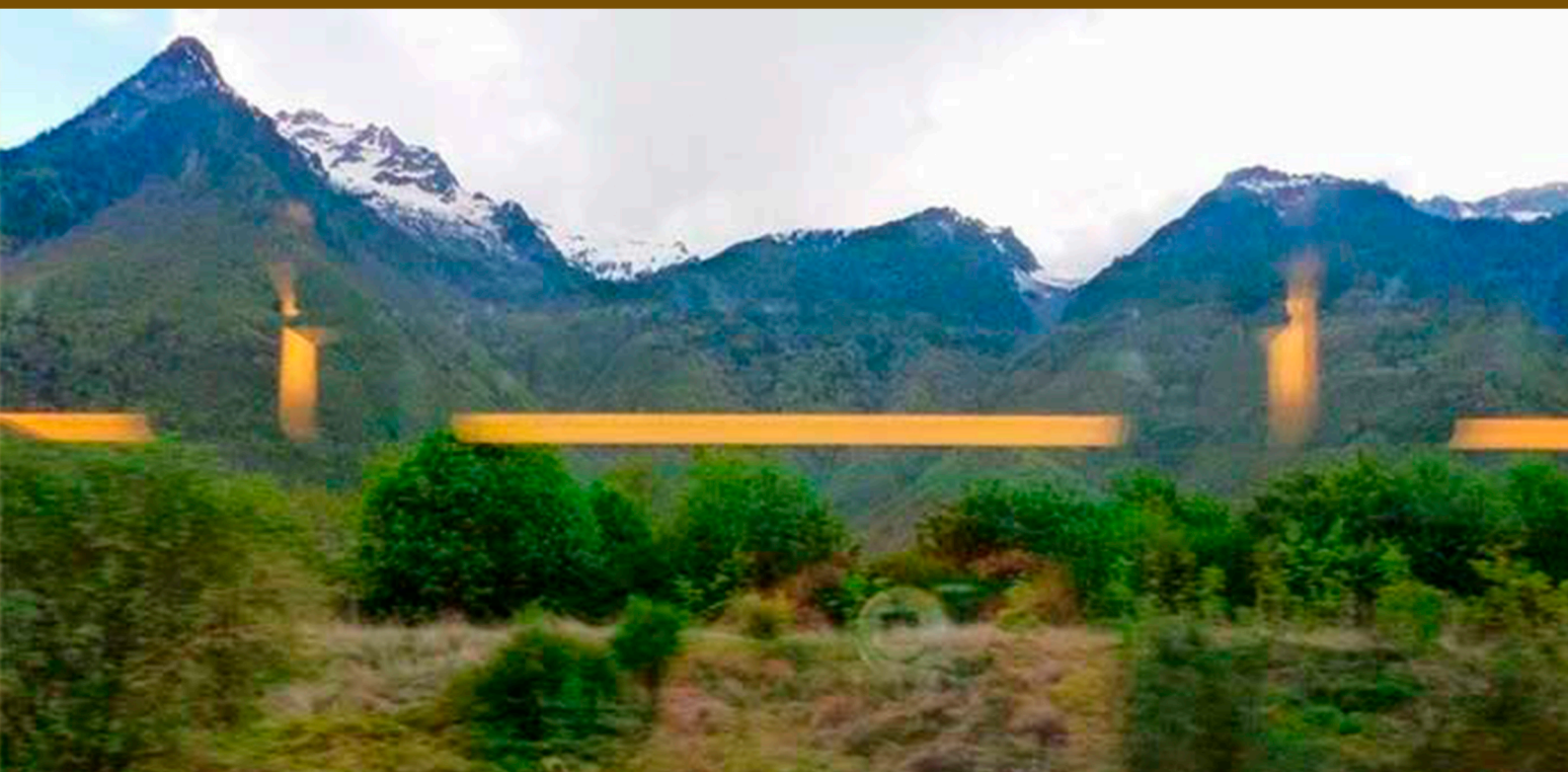


La ciudad, el territorio y la alteridad



Miradas y reversos



C U R D I U R



HiTePAC

Historia, Teoría y Praxis de
la Arquitectura y la Ciudad
Instituto de Investigación



GRACMON



La ciudad, el territorio y la alteridad : miradas y reversos / Compilación de Fernando Martínez Nespral ... [et al.] ; Dirigido por Fernando Martínez Nespral. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. FADU. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, 2024.

Libro digital, PDF/A - (Viajeros y ciudades / Fernando Martínez Nespral)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-29-2037-5

1. Crónica de Viajes. 2. Diario de Viajes. 3. Antropología Urbana. I. Martínez Nespral, Fernando, comp.
CDD 307.7609

© 2024

La ciudad, el territorio y la alteridad:
Miradas y reversos.

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.

Av. Intendente Güiraldes 2160.
4° piso, Pabellón III, Ciudad Universitaria.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1428EGA).
República Argentina.

<https://www.iaa.fadu.uba.ar>
iaa@fadu.uba.ar

ISSB 978-950-29-2037-5.

Diseño y compaginación: Arq. Eduardo M. Rodríguez Leirado.

Imagen de tapa: Gentileza Mario Sabugo.



Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LA ALTERIDAD

MIRADAS Y REVERSOS

COMPILADORES

Dra. Arq. Virginia Bonicatto (HiTePAC - UNLP).

Dra. Arq. Silvia Dócola (FAPyD - CIC - UNR).

Dra. Irene Gras Valero (GRACMON - Universidad de Barcelona).

Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral (IAA - FADU - UBA).

Dra. Malena Mazzitelli Mastricchio (CONICET - HiTePAC - UNLP).

Mg. Arq. Julieta Perrotti Poggio (IAA - FADU - UBA).

Dra. Teresa M. Sala (GRACMON - Universidad de Barcelona).

Arq. Luis San Filippo (FAPyD - UNR).



Ediciones Digitales del

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Universidad de Buenos Aires.

© 2024

INSTITUCIONES PARTICIPANTES

CONICET



C U R D I U R

Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales (CURDIUR).
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad Nacional de Rosario (UNR).

HiTePAC

Historia, Teoría y Praxis de
la Arquitectura y la Ciudad
Instituto de Investigación

Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HiTePAC). Instituto de Investigación.
Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU). Universidad Nacional de La Plata (UNLP).



GRACMON

Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani (GRACMON).
Universitat de Barcelona (UB).



Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA)
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU). Universidad de Buenos Aires (UBA).

INDICE

Indice	7
Presentación	9
“Proyectar lo portugués”. Álvaro Siza y Fernando Guerra, un viaje compartido, agosto del 2014.	11
Martín Acosta, Ignacio Ceres y Luis San Filippo.	
Desde la gira de los mil nombres hasta la Fundación Eva Perón. Un análisis arquitectónico de la visita de Eva Duarte a España en 1947 y su posterior impacto en su obra político-social (1948-1952)	31
Florencia Amado Silvero.	
De arquitecturas y zoomorfismos ornamentales. Miradas y transformaciones del barrio de Caballito en torno a la inmigración británica y la elite porteña a inicios del siglo XX	45
Daniela Lujan Bertoia.	
La ciudad en la postal: la mirada de Federico Kohlmann sobre la Buenos Aires de principios del siglo XX	61
Micaela Bifaretti, Ana Brandoni y Abril Micaela Redondi.	
“The Grey Lady” y la mirada hacia el sur. Las representaciones de Sudamérica en las páginas del New York Times (1910-1920)	73
Virginia Bonicatto.	
Los jardines de Samarcanda según el relato de viaje castellano (1403-1406). Posibilidades de abordaje desde la ecocrítica	83
Laura Carbó y Jorge Rigueiro García.	
Francesc Camps Ribera (1895-1991): Aurelia de Barcelona a México, nuevas miradas	99
Assumpció Cardona Iglesias.	
Airbnb: sentidos sobre diseño, domesticidad y vivienda	111
Paloma Carignani y Gabriela Gugliottella.	
Las bitácoras de Carlos de Miguel. Mucho más que un cuaderno de viajes	131
Ana Esteban Maluenda, Eva Gil Donoso y Alberto Ruiz Colmenar.	
Caminos del Exilio: La Narrativa Visual a través de los Álbumes de Marcel Giró en Barcelona, Colombia y Brasil	141
Nayara Fernandes Coelho.	
La Quebrada de Humahuaca a través de los ojos de Nico (Alberto Nicolini)	155
Mónica Rossana Ferrari, Clara Elisa Mancini, Constanza Inés Tommei y Luis Alberto Bruna.	

Juan José Cardona Morera, pionero de la estatuaria en Mendoza del viaje.....	169
Irene Gras Valero y Cristina Rodríguez-Samaniego.	
Viajes de formación y actualización de la enseñanza de la arquitectura en Rosario (1947-1956).	185
Tomás Esteban Ibarra.	
Viaje al interior de la arquitectura con Teodoro González de León: un recorrido en tres estaciones espaciotemporales	199
Fabricio Lázaro Villaverde, Edith Cota Castillejos.	
Obras de arte viajantes entre las capitales de Francia y México. Regalos identitarios de intercambio empresarial a finales del siglo XX	209
Fátima López Pérez.	
La imagen de postal de Barcelona en Argentina, anversos y reversos (1900-1928).....	221
Fernando L. Martínez Nespral y Teresa-M. Sala García.	
Los viajes de formación del arquitecto catalán Josep Vilaseca i Casanovas	233
Joan Molet Petit.	
Carlos Gómez Gavazzo: una revisión necesaria.	251
Jorge Nudelman.	
La estancia en Barcelona del vicepresidente argentino Norberto Quirno Costa (1903): “una experiencia modernista”	269
Daniel Pifarré Yañez.	
Tiempos del espacio en el arte de Pedro Figari: educación, fragmentos y memorias de la ciudad puerto.....	281
María Inés Travieso Ríos y Margarita Barretto.	
Un italiano latinoamericano y sus pasos por Chile.....	297
Sílvia Sávio Chataignier.	
Un viaje para conocer. Una idea para llevar adelante.....	315
Verónica Andrea Toranzo.	

PRESENTACIÓN

En esta oportunidad, nos proponemos continuar reflexionando a través de producciones académicas, acerca de la ciudad, el territorio y la arquitectura, así como también su relación con las artes, desde la mirada de viajeras/os.

Como fuera tratado en anteriores volúmenes, consideramos que la alteridad inherente a la condición de quienes viajan destaca situaciones que, a nativas y nativos, por su hábito, le resultan naturalizadas. Por lo tanto, sus registros, que se convierten en reversos de las percepciones locales, nos aportan nuevas y enriquecedoras categorías de interpretación, enfoques y problemas.

Nos proponemos también reflexionar sobre los viajes, las y los viajantes (pensados en relación con las conceptualizaciones de migrantes, exiliada/o, nativa/o y residente), su mirada y sus registros del espacio viajado; en especial de las ciudades, pero también en relación con los territorios recorridos. Consideramos cada viaje como experiencia única e irrepetible, de producción desde la propia mirada, sobre el espacio físico (territorios, ciudades, y arquitecturas), registrada de diferentes modos (fotografías, croquis, textos, filmaciones, mapas marcados, etc.) y con productos elaborados en el mismo viaje o posteriormente (libros, exposiciones, muestras, relatos fragmentarios, etc.).

“PROYECTAR LO PORTUGUÉS”.
ÁLVARO SIZA Y FERNANDO GUERRA,
UN VIAJE COMPARTIDO, AGOSTO DEL 2014

“PROJECT THE PORTUGUESE”. ÁLVARO SIZA Y FERNANDO GUERRA,
A SHARED JOURNEY, AUGUST 2014.

MARTÍN ACOSTA¹, IGNACIO CERES², LUIS SAN FILIPPO³.

Resumen.

Durante agosto del 2014 el ya afamado arquitecto portugués Álvaro Siza con 81 años realiza un viaje de arquitectura por el sudeste asiático visitando algunas ciudades de China y Taiwán, en un periplo de unos veinte días junto a sus colegas portugueses Carlos Castanheira de 57 años y Fernando Guerra por entonces de 44 años en carácter de fotógrafo. Los viajeros lo documentan entre apariciones públicas y privadas, a través de una cuenta oficial del fotógrafo en la red social Instagram.

Este artículo propone abordar de modo reflexivo y crítico esos insumos que han sido expuestos. Indagando en ellos la construcción de “lo portugués” como eje del relato que sostiene la experiencia compartida del viaje y sus viajeros. Para finalmente convocar otros datos coyunturales, con los cuales hipotetizar otras lecturas de sentido del viaje, en relación a los modos de entrecruzamiento con lo asiático.

Palabras clave: Viajes. Espacios. Interpretación. Crítica. Portugal. Asia.

Abstract

During August 2014, the already famous portuguese architect Álvaro Siza, aged 81, took an architectural trip through Southeast Asia, visiting some cities in China and Taiwan, on a journey of about twenty days with his portuguese colleagues Carlos Castanheira, aged 57, and Fernando Guerra, then 44 years old, as a photographer. Travelers document it between public and private appearances, through an official account of the photographer on the social network Instagram.

This article proposes to address in a reflective and critical way those inputs that have been exposed. Investigating in them the construction of “the Portuguese” as the axis of the story that sustains the shared experience of the trip and its travelers. To finally summon other conjunctural data, with which to hypothesize other readings of the meaning of the trip, in relation to the ways of intersecting with the Asian.

Keywords: Journeys. Spaces. Interpretation. Criticism. Portugal. Asia.

-
1. Docente de la Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario.
 2. Estudiante de la Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario.
 3. Profesor de la Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario.

Sujetos en viaje

Los viajeros en 2014

Álvaro Siza Viera⁴ en ese momento de 81 años, nacido en 1933 en Matosinhos, Portugal, quien estudio arquitectura en la Universidad de Porto, realizando uno de sus primeros proyectos en 1954 (Cuatro casas en Matosinhos), un año antes de haberse graduado. En los primeros años de su profesión colaboro con el arquitecto Fernando Távora. Entre 1966 y 1969 trabajo como profesor en la Escuela Superior de Arquitectura (ESBAP), regresando en 1976 a dicha Universidad para dar la asignatura “Construcción”. De 1984 a 1992 enseñó en la Facultad de Arquitectura de Oporto. Y en 1988, dirige la reconstrucción del casco antiguo de Lisboa “Chiado”. Ha sido galardonado con el primer premio europeo de arquitectura Mies Van der Rohe en 1988, el Premio Pritzker en 1992 y con el León de Oro en 2012 entre otras distinciones.

Entre la cuantiosa cantidad de proyectos, de los que ha construido, son mundialmente conocidos el Museo Gallego de Arte en Santiago de Compostela, España de 1988-1993, la Universidad de Arquitectura de Oporto de 1985-1996, el Pabellón de Portugal para la Expo'98 en Lisboa de 1995-1997. Con dos únicos proyectos construidos en América del Sur hasta el año 2024; el Centro Municipal Distrito Sur Rosa Ziperovich, de la ciudad de Rosario, en Argentina, una obra con más de cuatro mil m² realizada entre 2000-2006⁵; y la Fundación Iberé Camargo de Porto Alegre, en Brasil del 2007.

En este viaje por esta parte del sudeste asiático en el 2014, el arquitecto Siza visitará lo que son sus primeras pisadas y proyectos construidos en China y la región⁶. Con la inauguración del *Taichung Golf* en Taiwán. Una “visita de obra” a los inicios de la construcción del Museo Chino de la Colección de Diseño de la Bauhaus. El cual entre sus quince mil m² contará con la enorme colección adquirida de objetos originales de la Bauhaus, por la Academia China de Arte (CAA) en Hangzhou⁷. Y la inauguración del “Edificio sobre el Agua”, un edificio de oficinas de la enorme compañía de industrias químicas *Shihlien Group* que fue proyectado en el centro de un lago artificial en la ciudad de Huaiyin, en la provincia China de Jiangsu⁸.

4. Para mayor información sobre el sujeto y su producción, se puede visitar el archivo digital histórico con la cuantiosa obra del arquitecto donada a la Fundación Serralves (Oporto), la Fundación Calouste Gulbenkian (Lisboa) y el Centro Canadiense de Arquitectura (Montreal), este último, el cual posee una importante colección de arquitectura, con obras de Peter Eisenman, Arthur Erickson, John Hejduk, Gordon Matta-Clark, Cedric Price, Aldo Rossi, James Stirling, Pierre Jeanneret, Ábalos & Herreros y Foreign Office Architects, al cual Siza dono gran parte del material de su estudio. Recuperado de, 01/2024: https://www.cca.qc.ca/en/search?page=1&query=Alvaro+Siza&_=1706821143204

5. Para mayor información sobre el proyecto. Recuperado de, 01/2024: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/centro-municipal-distrito-sur/>.

6. Lo anteceden por ejemplo el Centro de Diseño e investigación Amore Pacific en Corea del Sur, construido con Carlos Castanheira y Kim Jang Kyu entre 2007-2010.

7. Lo anteceden por ejemplo el Centro de Diseño e investigación Amore Pacific en Corea del Sur, construido con Carlos Castanheira y Kim Jang Kyu entre 2007-2010.

8. Para mayor información sobre los proyectos. Recuperado de, 01/2024: <https://arquine.com/obra/museo-de-dise-no-bauhaus-coleccion-en-china/> - <https://www3.arquitecturaviva.com/works/oficinas-de-shihlien-group-6>. Sobre el Shihlien China Holding Co., Ltd. Recuperado de, 01/2024: <http://www.taiwanglass.com/SL/sl003eng.html>

Lo acompaña su colega y asociado Carlos Castanheira⁹ con 57 años, nacido en Lisboa, Portugal, en 1957. Quien se licencio en arquitectura por la Escuela de Bellas Artes de Oporto entre 1976-1981, vivió en Ámsterdam de 1981 a 1990, donde trabajó como arquitecto y estudió en la Academia Voor Bouwkunst Van Amsterdam. Y en 1993 fundó el estudio Carlos Castanheira junto a su esposa Clara Bastai. Siendo colaborador de Álvaro desde que fue estudiante; particularmente haciéndolo en varios proyectos fuera de Portugal.

Y con ellos el arquitecto Fernando Guerra por entonces de 44 años, nacido en Lisboa, Portugal, en 1970. Quien obtuvo el título de arquitecto en la Universidad Lusíada, Lisboa en 1993. Trabajando como arquitecto en Macao, durante cinco años entre 1994-1999, ciudad clave en el recorrido de este viaje. Y que por el 2014 ya es también un afamado y reconocido fotógrafo de arquitectura internacional. Al cual Álvaro conoció a partir del momento en que Fernando le envió a su estudio las fotografías que había tomado de su proyecto para la *Piscina da Marés*¹⁰. En un trabajo fotográfico al cual, iniciando un vínculo, el propio Siza le respondió por carta con algo así como "parece que haces algo que nadie hace".

El viaje en 2014

Los tres portugueses, aparentemente solos, se proponen emprender un viaje de unos veinte días recorrieron algunos singulares países y ciudades del continente asiático. Visitando obras iniciadas, inaugurando otras, buscando nuevos proyectos y posibles clientes, reuniéndose con personalidades diversas, así como también "en el marco de la disciplina" con el reciente Premio Pritzker 2012, el arquitecto Wang Shu. Y también inaugurar una exposición internacional de fotografías sobre el arquitecto Siza por Fernando Guerra. Con la siguiente agenda de recorridos:

Ida y vuelta a Portugal

Día 1 - Desde Lisboa, Portugal llegada a Ningbo / China.

Día 2 - Ningbo / China Conferencia.

Día 3 - Hangzhou / China encuentro con Wang Shu.

Día 4 - Hangzhou/China visita de obra al Museo Chino de Colección Bauhaus.

Día 5 - Taipei / Taiwán.

Día 6 - Taichung Golf / Taiwan apertura.

Día 7 - Taichung / Taiwan.

Día 8 - Taichung / Taiwan.

Día 9 - Taipei / Taiwán Hyperlapse: Exhibición y conferencia Instituto Xue Xue.

9. Para mayor información sobre la producción del sujeto. Recuperado de, 01/2024: <https://www.carloscastanheira.pt/>

10. Construida en Matosinhos, Oporto, Portugal entre 1961 y 1966, unas de las primeras obras que Álvaro Siza realiza como arquitecto autónomo. Recuperado de, 01/2024. URL: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/piscina-des-mares/>

Día 10 - Shihlien / China Edificio sobre el Agua primera visita.

Día 11 - Shihlien / China Edificio sobre el Agua Parque Industrial.

Día 12 - Shihlien / China Ceremonia de apertura del Edificio sobre el Agua.

Dibujo de Siza en la apertura del Edificio sobre el Agua.

Día 13 - Macao / China.

Día 14 - Macao / China Exhibición de “Shadow of light / Portrait of Siza by Fernando Guerra” en Macpro Gallery.

Volviendo a ver un dibujo realizado por Siza para Macao 30 años atrás.

Día 15 - Macao / China Siza en el Hotel Wynn.

Día 16 - Macao / China.

Día 17 - Macao / China Siza en el Sun Sun Hotel preparando la renovación.

Día 19 - Macao / China.

Día 20 - Finalización del viaje de los sujetos en cuestión. retorno a Lisboa, Portugal.

Si se tuviesen que marcar con líneas de trazo los recorridos cronológicos del viaje realizado por los sujetos a lo largo de los veinte días de viaje desde su inicio en Lisboa hasta Ningbo al final en Macao en China para volver a Lisboa, quedaría evidenciada la pretenciosa escala del viaje emprendido. Una enorme cantidad de kilómetros recorridos con una enorme agenda de actividades en el andar.

Entre otros modos de exponer el viaje en diversos medios de comunicación y redes sociales, la experiencia de este viaje tiene una narración propia y “cerrada” a partir de la idea de contar con sus propias fotografías expuestas en la red social Instagram, por medio de una cuenta oficial llamada *travellingwithsiza*. Dicha cuenta se deriva de la oficial del fotógrafo Fernando Guerra en Instagram, quien entre más de veinticinco mil fotografías que dice haber tomado¹¹, recorta, expone, recopila, indexa, titula en ella en forma de “diario íntimo, sus viajes realizados junto a los arquitectos Siza y Castanheira” sic. (Fig. 1).

Por el 2014, la App Instagram¹² ya ha sido comprada por Mark Zuckerberg para su gigante Facebook en mil millones de dólares. Se encuentra disponible en dispositivos celulares de Apple, Android y en los dispositivos con Windows. Ya cuenta con la posibilidad de etiquetar a otros usuarios en las fotografías compartidas. Y es una red social que llega a más de doscientos millones de usuarios al mes alrededor del mundo, de los cuales un 90% son menores de 35 años con un 68% de mujeres usándola. Contando desde sus inicios con

11. Fernando Guerra, o guardião de memórias de Siza Vieira (na Ásia e não só) por Amanda Ribeiro, 12/10/2014, Recuperado de, 01/2024: <https://www.publico.pt/2014/10/12/p3/noticia/fernando-guerra-o-guardiao-de-memorias-de-siza-vieira-na-asia-e-nao-so-1821555>

12. En sus inicios llamada “Burbn” fue creada en 2010 por el programador estadounidense Kevin Systrom y el ingeniero de software brasileño Mike Krieger como un proyecto de fotografía para móviles, solo disponible para iOS, el sistema operativo de los productos Apple.

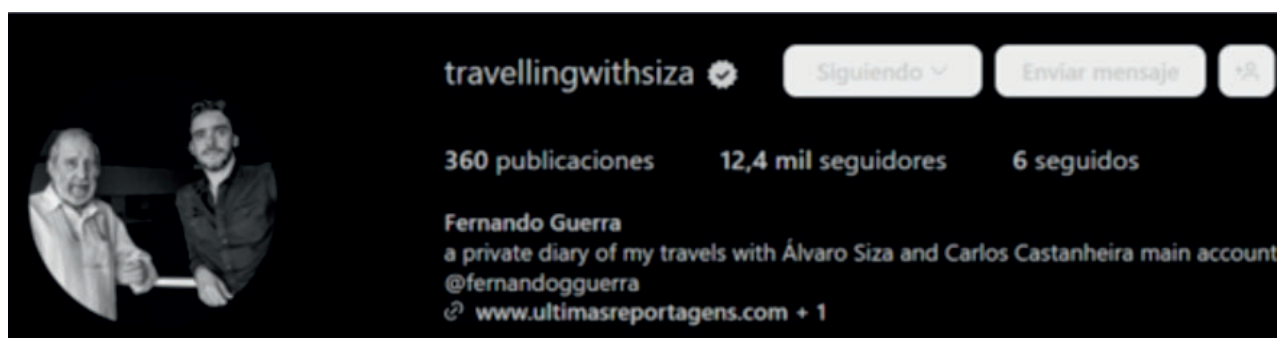


Figura 1: Guerra, F., *travellingwithsiza* [Fotografía]. Fernando Guerra cuenta oficial de Instagram: @fernandogguerra. Consultado el 01/12/2023 en <https://www.instagram.com/travellingwithsiza/?hl=es>

los *hashtags* como su gran novedad. Esa posibilidad de que los usuarios puedan indexar sus fotografías asociándolas a lo que ellos consideran como palabras clave, para “hacerlas hablar” de un único modo, o emparentarlas “como si fuesen familiares”; a la vez también de “empatarlas entre tanta diferencia” propia de la polisemia que pueda surgir de ellas. Como si lo singular fuese un lugar seguro donde habitar el discurso propuesto desde lo estético entre lo infinito plural. Confiando en que la imagen sea siempre una única y sola. Siendo que, como observa el cineasta Jean Luc Godard (Dussel I, Abramowski A, y otros; 2010):

“(...) no hay una imagen sino, por lo menos, dos y, en general, suele haber tres. Es decir, para hacer un montaje tiene que haber un choque entre dos imágenes y, generalmente, de este choque surge una tercera.”

A su vez, acordándolo y aceptándolo (y obviamente sin cuestionarlo) desde sus inicios la particularidad de esta red social fue contar con el condicionamiento de un requerimiento técnico alto para sus usuarios. Apostado a una fuerte pre-producción de lo que se quiera registrar, con máquinas y modos de usarlas que garanticen una muy buena calidad de las imágenes, al menos superior a los estándares de otras redes sociales. Garantizando un mínimo y seguro resultado de post-producción de lo que será expuesto al momento de ser usadas para subir los contenidos generados que se comparten.

Sumando a estos, los modos restrictivos de exposición que propone Instagram, con sus propios regímenes o modos de visualidad limitantes. Donde milímetros y píxeles deben limitarse a formatos de medidas y proporciones únicas, ubicaciones y cantidades únicas, y una grilla de visualidad no alterable, única, sobre la cual se van a realizar el desplazarse por la pantalla, *scroll*, de las cuentas de usuario. Conllevando así, a una anticipada especie de “respetada y avalada” experiencia estética, desde el collage fotográfico que proponen cada uno de los distintos usuarios que quieren ser visualizados. El cual seduce pues como plantea Lior Zylberman (2015: 155) al teorizar sobre los sentidos de las imágenes:

(...) nuestra experiencia cotidiana y la historia de las imágenes nos enseñan que la ilusión es el modo habitual de percibir las (Aumont, [1990] 1992, p. 101). Es más, la ilusión es consentida y consciente, pero depende de las condiciones psicológicas del espectador y, en particular, de sus expectativas: así podemos ver o podemos creer que vemos. La ilusión se funda en la creencia pero también posee una base sociocultural, y esta, como el conocimiento, será más eficaz ante imágenes socialmente admitidas, incluso deseables, o sea, cuando la ilusión se encuentre codificada socialmente, cuando el contexto cree las condiciones para la ilusión (Gombrich, [1960] 2002, p. 172)



Figura 2: Acosta, M, Ceres, I, San Filippo, L., *Collage crítico reflexivo* [Fotografías]. Fuente: Producción (recortes y edición) de los autores de este artículo sobre fotografías expuestas en la cuenta *travellingwithsiza*.

Con este panorama inicial surgen los primeros interrogantes, ¿qué estrategias de nuestra parte podemos considerar oportunas para poder encarar el material, y lo que con él se procura simbolizar? Una de ellas ser conscientes ante lo que nos enfrentamos ya que;

Las fotografías pueden resultar objetos cristalizadores de sentidos, pero Schütz nos permite comprender que todo objeto, su interpretación, su uso y su sentido, como también nuestra percepción, se encuentran atravesados y determinados por nuestro conocimiento y nuestra propia situación biográfica. Zylberman (2015: 159)

Y con él una de las primeras decisiones fuertes del abordaje crítico, el des-catalogar lo expuesto como producción de sentido propia. Al operar sobre el presunto paquete cerrado de imágenes que nos propone el collage de Guerra (Fig. 3), reconociendo como reflexiona Zylberman (2015: 159), que más allá de que;

las imágenes son papeles, bits, celuloide, cintas magnéticas. La posibilidad analítica reside en lo que sobre ellas colocamos, lo que proyectamos: no hay imagen de memoria, sino expectativas a ser cumplidas. La riqueza de la imagen no radica en lo que hay en ella, sino en lo que no hay.

Entonces al mismo momento y con la misma acción de recopilar desde el recorte propio y como nuevo catálogo a abordar críticamente; producimos desde lo descriptivo/lo interpretativo, aquello que nos recuerda Franco Rella (Tafuri 1984: 7) respecto a que:



Figura 3: Acosta, M, Ceres, I, San Filippo, L., *Collage crítico reflexivo* [Fotografías]. Fuente: Producción (recortes y edición) de los autores de este artículo sobre fotografías expuestas en la cuenta *travellingwithsiza*

“El conocimiento interpretativo tiene un carácter convencional y es una producción, un poner un sentido en-relación, y no descubrir el sentido”.

Para seguir interrogándose: “Pero, ¿cuál es el sentido del operar, de esta actividad? ¿Cuál es el lugar de esta relación? ¿Qué hay detrás de la Fiktion del sujeto, de la cosa, de la causa, del ser? ¿Qué es, en fin, lo que puede soportar esta pluralidad inmanente? El cuerpo. (...) He aquí el límite de la interpretación, es decir, el lugar de la descripción (...)”

Haciendo de igual modo que ese cuerpo nos diga otras cosas de las dichas y no dichas, que nos deje entrever y mirar otras cuestiones, otros sentidos, otros enfoques, para permitirnos abordar reflexiones críticas.

El viaje como estrategia

Qué es un viaje, no hace falta decirlo, cada desplazamiento que emprende un viajero es probablemente una definición del mismo, y a la vez: del propio viajero. La respuesta al para qué o por qué se viaja, de igual modo que ante la definición de qué es un viaje, la podemos buscar, más allá de contar o carecer de las voces del viajero, en lo que expresa su cuerpo al andar de su viaje De Certeau (1980). En cómo lo narra al mismo tiempo que lo inventa, entendiendo por narrar a toda aquella representación que hace el viajero de su experiencia de viaje en tiempo presente o pasado sobre lo real que nombra, y así su invención. A veces en esa literatura fabulosa y exquisita con voz propia, a veces en lo graficado de mano propia, a veces en las fotografías con ojo propio. Diversos modos que conllevan a la materialización y simbolización del viaje, haciéndonos viajar en cuantiosa medida a partir del relato del viajero. Llevándonos a detenernos e indagar en las particularidades de cada uno de esos regímenes de representación. Porque es distinto lo que le sucede al espectador como por ejemplo nos advierte Martha Penhos (2013: 20) ante la fotografía:

El medio fotográfico instala una tensión entre carácter indicial e iconicidad (Shaeffer 1990), produciendo en el espectador actual una doble respuesta ante la imagen: de confianza en la verdad de lo que allí se ve (y por lo tanto de horror), y de conciencia de la distancia que nos separa de ello (Dubois 1986, Frizot 2009, Krauss 2002) y que permite aliviar, si bien solo en parte, aquel horror (Sontag 2006)

Y en este caso, el viaje que vamos a abordar “carece” de las voces de los viajeros. Apoyado intencionalmente por sus autores en las imágenes, para ser narrado desde los regímenes de las fotografías que ellos mismo eligen mostrarnos como soporte.

Exponiéndonos en principio a algunas cuestiones a des-ligar para no caer en la tiranía de la credibilidad. El superar la presunta idea de que al no contar con las voces de los viajeros parecería que deberíamos creer o confiar ciegamente en lo que ellos nos muestran a través de las imágenes expuestas. Con obviada cognitiva, observar conscientemente que esas mismas imágenes no son ni mudas, ni ingenuas, ni únicas, ni controlables, pudiendo decirnos más que mil palabras. Incluso a sabiendas, como expone Penhos (2013: 20) citando a Sontag, de que “fotografiar a las personas las “transforma en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente [...] fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando”. Pues a partir de ellas podemos pensar en al menos cinco estrategias que se entrelazan, derivan, concatenan, van y vienen. Y que también a diferencia de otros presupuestos si se quieren “algo románticos” sobre el viajar, aquí se diferencian desde el principio radicalmente. Con este viaje se sabe concretamente de ante mano que se pretende lograr durante el desarrollo del mismo, o al menos como contarlos para que la experiencia del mismo en su totalidad, tenga las formas que se quieren y no otras. Con el recurso de las imágenes, sesgándolas a una suerte de círculo sobre el cual las cosas, y las personas, se vuelven radiales, para cerrarse sobre el único y presunto fin que conlleva este modo de viajar como medio.

Estrategias con las cuales estos viajeros construyen e instauran, a partir de un desde dónde (Siza, lo portugués, la Disciplina, etc), un frente a qué (China, sudeste asiático, mercado capitalista, etc), el qué y el cómo se producen, para dar con el por qué o para qué predeterminado que veremos. Con aparente novedad, ahora sobre el soporte de redes sociales (en este desde Instagram) en el compartido siglo XXI, pero como dijimos, de igual modo como históricamente ha sido manipulado, cualquier relato sobre lo sucedido.

Y como otra cuestión a desligar no menor, el poder superar la condición de lo sucedido para entenderlo como lo hecho. Inicialmente porque como plantea Dubois en la cita de Penhos (2013: 20) en el *acto fotográfico*, "la imagen fotográfica es inseparable del acto que la funda". Y seguidamente porque esa articulación consciente es lo que permite la operación crítica, y con ella hacer visibles las decisiones, los sujetos que detrás de ellas las efectúan; y los valores que conllevan o dejan con el paso del tiempo.

Viajar de límites precisos

Una agenda severamente pautada en tiempos y en espacios, en cronómetros y formas y en varias de muchas otras cuestiones es en gran medida como se precisa el desarrollo de este viaje.

Se elige ir a la reconocida por el mundo portugués ciudad de Macao, "la última colonia europea en Asia", una colonia portuguesa desde 1887 y que desde 1999 paso a manos de China "con el mismo modelo político que su vecina Hong Kong de un país, dos sistemas (...) la cual tiene su propio gobierno y maneja sus asuntos legales y financieros". Nominada por algunos como Las Vegas de Asia, por ser "el único lugar en China donde se puede jugar en casinos legalmente. Siendo una de las razones por las que cuenta con una gran infraestructura hotelera y su economía está en pleno auge". (...) Con una población de poco más de 600.000 personas", y con un dato para nada menor a la hora de elegir un destino de viaje proyectado ya que "Macao tiene el tercer PIB per cápita más alto del mundo, solamente detrás de Luxemburgo y Suiza". Una ciudad sobre la cual también de su territorio la historia de la arquitectura portuguesa ha sabido hacer un lugar de colonización para sus diversas prácticas a lo largo del tiempo. Siza mismo junto a su colega Távorda en sus prácticas arquitectónicas de los años ochenta, además de los citados años de primeras prácticas del fotógrafo, otrora arquitecto Guerra¹³.

Se elige salir en la tapa de un periódico local, *Hoy Macao*, de habla portuguesa para la colectividad que viven en dicha ciudad¹⁴.

Se elige ir a una ya tradicional librería de idioma portugués en la cosmopolita Macao.

Se elige ir, y antes que eso, dar sentido a una exposición de fotografías sobre ellos mismos, pasando a ser como portugueses organizadores, expositores y visitantes, todo a la vez, con la exhibición de "*Shadow of light / Portrait of Siza by Fernando Guerra*", el título en inglés es propio de los autores, en la galería de arte internacional Macpro Gallery en Macao.

13. Macao between the nineteenth and twentieth centuries: town planning and infrastructure, por José Manuel Fernandes, Recuperado de, 01/2024: <https://www.icm.gov.mo/rc/viewer/20038/1342>

14. Diario Hoje Macau N.º3166 de 02/09/2014. Recuperado de, 01/2024: <https://issuu.com/hojemacau/docs/hm-2-9-14>

Se elige comer con cubiertos occidentales, entre otras precisiones establecidas para el andar y desenvolverse de estos viajeros portugueses en este viaje por el sudeste asiático.

El viaje se vuelve entonces pretendidamente autorreferencial respecto a “lo portugués”, e incluso por momento al recorte de “un único mundo occidental”, siendo el eje sobre el cual se pase por donde se pase, se vaya a donde se vaya o suceda lo que suceda no debe salirse de ese patrón de identidades culturales trazadas. El personaje central Siza y sus acompañantes se mueven en un mundo portugués, más allá de como vimos; el viaje invita a recorrer una vasta extensión de territorios asiáticos visitados.

La estrategia para esta parte del viaje se circunscribe a trazar límites precisos allí donde podría no haberlos, produciendo lo singular entre tanto plural posible acercándose. Prefigurando un pretendido moverse en el marco limitante y limitado de “lo portugués”, a partir de buscar lo conocido, lo habitual, lo familiar, y lo natal que convoque al terreno luso. Donde el personaje no desentona de lo que lo rodea, pudiendo pasar desapercibido en “un mundo propiamente portugués” frente a lo que “aparezca” no portugués e incluso no occidental en estas latitudes orientales.

Viajar con disfraz

A lo largo de los veinte días de viaje, Siza parece presentarse con la misma vestimenta en todas las fotografías (Fig. 4). Cuesta saber cuántos días han pasado y cuantos lleva puesta la misma camisa. O si no es una única camisa y son varias distintas y/o intencionadamente iguales, en el mismo color y en el mismo modelo. Aunque ciertamente como detalle y muy detenidamente, en algunas fotografías se puede advertir en el uso de sus camisas blancas, visiblemente el logo que identifica a la marca Polo Ralph Lauren, confirmando la variedad respecto a otras que usa en otros momentos y que no lo tienen.

Podemos desmenuzar los elementos que componen sus vestiduras, en camisa de color blanco, por momentos dentro y por momentos fuera del pantalón, según la ocasión, según el contexto. Pantalón de vestir, en general negro o gris oscuro y zapatos negros. Una suerte de impronta pseudo-formal de reminiscencias al orden tripartito de la Grecia clásica. Donde el saco, luego de los zapatos, el pantalón y la camisa, puede llegar a rematar o descontracturar este conjunto “tradicional” con que se muestra vestido el arquitecto luso. La misma vestimenta, como si fuese un mismo disfraz para lo cotidiano, nos remite a la construcción de un personaje rutinario, familiar, cercano, sólido e inmutable. Entenderlo como un “personaje” donde siempre se presenta caracterizado de la misma forma, genera un reconocimiento cuasi instantáneo ante el uso tipológico de sus elementos referenciales, que podríamos decir “son un clásico”.

Al mismo tiempo, rara vez se lo puede ver con ningún tipo de equipaje o maleta de viaje, parece vivir en una suerte de cotidianeidad reforzada por la familiaridad de estar en su mundo propio: en lo portugués.

La estrategia aquí de mostrarlo así, en su habitual manera de vestir, es casi también con intención obscena, la pretendida búsqueda de una mimesis o concordancia con las formas y los materiales con los cuales viste la mayoría de sus proyectos. Con mármoles marrones en la base, con hormigón blanco en el fuste y con leve borde de cubierta en el



Figura 4: Acosta, M, Ceres, I, San Filippo, L., *Collage crítico reflexivo* [Fotografías].

Fuente: Producción (recortes y edición) de los autores de este artículo sobre fotografías expuestas en la cuenta *travellingwithsiza*

remate. Algo que a esta altura de su carrera disciplinar, con más de cincuenta años de profesión, ha construido de modo canónico como una suerte de manifiesto de su trabajo y su vida para mostrarse ante el mundo actual y a la vez imperecedero.

La estrategia aquí se torna un círculo cerrado a partir del sujeto Siza como un personaje, que enlaza al arquitecto y su arquitectura dando forma a la Disciplina y lo portugués como imágenes consolidadas e inmutables.

Viajar de lo intemporal

Sobre otro collage de autores (recortes y edición) sobre fotografías expuestas en *travellingwithsiza* cuenta oficial de Instagram en cuestión, podemos percibir la utilización de las fotografías en formato cuadrado de 6 x 6 mm, o por lo menos eso expresan en su tono sepia, con reminiscencia a una época pasada en aquel modelo reconocible hoy como “un clásico en la fotografía analógica”¹⁵. (Fig. 5). Resaltando que estamos parados en el año

15. Nos referimos al formato cuadrado posibilitado desde las cámaras Brownie producidas por Eastman Kodak en 1901

2014, donde la fotografía digital desde cualquier dispositivo de alcance masivo hace rato que ya ha captado la mayor cantidad de adeptos¹⁶. Lo que en su momento revolucionó el campo de la disciplina fotográfica dejando en lugar de obsoletos o vintage los formatos analógicos tradicionales. Y nos preguntamos, ¿estas fotografías están tomadas con verdaderas cámaras analógicas, con todo el tiempo que demandaría el proceso para obtener el resultado final para ser expuestas, desde su revelado, posterior proceso de copiado hasta la digitalización de las imágenes, o solamente es una expresión mediante medios y post producción digital, para generar esta atmósfera “nostálgica y romántica” acorde con el origen e incluso con “los filtros” de la red social?¹⁷

Luces y sombras, soles y lluvias, las dos de la tarde o las diez de la mañana, hace un mes allí o dos días por ahí, todo es incierto. La estrategia es la supuesta igualdad de tiempos y espacios, que posibilite la pérdida de las nociones de lo uno y lo otro, o sea, que mutuamente se anulen el tiempo y el espacio, al no poder reconocerse ni las temporalidades ni las espacialidades que soportan y afectan las acciones donde se están sucediendo los hechos que los sujetos viven en estas situaciones de viaje, en tanto viajeros.

Estrategia estética que al propiciar esta supuesta pérdida de tiempos/espacios, consolida las formas de un presente continuo. El cual presupone en su linealidad impoluta, la posibilidad de desligar-nos como autómatas del riesgo que pueda correrse con lo mínimo imprevisto. De igual modo Siza se construye como un icono, en un mundo sin conflictos, sobre el cual gira todo lo demás, incluso Carlos y Fernando, como simples satélites.

Viajar como vaciamiento cultural

Entre tanta ajenidad del mundo asiático, cómo eludir lo no-portugués, y todo aquello que resulte “ajeno” al personaje que identificamos como el portugués, el “Arquitecto Álvaro Siza”. Cómo “aislar” a una persona entre millones. Como lograr no perder el carácter de lo individual entre lo masivo. Como hacerlo al dar con la densidad poblacional de las ciudades que visitan como por ejemplo la mencionada Macao¹⁸.

El truco aquí, otra vez con otra estrategia similar a la de los límites precisos, es circunscribir los límites “del contexto, del entorno” en el soporte fotográfico (Fig. 6). Con la estrategia de optar por planos cortos y cerrados, que generen un foco puntual de control total sobre la figura expuesta, con la consecuente pérdida de cualquier referencia exógena

para sus rollos de film de carrete de 120. Recuperado de, 01/2024: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150108_finde_caja_historia_carton_importante_brownie_fp

16. Hasta el 2011 Instagram sólo funcionaba con iPhone y la calidad de sus cámaras fotográficas. Con la llegada de los teléfonos inteligentes (smartphone) y sus respectivas cámaras incluidas en cualquier tipo de celular, la fotografía digital se masificó, más allá del poder adquisitivo de cada persona.

17. “El nombre de Instagram surge de la combinación de instant camera (‘cámara instantánea’) y telegram (‘telegrama’). Esa connotación nostálgica se vio también en las características de las imágenes de esta red social, que al principio se editaban en forma cuadrada, como las producidas por las antiguas cámaras Polaroid y Kodak Instamatic”. Recuperado de, 01/2024: <https://elordenmundial.com/hoy-en-la-historia/6-octubre/instagram-red-fenomeno-social/>

18. Macao se ubica primera en relación a la densidad de Habitantes por Km², con un Portugal que ocupa el lugar N° 103 en la tabla que indica los Países y territorios dependientes por densidad de población. Recuperado de, 01/2024: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Pa%C3%ADses_y_territorios_dependientes_por_densidad_de_poblaci%C3%B3n



Figura 5: Acosta, M, Ceres, I, San Filippo, L.,
Collage crítico reflexivo [Fotografías].
Fuente: Producción (recortes y edición) de los autores de este artículo sobre fotografías expuestas en la cuenta *travellingwithsiza*.

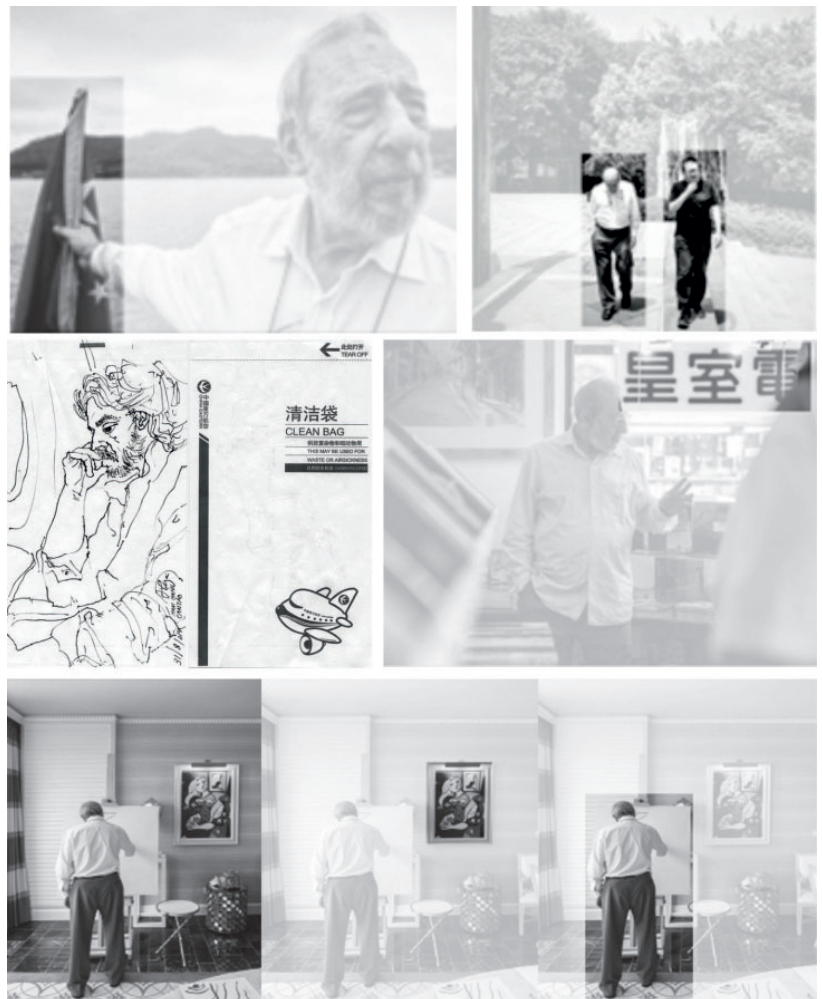


Figura 6: Acosta, M, Ceres, I, San Filippo, L.,
Collage crítico reflexivo [Fotografías].
Fuente: Producción (recortes y edición) de los autores de este artículo sobre fotografías expuestas en la cuenta *travellingwithsiza*.

al personaje retratado. El cual pasa a ser central, cotidiano, familiar e incluso local en ese mundo “ajeno sobre el contexto o entorno en que se mueve”. Como sino hubiese espacio para “lo asiático/lo oriental”, que supone ser el lugar abordado por donde transitan el viaje y sus viajeros. Cualquier referencia “ajena” al mundo del sujeto portugués, incluso personas, se evitan mostrar poco y nada, no mostrar e invisibilizar, quedando relegadas incluso figuras tan centrales como el propio Siza a un plano secundario o meramente de subordinación. Como en el caso del encuentro con el arquitecto Wang Shu, nacido en 1963 y de origen chino, que incluso antes y más allá de su origen nativo, es también un reconocido arquitecto a nivel mundial, por quienes le otorgaron el Premio de Arquitectura Pritzker hace apenas dos años, en el 2012¹⁹.

