada fue de 2.000 ejemplares
impresos en papel Urumatt uruguayo.
La fotocomposición fue realizada
en caracteres de la familia New Baskerville:
cuerpos 9, 10 y 12, para los textos,
y cuerpos 18 y 24, para titulares.
La dirección de la edición,
estuvo a cargo del
Académico de Número
Profesor Héctor Schenone
La diagramación de la obra
fue realizada por la Arqta. Stella Maris De Nucci
quien contó, además, con la colaboración
de Gregorio Martín Sáenz y Pablo Mártire.
Las tomas fotográficas fueron hechas por
Alcides Duarte y Alejandro Martínez.