Con este proceder, completamente todo aquello que pueda aparecer en el horizonte quedará bajo la lógica de su dominio, su control, siendo ese todo relevado a un plano secundario respecto al personaje central y su cultura “portuguesa” construída como centro y centralidad sobre él. Hasta llevar de igual modo la cultura occidental con la cual se establecen las únicas referencias. Como cuando podemos ver dibujando a un Siza autentico, frente a una réplica de un cuadro de Picasso colgado de fondo de una pared en un espacio cualquiera, que resulta ser el lobby de un hotel chino.

Viajar como producto

Cada vez que podemos verlo a través de la lente de la cámara que nos propone el fotógrafo Guerra, vemos a al arquitecto Siza que está concentrado, que está pensando, que está dibujando, que está leyendo, que está pintando, que está hablando (Fig 7). Como si pareciera querer darnos con la idea de que pasa su tiempo constantemente haciendo o tramando algo. Es una máquina que parece no dejar de funcionar nunca, de ese tipo de máquinas fordistas que en sus veinticuatro horas a la semana, no pueden dejar de producir el *stock* demandado por la industria. Así mismo, en esta lógica de producción sin fin, podemos verlo a Siza que está comiendo, que está fumándose un habano. Como si las necesidades básicas y los placeres mundanos entrasen también ellos, en la misma necesidad de una inagotable producción de mercancías. En los tiempos libres, en los tiempos de descansos, en los tiempos de almuerzos, cenas y sobremesas, el arquitecto no dejar de estar en acción y como él, y también con él, el fotógrafo Guerra que no deja de retratarlo y presentárnoslo así, como un ser humano que es cuasi una máquina. Y así en lo plural, seres humanos como maquinas, ya que también es representado del mismo modo el otro arquitecto que los acompaña Carlos Castanheira.

La acción del sujeto y el ojo puesto sobre dicha acción en ficcional tiempo constante, se torna tan central como estrategia, que logra hacer gravitacionar hacia un sinsentido o nulidad a cualquier cosa que se presente a su alrededor. Entonces nuevamente no importa la trascendencia de verlo comer con cubiertos y vajilla del orden de los occidentales, sin rastro alguno de cubiertos o vajillas del orden de los orientales. No importa que no podamos mirar las marcas de las bebidas, o solo ver la parte etiquetada con su

19. Premio para la Disciplina Arquitectura, que es similar al Nobel, y que desde 1979 se concede a un arquitecto que ha realizado aportaciones importantes a la profesión. Shu lo recibió con apenas cuarenta y ocho años, por el trabajo realizado desde 1997 cuando fundó su estudio de arquitectura *Amateur Architecture Studio* en Hangzhou, China, junto a su socia y esposa, Lu Wenyu (nacida en 1967).

código de barras común al diseño gráfico de todas las bebidas, o al menos las de industrias occidentalizadas. No importa a quienes tenemos enfrente, pues nuestras referencias están centradas, son claras, es Álvaro Siza y Fernando Guerra, y no se deja lugar a interrogarnos por otras cosas, otras acciones, ni otros seres humanos que tenemos sentados enfrente, como nos posiciona la fotografía tomada desde las espaldas de los portugueses. Esta lógica de constante producción, se condice con la lógica del prosumidor en los estadios actuales del capitalismo cognitivo del siglo XXI. Y en los mismos parámetros se posiciona al viaje como medio para movilizar fuertemente lo económico, denotando el incansable carácter productivo de estos viajeros. Y con ellos y con esto, las garantías para un modelo ideal de mercado capitalista, con solvencia, eficiencia, rigurosidad, estabilidad y cosificación.

Con altísimo nivel de desafíos y de concebida seguridad en llevarlo a adelante sin problemas. Algo notable y a destacar en ellos, que también nos habla de un montón de cuestiones invisibilizadas por el solo hecho de que vemos únicamente lo que se nos muestra. El solo pensar en proyectar esta ambiciosa agenda con visitas de obras de arquitectura propias, inauguraciones de obras de arquitectura propias, conferencias propias, exposiciones de muestras fotográficas propias, reuniones con potenciales clientes para futuros proyectos para obras propias, ruedas de prensa y entrevistas para contar la experiencia propia. Dentro de los ajustados itinerarios proyectados en los veinte días de los recorridos por kilómetros aéreos, marítimos y terrestres. Entre ciudades de imponentes escalas urbanas, densidades poblacionales e historias. En el contexto expansionista de una cultura milenaria como lo es la de China y la región del sudeste asiático. Y pensar en solo tres portugueses, digamos solo tres personas y una red social; ¿y dónde están los Otros?



Figura 7: Acosta, M, Ceres, I, San Filippo, L.,
Collage crítico reflexivo [Fotografías].

Fuente: Producción (recortes y edición) de los autores de este artículo sobre fotografías expuestas en la cuenta *travellingwithsiza*.

Reflexiones para retomar el viaje

Con lo expuesto hasta aquí “las cosas no son lo que parecen ser”. Y aunque parezca una sonsera esta ironía – y ojalá sea una obviedad –; la operación de armado que propone este viaje no es para nada ingenua, aunque aparente serlo, o incluso peor aún, aunque siquiera le preocupe padecer la posibilidad de la desmitificación. El que lleguemos a pensar que hemos sido engañados, que esto ha sido un fraude, o puro montaje de ilusionismo sin que nos hayan advertido que estábamos ante magos, no le importa a nadie. Y particularmente sobre esto último quizás se centra la propuesta de este viaje. Se posiciona en un marco de visualidad “actual” – las comillas son para advertirnos que podríamos estar bajo la misma lógica de tiempos de Medievales –; en el cual, no caben dudas sobre las imágenes expuestas en nuestra cotidianeidad. Son imágenes que ya no serán puestas en cuestión, aparentemente jamás. El catálogo, el paquete cerrado, las estrategias para dar con la construcción de identidades de un personaje: el arquitecto Álvaro Siza, una disciplina: la Arquitectura, e incluso como se plantea aca, para una nación: lo portugués, no admiten discusión, no es necesario ningún tipo de cuestionamiento. Y peor aún, admiten lo inadmisibles, borrar del mapa a las demás personas, a quienes habitan los lugares, borrar la interacción, el intercambio, lo que pueda suceder sin controlarlo. Como si el viaje fuese cuasi una virtualidad. Una realidad recreada desde lo ficcional.

Sin embargo, así como las cosas no son lo que parecen, no todo es color de rosas. Gran parte de la estrategia de este viaje es no hablarnos de lo que sí conlleva la sobrada relación histórica y comercial de estas dos naciones, entre Portugal y China. Llevándonos con la propuesta de lo portugués, a otros tiempos, y de modo retrogrado, remontándonos a la lógica mercantilista del siglo XV donde los navíos mercantes portugueses colonizaban los territorios a los cuales llegaban con sus flotas, como la propia Macao, recientemente anexada a China. Tiempos de contrabando, de circuito ilegal, de intercambio material y simbólico, sobre la primera ruta de la seda.

En consecuencia, este mundo asiático, particularmente desde las ciudades elegidas del sudeste de China, son un periplo meramente enunciativo respecto a la posibilidad de narrar algún tipo de intercambio cultural. Nada que denote modos de vida disimiles, costumbres otras, paisajes diversos o ciudades con modos de construirse y habitarse diferentes al mundo del portugués. Lejos de aquello que expresará el sentir del propio arquitecto Siza tiempos atrás en aquella entrevista (2008: 2016: 140) cuando le preguntan *¿cómo influye el viaje en tu trabajo?*²⁰

(...) La profesión de arquitecto tiene una componente de rutina muy fuerte; y es necesario libe-

20. Su respuesta completa se inicia con: *“En el viaje los estímulos que percibes son más intensos porque estás más disponible; además sientes una cierta soledad que te lleva a captar las cosas con más intensidad. Trabajar en tu medio habitual es difícil porque la experiencia del conocimiento cotidiano agota en cierto modo la posibilidad de sorpresa. Ese cansancio se transforma, sin embargo, cuando trabajas en un sitio distinto, lo que te permite percibir las cosas mucho más intensamente. La observación es un ejercicio de aprendizaje importante, proporciona muchos placeres: es como escapar de la rutina diaria. La profesión de arquitecto tiene una componente de rutina muy fuerte; y es necesario liberarse de esa rutina para ver las cosas de otra manera. Siempre me ha parecido fascinante viajar; hay tantas historias de lo que ha supuesto el viaje para artistas y arquitectos, que se convierte en una forma diferente de conocimiento. Viajar en soledad es la mejor manera de sentir curiosidad”*. El sentido de las cosas. Una conversación con Álvaro Siza por Juan Domingo Santos. Extracto de la entrevista a Álvaro Siza, El Croquis, N° 140, Madrid, 2008. Publicado en Cuatro Cuaderno. Apuntes de Arquitectura y Patrimonio – I. Fundamentos, el 29 de diciembre de 2016. Recuperado de, 01/2024: <https://cuatrocuadernos.wordpress.com/sentido-cosas-alvaro-siza/>

rarse de esa rutina para ver las cosas de otra manera. Siempre me ha parecido fascinante viajar; hay tantas historias de lo que ha supuesto el viaje para artistas y arquitectos, que se convierte en una forma diferente de conocimiento. Viajar en soledad es la mejor manera de sentir curiosidad.

Cada uno de los movimientos realizados pueden leerse como mojones claves para entender la lógica expansiva de los mercados capitalistas del siglo XXI. Y fundacionalmente articular en la llamada “Ruta de la Seda 2.0”, que se pone por segunda vez en el mapa económico mundial; las negociaciones de los mercaderes portugueses con los asiáticos.

Denotando algo para nada visible desde la propuesta y exposición de este viaje. Como hemos probado, quienes tienen el control del material expuesto son los propios viajeros portugueses, y aun así, y más allá de la histórica y habitual arrogante supremacía occidental sobre todos los demás, como plantean autores como Besie (2000), no deja de sorprender cierto grado de acallada complicidad de parte del mundo asiático. Como si a quienes le toca representar los intereses de la nación China, no les importase tanto pasar por desapercibidos o quedar invisibilizados culturalmente ante las vistas de quienes contemplan este viaje vía Instagram. Ya que ambos estados comparten un nivel de interés mutuo, que en el siglo XXI se puede remontar al 2010 cuando por noviembre el por entonces presidente de China, Hu Jintao visita al primer ministro luso, el socialista José Sócrates, para “ayudar” a un Portugal que atraviesa problemas de refinanciación de endeudamiento económico con el Fondo Monetario Internacional²¹, con el objetivo concreto de:

Para luego en el 2012, y con el cambio de primer ministro, el demócrata Pedro Passos Coelho, y con un Portugal camino a la debacle social y económica debido al *severo programa de ajustes y reformas acordado en 2011 por las autoridades lusas con la Unión Europea y el Fondo Monetario Internacional a cambio de su rescate financiero, y que ha sido aplicado casi a rajatabla por el actual Gobierno conservador*. Encontrándonos nuevamente con el arquitecto Álvaro Siza expresando su posicionamiento político económico respecto a la situación que vive en ese momento su país natal²², advirtiendo públicamente que “*aquí (en Portugal) tenemos una dictadura, que «aparentemente» incluye «una negociación» pero «no se ve la negociación»*”²³.

Para encontrarnos en el 2013 con una China y su *Iniciativa Cinturón y Ruta* (BRI, por sus siglas en inglés), una estrategia geopolítica a nivel global con la cual se decide²⁴

(...) tomar el liderazgo en el Pacífico con las iniciativas de crear la “Franja Económica de la Ruta de la Seda” en referencia a la mejora de infraestructuras de conectividad a lo largo del corredor euroasiático, y en particular en Asia Central. Crear la “Ruta de la Seda Marítima del

21. EFE (2010) China se compromete a ayudar a Portugal a salir de la crisis. 07/11/2010. _Publico.es. Recuperado de, 01/2024: <https://www.publico.es/actualidad/china-compromete-ayudar-portugal-salir.html>

22. No es una novedad que Siza es una figura activa políticamente. Encontrándolo por ejemplo desde los años setenta, con la llamada “revolución de los Claveles” en su país natal, participando de un trabajo intenso alrededor de la vivienda social.

23. Álvaro Siza: «La sensación es que en Portugal vivimos de nuevo en dictadura», septiembre, 2012. Recuperado de, 01/2024: <https://www.lavozdegalicia.es/amp/noticia/economia/2012/09/11/alvaro-siza-sensacion-portugal-vivimos-nuevo-dictadura/00031347374189586288149.htm>

24. Portugal sufrió en el 2012 la mayor recesión desde 1975. Recuperado de, 01/2024: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/economia/2013/03/11/portugal-sufrio-2012-mayor-recesion-1975/00031363004537316938415.htm>

Siglo XX” con un presupuesto de 40 billones de dólares, en referencia a las rutas de navegación entre China, el Sudeste Asiático y el Océano Índico, llegando hasta África Oriental.

Y entonces recordemos como llegamos hasta acá, y lo que vimos en Instagram.

Es agosto del 2014, los arquitectos Álvaro Siza, Carlos Castanheira y el arquitecto en carácter de fotógrafo Fernando Guerra emprenden un viaje a China y el sudeste asiático. Un viaje que hemos trabajado desde su unidad y desde sus fragmentos. Y del cual aún nos quedan, a nosotros; sobradas cosas por mirar y por contar.

Referencias bibliográficas

- Brea, J. L. (2005) *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal Ediciones.
- Clifford, G. (1973-2003) *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- De Certeau, M. (1980) *La invención de lo cotidiano*. París: Gallimard.
- De Certeau, M., (1974-1999) *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dussel I, Abramowski A., Igarzábal B., Laguzzi G. (2010). *Aportes de la imagen en la formación docente. Abordajes conceptuales y pedagógicos*. Recuperado de, 01/2024: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000763.pdf>
- Penhos, M. (2013) *Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo xix) a las fotos de identificación en nuestros días*. *Memoria y sociedad* 17, no. 35: 17-36.
- Tafuri, M. (1984) *La esfera y el laberinto*. Editorial Gili.
- Zilberman, L. (2015) *Fotografía y sentido. Una aproximación pragmático-fenomenológica, en Sentidos de la imagen*. *Revista Anales del IAA #45 - año 2015 - (151-161)*.

Referencias WEBS

- Dowling S. (2015) *¿Es esta la caja de cartón más importante de la historia?* BBC News, 10/01/2015, Recuperado de 01/2024: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150108_finde_caja_historia_carton_importante_brownie_fp
- Fanor L. (2017) *La Ruta de la Seda 2.0*. Programa Asia Pacífico. Recuperado de, 01/2024: <https://www.pucv.cl/uuaa/asia-pacifico/noticias/la-ruta-de-la-seda-2-0>
- Fernandes J.M. *Macao between the nineteenth and twentieth centuries: town planning and infrastructure*, Recuperado de, 01/2024: <https://www.icm.gov.mo/rc/viewer/20038/1342>
- Ribeiro A. (2014) *Fernando Guerra, o guardião de memórias de Siza Vieira (na Ásia e não só)* 12/10/2014. Recuperado de, 01/2024: <https://www.publico.pt/2014/10/12/p3/noticia/fernando-guerra-o-guardiao-de-memorias-de-siza-vieira-na-asia-e-nao-so-1821555>
- Villamuera J. *Instagram, una red y fenómeno social*. El Orden Mundial, Recuperado de, 01/2024: <https://elordenmundial.com/hoy-en-la-historia/6-octubre/instagram-red-fenomeno-social/>
- Williams S. (2019) *Macao: el vecino de Hong Kong que le sigue siendo fiel a China*. BBC News, 21/12/2019, Recuperado de 01/2024: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-50866647>

Acerca de los autores

Martín Acosta

Arquitecto FAPyD-UNR, JTP en Área Historia de la Arquitectura, Asignaturas Historia de la Arquitectura I, II y III, Taller San Filippo (ex Dra Arq Silvia DÓCOLA) en la carrera de Arquitectura. JTP en Historia del Diseño Gráfico, cátedra Zanuttini, y en Semiótica y Cultura Visual, cátedra Samaja, ambas de la carrera de Diseño Gráfico, FAPyD-UNR.

Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario.
Riobamba 220 bis - Rosario CP 2000
Correo electrónico: martinacosta9@gmail.com

Ignacio Ceres

Estudiante FAPyD-UNR, Auxiliar de 2da en Área Historia de la Arquitectura, Asignaturas Historia de la Arquitectura I, II y III, Taller San Filippo (ex Dra Arq Silvia DÓCOLA) en la carrera de Arquitectura. Auxiliar de 2da en Historia del Diseño Gráfico, catedra Zanuttini, y en Semiótica y Cultura Visual, catedra Samaja, ambas de la carrera de Diseño Gráfico, FAPyD-UNR.

Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario.
Riobamba 220 bis - Rosario CP 2000
Correo electrónico: nachoceres.f@gmail.com

Luis San Filippo

Arquitecto FAPyD-UNR, Profesor Titular en Área Historia de la Arquitectura, Asignaturas Historia de la Arquitectura I, II y III, Taller San Filippo (ex Dra Arq Silvia DÓCOLA) en la carrera de Arquitectura. JTP en Semiótica y Cultura Visual, catedra Samaja, de las carreras de Diseño Gráfico y de Diseño Industrial. JTP en Teoría y Crítica del Diseño, en Diseño Industrial FAPyD-UNR. Realizador audiovisual para Arquitectura (capA).

Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario.
Riobamba 220 bis - Rosario CP 2000
Correo electrónico: alfilipo@gmail.com

**DESDE LA GIRA DE LOS MIL NOMBRES HASTA LA
FUNDACIÓN EVA PERÓN.
UN ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO DE LA VISITA DE EVA
DUARTE A ESPAÑA EN 1947 Y SU POSTERIOR IMPACTO
EN SU OBRA POLÍTICO-SOCIAL (1948-1952).**

**FROM THE TOUR OF A THOUSAND NAMES TO THE
FUNDACIÓN EVA PERÓN. AN ARCHITECTURAL ANALYSIS OF EVA
DUARTE'S VISIT TO SPAIN IN 1947 AND ITS SUBSEQUENT IMPACT ON
HER POLITICAL-SOCIAL WORK (1948-1952).**

FLORENCIA AMADO SILVERO¹

Resumen.

A mediados de 1947 María Eva Duarte de Perón realiza un viaje en representación del gobierno argentino hacia España, Italia, el Vaticano, Portugal, Francia, Suiza, Brasil y Uruguay. Años después, a partir de 1948, comienza su obra de ayuda (o justicia) social a través de la institución que creará: la Fundación Eva Perón (FEP).

La gira europea de Duarte tuvo tantos nombres como interpretaciones posibles: "la gira arcoiris", "la embajadora de la paz", "la lección europea", "la invitada ilustre", "la mensajera", "el viaje iniciático", entre otros.

¿Es posible que estos eventos estén conectados más allá de la obvia relación temporal?

Duarte fue la primera esposa de mandatario en viajar en representación de su país y en ser recibida con los mismos honores que un jefe de estado. También, la primera en articular una fundación de ayuda social que llevó a cabo más de doscientos edificios.

A partir de 2018, comenzamos nuestra investigación de Maestría sobre la componente estética de la justicia social en la obra arquitectónica de la Fundación Eva Perón (FEP). En ese trabajo, además de caracterizar y repensar las definiciones que se utilizaban recurrentemente para referirse a la "estética de la justicia social" en el período peronista, procuramos vincular la arquitectura con las intenciones políticas y sociales planteadas por Duarte a través, fundamentalmente, de sus discursos. Asimismo, nos propusimos tener como foco la obra arquitectónica de la FEP, corriéndola del lugar subsidiario o anexo que suele brindarle la historiografía peronista y no peronista. En ese sentido, nos interesó particularmente reconocer la utilización de los edificios (su estética y su emplazamiento, fundamentalmente) como mecanismos de provocación. De alguna forma Duarte estaba haciendo arquitectura sin ser arquitecta, así como también haría política sin tener un cargo público.

En nuestro trabajo de Maestría pretendimos brindar una nueva lectura sobre la obra arquitectónica llevada a cabo por la Fundación Eva Perón y su directora, en el primer gobierno peronista. Si bien, la misma había sido estudiada por diversos autores de las más variadas disciplinas, en la mayor parte de los casos, ésta estaba analizada como complemento, agregado o integrante, en el mejor de los casos, de la obra llevada a cabo por el gobierno de Perón. Similitudes con las lecturas que se han realizado sobre el viaje.

1. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.

Diversos autores y biógrafos están de acuerdo que este viaje es un punto de inflexión en la construcción del pensamiento político, y fundamentalmente social, de Duarte y es a partir de su vuelta que organiza la creación de la Fundación Eva Perón (FEP). Si la mayor parte de los autores que han escrito sobre Duarte están de acuerdo sobre el impacto de éste en su vida, ¿por qué esos relatos se encuentran incompletos, inconclusos o hasta equivocados? ¿Si este viaje no fue uno más en la vida de Duarte, ¿cuál es el impacto de éste en la obra llevada a cabo por ella años después?, ¿es posible medir ese aporte?

Será objetivo de esta presentación entonces, procurar cuantificar el impacto de este viaje iniciático en la carrera de Duarte en la obra arquitectónica de la Fundación Eva Perón, a partir de, por una parte, la recopilación de documentación histórica y arquitectónica sobre el viaje llevado a cabo por Duarte a España, el cual hemos elaborado a partir de una breve estadía en ese país a través del relevamiento, fundamentalmente, de seis publicaciones periódicas de la época (La Vanguardia Española de Barcelona, ABC edición Andalucía, ABC edición Madrid, YA de Madrid, Arriba España de Madrid, y Arriba de Olot) y de diversas fotografías obtenidas de archivos españoles; y por otra parte, a través del relevamiento y posterior catalogación y caracterización de la obra arquitectónica de la FEP realizado para nuestra tesis de Maestría a través de publicaciones profesionales de la arquitectura argentina, diversos folletos de difusión y propaganda de la época, historizaciones que se han hecho sobre la FEP, así como también diversos catálogos fotográficos.

Palabras clave: Eva Duarte; Fundación Eva Perón; Gira Arcoiris; arquitectura social.

Abstract.

In mid-1947 María Eva Duarte de Perón made a trip representing the Argentine government to Spain, Italy, the Vatican, Portugal, France, Switzerland, Brazil and Uruguay. Years later, starting in 1948, he began his work of social aid (or justice) through the institution that he would create: the Eva Perón Foundation (FEP).

Duarte's European tour had as many names as possible interpretations: "the rainbow tour", "the ambassador of peace", "the European lesson", "the illustrious guest", "the messenger", "the initiatory journey", among others. others.

Is it possible that these events are connected beyond the obvious temporal relationship?

Duarte was the first president's wife to travel representing her country and to be received with the same honors as a head of state. Also, the first to establish a social aid foundation that carried out more than two hundred buildings.

Starting in 2018, we began our Master's research on the aesthetic component of social justice in the architectural work of the Eva Perón Foundation (FEP). In this work, in addition to characterizing and rethinking the definitions that were frequently used to refer to the "aesthetics of social justice" in the Peronist period, we attempted to link architecture with the political and social intentions raised by Duarte through, fundamentally, his speeches. Likewise, we proposed to focus on the architectural work of the FEP, removing it from the subsidiary or annex place that Peronist and non-Peronist historiography usually provides. In that sense, we were particularly interested in recognizing the use of buildings (mainly their aesthetics and location) as mechanisms of provocation. In some way Duarte was doing architecture without being an architect, just as she was also doing politics without holding public office.

In our Master's degree work we tried to offer a new reading on the architectural work carried out by the Eva Perón Foundation and its director, in the first Peronist government. Although it had been studied by various authors from the most varied disciplines, in most cases, it was analyzed as a complement, addition or component, in the best of cases, of the work carried out by the author. Peron government. Similarities with the readings that have been made about the trip.

Various authors and biographers agree that this trip is a turning point in the construction of Duarte's political, and fundamentally social, thought and it is after his return that he organized the creation of the Eva Perón Foundation (FEP). If most of the authors who have written about Duarte agree about his impact on his life, why are these accounts incomplete, inconclusive, or even wrong? If this trip was not one more in the life of Duarte, what is its impact on the work carried out by her years later? Is it possible to measure that contribution?

The objective of this presentation will then be to try to quantify the impact of this initiation journey in Duarte's career on the architectural work of the Eva Perón Foundation, based on, on the one hand, the compilation of historical and architectural documentation on the journey carried out carried out by

Duarte to Spain, which we have elaborated from a brief stay in that country through the survey, fundamentally, of six periodicals of the time (La Vanguardia Española de Barcelona, ABC Andalucía edition, ABC Madrid edition, YA de Madrid, Arriba España de Madrid, and Arriba de Olot) and various photographs obtained from Spanish archives; and on the other hand, through the survey and subsequent cataloging and characterization of the architectural work of the FEP carried out for our Master's thesis through professional publications of Argentine architecture, various dissemination brochures and propaganda of the time, historicizations that we have made about the FEP, as well as various photographic catalogues.

Key words: Eva Duarte; Eva Perón Foundation; Rainbow Tour; social architecture.

A modo de introducción (y motivación), la obra arquitectónica de la Fundación Eva Perón.

La Fundación Eva Perón (FEP), al igual que casi toda la obra producida en el período peronista, ha suscitado disímiles posturas ideológicas y en consecuencia una vasta producción bibliográfica, que atravesó incontables y variadas disciplinas.

A pesar de ellos, la obra arquitectónica de la FEP, que si bien había sido abordada como anexo o de manera complementaria al trabajo en materia de arquitectura llevado a cabo por el gobierno de Perón, no había constituido un tema de interés individual para extensos trabajos de investigación, en materia arquitectónica fundamentalmente, pero tampoco política y cultural.

Es en ese sentido, y tal como hemos planteado en la breve introducción de este trabajo, que nuestra tesis de Maestría pretendió echar luz sobre una institución singular como pocas, así como también sobre las cualidades de su directora, en donde la obra arquitectónica producida por ella, participará de manera determinante en la creación de una simbología y nuevo imaginario popular dentro de la construcción del mensaje estético-político peronista y la conformación de una narrativa nacional, en donde la arquitectura y el diseño de la Fundación serán instrumentos políticos que incorporan dos elementos fundamentales como herramientas proyectuales: el goce a la belleza en el desarrollo de la arquitectura social, y la carga provocativa que poseen potencialmente los objetos arquitectónicos y su ubicación.

La Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón se constituyó como tal el 19 de junio de 1948.

Ésta se identificó por su fuerte carácter centralista y su capacidad resolutive que escapaba de los escollos burocráticos típicos de las gestiones gubernamentales y estuvo destinada a asistir a aquellos sectores de la sociedad que se encontraban por fuera de alcance del aparato asistencial estatal o sindical.

La obra de la Fundación estuvo compuesta por varias tipologías y funciones (Figura 1), las cuales fueron desde proveedurías en entornos urbanos hasta proyectos de ciudades universitarias de escala regional, por lo cual, una de las primeras tareas que hemos realizado para nuestro trabajo de investigación fue el relevamiento y la generación del catálogo de toda la obra arquitectónica de la FEP y de acuerdo con éste hemos clasificado a la obra en ocho grandes grupos:



Figura 1. De izquierda a derecha: Sede Central de la FEP; edificio de la CGT; proyecto de Casa de los Artistas; Hogar de la Empleada; Proveeduría de la Capital Federal; Hogar de Tránsito N°2; Ciudad Infantil; Hogar de Ancianos de Burzaco; Ciudad Estudiantil.

1. Los edificios administrativos; 2. Los edificios educativos; 3. Asistencia directa a las mujeres; 4. Asistencialismo en general; 5. Arquitectura para la salud; 6. Los edificios para la ancianidad; 7. Los edificios recreativos y complejos turísticos; y 8. Edificaciones comerciales.

Los sectores alcanzados por la FEP, en donde las mujeres y los niños/as ocuparon el lugar mayoritario, se encontraron con ayuda o resoluciones a su condición desvalida con gran velocidad y eficacia. Las mujeres fueron asistidas, de manera directa, a través de por lo menos cinco tipos de edificaciones. Por su parte, la infancia tuvo soportes que iban desde la Ciudad Infantil hasta los hogares escuelas distribuidos a lo largo y ancho del país. Asimismo, es preciso mencionar que ninguno de los edificios de la Fundación estuvo destinado exclusivamente a la atención o inclusión de varones en estado de vulnerabilidad.

A su vez, también la FEP se ocupó de articular la construcción de ciertas edificaciones que serían de beneficio general, que bien podrían haber sido llevadas a cabo por otros ministerios como el de Obras Públicas o el de Salud, pero que sin dudas no hubieran gozado de la misma agilidad.

La arquitectura y el diseño presentes en los edificios de la FEP incorporan el goce a la belleza como elemento fundamental en el desarrollo de su arquitectura social, a la cual debe añadirse la carga provocativa que suponen los objetos arquitectónicos y su ubicación.

Todos los edificios de la Fundación introducen la belleza como una cuestión estructural, no como un agregado o de manera complementaria, sino a modo de resignificación de la arquitectura social que el Estado o una institución de ayuda social debía llevar a cabo. En ellos “lo bello” se incorpora como variable principal a la hora de proyectar o adquirir los inmuebles deseados.

Tal como plantea Barry, el lujo en los edificios de la FEP era reivindicación. Este lujo también esperaba producir una reacción por parte de sus usuarios, una acción conducente a desear el cambio de sus existencias, es decir, a través de la arquitectura de los edificios se buscaba provocar a aquellos beneficiarios.

Es por todo ello que, resulta llamativa la menospreciación por la obra arquitectónica de la FEP en la historiografía especializada, similitud que comparte con la poca importancia que se le ha dado al viaje realizado por Duarte en 1947.

El viaje como punto de inflexión.

En palabras de la propia Duarte recuperadas de *"La razón de mi vida"* (1951) en el apartado *"La lección europea"*: *"Cuando decidí visitar Europa me llevaba un afán: ver lo que Europa había realizado en materia de obras sociales (...). Hoy a tres años de ese viaje cuyas crónicas dejaré para otra vez, puede ya decir que, salvo algunas excepciones, en aquellas visitas de aprendizaje conocí todo lo que no debía ser una nuestra tierra una obra de ayuda social"* (p. 45).

España, fue el país de más larga estadía, dieciocho días en las diversas regiones siendo Madrid el inicio de esta, además de ser el destino que motivó esta gira internacional y al igual que en el resto de los países europeos que visitó, Duarte aprovechó cada oportunidad para "visitar cuanta obra social le fuese posible". Asimismo, es en este país en el cual Duarte tiene la posibilidad de "escapar" del protocolo y realizar recorridos extraoficiales, mientras que, en otros, como Italia, debido a problemas de seguridad, su "libertad" de movilidad se encontró fuertemente restringida. Estos recorridos extraoficiales son recurrentemente mencionados en los textos especializados, en donde nos encontramos con menciones de hogares de auxilio social, escuelas, ciudades universitarias, fábricas, orfanatos que pretendemos localizar y relevar a partir de los archivos nacionales y hemerotecas, dado que, hasta el momento, no han constituido un factor de interés para el resto de las investigaciones sobre esta gira internacional.

Es en ese sentido que el itinerario "real" del viaje se encuentra difuso o incompleto a la fecha, las mismas dificultades con las que nos hemos encontrados con otros sucesos e investigaciones en torno a Duarte. Si bien al existe la documentación oficial brindada por el Archivo de Relaciones Exteriores y Culto en la República Argentina que ha derivado en varias investigaciones, las cuales tomamos como un estado de la cuestión imprescindible, todos los autores que se han ocupado del tema (Camarasa en 1998, Cipolla-Macek-Martínez en 2008, y Darino Aringoli en 2016) dan cuenta de la falta de documentación sobre las "roturas recurrentes de protocolo" llevadas a cabo por Duarte y aquellos edificios y recorridos que realizó por fuera del itinerario oficial. La importancia de la localización de estos edificios radica, en que, justamente, fueron estos recorridos aquellos motorizados por la propia Duarte y en donde visitó edificios de potencial interés para la obra de ayuda social que luego llevaría a cabo: viviendas obreras, "hogares de auxilio social", "casas para huérfanos", ciudades universitarias, entre otros.

La gira de los mil nombres a través de la historiografía de impacto argentino y los medios españoles de la época.

Al comenzar nuestro trabajo de investigación muy prontamente nos dimos cuenta

del desafío archivístico y de relevamiento que nos esperaba. Cuando lo comenzamos, casi instantáneamente detectamos las diversas dificultades que deberíamos atravesar: la falta de documentación por su consciente eliminación, la disgregación como respuesta a la proscripción post golpe militar de 1955, las lecturas y catalogaciones erróneas, e incluso la ficcionalización o mitologización entorno a la figura de Duarte y sus producciones. Todas estas cuestiones complejizaron mucho el recorrido desde entonces, algo que también ocurriría cuando quisimos establecer posibles conexiones entre el viaje que Duarte había realizado casi inmediatamente antes de crear su Fundación y la obra que luego llevaría a cabo con ella.

La primera estrategia que adoptamos fue analizar las pocas, pero existentes fuentes que habían escrito sobre el viaje, que, aunque obviamente no eran fuentes arquitectónicas, los recorridos y la arquitectura sin dudas lograrían colarse en los relatos históricos como suele suceder.

El primero de los textos que analizamos corresponde a una de las biografías más difundidas de Duarte, “Evita” (1981) de Marysa Navarro.

Navarro, al igual que la mayor parte de la historiografía especializada, ha subestimado el rol de Duarte como actor político de peso propio. Si bien la autora le dedica un capítulo (capítulo 7: “El viaje a Europa”), en la mayor parte de éste sólo destaca las preocupaciones superficiales de Duarte frente al viaje:

Mientras la cancillería argentina preparaba los detalles de la gira, Evita, sin interrumpir sus tareas diarias, se ocupaba de la ropa que necesitaría en su viaje (...) (Navarro, 1981, p. 159).

A pesar de ello, el relato de Navarro presenta uno de los itinerarios más completo sobre la gira europea de Duarte y sin recurrir a ficcionalizaciones innecesarias que nublan la interpretación del texto y ponen en duda su veracidad como veremos en otros de los textos que hemos seleccionado (Amado Silvero, 2023).

Navarro menciona alrededor treinta visitas a edificios concretos, y aunque no dedica páginas a arduas referencias arquitectónicas, algunas descripciones aparecen no tan tímidamente en su texto:

Los palacios de España, remozados para su comodidad, abrieron sus portones ante ella. A pesar de la escasez de electricidad, las fuentes, silenciosas unos días antes, funcionaban a su llegada y permanecerían iluminadas durante la noche. Las ciudades rivalizaron para engalanarse y ofrecerlo llaves, festejos, espectáculos y regalos: trajes regionales, tapices, un metro cúbico de perfume, candelabros, cerámicas, libros, una chimenea, una réplica de la nave de Solís, una mantilla de blonda y chantilly, etcétera (Navarro, 1981, p. 164-165).

El recorrido planteado por Navarro es: el 8 de junio de 1947, arriba a Madrid, y se hospeda en el Palacio del Pardo; recorre de Plaza Oriente, calle Alcalá, Plaza Cibeles y actual Gran Vía, visita al Monasterio del Escorial, Palacio Real, Mercado Nacional de la Artesanía, la Ciudad Universitaria, diversos hospitales públicos y barrios obreros, el Ayuntamiento de Madrid, y el Teatro Español. El 13 de junio visita Toledo y su Catedral. El 15 de junio visita Granada en donde acude al Palacio de la Alhambra y Generalife, y visita las estatuas de los Reyes Católicos. El 16 de junio se dirige a Sevilla, donde visita la

finca Torre Pava y una fábrica de tabaco. El 20 de junio pasa por Santiago de Compostela, Pontevedra y Vigo. El 21 de junio finalmente arriba a Zaragoza, para luego dirigirse el 23, a Barcelona. En Barcelona visita la Plaza España, el Palacio de Pedralbes, el Palacio Nacional de Montjuich y el Monasterio de Montserrat (Amado Silvero, 2023).

A pesar de poder realizar un itinerario, aunque sea parcial, del viaje, rápidamente notamos que la autora casi no le da importancia a las visitas a edificios que podrían ser considerados de carácter social, y por el contrario los considera anomalías.

El segundo de los textos que hemos seleccionado para componer el diario de viaje desde la historiografía nacional es "Eva Perón. La biografía" (1998), escrito por Alicia Dujovne Ortiz. En él, Dujovne Ortiz le dedica un capítulo entero a este viaje, el número 6: "Mensajera".

Y a diferencia de lo planteado por Navarro, esta historización posee algunas particularidades. En primer término, plantea que la obra social de Duarte comienza algún tiempo antes de llevarse a cabo el viaje y hacia el final, destaca lo trascendental y parte aguas que resulta esta travesía y que indirectamente da comienzo a su trabajo social (Amado Silvero, 2023).

A pesar de ello, y nuevamente en contraposición con Navarro, este texto introduce ficcionalizaciones y reconstrucciones de supuestos diálogos los cuales vuelven bastante inverosímil el trabajo.

El recorrido que hemos podido trazar según Dujovne Ortiz fue: en Madrid, visita el Palacio del Pardo, la Plaza Oriente, el Monasterio de el Escorial, la Plaza Mayor, hospitales públicos y barrios obreros, el Museo del Prado, y la Plaza de las Ventas; visita también Ávila, Toledo y Granada; en Sevilla conoce el Hotel Alfonso XIII y la Capilla de San Andrés; pasa por Huelva y Santiago de Compostela; en Barcelona visita su Catedral, el Palacio de Pedralbes, y el Palacio Nacional de Montjuich.

El texto de Dujovne Ortiz nos ofrece una mirada superficial, fuertemente ficcionada más que un documento histórico que nos permita la reconstrucción del viaje realizado por Duarte (Amado Silvero, 2023).

Otro de los textos a los que accedimos fue "La enviada" (1998) de Jorge Camarasa, también escrito por un argentino y editado tanto en Argentina como España.

Al igual que en el caso de Dujovne Ortiz, a pesar de ser un texto histórico, el recurso de la ficcionalización es recurrente, "reconstruyendo" supuestas conversaciones tanto de la propia Duarte como de Franco, así como también valoraciones sobre la personalidad o características personales (Amado Silvero, 2023).

A pesar de ello, y en contraposición al caso anterior, Camarasa sí presta más atención al recorrido y a cada una de sus paradas, dedicándole extensos párrafos a la descripción de los edificios visitados, al menos a aquellos canónicos, parte del recorrido oficial:

El edificio que vio Eva era una casona sólida de dos plantas, de forma cuadrangular con torres en las esquinas, y un gran patio central, al estilo de los alcázares españoles de la Edad Media (Camarasa, 1998: 63).

El recorrido obtenido de este texto fue: en Madrid, el Palacio del Pardo, la Plaza Oriente, el Monasterio del Escorial, el Palacio Real, el Mercado Nacional de la Artesanía, hospitales públicos y barrios obreros, el Teatro Español, el Museo del Prado, y la Plaza de las Ventas. Visitas a Toledo, Granada, Sevilla, Huelva, y Santiago de Compostela. En Barcelona: el Palacio Pedralbes, el parque Montjuich y “barrios carenciados” en la periferia (Amado Silvero, 2023).

El segundo de los textos escritos específicamente sobre el viaje es “La embajadora de la paz: la gira internacional de Eva Perón” (2008) editado por el Instituto de Investigaciones Históricas Eva Perón (INIHEP), escrito por Damián Alejandro Cipolla, Laura Cecilia Macek y Romina Andrea Martínez, y es quizás el más extenso y específico al respecto.

En este trabajo encontramos un detalle pormenorizado de los recorridos que hizo Duarte, y los edificios que visitó en su estadía en España. En ese sentido, también se mencionan las visitas por fuera del protocolo que realizó.

Al igual que hemos realizado con los otros textos, el recorrido según esta investigación realizada por el INIHEP, en base a los archivos de cancillería argentina fue: en Madrid, el Palacio del Pardo, Plaza Oriente, el Monasterio del Escorial, el Palacio Real, el Mercado Nacional de la Artesanía, la Plaza Mayor, el Teatro Español, el Museo del Prado, el Hogar de Auxilio Social en el barrio de la Ciudad Lineal, y la Escuela de Capacitación Profesional; menciona su paso por Ávila, Valladolid, Toledo, Segovia y Granada; en Sevilla, la Catedral y los lugares religiosos más significativos, la finca Torre Pava, la fábrica de tabacos y la Basílica de Santa María de la Esperanza Macarena; menciona también su paso por Santiago de Compostela y Zaragoza; y finalmente, su visita a Barcelona (Amado Silvero, 2023).

El resultado, un diario de viaje y un catálogo arquitectónico.

A partir del relevamiento realizado en los archivos españoles (Figura 2 y 3) hemos podido generar un nuevo diario de viaje o catálogo de la obra arquitectónica que Duarte visitó en España.

El 8 de junio de 1947, Duarte llega a Madrid y recorre: Plaza España, Palacio el Pardo, Plaza Oriente, calle Alcalá y Plaza de las Cibeles y la actual Gran Vía; el 9 de junio recorre: Monasterio de el Escorial, Palacio Real, Plaza Oriente, albergues, campamentos y hogares cercanos al Frente de Juventudes, Frente de Juventudes - Campamento Nacional Monasterio, Mercado Nacional de la Artesanía, Plaza Mayor, hospitales públicos y barrios obreros, el Teatro español y la Ciudad Universitaria; el 10 de junio recorre: el Museo del Prado, la Plaza de las ventas (corridas de toros), el Hogar del Auxilio Social en el barrio de la Ciudad Lineal y Escuela de Capacitación Profesional.

El 11 de junio recorre Ávila: Catedral de Ávila, convento de Santo Tomás y la iglesia de Santa Teresa; Valladolid: Castillo de la Mota; y Segovia: Acueducto romano, y la Granja de San Ildefonso, palacio y aguas de las fuentes.

El 12 de junio vuelve a Madrid y visita: corridas de toros, el salón de los tapices del Ayuntamiento de Madrid, el Palacio del exposiciones del Retiro, el Hogar del Auxilio Social en el barrio de la Ciudad Lineal, y el Monumento de los caídos.

Figura 2. Tapa del diario "La Vanguardia Española" de Barcelona, edición del martes 17 de junio de 1947.
Fuente: Hemeroteca de La Vanguardia Española.



Figura 3. Imagen que acompaña nota en diario "Arriba" de Madrid, edición del viernes 13 de junio de 1947.
Fuente: Hemeroteca Municipal de Madrid.



El 13 de junio visita Toledo: Catedral de Toledo, regimiento de la Cantábrica y el Alcázar. Ese mismo día vuelve a Madrid y recorre: el Retiro, el Ritz, la embajada argentina, la Institución sindical Virgen de la Paloma, la Ciudad Universitaria de Madrid, la casa de las Flores y viviendas protegidas “Virgen del Pilar” (Figura 4), el dispensario de la Obra Misional e Infantil de la calle Menéndez Valdés y la barriada del Estrecho.

El 15 de junio se dirige a Granada, donde visita: la Iglesia “Nuestra señora de las angustias”, el Palacio de la Alhambra y Generalife, las Estatuas de los Reyes Católicos, el Ayuntamiento de Granada, la Catedral de Granada, la Fábrica de Pólvora y Explosivos y la barriada de Granada.

Entre el 16 y 18 de junio recorre Sevilla visitando: la Plaza América, el Palacio del Ayuntamiento de Sevilla, el Hotel Alfonso XIII, la Catedral y lugares religiosos más significativos, la Capilla San Andrés, la Finca Torre Pava - Fábrica de Tabacos, la tumba del Rey San Fernando, el barrio Santa Cruz, los Jardines de Alcázar, el barrio de la Macarena y la Basílica de Santa María de la Esperanza Macarena.

El 19 de junio viaja a Huelva y visita: el Monasterio de la Rábida, hogares infantiles, escolares y profesionales de Auxilio Social y regímenes de internados de Hogares de Auxilio Social.

El 20 y 21 de junio recorre Santiago de Compostela, Pontevedra y Vigo visitando: el Ayuntamiento de Santiago de Compostela, la Plaza España de Santiago de Compostela, el parador de los Reyes Católicos, el Santo Sepulcro de Santiago Apóstol, la Catedral de San-



Figura 4. Duarte de visita la colonia de viviendas “Virgen del Pilar”, en compañía de Carmen Polo y el ministro de Trabajo, José Antonio Girón de Velasco, el 14 de junio de 1947. Fuente: EFE: Servicios.

tiago de Compostela, la Capilla San Andrés, la explanada de la Residencia de Estudiantes, el Hospital de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela, el Colegio San Jerónimo de Compostela, el Ayuntamiento de Marín, la Escuela Naval y Militar de Marín, el Ayuntamiento de Vigo, y la Casa del Pescador - escuela para huérfanos, hijos de pescadores.

El 21 de junio visita Zaragoza, recorriendo: el Ayuntamiento de Zaragoza, y el Santuario de la Virgen del Pilar.

Finalmente entre el 23 y 24 de junio recorre Barcelona y visita: el Palacio Municipal de Barcelona, la plaza España de Barcelona, la Catedral de Barcelona, el Palacio Pedralbes, el Ayuntamiento de Barcelona, el parque Montjuich, el Palacio Nacional de Montjuich, el Pueblo Español de Barcelona, barrios carenciados de la periferia, el vecindario del Prat de Llobregat y el Monasterio de Montserrat. El 26 de junio deja España para continuar su gira europea (Amado Silvero, 2023).

Una metodología, a modo de conclusión.

Luego del recorrido aquí planteado, y tal como ya hemos planteado, nos hemos encontrado realizando este relevamiento con algunas de las mismas dificultades que nos encontramos realizando el catálogo de la obra de la Fundación. En ese sentido, algunas de las experiencias que ya veníamos realizando con la elaboración del listado arquitectónica de la FEP fueron fundamentales para la elaboración del plan de trabajo que luego llevaríamos a cabo en España, como luego en su procesamiento.

En primer lugar, el rastreo, el análisis y la catalogación de la documentación disponible (fundamentalmente, los libros o capítulos que había en la historiografía especializada). Este primer paso nos permitió muy prontamente detectar incongruencias, faltas, y la construcción del primer borrador del diario de viaje.

En segundo lugar, observar los márgenes. Tal y como ya habíamos llevado a cabo para el catálogo arquitectónico, uno de los recursos más eficientes para poder rastrear las actividades que había realizado Duarte fue la observación y el análisis de varias fuentes periódicas que nos permitió una reconstrucción rigurosa sobre el viaje. El viaje de Duarte fue un evento de suma importancia para la sociedad española en esos años, por lo cual éste no fue pasado desapercibidamente por los medios de comunicación locales. Los medios argentinos, ya sea por falta de interés o por un intercambio de información menos ágil del que contamos en la actualidad, no reflejaron ese interés ni meticulosidad a la hora de relatarlo.

El viaje realizado por Duarte en 1947 tuvo sin dudas un impacto cuantificable en la obra arquitectónica de la Fundación Eva Perón. Si bien, su camino por la acción social había comenzado uno o dos años antes, no es sino a la vuelta de éste que el mismo toma forma específica. Mientras Duarte estuvo en Europa, y fundamentalmente en España, observó con sus ojos las consecuencias de la guerra y la inasistencia estatal que favorecía las desigualdades sociales. A su vez, se entrevistó con gobernantes, ministros e incluso secciones de mujeres destinadas a la beneficencia. Estas experiencias sin dudas moldearon la suya, porque le brindaron experiencia en el quehacer político.

Para finalizar creemos oportuno realizar un punteo de las ganancias obtenidas luego del cruce de información entre el viaje y la obra arquitectónica de la FEP. En primer lugar, en su estadía en España, Duarte recorrió una ciudad universitaria en plena construcción y ampliación, hogares de auxilio para mujeres y niños, fundamentalmente, hospitales, y barriadas. Es posible decir entonces, que la interpretación de la problemática social de la desigualdad, fundamentalmente habitacional, caló en sus planes futuros y cobró escala urbana a partir de sus recorridas por las diversas regiones españolas.

En segundo lugar, y asunto que pocos autores consideraron de importancia, este viaje fue la oportunidad de encontrarse con ministros y diversos representantes políticos a solas, fue la primera ocasión en la que, en nombre del gobierno de Perón, ella funcionó como actor político de peso específico e independiente.

En tercer lugar, sin dudas también podemos pensar en la cuestión estética en la obra de Fundación. Aunque excede la temática de este artículo, una de las conclusiones de nuestro trabajo de Maestría fue que la elección del neocolonial y sus variantes (muy especialmente la californiana) está ligada a la apropiación estilística de una arquitectura vigente y aceptada como estilo nacional tanto por parte de las clases medias como medias-altas argentinas, que tiene vínculos indiscutidos con la arquitectura proveniente de la Península Ibérica (Figura 5), con la arquitectura que observó diariamente todas las semanas que permaneció en España. La cantidad de edificios que adoptaron el neocolonial y similares en la FEP (Figura 6) fue más de cincuenta, sin tomar en cuenta a las viviendas. Sin dudas fue el estilo preferido, y, por ende, la reivindicación de aquellos destinatarios a la ayuda social, el fin primordial.

Por último, otra de las interpretaciones posibles es que el impacto del viaje sea medible por oposición. Es conocido el estado de España por esos años, y de los apremiantes problemas económicos que atravesaba el país. En ese sentido, durante las visitas que llevó a cabo Duarte es altamente probable que se haya topado con una pobreza evidente y problemas habitacionales graves. Al observar las imágenes de la obra social española, encontramos grandes similitudes a la llevada a cabo en nuestro país por la Sociedad de Beneficencia. Respecto a ello, lo realizado por Duarte con la FEP, consiste en una oposición estilística y arquitectónica (Amado Silvero, 2023).

Hemos intentado con nuestro trabajo de Maestría echar luz sobre una obra invisibilizada por diversos motivos, algunos de los cuales mencionamos en este breve trabajo. El viaje de 1947 en la vida y obra de Duarte tampoco gozaba de mucha luz. Vincular la obra llevada a cabo por ella a través de la Fundación, con el Partido Peronista Femenino, la Sociedad de Beneficencia, o el gobierno de Perón, nos permitió construir un relato con nuevas aristas. Es en ese sentido que encontrar posibles vínculos entre el trabajo de Duarte con la experiencia vivida por ella en España, era una cuenta pendiente, que sin dudas nos ha abierto nuevos interrogantes, que esperamos que otros investigadores retomem para futuras investigaciones.



Figura 5. Fotografía del Hogar-Escuela de Auxilio Social de Paracuellos del Jarama, 4 de noviembre de 1947. Fuente: EFE: Servicios.



Figura 6. Ciudad Infantil Buenos Aires, Fundación Eva Perón, Servicio Internacional Publicaciones Argentina (SIPA), s/f – AGN.

Bibliografía

- Amado Silvero, Florencia. (2023). Estéticas del “ilustre viaje”: un relevamiento arquitectónico de la visita de Eva Duarte a España en 1947. En *Seminario de Crítica N°53*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Históricas “Mario J. Buschiazso”, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Disponible en https://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=15222
- Ballent, Anahí (2005). *Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo.
- Barry, Carolina; Ramacciotti, Karina; Valobra, Adriana (2008). *La Fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la inclusión*. Buenos Aires: Biblos.
- Camarasa, Jorge (1998). *La enviada. El viaje de Eva Perón a Europa*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Planeta.
- Cipolla, Damián Alejandro; Macek, Laura Cecilia; Martínez, Romina Andrea (2008). *La embajadora de la paz: la gira internacional de Eva Perón*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón.
- D'Arino Aringoli, Guillermo Enrique (2016). *Evita en Europa*. Barcelona: Megustaescribir.
- Duarte, María Eva (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- Duarte, María Eva [1987 (1952)]. *Mi mensaje*. Buenos Aires: La Nación.
- Dujovne Ortiz, Alicia (1995). *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires: Aguilar S.A.
- Fernández, Aníbal (2012). *Eva Perón, discursos completos I*. Buenos Aires, Argentina: Booket.
- Jamandreu, Paco (2019). *Evita fuera del balcón*. Córdoba, Argentina: Caballo Negro Editora.
- Marino, Marcelo. (2022). Ícono de la moda. Eva Perón y los diseñadores europeos. En Marino Marcelo (Ed.), *Evita frente al espejo. Ensayos sobre moda, estilo y política en Eva Perón* (65-92). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- Martínez Nespral, Fernando Luis. (2014). De cada pueblo un paisano. Del “Pueblo español” de Montjuic a la “República de los niños” de Gonnet. Dos ciudades fantásticas al servicio de sendos proyectos políticos. En *Anales del IAA*, 44 (1), 77-90. Consultado el (11/02/2023) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/133/121>
- Navarro, Marisa (2018). *Evita*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.
- Nobilia, Patricia. (2022). Incomparable y única. Evita y la colección de trajes regionales españoles. En Marino Marcelo (Ed.), *Evita frente al espejo. Ensayos sobre moda, estilo y política en Eva Perón* (65-92). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- Zambrini, Laura. (2022). La gira arcoiris: cuando Evita visitó Europa. En Marino Marcelo (Ed.), *Evita frente al espejo. Ensayos sobre moda, estilo y política en Eva Perón* (65-92). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand.

Acerca de la autora

Mg. Arq. Florencia Amado Silvero.

Arquitecta (2016) por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA), Especialista (2019) y Magister (2023) en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo (UBA), Becaria UBA-CyT (2019-2022 y 2022-2024). Doctoranda desde 2021 (UBA). Docente de Historia de la Arquitectura I en Cátedra Fernando Martínez Nespral (FADU-UBA).

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”.
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.
Av. Intendente Güiraldes 2160, 4° piso, Pabellón III, Ciudad Universitaria.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1428EGA). República Argentina.
Correo electrónico: florencia.silvero@fadu.uba.ar

DE ARQUITECTURAS Y ZOOMORFISMOS ORNAMENTALES. MIRADAS Y TRANSFORMACIONES DEL BARRIO DE CABALLITO EN TORNO A LA INMIGRACIÓN BRITÁNICA Y LA ELITE PORTEÑA A INICIOS DEL SIGLO XX¹

OF ARCHITECTURES AND ORNAMENTAL ZOOMORPHISMS. VIEWS AND TRANSFORMATIONS OF THE NEIGHBORHOOD OF CABALLITO AROUND THE BRITISH IMMIGRATION AND THE BUENOS AIRES ELITE IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY.

DANIELA LUJAN BERTOIA²

Resumen

El barrio porteño de Caballito debe su nombre a la pulpería que en 1821 instaló un inmigrante genovés, don Nicolás Vila en la esquina de las actuales Avenida Rivadavia y Emilio Mitre, la cual era reconocida por su llamativa veleta en forma de caballo. En aquel momento se trataba de un gran descampado apenas poblado, una zona de fincas y quintas, frecuentada por quienes tomaban el "Camino Real" (actual Av. Rivadavia), que era la vía central por la cual se llegaba a la ciudad de Buenos Aires.

Hacia 1857, con la llegada del Ferrocarril del Oeste de Buenos Aires, Caballito cambió notablemente. Se incorporaba la primera línea férrea de Sudamérica, en un principio financiada y explotada con fondos estatales y luego concesionada a una empresa de capitales británicos. Esto contribuyó a la transformación del barrio ya que junto con las inversiones extranjeras llegó una gran cantidad de mano de obra inmigrante, viajeros que finalmente se instalaron y comenzaron a realizar actividades deportivas y de ocio también allí. Así, en 1904, se fundó el Club Ferro Carril Oeste por iniciativa de un grupo de empleados jerárquicos del ferrocarril, casi todos oriundos del Reino Unido. La sede social -ubicada en Federico García Lorca 350- ocupa el mismo solar desde agosto de 1904. Fue refaccionada y ampliada en 1925, adquiriendo su actual aspecto, bajo su fachada de estilo Tudor en la cual se destacan cuatro esculturas zoomorfas -un dragón, un unicornio, un león rampante y un ave híbrida- acompañadas por escudos heráldicos.

A su vez, hacia 1923, se construyó el "Barrio Inglés". Impulsado y pensado por y para los trabajadores jerárquicos y ejecutivos del ferrocarril, fue planificado en el perímetro delimitado por las calles Valle, Del Barco Centenera, Emilio Mitre y Pedro Goyena. Aquí se erigieron casas, chalets y casonas con pequeños patios delanteros, muchas de las cuales aún conservan las inscripciones con los apellidos "Molina y Bilbao La Vieja" y/o "Eduardo Lanús", los arquitectos responsables de las obras. La progresiva construcción de diversas residencias privadas encargadas y promovidas por esta naciente elite habilitó la inclusión de un determinado repertorio de zoomorfismos en las ornamentaciones de las fachadas, sobre todo dominado por las figuras de leones, aves, grifos y dragones, en ocasiones combinados con elementos heráldicos y fitomorfos. Estos dialogan de múltiples maneras con aquellos ubicados en otros edificios de carácter civil y público dentro del barrio.

1. La presente investigación se inscribe en el marco del proyecto de investigación FILOCyT "Bestiarios porteños: zoomorfismos ornamentales en la arquitectura civil de la Ciudad de Buenos Aires (1880-1930)".

2. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró".

Esta ponencia propone abrir el debate acerca de los dinámicos vínculos entre la inmigración proveniente del Reino Unido y su búsqueda de un sentido de pertenencia en un barrio en pleno desarrollo, a través de sus propuestas arquitectónicas y la inclusión de ciertos repertorios de bestias ornamentales. Se analizarán sus resignificaciones y sus procesos de adaptación en un nuevo contexto ciudadano en construcción. Se tomarán como puntos de partida las residencias y edificios civiles próximos a la estación Caballito del Ferrocarril del Oeste (actual Ferrocarril Sarmiento) y los alrededores a las estaciones Río de Janeiro, Acoyte y Primera Junta de la línea A de subterráneos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la sede social del Club Ferro Carril Oeste propiamente dicha y las residencias privadas del Barrio Inglés. A su vez, se analizarán las relaciones entretejidas entre los viajeros, los trabajadores inmigrantes y la elite que incipientemente comenzaba a instalarse en el barrio, sus diversas formas de co-habitar el espacio urbano y cómo la arquitectura y sus propuestas ornamentales resultaron medios eficientes para la búsqueda de legitimación, diferenciación y posicionamiento social.

Palabras clave: Caballito; arquitectura civil; ornamentaciones zoomorfas; inmigración; elite porteña; ferrocarril.

El fenómeno de la inmigración británica

Durante las primeras décadas del siglo XIX, en Buenos Aires, la cantidad de inmigrantes provenientes del Reino Unido fue pequeña. Entre 1825 y 1834 el caudal migratorio aumentó, incentivado en gran medida por el Tratado de Amistad, Navegación y Comercio entre Gran Bretaña y las Provincias Unidas del Río de la Plata, dado que se reconocían derechos civiles y comerciales a todos aquellos hombres y mujeres que desearan migrar a la región y aseguraba la libertad de culto, derecho a la propiedad privada y eximición del servicio militar (Silveira, 2009: 7). A su vez, las políticas rivadavianas de fomento a las actividades agrícolas atrajeron mano de obra inglesa, escocesa e irlandesa. Sin embargo, hasta mediados del siglo XIX los volúmenes totales de ingreso de los británicos fueron modestos. Recién entre las décadas de 1860 y 1880 se produjo el despegue de la inmigración británica a la Argentina (Silveira, 2009: 6). Estos picos migratorios estuvieron directamente asociados a la expansión de la economía argentina, al crecimiento de la red ferroviaria (que, a su vez, generó una gran cantidad de actividades productivas vinculadas) y a la llegada de inversiones extranjeras en los sectores de transporte, servicios y finanzas. De este modo, surgieron nuevas fuentes de trabajo que brindaban oportunidades de todo tipo a los inmigrantes europeos (Devoto, 2003: 250)

Existen varias problemáticas vinculadas a la datación de los recién llegados provenientes del Reino Unido. En primer lugar, se tendió a concebir a todo angloparlante como inglés, sin diferenciar ingleses de galeses, escoceses, irlandeses o, incluso, norteamericanos. En segundo lugar, en la mayoría de los casos no se precisó con detalle el origen regional ni las ciudades de proveniencia o, de indicarlo, se tomó la última ciudad de residencia o la ciudad de partida y no la natal. En tercer lugar, los puntos y las formas de ingreso al país eran varias (a través del puerto de Buenos Aires, desde Montevideo, por tierra, de manera clandestina, etc.) y no en todas se documentaban los ingresos y egresos de los extranjeros. Por último, según afirma Silveira (2009:5) a partir de 1840 ya no se registró más el origen de los pasajeros.

En cuanto a la composición socio-profesional de los primeros ingleses, irlandeses y escoceses que arribaron a la región a principios del XIX, en su mayoría se trató de artesanos y trabajadores calificados pre-industriales. En la segunda mitad del siglo, dicha

composición sufrió modificaciones: disminuyó el número de artesanos y trabajadores calificados pre industriales y aumentó el de los trabajadores terciarios modernos y los agricultores. Una gran cantidad de mano de obra calificada migró a Buenos Aires para trabajar en las empresas de capitales británicos vinculadas a los nuevos medios de transporte y comunicación que se habían instalado en la Argentina (Silveira, 2009: 16). Muchos de estos inmigrantes fueron enviados específicamente por las compañías, que trasladaban a la Argentina a aquellos que tenían más experiencia, calificación, una carrera prometedor y buenos recursos.

Un cottage británico en los suburbios de Buenos Aires

Ahora bien, ¿por qué estas comunidades decidieron vivir en Caballito? En primer lugar, las tierras de dicho barrio constituían quintas y estancias con suelos sumamente fértiles, ricos, aptos e ideales para el cultivo. Cabe destacar que muchos miembros de la elite porteña poseían sus casas, mansiones y quintas de veraneo, fin de semana y/o de descanso en ésta zona dado el verde del paisaje, la tranquilidad, el transporte y la accesibilidad gracias al ferrocarril. Los suburbios fueron capaces de brindar espacios de esparcimiento y ocio así como también de protección higiénica durante las epidemias (Rolla, 2017: 100), ofreciendo las comodidades de la ciudad y las bondades del campo, la vida al aire libre y la naturaleza. En segundo lugar, todas estas cualidades generaban una identificación geográfica, ya que remitían a la campiña británica, al pequeño, humilde y verde *cottage* que muchos inmigrantes habían dejado atrás al emprender su viaje a América, lo cual fomentó aires de nostalgia y añoranza. En tercer lugar, se sumaba la creciente red de servicios ferroviarios a la que luego se sumarían el tranvía, el subterráneo y el colectivo, de modo que no sólo se acortaba la distancia entre el centro y los suburbios, sino que también se empleaba a un gran número de trabajadores. Asimismo, es factible la hipótesis de Fernando Devoto (2003: 263), quien postula que el desplazamiento de los inmigrantes desde las zonas de asentamiento más antiguas hacia el oeste de la ciudad, paralelo al ferrocarril, se debió al incremento de los arrendamientos y al empeoramiento de las condiciones de vida. Hacia las zonas suburbanas los contratos eran más favorables para las numerosas familias de agricultores.

De este modo, se crea un enclave de convivencia entre coterráneos pero también entre los miembros de la élite local y los extranjeros. ¿De qué manera se configuraron las relaciones interpersonales en la dinámica cotidiana? ¿Cuáles fueron los vínculos y los lazos que se tejieron a partir de la coexistencia de estos grupos en un mismo espacio?

Para comprender este nuevo modo de habitar el barrio resulta interesante el análisis que realiza Devoto³ (2003: 34) respecto al devenir del concepto de "inmigrante", los cambios en su definición y en su percepción, la diferencia existente en el imaginario colectivo, real, virtual y jurídico entre "inmigrante", "extranjero" y "viajero". La noción social de quién era un inmigrante se fue haciendo más restringida a medida que se hacía masiva y con ello el deseo de formar parte de la élite. Serían sus miembros, llegados a veces no mucho tiempo antes, los que más influirían en difundir estas delimitaciones. Según Devoto, las clases altas se sentían amenazadas y afectadas acerca de su propia supervivencia como

3. Este autor se centra en la inmigración de la comunidad italiana en Buenos Aires.

grupo privilegiado, imaginariamente asediada por el ascenso social de algunos de entre la muchedumbre de extranjeros recién arribados.

Sin embargo, otros autores proponen una visión optimista respecto de los lazos que se tejían entre inmigrantes y locales. Bujan (2014: 33) cita a José A. Wilde⁴, quien aseguró que si bien los británicos tendieron a relacionarse “casi exclusivamente entre sí”, también estrecharon vínculos con las familias del país, existiendo entre ellos la mayor cordialidad. Rolla (2017: 107) afirma que los británicos encontraron un ambiente de identificación donde eligieron desarrollarse como comunidad frente a la situación de ser inmigrantes en tierras lejanas, apropiándose de los suburbios, resaltando sus propias características como sociedad y vinculándose con las elites locales sin perder su identidad.

En este contexto, podemos pensar la configuración barrial, la arquitectura y la ornamentación como símbolos de distinción (Bourdieu, 1988), de diferenciación y de status pero también de homologación, de identificación y de pertenencia. Resulta interesante demarcar un plano del barrio con las quintas, estancias y casonas más importantes de la época y analizar su ubicación, su extensión, quiénes eran sus dueños, quiénes eran los vecinos y qué tipos de vínculos existían (o no) entre ellos.

Hacia 1860 se comenzó a construir una de las quintas más emblemáticas de la zona: la quinta Lezica, que estaba ubicada en parte del solar que actualmente ocupa el Parque Rivadavia. Su propietario, el comerciante y político Ambrosio Plácido de Lezica, era en ese entonces uno de los hombres más ricos del país y un miembro sumamente influyente de la élite porteña. Unos años más tarde, Frederick Wanklyn, un comerciante y banquero inglés, construyó su residencia enfrente de ésta. En 1880, luego del fallecimiento de Wanklyn, el presidente Julio Argentino Roca utilizó la vivienda para recibir a personalidades distinguidas. Poco tiempo después, unas religiosas británicas pertenecientes a la orden de la Santa Unión de los Sagrados Corazones inauguraron allí un establecimiento escolar con una capilla diseñada por el arquitecto Alejandro Christophersen⁵. A principios del siglo XX el colegio se mudó y tras varios años de infortunio y abandono, la capilla se convirtió en la actual iglesia de Nuestra Señora de Caacupé.

Otro vecino de la zona, ubicado casi entre medio de Wanklyn y Lezica, fue Don Gervasio Videla Dorna, cuyo palacio se encontraba en el actual pasaje Florencio Balcarce (Noya, 1979: 19). Muy próximas también se hallaban la propiedad de Tomas Devoto, que hoy es ocupada por el Club Italiano y la residencia de Federico Lacroze, fundador de la empresa de tranvías, en las calles Río de Janeiro y Bogotá (Noya, 1979: 19). El Palacio Lambaré, construido donde hoy comienza la calle Juan B. Ambrosetti (casi frente al Parque Rivadavia) fue propiedad del irlandés Eduardo T. Mulhall, director del periódico *The Standard*. En marzo de 1897 la Asociación Católica Irlandesa compró los terrenos de la “quinta de Gregorini”, ubicados en lo que hoy conocemos como Plaza Irlanda. Allí se

4. José Antonio Wilde (Buenos Aires, 1813 - Quilmes, 1885), fue un escritor y médico argentino, hijo del periodista y contador inglés Santiago Spencer Wilde. En 1884 se desempeñó como el primer director de la Biblioteca Nacional.

5. Alejandro Christophersen (Cádiz, 1866 - Buenos Aires, 1946) fue un arquitecto y artista noruego (su padre, Thorvaldo Christophersen, fue cónsul de Noruega). Entre sus obras (de impronta academicista) se destacan el Hospital de Niños Dr. Ricardo Gutiérrez, el Café Tortoni, el Palacio Anchorena y la Basílica Santuario de Santa Rosa de Lima.

instaló el Colegio Santa Brígida que en sus orígenes ofició como hogar e institución educativa para niñas con descendencia irlandesa⁶.

A partir de este pequeño recorrido, podemos observar cómo convivían en el mismo barrio familias de elite e inmigrantes, y cómo su configuración y morfología fue cambiando con el devenir de los años, siendo muchos de los solares y las grandes y espléndidas casonas ocupadas, reconstruidas y reconfiguradas por grupos ingleses e irlandeses.

Breve devenir del transporte en el barrio

Como ya mencionamos, los medios de transporte fueron uno de los principales motivos del desplazamiento de los británicos hacia nuestro país y, en particular, de su establecimiento en el barrio de Caballito. Además, tanto el ferrocarril como el subterráneo, el tranvía y el colectivo contribuyeron a la configuración de nuevos núcleos urbanos y habitacionales, generaron cambios en los flujos de las comunicaciones (comerciales, mercantiles y de pasajeros) y modificaron el paisaje de manera permanente (Rolla, 2017: 101).

En el caso del ferrocarril del Oeste, los trabajos de construcción se iniciaron a principios de 1855 y el viaje inaugural se realizó el 29 de agosto de 1857. El tren fue el encargado de atravesar los campos, quintas y demás áreas no urbanizadas y llegó a comunicar las zonas rurales con el centro porteño. El trayecto medía inicialmente 10 kilómetros e iba desde la estación del Parque (situada donde actualmente se encuentra el teatro Colón) hasta el pueblo de San José de Flores. Si bien en sus orígenes fue financiado por el Estado, hacia 1889 lo compró la compañía británica Buenos Aires Western Railway Ltda.

El servicio tranviario comenzó a funcionar en la ciudad de Buenos Aires a fines de 1868. Tal como sucedió con el ferrocarril, su creación fue iniciativa de un grupo de empresarios locales, pero rápidamente algunas firmas inglesas de mayores recursos y experiencia controlaron el sistema. La Compañía Anglo-Argentina adquirió la línea de tranvías que realizaba el recorrido Plaza de Mayo-Flores. Si bien sus tarifas eran menores que las del ferrocarril, resultaban elevadas para un uso corriente por la población obrera. Como explica Scoobie (1986: 171) la demanda de mano de obra era grande y el boleto de tranvía era caro, por lo que resultaba sumamente conveniente residir cerca del lugar de trabajo (siempre y cuando fuera posible). Luego, con la electrificación y el consecuente aumento de la frecuencia y la reducción de los costos, los precios sufrieron una sensible rebaja, resultando más accesibles para las clases medias y obreras.

Para completar el cuadro del desarrollo de los transportes en el barrio, cabe recordar que la primera línea de subterráneos de Buenos Aires y de Latinoamérica fue la "A". Si bien la misma se inauguró en 1913, fue recién a mediados de 1914 que extendió su recorrido original (Plaza de Mayo - Plaza Once), finalizando en la actual estación Primera Junta. A su vez, por esa época aparecieron en Flores los primeros ómnibus (Noya, 1979: 17), que realizaban un trayecto desde la Plaza de Mayo hasta la calle Lacarra, transitando por la Avenida Rivadavia.

6. En la misma manzana se encuentra el Colegio Monseñor Dillon, también de raigambre irlandesa, que originariamente fue el Instituto Santa Unión de los Sagrados Corazones y perteneció a la orden religiosa de las hermanas que se habían instalado en los terrenos de Wanklyn.

Mens sana in corpore sano

Los usos y costumbres británicos, así como su cultura, sus tradiciones, su afición por la naturaleza y el aire libre se hicieron notar en muchos de los ámbitos de la vida suburbana. El mundo del deporte no fue la excepción. El críquet, el polo y el rugby formaron parte de las principales actividades al aire libre. Los primeros clubes y sedes sociales se ubicaron en Caballito y Flores. En cuanto al fútbol, fue introducido en nuestro país en la década de 1860 por un grupo de residentes británicos⁷, muchos de los cuales tenían sus casas de descanso en la zona. En verano se practicaba cricket y en invierno fútbol (Noya, 1979: 25).

En este contexto deportivo, en 1904 se fundó el Club Atlético del Ferrocarril Oeste de Buenos Aires (luego Club Ferro Carril Oeste) por iniciativa de 95 empleados ferroviarios⁸. En sus primeros 30 años de existencia (de 1904 a 1937), el club fue solamente para los empleados y sus familiares, perpetuando costumbres y tradiciones británicas y funcionando a modo de “club-filial” de la empresa. Todas las instalaciones y edificios se hallaban ubicados sobre terrenos de propiedad del Ferrocarril Oeste (Noya, 1979: 35).

En cuanto a los colores del club, en un principio su camiseta fue blanca con una franja roja, similar a la bandera inglesa. En 1911 se adoptó el uniforme color verde, en referencia a los colores irlandeses⁹, aunque entre sus simpatizantes existen diversas teorías que relacionan este color con la esperanza, el verde de los árboles, las plantaciones y las quintas de la zona e, incluso, con el banderín que da paso al ferrocarril (Noya, 1979: 32).

Su sede social¹⁰, de marcado estilo tudor y ladrillos a la vista, reviste un especial interés para comprender el fenómeno de la inmigración británica en el barrio de Caballito. Cuatro esculturas zoomorfas que aluden a los emblemas de la corona del Reino Unido sobresalen ornamentando el frente: un león, un unicornio, un grifo y un dragón. A pesar de haber sido remodelado, el edificio aún conserva el espíritu de aquellos pioneros, los trabajadores ingleses e irlandeses, que decidieron fundar su propio club en la oficina de cargas del ferrocarril.

Teniendo en cuenta este paisaje variopinto hacia fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX resulta pertinente un análisis de su arquitectura y de ciertas ornamentaciones presentes en las fachadas de los edificios civiles.

De arquitecturas y zoomorfismos

La inmigración británica dejó un rastro indeleble en Caballito. Su destacada partici-

7. Cabe destacar las figuras de Tomas Hogg y del escocés Alejandro Wattson Hutton en la difusión y organización del deporte.

8. En su acta fundacional se mencionan apellidos de raigambre británica tales como Beeston, Talmadge, Avery, Brian, Simson, Hardy, entre otros.

9. En una entrevista, Oscar D’Auria (director del área de Historia y Cultura del club) cuenta la anécdota de que el color rojo se identificaba más con los puestos jerárquicos del ferrocarril (ingleses), y el verde se asociaba más a los obreros (de origen irlandés). Luego de varias discusiones terminó triunfando ese color. Disponible en: <https://radiografica.org.ar/2020/05/15/ferro-carril-oeste-el-verde-que-surgio-entre-gerentes-ingleses-y-laburantes-irlandeses/>

10. La Sede Social del Club Ferrocarril Oeste está ubicada en la calle Federico Garcia Lorca 350.

pación en la industria, el comercio, el transporte, la educación y los deportes continúan hoy en día vigentes en el imaginario de sus habitantes, en las calles y los rincones del barrio. La arquitectura no está exenta de esta huella, destacándose numerosos edificios civiles con características pintoresquistas¹¹, del estilo neotudor¹², del jacobino¹³ y del georgiano¹⁴, provenientes de Inglaterra. Estas viviendas poseen, a su vez, rasgos italianizantes propios de los préstamos que dichos estilos hicieron del Renacimiento y la herencia de la nacionalidad de los arquitectos que las construyeron. De igual modo, resultan sumamente llamativas sus ornamentaciones zoomorfas.

A partir de la última década del siglo XIX comenzaron a proliferar viviendas propias de la vertiente pintoresca de filiación británica (Buján, 2014: 200), prolongándose hasta bien entrada la década del 40 (AAVV, 2015: 3). Las ideas en torno al home y al *cottage*¹⁵, tuvieron predicamento en la conformación de los barrios y suburbios, especialmente en aquellos en los que las élites o clases altas pasaban su tiempo libre, así como también en los espacios directamente vinculados a las líneas ferroviarias (Liernur, 2001: 74). De este modo, tal como indica Bujan (2014: 204) se recreó el espíritu de las ciudades británicas en versión vernácula. En base a estos elementos, el pintoresquismo se inscribió dentro de las corrientes eclécticas de fines del siglo XIX (Liernur, 2004). El eclecticismo asumió la doble acepción de manifestación periférica de los países europeos y de los códigos culturales propios sobre el resto de la sociedad. Estos repertorios tan diversos fueron considerados "instrumentos de diferenciación en manos de grupos sociales y étnicamente heterogéneos, espacios de resistencia y mecanismos de afirmación de la propia diversidad (...)" (AAVV, 2015: 4). Teniendo en cuenta los cambiantes tiempos que corrían, era necesario representar arquitectónicamente las nuevas exigencias funcionales y simbólicas de la sociedad.

Los elementos característicos de la arquitectura pintoresquista son el revoque cementicio salpicado, los detalles de ladrillo visto en las esquinas, dinteles y chimeneas, las cubiertas de chapa acanalada sobre estructura de madera, las cubiertas de tejas francesas y, en contados casos, las tejas planas, las *bay windows*, los *bow windows*, los *pan de boise* y el cambio de proporción de las carpinterías -que se hacen más altas y estrechas- (Buján, 2014: 231, 235, 239). Del neotudor se toma el arco bajo tudor y el hastial o piñón. El estilo

11. El pintor inglés A. Cozens fue uno de los primeros en reflexionar sobre lo pintoresco como la relación entre la naturaleza, el ambiente y la arquitectura. La aplicación del concepto se realizó primero en la arquitectura de los jardines, en una moda que de Inglaterra pronto se extendió al continente, especialmente a Alemania y a Francia. Un segundo escenario lo constituyeron las casas de campo, planteando la relación arquitectura-naturaleza en términos de paisaje. El pintoresquismo se refiere al habitar fuera de la ciudad, en contacto con la naturaleza, pero sin abandonar los beneficios de la civilización. Para una mayor profundización, recomendamos la entrada "Pintoresca, arquitectura" en Liernur y Aliata (2015:68).

12. El neotudor surgió en el Reino Unido a mediados del siglo XIX como un revival de los motivos y elementos de la arquitectura de la dinastía Tudor (principalmente del período entre 1500 y 1560).

13. Arquitectura propia del reinado de Jacobo I de Inglaterra (1603 - 1625).

14. Estilo arquitectónico surgido en el Reino Unido, utilizado entre 1714 y 1830. Debe su nombre a los primeros cuatro monarcas de la Casa de Hannover.

15. Buján (2014) explica que el término se aplica a las imitaciones de las antiguas casas de granja y las cabañas de recreo británicas, con connotaciones de intimidad y confort y una marcada despreocupación por la regularidad.

georgiano reinterpreta y recupera las formas palladianas¹⁶. El estilo jacobino adopta de manera libre ciertos motivos renacentistas, haciendo uso de columnas y pilastras, arcadas y techos planos con parapetos (Curl, 2015).

De entre una gran cantidad de edificaciones civiles en las que pudimos vislumbrar los estilos y las características antes mencionadas, seleccionamos un corpus compuesto por cuatro ejemplos: tres viviendas unifamiliares ubicadas en el “Barrio Inglés”¹⁷ (Nicolás Videla 444/446, La Nave 1076 y Chirimay 188) y la sede social del Club Ferro Carril Oeste.

Resulta sumamente interesante la presencia de una gran cantidad de figuras zoomorfas visibles ornamentando las fachadas de dichas arquitecturas. Entre ellas, distinguimos un alto porcentaje de leones, seguidos por dragones, aves y bestias híbridas, y en menor medida peces, cánidos y grifos. La proliferación de estos animales no responde únicamente a factores azarosos o al influjo de las modas, pues el hecho de que se encuentren ornamentando dinteles, enjutas, cornisas y columnas evidencia una intención estética pero también moral, religiosa y social. Dichos motivos zoomorfos poseen múltiples funciones y significados: de tipo apotropaico, de protección de las residencias, augurando buena fortuna y éxito, remitiendo a motivos religiosos, rememorando el carácter inmigratorio, evidenciando un estrato social, construyendo una identidad y estableciendo una marca diferenciación para con el resto de los habitantes del barrio. Es decir, sus significados varían dependiendo el contexto socioeconómico y cultural en que fueron concebidos, diseñados, creados e implementados.

Si bien encontramos numerosos antecedentes en la Antigüedad¹⁸, es en la Edad Media cuando el protagonismo de los animales se vuelve notorio y adquiere una popularidad extraordinaria, sobre todo en la arquitectura eclesíastica. Luego estos se expanden a la arquitectura secular, penetrando en diferentes ámbitos, soportes y manifestaciones, y encarnando múltiples funciones. Es necesario repensar estas imágenes reconociendo su carácter anacrónico y heterogéneo (Didi Huberman, 2006) para comprender sus apropiaciones, resignificaciones y reinterpretaciones.

A los fines del presente trabajo, nos enfocaremos únicamente en la figura del león. El resto de las esculturas y ornamentaciones serán abordadas individualmente y en profundidad en próximas investigaciones. La elección en favor de este animal responde a un criterio cuantitativo, siendo entre todos los motivos relevados el más utilizado¹⁹.

16. Del arquitecto Andrea Palladio.

17. Fue un emprendimiento llevado a cabo por el Banco El Hogar Argentino, una entidad financiera enfocada en facilitar el acceso a la vivienda. Se construyó alrededor del año 1923 y está delimitado por las calles Valle, Del Barco Centenera, Emilio Mitre y la Avenida Pedro Goyena. Las casas fueron proyectadas por el ingeniero Pedro Vinent, los arquitectos fueron Eduardo Lanús y Coni Molina y los constructores Parodi y Figuini. Si bien las versiones difieren, se cree que allí vivieron los empleados jerárquicos del ferrocarril del Oeste.

18. Por ejemplo, los dioses egipcios poseían rasgos animalísticos, pero conservaban un cuerpo humano. Horus (cabeza de halcón), Anubis (chacal), Hathor (vaca).

19. En el marco del proyecto de investigación FILOCyT en el cual se circunscribe el presente trabajo, durante 2022 y 2023 se han realizado relevamientos en varios de los barrios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En Caballito, el 70% de las ornamentaciones corresponden a la figura del león.

Existe una gran cantidad de autores y fuentes escritas de carácter literario, científico, filosófico y tratados de heráldica que describen al león y sus características tanto físicas como morales. Se destacan Aristóteles (*Historia Animalium*), el *Fisiólogo*²⁰, Plinio el Viejo y San Isidoro de Sevilla. El león es la "estrella" del bestiario medieval, delante de todos los demás animales (Pastoureau, 2006: 54). Callejón Pelaez (2013: 9) dirá que, durante la Edad Media, la mayoría de los detalles sobre la representación del león se toman de los Bestiarios, si bien sus simbolismos parten del cristianismo en el Occidente medieval.

El león es un mamífero felino y ha sido uno de los animales más representados a lo largo de la historia de la humanidad. Se caracteriza por su tamaño y corpulencia, sus garras, su cola y, en especial, por su melena. En ocasiones, debido a la falta de un modelo concreto y/o en pos de una función estilística, esquemática u ornamental suele sufrir imprecisiones y alteraciones que lo alejan de su fisonomía real (García García, 2009: 34).

Desde la Antigüedad, el león está presente en el imaginario de todas las sociedades y todas las culturas. Dicho animal constituye un motivo iconográfico de extensión universal (García García, 2009: 37) y es atribuido a personajes, linajes, instituciones e incluso, en astrología, a la constelación Leo, y es utilizado en contextos religiosos y seculares, encarnando tanto valores positivos como negativos. Es decir, existe una visión ambivalente en torno a su figura. Se lo valora por su poder, su fuerza, su valor, su dignidad, su cualidad de guardián y protector y su dimensión cristológica pero, a su vez, se lo desprecia por su arrogancia, su fiereza, su peligrosidad y por ser equiparado con el Anticristo (García García, 2009: 33).

La Biblia refuerza este carácter ambiguo y confuso, ya que presenta al león como un animal violento, feroz, vinculado a las fuerzas del mal y del diablo -por ejemplo, en las historias de Daniel, de David y de Sansón en el Antiguo Testamento- pero, a su vez, Cristo es aclamado como "el león de Judá" en el Apocalipsis, se lo asocia a San Marcos y a San Jerónimo y se le adjudica el milagro de la resurrección²¹.

En los siglos bajomedievales, el león aparece coronado como rey, convirtiéndose no sólo en el soberano de los animales (en detrimento del oso (Pastoureau, 2006)) sino también en emblema real y de élite. Ya desde el siglo XII ocupó un lugar preponderante en la heráldica, simbolizando el poder del soberano, la fuerza y la autoridad por sobre el resto de la sociedad. Como explica Pastoureau, la caza de las fieras, dentro de las cuales el león ocupaba el primer lugar, constituía un signo de poder real y principesco.

Es en virtud de su carácter de vigilante y protector, que la figura del león se emplaza con valor totémico y de talismán en los umbrales y los sepulcros, donde incorpora además un significado vinculado a la resurrección (García García, 2009: 37). Ya los cazadores paleolíticos consideraban al león como un animal tótem, atesorando sus garras y colmillos y utilizándolos a modo de decoración o colgados al cuello como una especie de amuleto.

20. "El Fisiólogo" es un famoso texto alejandrino escrito entre los siglos II y V y posteriormente traducido al latín. Constituye la base fundamental para los Bestiarios medievales.

21. "Cuando la leona pare un cachorro lo alumbró muerto y lo cuida durante tres días, hasta que su padre, llegando al tercer día, le sopla en el rostro y le da vida. Así el padre omnipotente resucitó a nuestro señor Jesucristo de entre los muertos al tercer día (...)" en Villar Vidal y Docampo Álvarez (2003: 108).

Esta era una forma de apropiarse de las características del animal y de hacerse con su fuerza, agilidad e inteligencia (Callejón Peláez, 2013: 1). Existen otras dos historias que replican esta idea: la de Gilgamesh, en Asurbanipal, y la de Hércules. Malaxecheverría (1986: 16-17) utiliza el concepto de “participación mística” para describir el fenómeno de identificación psíquica y proyección inconsciente entre el hombre y los animales.

No olvidemos la monumental entrada a la ciudad de Babilonia, la puerta de Istar, que además de contar con animales y seres fantásticos, como grifos y toros, poseía unos enormes frisos policromos con sesenta leones en cada lado, símbolo de Ishtar, reina del cielo (Callejón Peláez, 2013: 3). El león cumplía aquí una función mágica y protectora en tanto que guardián de la gran entrada. De igual modo, cabe recordar los lammasu de Jorsabad, la Puerta de los leones en Micenas, la entrada al templo de Apolo de la isla de Delos y la decoración del Mausoleo de Halicarnaso. Es decir, ya desde la Antigüedad podemos observar la apropiación de la figura del león en tanto que amuleto u ornamentación protectora. Luego, en la Edad Media y sobre todo en el románico, será motivo frecuente en los pórticos, enjutas y capiteles de las iglesias (como por ejemplo, las puertas de San Miguel de Hildesheim²²), pero encarnando los valores que le fueron concedidos por el cristianismo.

Por lo tanto, podemos pensar la elección del motivo del león para ornamentar edificios civiles desde varias perspectivas: una económico-social, vinculada al poder, la diferenciación, la identidad de elite; una religiosa, relacionada al poder cristológico del león, la virtud de la resurrección y su equiparación a Cristo, San Marcos y San Jerónimo; una apotropaica, a colación de las cualidades de guardián y protector; una mágica²³-simbólica-participativa²⁴, al modo de los hombres prehistóricos, Gilgamesh y Hercules y por último, una “azarosa”, vinculada a la amplia difusión de la figura del león a lo largo de la historia de la humanidad. Tales serían los casos de las residencias particulares ubicadas en Nicolás Videla 444/446 (Imágenes 1 y 2), La Nave 1076 (Imágen 3) y Chirimay (Imágenes 4 y 5) del “Barrio Inglés” de Caballito.

En el caso de la Sede Social del Club Ferro Carril Oeste (Imágen 6), dado sus orígenes británicos, resulta acertado asociar las esculturas presentes en la fachada del edificio neotudor ubicado en Federico Garcia Lorca 350 con los emblemas, escudos de armas y animales distintivos de cada uno de los países que constituye el Reino Unido. El dragón (Imágen 7), ligado a Gales, el unicornio escoces (Imágen 8), el león rampante de Inglaterra (Imágen 9) y, por último y menos evidente, el grifo de Eduardo III (Imágen 10). Todos estos animales rematan el parapeto del balcón-terraza del primer piso (coincidiendo con las columnas ubicadas a los lados de los tres arcos tudor que dan origen a un porche) y se encuentran de frente, parados sobre sus patas traseras y sosteniendo escudos heráldicos. Realizando una lectura en contexto (Pastoureau), teniendo en cuenta el lugar de emplazamiento de la institución y la presencia de los inmigrantes ingleses e irlandeses en Caballito, la elección de estos motivos zoomorfos en particular se erige como un signo

22. Es una iglesia de estilo románico localizada en la ciudad de Hildesheim, Alemania. Fue construida entre 1001 y 1031 como capilla para un monasterio benedictino. En 1985 la UNESCO la catalogó como “Patrimonio de la humanidad”.

23. Podríamos pensar en Aby Warburg, su abordaje del pensamiento mágico y “El ritual de la serpiente”.

24. Malaxecheverría (1986: 16-17)

de demarcación de la comunidad británica al interior de un barrio variopinto. Las cuatro esculturas, que aún se alojan sobre la imponente fachada de ladrillos a la vista, delimitaron física y simbólicamente la entrada al club: las instalaciones fueron para uso exclusivo de los trabajadores del ferrocarril del Oeste (al menos hasta 1937) y allí únicamente se practicaban deportes de origen anglosajón, como fútbol, rugby, tenis y cricket. El león, el dragón, el grifo y el unicornio operaron en el imaginario colectivo como la materialización del vínculo indisoluble entre estos grupos inmigrantes y el Reino Unido. Independientemente de las características físicas y las virtudes de cada uno de estos seres, existen una gran cantidad de leyendas de la mitología celta e incluso del Rey Arturo en torno al dragón rojo gales, al unicornio escoces y al león que explican y justifican aún más la elección por una u otra de estas bestias²⁵.

Reflexiones finales.

A fines del siglo XIX llegó a nuestro país una oleada inmigratoria proveniente del Reino Unido. Si bien resulta difícil distinguir sus orígenes, en su gran mayoría se trató de ingleses y escoceses. Estos inmigrantes pertenecían a sectores medios -trabajadores industriales calificados, terciarios, jerárquicos y agricultores- y llegaron en busca de las oportunidades y las mejores condiciones laborales que las empresas de capitales británicas radicadas aquí ofrecían a sus coterráneos, principalmente en áreas vinculadas a la industria, a las comunicaciones y al transporte. Muchos otros también se dedicaron a actividades agrícolas.

Estos hombres y mujeres buscaron reproducir y trasladar un poco de la vida y de las costumbres británicas que habían dejado atrás, asociando la tranquilidad y el verde de las quintas y las estancias del barrio porteño de Caballito con los *cottages* y los suburbios ingleses e irlandeses. Rápidamente se instalaron allí, construyeron sus viviendas, inauguraron sus clubes y practicaron deportes de origen anglosajón -cricket, rugby, tenis y fútbol-, compartiendo espacios de interacción y sociabilidad con las elites que originariamente habían elegido la zona para construir sus casas de descanso y de veraneo. La presencia de la comunidad británica se hizo notable. Poco a poco la morfología del barrio fue cambiando, y con ello los vínculos y lazos entre sus habitantes. Algunos miembros de la élite -que se sintieron amenazados y desplazados por el incremento de la población inmigrante- fueron mudándose hacia otras áreas de la ciudad, abriendo paso a las nuevas clases medias que se instalaron en Caballito por los beneficios que ofrecía en materia de transportes -ferrocarril, subterráneo, tranvía y, posteriormente, ómnibus-, de ocio, confort y bienestar. Es en este contexto que la arquitectura y la ornamentación se convirtieron en elementos claves con significados disímiles, ya sea como símbolos de estatus, de reafirmación de la propia identidad, de diferenciación o de identificación. La variante pintoresquista y los estilos neotudor, georgiano y jacobino (todos ellos de raigambre británica) se hicieron presentes en los edificios civiles del barrio. A su vez, la proliferación de motivos zoomorfos y bestias subrayó y reconfiguró estas arquitecturas, ofreciendo nuevas perspectivas de análisis y diversas interpretaciones, dependiendo el contexto, el lugar de emplazamiento, la elección en beneficio de una figura u otra, la materialidad y la comitencia.

25. Para mayor información sugerimos visitar los siguientes enlaces: <https://masedimburgo.com/unicornio-animal-nacional-escocia/> (Fecha de consulta: 4 de agosto 2023) y <https://www.ancient-origins.es/historia-tradiciones-antiguas/dragon-bandera-gales-006107> (Fecha de consulta: 4 de agosto 2023)



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 6



Figura 5



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Bibliografía

- AA.VV, Pernaut, Carlos (comp) (2015). *La Argentina en el siglo XIX*. Ficha bibliográfica N°19. Cátedra Pernaut. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
- Bourdieu, Pierre (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Buján, Jorge Fernando (2014). *La arquitectura de la Colectividad Británica en Quilmes (1872-1930)*. Disponible en: <http://bdzalba.fau.unlp.edu.ar/greenstone/download/tesis/publico/doctorado/2014/TE34/BujanJorge.pdf>. Fecha de consulta: 19 de Agosto de 2023
- Burucua, José Emilio (2002). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Callejón Peláez, Antonio Luis (2013). *El león: estudio iconográfico*. Granada: Museo de la Alhambra.
- Consiglieri, Nadia Mariana (2016). *Entre lo leonino, lo draconiano y lo humanoide: Notas sobre la representación pictórica de bestias y diablos en el área castellana y aragonesa (siglos XII-XIII)*. Universidad Complutense de Madrid; Eikón Imago; 5; 2; 4-2016; 69-106. Disponible en: https://www.academia.edu/33388486/Entre_lo_leonino_lo_draconiano_y_lo_humanoide_Notas_sobre_la_representaci%C3%B3n_pict%C3%B3rica_de_bestias_y_diablos_en_el_%C3%A1rea_castellana_y_aragonesa_siglos_XII_XIII. Fecha de consulta: 15 de agosto de 2023.
- Cruz de Amenábar, Isabel (2019). *Animales simbólicos en el arte virreinal surandino. Colección Joaquín Gandarillas Infante*. Chile: Centro de Extensión Pontificia. Universidad Católica de Chile.
- Curl, James Stevens (2015). *The Oxford Dictionary of Architecture. A dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. USA: Oxford University Press.
- Devoto, Fernando H (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada,
- Didi-Huberman, Georges (2006) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- García García, Francisco de Asís (2009). *León. Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/el-leon> Fecha de consulta: 15 de agosto de 2023
- Gómez Pintus, A. (2014). *Postales suburbanas. Arquitectura y suburbios residenciales en Argentina (1910-1940)*. Brasil: Labor & Engenho, v.8, n.3, p.64-80.
- Liernur, Jorge Francisco (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX : La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes
- Liernur, Jorge Francisco y Aliata, Fernando (comps) (2004). *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Clarín/Arquitectura. Disponible en: <https://www.iaa.fadu.uba.ar/omp/index.php/iaa/catalog/book/diccarqarg>. Fecha de consulta: 25 de agosto de 2023
- Malaxecheverría, Ignacio (1986): *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.
- Noya, Andres (1979). *Club Ferrocarril Oeste. Los primeros 75 años*. Buenos Aires: Edición del Club Ferrocarril Oeste.
- Pastoureau, Michel (2006): “La coronación del león. Cómo el bestiario medieval se asignó un rey”, en *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires.
- Katz Reitano, E. (2012). *Los extranjeros de Buenos Aires en los albores del siglo XIX: Algunos rasgos de su composición*. Anuario del Instituto de Historia Argentina (12), 147-171. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5912/pr.5912.pdf. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2023.
- Rolla, F. (2017). El suburbio “británico” en Buenos Aires. Construcción material y cultural del barrio de Flores (1860-1887). *Anales del IAA*, 47(1), 99-110. Disponible en: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/233/394>. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2023.
- Silveira, Alina (2009). Una Minoría Religiosa y Migratoria: Los Ingleses y Escoceses. En *Buenos Aires (1825-1890)*. XII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
- Silveira, Alina (2007). *Inmigración británica: aportes para la discusión de una inmigración temprana en Buenos Aires*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.
- Scobie, James R. (1986). *Buenos Aires del centro a los barrios. 1870 - 1910*. Buenos Aires: Ediciones Solar
- Villar Vidal, José Antonio; Docampo Álvarez, Pilar (2003): “El Fisiólogo latino: versión B: 1. Introducción y texto latino”, *Revista de literatura medieval*, t. XV/1, pp. 9-52.

- Villar Vidal, José Antonio; Docampo Álvarez, Pilar (2003): “El Fisiólogo latino: versión B: 2. Traducción y comentarios”, *Revista de literatura medieval*, t. XV/2, pp. 107-156.

Acerca de la autora.

Daniela Lujan Bertoia.

Nació en Berazategui el 23 de agosto de 1991. Es Licenciada y Profesora de nivel medio y superior en Artes Visuales (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y diplomada en Archivo y Conservación de documentos artísticos (Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad de San Martín). Actualmente se desempeña como profesora en diversas instituciones, como investigadora en el marco del proyecto “Bestiarios porteños. Zoomorfismos ornamentales en la arquitectura civil de la Ciudad de Buenos Aires (1880-1930)” (FILOCyT, UBA, Instituto de Teoría e Historiografía del Arte Julio E. Payró) y como integrante adscripta de la cátedra de Historia de las Artes Visuales II - Edad Media- (FFyL, UBA).

Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”
Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Buenos Aires.
Correo electrónico:

LA CIUDAD EN LA POSTAL: LA MIRADA DE FEDERICO KOHLMANN SOBRE LA BUENOS AIRES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX¹.

**THE CITY ON THE POSTCARD: FEDERICO KOHLMANN'S VIEW OF BUENOS
AIRES AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY.**

**MICAELA BIFARETTI², ANA BRANDONI³,
ABRIL MICAELA REDONDI⁴.**

Resumen

El presente trabajo surge del interés más amplio por investigar las representaciones de los edificios altos de la Ciudad de Buenos Aires. El recorte específico que aquí abordamos son las postales elaboradas por el fotógrafo Federico Kohlmann, de amplia difusión local e internacional. Para precisar aún más nuestro objeto de estudio, ponemos el foco en aquellas que representan la Avenida Presidente Roque Saenz Peña (Diagonal Norte), una de las escenas urbanas más fotografiadas por Kohlmann.

La hipótesis que aquí se trabaja es que, por un lado, estos soportes transforman la percepción de Buenos Aires: generan íconos urbanos que se vuelven representativos de una ciudad pujante y construyen una imagen homogénea que incluye y excluye determinados espacios. Por otro lado, las postales contribuyen a una "legitimación simbólica" de los edificios altos por parte de los organismos públicos, pero sobre todo de los privados. Estos favorecen la elección de este tipo edilicio como símbolo de poder y de prosperidad, reflejando una imagen de solidez, permanencia y progreso.

Palabras clave: Postal; Edificios altos; Federico Kohlmann; Diagonal Norte.

Abstract

The present work emerges from the broader interest in investigating the representations of tall buildings in the City of Buenos Aires. The specific cutout that we address here are the postcards produced by the photographer Federico Kohlmann, widely distributed locally and internationally. To further specify our object of study, we will focus on those that represent Avenida Presidente Roque Saenz Peña (Diagonal Norte), one of the urban scenes most photographed by Kohlmann.

The hypothesis is that, on the one hand, these supports transform the perception of Buenos Aires: they generate urban icons that become representative of a thriving city and build a homogeneous image that includes and excludes certain spaces. On the other hand, postcards contribute to a "symbolic legiti-

1. El trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación y Desarrollo UNLP U198 "Crecimiento vertical. Miradas sobre la construcción en altura en Argentina (1910-1960)"

2. HiTePAC (Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad), FAU (Facultad de Arquitectura y Urbanismo), UNLP (Universidad Nacional de La Plata).

3. HiTePAC (Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad), FAU (Facultad de Arquitectura y Urbanismo), UNLP (Universidad Nacional de La Plata).

4. HiTePAC (Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad), FAU (Facultad de Arquitectura y Urbanismo), UNLP (Universidad Nacional de La Plata).

mation” of tall buildings by public organizations but especially by private ones. These favor the choice of this building type as a symbol of power and prosperity, reflecting an image of solidity, permanence and progress.

Key words: postcard; tall buildings; Federico Kohlmann; Diagonal Norte.

Introducción

El presente trabajo surge del interés más amplio por investigar las representaciones de edificios altos de la Ciudad de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX. Para esto, y dada la amplitud del tema, decidimos hacer una serie de recortes para construir con mayor precisión nuestro objeto de estudio. El primero responde al tipo de representaciones sobre el que trabajamos: las postales. Como veremos a lo largo del trabajo, decidimos tomar este tipo de fuente textual y visual dado que tiene la capacidad de materializar la experiencia de la ciudad a través de imágenes y actuar como soporte de la circulación de esa experiencia en el contexto nacional y en el extranjero. El segundo recorte se refiere al productor de las postales. Nos enfocaremos en aquellas creadas, editadas y publicadas por el fotógrafo vienés Federico Kohlmann, cuyo amplio y difundido trabajo nos permite reconocer a quien es considerado uno de los principales fotógrafos en el país en esos años⁵. Por último, el espacio urbano específico que representan las postales que aquí estudiamos es la Avenida Presidente Roque Saenz Peña, también conocida como Diagonal Norte, una de las escenas urbanas más fotografiadas por Kohlmann. Puntualmente, nos interesa el nodo conformado en el cruce entre esta arteria y la calle Florida, en el que se ubican edificios reconocidos como el Banco de Boston (1924) de los arquitectos Paul Bell Chambers y Louis Newbery Thomas, el Edificio Bencich (1929) del arquitecto Eduardo Le Monnier y la constructora Bencich Hermanos, y la Equitativa del Plata (1929) del arquitecto Alejandro Virasoro. Se trata de edificios altos de iniciativa privada, que exteriorizan su valor a través de diferentes soluciones arquitectónicas y ofrecen al horizonte de la ciudad cuatro cúpulas emblemáticas.

Las postales de Kohlmann que representan esta avenida de la metrópoli porteña tienen un alcance amplio del público receptor, por lo que exceden el ámbito profesional de la arquitectura a la vez que mantienen un intercambio con él. La hipótesis que aquí se trabaja es que, por un lado y a la externa de la Ciudad de Buenos Aires, estos soportes transforman su percepción: generan íconos urbanos que se vuelven representativos de una ciudad pujante y construyen una imagen homogénea que incluye y excluye determinados espacios. Por otro lado, a la interna de la ciudad, las postales contribuyen a una “legitimación simbólica” de los edificios altos por parte de los organismos públicos pero sobre todo de los privados. Estos favorecen la elección de este tipo edilicio como símbolo de poder y de prosperidad, reflejando una imagen de solidez, permanencia y progreso.

La postal como un artefacto visual y textual

En este apartado nos dedicaremos a entender qué es una postal y cuáles son sus principales características, así como las herramientas teóricas y metodológicas que adoptare-

5. Agradecemos a Miguel Fiordelli Chiacchiarini, cuyo amplio archivo sobre el trabajo de Federico Kohlman fue esencial para el desarrollo de esta investigación.

mos para estudiarlas. Como señala Restrepo (2010), 'Postal' se deriva de 'posta', nombre de los puestos de correo situados a lo largo de los caminos destinados al descanso de los caballos de los mensajeros (p. 45). El auge de esos pequeños "cartones ilustrados" se extiende hacia las primeras décadas del siglo XX, en consonancia con adelantos importantes en la reproducción de imágenes (Silvestri, 2011, p. 115).

La tarjeta postal es un medio de comunicación. Si bien a lo largo de la historia fue mutando –las primeras no tenían imagen, por ejemplo- nos enfocaremos en su formato final, que es el que corresponde a las postales que aquí analizamos. Su materialidad consta de una pieza de cartón de 14 centímetros por 9 centímetros conformada por tres elementos principales: imagen, texto y sello. Su anverso es soporte de una imagen (en nuestro caso, de una fotografía), y su reverso está dividido en dos partes, la derecha se reserva a la dirección del destinatario y al sello postal o estampilla, y la izquierda al texto del remitente (aunque muchas veces el texto desborde este pequeño espacio).

Gracias a su forma de reproducción masiva y a las técnicas de impresión empleadas, las tarjetas postales se hicieron muy populares. Tenían un bajo costo de adquisición que permitía a todos los sectores de la sociedad acceder a pequeñas "obras de arte" con la función de enviarlas o coleccionarlas. Aunque, a diferencia de las "obras de arte" tradicionales, el foco de atención no reside solamente en el artista que produjo la imagen o el estudio que las editó, sino en la instancia de circulación en la cual se genera el encuentro con el consumidor. En contraposición con la obra única, aurática, las imágenes resultantes de la reproductibilidad técnica posibilitan el encuentro con el destinatario y su manipulación (Berenguer et. al, 2019).

Como señala Silvestri (2011, p. 115), en nuestro país los temas de las postales locales no eran predominantemente paisajísticos; por el contrario, la mayoría trataba de temas urbanos, de vistas de ciudades, y ellas no estaban enfocadas como ensambles paisajísticos sino como colección de edificios públicos, calles centrales y plazas. Todo edificio o intervención arquitectónica o ingenieril novedosa cabía en el repertorio, y allí el tema era el progreso. Perspectivas peatonales de edificios icónicos, personas en movimiento con el telón urbano de fondo y visiones aéreas que mostraban coronamientos de sectores representativos de la ciudad, fueron algunos de los recortes más captados por el lente fotográfico. Como veremos, estas postales instalaron un estereotipo de un escenario emblemático en el imaginario colectivo que persiste hasta hoy en día.

Ahora bien, el estudio de las postales requiere prestar atención a las condiciones sociales y políticas que las producen, es decir, a sus condiciones de posibilidad: ningún archivo surge por generación espontánea. Esta necesidad de historizar las imágenes es compartida por Peter Burke, quien resalta la importancia que tiene "volver a situar las imágenes en sus contextos originales y de ese modo no interpretar mal sus mensajes" (2016, p. 128).

Respecto al componente visual de las postales, tomamos los aportes de Roland Barthes (2002), quien señala que no hay que dejarse engañar por la aparente condición denotativa de la fotografía. Según el autor, una fotografía (en nuestro caso, de postal) es un objeto trabajado, escogido, compuesto, elaborado, tratado de acuerdo con unas normas profesionales, estéticas o ideológicas que constituyen otros tantos factores de connotación (p.

16). Asimismo, ante la polisemia de la imagen, el texto funciona como “anclaje”, para usar los términos de Barthes, que recorta los significados posibles de la imagen en función de la intención del creador (2002, p. 32). En otras palabras, en un mismo soporte se reúnen el sujeto productor de la imagen con el sujeto productor del texto, y en esa combinación, el remitente orienta la percepción de la imagen a su gusto según las palabras que elija para acompañarla. Generalmente son textos cortos, casi-privados, ya que, al no tener sobre, cualquiera los puede leer: quizá la imposibilidad de abordar temas privados contribuía a la referencia de la imagen en el texto.

Como consecuencia de lo anteriormente dicho, tanto la construcción del discurso escrito como del discurso visual elaborados en la postal deben entenderse como mensajes connotados, como construcciones de agentes que remiten a determinada cultura de la que son parte (Barthes, 2002).

En la necesidad señalada de tener en consideración el contexto de producción y las condiciones de posibilidad de las postales, abordaremos tres temas que contribuyen a pensar nuestro objeto de estudio y a validar nuestras hipótesis. El primero busca profundizar quién fue el sujeto productor de la postal y de su imagen, es decir, artista y editor. El segundo tema a tener en consideración es el medio representado, es decir, la Ciudad de Buenos Aires y, en particular, la esquina de la Avenida Roque Sáenz Peña –más conocida como Diagonal Norte- y calle Florida. Por último, nos interesa reflexionar en torno a los procesos de circulación y recepción de estas postales a partir de sus remitentes y destinatarios, principalmente en aquellas postales elegidas que poseen un manuscrito en su reverso.

Sujeto productor: Federico Kohlmann.

Siguiendo con el segundo tema referido al sujeto productor de las postales, el fotógrafo vienés Federico Kohlmann llega a Argentina en el año 1920, a sus 27 años. Sus primeras fotos en el país las realiza en Comodoro Rivadavia, Chubut, logrando notoriedad al fotografiar la erupción de un pozo petrolero. Su viaje sigue por las provincias de Santa Cruz y Tierra del Fuego, donde vende postales de las fotografías que captura de la fauna y flora del lugar. Las postales retratan personajes autóctonos y paisajes no sólo del sur, sino también del norte de Argentina y algunas fuera del país, como Chile, Brasil y Uruguay. (Figura 1).

Durante 1931, se asienta en Vicente López, Buenos Aires, donde instala su estudio fotográfico y, un año más tarde, se asocia con el fotógrafo Gastón Bourquin. Hasta 1937 ambos venden sus fotografías, editadas por ellos mismos en formato de postal bajo la firma “Editorial Bourquin y Kohlmann”. Además, Kohlmann también publica sus postales con la signatura “Fot. Kohlmann” y “Editorial Artístico Buenos Aires”.

En su hábito de fotografiar lugares representativos por todo el país, es en la Ciudad de Buenos Aires que Kohlmann toma interés por retratar diferentes sitios o edificios de relevancia, en una operación selectiva que incluye y excluye a la vez. Una revisión de todas sus postales porteñas nos permite observar que su trabajo se concentra en el área del centro tradicional y el norte de la ciudad, (en una línea que sigue la costa del Río de La Plata) y deja afuera el extenso territorio del oeste y del sur (Figura 2).

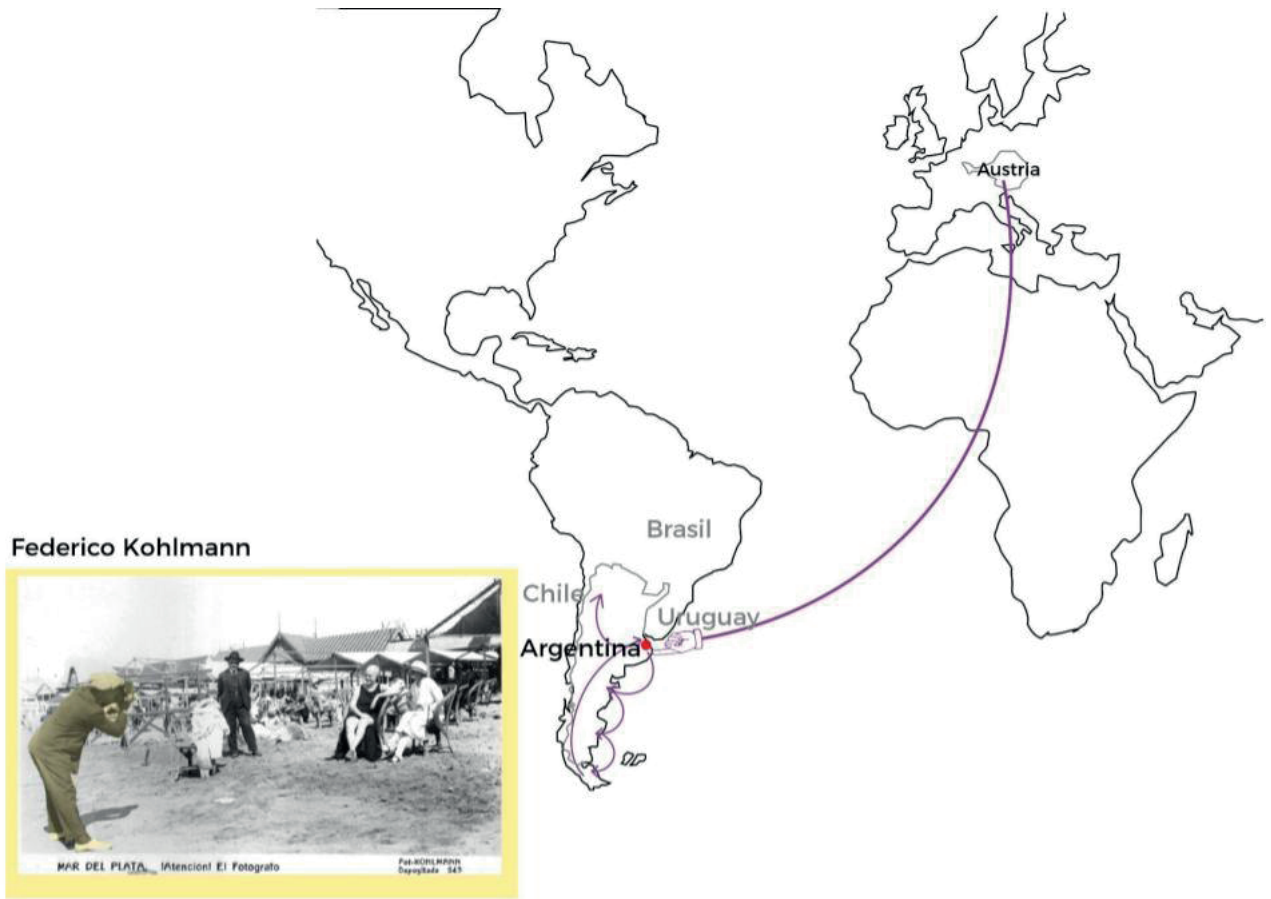
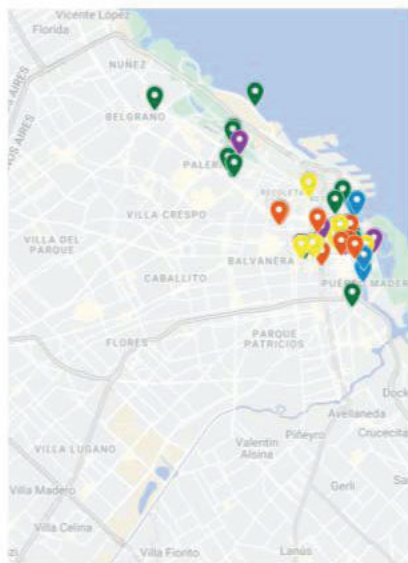


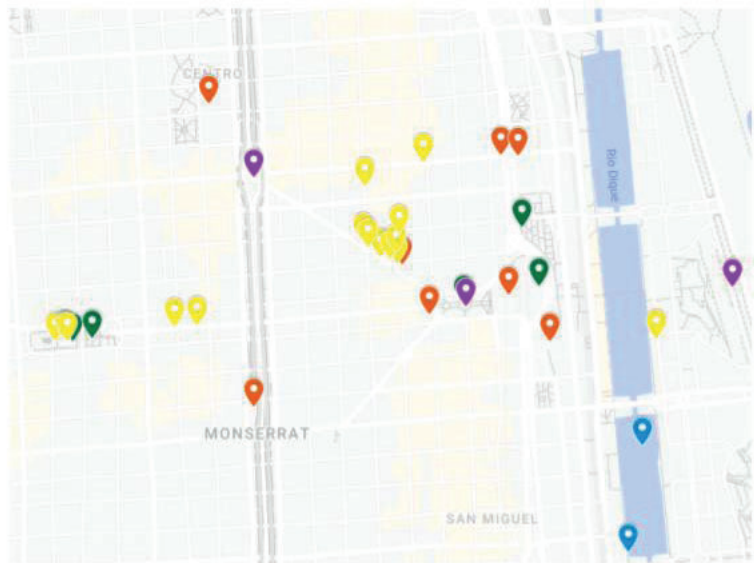
Figura 1. El viaje de Federico Kohlmann.

Fuente: elaboración propia. La postal corresponde al archivo de Miguel Fiordelli.

CABA



Sector



Postales de Kohlmann

Referencias:

-  Espacios públicos
-  Calles / Vías
-  Puerto
-  Edificio
-  Monumento

Figura 2. Las postales de Federico Kohlman en la Ciudad de Buenos Aires.

Fuente: elaboración propia.

En el centro tradicional y hacia el norte fotografía espacios públicos -la plaza San Martín, el Jardín Botánico o los Jardines de Palermo-, el puerto y los barcos, monumentos emblemáticos -el Obelisco-, edificios gubernamentales -el Palacio de Correo, el Ministerio de Obras Públicas y la Casa de Gobierno-, edificios tercerizados -la torre COMEGA-, edificios recreativos -el Teatro Colón- y edificios educacionales -la Facultad de Medicina-. Estos son los espacios que, al fotografiarse, contribuyen a construir una imagen homogénea de la ciudad y generan íconos urbanos representativos.

Si bien en estos casos Kohlmann retrata un sector recortado acentuando como protagonista el edificio, en otros casos el foco está en las calles de la ciudad, en las que posan los edificios más representativos del lugar. El fotógrafo muestra a través de sus postales las calles singulares, tales como la Calle Maipú, donde se observa un casino y locales comerciales de importancia, o Calle Corrientes, donde se destacan los edificios SAFICO y COMEGA. Sin embargo, es la Diagonal Norte la calle más retratada por el autor (Figura 2).

El medio representado: Avenida Diagonal Norte.

Como ya comentamos, el presente trabajo centra su interés en el estudio de las representaciones de edificios altos en postales de la Ciudad de Buenos Aires, con especial énfasis en la esquina de la Avenida Presidente Roque Saenz Peña y la calle Florida, intersección entre dos vías, una destinada al automóvil y otra al peatón respectivamente. Este nodo urbano de relevancia arquitectónica e histórica, reúne tres edificios en altura de iniciativa privada, cada uno con soluciones constructivas y proyectuales distintivas, y cúpulas emblemáticas que dieron forma al horizonte de la metrópolis.

Partiendo de comprender a las avenidas como movimientos espacializados que configuran el paisaje urbano a través de formas concretas (Gruschetsky, 2021, p. 3), la Avenida Presidente Roque Saenz Peña -comúnmente conocida como Diagonal Norte- es la primera en construirse en el año 1913 como parte de un sistema de avenidas diseñado para la Ciudad de Buenos Aires en un contexto de transformaciones físicas, económicas, culturales y sociales, modificando la cuadrícula ortogonal de la ciudad.

Este tipo de intervenciones en la trama urbana, junto con la nueva normativa de regularización edilicia que aseguraba la coherencia visual de un sector en pleno auge, desempeñaron un rol crucial en la configuración e imagen de la ciudad. En este sentido, podemos concebir a la Diagonal Norte como una vía en la cual lo construido actúa como telón entre lo público y lo privado, y a la calle como escenario de la vida urbana. La velocidad y el crecimiento se entrelazan en esta nueva arteria, creando una sensación de novedad constante de la cual la iniciativa privada saca partido: los lotes resultantes rompen con lo tradicional creando espacios singulares con perspectiva, permitiendo una mayor altura edilicia y elevando el valor del suelo.

La dinámica singular de este nodo porteño permite visualizarlo desde dos perspectivas temporalmente distintas: desde la velocidad de quien atraviesa la avenida en vehículo, y desde la contemplación paulatina de quien camina por la calle Florida. Esta esquina reúne tres edificios en altura que tomamos en cuenta para la elección de las postales que aquí se estudian: el Banco de Boston (1924) de los arquitectos Paul Bell Chambers y Louis Newery Thomas; el Edificio Bencich (1929) del arquitecto Eduardo Le Monnier

y la constructora Bencich Hermanos; y la Equitativa del Plata (1929) del arquitecto Alejandro Virasoro. Todos de iniciativa privada, exteriorizan su valor a través de diferentes soluciones arquitectónicas y ofrecen al horizonte de la ciudad un perfil icónico.

El mapa que se muestra a continuación señala las fotografías tomadas por Kohlmann en Diagonal Norte, que luego transforma en postales. Estas demuestran dos cuestiones que nos interesan. La primera es que fueron tomadas desde perspectivas distintas: peatonales desde la calle, desde vehículos, desde la altura (ubicado en pisos altos de edificios de la diagonal) y desde un aeroplano. La segunda es que, si consideramos que la numeración original corresponde a un orden cronológico, Kohlmann tomó fotografías de la diagonal en un arco temporal amplio y no todas juntas en un mismo momento. Ambas consideraciones (la cantidad de imágenes y la extensión temporal de su producción) nos permiten suponer que esta calle fue representativa de la ciudad y que mantuvo ese estatus por varios años.

Procesos de circulación y recepción

Mediante un índice elaborado a partir de la numeración establecida por Kohlmann en el frente de las postales, podemos observar su orden temporal. Como vimos, aunque las postales fueron editadas en diferentes momentos profesionales del autor, Kohlmann siempre encontró en la Diagonal un espacio urbano atractivo para retratar.

Ya sea desde la mirada del peatón, subido a alguna tarima o desde el aire, Kohlmann dispara con precisión un recorte particular de la ciudad para ser enviada a lo largo del

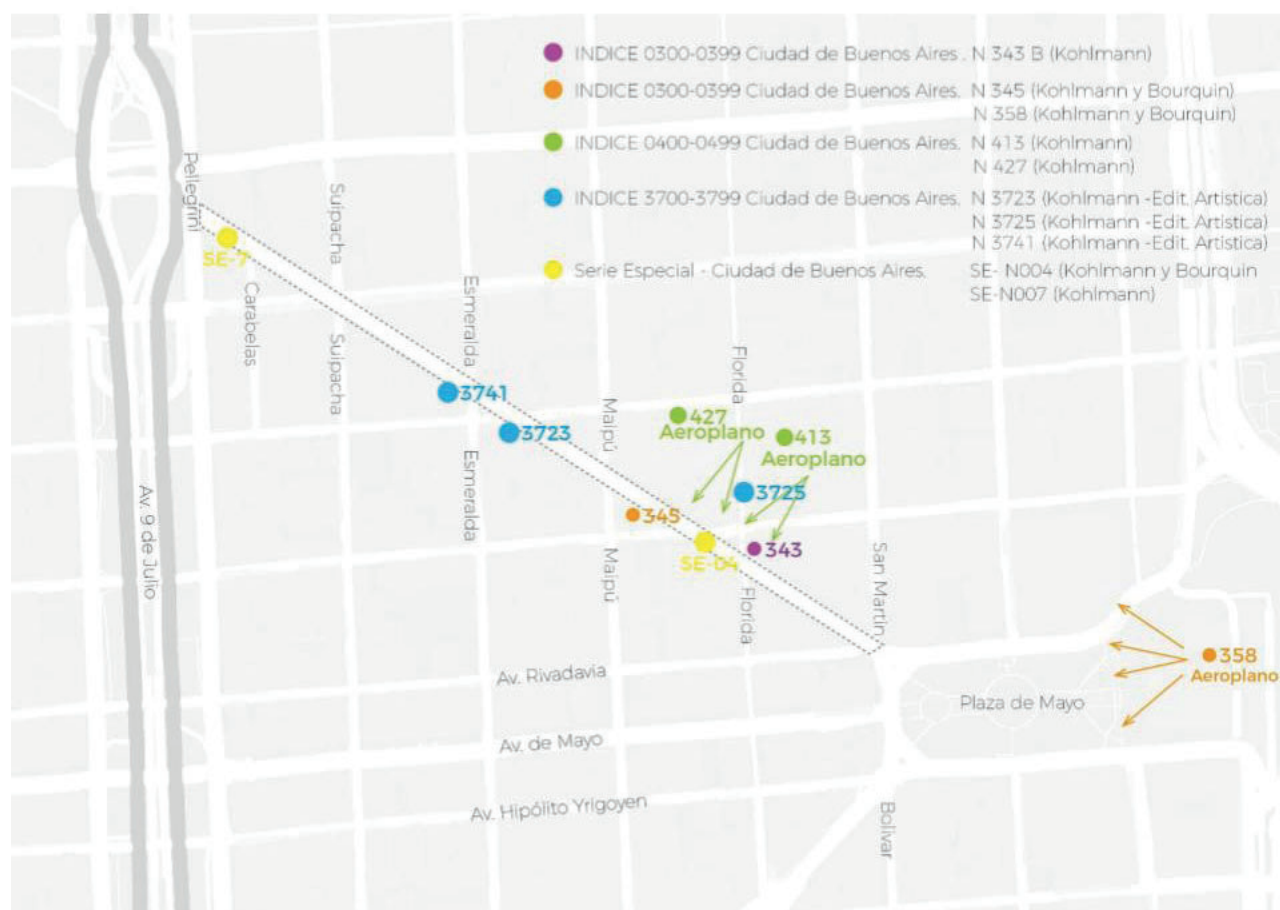


Figura 3. Las postales de Federico Kohlman en la Diagonal Norte. Fuente: elaboración propia.

mundo. Las anchas calles de la diagonal, ajetreados peatones caminando, autos y camiones son los protagonistas que se repiten en sus postales dando una clara imagen de una agitada y convocante ciudad.

A continuación presentaremos tres de las postales que consideramos más relevantes.

La postal 343 B (Figura 4) es una de las primeras que toma sobre la Diagonal Norte. En ella destaca el recién construido *First National Bank of Boston* (popularmente conocido como el Banco de Boston), el primer edificio alto materializado en esta esquina emblemática. En la fachada de esta sede bancaria, el juego contrastante de luces y sombras realza la balaustrada y el coronamiento de estilo neocolonial plateresco. La obra aparece acompañada de carruajes y automóviles que parecen empequeñecerse ante la escala del edificio.

Esta imagen coincide con aquella que circuló en medios especializados, como la *Revista de Arquitectura* de la Sociedad Central de Arquitectos, y en medios de tirada popular, como la revista *Caras y Caretas*. Consideramos que las postales, junto con estas otras imágenes, contribuyen a una “legitimación simbólica” de los edificios altos por parte de los organismos públicos, pero sobre todo de los privados. Estos favorecen la elección de este tipo edilicio como símbolo de poder y de prosperidad, reflejando una imagen de solidez, permanencia y progreso.



Figura 4. Postal 343B.

Fuente: archivo privado de M. Fiordelli.

La postal 345 (Figura 5) contiene una fotografía tomada desde la altura, probablemente desde el techo de un edificio de la Diagonal Norte, a suponer por la línea de horizonte. La mirada se dirige hacia Plaza de Mayo y en su recorrido visual encuentra de frente al edificio de la compañía naviera Palacio Italia América (1927), y a tres cúpulas que rompen con la continuidad de las fachadas de la diagonal: la del Edificio Bencich (1929), la del Banco de Boston (1924) y la del Edificio Banco Argentino Uruguayo (1928). Teniendo en cuenta que la postal ya se encontraba en circulación en 1936 (fecha de envío), estaba representando edificios recientemente construidos. Un coloso se atraviesa e impide que la diagonal escape hacia el Río de La Plata: el Edificio Railway de 1909, considerado uno de los primeros rascacielos de Buenos Aires, se impone sobre todos los usos institucionales propios de Plaza de Mayo. Sin embargo, los edificios son el telón que corre paralelo a un escenario particular, la misma avenida. La actividad de la calle es la protagonista de esa escena, poblada de autos, colectivos, peatones. El telón se levanta levemente para dar cabida a comercios que alimentan el nuevo espacio público de la diagonal.

En el reverso leemos que la postal fue enviada desde Buenos Aires, el 16 de noviembre de 1936, hacia Roma. En el lado derecho encontramos el destinatario, la estampilla y un sello de la Sociedad Protectora de Animales "La Sarmiento", fundada en 1902. En el izquierdo se llega a leer "tantissimi saluti", una firma y la fecha de envío.

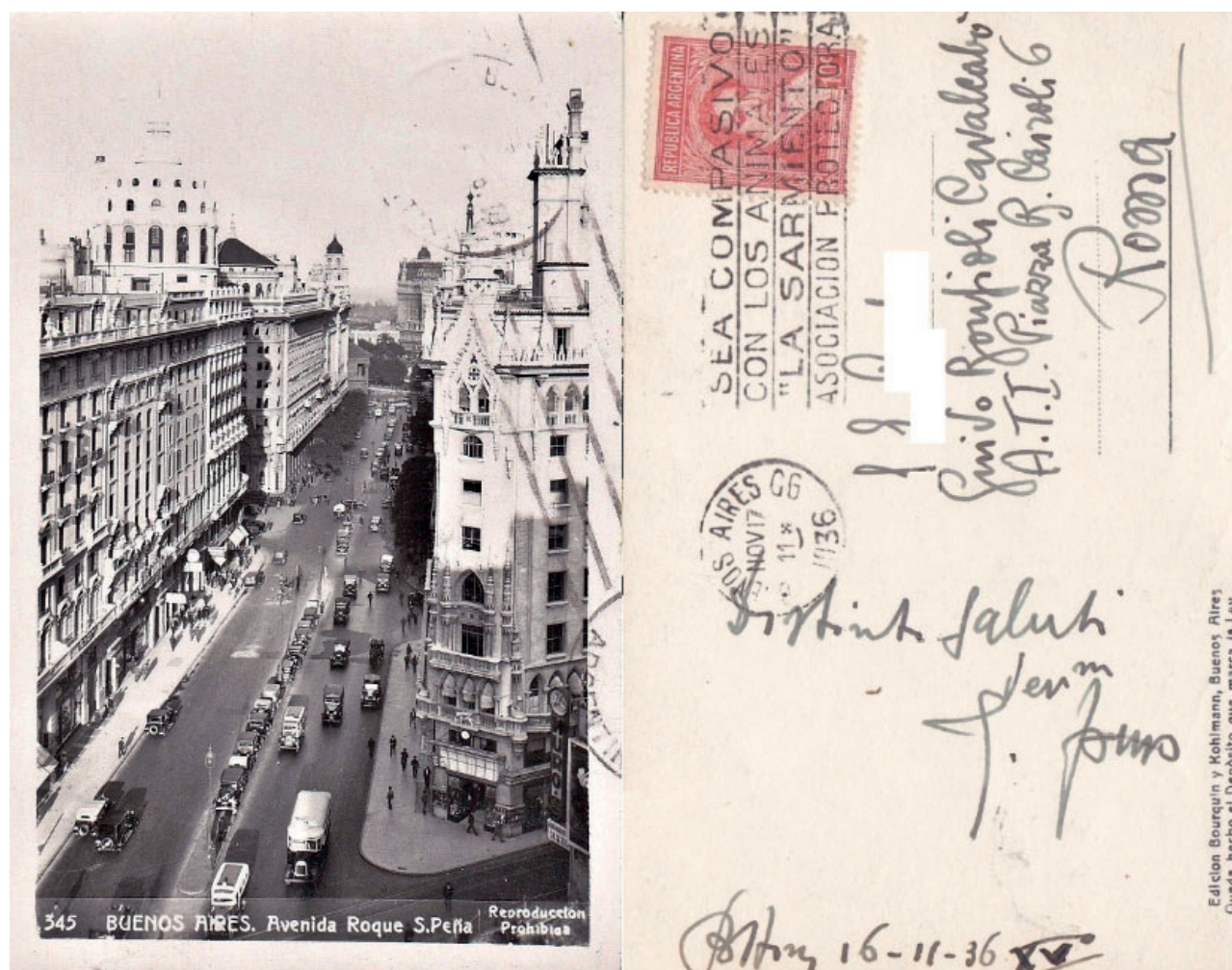


Figura 5. Postal 345.

Fuente: archivo privado de M. Fiordelli.

La postal 3725 (Figura 6) es una fotografía en blanco y negro que muestra la vida diurna de la calle Florida. La tarjeta, al tener formato vertical y la línea de horizonte en el tercio inferior de la imagen, acentúa la verticalidad de lo construido en relación con lo angosto de la calle. El foco principal de la postal está dado por un juego de luces y sombras en donde destaca el perfil y la cúpula iluminados del Edificio Bencich que asoma como remate del perfil urbano. El reverso de la postal nos relata una experiencia personal: “Queridos hijos: Desde esta bulliciosa ciudad les mando esta vista que es de la calle en que está el hotel donde paramos, y como se imaginan es una calle muy tranquilita con decirles que no se puede dormir (...)”. Este relato personal compartido a través de la postal nos permite sumergirnos en la atmósfera única de la calle: la postal no es solo testigo de la historia a través de una imagen, sino de una experiencia difícilmente accesible desde otros tipos de fuentes.

Consideraciones finales.

Para cerrar, nos interesa remarcar que entendemos a la postal como documento histórico de una realidad social, tanto por su iconografía como por su testimonio escrito. Estamos convencidas de que las postales son testigos valiosos del pasado, complementándose con otros tipos de documentos y archivos. En particular, las postales aquí utilizadas responden a archivos visuales y textuales muchas veces considerados “menores” en la

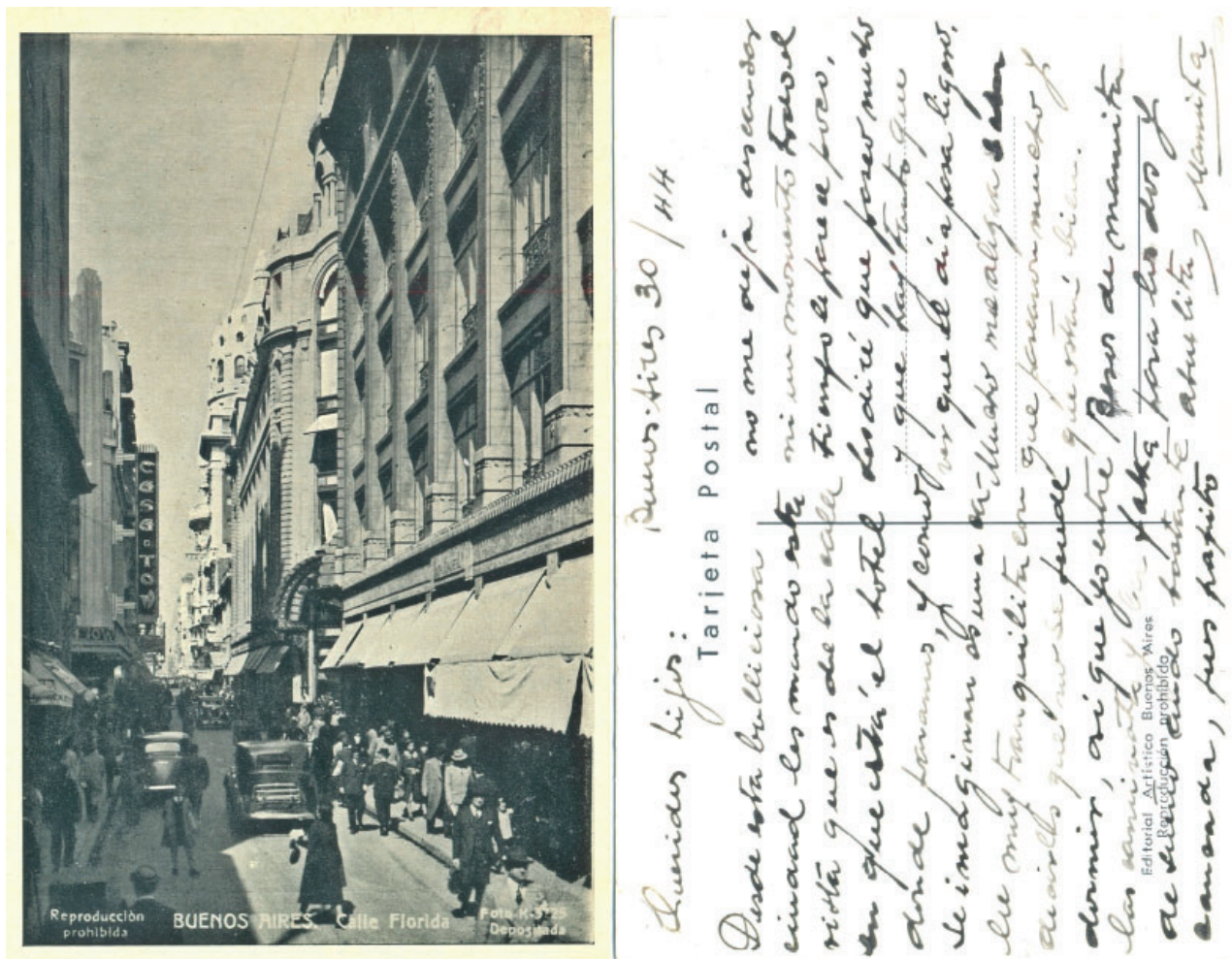


Figura 6. Postal 3725.

Fuente: archivo privado de M. Fiordelli.

historiografía de la disciplina arquitectónica, que, sin embargo, transmiten una energía y una potencialidad que no siempre las fuentes habituales pueden registrar.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós. 1961.
- Berenguer et. al (2019). “La tarjeta postal española a fines del siglo XIX y principios del XX: huella sociocultural, tecnológica y artística”.
- Burke, P. (2005). “Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico”, Barcelona, *Crítica*, Biblioteca de bolsillo. [2001]
- Gruschetsky, V. (2021). “Norte - Sur, Este - Oeste. La conformación de la red de avenidas de la ciudad de Buenos Aires frente al avance de los automotores (1920-1940)”. *Revista Estudios del Hábitat*, vol. 19, núm. 1.
- Silvestri, G. (2011). “Postales argentinas” en *La Argentina en el siglo XX*.
- Restrepo, M. (2010). “En memoria de la tarjeta postal”. *Revista Comunicación y Ciudadanía*, (4), 32-48.

Fuentes

- Archivo: Fiordelli Chiacchiarini, M. “Postales de Federico Kohlmann”. URL: <https://postalesdekohlmann.blogspot.com/>

Acerca de los autores

Micaela Bifaretti.

<https://orcid.org/0009-0002-8595-8551>

Estudiante de Arquitectura avanzada cursando actualmente el trabajo final de carrera. Durante el 2022 obtuvo la beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas y actualmente se encuentra desarrollando la beca EVC-CIN (Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional). Se desempeña como co-ayudante en la FAU-UNLP.

HiTePAC (Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad)

Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU).

Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Correo electrónico: micaela.bifaretti@gmail.com

Ana Brandoni.

<https://orcid.org/0000-0002-5951-1150>

Doctoranda en Arquitectura y Urbanismo desde 2021 (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata). Maestranda en Historia Intelectual desde 2020 (Centro de Historia Intelectual, Universidad Nacional de Quilmes). Arquitecta (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata, 2019). Desde 2021 es Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (Dir. Fernando Aliata, codir. Virginia Bonicatto). Se desempeña como docente de grado en la FAU-UNLP.

HiTePAC (Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad)

Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU).

Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Correo electrónico: anabrandoni.arq@gmail.com

Abril Redondi.

<https://orcid.org/0009-0008-6258-1441>

Arquitecta desde 2023 (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata). Se desempeña como docente de grado en la FAU-UNLP. Ha recibido una Beca Interna de Entrenamiento en Investigación en el 2021 (FAU-UNLP) y una Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas en el 2022 (EVC-CIN), las cuales desarrolló en el ámbito del Instituto de Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la ciudad (HiTePAC-FAU-UNLP).

HiTePAC (Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad)

Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU).

Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Correo electrónico: abrilmicaelaredondi@gmail.com

“THE GREY LADY” Y LA MIRADA HACIA EL SUR. LAS REPRESENTACIONES DE SUDAMÉRICA EN LAS PÁGINAS DEL NEW YORK TIMES (1910-1920)

“THE GRAY LADY” LOOKS TOWARDS THE SOUTH. REPRESENTATIONS OF SOUTH AMERICA IN THE PAGES OF THE NEW YORK TIMES (1910-1920)

VIRGINIA BONICATTO¹

Resumen

Entre 1910 y 1920, el diario *The New York Times* publicó una serie de artículos, publicidades, notas e imágenes que, a través de diferentes miradas, relataban y mostraban distintas escenas de Latinoamérica, tanto relacionadas a la naturaleza como a la ciudad.

En este marco, consideramos que las imágenes urbanas y representaciones arquitectónicas resultaron elementos clave para la construcción y validación de una imagen de Latinoamérica como potencial mercado de consumo y rivalizan, a su vez, con aquellas representaciones de una “Sudamérica salvaje”. A partir del relevamiento de diversas fuentes documentales y de los diferentes relatos, imágenes y representaciones de viajeros publicados en *The New York Times* a inicios de siglo XX, el presente trabajo propone poner en discusión la construcción de dichas miradas a fin de intentar desentrañar la complejidad del escenario que éstas representan.

Palabras clave: The New York Times; Sudamérica; arquitectura; viajeros; representaciones.

Abstract

Between 1910 and 1920, *The New York Times* published a series of articles, advertisements, notes and images that, through different perspectives, showed different scenes from Latin America, both related to nature and the city.

In this context, we consider that urban images and architectural representations were key elements for the construction and validation of an image of Latin America as a potential consumer market; at the same time, these images competed with those representations of a “wild South America.” Based on the analysis of various documents and the different stories, images and representations of travelers published in *The New York Times* at the beginning of the 20th century, this work proposes to discuss the construction of these ways of seeing in order to try to unravel the complexity of the scenario represented by them.

Key words: The New York Times; South America; Architecture; travelers; representations.

1. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HiTePAC), Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Entre 1910 y 1920, el diario *The New York Times* publicó una serie de artículos, publicidades, notas e imágenes que, a través de diferentes miradas, relataban y mostraban distintas escenas de Latinoamérica. Fundado en 1851, *The New York Times* sostuvo una postura liberal que se vería reflejada en su contenido. Hacia inicios de siglo XX, había alcanzado una tirada de 209.751 ejemplares (Davis, 1921) convirtiéndose en uno de los diarios más reconocidos en los Estados Unidos y ganándose, años después, el apodo “The Grey Lady”.

Tal como explica Peter Fritzsche, a inicios de siglo XX, el periódico metropolitano, destinado a un público masivo, proporcionaba una nueva forma de mirar y preparaba a los lectores para ver los sitios más espectaculares (Fritzsche, 2008, p. 30). En esta línea, en el presente trabajo nos interesa indagar en la construcción de la mirada sobre países Sudamericanos que se da a inicios de siglo XX desde las páginas del periódico.

En enero de 1911, *L'Illustration* de París comenzó a publicar una serie de once artículos extensos que referenciaban el viaje del diplomático Georges Clemenceau realizado en 1910 a las tierras australes. La secuencia de artículos -a página completa y con fotografías e ilustraciones del dibujante George Scott- fue iniciada el 28 de enero de 1911, finalizada el 22 de abril y reproducida, prácticamente en simultáneo, por *The New York Times*, entre el 29 de enero y el 30 de abril de ese mismo año, lo que nos demuestra el especial interés que el periódico dedicó a este itinerario.

Si bien el viaje de Clemenceau fue ampliamente estudiado (Lorenz, 1997; Valinoti, 2009; Bruno, 2014, entre otros), lo que nos interesa resaltar es su rol en las páginas del *New York Times* como parte de una serie de relatos de viajeros que, entendemos, pretenden o intentan (re)presentar a Sudamérica, su territorio, sus costumbres y su gente al público estadounidense. En el caso de Clemenceau, la narración muestra la mirada de un europeo, de un francés precisamente, sobre el territorio sudamericano; a través de los detallados relatos se daba a conocer desde el manejo de las estancias y la explotación de la tierra en la pampa argentina, a las azucareras de Tucumán, el puerto de Rosario o imágenes urbanas de Buenos Aires y Montevideo con escenas tanto de la vida cotidiana como de infraestructura o arquitecturas. Acompañados por fotografías y dibujos que ilustraban los diferentes escenarios, los relatos permitían un acercamiento desde la distancia a las tierras australes (*New York Times*, 1911) (Figura 1 y 2). El hecho de que el relato de su viaje haya sido reproducido por *The New York Times* en simultáneo y con gran nivel de detalle nos lleva a preguntarnos si estas narraciones y representaciones cumplían alguna función en particular, sobre todo si tenemos en cuenta que, como señala Usher, “*The Times* es una institución fundamental en la democracia estadounidense. Desde 1851, ha dado forma a los contornos del debate político de la élite y ha proporcionado información sustancial de todo el mundo y la nación” (Usher, 2014, p. 7).

Teniendo esto en consideración, nos interesa retomar el trabajo de Ricardo Salvatore, quien explica que desde el siglo XIX la política exterior de los Estados Unidos intentaba construir, establecer un dominio sobre el territorio sudamericano, entre otros, para generar un mercado amplio de consumidores. Dicho mercado no era posible de adquirir a través de la invasión del territorio, como en otros casos, sino que se debía emplear otra estrategia: la construcción de un “imperio informal” dentro del cual los relatos de viajes

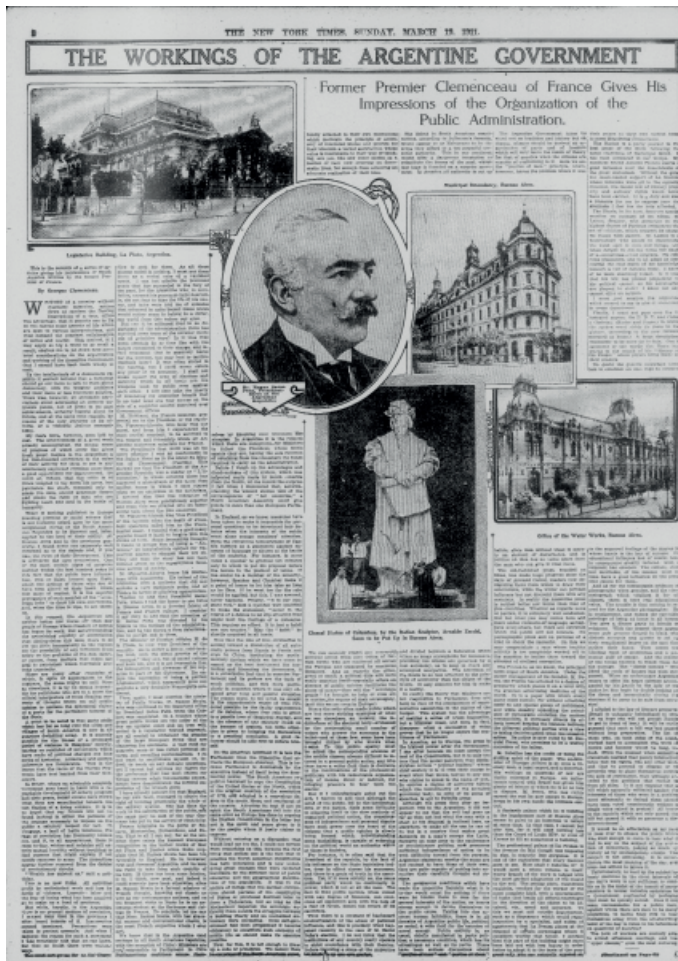


Figura 1. Visita de Georges Clemenceau a Buenos Aires. "The workings of the argentine government" [Los trabajos del gobierno argentino]. Se puede ver el Palacio de Aguas, la intendencia de Buenos Aires, la Legislatura en la ciudad de La Plata como también la estatua de Cristobal Colón realizada por Arnaldo Zocchi previa a transportarse a Buenos Aires; en medio, la foto del presidente Roger (sic) Saenz Peña. *The New York Times*, 19 de marzo de 1911.

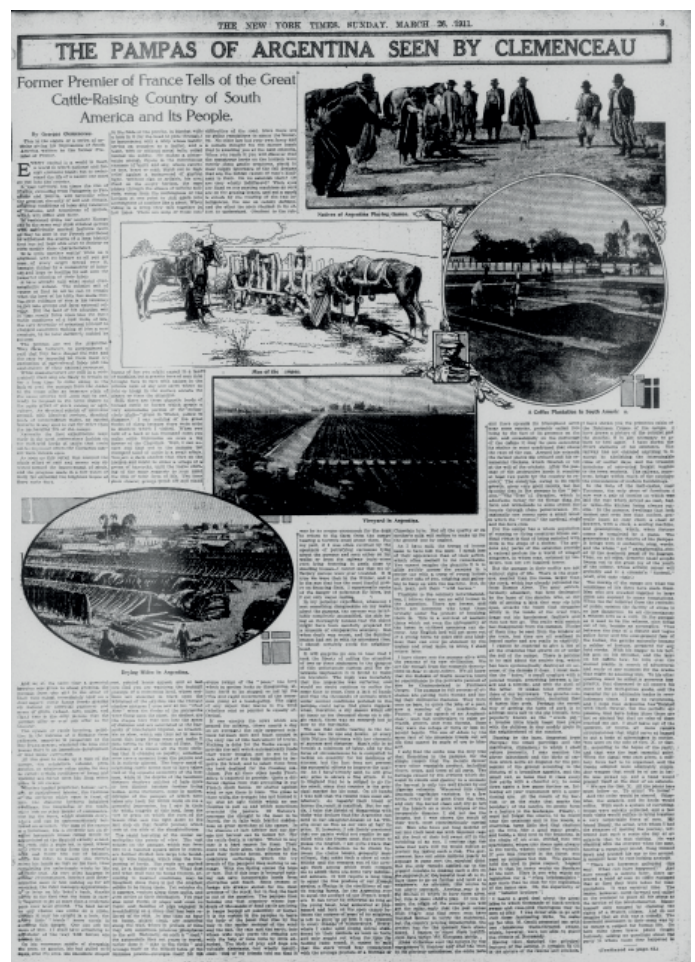


Figura 2. "The Pampas of Argentina seen by Clemenceau" [La Pampa Argentina vista por Clemenceau]. En la nota se ven imágenes de "hombres de la Pampa", gauchos jugando como también la producción de café en Sudamérica y viñedos y secaderos de piel en Argentinna. *The New York Times*, 26 de marzo de 1911.

resultarían un elemento clave (Salvatore, 2006, p. 663). Precisamente, explica el autor, la expansión del capitalismo estadounidense implicó un vasto proyecto de transformación cultural que él entiende a través de tres conceptos vinculados entre sí y que nos serán de utilidad para pensar las publicaciones sobre Sudamérica realizadas por el *New York Times* (Salvatore, 2006)².

En primer lugar, hace referencia a las “Utopías de transporte (transport utopias)”: el tren, el automóvil, el avión fueron objetos usados en diferentes momentos para señalar la superioridad tecnológica de los Estados Unidos y resultaron claves para visualizar a América del sur y central dentro del territorio comercial norteamericano. Además de ello, la derivación en los sistemas de transporte imaginarios que reforzaban la idea de panamericanismo: la ruta panamericana, Pan American Airways y Pan American Railroad (Salvatore, 2006)³.

En segundo lugar, por “*Imperial Mechanics*” [Mecánica imperial] se refiere a la presencia de ferrocarriles, autopistas, aviones, canales, etcétera en el terreno del “panamericanismo”. Desplazado al terreno de las relaciones interamericanas, se esperaba que el Canal de Panamá (1904-1914):

además de conectar los océanos Atlántico y Pacífico, prestara un servicio adicional: presentara a los vecinos latinoamericanos la superioridad tecnológica de Estados Unidos como un hecho mecánico y visible. Fue una máquina espectacular que autorizó a Estados Unidos a hablar como el nuevo hegemón hemisférico (Salvatore, 2006, p. 664).

Su papel principal en la formulación de la política exterior estadounidense fue simbólico: sostener la ficción de un paisaje homogéneo (América Latina) listo para “estar conectado” a una civilización tecnológica superior (Estados Unidos). Implícito en el mensaje del panamericanismo estaba el imperativo de transmitir a los latinoamericanos la superioridad de la tecnología y la cultura de masas estadounidenses. Se va consolidando entonces un “imperio informal”, un campo generalmente asociado con la “máquina blanda” de las conferencias interamericanas, los pronunciamientos políticos sobre paz y seguridad, la negociación burocrática y la propaganda hemisférica. Y en este sentido tiene un rol clave para nuestro trabajo el tercer concepto: el autor se refiere por “*Representational Machines*” [maquinas representacionales] al conjunto de engranajes que producía, procesaba y difundía textos e imágenes para acomodar “las viejas nociones de uno mismo y del otro a las nuevas condiciones de la acumulación capitalista”. Ferias mundiales, películas, exhibicio-

2. Agradezco a Ricardo Salvatore por el envío de sus textos.

3. La idea de la travesía, el viajero solitario y la unión entre las Américas se ve como posibilidad en las múltiples notas que cuentan la travesía del profesor A. F. Tschiffely quien viajó en sus dos caballos criollos, Mancha y Gato, desde Buenos Aires, desde donde partió en abril de 1925, hasta Nueva York a donde llegó en septiembre de 1928 y fue recibido por el alcalde en el City Hall. El regreso se dio en el crucero llamado, justamente, Pan America. En 1927, *The New York Times* publicó, entre otras, “6,000 miles on horseback; Tschiffely Reaches Costa Rica on Argentina-New York Ride” (*The New York Times*, mayo 1927, p.7). Sosteniendo en los títulos la unión entre las Américas, en 1929, la revista *National Geographic* dedicó 62 páginas “Buenos Aires to Washington by Horse. A Two and a Half Year Journey, 9,000 miles of Mountain, Plain, Desert and Jingle”, por el mismo Tschiffely (*National Geographic*, 1929. En 1933, *The New York Times* publicó la salida del que sería uno de varios libros escritos por Tschiffely from Southern Cross to Pole Star “A Homeric Exploit in the Saddle; A School Teacher’s Magnificent Ride From the Pampas of Argentina To the Capitol in Washington TSCHIFFELY’S RIDE: Ten Thousand Miles in the Saddle from Southern Cross to Pole Star” (*The New York Times*, 23 abril 1933, p.5).

nes fotográficas, relatos de viajes, manuales geográficos y otras representaciones trajeron a la esfera de visibilidad estadounidense un subcontinente que había permanecido hasta entonces relativamente desconocido, generando nueva información sobre estos "mercados emergentes" (Salvatore, 2006, pp. 665-666)⁴.

Poco después de publicar la serie de notas sobre el viaje de Georges Clemenceau, en agosto de 1913, *The New York Times* publicó una nota titulada "Argentine is a fine field for investors says Gen. Reyes" [Argentina es un buen campo para inversionistas, dice el Gen. Reyes] (NYT, 17 de agosto, 1913). La nota era parte de una serie de artículos que relataban la experiencia del General Rafael Reyes -expresidente de Colombia- durante su viaje por Sudamérica. En este contexto, la figura de Reyes presentaba un doble impacto: su presidencia (1904-1909) se dio luego de que Colombia perdiera el istmo de Panamá en 1903 -algo que Reyes había intentado evitar sin lograr éxito- cuyo impacto se vería en la publicación de su obra en 1914, el mismo año en que se inauguró el Canal.

A diferencia de otros relatos, la nota inicial del viaje de Reyes no mostraba la agroindustria, la Pampa o imágenes de entornos naturales, sino que presentaba imágenes de modernidad urbana, avances técnicos y la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires. En el diario del 10 de agosto de 1913 se mostraba la estación de ferrocarril de Buenos Aires y, además, el transporte de mercaderías. El titular comparaba la Argentina con Estados Unidos y declaraba: "Ex Presidente de Colombia habla del maravilloso desarrollo de la República Argentina, ya formidable rival de Estados Unidos en los mercados del mundo". Una semana después, una nota acompañada por imágenes de obras de infraestructura, la Plaza de Mayo, el Plaza Hotel y el Teatro Colón reforzaba la idea de progreso a través de estas representaciones y volvía a afirmar que la "Amazing Prosperity and Stable Government of This Most Pushing of South American Republics Make It Ideal for Introduction of Foreign Capital" [La asombrosa prosperidad y el gobierno estable de esta república sudamericana, la más pujante, la hacen ideal para la introducción de capital extranjero] (Figura 3) (*The New York Times*, 17 de agosto de 1913, p. 13). Si bien en su libro *The two Americas*, publicado en 1914 y en el cual relataba su experiencia, Reyes criticaba la política exterior de los Estados Unidos -la doctrina Monroe seguida de la llamada ideología roosveltiana del "big stick" en relaciones exteriores: negociar diplomáticamente, pero con un palo en la mano-, por otro lado, como positivista y hombre de negocios, creía en una unión y cooperación panamericana que pregonaba a través de sus discursos en países latinoamericanos y que materializaba en su relato de viaje. En este sentido, no es casual que *The New York Times* haya publicado, a toda página, el relato de Reyes junto con el primer rascacielos porteño que operaba, podemos pensar -siguiendo el concepto de Salvatore-, como parte de las Máquinas representacionales: una imagen que condensaba argumentos persuasivos sobre experiencia, tecnología y mercados.

En este sentido, la imagen, como documento, era una prueba material no sólo de con-

4. Como explica Salvatore, "The hegemony of the U.S. informal empire depended crucially on the transmission of "American standards" of journalism, radio broadcasting filmmaking, and advertising, as well as on the creation of imitative demands for automobiles, refrigerators, toothpaste, and typewriters." [La hegemonía del imperio informal estadounidense dependía crucialmente de la transmisión de los "estándares estadounidenses" del periodismo, la radiodifusión cinematográfica y la publicidad, así como de la creación de demandas imitativas para automóviles, refrigeradores, pasta de dientes y máquinas de escribir]. (Salvatore, 2006, p.666).



Figura 3. "Argentine a fine field for investors, says Gen. Reyes" reforzando esta idea la nota muestra una imagen de vuelo de pájaro de la Plaza y la Avenida de Mayo, el teatro Colón el Hotel Plaza y, curiosamente -como una mirada a la actividad por fuera de la metrópoli-, la misma foto de un secadero de pieles en Argentina publicada en la nota de Clemenceau el 26 de marzo de 1911 pero, en esta ocasión, acompañada del escudo nacional argentino. The New York Times 17 ago 1913.

85 million people

Argentina	8,000,000
Brazil	15,000,000
Chile	2,000,000
Colombia	3,000,000
Cuba	3,000,000
Ecuador	1,000,000
El Salvador	1,000,000
Honduras	1,000,000
Paraguay	1,000,000
Puerto Rico	1,000,000
Venezuela	1,000,000
Uruguay	1,000,000
Peru	1,000,000
Guatemala	1,000,000
Nicaragua	1,000,000
Costa Rica	1,000,000
Haiti	1,000,000
Dominican Republic	1,000,000
Trinidad and Tobago	1,000,000
Jamaica	1,000,000
Bahamas	1,000,000
Guiana	1,000,000
Suriname	1,000,000
French Guiana	1,000,000
Guadeloupe	1,000,000
Martinique	1,000,000
St. Pierre and Miquelon	1,000,000
Aruba	1,000,000
Curaçao	1,000,000
Venezuela	1,000,000
Trinidad and Tobago	1,000,000
Jamaica	1,000,000
Bahamas	1,000,000
Guiana	1,000,000
Suriname	1,000,000
French Guiana	1,000,000
Guadeloupe	1,000,000
Martinique	1,000,000
St. Pierre and Miquelon	1,000,000
Aruba	1,000,000
Curaçao	1,000,000

A Real Market in Latin America

Facts on which to base advertising and selling campaigns now at command of United States manufacturers and exporters

Do you know that—

The Caldwell-Burnet Corporation is the largest advertising agency in the United States and has the largest staff of creative talent in the world. We are the only agency that has a complete department of research, and we are the only agency that has a complete department of distribution. We are the only agency that has a complete department of sales, and we are the only agency that has a complete department of service. We are the only agency that has a complete department of all these things, and we are the only agency that has a complete department of all these things.

CALDWELL-BURNET CORPORATION
Representative in the United States of Foreign Media

110 PARK AVENUE, NEW YORK TELEPHONE MURRAY HILL 6271

Figura 4. "A Real Market in Latin America". El mapa de America Latina con los indicadores de población muestra la totalidad del territorio. A su lado, una imagen de la calle Florida de Buenos Aires que muestra el movimiento metropolitano; grandes tiendas comerciales, automóviles y detrás la Galería Güemes con su rascielos de hormigón armado. The New York Times, 21 mayo de 1919.

fianza y prestigio, sino también del potencial mercado de consumidores. En definitiva, la imagen elegida mostraba un rascacielos: una tipología arquitectónica surgida en Norteamérica que representa la metrópoli, la concentración de capitales, el consumo y la tecnología y que se presentaba en la nota como una parte concreta de la ciudad de Buenos Aires. Esto no es casual, si consideramos que desde inicios de siglo XX, diferentes representaciones de rascacielos -construidos o imaginarios- circulaban como garantía de confianza en publicidades que vendían desde aceite de cocina, jabones, materiales de construcción o máquinas de escribir⁵. En efecto, la cultura de consumo en Buenos Aires estaba mucho más avanzada que cualquier otro lugar de América del Sur. Esta situación que señala Salvatore (2005) se hace evidente en la acumulación de diferentes notas y avisos publicitarios que servían para construir una nueva y diferente imagen de la región: hacia fines de la década de 1910, varias publicaciones presentaron escenas metropolitanas en las que Buenos Aires era presentada como una típica ciudad moderna latinoamericana. Entre ellas, la publicidad de Caldwell-Burnet Corporation (representatives in the United States of Foreign Media) mostraba la ciudad con sus rascacielos, avenidas, automóviles, locales comerciales y el movimiento agitado de la que, señalaba, "era con 1.700.000 habitantes la tercera ciudad más grande del continente americano después de Nueva York y Chicago" (Figura 4). Una ciudad con "verdadero potencial de consumo" (New York Times, 21 mayo de 1919, p.32). A continuación, la publicidad se preguntaba, "I realize the big possibilities of the Latin American market, but how can I take advantage of them?" [Me doy cuenta de las grandes posibilidades del mercado Latinoamericano, pero ¿cómo puedo sacar ventaja de ello?] Entre la información que proporcionaba la publicidad, en un apartado titulado "Do you know that..." [sabías que...] la nota explicaba que "When it is winter in the United States it is summer in Argentina, which suggests a possible solution for the problem of seasonal manufacturing in the United States." [Cuando es invierno en los Estados Unidos es Verano en Argentina, lo cual sugiere una posible solución al problema de manufactura estacional de los Estados Unidos] (New York Times, 21 mayo de 1919, p. 32)⁶. O el caso de Mc Graw-Hill Company Inc. Que con sede en Londres, New York y Buenos Aires promocionaba publicaciones sobre ingeniería para el mundo de habla hispana (Figura 5).

En la acumulación de imágenes y notas, y en contraposición a las representaciones de la metrópolis, otras notas periodísticas presentan una "Sudamérica salvaje" como, por ejemplo, los relatos sobre la expedición que realizaron el explorador brasileño Candido Rondon y el expresidente de los Estados Unidos, Theodore Roosevelt entre 1913-1914, luego de perder las elecciones de 1912; o las variadas narraciones de Harry A. Franck publicadas en diciembre de 1915 en las que, si bien refiere a los avances que vio en Argentina y Uruguay -a los que llama los más desarrollados- el énfasis está puesto en la experiencia de su vínculo con la que entiende como naturaleza virgen. En sus narraciones, además, cuenta que durante su viaje escuchó historias sobre Roosevelt en los lugares "más recónditos, a millas de la civilización", por parte de los nativos y de dos personas que habían es-

5. Sobre el tema véase Bonicatto, V., Brandoni, A., & Fara, C. (2024). El rascacielos como símbolo de la modernización: publicidades en la revista ilustrada *Caras y Caretas* (1898-1939).

6. La publicidad continuaba: "South American men pay more attention to their toilet than the average North American. They are large consumers of soaps, perfumes, etc." [Los hombres en Sud America ponen más atención a su higiene que el hombre promedio norteamericano. Son grandes consumidores de perfumes, jabones, etc.]

por intrépidos exploradores. Por un lado, la naturaleza virgen, por otro, la metrópolis en crecimiento con su potencial mercado de consumidores y la arquitectura como su testigo material.

Bibliografía

- Bonicatto, V., Brandoni, A., & Fara, C. (2024). El rascacielos como símbolo de la modernización: publicidades en la revista ilustrada *Caras y Caretas* (1898-1939). *Anales De Investigación En Arquitectura*, 14(1). <https://doi.org/10.18861/ania.2024.14.1.3656>
- Bruno, P. (2014). Georges Clemenceau en la Buenos Aires de 1910, en Bruno, P. (coord) *Visitas culturales en la Argentina 1898-1936*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos. pp. 71-95
- Casas, M. E. (2020). *Folklore, Literatura y Panamericanismo. Reflexiones a partir de dos visitas académicas estadounidenses a la Argentina (1940-1945)*. Estudios Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 46, n. 3, pp. 1-16.
- Davis, E. H. (1921). *History of the New York times, 1851-1921*, New York, The New York Times.
- Fara, C. V. (2015). *Miradas sobre el agua. Recorridos de la modernidad en las imágenes de Buenos Aires desde el Río de la Plata: 1910-1936*. 19&20, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez.
- Fritzsche, P. (2008). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lorenz, F. (1997), "Clemenceau, el crítico complaciente", *Todo es Historia*, vol. 31, N° 362, septiembre, pp. 91-93.
- Reyes R. (1914). *The two Americas*, 1914
- Richter, D. (2020). Mirrored Imaginaries: Urban Chroniclers in Buenos Aires and Montevideo, 1910-1936. *Journal of Urban History*, Vol. 46(3), pp. 541-560.
- Roosevelt, T. (1914). *Through the Brazilian Wilderness*. New York: C. Scribner's Sons;
- Salvatore, R. (2005). Yankee advertising in Buenos Aires. *Interventions* Vol. 7(2), pp. 216 -235
- Salvatore, R. (2006). *Imágenes de un imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006,
- Salvatore, R. (2006). Imperial Mechanics: South America's Hemispheric Integration in the Machine Age Author(s). *American Quarterly*, Vol. 58, No. 3.
- Salvatore, R. *North American Travel Narratives and the Ordering/Othering of South America (c. 1810-1860)*
- Salvatore, R. Rewiring the "Nation": The Place of Technology in American Studies (Sep., 2006), pp. 662-691 The Johns Hopkins University Press
- Usher, N. (2014). *Making News at The New York Times*. The University of Michigan Press.
- Valinoti, Beatriz C. (2009). *La voz de la calle en los ojos de un viajero. Clemenceau en las páginas de La Gaceta de Buenos Aires*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
- Zahm J. A. "H.J. Mozans" (1911), *Along the Andes and down the Amazon*. New York: D. Appleton. Introducción de Theodore Roosevelt.

Acerca de la autora

Virginia Bonicatto.

Doctora en Arquitectura (FAU UNLP). Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT). Arquitecta (FAU UNLP). Investigadora adjunta (CONICET). Ha sido becaria doctoral del Conicet. Ha recibido becas de la J. P. Getty Foundation y el Fondo Nacional de las Artes. Ha sido seleccionada para el Program in Latin American Studies en Princeton University (2022). Es miembro del History Committee del Council on Tall Buildings and Urban Habitat (CTBUH). Desde 2006 participa en proyectos financiados por la UNLP, donde se desempeña como docente de grado y posgrado.

HiTePAC (Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad. Instituto de investigaciones)
Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata.

LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LA ALTERIDAD: MIRADAS Y REVERSOS.

Calle 47 no. 162 (1900) La Plata. República Argentina.

Tel. 0221 423-6587/90 int. 244.

Web: <http://hitepac.fau.unlp.edu.ar/>

Correo electrónico: virgibonicatto@gmail.com

LOS JARDINES DE SAMARCANDA SEGÚN EL RELATO DE VIAJE CASTELLANO (1403-1406). POSIBILIDADES DE ABORDAJE DESDE LA ECOCRÍTICA¹.

THE GARDENS OF SAMARKAND ACCORDING TO THE ASTILIAN TRAVEL ACCOUNT (1403-1406). POSSIBILITIES OF APPROACH FROM ECOCRITICISM.

LAURA CARBÓ², JORGE RIGUEIRO GARCÍA³.

Resumen

El objetivo de este estudio es enumerar las posibilidades de análisis de la perspectiva ecocrítica para el estudio del jardín timúrida: este enfoque busca articular de manera novedosa aspectos examinados de forma aislada hasta ahora. La ecocrítica es una orientación relativamente nueva y de profunda emergencia de una conciencia ecológica y está relacionada con un espacio de indagación e interpretación ética y estética para la teoría, crítica y la historia literaria y cultural. Nuestra hipótesis principal es que Tamorlán fue un líder que impulsó la adaptación a una nueva forma de economía y organización que pasó de ser esencialmente brutal y nómada, a fusionarse con una cultura sedentaria como la de Samarcanda, ciudad que ya era un nudo de caminos en el comercio de la seda y se estableció como cabecera del amplísimo territorio timúrida. Los jardines, estas formas sofisticadas de arquitectura paisajista, sirvieron para exhibir simbólicamente la hegemonía del gobernante sobre el mundo natural y fueron una metáfora del poder, lugar de la memoria y de reafirmación de un discurso que anunciaba un porvenir glorioso.

Palabras claves: jardín; Tamorlán; siglos XIV y XV; ecocrítica.

Abstract

The aim of this study is to enumerate the possibilities of analysis from the ecocritical perspective for the study of the Timurid garden: this approach seeks to articulate in a novel way aspects examined in isolation until now. Ecocriticism is a relatively new and profoundly emergent orientation of ecological consciousness and is related to a space of ethical and aesthetic inquiry and interpretation for literary and cultural theory, criticism, and history. Our main hypothesis is that Tamerlane was a leader who fostered the adaptation to a new form of economy and organization that went from being essentially brutal and nomadic, to merging with a sedentary culture such as that of Samarkand, a city that was already a hub in the silk trade and established itself as the head of the vast Timurid territory. The gardens, these sophis-

1. Ponencia presentada en las V Jornadas: La ciudad, el territorio y la alteridad. Miradas y reversos, jueves 7 y viernes 8 de septiembre de 2023.

2. Fundación para la Historia de España - Grupo de Investigación y Estudios Medievales. Universidad Nacional de Mar del Plata (GIEM - UNMdP).

3. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA) - Fundación para la Historia de España.

ticated forms of landscape architecture, served to symbolically exhibit the hegemony of the ruler over the natural world and were a metaphor for power, a place of memory, and a reaffirmation of a discourse that announced a glorious future.

Keywords: gardens; Tamerlane; XIVth and XVth Centuries; ecocriticism.

Introducción.

Hacia el final del siglo XIV, el antiguo imperio mongol de Gengis Khan (ca.1162-1227), desintegrado en diferentes conformaciones geopolíticas, fue reunificado por Tamorlán (1370-1405). Luego de aniquilar a los jefes del Kanato de Chagatai y de la Horda de Oro, encabezó varias expediciones devastadoras al sur de la actual Rusia, norte de la India, Mesopotamia, Persia y Siria. Sus avanzadas fueron signadas por crueles atrocidades. Miles de hombres y mujeres, niños y ancianos fueron asesinados, ciudades enteras destruidas, comunidades deportadas y movilizadas como mano de obra esclava.

En 1399 Tamorlán inició una expedición que duraría siete años y que culminó con la toma de las ciudades de Alepo, Damasco y Homs. Luego de la expedición a Siria, se enfrentó a los turcos otomanos. El sultán Bayaceto I lo desafió en la batalla de Ankara, en la que fue aplastado falleciendo poco después en cautiverio.

Esta batalla de 1402 representó un gran impacto no solo para los otomanos, sino también para la cristiandad, especialmente para los bizantinos cuya situación se tornaba insostenible (Vasiliev, 1980: 635). Inmediatamente después de este suceso, Enrique III de Castilla despachó una embajada liderada por Ruy González de Clavijo, cuyo itinerario se extendió de 1403 a 1406. En realidad, se trataba de una segunda embajada, ya que la primera había sido enviada en 1401, encabezada por Payo Gómez de Sotomayor y Hernán Sánchez de Palazuelos. Estos primeros embajadores habían regresado a Castilla secundados por Muhammad Alkazi, un enviado de la corte de Tamorlán que vino acompañando a unas doncellas cristianas ortodoxas liberadas luego de la caída de los otomanos. Este enviado tímida luego regresará con la segunda embajada acompañando a Ruy González de Clavijo, Alfonso Páez de Santamaría y Gómez de Salazar, más una cantidad de personas a su servicio.

Al regreso de esta segunda embajada se publicó un relato de viaje que condensaba el derrotero de la misión, la descripción precisa de los lugares y pueblos visitados y una crónica de los hechos más destacados de la vida y conquistas de este líder oriental. La *Embajada a Tamorlán* se conserva en varios manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid, uno en la British Library en Londres y un ejemplar incompleto en la Biblioteca del Palacio Real en Madrid (López de Estrada: 2005:520). El relato ha sido atribuido a Ruy González de Clavijo, uno de los dos embajadores más importantes, de acuerdo con la adjudicación que había hecho en su momento Gonzalo Argote de Molina en 1582. Pero no es tan obvio que fuera él solo el narrador, ya que siempre se refiere a los embajadores en tercera persona (Rubiés, 2009:38-39).

Durante su visita, la comitiva fue testigo de la gestión de gobierno de Tamorlán en la ciudad cabecera, Samarcanda. Fueron los últimos meses del “Señor de señores” ya que

mientras se aprestaba para una gran empresa de conquista que dirigiría hacia la China, comenzaron a manifestarse signos de una enfermedad que lo conduciría a la muerte en pleno desplazamiento, poco tiempo después de la partida a esta expedición, en el invierno de 1405 (Carbó, 2022).

Los embajadores, junto con otros representantes de reinos extranjeros, fueron invitados y agasajados con un sinfín de banquetes, recepciones, ceremonias realizadas en los jardines que, a modo de palacio imperial al aire libre, sorprendían por su exquisitez y esplendor. Uno de los logros más destacados del relato de Clavijo ha sido la descripción detallada de estos espacios en Samarcanda, más de diez “huertas” dispuestas a la manera de collar alrededor de la ciudad, que sirvieron como morada temporal del señor mientras estaba estacionado con su ejército y residencia permanente para las esposas del líder.

En otros estudios sobre los jardines timúridas hemos descrito estos ámbitos como patrimonio y legitimación de una dinastía en formación (Carbó-Rigueiro García, 2023a, 2023b). Explicamos su diseño paisajista, su significado tanto desde el punto de vista del relator castellano como los simbolismos presentes de herencia irania y las proyecciones políticas desde las fuentes escritas e iconográficas. Las cuestiones que los viajeros destacaron en su relato conforman evidentes reversos de sus percepciones y herencias culturales, que siguen aportando nuevas y enriquecedoras categorías de interpretación, enfoques y problemas. (Carbó-Rigueiro García, 2023b).

La mirada y los registros del espacio transitado quedaron plasmados en la *Embajada a Tamorlán*, una descripción en especial de las ciudades, pero también una relación de los territorios recorridos. La documentación textual se verá enriquecida con el aporte iconográfico del *Zafarnamah* o *Libro de las Victorias*, un texto histórico compilado en persa por el estudioso iranio Sharaf Al-Din ‘Ali Yazdi. Reseña los hechos de la vida de Tamorlán y de sus descendientes, biografía publicada entre 1424/25. Se han documentado unos 200 manuscritos con una totalidad de 265 iluminaciones, algunas de ellas hermosas representaciones del ceremonial timúrida con los jardines sirviendo de escenario para la expresión de su actividad política y social. Recordemos que los timúridas promovieron el arte pictórico en todas sus expresiones, creando un sistema visual nuevo, preciso y altamente refinado que celebraba la vida y la memoria de sus hazañas (Lenz, 1996:32). A través del arte de la iluminación, el *Zafarnamah* en sus diferentes ediciones nos dará la oportunidad para observar cómo la corte de esta dinastía en formación expresaba su relación con los jardines y la naturaleza. Utilizaremos además dos imágenes del *Rawzat al-Safa* o *El jardín de la pureza. Sobre la vida de los profetas, reyes y califas*, escrita por Mirkhvand Muḥammad ibn Khāvandshāh, historiador de la corte del gobernador timúrida en Herat, Sulṭān-Ḥusayn Bāyqarā (r.1469–1506). Se trata de una obra histórica en siete volúmenes, con un apéndice geográfico que en alguna de las múltiples ediciones constituye un octavo volumen. El primero de ellos relata la creación del mundo, la sucesión de los profetas de Israel y de los reyes persas hasta la dinastía sasánida. El segundo, se extiende desde Mahoma hasta la muerte de Alí. El tercero de los Imam, de los Omeyas y de los Abásidas. El cuarto refiere a las dinastías asiáticas hasta la época de Tamorlán. El quinto, a Gengis Khan, sus hijos y sucesores. El sexto trata de Tamorlán y su descendencia hasta 1469 y el séptimo al sultán Abu-l-Ghazi Ḥusayn Bāyqarā. Este último volumen fue redactado en forma posterior a su muerte y se extiende hasta hechos acaecidos en torno de 1523. Se han registrado unos

quinientos manuscritos de esta obra, muchos de ellos ricamente ilustrados con escenas de jardines (Quin, 2021: 28).

En este artículo aplicaremos algunas categorías de análisis de la ecocrítica para el estudio del jardín timúrida: este enfoque busca articular de manera novedosa aspectos que hasta ahora no han tenido una mirada globalizadora. Esta lectura propone analizar la relación entre los procesos de dominación, el ambiente y los seres humanos. La ecocrítica es una orientación relativamente nueva, que manifiesta una profunda emergencia de la preocupación y concientización ecológica. Está relacionada con un espacio de indagación e interpretación ética y estética para la teoría, crítica y la historia literaria y cultural (Glottfelty, 1996; Ostria, 2010; García Única, 2017; Oliva et al, 2012). Se han publicado muchos trabajos desde la crítica literaria, en especial anglosajones, pero escasas aproximaciones desde la historia cultural, lo que implica la focalización en nuevos temas sin necesariamente aplicar nuevas metodologías.

Nuestra hipótesis principal es que Tamorlán fue un líder que impulsó la adaptación a una nueva forma de economía y organización que pasó de ser esencialmente brutal y nómada, a fusionarse con una cultura sedentaria como la de Samarcanda, ciudad que ya era un nudo de caminos en el comercio de la seda y cabecera del amplísimo territorio timúrida. Nos parece de gran relevancia señalar cuál fue la posición frente al cuidado del ambiente y las nuevas relaciones que se establecieron entre los conquistadores, los habitantes y la tierra en un período de profunda transformación (Goodbody *et al*, 2020).

El jardín como microcosmos. La manifestación simbólica del dominio sobre humanos y ecosistema.

El proceso de dominación llevado a cabo por Tamorlán fue total, sobre la tierra, las aguas y los pueblos que no pudieron hacer frente a su devastadora avanzada que en un lapso de veinte años logró la máxima extensión territorial. El traslado del ceremonial del campo de batalla a un espacio cerrado como es el jardín implicó una estrategia más de dominación. De un estilo de vida ligado a la movilización continua de personas que no tenían otro bien que su armamento y su caballo se pasó a la realización de festividades, ceremonias y asambleas en los jardines de Samarcanda y otras ciudades (que también copiaron el estilo de la capital). Este traslado significó un cambio de concepción enorme.

El jardín se manifestó como una forma de arquitectura paisajista absolutamente sofisticada: por supuesto, siempre fue un espacio físico para el deleite estético y sensorial, pero también un topos con larga trayectoria de representación religiosa, literaria y visual. Tamorlán eligió estos escenarios como plataforma de exhibición de una nueva élite gobernante que ejercía su poder indiscutible sobre pueblos conquistados de la misma forma que desplegaba el regimiento sobre las fuerzas de la naturaleza.

En la Fig. 1 observamos la celebración de la conquista de Delhi: en medio de un vasto prado que pareciera estar circundado por un relieve rocoso y con la insinuación de algunas pequeñas estribaciones, el señor bebe de un cuenco ante unos personajes que se apiñan a la izquierda del folio. Dos servidores tocan música con la mirada baja, un escanciador está presto a servir al señor a la vez que otro sirviente de rodillas espera con la fuente de alimentos detrás del riachuelo que separa una parte de la otra de la acción.



Figura 1. Tamorlán celebra la conquista de Delhi (1398). Sharaf Al-Din 'Ali Yazdi, Zafarnamah, copiado por Ya'qub b. Hasan, folio separado (?), s. XV, Shiraz. Cambridge: Harvard University Arthur M. Sackler Museum inv.1960.198, donado por Abby Aldrich Rockefeller. Número: 350P/1436a/disp3/a C.#, n. 2009120404. Disponible en: <http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/fisher/n2009120404>



Figura 2. Tamorlán en audiencia en Mazandaran (norte de Irán, sobre el Mar Caspio), en viaje para dar batalla a sultán Husayn. Mirkhvand Muḥammad ibn Khāvandshāh, Rawzat al-Safa, s. XVI. Oriental Manuscripts, British Library, Or. 5736, f. 232v, <https://imagesonline.bl.uk/asset/9158>

Detrás, un imponente naranjo cargado, emblema “natural” del territorio conquistado, que en Occidente estará asociado a la “manzana de oro” en la mitología clásica.

Aún en el campo de batalla (Fig. 2) la iluminación recrea un pequeño jardín florido donde el líder recibe a sus interlocutores. El microcosmos de este minúsculo espacio verde con un toldo parece ser un oasis de orden y sosiego en medio de la vorágine de la guerra. Como si la sola presencia del señor trajera la paz y la gestión de un gobierno justo. La composición escapa completamente de un marco iconográfico, desbordando ampliamente por la derecha del folio, generando un despliegue de acciones y la perspectiva de una ciudad fortificada, follajes y relieve orográfico.

El gobernante que impone paz y orden a través de la ingeniería, como lo describieron vívidamente los viajeros, podrá manejar su imperio y su gente de manera eficiente también. El control de la naturaleza fue total dentro de los muros del jardín: en una

geografía en que la tierra y el agua eran un lujo, se implantaron estructuras geométricas y simétricas, se interviene la naturaleza (como diría González de Clavijo) con paredes, portales, edificios, fuentes, fosos, puentes, textiles finísimos en toldos, parasoles, tapices, alfombras, tronos, almohadones y se despliegan los trofeos de guerra confiscados a los vencidos. Incluso, el nombre de los jardines emula las ciudades conquistadas: El Cairo, Damasco, Bagdad, Sultania y Shiraz (Lenz, 1996: 36).

Mientras que las Fig. 1 y 2 nos presentan al conquistador en estrecha relación con una naturaleza escasamente intervenida, en la Fig. 3 observamos al nieto de Tamorlán, un fiel sucesor de su abuelo en materia de construcción que se destacó por imponer la permanencia de las tradiciones turco mongolas en un complejo escenario de estructuras efímeras y estables. Ulugh Beg diseñó dos grandes jardines en Samarcanda y siguió con la costumbre de la celebración de fiestas y actos de gobierno en estos espacios abiertos (Lenz, 1996: 45). La compleja escena nos muestra diversos planos donde el acto judicial se desarrolla a la intemperie, en tanto el señor se halla cómodamente instalado a la sombra en una especie de exedra o ábside de un edificio con ventanas que dan a un espacio exterior, si es que no se trata de una arquitectura transparente. Está entronizado en audiencia frente a dos personajes, uno de los cuales hace ademanes en señal de exposición. Detrás de él, un par de funcionarios cortesanos: uno sostiene el fardo con las armas del señor enfundadas, emblema de paz, pero a la vez de poder. Mientras, en un jardín cerrado y próximo, una nutrida audiencia espera ser atendida, en tanto servidores les proveen presurosamente de alimentos y bebidas, en tanto dialogan entre sí. Por la derecha, una puerta con cortinas recogidas permite el ingreso al jardín de un nuevo visitante y es recibido por un chambelán con bastón.

Las plantas y animales patentizaron la vitalidad del jardín: el crecimiento, la floración, la fructificación, la muerte y el renacimiento: experiencias todas del paso del tiempo y de la esperanza en la continuidad de la vida. Su gran tamaño y diversificación de especies servían para exhibir simbólicamente la hegemonía del gobernante sobre el mundo natural. Se sabe fehacientemente que Tamorlán elegiría la estación del florecimiento para la celebración de las asambleas. El jardín en primavera encapsula la idea del renacimiento físico y espiritual y en el mundo islámico en particular, manifiesta la idea de la Divina revelación expresada en el Corán. En esta ambientación de verdor y frescura se condensa la esperanza de la dinastía hacia el porvenir. También este microcosmos natural era lugar de memoria de un pasado glorioso: si bien el jardín conecta con el ayer se entiende siempre en una eterna renovación hacia el futuro. Una réplica del paraíso en la tierra: una realidad que ansía no tener fin.

La fiesta que observamos en la Fig.4 se desarrolla en un paisaje verde salpicado de flores y arbustos que contrasta con un cielo dorado con volutas de nubes azules y blancas. El grupo en la parte superior izquierda incluye un cetrero, caballos, asistentes y dos guepardos de caza, mientras que los servidores traen comida y bebida en vasijas de oro y cerámica, algunas de porcelana azul y blanca, presumiblemente de origen chino. La fiesta posiblemente se ofrecía luego de la caza, un prestigioso símbolo de poder y riqueza. Entre los grupos de individuos sentados hay funcionarios chinos identificados por sus tocados negros. Otros de los presentes parecen no ser bienvenidos, en la mitad inferior de la página, un guardia empuña un palo para expulsar a un grupo de hombres del jardín.

Son muy importantes las menciones a las diferentes especies arbóreas que con su sombra hacían que estos vergeles fueran un espacio de deleite y confort. Clavijo indica el gusto por los árboles decorativos y cercos de siempreverdes que se podaban con formas específicas. El ciprés, árbol siempre presente en la iconografía, fue metáfora del príncipe dedicado a sus súbditos, quienes florecen y prosperan por su dedicación y cuidado (Budway, 2023:37).

La Fig. 5 muestra una escena en medio de un prado: la tienda del señor se alza y tiene toldos ricamente bordados extendidos para cubrir con su sombra a los funcionarios regios recibidos. Detrás del trono de Tamorlán, tres sirvientes: uno sostiene el fardo con las armas, otro un carcaj con arco y flechas y el tercero refresca a su señor con un abanico de plumas. Funcionarios cortesanos contemplan hieráticos la escena, en tanto los visitantes se acercan respetuosos a la alfombra donde se asienta el trono. Incluso uno, acaba de señalarse la frente en el típico saludo oriental de tocarse el pecho, la boca y finalmente la cabeza con la diestra. Un siervo se adelanta con un envoltorio, conteniendo regalos para el señor. En el frente de la escena, danzarinas y un nutrido grupo mixto de músicos con tamboriles, panderetas, chinchines o platillos y vientos, amenizan el encuentro. Cierra la escena una imagen de la naturaleza: multitud de aves, algunas posadas en las ramas, indicando la falta de estrépito de guerra, árboles verdes y floridos y la presencia de cipreses, que además de cierta simbología funeraria en algunas culturas, también es emblema de la hospitalidad.



Figura 3. Ulugh Beg dispensa justicia en Khurasan. Mirkhvand Muhammad ibn Khāvandshāh, Rawsat al-Safa, Turquía, 1599. British Library, Or. 5736, f. 346v. <https://imagesonline.bl.uk/asset/9152>

El ciprés fue uno de los árboles más utilizados en los jardines persas y timúridas. Su presencia se explica por el simbolismo universal y primitivo de las coníferas que, por su resina incorruptible y su follaje persistente, evocan la inmortalidad y la resurrección. En la Fig. 6 nuevamente los cipreses adornan una escena cortesana en la vida de Tamorlán: una arquitectura transparente nos muestra dos momentos que transcurren uno encima del otro en el interior de un edificio. Arriba, el señor festeja en compañía de cortesanos en un ambiente colmado de personas, lo que amerita la presencia de invitados observan-



Figura 4. Recepción real en un jardín, Abú-I- Qasim Mansur ibn Hasan Firdausí, *Shahnama* o Libro de los Reyes, Shiraz, 1444 (manuscrito antiguo copiado e iluminado en talleres timúridas). The Cleveland Museum of Art. CMA 1956.10.

<https://www.clevelandart.org/art/1956.10.a#>

do a la vez que bebiendo desde balcones a la sala. En el registro interior, otros, disfrutan de la comida presentada en tajines, en tanto patos juegan en el estanque que atraviesa el salón, como es costumbre en la arquitectura oriental. Por fuera, soldados armados vigilan y contienen a la multitud curiosa que se acerca y desea observar el festejo. La naturaleza se hace presente en árboles altos que enmarcan la escena, detrás de un arroyuelo, usualmente marcado en color negro.

El tema de la subordinación del reino animal se patentiza en las escenas de caza, práctica en la que también intervienen halcones y perros. Los animales silvestres, algunos muy exóticos, aparecen en las descripciones del jardín que realiza Clavijo: faisanes, ciervos, gacelas, guepardos, conejos, etc. Aparentemente actuarían como elemento decorativo, pero además demostrando la subordinación de los pueblos remotos ubicados en una geografía que eran su hábitat natural. Estas escenas de cacería (Fig. 7 y 8), donde numerosos animales se dan cita, indica la riqueza de la tierra en la abundancia de buena caza mayor, presenta estrategias de acorralamiento y uso de aves de cetrería o grandes felinos para la faena. Los cazadores ultiman desde sus monturas a las presas seleccionadas. En el folio de la derecha, el señor contempla a caballo debajo de la sombrilla ceremonial que lo cubre y señala. Posteriormente, la Fig. 9 es un detalle de un folio ricamente ilustrado que muestra la delicadeza de la textura en el techo de la tienda representada, decorado con bordados de diversas cabezas de animales (conejos, ovejas, cabras bezoares, por ejemplo) como así



Figura 5. Tamorlán recibe diputados en Balkh. Sharaf Al-Din 'Ali Yazdi, Zafarnamah, India, 1600. British Library, Or. 1052, f.50v, <https://imagesonline.bl.uk/asset/11114/>



Figura 6. Tamorlán en una fiesta en Bagh-i Dilgusha (Jardín de las delicias del corazón). Sharaf Al-Din 'Ali Yazdi, Zafarnamah, Shiraz, 1533. British Library, I.O Islamic 137, f. 254v https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=io_islamic_137_fs001r

también la presencia de servidores con un leopardo y un halcón, detrás de otro funcionario custodiando las finísimas armas de caza del señor: arcos compuestos y flechas.

El jardín como prototipo experimental. La promoción de la agricultura sostenida.

A pesar de sus métodos violentos para hacer la guerra, deportaciones de pueblos completos para el trabajo esclavo y la destrucción masiva de ciudades, Tamorlán paralelamente, se ocupó y preocupó por el cuidado de la tierra y del agua en función del bienestar de su comunidad.

Las huertas que describe Clavijo eran lugar de plantación de alimentos. Nuevas especies alimenticias y forrajeras eran probadas en el recinto del jardín para luego cultivarlas en forma extensiva en campos aledaños. El traslado de plantas de cultivo de lugares remotos y la adaptación a nuevas condiciones ambientales representó sin dudas un reto colosal. Con veranos tremendamente tórridos y secos, e inviernos tan extremos que hasta las nacientes de los ríos se congelaban en las altas cumbres, la adaptación tuvo que haber sido todo un desafío.



Figuras 7 y 8. Tamorlán cazando cerca de Multan. Sharaf Al-Din 'Ali Yazdi, Zafarnamah, Shiraz, 1533. IO ISLAMIC 137, izquierda: f. 307v. derecha: f. 217r https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=io_islamic_137_fs001r

La presencia del agua en el jardín en embalses, acequias, cañerías subterráneas, fuentes y chorros de agua eran sinónimo de una tierra de las delicias para un pueblo habituado al desierto. A la vez puede considerarse la aspiración al avance tecnológico que proporcionaría mayor bienestar. Aún hoy muchos canales de Uzbekistán llevan el nombre de los generales timúridas que gerenciaron su construcción. Consideraremos aquí, si se le aplica la antigua idea de “rey justo” de raigambre irania, a aquel líder que, atento al bienestar de sus dependientes favorece el desarrollo de la agricultura y ganadería sustentable. Este es un concepto que indudablemente copian de otra cultura, ya que los chagatais ni siquiera contaban con un lenguaje que pudiera representar simbólicamente este avance. Mientras que poseían unas cuatrocientas palabras para referirse a los caballos y todo lo relativo a las cabalgaduras, solo veinticinco vocablos de su dialecto hacían referencia a la agricultura.

Ante la pregunta ecocrítica si Tamorlán tuvo una preocupación por la conservación ambiental en estos territorios conquistados, una vinculación estrecha con la tierra, las plantas y los animales, podremos inferir que su gestión se encaminó a una adaptación tremendamente rápida hacia un nuevo estilo de vida ligado al suelo y a la producción (Akhavan y Maghouli, 2020:41). En la descripción de Samarcanda, Clavijo afirma:

Otrosi los Grandes omes de la ciudad las sus estanzas é casas entre estas huertas las tenían; é tantas son estas huertas é viñas é cerca de la ciudad, que quando ome llega á la ciudad, non parece sin non una montaña de muy altos arboles, é la ciudad asentada en medio; é por la ciudad, é por é por entre dichas huertas iban muchas acequias de agua; é entre estas huertas avía muchos melonares é algodones, é los melones desta tierra son muchos y buenos; é por Navidad ay tantos melones é uvas, que es maravilla: é de cada día vienen muchos camellos cargados de melones,

Figura 9.

Detalle. Los animales presentes en el jardín de forma física o representados en los textiles. Sharaf Al-Din 'Ali Yazdi, *Zafarnamah* (ilustrador Bihzad,), Herat, 1467-68, folios 83a.-82b. Baltimore, Walters Art Gallery en préstamo permanente de John Work Garrett Library of Johns Hopkins University.
<https://doi.org/10.26300/bdp.bashir.ipf.beautiful-violence>



tantos que es maravilla como se gastan é comen; é en las aldeas ay tantos dellos, que los pasan é facen dellos como de los figos, que los tienen en un año a otro..." (Clavijo, 1782: 189).

Luego de esta descripción, en la cual Clavijo ve el esplendor y el final de un proceso civilizatorio timúrida formidable, creemos que este sincretismo cultural, fruto de una decisión estratégica del líder, interpretó que el tradicional sistema de traslados continuos de su hueste no podía garantizar la consolidación de la dinastía. Debieron unirse a los vencidos en tanto únicos representantes sedentarios que podían esgrimir lazos de sangre mongola ilustre y que conocían el manejo de las técnicas agrícolas y calidad de las tierras, surgentes y recursos acuíferos disponibles. El extractivismo tuvo a la naturaleza como eje material indispensable, un modelo de desarrollo basado en su explotación masiva, pero también abrevaron (y hasta expoliaron) del pensamiento local, las ideas y los saberes relacionados con los suelos y su producción (Rosa-Castro, 2023). Se casan con las mujeres de los pueblos dominados y se inicia una nueva dinastía unida a la tierra, el agua vivificadora y la producción agrícola ganadera para consumo y para venta de excedentes. Las ciudades y sus llanuras fértiles serían el motor que sostuvo el potencial de la máquina de guerra timúrida. Y bajo la gestión de Tamorlán, con técnicos y mano de obra extranjera, se elaboró una proyección visual de esta nueva etapa que se cristalizó en la estética del jardín. Allí se concentraron todas las vertientes de pensamiento tan antiguas como la persa que se funden con las creencias islámicas recién adoptadas por el pueblo conquistador. El jardín constituye entonces esta imagen de dominio perfecto de las fuerzas de la naturaleza que se extenderá políticamente sobre el mosaico de pueblos asiáticos.

Los pueblos conquistados: sobrevivientes ambientales

Como ya dijéramos en otras ocasiones, pueblos completos fueron trasladados a las comarcas centrales de dominación timúrida como mano de obra esclava para el cultivo de la tierra y el cuidado del ganado. La hipótesis que considera a los pueblos dominados como “sobrevivientes ambientales” tiene un alto nivel de comprobación, más aún si nos referimos a la mujer noble, sector holgadamente testimoniado tanto en fuentes escritas como iconográficas. Las mujeres de la nobleza fueron ofrecidas por los vencidos como prenda de alianza y los matrimonios cruzados, que acompañaron el avance de la conquista (Carbó, 2019; 2019/2; Carbó-Rigueiro García, 2022).

La interconexión simbólica entre las especies vegetales y las características de lo femenino es un tema muy presente en la iconografía medieval. La recreación de una atmósfera erótica en el ámbito del jardín, un escenario exquisito para el amor, con la voluptuosidad de las aguas, la frescura de las sombras, las ramas y hojas tocándose, árboles floridos o cargados de frutos conformaron un recurso literario y un lenguaje artístico sensorial que resulta evidente en las artes promovidas por la corte timúrida.

En la escena elegida de Timur-nama o Historia de Tamorlán (Fig. 10) presentamos la unión del Señor con la doncella de Corasmia, región persa que unificó la Horda de Oro y el kanato de Chagatai bajo el dominio timúrida. La pareja nupcial se destaca como figura central en un interior de una estructura edilicia palatina rodeada de jardines, en clara actitud amorosa y ricamente vestidos, debajo de un toldo rebatido, lo que permite contemplarlos mientras que los servidores atienden la adecuación de la alcoba y las viandas en el primer piso. Una pareja de ancianos en el extremo derecho cruza una puerta y parecen angustiados: tal vez se refiera a los jefes corasmios vencidos que debieron aceptar la situación y ofrecer a su hija como garante de la paz. En la parte delantera de la escena, mujeres en el jardín, ofrecen libaciones y alimentos a la pareja, en tanto otras tañen instrumentos musicales en una auténtica escena de idilio. Hacia la izquierda, en el fondo del jardín, se contemplan los consabidos árboles floridos y entrelazados, símbolo de la unión de la pareja recientemente constituida.



Figura 10. Tamerlán y su doncella de Corasmia (región persa conquistada por Tamerlán, unificando la división mongola de la Horda de Oro y el kanato de Chagatai). Tinta y pigmentos sobre papel verjurado. Pir ‘Ali al-Jami (copia de un original realizada por Hatefi), Timur-nama o Historia de Tamorlán. s. XVI, Walters Art Museum, Manuscript 648, <https://art.thewalters.org/detail/81301/a-court-scene-with-timur-and-his-maiden-from-khwarezm/>

Dentro de este entramado de matrimonios cruzados, la mujer de ascendencia mongola trae consigo la alianza con comunidades sedentarias. Clavijo nos advierte que las huertas eran el domicilio permanente de las mujeres: "E estas cercas eran de mujeres del Señor, é de mujeres de sus nietos, é estos han ellos é ellas así como sus casas, que están en verano é en hibierno. (Clavijo, 1782: 164). Luego, al emparentarse con los descendientes de Tamorlán, darán origen a las ramas dinásticas timúridas que fusionaron a un conjunto armado de hombres sin linaje con grupos de poder muy consolidados en el terreno. Apelamos aquí a una reevaluación de aquellas posturas que polarizan las situaciones de dominación hombre-mujer, que parecían muy claras desde el punto de vista de la conquista armada, desde la historia de individualidades políticas y militares, pero que se han visto revisadas en los últimos años en los estudios de la mujer en su desempeño político, social y económico. Estas mujeres nobles intercambiadas también pueden ser descriptas desde la mirada ecocrítica en la categoría de "sobrevivientes ambientales" (Heffes, 2014 :16), dentro de sectores completos que basaron su supervivencia en la estrecha relación con la tierra, los medios de producción agrícola y su importancia para la perpetuación de la cultura adquiriendo un espesor político. Según las propias palabras de Clavijo estos sectores intervinieron fuertemente en las luchas fratricidas luego de la desaparición del líder, jugando un rol protagónico en la consecución del poder de un régimen todavía sin consolidar.

Conclusiones preliminares

Retomando todo lo expuesto, la mirada ecocrítica nos obliga a una relectura de fuentes para lograr deconstruir discursos y prácticas asociadas con la lógica moderna de la dominación. Este acercamiento permite analizar la figura de Tamorlán en su relación con el ecosistema, más allá del dualismo conquistador-objeto de conquista, en un profundo proceso de adaptación que produjo un sistema híbrido con identidad propia. Los hechos históricos ocurrieron necesariamente en una red que involucró relaciones, procesos y estructuras que eran culturales y ecológicos a la vez (Black, 1994). En estos procesos de conquista, Cultura y Naturaleza se observan usualmente como entes separados, cuando ciertamente, produjeron una realidad nueva de sistemas híbridos, con su propio metabolismo "socionatural" (Balarezo Andrade, 2022:119). No es casual que los propios historiadores de la Universidad de Tashkent estén abocados a la tarea de estudiar y valorizar la figura de Tamorlán como paradigma del ser nacional, luego de tantas y tan variadas corrientes de dominación. Y en este proceso creemos que es muy válida la idea de revisión del concepto de autoridad y develar otras lógicas culturales que superen la idea de que la única relación posible con la naturaleza que existió fue la de dominio y destrucción. En definitiva, las identidades pueden y deben ser definidas como los modos de relacionamiento con el ecosistema.

El jardín poseía una larga tradición de representación y simbolismos en todas las culturas. La corte timúrida rápidamente absorbió estas corrientes identitarias y convirtió a estos espacios en centro de demostración de poder. La naturaleza no significó solamente un lugar de esparcimiento y relajación en tiempos de paz, sino que objetivó la representación de un cambio cultural profundo, una nueva vinculación con el medio ambiente productor de materias primas y excedentes. Para ello fue necesario el cuidado de la tierra,

el agua y observar la climatología en una dimensión diferente a la de los ejércitos en movilización. Habrá sido en un principio una complementariedad, ya que la vida nómada nunca se abandonó. Pero luego, la sucesión de Tamorlán siguió reivindicando el ancestro común glorioso, unido a las armas y a la naturaleza por igual, en esta ambientación paradisíaca del jardín.

Concluimos que, si el foco de la ecocrítica es la naturaleza, realmente esta se ha visto reflejada de forma maravillosa tanto en nuestra fuente escrita, el relato de Clavijo, como en las iluminaciones de los manuscritos visitados. El centro de la argumentación textual y pictórica es Tamorlán y su relación con la naturaleza, en el marco idealizado del jardín. En un lugar de floración permanente, donde la vida se renueva sin cesar y es sitio premonitorio de un futuro venturoso sin fin. Allí se cristaliza la alianza con los pueblos, se elabora un ceremonial, se ensalza al vencedor. Es polo de atracción centrífugo y centrípeto, que a la vez se expande en color, formas e ideas por sobre el orbe conquistado. Es centro y es periferia. Es naturaleza y es cultura. El jardín es la expresión paisajista más delicada y sublime, en un entorno de dominación de lo humano y lo no humano por igual.

Bibliografía

- Akhavan, S. y Maghouli, N. (2020). Studying the effectiveness of the mental patterns of the Timurid rulers on the Timurid landscaping with the Cultural History Approach (Cases: Noe, Shamal and Meiden Gardens in Samarkand. *Bagh-e Nazar*, 17 (83), (pp.35-46). https://www.bagh-sj.com/jufile?ar_sfile=1025456
- Balarezo Andrade, D. V. (2022). Ecocrítica: orígenes y fundamentos. *Kipus*, N° 52, (pp. 111-124). <https://doi.org/10.32719/13900102.2022.52.8>
- Black, Ralph W. (1994). What we talk about when we talk about ecocriticism. En AA.VV. *Defining Ecocritical Theory and Practice*, Western Literature Association Meeting, Salt Lake City, Utah. https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf
- Budway, M. (2023). Gardens in the Islamic World. En *Gardens and Nature. In the Medieval World*, *Dumbarton Oaks*, Washington DC: Trustees for Harvard University, (pp.34-40). <https://www.doaks.org/visit/museum/exhibitions/garden-and-nature>
- Carbó, L. (2022). Enfermedad y muerte de Tamorlán (1405). La manipulación de la información en el siglo XV. En Gerardo Rodríguez, María Luján Díaz Duckwen y Juan Francisco Jiménez Alcázar (directores), *Salud y enfermedad en la Edad Media*, Universidad Nacional de Mar del Plata- Universidad Nacional del Sur- Sociedad Española de Estudios Medievales, (pp. 219-242). ISBN 978-987-811-031-8
- Carbó, L. y Rigueiro García, J. (2023a). Imágenes de los jardines en los manuscritos timúridas: patrimonio y legitimación de una dinastía (s. XV y XVI). *Actas XV Jornadas. Estudios e Investigación. Imagen. Patrimonio e Historia*, Buenos Aires, FyL-UBA, (pp. 253-266). <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEI/XVJEI/paper/viewFile/7117/4189>
- Carbó, L. y Rigueiro García, J. (2023b). El jardín timúrida: espacialidad, significado y proyecciones políticas. En Gisela Coronado Schwindt y María Agustina Vaccaroni (dirs), *Mundos hispánicos: historia, cultura, patrimonio*, Buenos Aires, Fundación para la Historia de España, 2023, ISBN 978-987-47697-3-2.
- Firdausi, H. (1444). *Shahnama o Libro de los Reyes*, Shiraz. The Cleveland Museum of Art. CMA 1956.10. <https://www.clevelandart.org/art/1956.10.a#>
- García Única, J. (2017). Ecocrítica, ecologismo y educación literaria: una relación problemática. *Revista Universitaria de Formación de Profesorado*, 90 (31.3), (pp.79-90). ISSN 0213-8646 | E-ISSN 2530-3791
- Glotfelty, Ch. y Fromm, H. (eds.). (1996). *The ecocriticism Reader*, Athens-Georgia: The University of Georgia Press.
- Goodboy, A., Flys Junquera, C. y Opperman, S. (2020). Introduction: 2020 Ecocriticism, in Europe and Beyond. *Ecozon*, Vol 11, n°2, (pp. 1-7).
- Heffes, G. (2014). Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo

crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 40, No. 79, (pp. 11-34), CELACP, <https://www.jstor.org/stable/43854807>

- Lentz, T. W. (1996). Memory and Ideology in Timurid Garden. En James Wescoat y Joachim Wolschke-Bulmahn (eds.). *Mughal Gardens. Sources, places, representations and prospects*. Washington DC: Dumbarton Oaks, (pp. 31-58).
- Mirkhvand Muḥammad ibn Khāvandshāh, *Rawzat al-Safa*, s. XVI. *Oriental Manuscripts, British Library, Or.* 5736. <https://imagesonline.bl.uk/asset/9158>
- Oliva, J. I. y Flys Junquera, C. (eds.) (2012). Introduction. *Ecocriticism in English Studies*. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 64, (pp. 9-11). ISSN: 0211-5913
- Ostria González, M. (2010). Globalización, ecología y literatura. Aproximación ecocrítica a textos literarios latinoamericanos. *Kipus*, (pp. 97-109). https://www.google.com/search?q=ostria+gonz%C3%A1lez%2C+mauricio+globalizaci%C3%B3n&rlz=1C1CHZN_enAR1012AR1012&oq=ostria+gonz%C3%A1lez%2C+mauricio+-+globalizaci%C3%B3n&aqs=chrome..69i57j33i160.12107j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8
- Pir 'Ali al-Jami (copia de un original realizada por Hatefi), *Timur-nama o Historia de Tamorlán*. s. XVI, Walters Art Museum, Manuscript 648, <https://art.thewalters.org/detail/81301/a-court-scene-with-timur-and-his-maiden-from-khwarezm/>
- Quin, S. A. (2021). *Persian Historiography across Empires: The Ottomans, Safavids, and Mughals*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosa, S. y Castro, A. (2023). Aprender de la bioecocrítica en el centro de las humanidades ambientales: entrevista a Gisela Heffes. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, N° 13, (pp. 193-202). <https://doi.org/10.25185/13.8>
- Rubiés, J-P. (2009). Late medieval ambassadors and the practice of cross-cultural encounters 1250-1450. En Palmira Brummett (ed.), *The book of travels: genre, ethnology and pilgrimage, 1250.1700*, Leiden, Brill. (pp. 37-112). https://www.academia.edu/838199/Late_Medieval_Ambassadors_and_the_Practice_of_Cross_Cultural_Encounters_1250_1450
- Sharaf Al-Din 'Ali Yazdi, *Zafarnamah o Libro de las Victorias*, en diferentes manuscritos que se citan en las figuras.
- Vasiliev, A.A. (1980). *History of the Byzantine Empire*. Wisconsin: University of Wisconsin Press. Vol II.

Acerca de los autores

Laura Carbó.

<https://orcid.org/0000-0002-4060-2044>

Doctora en Historia por la Universidad del Salvador con la tesis: "Los recursos de la negociación medieval (Castilla siglos XIV y XV)". Profesora y Licenciada egresada de la Universidad Nacional del Sur de Bahía Blanca, miembro de la Fundación para la Historia de España en la Argentina, miembro del Grupo de Investigación y Estudios Medievales (GIEM-UNMdP), miembro de Centro de Estudios e Investigaciones de las Culturas Antigua y Medieval (CEICAM-UNS), investigadora formada participante de proyectos de investigación en diversas universidades nacionales, autora y editora de publicaciones en el área de Historia Medieval. Actualmente integrante del Proyecto de Investigación "cuerpos: corporalidades, emociones y sentidos en la Edad Media (I)" radicado en el Grupo de Investigación y Estudios Medievales (GIEM) del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (República Argentina), del 01/01/23 al 31/12/24. Subsidio HUM821/23. Código de Incentivo 15/F886, según OCS N°439/23.

Grupo de Investigación y Estudios Medievales (GIEM)

Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP)

Funes 3350 (B7602AYL) Mar del Plata.

República Argentina.

Correo electrónico: lauramcarbo@yahoo.com.ar

Jorge Rigueiro García

<https://orcid.org/0000-0002-9759-0216>

LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LA ALTERIDAD: MIRADAS Y REVERSOS.

Es Profesor y Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. También es Especialista en Investigación Educativa por la Universidad Nacional del Comahue y ha cursado una Maestría en Epistemología de las Ciencias, en la Universidad Nacional de Lanús. Es Director titular del CENS N° 42 (Educación de Adultos y Adolescentes) del GCBA y Profesor titular de la Cátedra "D" de Historia de la Edad Media en el Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González de la Ciudad de Buenos Aires, Profesor titular de Historia Cultural y Políticas Educativas en el ISEF N° 2 Federico W. Dickens. Además, es Profesor de TP en la Cátedra Historia de las Artes Plásticas II (Arte Medieval) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Fue Prosecretario de la Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED) por el período 2012-2015 habiendo sido Secretario en el trienio anterior y miembro de la Fundación para la Historia de España de Argentina. Tiene publicaciones y conferencias presentadas en diversos congresos nacionales e internacionales, como así en revistas y obras de conjunto editadas en el país y el exterior. Entre 2012 y 2015 fue Capacitador para Cursos de Perfeccionamiento Docente en Historia del Arte y Director del Postítulo "Arte, Opera y Educación" para docentes en la Ciudad de Buenos Aires. Participa de proyectos de investigación dentro de la UBA ligados a la Historia medieval y de Bizancio.

Grupo de Investigación y Estudios Medievales (GIEM)
Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP)
Funes 3350 (B7602AYL) Mar del Plata.
República Argentina.
Correo electrónico: comisionmedieval@gmail.com

FRANCESC CAMPS RIBERA (1895-1991): AURELIA DE BARCELONA A MÉXICO, NUEVAS MIRADAS¹.

FRANCESC CAMPS RIBERA (1895-1991): AURELIA FROM BARCELONA TO MÉXICO, NEW PERSPECTIVES.

ASSUMPCIÓ CARDONA IGLESIAS

Resumen

Francesc Camps Ribera fue un artista barcelonés que tuvo una implicación artística muy notable en el panorama artístico de la Barcelona de los años veinte hasta la guerra civil.

Camps Ribera fue discípulo de Isidro Nonell artista que influirá mucho en su obra. También estudió en la academia "Arts", una de las más avanzadas del momento en Barcelona, dirigida por Antoni Gelabert. Fue líder del grupo Saló Nou Ambient, i formó parte de la Agrupació d'Artistes Independents.

Siempre tuvo deseos de ir a estudiar i probar fortuna en París pero la Guerra Mundial i asuntos personales impidieron esta posibilidad. Camps Ribera se propuso hacerse un lugar en su ciudad natal i luchó a favor de conseguir la profesionalización como pintor. En este período participó en un centenar de exposiciones entre individuales y colectivas, la mayoría en su ciudad.

Su obra artística se puede contextualizar entre las tendencias realistas de los años de entreguerras. Interpreta la naturaleza en sus más variados géneros como los bodegones, el paisaje suburbial i la figura humana, género en el cual tiene mucho protagonismo su mujer y musa Aurelia que fue su modelo durante casi 50 años. Camps Ribera vivió muy intensamente los años de la segunda República como artista i también como crítico de arte en periódicos y revistas de tendencia republicana como El Poble, La Opinió i La Humanitat. Al estallar la guerra civil, Camps, comprometido con la República, formó parte del SAPEC (Sindicato de Artistas, Pintores y Escultores Catalanes), es nombrado secretario del Comité de Propaganda y participa en la defensa y recuperación del patrimonio artístico. En 1938 una falsa acusación le obliga a huir a Marsella y después a París donde se reúne con su familia, le hubiera gustado quedarse, pero en 1939 con la amenaza de guerra se embarca hacia México hacia un exilio que durará cuarenta años. Camps mismo reconoce años más tarde que en México nada fue fácil, después de unas cortas estancias en Veracruz (1939-40) y Jalapa (1940-1942), se instala en la capital para tratar de entrar en la vida artística y cultural mexicana. En México D.F. entra en contacto con responsables culturales mexicanos y también con intelectuales y artistas españoles exiliados. Durante unos años fue profesor de dibujo en la Escuela de Bellas Artes. En todos los años de exilio en México hizo veinticuatro exposiciones individuales y participó en numerosas colectivas. Su obra artística, dentro del realismo, evoluciona hacia un tipo de pintura étnica con una nueva paleta de colores y diferentes texturas con las que representa el paisaje mexicano y retrata a sus gentes aunque el mismo reconoce que siempre le fue muy difícil conectar con la gente mexicana. De hecho, su esposa y modelo Aurelia que durante los primeros años de relación en Barcelona fue pintada por el artista como una mujer moderna barcelonesa, una vez en México es interpretada por Camps como una mujer mexicana, es decir, la trasforma en una especie de sincretismo tan interesante como entrañable que sirvió de puente para pintar a las indígenas mexicanas.

Palabras clave: pintura; realismo; exilio; sincretismo.

1. Este artículo forma parte de la investigación doctoral Cardona Iglesias, A. 2023. *Saló Nou Ambient (1910-1939): Context, estudi i fortuna crítica. El realisme vivent d'una generació*, Tesis inédita, Directora Teresa M. Sala. Universitat de Barcelona.

Abstract

Francesc Camps Ribera was a Barcelona artist who had a very notable artistic involvement in the artistic scene of Barcelona from the 1920s until the civil war.

Camps Ribera was a disciple of Isidro Nonell, an artist who would greatly influence his work. He also studied at the "Arts" academy, one of the most advanced at the time in Barcelona, directed by Antoni Gelabert. He was the leader of the group *Saló Nou Ambient*, and was part of the *Agrupació d'Artistes Independents*.

He always wanted to go to study and try his luck in Paris, but the World War and personal issues prevented this possibility. Camps Ribera set out to make a place for himself in his hometown and fought for professionalization as a painter. In this period he participated in a hundred individual and group exhibitions, most of them in his city. His artistic work can be contextualized among the realist trends of the interwar years. He interprets nature in its most varied genres such as still lifes, suburban landscapes and the human figure, a genre in which his wife and muse Aurelia, who was his model for almost 50 years, plays a leading role. Camps Ribera lived the years of the Second Republic very intensely as an artist and also as an art critic in republican-leaning newspapers and magazines such as *El Poble*, *La Opinió* and *La Humanitat*. When the civil war broke out, Camps, committed to the Republic, was part of the SAPEC (Union of Catalan Artists, Painters and Sculptors), was appointed secretary of the Propaganda Committee and participated in the defense and recovery of artistic heritage. In 1938 a false accusation forced him to flee to Marseille and then to Paris where he reunited with his family. He would have liked to stay, but in 1939 with the threat of war he embarked for Mexico for an exile that would last forty years. Camps himself recognized years later that in Mexico nothing was easy, after short stays in Veracruz (1939-40) and Jalapa (1940-1942), he settled in the capital to try to enter Mexican artistic and cultural life. In Mexico DF. He comes into contact with Mexican cultural leaders and also with exiled Spanish intellectuals and artists. For a few years he was a drawing teacher at the School of Fine Arts. In all the years of exile in Mexico he made twenty-four individual exhibitions and participated in numerous collective exhibitions.

His artistic work, within realism, evolves towards a type of ethnic painting with a new palette of colors and different textures with which he represents the Mexican landscape and portrays its people, although he himself recognizes that it was always very difficult for him to connect with Mexican people. In fact, his wife and model Aurelia, who during the first years of their relationship in Barcelona was painted by the artist as a modern Barcelona woman, once in Mexico is interpreted by Camps as a Mexican woman, that is, he transforms her into a kind of syncretism as interesting as it was endearing that served as a bridge to paint indigenous Mexican women.

Keywords: painting; realism; exile; syncretism.

En este artículo planteamos el tema de la nueva mirada creativa de un artista a través de un tipo de viaje involuntario y muy doloroso como es el exilio. En el caso de Francesc Camps Ribera fue un largo exilio de cuarenta años en México, donde fue acogido tras el desenlace de la Guerra Civil Española que obliga a un éxodo masivo de republicanos a distintos países, siendo México un destino favorable ideológicamente en aquellos momentos para acoger numerosos exiliados españoles. La convivencia artística entre españoles y mexicanos fue compleja pero muy fructífera².

Francesc Camps Ribera

Francesc Camps Ribera (fig. 1) fue un artista barcelonés que tuvo una implicación artística muy activa y notable en el panorama artístico de la Barcelona de los años veinte hasta la guerra civil, como pintor y también como activista cultural.

2. Para más información ver los diferentes estudios de Miguel Cabañas Bravo i de Montserrat Galí

Camps Ribera fue discípulo de Isidre Nonell, artista que influirá mucho en su obra y al cual dedicó muchos esfuerzos para recuperar su prestigio. También estudió en la academia "Arts", una de las más avanzadas pedagógicamente del momento en Barcelona, dirigida por Antoni Gelabert. Fue líder del grupo artístico Saló Nou Ambient, que realizó 17 exposiciones entre 1919 y 1932, cinco de ellas en las emblemáticas Galeries Dalmau. En estas galerías, en 1922, Camps, con la colaboración de algunos miembros del grupo, organizó una exposición de homenaje a Nonell que contribuyó a la revalorización de este artista que había sido olvidado tras su muerte. También formó parte esporádicamente de otros grupos artísticos del momento como Els Evolucionistas y fue miembro fundador del Grup d'Artistes Independents.

Camps siempre tuvo deseos de ir a estudiar i probar fortuna en París, pero la Primera Guerra Mundial i asuntos personales impidieron esta posibilidad. En sus años de juventud. Camps Ribera propuso hacerse un lugar como artista en su ciudad natal y luchó a favor de conseguir la profesionalización como pintor. En este período participó en un centenar de exposiciones de primer nivel, la mayoría en su ciudad, once de ellas individuales. En la exposición de 1934 en la Sala Parés, Camps tuvo un primer reconocimiento a nivel privado por parte de sus afines, crítica y público. Pero el alzamiento militar de 1936 supuso una terrible ruptura en su carrera artística como la de tantos otros artistas coetáneos suyos.

A parte de un corto periodo cubista, su obra artística se puede contextualizar entre las tendencias realistas europeas de los años de entreguerras. Entre 1917 y 1922, Camps Ribera tuvo una etapa vanguardista muy interesante, entre cubista y simultáneamente con influencias de artistas que habían estado y mostrado su obra en Barcelona durante los años de la Primera Guerra Mundial, como Albert Gleizes i Robert Delaunay. Camps abandonó este tipo de experimentación no por convicción sino por presión exterior, fueron unas obras no comprendidas en este momento por algunos críticos y por el público. Pero esta concepción vanguardista se vuelve a activar en su etapa mexicana como veremos. Vale decir que la etapa mexicana de Camps Ribera está pendiente de estudio, pero a lo largo del artículo haremos algunas consideraciones que pueden abrir nuevos campos de estudio.

Su primera etapa barcelonesa es mayoritariamente realista pero no mimética, basada en un realismo renovado y sintético, lejos de la pintura académica y acorde a la modernidad, donde el artista plasma lo que le interesa de esta realidad. Interpreta la naturaleza en sus más variados géneros como los bodegones, el paisaje suburbial de los alrededores de Barcelona i la figura humana que ocupa un lugar primordial en el conjunto de su obra. La mujer es su principal tema, en retratos, pero principalmente utiliza las modelos como base de representación de la mujer de clase media de barrio barcelonés. En este género tiene mucho protagonismo su mujer y musa Aurelia que fue su modelo durante 49 años.

Aurelia modelo

El tema central de este artículo será las diferentes miradas del artista en su recorrido de Barcelona a México a través del estudio de algunas obras en que Camps utilizó a Aurelia como modelo. Camps conoció a Aurelia en la primavera de 1922 cuando llevaba varios años prometido, pero no decidido a casarse con otra mujer, Montserrat, que era su



Figura 1. F. Camps Ribera , 1922. Archivo Forcada-Sacristán.



Figura 2. F. Camps Ribera, *Aurelia*, 1922, MNAC.



Figura 3. Tossa, 1929. Archivo Forcada-Sacristán.



Figura 4. F. Camps Ribera, *Aurelia*, 1926. Colección particular.

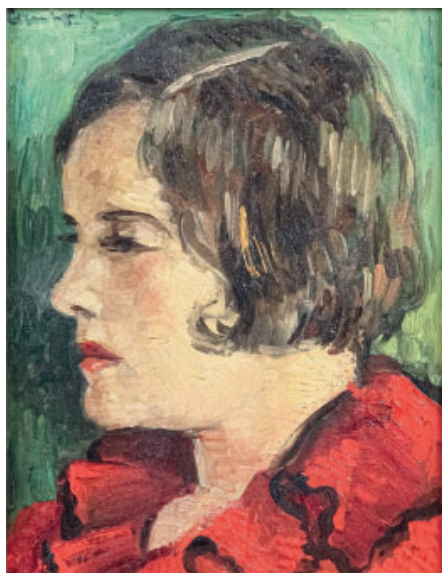


Figura 5. F. Camps Ribera, *Rostro de mujer de perfil*, ca 1932, Colección J. Guindo.

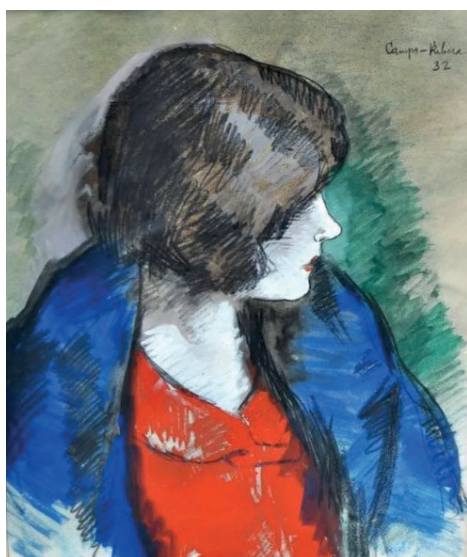


Figura 6. F. Camps Ribera, *Gouache*, 1932. Colección Josep Guindo.

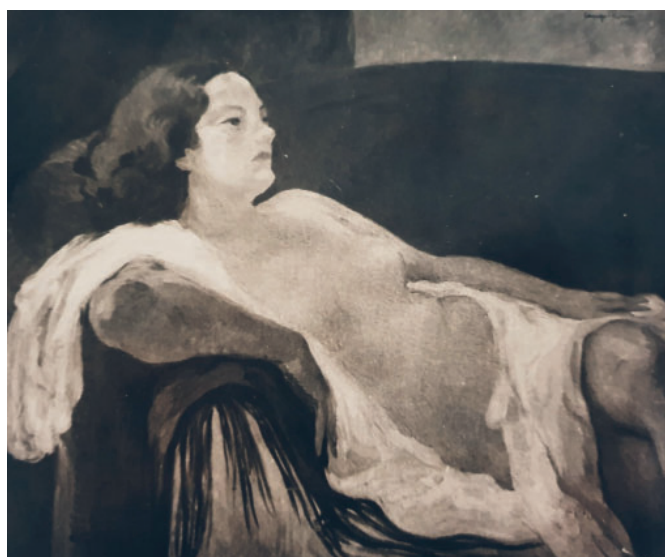


Figura 7. F. Camps Ribera, *Harmonía en fondo verde*, 1936. Fotografía archivo Forcada-Sacristán.

modelo. Camps explica en sus memorias inéditas las circunstancias y el momento en que conoció a Aurelia:

Había visto una pintura de Puvis de Chavannes, Esperanza, que me había impresionado, una jovencita, casi una niña, en un paisaje en grises maravillosos. Quise hacer algo que recordara la creación del pintor francés, pero con mi personalidad, lo difícil era encontrar el modelo, raramente trabajaba de memoria.

En último caso, podría servir la Pilarín, que no tenía la edad ni el tipo que necesitaba, pero era la más aniñada de las modelos profesionales. Vivía en El Poble Sec y fui a buscarla para mi futura obra. Pilarín me recibió en su domicilio de la calle Magallanes y mientras hablábamos una figurilla maravillosa apareció en escena. Al verla dije a Pilarín:

- Perdona pero esta es la modelo que necesito.
- Pues tendrás que contentarte conmigo porque es la hija de la patrona y es muy jovencita, no creo que se les haya ocurrido que pueda ser modelo.
- Tienes que ayudarme Pilarín, convence a la madre y a la hija.

Y lo logró.(Camps, 1950).

Aurelia tenía entonces 13 años i según Camps "un bellissimo perfil a la manera de Ghirlandaio". Camps realizó el primer desnudo con Aurelia como modelo, que expuso en junio de 1922 en la exposición colectiva de clausura de temporada de las Galeries Dalmau. Camps explica que la pintura causó sensación entre los conocedores barceloneses.

Camps es consciente que ha encontrado la modelo de su vida y así se lo explica a su amigo el pintor Alfons Iglesias: "*com a model era el que jo volia, em pot fer un servei extraordinari... M'agrada de dibuix, de color i de tot (com a pintor) i a més veig que serà molt més bonica d'aquí a poc temps... he trobat el que em pot fer deixar de pintar cebes, arengades...*"(Camps, 1922)

[“como modelo era lo que yo quería, me puede hacer un servicio extraordinario...Me gusta de dibujo, de color y de todo (como pintor) y además veo que será mucho más bonita dentro de poco tiempo.... he encontrado lo que puede hacerme dejar de pintar cebollas, arengues ...”]

A Camps le esperan los meses más complicados de su vida sentimental. Aurelia había nacido en la calle Magallanes, del barrio de Poble Sec y en el momento que conoce a Camps empezaba un aprendizaje en un laboratorio de perfumería, era todavía una chiquilla que no había salido de casa, de gran vitalidad y un ansia tremenda de conocer todo lo que giraba a su alrededor. Camps va pintando obras con su nueva modelo, a la vez que se establece una relación de gran complicidad entre ellos con salidas a los cafés, teatros...hasta que una "alma caritativa" explica a Montserrat la situación. La ruptura de compromiso con Montserrat fue visceral y complicada porque el estudio que Camps tenía alquilado en la calle Tantarantana 4, era propiedad de los padres de Montserrat, que inmediatamente sellaron con todas las obras del artista dentro. Camps tuvo que poner una denuncia para poder recuperar sus pertenencias a la vez que a él lo denunciaron por ruptura de compromiso. Al final solo consiguió recuperar los enseres de pintor y las obras anteriores a su relación con Montserrat, la cual destrozó las primeras obras de Aurelia como modelo y las que ella era modelo las dio al amigo común Alfons Iglesias con la promesa que jamás las devolvería a Camps.

La primera obra que conservamos de Aurelia es *Aurelia*, 1922, (fig.2) adquirida por el coleccionista Lluís Plandiura, marca la tendencia de toda una serie de figuras femeninas, de medio cuerpo, evitando la frontalidad y las manos de las figuras anteriores con Montserrat como modelo. El fondo neutro trabajado en pinceladas en tonos grises y ocres. Hay un gusto por la experimentación del color que será una constante en sus obras, aplicado en gamas de azules, verdes y rosas con pinceladas breves sobrepuestas, al estilo de Nonell. Es una Aurelia jovencísima, de mirada y rostro expectante ante los cambios que se avecinan en su vida.

En marzo de 1923 Camps se casa con Aurelia y a finales del mismo año nace su primer hijo Jordi. La familia se instala en el barrio del Poble Sec de Barcelona, en un piso que también será el estudio de Camps de la calle Magallanes, N° 49, 2º, 2ª.

La única fotografía que conservamos de Aurelia joven, antes de la guerra civil, es la que aparece con Camps en Tossa en 1929 (fig.3), donde pasó una temporada pintando. En primer término, Pere Créixams, retratando a su amigo Camps y a su esposa. Créixams actuaba de anfitrión junto con Rafael Benet, de la colonia de pintores nacionales e internacionales que pasaron temporadas en esta villa de gran atractivo pictórico, a finales de los años 20 y 30.

La mujer es el tema central de la producción pictórica de Camps Ribera en la década de los años 20 y 30. Aurelia fue su principal modelo, de la cual hemos recuperado, de momento, un total de 34 obras. Hay más modelos, pero todas obedecen a un arquetipo físico muy similar al de su mujer.

Camps quiere representar a la mujer barcelonesa moderna del momento, de clase media del barrio de Poble Sec, en la falda de Montjuic donde tenía el taller y vivía con su mujer y sus hijos. Camps realiza composiciones en fondo neutro, con la figura casi siempre descontextualizada de su ámbito doméstico, es una realidad depurada, no hay narrativa ni anécdota, son obras que están dentro de un realismo esencial y sintético muy en boga en la Europa de entreguerras.

Aurelia es representada frecuentemente de perfil a lo Ghirlandaio - que fascinaba a Camps-, melenita corta, ropa cómoda y atemporal... es un tipo de mujer nada idealizada, con vida propia, a veces pensativa, otra serena o misteriosa. Camps prima siempre la expresión del carácter más que la ternura o la belleza. En los 20 aún hay un gran predominio de la pincelada vibrante nonelliana como en *Aurelia*, 1926 (fig.4), con una paleta de colores anaranjados y rojizos como la de su maestro. Pero progresivamente irá incorporando otras gamas de colores y otros tipos de pinceladas, como en *Rostro de mujer de perfil*, ca 1932, (fig.5) con paleta intensa pero equilibrada con el rojo y su complementario el verde i pinceladas muy anchas en los cabellos.

Camps que fue un gran defensor del dibujo y propició que se celebrara la I Feria del dibujo en Barcelona en 1932, experimentó mucho en este campo. Trabajó diferentes técnicas como la acuarela, el pastel, el clarión en fondo negro y el guache que le permite experimentar con colores intensos como podemos ver en el elegante perfil de Aurelia, 1932 (fig.6) de acabado abocetado.

Camps también fue uno de los promotores de La Exposición del Desnudo, celebrada con gran escándalo en Barcelona en 1933. Una de las obras presentadas por Camps fue *Desnudo en carmín*, 1933³, con Aurelia como modelo, como la mayoría de desnudos que Camps realizó estos años. También es la modelo del último desnudo que pintó en Barcelona *Harmonía en verde*, 1936 (fig.7) que Camps expuso en el Saló Montjuic de la Exposición de Primavera de 1936 y después fue una de las obras que se llevó a México.

Hacia finales de la década de los veinte, Camps pinta una serie de composiciones con espejo, utilizando a Aurelia como modelo. El espejo devuelve la imagen no siempre acorde con la realidad y permite la exploración de la dualidad, son obras que pueden relacionarse con la corriente de realismo mágico de la Europa de entreguerras. Destacamos *Delante del espejo*, 1932 (fig. 8) y *Mujer en el balcón*, 1935 (fig.9), obras que Camps también se llevó a México, después de ser expuestas en Barcelona y París.

Aquí termina esta visión de la modelo Aurelia como mujer moderna barcelonesa. El 17 de julio de 1936, un día antes del alzamiento militar, Camps empezó una nueva pintura de gran tamaño *Autorretrato con su modelo Aurelia*, (fig. 10) de la cual solo pudo hacer una sesión, no reconocemos a Aurelia en el esbozo, pero la intención era retratarla junto a él, la pintura tiene el encanto del boceto y de las obras inacabadas.

Camps pasa unos meses trepidantes, comprometido con la República, formó parte del Consell de Belles Arts i Arts Aplicades de Catalunya y como tal participa en la defensa y recuperación del patrimonio artístico. También fue miembro del SAPEC (Sindicato de Artistas, Pintores y Escultores Catalanes) del cual, fue nombrado secretario del Comité de Propaganda. En enero de 1937 se publicaron contenidos que enojaron a las juventudes libertarias falangistas, a Camps, lo buscaban como responsable de prensa. Por otra parte, también se creó enemigos entre los suyos por no calibrar bien la complejidad del momento que se vivía en Barcelona, como explica en sus memorias, de tal manera que tuvo que huir a Marsella y después a París donde más tarde su familia se reúne con él.

Uno de los medios para subsistir en París, fue realizar obras de temática folklórica española para diversas galerías parisinas en las que expuso, como Barreiro, Lafayette, Zac, Castelucho i Le Printemps. Había mucha demanda de este tipo de obra i Camps usa a Aurelia como modelo caracterizada como señora andaluza como en *Dama Española*, 1938 (fig.11). Podríamos decir que es una nueva mirada interesada, obligada por las circunstancias y no por la iniciativa creativa del pintor.

A Camps le hubiera gustado quedarse en París pero a principios de 1939, con la amenaza de guerra, y el triunfo de Franco en España, su situación peligraba, pasó un mes de angustia e incertidumbre en el campo de concentración de Barcarés hasta que en abril de 1939, se embarca con otros muchos republicanos españoles en El Sinaia hacia México hacia un exilio que durará cuarenta años. La familia llega a Veracruz donde permanecen unos meses hasta que se instalan en Jalapa, capital de este estado.

Así como algunos artistas expresaron en imágenes el conflicto bélico y la terrible experiencia del éxodo, no fue el caso de Camps Ribera, a quien no interesaba poner el

3. Este desnudo Camps se lo llevó a México y lo expuso en la Galeria de Arte de los Coleccionistas en México D.F. en 1960 y posiblemente quedó en manos de algun coleccionista mexicano.

arte al servicio del realismo social. Pero cuando llega a México, desestabilizado, con la herencia de la derrota, con incertidumbres ante un futuro incierto en un país lejano, desconocido y no elegido, hay un repliegue interior, su creatividad se manifiesta en un cambio de registro que le permite manifestar artísticamente sus angustias interiores. Para ello utiliza el lenguaje del surrealismo que ya había sondeado en sus primeros años artísticos como hemos dicho. Así, la primera obra que conservamos de su llegada a México es *Indígena bañándose*, 1939 (fig.12) donde aparece el monstruo de la guerra en forma de cuerpo femenino deformado, flotando -metáfora de su situación inestable e incierta- que se alarga con unos brazos famélicos, los dedos de las manos también alargados y los pies desproporcionados...

Es posible que Camps hiciera algunas obras más de este tipo a su llegada a México, aunque de momento no tenemos evidencia de ninguna más de fecha temprana, pero lo cierto es que una vez reactivado el registro de la pintura podríamos decir no realista, ya no lo va a abandonar más. Tenemos suficiente obra posterior, aun no bien estudiada, para afirmar que continuó experimentando con los distintos “ismos”, hasta llegar, a partir de los años 60, a obras puramente abstractas, acordes con las tendencias pictóricas internacionales. En este sentido, destacamos su particular visión del cubismo realizado en unas composiciones extrapictóricas como son los collages en los cuales combina pintura matérica con piezas de cerámica y de arqueología mexicanas. El resultado es un sincretismo muy interesante, entre motivos de una estética aborígen mezclada con elementos de la cultura occidental. que podemos apreciar en *La Cruz de Palenque*, 1965 (fig. 13).

En paralelo va a seguir trabajando obras en la línea de su realismo sintético, en sus géneros habituales: paisaje, figura y algunas naturalezas muertas, ahora con temática mexicana. Camps quedó fascinado con el paisaje mexicano pero tuvo que adaptarse a la nueva luz del paisaje que ocasionaba sombras distintas y nuevas texturas. Pero a los pocos meses de su llegada ya realizó una exposición en La Sala de Cabildos del Ayuntamiento de Veracruz, con veinte apuntes del paisaje de Veracruz y otras obras, que fue muy bien recibida.

Pero lo más difícil fue congeniar con sus gentes y de hecho parece que tarda un tiempo en adoptarlos como modelos habituales, aunque desde el principio se dedica al estudio teórico de las características físicas de los indígenas. No hemos encontrado todavía obras protagonizadas por indígenas antes de 1943 pero por la prensa mexicana sabemos que ya empezó a realizar retratos con modelos mestizas e indígenas en 1941 como lo demuestra el comentario del periodista Horacio Quiñones referente a la exposición de Camps de este año en la Galería Decoración de México D.F.: “las indias de Camps Ribera, son las mismas indias de México (...) Camps Ribera ha tenido la sinceridad de ver las indias como son”. (Quiñones, 1941).

Parece que, al menos al principio, el estudio teórico de las indígenas lo pone en práctica con su modelo Aurelia, a la cual representa con rasgos físicos propios de las mexicanas: ojos más grandes e intensos, cambio de color de la piel, el pelo muy largo con los adornos locales -lazos, flores, velo- y también vestidos y mantones típicos de las mujeres del país de acogida. Así tenemos imágenes de tres obras hechas en Jalapa con fecha de 1941. En la figura 14 vemos una Aurelia, más mayor que los 32 años que tenía, un color de piel más oscuro, pelo muy largo y mayor intensidad en los ojos. A nivel técnico, utiliza el mismo



Figura 8. F. Camps Ribera, *Delante del espejo*, 1932, Museo de Arte Moderno de México.

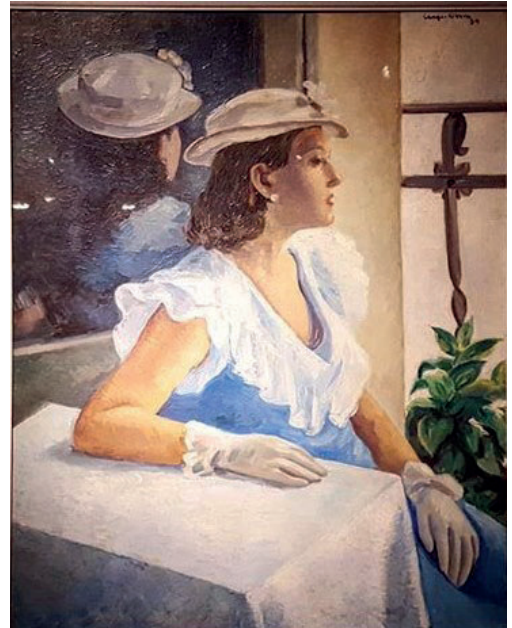


Figura 9. F. Camps Ribera, *Mujer en el balcón*, 1935, Museo de Arte Moderno de México..

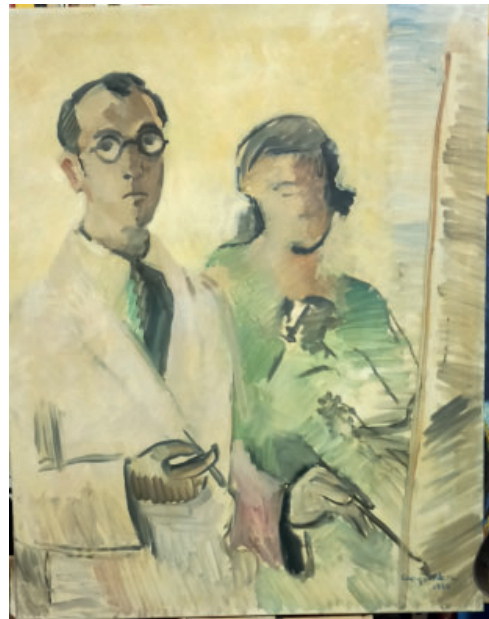


Figura 10. F. Camps Ribera, *Autoretrato con Aurelia*, 1936. Fundación Margarita Marsà.



Figura 11. F. Camps Ribera, *Dama Española*, 1938. Colección particular.



Figura 12. F. Camps Ribera, *Indígena bañándose*, 1939, Museo de Valls (Tarragona).



Figura 13. F. Camps Ribera, *La Cruz de Palenque*, ca. 1950. Col. Josep Guindo..



Figura 14. F. Camps Ribera, *Aurelia Jalapa*, 1941. Colección particular.

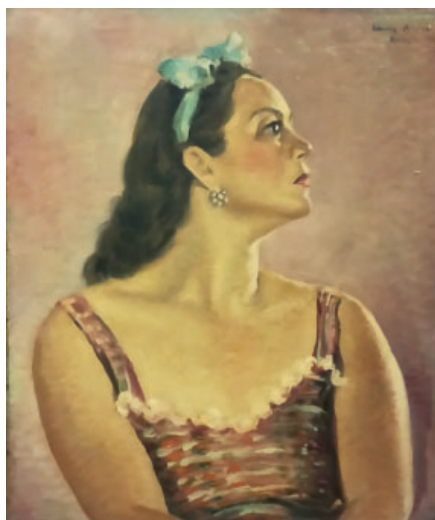


Figura 15. F. Camps Ribera, *Aurelia Xalapa*, 1941, Fundación A. Marsà.



Figura 16. F. Camps Ribera, *Aurelia Xalapa*, ca. 1941. Archivo Forcada-Sacristán.



Figura 17. F. Camps Ribera, *Aurelia*, 1942. Archivo R. Arús Barcelona.



Figura 18. F. Camps Ribera, *Mestiza y Aurelia*, ca. 1943. Archivo Forcada-Sacristán.



Figura 19. F. Camps Ribera, *Jalateca*, ca. 1943. Archivo Forcada-Sacristán.



Figura 20. Acto de entrega pinturas Aurelia al Inst. de Bellas Artes de México, 1975. Izq. a der. Ortiz Macedo, Camps Ribera y Hernandez Campos. Archivo Forcada-Sacristán.

tipo de pinceladas cortas divisionistas que en sus obras barcelonesas. Esta es una pintura que Camps apreciaba mucho, se la trajo de México cuando regresó definitivamente a Barcelona, la tenía colgada en su estudio y la presentó en varias exposiciones⁴. La fig.15 es técnica y compositivamente hablando poco conseguida, hay que decir que en conjunto la obra de Camps es irregular por lo que a calidad se refiere, él mismo hacía autocrítica y destruyó muchas de sus obras, pero ello es debido en buena parte a un afán de perfeccionismo y experimentación constante con el que no siempre obtiene buenos resultados. En esta obra, Camps experimenta con otro tipo de técnica y gamma distinta de colores, hay la búsqueda de un nuevo color de piel y un intento de robustecer la figura que resulta desequilibrada compositivamente, hay que tener en cuenta que Aurelia era de constitución delgada. De la misma serie, la composición de la fig.16 es un poco mejor, aunque la mano es desproporcionadamente grande.

Sin duda, la transformación de Aurelia, también es fruto del impacto que le produjo el exilio en un país tan distinto en todos los sentidos, tal vez en estos primeros años no pudo pintarla de otra manera más que usarla como un primer acercamiento a las mujeres mexicanas. Camps emprende una nueva experimentación, un nuevo aprendizaje. Son unas primeras obras figurativas que, en definitiva, tienen una calidad inferior a las últimas realizadas en Barcelona. Es curioso como transforma lo conocido, la misma modelo de muchos años que pasa de mujer moderna barcelonesa a señora tradicional mexicana y que da lugar a un sincretismo entrañable y muy interesante.

En *Aurelia*, 1942, (fig.17) Camps reproduce el semblante más severo que conocemos de su obra, es un rostro máscara, tenso, reflejo del momento vital que está viviendo él y su familia. Quizá haya la influencia de las máscaras mexicanas que Camps pintó y dibujó en varias ocasiones desde 1941. En 1943 Camps Ribera y su familia se instalan en la capital México D.F. para conectar con la vida cultural mexicana, aunque Camps siempre pensó que podría volver pronto a Barcelona. En 1945 es nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes. También participa en expediciones arqueológicas, se interesa por las culturas prehispánicas, su cultura, su arte, viaja por México, se enamora de su geografía. Se reaviva su interés por el arte popular y la cerámica, estudia en profundidad la historia y la arqueología indígenas, y también el arte colonial del siglo XIX, sobre el cual realiza dos estudios: *La pintura colonial mexicana* y *La pintura mexicana. Del siglo XIX a la época de los muralistas*.

Disponemos de una fotografía de una pintura (fig.18) donde aparece Aurelia con una mestiza que Camps pintó en diversas ocasiones, que refuerza la idea de Aurelia como puente para conectar con estas mujeres que pertenecen a otro mundo, de hecho ambas mujeres miran en direcciones distintas, la conexión no es fácil. A partir de 1945 Camps empieza a pintar con más profusión indígenas y mestizas de los distintos lugares que visita, con mucha sensibilidad hacia las características físicas propias de cada etnia. Hay también una imagen de una pintura con Aurelia caracterizada como jalalteca, (fig.19) pueblo indígena de origen maya, muy conectado con la naturaleza, como se puede apreciar en el fondo donde se ubica la figura. No podemos apreciar el color pero si el pelo trenzado, la

4. No sabemos el paradero de esta pintura, expuesta en el Museu de l'Empordà en 1982, y en la Caixa Barcelona en 1986. También esta reproducida en *Enciclopèdia vivent de la pintura i l'escultura catalanes*, v.III, Ambit, Barcelona, 1985 dirigida por Rafael Santos, p.67.

túnica y los rasgos del rostro: los ojos profundos y los labios gruesos.

De momento, aquí se acaban las imágenes que disponemos de Aurelia modelo, sabemos que Camps la continuó pintando pero la incógnita es saber cómo la representó en la época de su madurez, en los años 50 y 60. En 1971, Aurelia murió de cáncer en México D. F. a los 62 años. En octubre del mismo año se celebró una exposición en su homenaje en la galería Escudero de México D.F. en la que participaron 70 artistas mexicanos, prueba del poder de convocatoria que tenía Camps en México y de su implicación en el panorama artístico mexicano. La exposición estuvo presidida por un retrato de Aurelia pintado por Camps, más dos obras de Aurelia como modelo barcelonesa que fueron donadas al Museo de Arte Moderno de México D.F.

En mayo de 1972, en el Salón Central del Palacio de Bellas Artes, se celebró el acto de donación de tres obras con Aurelia como modelo: *Delante del espejo*, 1933, *Mujer en el balcón*, 1934 y *Desnudo sobre fondo verde*, 1936. El discurso de aceptación corrió a cargo del director de la Institución Sr. Ortiz Macedo (fig.20). Así, por voluntad de su creador, tres de las mejores obras de la Aurelia barcelonesa se encuentran en México, en el Museo de Arte Moderno i por lo menos tres de las pinturas de la Aurelia mexicana, Camps se las llevó cuando en 1979 volvió definitivamente a Barcelona.

Fuentes primarias y bibliografía referencial

- Cabañas Bravo, Miguel (2014) “México, refugio de los artistas españoles del exilio de 1939”. En Horz, Elena. *Pinceladas. Dos raíces, dos tierras, dos esperanzas*. México: Horz Asociados, p. 35-70
- Camps Ribera, F. (1922) *Carta de Camps a Iglesias del 27 de abril de 1922*. Altafulla (Tarragona), Arxivo Marc Ollé
- Camps Ribera, F. (1950) *Memorias inéditas*, Sant Cugat del Vallés (Barcelona), propiedad familia Forcada-Sagrastán
- Camps Ribera, F. (1982) *Inventari d'exposicions, crítiques i conferències*, Barcelona, 25p. [texto mecanografiado]. Arxiu Biblioteca MNAC
- S/A (1986) *Francesc Camps-Ribera*. Barcelona, Fundació Caixa Barcelona, [Catálogo de exposición], autores textos: Francesc Miralles i Jaume Soler.
- Cardona Iglesias, A. (2023) *Saló Nou Ambient (1910-1939): Context, estudi i fortuna crítica. El realisme vivent d'una generació*, Tesis inédita, Directora: Teresa M. Sala. Universitat de Barcelona.
- Galí, M. (1993) *Artistes catalans a Mèxic. Segles XIX i XX*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Comissió Amèrica i Catalunya.
- Quiñones H. (12-7-1941) *Hoy*, México D.F.

Acerca de la autora

M. Assumpció Cardona Iglesias.

Licenciada en Filología Hispánica , Universidad Autónoma de Barcelona, 1982. Graduada en Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2018. Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2020. Doctora en Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2023. Colaboradora del Institut d'Estudis Catalans con artículos de Francesc Camps Ribera i Àngel Tarrach para el *Diccionari d'Artistes Catalans* y artículos de Josep M, Morera i Josep Guindo para el *Repertori de Colleccionistes catalans*. Reseña sobre Francesc Torres, *Revista de Catalunya*, junio 2023. Colaboradora habitual de la revista *El Temps de les Arts*.

c. Breda, 6, 4º, 1º (08029) Barcelona, España.
Correo electrónico: acardon4@xtec.cat

AIRBNB: SENTIDOS SOBRE DISEÑO, DOMESTICIDAD Y VIVIENDA¹.

AIRBNB: SENSES ON DESIGN, DOMESTICITY AND HOUSING.

PALOMA CARIGNANI², GABRIELA GUGLIOTTELLA³.

Resumen.

El objetivo de esta investigación es analizar la narrativa sobre la vivienda en la sociedad actual y revisitar de manera crítica las relaciones entre turismo, vivienda, decoración y domesticidad a partir de los anuncios, fotografías y objetos publicados en la plataforma de alquileres temporarios Airbnb Plus⁴ en Buenos Aires ¿Cómo se representa la dimensión espacial y sus modos de domesticidad en la plataforma? ¿Qué operaciones del campo de la arquitectura y el diseño se presentan como garantía de distinción? ¿Qué categoría utiliza Airbnb para construir un sentido arquitectónico dominante?

La hipótesis que da inicio a este artículo sostiene que en las interacciones de orden público se establecen normas y se discuten reglas para la construcción de sentido sobre la vivienda. La relevancia de estudiar los sentidos que circulan en las redes sociales se sostiene por el impacto que estas construcciones pueden tener en los procesos proyectuales de la producción de vivienda y en cómo de allí se desprenden significaciones sociales.

Palabras clave: turismo; arquitectura; decoración; domesticidad.

Abstract.

In this brief essay we are interested in analyzing the relationships between housing, decoration and domesticity from the advertisements, photographs and objects of the temporary rental platform in Buenos Aires Airbnb. How are the spatial dimension and its modes of domesticity represented on the platform? Which operations are presented as a guarantee of distinction? Which category does Airbnb use to build a dominant architectural sense?

The objective is to revisit, from a critical perspective, the narrative about housing in today's society. The hypothesis that initiates this research maintains that in public order interactions norms are established and rules are discussed for the construction of meaning about housing. The relevance of studying

1. Este trabajo es parte de una tesis de Maestría, construida a partir del corpus bibliográfico de la asignatura Diseño y Estudios de Género- Cátedra Flesler- de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Como ponencia, fue presentada en otros congresos del campo de la arquitectura, género y tecnología. Una versión más reducida forma parte de la Edición 53 de la Revista Anales del Instituto de Arte Americano, FADU- UBA.

2. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU). Universidad de Buenos Aires (UBA).

3. Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) / Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU). Universidad de Buenos Aires (UBA)

4. Esta ponencia fue presentada en septiembre y el programa Airbnb Plus finalizó en noviembre de 2023. El mismo anuncio que antes estaba enmarcado de esa manera ahora puede figurar como "Favorito de los huéspedes" o "Luxe" y presentar una insignia especial. Asimismo, la empresa incorporó opciones de filtro donde "Diseño" es parte de sus categorías. Los anuncios de cada categoría pasan por un proceso de selección. Mediante inteligencia artificial y de manera automática se analizan los títulos, las descripciones, los pies de foto y las evaluaciones de los huéspedes de millones de alojamientos en Airbnb.

the meanings that circulate in social networks is sustained by the impact that these constructions may have on the design processes of housing production and the social meanings are derived from there.

Keywords: tourism; architecture; decoration; domesticity.

Turismo y arquitectura.

El interés de esta investigación es ahondar en las prácticas domésticas de la sociedad actual a través de los relatos e imágenes desde, uno de los sucesos turísticos más notables del siglo XXI, el surgimiento y auge de la plataforma Airbnb. Al igual que otros grandes cambios en los modos de habitar los interiores y los espacios públicos, Airbnb emerge de una costumbre ya instalada, en este caso, anclado en la hotelería estadounidense con su formato Bed and Breakfast -sencillas posadas para pasar la noche con desayuno incluido (Brossat, 2019).

Los hospedajes de Airbnb están a disposición de todos los que navegan por su página y resultan fuentes accesibles para historizar sobre las prácticas domésticas y sus materialidades. A razón de esta publicación, las interacciones en Airbnb están vinculadas con el turismo y con viajeros que no cruzan océanos en barcos a vapor si no con personas que visitan efímeramente las principales ciudades del mundo⁵ como una costumbre de la sociedad actual no solo en tiempos de descanso.

La democratización del consumo, el perfeccionamiento de los transportes modernos y la reducción de la jornada laboral habilitaron nuevas costumbres asociadas al ocio. El desarrollo de estas prácticas tienen como hito la incorporación de la palabra inglesa turismo en la enciclopedia francesa cristalizando en este acto los hábitos de la sociedad francesa de inicios del siglo XIX en sus vacaciones. Aquellas costumbres que solo buscaban pasar tiempo en un “refugio rural” en una falsa dicotomía *ciudad-naturaleza*⁶ acabaron convirtiéndose en todo un escenario para el despliegue de estilos urbanos cuando estos poblados se consolidaron como ciudades de veraneo. Las vacaciones no solo era una forma de encontrar alivio a la congestión y la contaminación sino que comienza a ser un tiempo para aprovechar las virtudes sociales de la vida en ciudades.

A diferencia de los primeros centros urbanos industriales, los lugares de veraneo concentraban usos asociados al ocio (Weber, 1989) que fueron conformando una economía de consumo diversificada: indumentaria, ferrocarriles, hotelería, juegos, espectáculos y otros. Por fuera de una visión estrictamente productivista, las fiestas del verano eran el ámbito donde se presentaban y moldeaban los modos de relacionarse bajo un formato mucho menos rígido que el de la cotidianidad en las grandes ciudades.

La razón de viajar e instalarse varias semanas en otra región empezó por responder a las virtudes medicinales asociadas a esos paisajes pero, tiempo después, a las ciudades

5. Para consultar información estandarizada sobre esto, ver <http://insideairbnb.com/> Inside Airbnb proporciona datos y promoción sobre el impacto de Airbnb en las comunidades residenciales.

6. “(...) la idealización de la naturaleza vivida como campo que refleja primero en los círculos cortesano-aristocráticos y, el siglo XVIII, en parte, en las elites burguesas intelectuales, la rigidez de las coacciones de interdependencia al incrementarse la diferenciación e integración sociales perduran, el siglo XIX, como motivos estables de la tradición romántica profesional-burguesa.” (Elias, 1996: 299)

de verano se les comienza a exigir instalaciones y servicios “modernos” lo que llevó a un crecimiento exponencial de esos poblados que en poco tiempo aumentan sus residentes y sus visitantes temporarios. En el caso de la costa argentina, esa secuencia se comprimió en pocos años. Si bien se mencionaba “el aire vivificante y los baños” en los anuncios después de la primera temporada de Mar del Plata en 1886, la atracción de la ciudad estuvo dada por el creciente flujo de familias de la elite porteña buscando una vida social elegante y selecta. Para eso se desplegaron recursos en difundir y posicionar a la ciudad en la agenda de actividades de la alta sociedad de Buenos Aires. Elisa Pastoriza y Juan Carlos Torre estudian el surgimiento de Mar del Plata en profundidad y citando la nota de un 13 de enero de 1888 de un corresponsal uruguayo del diario Sudamérica demuestran lo antes mencionado: “Los dictados severos de la moda establecen categóricamente que ningún miembro de la high-life porteña puede pasar todo el verano escondido como un hongo en Buenos Aires...” (Pastoriza y Torre, 2021: 75).

De la mano de este crecimiento, en el siglo XX se expande el campo de la publicidad con la difusión de los atractivos turísticos. Las imágenes, artículos periodísticos y relatos orales de lo sucedido durante las vacaciones actuaban como propagadores de las buenas costumbres. Estas fuentes de información confiables conformaban un dispositivo necesario para el crecimiento del interés por veranear⁷. Este mecanismo es de vital importancia en el consumo asociado al turismo y en Airbnb se sostiene con estrategias que se detallarán más adelante en este artículo.

Tras la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos introdujo en la región nuevos modos de consumir que corroyeron los códigos de etiqueta y símbolos de estatus creados por la alta sociedad. Esto junto a la bonanza económica de esos años en Argentina crearon nuevos consumidores. Se modificaron las pautas en los bailes y aparecieron las bikinis como réplicas de las de Miami Beach y Atlantic City (Pastoriza y Torre, 2021: 207). Durante los años 30, el gobernador de la provincia Manuel Fresco, puso en marcha tres proyectos modernizadores que caracterizan hasta nuestros días la imagen de la ciudad. La modernidad de Mar del Plata borra cualquier rasgo de aristocracia con imágenes populares en sus propagandas, arquitectura de estilos variados para sus residentes y complejos monumentales para sus visitantes como Playa Grande o la Rambla Bristol, el Casino y Hotel Provincial adjudicados al arquitecto Alejandro Bustillo, reciente ganador del concurso del Hotel Llao Llao en Bariloche.

En la Mar del Plata consolidada de la década del 50 y 60 se ponen en sintonía el proceso impulsado por organizaciones sociales y el estado peronista con la consigna “turismo para el pueblo”. Desde esta época la ciudad y sus imágenes son sinónimos de democracia social. Georg Simmel, uno de los primeros sociólogos urbanos, señaló que “las relaciones interpersonales de la gente en las grandes ciudades se caracterizan por un énfasis marcadamente mayor en el uso de los ojos que el de los oídos”, como diciendo que lo que marcó la vida urbana moderna fue su visualidad (Schwartz, 1998).

7. De hecho, llegado el momento de la construcción de los chalets de veraneo de Playa Grande se llegó a apelar a un folleto de propaganda con un catálogo de estilos de la más variada oferta: “Chalet Renacimiento Francés, Chalet Luis XV, Chalet Modern Style, Cottage Inglés...” Iba a ser recién en la tercera década del siglo XX cuando aparece la ornamentación en fachada con piedra de laja, techos y aleros de tejas rojas, el jardín en el frente, rasgos reconocidos como *Chalet estilo Mar del Plata*. (Sáez, 1997)



Figuras 1, 2 y 3. Imágenes en “Mar del Plata. El sueño de una sociedad igualitaria” de Astrid Pikielny para La Nación enero de 2020 disponible en <https://www.lanacion.com.ar/opinion/mar-del-plata-el-sueno-de-una-sociedad-igualitarianota-de-tapa-nid2324662/>

Otra política pública impulsada por el peronismo de gran impacto en la imagen urbana de Mar del Plata fue la Ley 13.512 de Propiedad Horizontal sancionada en 1948 la cual impulsa un crecimiento exponencial de la construcción entre 1949 y 1954. Esta nueva normativa que habilitó a las clases medias a ser propietarias se apoyó en los créditos hipotecarios y renovó la morfología urbana de la ciudad radicalmente hacia 1960. “La difusión de la vivienda estacional condujo a un cambio de las modalidades del alojamiento de la población veraneante y este, a su turno, provocó crisis en la hotelería tradicional” (Pastoriza y Torre, 2021: 262).

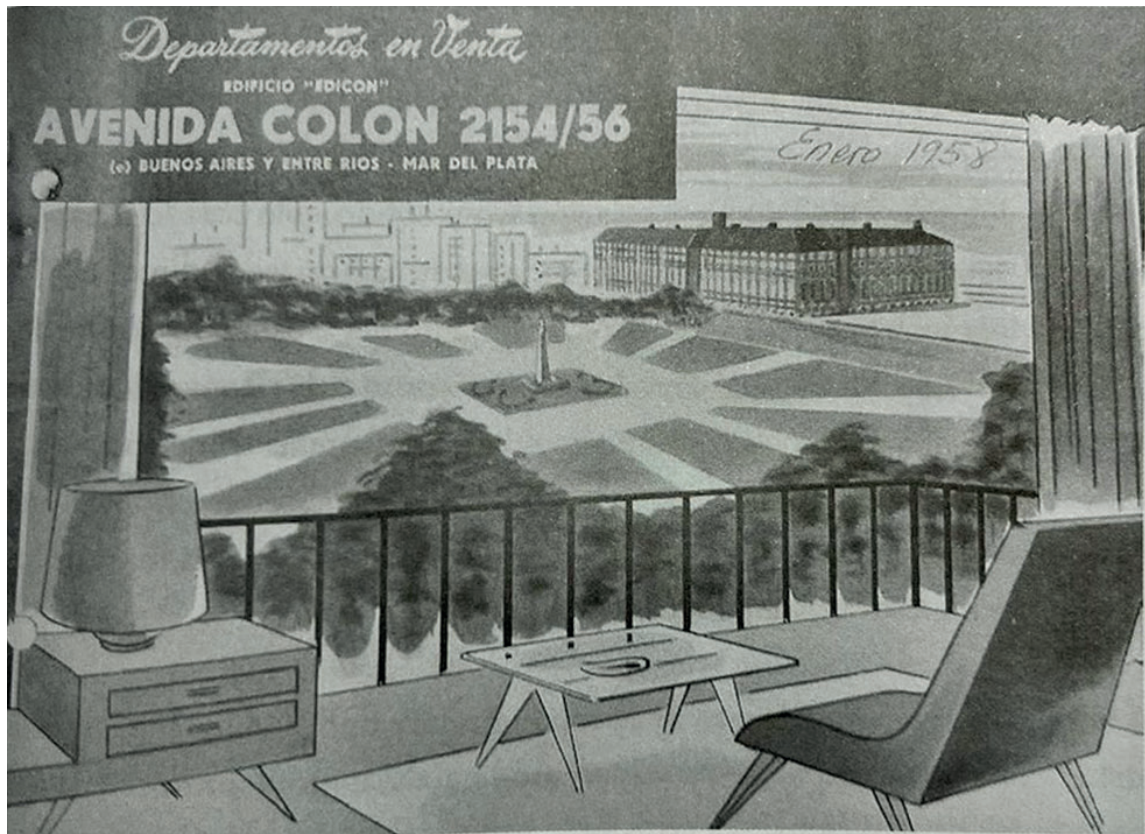


Figura 4. Imágenes en “Mar del Plata. Un sueño de los argentinos” de Elisa Pastoriza y Juan Carlos Torre. 2021. pág.261

Por lo que el modo en el que se despliegan las estrategias narrativas vinculadas a la vivienda turística y cómo transformaron prácticas y materialidades urbanas invita a atenderlas en la sociedad actual. Las narrativas expuestas en Airbnb serán analizadas en este trabajo, entendiendo que este tipo de intercambios se producen dentro del contexto de expansión de lo que se denomina capitalismo de plataformas (Srnicsek, 2021). Es decir, el sistema de medios cuyo conglomerado de plataformas digitales registra diariamente los patrones de conducta de miles de usuarios de todo el mundo desde sus servicios.

¿Qué es Airbnb? Lujo y comodidades por un rato.

Desde su surgimiento en 2008, la plataforma digital de alquileres temporarios llamada *Airbnb* se ha estudiado ampliamente por su rol en las configuraciones urbanas de las grandes ciudades del mundo⁸. Allí se presenta desde las publicaciones la posibilidad de usufructuar casas, departamentos completos o habitaciones por un corto periodo de tiempo y bajo ciertas condiciones preestablecidas por la empresa. En Buenos Aires, al momento de este trabajo, se encuentran publicados en *Airbnb* 23.556 departamentos completos, 2.343 habitaciones privadas, 206 habitaciones compartidas y 99 habitaciones de hotel según *Inside Airbnb*, la página web que registra y comunica los datos de la empresa. Su impacto no radica sólo en quienes finalmente se alojan en estos espacios sino también en quienes indagan en sus contenidos publicados.

Si bien *Airbnb* se presenta en el Mercado como una construcción colaborativa entre consumidores y anfitriones, en su distinción *Airbnb Plus* las publicaciones responden a un decálogo de sugerencias de expertos en decoración y presentan imágenes tomadas por fotógrafos profesionales de la empresa. *Airbnb Plus* garantiza la "calidad del diseño" del departamento a alquilar temporalmente detallando las cualidades asociadas al "Buen Diseño".

En otros trabajos vinculados a los estudios urbanos o del campo del turismo, es frecuente el desarrollo de investigaciones sobre el rol de la empresa en los procesos de mercantilización (Lerena Rongvaux, 2023). Sin embargo, este trabajo se propone evidenciar las categorías arquitectónicas usadas para valorar los departamentos de las estadias en *Airbnb* porque permite abrir otro tipo de interrogantes: ¿Cómo se prefiguran las domesticidades en estas viviendas temporarias? ¿Con qué narrativas se configuran las estadias antes de habitar estos espacios? La hipótesis que da inicio a esta investigación sostiene que en las interacciones de orden público en las plataformas se establecen normas y se discuten reglas para la construcción de sentido sobre la vivienda ¿Qué operaciones del campo de la arquitectura y el diseño configuran la norma?

Este artículo es parte de una investigación de estudios de posgrado que se focaliza en los discursos sobre la vivienda y analiza el caso de *Airbnb Plus* por el ya mencionado rol de las empresas en la fase actual del capitalismo. Los productos comerciales que estas empresas promocionan tienen asociadas aspiraciones de distinción social y para ello utilizan la arquitectura y el diseño como diferenciales. Se suele afirmar que los registros de

8. Airbnb está considerada como uno de los ocho gigantes mundiales de las compañías tecnológicas. Mientras que a inicios de este siglo se destacaban Google, Amazon, Facebook y Apple (GAFA), alcanzada la década de 2010 las NATU-Netflix, Airbnb, Tesla, Uber- crecen y reafirman su poderío.

quienes viajan nos permiten obtener descripciones o reflexiones desde el extrañamiento que contribuyen a complejizar las miradas naturalizadas de los locales. Nos detendremos a indagar sobre las categorías que son utilizadas. Hoy, un siglo después de los primeros estudios disciplinares sobre la vivienda, se presenta a *Airbnb* como un engranaje a considerar dentro de la historiografía de las disciplinas proyectuales por presentarse como garante de “Buen Diseño”.

En búsqueda del Buen Diseño.

La hegemonía en las disciplinas del diseño y la arquitectura está estrechamente vinculada con lo establecido y reproducido por el Movimiento Moderno desde mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX. Sus exponentes buscaron nuevos tipos de expresión diseñando desde la conceptualización, simplificación, fragmentación y racionalización. Cada disciplina buscó esta indagación en su propia materialidad. Alejo Martínez, uno de los reconocidos pioneros de la Arquitectura Moderna Argentina afirmaba:

“Cuando un pequeñísimo grupo luchaba, allá por los años de 1925 a 1930, por imponer las nuevas ideas, defendíamos el plano funcional, la simplicidad de la estructura, la verdad en el material, la casa para la escala del hombre ¿todo esto no aparece netamente aquí? Sí, pero aparece algo más, algo que por exceso de ortodoxia lo habíamos olvidado: la humanización de la casa” (Nuestra Arquitectura. n.º 4, abril de 1944: 120-124).

Todo aquello que, en nuestro días, es plausible de ser reconocido como “buena arquitectura” se introduce con firmeza en esos manifiestos de la Arquitectura Moderna y se complejiza con las distintas etapas del desarrollo de esas ideas. Si bien, la historiografía ha logrado demostrar la heterogeneidad de materializaciones dentro del Movimiento Moderno, desde la consolidación del Estilo Internacional a finales de la década del 40, difundido por Estados Unidos constituido en potencia mundial en la segunda posguerra, este estilo se prioriza por sobre los otros estilismos dentro de la disciplina. Poco tiempo antes del decreto de la gratuidad universitaria, se crea la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de Buenos Aires y se difunden masivamente las ideas que Martínez enumera ya que se suman a la tarea docente quienes impulsaban estas ideas desde sus estudios e instituciones del campo disciplinar (Liernur, 2001; Devalle, 2009). La “tradicción selectiva” (Williams, 1980) de las prácticas de la arquitectura y diseño se vuelven parte del imaginario colectivo en las representaciones de las revistas femeninas, de decoración, películas, diarios, entre otros (Ballent y Liernur, 2014; Ballent, 2008; Cosse, 2011; Preciado, 2010). Desde ese entonces, circulan las fotos de interiores de vivienda, constituyendo un tema de investigación y aportando insumos para el análisis de la domesticidad y el gusto:

“(...) lo que sí nos indican las imágenes es qué podía ser visto como deseable, como valioso, como positivo, lo que podía producir placer apreciar a través de la vista en cada momento. En otras palabras, qué imágenes y qué narraciones visuales eran capaces de interpelar a cierto público en cada momento, no tanto porque replicaran su experiencia de vida, sino por su capacidad de seducirlo, condensando y estimulando a través de formas visuales ciertos valores y expectativas, tal vez difusos como ideas o pensamientos pero precisos como imágenes.” (Ballent, 2008: 593)

Consumir la arquitectura y asignarle un valor, se produce de manera más o menos consciente sobre una “reserva tradicional de signos” (Barthes, [1986] 1982). La construc-

ción de esta reserva se ejerce por quienes producen y reproducen ciertos sentidos por sobre otros. Es decir, la “reserva de sentidos” componen el canon de la arquitectura que constituye lo que entendemos por “Buen Diseño”.

“Cualquier sociedad o cultura tiende, con diferentes grados de clausura, a imponer sus clasificaciones del mundo político, social y cultural. Estas constituyen el orden cultural dominante aunque nunca sea unívoco o no contestado. La cuestión de la estructura de discursos dominantes es un punto crucial.” (Hall, (1993 [1980]): 130).

La relevancia de estudiar los discursos sobre la vivienda que se presentan en la plataforma Airbnb debe encuadrarse en algunas conceptualizaciones que ya se plantearon en la historiografía del campo. Las prácticas del alquiler temporal, subalquiler o el hecho de compartir la vivienda no son prácticas nuevas. Las viviendas de los migrantes en Buenos Aires eran compartidas, así se reflejan en los datos censales (Ballent, 2004; Aboy, 2008). Asimismo se ha estudiado que, desde mediados del siglo XIX, las prácticas residenciales se transformaron con anterioridad a las formas arquitectónicas y sus estéticas (Ballent, 1998: 2). Lo que interesa en este trabajo es destacar los sentidos sobre la vivienda que se reproducen en las narrativas de Airbnb como alertas de posibles cambios en el pensamiento proyectual.

La hipótesis que da inicio a esta investigación sostiene que en las interacciones de orden público en *Airbnb Plus*, se establecen normas y se discuten reglas para la construcción de sentido sobre la vivienda. Esta normalización que puede resultar imperceptible impacta en los hábitos de consumidores, habitantes, proyectistas y modifica intereses. La movilidad ascendente y la mejora en la calidad de vida son las promesas para quienes consumen el “Buen Diseño”. *Airbnb Plus* construye desde sus sugerencias marcos de inteligibilidad cultural que definen, reconocen y valoran ciertas características espaciales por sobre otras reconfigurando la praxis arquitectónica.

Buscá la insignia: Airbnb Plus.

En 2018, *Airbnb* lanzó el servicio *Airbnb Plus* con alojamientos ofrecidos por Súper Anfitriones, la categoría que la empresa le otorga a aquellos usuarios propietarios que cumplen con determinados requerimientos. Los expertos “en persona” son quienes revisan los espacios y discursos de las publicaciones para otorgarle la insignia “Plus” a la publicación y por consiguiente, a esa vivienda que se presenta. Para su aprobación, debe cumplir con las premisas que *Airbnb* impone y de las cuales destacaremos “calidad del diseño”:

“Alojamientos cuidadosamente diseñados. Anfitriones excepcionales. Calidad verificada. Airbnb Plus es una selección de alojamientos de la mejor calidad cuyos anfitriones cuentan con evaluaciones excelentes y cuidan hasta el más mínimo detalle. Todos los alojamientos se verifican mediante una inspección de calidad (en persona) para asegurar su calidad y diseño. Buscá la insignia”⁹

Eric Baldwin al entrevistar a la responsable del diseño interior de las oficinas de *Airbnb*, Rachael Harvey, sentencia “la compañía ha comenzado a moldear el futuro de cómo

9. URL: airbnb.com/plus. Disponible en diciembre 2019

vivimos y trabajamos”¹⁰. Consultada por su rol, Harvey presenta cómo la determinación de la decoración esperable en cada publicación está estrechamente vinculada a los conceptos que la empresa prioriza en su marketing:

“Nuestros principios consisten en crear espacios que se sientan confortables, placenteros, domésticos y cuando tenemos mucha suerte, que unan y transformen a los usuarios. Veo el diseño como un vehículo para crear confianza y, en última instancia, el sentido necesario de pertenencia para que los huéspedes se adentren en lo desconocido (en cualquier lugar).” (Baldwin, 2019)

El “diseño”, término elegido para referirse a la decoración de interior de las viviendas, es algo relevante para *Airbnb*. Participan activamente de publicaciones digitales de interés disciplinar con noticias que destacan sus intereses por el diseño y las experiencias de “vivir como un local”¹¹. Dentro de los productos del “Centro de Recursos” que ofrece su página web, la sección “Ideas de diseño” incluye artículos y videotutoriales realizados por la empresa. Asimismo, *Airbnb Design*, al igual que una clásica revista de divulgación, es un producto de la empresa desde donde se propician charlas y publican artículos de interés sobre distintas temáticas del diseño. Para lograr establecer qué características, estilos e incluso elementos iban a ser recomendados, los expertos agrupados en el área de la empresa denomina *Airbnb Environment* discutieron hasta cuantas almohadas por persona son necesarias en una vivienda:

*“Para garantizar un alto nivel de calidad, tuvimos que comenzar por establecer estándares de calidad globales. Una vez que nos sentimos lo suficientemente seguros en la lista de verificación de más de 100 puntos que desarrollamos, nos dispusimos a comenzar una fase piloto en Los Ángeles.”*¹²

En la definición de estándares, el equipo de *Airbnb* entrevistó a huéspedes buscando factores comunes determinantes en las elecciones de sus alquileres y el resultado obtenido es que quien acude a *Airbnb* lo hace para “sentirse como en su casa”.

*“Así que trabajamos un poco para definir qué significa “hogar” para nosotros en Airbnb. Aterrizamos en un espacio que se siente cuidado y amado, un espacio con una persona detrás que reconoce y da la bienvenida a los invitados. El hogar es un refugio seguro cuando se exploran nuevos lugares. Debe sentirse cómodo y humano, con un alma y una historia que contar. Las casas tienen personalidades”*¹³.

Debemos poner sobre relieve que *Airbnb* tuvo en sus orígenes tensiones con la industria hotelera por la disputa de la demanda. Por lo que se puede deducir que anunciar que su oferta tiene por detrás personas y pluralidades tiene como intención un posicionamiento de la marca entre el afluente del consumo. Nos detendremos en la construcción de ese posicionamiento que utiliza la idea de hogar y la define con un despliegue de recursos.

10. URL: archdaily.cl/cl/928818/rachael-harvey-co-fundadora-de-airbnb-environments-habla-sobre-diseno-interior-y-espacios-de-trabajo?ad_medium=gallery

11. *Ídem supra*.

12. URL: <https://airbnb.design/plus-personality/> Traducción de las autoras.

13. *Ídem 2*.

Un caso que comprueba el vínculo construido por la empresa con la escena del campo arquitectónico es el del “Fondo Único”, un programa de Airbnb con un presupuesto de un millón de dólares que buscaba financiar la construcción de 10 viviendas singulares¹⁴. El jurado a cargo de la elección era: Kristie Wolfe, una de las Súper Anfitriones; Billy Porter, un actor y cantante estadounidense al que la empresa describió como portador de un “innovador estilo personal”; y, por último, el estudio de arquitectura MVRDV¹⁵. La difusión del concurso destaca al estudio, fundado en Rotterdam, Países Bajos con obras en distintas ciudades del mundo, por la innovación en las soluciones arquitectónicas que desafían los límites. En las imágenes elegidas para presentar al jurado se puede apreciar el guiño que la empresa hace a quienes van construyendo la identidad de marca deseada: los anfitriones que han sido remarcados representados en Wolfe, los medios de comunicación y las tendencias de las redes sociales.

Airbnb se presenta como una “tecnología doméstica”, un espacio desde donde la empresa comanda la reproducción de los **modos de domesticidad dominantes** mediante sus sugerencias y regulaciones. Las prácticas en el habitar se tornan orquestadas y coreografiadas con dispositivos técnicos de vigilancia y reproducción visual. *Airbnb* opera como una producción pública de lo privado, espectacularizando la domesticidad desde sus publicaciones.

El estudio de las domesticidades siempre contuvo obstáculos para el abordaje de fuentes y datos primarios por tratarse de información del mundo privado. Este caso de estudio, nos aproxima a los modos de domesticidad ya establecidos, como lo hacían en las revistas de decoración, tanto como una aproximación a nuevas prácticas del habitar doméstico contemporáneo. De este modo, más que proporcionar afirmaciones concluyentes, en este artículo se plantean interrogantes y se presentan cruces posibles.

En la actualidad el orden de lo doméstico se complejiza, como advierte Atxu Amann y Flavio Martella (2020)

“El nuevo tiempo doméstico es a la vez público y privado, material y virtual, local y global, en un mercado laboral de 24 horas de actividad que reconfigura la acción arquitectónica más allá de sus fronteras convencionales”.

Así, la idea de espacio doméstico está cada vez más separada de un lugar fijo. El plano virtual permite nuevas formas de vivir y habitar la vivienda. Este recurso es tomado por *Airbnb* en la construcción de una domesticidad normada y performática.

Un caso interesante es el sucedido durante el aislamiento sanitario preventivo a causa de la pandemia del COVID-19 que forzó a *Airbnb* a repensar su vínculo con sus usuarios. La industria vinculada al turismo sufrió graves pérdidas económicas y si bien hay autores que registran una dispersión geográfica hacia mercados menos saturados y zonas rurales, su manera de mantenerse activa y en contacto con sus usuarios cambió y merece una mención especial en este trabajo. Toda aquella persona registrada recibió de parte de la

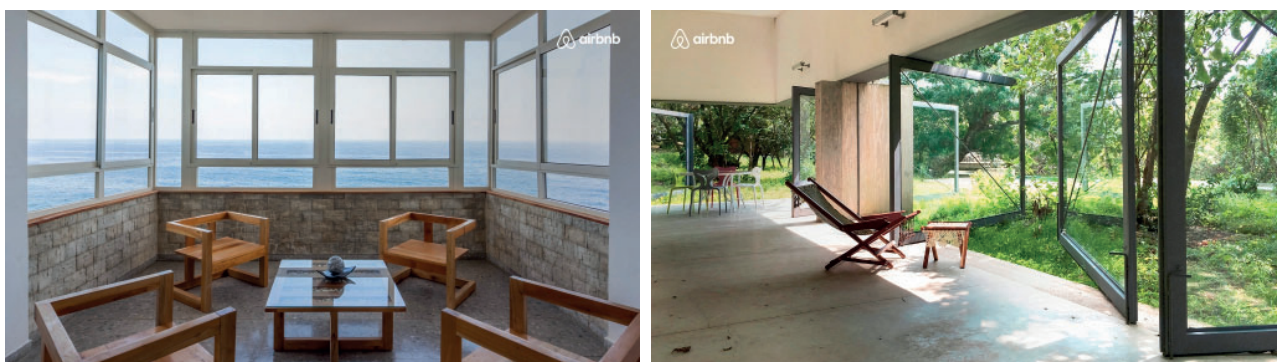
14. URL: airbnb.com.ar/d/uniquefund?utm_medium=website&utm_source=archdaily.cl.

15. El estudio fundado por Winy Maas, Jacob van Rijs y Nathalie de Vries en la década del 90 en Países Bajos proyectó hasta hoy en día para 47 países.

empresa la posibilidad de descargarse imágenes de viviendas para utilizar de fondo en las videollamadas masivamente populares en estos años.

Las imágenes de los fondos de las videollamadas componen vistas de espacios amplios con vistas al exterior: horizontes de playa, bosques o grandes patios. Espectaculares sillones, sillas- elementos que se convierten casi en un fetiche- y mesas de diseño son algunos de los objetos que enmarcan los espacios propuestos. Esos muebles ocupan un lugar central para recrear espacios de reunión y disfrute. Se proyectan como miradores privilegiados.

A su vez, la premisa de la empresa sobre la estadía temporaria y nómada se hace presente en la descripción de las imágenes: ¿qué mejor manera de iniciar una conversación que cambiar tu fondo cada día?



Figuras 5 y 6. Fuente: news.airbnb.com/es/un-interior-con-vistas-fondos-para-disfrutar-del-paisaje-desde-casa/

Hasta aquí se buscó comprobar la intervención de la empresa en las interacciones en *Airbnb Plus* y cómo resultan relevantes las narrativas sobre la arquitectura y modos de domesticidad. Este lente desde la cultura de la conectividad intenta aportar a la crítica historiográfica de la vivienda. Esta domesticidad normada y performática es ofertada como una experiencia de consumo que aporta distinción.



Figuras 7 y 8. Fuente: airbnb.com.ar/rooms/plus/1745691?adults=2&children=0&infants=0&pets=0&check_in=2023-02-22&check_out=2023-02-28&source_impression_id=p3_1674845238_hvyRtrinHzmHN5oW&modal=PHOTO_TOUR_SCROLLABLE&modalItem=1574304204

Lo que importa es el detalle: pautas sociales de distinción

“Son casas modernas, prácticas y con un toque de arte en los objetos, la mezcla de muebles antiguos con nuevos, cuadros de diseño gráfico basados en la arquitectura porteña lo que ya es una invitación e inspiración para los paseos. La estructura de toda la casa nos hace sentir en una casa acogedora. Sin dudar hay que elegir una de estas casas para SENTIR Buenos Aires. Ya quiero que todos mis amigos vivan esta experiencia”¹⁶.

El huésped Bruno destaca en este fragmento de su larga reseña sobre la vivienda de la figura 7 y 8, cuán “modernos” fueron los espacios del departamento alquilado y caracteriza la pertenencia de su decoración. Este tipo de comentarios se repiten y merecerían sistematizarse en futuras investigaciones. Lo que puede empezar a vislumbrarse dentro el alcance de este trabajo es el vínculo directo entre las categorías de modernidad neutralidad y funcionalidad. Sobre esta idea nos parece pertinente retomar lo revisitado por Griselda Flesler sobre cómo la narrativa del Movimiento Moderno a lo largo del siglo XX dió forma a la percepción de la disciplina como discurso del diseño centrado en la funcionalidad y la retórica de la neutralidad (Flesler, 2015)¹⁷.

En *Airbnb Plus* se despliegan narrativas que impulsan experiencias de habitar desde y para una distinción social tal como lo presenta la obra de Pierre Bourdieu “La distinción. Criterio y bases sociales del gusto” (1998 [1979]). Las sugerencias contienen en sus proclamas categorías asociadas al “Buen Diseño” que consolidan los sentidos dominantes binarios y esencialistas y, como marcan las investigaciones propuestas por Flesler y Durán (2021), constituyen exclusiones. En este juego asimétrico de posiciones diferenciales que se da en la valoración de un departamento entra en juego la carga distintiva que implica volverse “habitante temporal”. *Airbnb Plus*, en su rol de educar a los usuarios, justifica y legitima estos sentidos dominantes sobre el campo de la producción de la vivienda. Cada usuario replica, a su vez, la selección y consagración del contenido del canon arquitectónico.

Tal es el caso de las ocho ofertas de alquileres que impulsa Eugenia, la Súper Anfitriona, que se presenta en la figura 9. En todos los casos, se apela a un sillón de color estridente de pies esbeltos que contrasta con el color pleno de una de las paredes. En todos los casos se elige una planta de interior y muebles de madera más clásicos en convivencia con una silla de diseño de autor como son las sillas Eames que se observan en estas imágenes. Los almohadones aportan textura y color al igual que las imágenes enmarcadas en la pared a la manera de galería.

En la publicación, el objetivo de la selección de las fotografías propone algo más ambicioso que describir las cualidades espaciales de la vivienda ofertada. Las fotos posibilitan la manipulación de los sentidos (Fontcuberta, 1997) y el hiperrealismo de las imágenes que se adornan con objetos de uso cotidiano, no son solo parte de una voluntad decorativa. Las fotografías diseñadas permiten adentrarse en la supuesta cotidianidad de una vivienda en Buenos Aires en un retrato del hábitat de la city porteña. En los “modos de

16. URL: https://www.airbnb.com.ar/rooms/plus/1745691/reviews?adults=2&children=0&infants=0&pets=0&check_in=2023-02-22&check_out=2023-02-28&source_impression_id=p3_1674845238_hvyRtrinHzmHN5oW

17. Artículo completo disponible en <https://congresoartes.wordpress.com/invitados/242-2/>

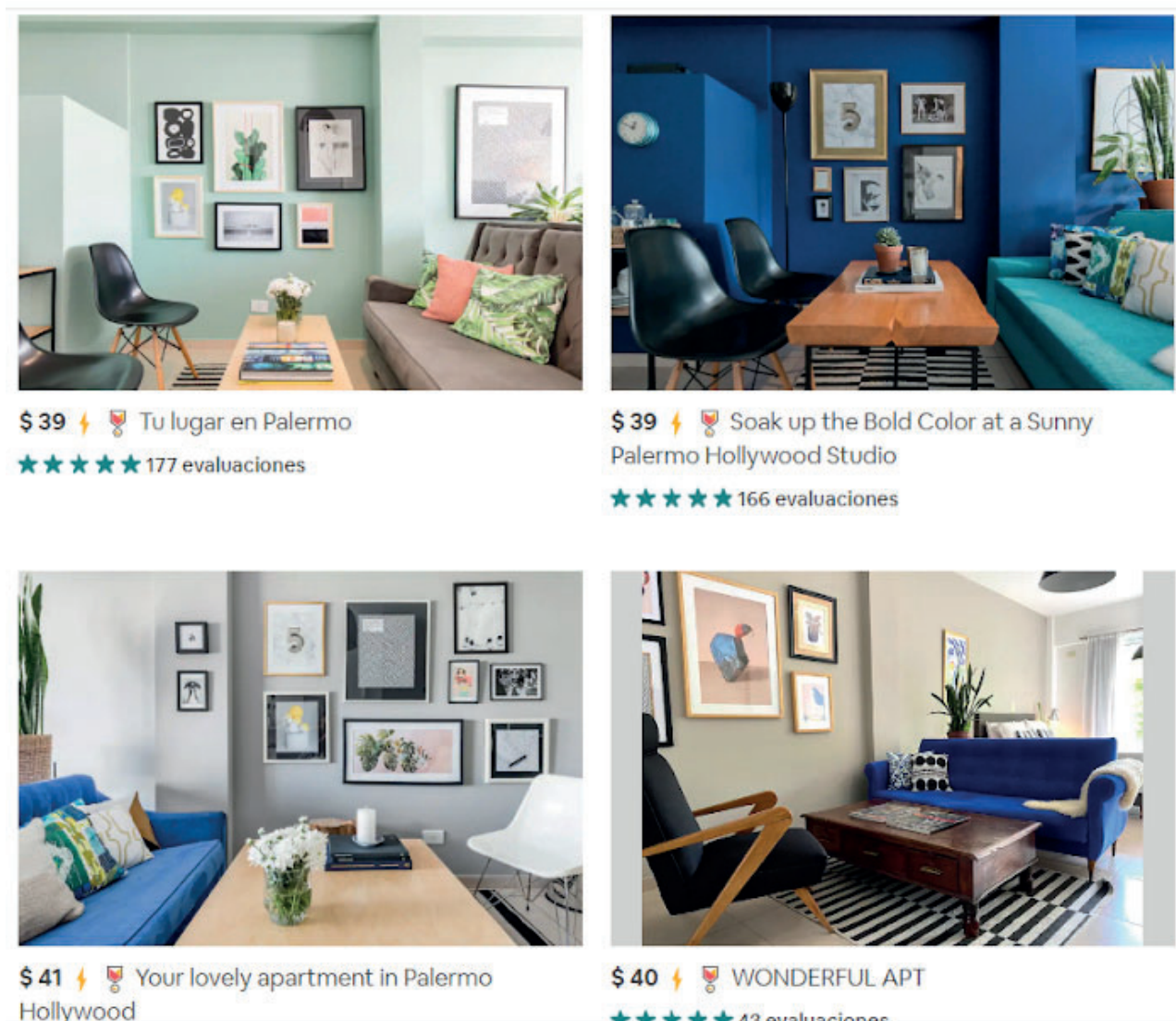
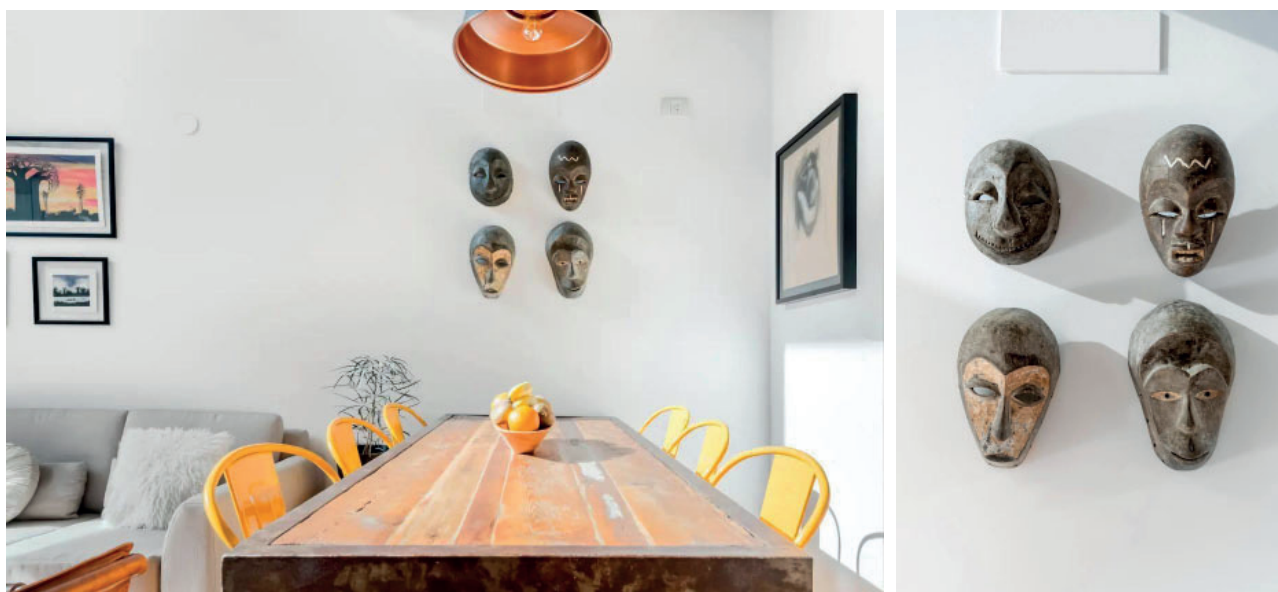


Figura 9. airbnb.com.ar/users/show/5428370

ver” (Berger, 1972) la publicidad se sirve de la referencia al arte del pasado para mostrar riqueza. El mobiliario, objetos artísticos y la aparición de determinadas marcas aparecen como guiños y referencias al “Buen Diseño”, como muestras de jerarquía y prestigio. El lujo permitido no cae mecánicamente, en el capitalismo, dice Gilles Lipovetsky, el lujo se configura como una obligación social. Se despliega una división social en las manera de estar, dormir, comer y, en términos generales, vivir (Lipovetsky, 2004). Aparece la marca como el emblema de la mercancía del mundo moderno. Las galerías de imágenes permiten el avistaje de decoración de “buen gusto” que tiene clara relación con la selección de objetos, disposición en el espacio y prácticas vinculadas a ellos. Las vistas panorámicas de la ciudad, son reproducibles en imágenes y vistas de Instagram y Facebook. Ese goce inmediato de contacto con el hedonismo. Las imágenes de detalles del mobiliario, las composiciones de color y el detenimiento en espacios de descanso son centrales.

La misma plataforma ofrece asesoramiento donde señala “a los huéspedes les encanta quedarse en alojamientos con personalidad. Si tienes una chimenea, obras de arte originales o una barbacoa en el patio, ¡no olvides hacerles fotos!”¹⁸

18. URL: airbnb.es/help/article/746.



Figuras 10 y 11. Fuente: airbnb.com.ar

Como se puede ver en las imágenes 6 y 7 a partir de las fotografías de detalles que hacen foco en determinados objetos.

De esta manera, se propone un estudio de diversos aspectos de Airbnb Plus a partir del escrutinio de las imágenes, ilustraciones, títulos, entre otros aspectos relevantes para la investigación. Airbnb no sólo vende alojamiento temporario, vende una experiencia de comodidad, distinción y lujo al utilizar la arquitectura y decoración como diferenciales. Gilles Lipovetsky y Elyette Roux plantean, en *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas* (2004), que con la generalización del consumo, el lujo adquiere nuevas proporciones en nuestra sociedad. Ya no se trata de un fenómeno marginal limitado a una élite minoritaria. Se ha convertido en un sector de la economía por derecho propio.

En la figura 12 se presentan decisiones proyectuales en la línea de las que enumeraba Martínez en la cita mencionada a inicios de este artículo. El departamento de un ambiente de aproximadamente 30 m² evidencia su estructura de hormigón armado y privilegia sus cerramientos con grandes paneles de vidrio. Es significativa la similitud con la imagen difundida por la empresa durante el COVID. Además de la fuerte presencia de la materialidad, en las dos imágenes se hace foco, por un lado, en el vínculo fluido entre el exterior y el interior y, por el otro, en el protagonismo de piezas de diseño industrial de autor.

Espacios amplios, luminosos, blancos, objetos significantes dispuestos en orden en la búsqueda de afirmar la singularidad, señal de la democratización de los deseos de lujo. Para profundizar sobre la instantánea de estos hogares se recomienda el blog *How to take professional-quality listing photos*: “A los invitados les encanta ver los detalles que hacen que su espacio sea único: el collage de fotos de vacaciones que cuelga en su pasillo, por ejemplo, o la pila de edredones antiguos en su dormitorio. Incluir imágenes de estos detalles puede ayudar a distinguir su listado”¹⁹.

Las imágenes dispuestas en la web permiten “bucear” como voyeur en espacios entre íntimos y públicos a la manera de una revista de diseño y decoración. El placer de lo

19. URL: <https://blog.airbnb.com/photography/>

escópico se conjuga con la promesa de una experiencia única. Se pueden elegir estilos de decoración: industrial, antiguo, ecléctico bajo una categoría *plus*. Asimismo, los títulos remiten a una referencia que invita a la experiencia sensorial distinguida: “solarium con vistas infinitas al océano”, “Estudio romántico”, “Casa con inspirador jardín”, “Increíble estudio elegante y con encanto en Recoleta”. También aparecen las referencias a los encuentros de pareja: “Preciosa cita”, “Nido de amor”, entre otros. Este podría ser uno de los temas a trabajar en un futuro, en esta investigación nos interesa abordar cómo las imágenes construyen un relato y reflejan los preceptos del canon de “Buen Diseño” que consolida el sistema de valores sobre la arquitectura en la plataforma.

Viajar para contarlo

Alojarse en Airbnb escapa de ser solo una resolución pragmática. La idea de tener una experiencia extraordinaria está entre los aspectos sobre lo que hacen foco las campañas publicitarias de la empresa. A su vez, el algoritmo prioriza la calidad de un anuncio y el precio total en comparación con anuncios similares en la zona. Las fotos, las evaluaciones de los huéspedes y otras características son las que la empresa utiliza para determinar la calidad del anuncio. La anticipación que dan las imágenes a la experiencia es moldeada y la distinción es lo más requerido. Se puede asociar este tipo de experiencias a la idea de un **lujo esporádico**. Por eso, no es sólo viajar sino el placer de contarlo y demostrarlo. Así lo presenta Eugen Weber al describir los inicios de las vacaciones del siglo XIX:

“Viajaban por ociosidad, curiosidad o simplemente por el mero placer de viajar. Podríamos añadir: y por el placer de decir que habían viajado” (Weber,1989: 231).

Se ha destacado en este trabajo el rol que desempeñan las imágenes en mantener los ideales aspiracionales que propone la empresa en su diseño de marca. En la figura 13 vemos como los spots proponen una confrontación entre el turismo de masas y la experiencia local propuesta por Airbnb. Más que una simple visita, es un pedazo de vida que se revela, aunque sea por una noche.

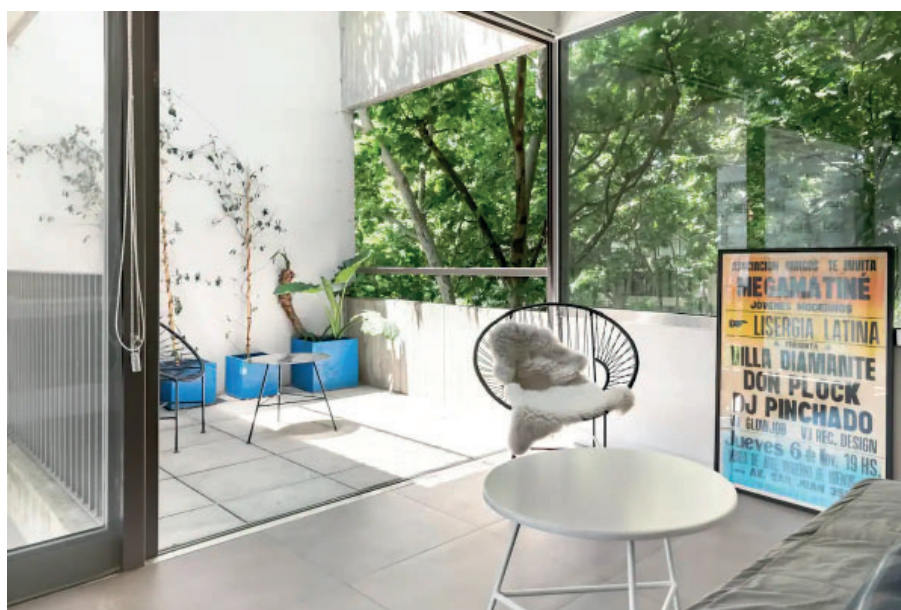


Figura 12. Fuente: airbnb.com.ar/rooms/plus/10728493?adults=2&children=0&infants=0&pets=0&check_in=2023-02-03&check_out=2023-02-05&source_impression_id=p3_1674688602_1%2BDwEobP0RapCAbA&modal=PHOTO_TOUR_SCROLLABLE&modalItem=67067053

La jefa de fotografía de *Airbnb*, Bridget Harris, formada previamente en la revista estadounidense *Times*, destaca algunos aspectos de las imágenes de la empresa: "En 2014, *Airbnb* hizo un *rebranding*. Fue entonces cuando la empresa estableció por primera vez un punto de vista sobre la fotografía de su marca: que debía ser colorida, enérgica, honesta y humana" (Wanger, 2023).

Este sector de la empresa diseñó el programa interno *Embed and Breakfast* que abasteció a la empresa de imágenes turísticas sobre las principales ciudades y sus atractivos. Para ello, fotógrafos prestigiosos registraban las escenas cotidianas del lugar a cambio de un hospedaje en los anuncios de *Airbnb* y un desayuno financiado por la empresa. Este programa creció en el último año brindándoles una gran cantidad de imágenes sobre anfitriones en sus hospedajes. Nuevamente, se plantea la disrupción de la idea de Economía Colaborativa que inicialmente compartían los creadores de *Airbnb*. Se demuestra cómo con sus intervenciones la empresa incide en el imaginario social sobre lo "típico" de cada ciudad y lo "esperable" en los comportamientos domésticos con sus fotografías.

Cuando las fotos hablan de arquitectura se da una exhibición de lo que inicialmente fue solo diseñado para ser habitado espontáneamente sin condicionantes. Sin embargo, la circulación y valoración de los interiores domésticos, desde que son capaces de reproducirse en imágenes, ponen en jaque la presunta multiplicidad sobre cómo habitar esos espacios. Hoy en día, estos interiores circulan en redes sociales a la espera de la aceptación. Para ello, recurren a parámetros que se replican y retoman los lineamientos con los que se construyeron las retóricas del Movimiento Moderno: espacios iluminados, con elementos que remiten a espacios usados pero sin personas, por ejemplo. Se enmarca en una reivindicación de las escenas cotidianas que proliferaron desde la "decadencia del aura" rechazando la lejanía sagrada y esotérica del culto a una belleza cristalizada pero, en un afán de democratizar su contemplación, recurren a los mismos estereotipos (Benjamin, [1936] 2017).

Según Lisa Gitelman (2008), las complejas constelaciones de medios existentes en el mundo deben concebirse hoy como estructuras de comunicación producidas por la sociedad, que incluyen tanto determinadas formas tecnológicas como los protocolos asociados a ellas, y en las que la comunicación constituye una práctica cultural, una colocación ritualizada de distintas personas en el mismo mapa mental, que comparten o adoptan de-

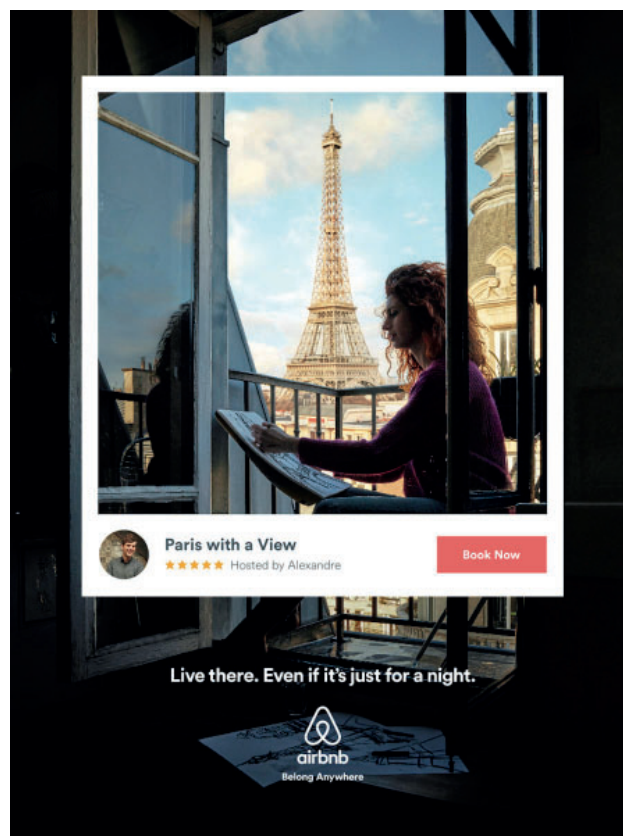


Figura 13.

Fuente: <https://www.fubiz.net/en/2016/04/21/live-there-airbnb-campaign/>

terminadas ontologías de representación. La organización de la vida cotidiana se articula al menos en dos registros: los comportamientos y los beneficios simbólicos esperados (De Certeau, M., Giard, L. y Mayol P., 1999).

Cuando las fotos hablan de arquitectura se da una exhibición de lo que inicialmente fue solo diseñado para ser habitado espontáneamente sin condicionantes. Sin embargo, la circulación y valoración de los interiores domésticos, desde que son capaces de reproducirse en imágenes, ponen en jaque la presunta multiplicidad sobre cómo habitar esos espacios. Hoy en día, estos interiores circulan en redes sociales a la espera de la aceptación. Para ello, recurren a parámetros que se replican y retoman los lineamientos con los que se construyeron las retóricas del Movimiento Moderno: espacios iluminados, con elementos que remiten a espacios usados pero sin personas, por ejemplo. Se enmarca en una reivindicación de las escenas cotidianas que proliferaron desde la “decadencia del aura” rechazando la lejanía sagrada y esotérica del culto a una belleza cristalizada pero, en un afán de democratizar su contemplación, recurren a los mismos estereotipos (Benjamin, [1936] 2017).

Según Lisa Gitelman (2008), las complejas constelaciones de medios existentes en el mundo deben concebirse hoy como estructuras de comunicación producidas por la sociedad, que incluyen tanto determinadas formas tecnológicas como los protocolos asociados a ellas, y en las que la comunicación constituye una práctica cultural, una colocación ritualizada de distintas personas en el mismo mapa mental, que comparten o adoptan determinadas ontologías de representación. La organización de la vida cotidiana se articula al menos en dos registros: los comportamientos y los beneficios simbólicos esperados (De Certeau, M., Giard, L. y Mayol P., 1999).

El dispositivo vivienda.

La vivienda como dispositivo ha sido estudiada ampliamente por la historiografía de la disciplina pero se presenta la posibilidad de ser revisitada en un nuevo contexto histórico y con un nuevo formato. Las problematizaciones que han impulsado investigadores como Jorge F. Liernur, Anahí Ballent y otros, como integrantes del Programa de Estudios Históricos de la Construcción del Habitar (PEHCH), fueron de gran relevancia para asignarle a los estudios sobre la vivienda un lugar central. Promovieron un territorio de interés y aportes de los trabajos individuales y colectivos del *Dipartimento di Storia dell'Architettura* (DSA) del *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* (IUAV). Las metodologías implementadas por Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co y Georges Teysot habilitaron a pensar las articulaciones entre los aportes de Michel De Certeau, Walter Benjamin, Michel Foucault y otros con el estudio de la vivienda moderna (Ballent, 2019).

Acá se propone concebir a *Airbnb* como una plataforma, en términos de lo planteado por Tarleton Gillespie, como dispositivos, es decir, como espacios políticos que habilitan un intercambio que, al igual que las interacciones sociales bajo cualquier otro formato, se vuelven normadas bajo la discursividad dominante (Gillespie, 2010) y, en este caso, acentuada por las regulaciones y sugerencias de *Airbnb Plus*. Las plataformas, según el enfoque de la teoría actor red²⁰ a la que apela Gillespie, no pueden considerarse artefactos,

20. Bruno Latour, Michel Callon y otros investigadores del Centro de sociología de la innovación de Mines ParisTech

sino un conjunto de relaciones que deben ser sostenidas por su performance constante donde Airbnb se comporta como un "mediador": moldea los comportamientos de quienes los utilizan y no solo lo permite. De esta manera se diferencia de los términos "proveedor", "distribuidor" o "red" y evita la idea de neutralidad (Van Dijck, 2019) destacando las relaciones de poder. Es decir, antes de habitar el departamento, la experiencia ha sido prefigurada por la empresa. En la obra de Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, la autora estadounidense plantea que esta prefiguración se genera con el fin de disminuir la absoluta sorpresa o la incomprensión al llegar (1981 [1977]). La experiencia de vivir en un *Airbnb Plus* se moldea por la empresa desde el primer contacto con la publicación, mucho antes de habitar el departamento. Las herramientas son las imágenes y textos que componen tanto las descripciones como los comentarios hechos por los huéspedes en las publicaciones.

Revisten de interés los aportes del filósofo feminista Paul Preciado quien retoma la obra de Michel Foucault y presenta a la arquitectura como una "tecnología de género" (de Lauretis, 1991) capaz de moldear los cuerpos y modos de habitar. En *Pornotopia: arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría* se analizan las ediciones de la famosa revista y se describen como "ficciones mediáticas de lo público y lo doméstico" (Preciado, 2010: 44). Su contenido se vuelve dispositivo "para poder controlar el campo del significado social" (de Lauretis, 1991). Son estos los aportes que constituyen una articulación que permiten profundizar, desde estas conceptualizaciones, la discursividad de *Airbnb Plus*.

La creciente visibilización de las teorías feministas en el campo del Diseño y la Arquitectura profundizan las discusiones sobre la producción de vivienda hacia las relaciones de poder. Es desde los estudios de género que se empiezan a destacar las exclusiones que escondían los manifiestos del Movimiento Moderno y su Estilo Internacional, los cuales se reproducen a diario en la praxis proyectual. El caso de estudio elegido, *Airbnb*, reabre viejos interrogantes y propicia nuevas articulaciones con los estudios culturales de la conectividad.

Reflexiones finales.

Los algoritmos, los protocolos y las configuraciones por default moldean de manera profunda las experiencias culturales de las personas. El teórico de medios David Beer caracteriza como "poderoso, oblicuo y poco visible" (Beer, 2009) al aparato de información de la conectividad actual.

Si bien, las discusiones sobre el rol de la producción de la vivienda tienen un lugar preponderante en los debates disciplinares, este caso de estudio nos permite pensar en nuevos interrogantes en un nuevo modelo de negocios donde las empresas monopólicas son capaces de extraer y controlar una inmensa cantidad de datos. Así como, las instituciones estatales modernas fueron estudiadas durante el siglo anterior, cabe preguntarse por el rol de estas empresas vinculadas al desarrollo del software en la sociedad.

Francia iniciaron los estudios que consideran igualmente relevantes a las personas, la tecnología y los discursos. La teoría actor-red tiene potencialidad explicativa en esta investigación por la forma de abordar la sociedad teniendo en cuenta el impacto de Internet.

De esta manera, este trabajo propone analizar los discursos dominantes en Airbnb Plus en Buenos Aires y constituye un disparador para investigar el cruce entre lo doméstico, la vivienda y sus representaciones. La plataforma se conforma como una tecnología doméstica que señala maneras de habitar y valorar el espacio e impacta en los hábitos de consumidores, habitantes, proyectistas modificando intereses. La discursividad sobre la vivienda ideal ha encontrado en Airbnb un nuevo espacio de reproducción de sentidos dominantes.

Bibliografía

- Aboy, R. (2008) Arquitecturas de la vida doméstica. Familia y vivienda en Buenos Aires, 1914- 1960. *Anuario IEHS* 23, pp. 355-384.
- Aboy, R. (2011). Mafalda en casa: Departamentos de clase media y vida cotidiana en los años sesenta. En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Mario J. Buschiazzo (Vol. 41, No. 2, pp. 179-188). Universidad de Buenos Aires.
- Amann, A. y Martella, F. (2020) “Hacia la domesticidad desde el género. Casa, hogar, vivienda, domesticidad”. En *Aquitexto* [Online] Disponible en <https://arquitecto.com/2020/09/hacia-la-domesticidad-desde-el-genero-casa-hogar-vivienda-domesticidad/> [Consulta: 15 de septiembre de 2022]
- Arfuch, L. (1997). “El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos” en Arfuch, L.; Ledesma, M. y Chávez, N. *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos* (137-232) Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Austin, J. L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, España: Paidós.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid, España: Siglo XXI de España Editores.
- Bauman, Z. (2007). *Vida de Consumo*. Madrid, México, Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- Ballent, A. (1998) La vivienda masiva. Salvación y caída de la arquitectura del siglo XX. en *Revista 47 al Fondo*, Año 02, Número 3.
- Ballent, A. (2019) La constelación de la casa. Lecturas de Tafuri, Dal Co y Teysot sobre vivienda y habitar moderno. En *Tafuri en Argentina* de Tafuri, M., Aliata, F., Ballent, A., Enríquez, A. C., Daguerre, M., Gorelik, A., & Liernur, J. F. Buenos Aires, Argentina: ARQ Ediciones.
- Ballent, A. y Liernur, J.F. (2014). *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Balwin, E. (2019). Rachael Harvey, co-fundadora de Airbnb Environments, habla sobre diseño interior y espacios de trabajo. *ArchDaily.com* [Online] Disponible en <https://www.archdaily.cl/cl/928818/rachael-harvey-co-fundadora-de-airbnb-environments-habla-sobre-diseno-interior-y-espacios-de-trabajo> [Consulta: 10 de marzo de 2020]
- Barthes, R. ([1986] 1982) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Beer, D. (2009) *Power though the algorithm? Participatory web cultures and the technological unconsciousness*, New Media and Society.
- Benjamin, W ([1936] 2017) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora.
- Berger, J. (2005) *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio de bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Borghini, S., Salama, H., y Solsona, J. (1987). *1930-1950, arquitectura moderna en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Brossat, I. (2019). *Airbnb: la ciudad uberizada*. Katakarak Liburuak.
- Cosse, I. (2011). *Claudia: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)*. Mora (Buenos Aires), 17(1) Recuperado en 20 de febrero de 2023, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S1853-001X2011000100007&lng=es&tlng=es.
- De Lauretis, T. (1991). La tecnología del género. En Ramos Escandón, C. (comp.) *El género en perspectiva. De la dominación universal a la representación múltiple* (pp. 231-278) México, México: UAM.
- Devalle, V. (2009). Hacia la síntesis de las artes: El proyecto cultural y artístico de la revista Nueva Visión. *Anclajes*, 13(1), 61-70.

- Durán, V. y Flesler, G. (2021). De visibilizaciones, esencialismos y contingencias: aportes de los estudios de género al campo del diseño. *Anales del IAA*, 50(1), pp. 1-13.
- Norbert, E. (1996) *La Sociedad Cortesana*. México, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Flesler, G. (2019). *Heterotipografía: legitimidad y clasificación tipográfica desde una perspectiva de género*. Tesis de Maestría, inédita. FADU-UBA, Buenos Aires.
- Flesler, G. (2015). Diseño y nuevas tecnologías: Una mirada desde los estudios de género al diseño, selección y categorización de tipografías en las plataformas digitales. In *Actas 3º Congreso Virtual: las Nuevas Tecnologías. Su influencia en la formación y producción disciplinar*. San Miguel de Tucumán: Facultad de Artes-UNT. Disponible en <https://congresoartes.wordpress.com/invitados/242-2/>. Fecha de consulta: 02-02-2023
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Gillespie, T. (2010) The politics of platforms. *New Media and Society*, vol 12(3), 347-364.
- Gimenez, C.G. y Navarro, A. (2012) *Alejo Martínez: la experiencia moderna en la Argentina*. Argentina, Buenos Aires: Nobuko.
- Hall, S. (1993 [1980]) "Codificar y Decodificar". En: *Culture, media y language*. Londres, Inglaterra: Hutchinson. Pág. 129-139.
- Kenney, M. and Zysman, J. (2016). The Rise of the Platform Economy. *Issues in Science and Technology* 32, no. 3 (Spring 2016).
- Leren Rongvaux, N. (2023). Cuatro ideas para pensar la relación entre plataformas digitales y territorio. *Punto Sur*, (8), 189-199. <https://doi.org/10.34096/ps.n8.12688>
- Liernur, J. F. (2001) *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Clarín.
- Liernur, J. F. (2004). "Moderna (Arquitectura)". En J. F. Liernur & F. Aliata (comp.), *Diccionario de arquitectura en la Argentina : estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (Vol. 4, págs. 141- 157). Buenos Aires: Clarín.
- Lipovetsky G. y Elyette, R. (2004). *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona, España: Anagrama.
- Lipovetsky G. y Elyette, R. (2007). *La felicidad paradójica: ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Pastoriza E. y Torre J.C. (2021) *Mar del Plata: un sueño de los argentinos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Perrot, M. "Modos de habitar. La evolución de lo cotidiano en la vivienda moderna". *A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda*, Núm.14, 1988, pp. 12-18.
- Preciado, P. B. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona, España: Anagrama.
- Sáez, J. (1997). La máquina promiscua. El estilo Mar del Plata y la formación del espacio doméstico entre 1935 y 1950. En "*Mar del Plata, ciudad e historia. Apuestas entre dos horizontes*" de Cacopardo, F. (pág. 243-271)
- Schwartz, V. R. (1998) *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Finde Siècle Paris*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Edhasa.
- Srnicek, N. (2021). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Van Dijck, J. (2019) *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales*. Segunda Edición. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Wanger, S. (2023). *Capturando el panorama más amplio. Un enfoque popular para fotografiar el mundo*. *Airbnb Design*. Recuperado de <https://airbnb.design/capturing-the-bigger-picture/>
- Weber, E. (1989). *Francia, fin de siglo*. Madrid, España: Editorial Debate. (pág. 231-254)
- Williams, R. (1980) *Marxismo y Literatura*. Barcelona, España: Península. (pág. 21-31, 137-158).

Acerca de las autoras

Arq. Paloma Carignani.

Maestranda en Estudios Urbanos y Vivienda en América Latina FADU-UBA. Arquitecta por la Universidad de Buenos Aires (2014). Docente en la materia Diseño y Estudios de Género - Cátedra Flesler- y Jefa de trabajos prácticos en las materias Proyecto Urbano y Proyecto Arquitectónico- Cátedra Solsona Ledesma- FADU-UBA. Integrante del proyecto de investigación: "Re/designing the University of Buenos Aires campus to be gender inclusive in Argentina" (ID41). Gendered

LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LA ALTERIDAD: MIRADAS Y REVERSOS.

Design in STEAM (GDS) Carleton University, Canadá. Becada por la Universidad de Buenos Aires en “Smart cities: innovación, cambio climático, planificación urbana, gobernanza y participación”- organizado por la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU).

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU). Universidad de Buenos Aires (UBA).
Int. Güiraldes 2160, Pabellón 3, Ciudad Universitaria, Buenos Aires. República Argentina.
Correo electrónico: paloma.carignani@fadu.uba.ar

Lic. Gabriela Gugliottella.

Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora en diversas instituciones educativas: Diseño y Estudios de Género (Cátedra Flesler, FADU, UBA), Taller de reflexión artística II (Universidad de Palermo) e Historia del Arte (Instituto Superior Joaquín V. González). Coordinadora de Instituciones Educativas en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Capacitadora en el ciclo “La palabra en acción” y en los encuentros de formación docente en la misma institución. Investigadora en el proyecto UBACYT: “El diseño de indumentaria y textil local desde una perspectiva de género. Ciudad de Buenos Aires (1989-2019)” dirigido por la Dra. María Laura Zambrini y en el proyecto PRI: “De costuras, bordados, modas y costureritxs. Abordajes interdisciplinarios en torno al trabajo de la aguja, el consumo de indumentaria y las artes textiles. Buenos Aires, siglos XIX, XX y XXI” dirigido por la Dra. Valeria Pita. Coordinadora y expositora en congresos nacionales e internacionales sobre temática referidas a las labores de la aguja, Arte textil y estudios de género. Publica en la revista Otra Parte y es autora de diversos trabajos sobre educación, diseño, y género, entre ellos: “Inclusión de la perspectiva de género en el campo proyectual” junto a Valeria Durán y Griseld Universidad Politécnica de Madrid a Flesler. Investigadora y coautora en el catálogo Colección de Arte Textil del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU). Universidad de Buenos Aires (UBA).
Int. Güiraldes 2160, Pabellón 3, Ciudad Universitaria, Buenos Aires. República Argentina.
Correo electrónico: g.gugliottella@gmail.com

LAS BITÁCORAS DE CARLOS DE MIGUEL. MUCHO MÁS QUE UN CUADERNO DE VIAJES¹.

THE LOGBOOKS OF CARLOS DE MIGUEL. MUCH MORE THAN JUST TRAVEL NOTEBOOKS

**ANA ESTEBAN MALUENDA², EVA GIL DONOSO³,
ALBERTO RUIZ COLMENAR⁴.**

Resumen

Durante veinticinco años, entre 1948 y 1973, el arquitecto Carlos de Miguel dirigió la revista más importante del panorama arquitectónico español desde el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. *Arquitectura* fue el principal cauce de difusión y documentación sobre la disciplina que los arquitectos españoles tuvieron a su alcance en aquellos años. Más allá de su labor al frente de la publicación, Carlos de Miguel fue un incansable viajero que documentó sus periplos alrededor del mundo mediante un sistema de diarios artesanales a los que bautizó como 'bitácoras'. Este texto analiza la bitácora que elaboró a raíz de su asistencia a la reunión de la UIA celebrada en México en 1962. Se destaca su importancia como elemento de contextualización de este tipo de eventos dentro de la historia de la arquitectura española, así como la transferencia entre estos cuadernos de viaje y la propia revista, que, en ocasiones, se nutría de la información recopilada en los viajes de su director.

Palabras clave: Carlos de Miguel; arquitectura española del siglo XX; revistas; México; UIA.

Abstract

For twenty-five years, between 1948 and 1973, the architect Carlos de Miguel directed the most important magazine on the Spanish architectural scene from the Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. *Arquitectura* was the main channel of dissemination and documentation of the discipline that Spanish architects had available in those years. Beyond his work as the head of the publication, Carlos de Miguel was a tireless traveler who documented his travels around the world through a system of artisan diaries that he called 'bitácoras' (logbooks). This text analyzes the log that he prepared as a result of his atten-

1. Acción financiada por el Programa Propio de la Universidad Politécnica de Madrid y por la Comunidad de Madrid a través del Convenio Plurianual con la Universidad Politécnica de Madrid en su línea de actuación Programa de Excelencia para el Profesorado Universitario, en el marco del V PRICIT (V Plan Regional de Investigación Científica e Innovación Tecnológica).

2. Universidad Politécnica de Madrid.

3. Universidad Politécnica de Madrid.

4. Universidad Politécnica de Madrid.

dance at the UIA meeting held in Mexico in 1962. Its importance is highlighted as a contextualizing tool for this type of events within the history of Spanish architecture, as well as the transmission between these travel notebooks and the magazine itself, which, at times, was nourished by the information collected from its director's travels.

Keywords: Carlos de Miguel; Spanish architecture of the 20th century; magazines; Mexico; UIA.

En Madrid, la referencia a las revistas de De Miguel, Flores y Fullaondo sigue siendo una de las maneras más directas de entender lo que allí aconteció. (Bohigas, 1978, p. 60).

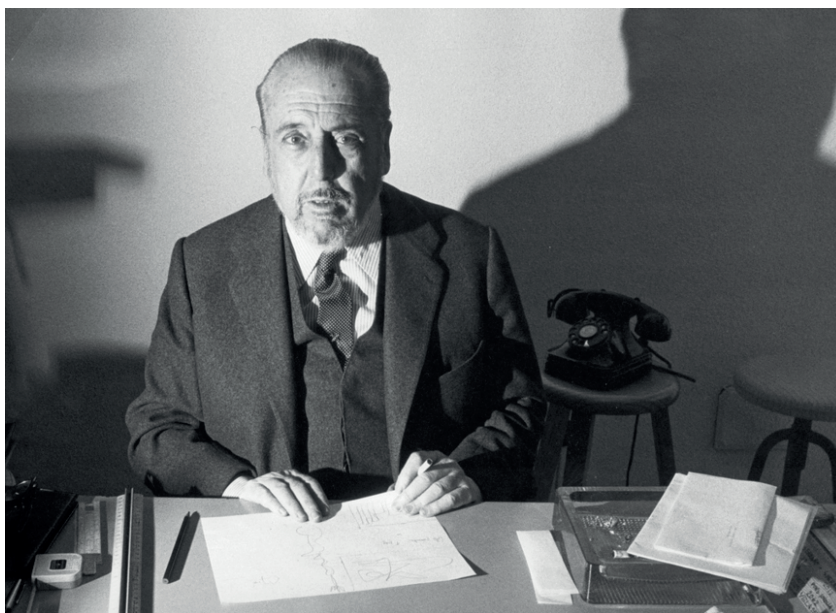
Así de rotundo se expresaba Oriol Bohigas en el número doble estival de 1978 de la revista *Arquitecturas bis* dedicado al panorama madrileño. Y es que, durante las décadas posteriores a la Guerra Civil, no sólo en Madrid, sino en el resto de España, las revistas especializadas jugaron un papel esencial como órgano oficial de las instituciones del sector, así como motor de difusión, análisis y documentación de la arquitectura propia y ajena (Esteban Maluenda, 2007).

Entre esas revistas cabe destacar la que, durante más de 100 años, ha venido publicando el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. El propio Oriol Bohigas calificaba *Arquitectura* —o *Revista Nacional de Arquitectura* (RNA), en su denominación desde el fin de la Guerra Civil (1939) hasta el año 1958— como algo “más que una revista” (Bohigas, 1978, p. 60). Desde su fundación en 1918, como Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos —origen del Colegio profesional—, la revista ha acompañado el devenir de los arquitectos españoles, adaptándose no solo a la situación de la disciplina sino también a la complicada y cambiante realidad del país a lo largo del siglo XX.

Por lo general, ninguna revista puede comprenderse sin atender al equipo que la soporta: redactores, colaboradores, pero, sobre todo, directores. En el caso de *Arquitectura* resulta imprescindible referirse a Carlos de Miguel (figura 1), no sólo porque resultó su director que más tiempo se mantuvo a su frente, sino porque la publicación vivió unos años de especial auge bajo su gestión. Nacido en 1904, perteneció a la generación de arquitectos graduados en la Escuela de Madrid poco antes del estallido de la Guerra Civil. En sus aulas coincidió con algunos personajes clave en el desarrollo de la arquitectura española de las décadas posteriores, entre los cuales se encontraba Félix Candela. Tras el conflicto, De Miguel comenzó a trabajar en la recién creada Dirección General de Arquitectura (DGA), oficio que mantendría el resto de su vida profesional. Pronto le pusieron al cargo de una nueva publicación creada para facilitar el contacto con los arquitectos: el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. Unos años después, cuando la propia DGA creara la revista *Gran Madrid*, su dirección también le fue encomendada a Carlos de Miguel.

Con esta experiencia previa, cuando en 1948 se convocó el concurso para dirigir la *Revista Nacional de Arquitectura* (órgano de difusión del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, pero controlada por la DGA), Carlos de Miguel fue elegido para hacerse cargo de la publicación, que dirigió durante 25 años, hasta julio de 1973. Aquellos que lo conocieron destacaron siempre su importante papel como promotor y aglutinador de la escena arquitectónica del momento, gracias a sus dotes sociales, que le

Figura 1.
Carlos de Miguel. Archivo de la Biblioteca
ETSAM - UPM.



llevaron a establecer numerosos contactos. Convencido de la importancia de la relación y colaboración entre arquitectos, buscó propiciarlas a través de la organización de diversos encuentros, como las Sesiones de Crítica de Arquitectura o los Pequeños Congresos, que celebraban en diferentes lugares del país para ampliar el radio de acción de la revista hacia arquitecturas alejadas de la capital. Su labor al frente de *Arquitectura* estuvo siempre marcada por la defensa de la calidad de la producción arquitectónica española y la necesidad de establecer buenos contactos, tanto dentro del país como en el exterior. Gracias a *Arquitectura*, los arquitectos españoles tuvieron una ventana abierta a lo que se estaba desarrollando en el extranjero y, con el avance de los años, pudieron ponerse al día con la arquitectura internacional.

Más allá de su labor en el ámbito cultural, Carlos de Miguel continuó con su trabajo como arquitecto y eso le valió que en 1955 se le nombrase Delegado de la Sección de Construcciones Escolares de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA). Este cargo le permitió realizar numerosos viajes al extranjero, algo que, como veremos, resultó de lo más provechoso no sólo para él, sino para el conjunto de los arquitectos españoles.

Las bitácoras de Carlos de Miguel

En la marina mercante tradicional, los marineros encargados de hacer las guardias tenían un cuaderno donde registraban todas las incidencias acontecidas en la navegación. Esta idea de libreta donde anotar circunstancias de cualquier tipo se ha trasladado al vocabulario no marítimo y, hoy en día, el término 'bitácora' define un diario personal donde se relatan experiencias, vivencias o, en el caso que nos ocupa, viajes. Las bitácoras son relatos visuales de un pequeño fragmento de vida. En ellas se escriben comentarios, pero –y esto es lo que las hace tan atractivas– también incluyen fotografías y recuerdos que terminan por configurar un mapa del viaje –real y, sobre todo, sentimental–, que sirve de memoria de la experiencia a lo largo del tiempo.

Carlos de Miguel documentó mediante este sistema gran parte de sus viajes alrededor del mundo. Las páginas de sus bitácoras se componen de montajes de imágenes, dibujos, texto, fotografías y documentos. Además, recuerdan especialmente a esas bitácoras de los

marinos mercantes porque las elaboraba durante el viaje, lo que las convierte en una especie de registro vital inmediato de sus experiencias. Dentro de este registro hay mucho de vivencia personal –los cuadernos están llenos de anécdotas y recuerdos privados– pero, ocasionalmente, traslucen sus intereses profesionales, así como contactos y experiencias que se relacionan más con su interés por la arquitectura internacional y por su labor de incansable difusor de la disciplina en nuestro país.

En las bitácoras encontramos esquemas de itinerarios, billetes de avión o entradas de espectáculos, además de gran cantidad de fotografías, tanto familiares como de los encuentros profesionales que implicaban los viajes, algunos de los cuales conllevaron la obtención de documentos que Carlos de Miguel ponía en valor insertándolos en la bitácora, como el croquis de puño y letra de Kenzo Tange, en el que les dibujó los mejores lugares a visitar en su viaje por Japón (figura 2).

De las veintiséis bitácoras localizadas, se han analizado las veinticuatro que están depositadas en el Servicio Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid (SH-COAM). Por anotaciones del propio De Miguel en algunas de ellas, sabemos que existen varias más⁵. Entre las localizadas, cinco están dedicadas a temas de fondo, como la ciudad de Madrid, o cuestiones culturales, como la fiesta de los toros. El resto tienen que ver con eventos que, en su gran mayoría, tienen asociado o constituyen en sí mismos un viaje. Entre ellos, hubo desplazamientos provocados por el montaje de exposiciones y algunos viajes privados, en los que, aunque siempre dedicaba tiempo a visitar arquitectura, impera la documentación familiar. Esta investigación se ha centrado en el grupo más numeroso, particularmente el de los periplos relacionados con la participación de Carlos de Miguel en encuentros de la Unión Internacional de Arquitectos.

Cada una de las bitácoras está encuadernada en un tomo individual con páginas numeradas de forma aparentemente un tanto desorganizada. Sobre su proceso de elaboración, Carlos de Miguel comentaba: “La Bitácora tiene su técnica. Hay que llevar de todo. Papel, tinta, tijeras, pegamento. Porque hay que hacerlo cada día. Si se deja para hacerlo en Madrid ocurre que no se hace, pierde frescura” (Miguel, 1962c, p. 119”bis). Efectivamente, las bitácoras tienen “lo suyo” (Miguel, 1962c, p. 119”bis) de frescura, a veces incluso en exceso a ojos contemporáneos, porque De Miguel escribía sus impresiones inmediatas, algunas de las veces sin apenas filtro previo. Para ello, llevaba “cuartillas”, hojas similares a un DINA4⁶ que rellenaba apaisadas y que, al finalizar el viaje, le encuadernaban cuidadosamente. Pero, antes de la encuadernación final insertaba nuevas hojas en las que añadía, fundamentalmente, las fotografías que revelaba de vuelta en Madrid. De ahí la numeración no correlativa, de la inserción de nuevas páginas entre las ya numeradas durante el viaje⁷. Además, cuando le entregaban el ejemplar encuadernado, personalizaba las cubiertas con motivos relacionados con el viaje (figura 3).

5. En su despedida como director de *Arquitectura* en 1973, De Miguel preparó un número especial de sus veinticinco años al frente de la publicación al estilo de las bitácoras e indicó que, para entonces, llevaba hechos 30 de estos cuadernos (Miguel, 1973, p. 2).

6. 157,5 x 215 mm.

7. Así, aparecen páginas numeradas con un único número, número con comilla simple, número con comilla doble o en blanco (habitualmente para el reverso de las páginas, nombradas como -bis en este documento).

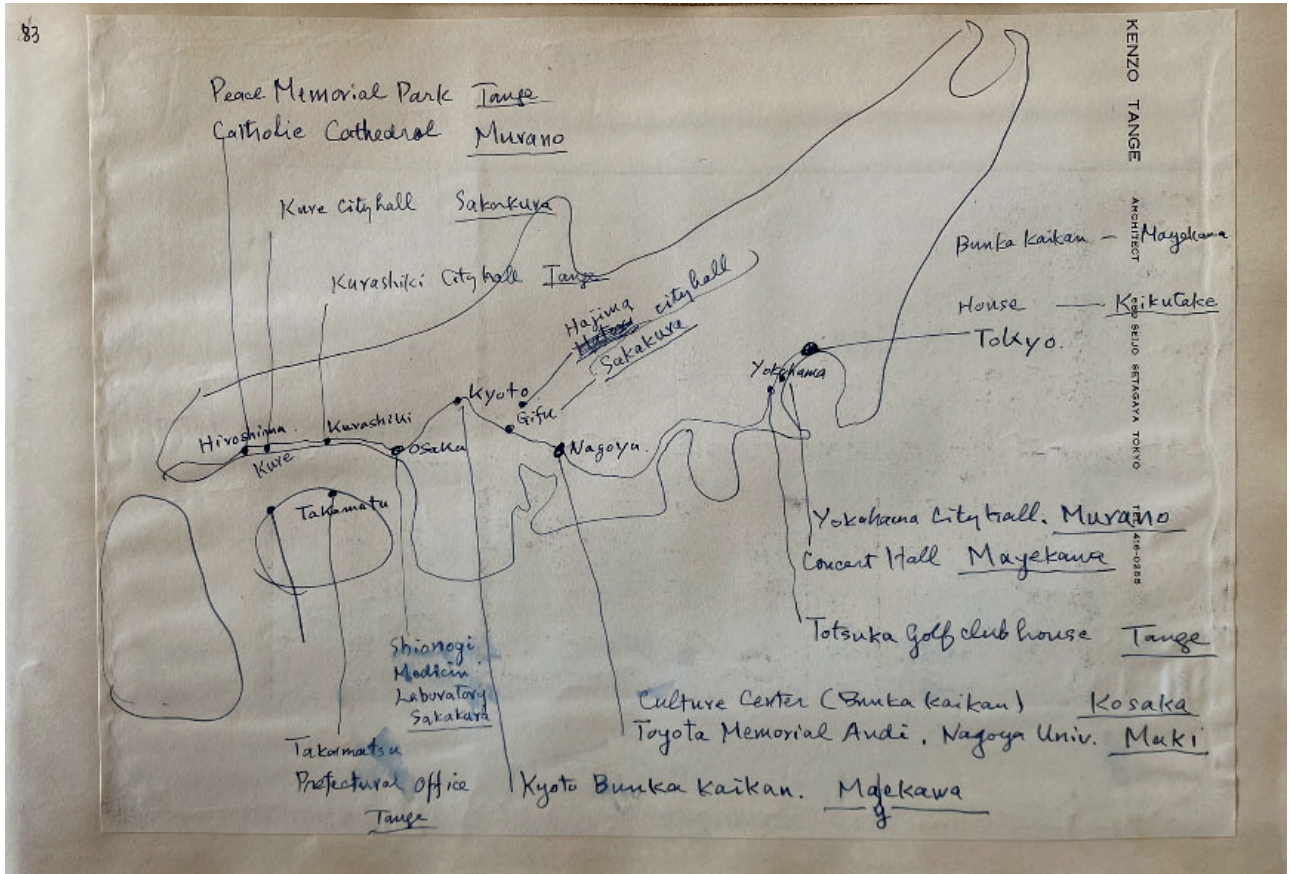


Figura 2. Croquis de Kenzo Tange con obras relevantes que visitar en Japón. Bitácora 15: Japón, tomo 1, 1959, p. 83. Archivo del SH-COAM.



Figura 3. Bitácoras 15 y 17 dedicadas al viaje a Japón, decoradas con la portada de la revista japonesa *Kenchiku Bunka* (izq.) y con un mapa del país y un pequeño abanico (dcha.). Archivo del SH-COAM.

México UIA 1962

Actualmente se está procediendo a la digitalización, revisión y catalogación del conjunto de bitácoras depositadas en el SH-COAM. Como ejemplo del alcance de estos documentos, este trabajo se centra en la bitácora que redactó en su primer viaje a México, el que hizo en 1962 con motivo de la celebración de la reunión de la Comisión de Construcciones Escolares de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA).

La elección de esta bitácora en concreto obedece a varias razones. En primer lugar, porque es un ejemplo del grupo de viajes más frecuentes realizados por Carlos de Miguel, como representante español en esa comisión de la UIA. En segundo lugar, porque es una de las más extensas, con un par de tomos, igual que la del viaje a Japón. Así, ambas serían buenos casos para describir las características generales de los contenidos de las bitácoras, pero se ha elegido la de México porque relata el viaje a un país americano. Existe una segunda bitácora mexicana, correspondiente a un viaje al país realizado un año después para participar en el encuentro global de la UIA. Su falta de relación aparente con los dos tomos del año 1962 y la fuerte repercusión directa que, como se verá, tuvo el primer viaje en la revista *Arquitectura*, aconsejan limitar este análisis a los dos volúmenes del periplo iniciático.

Como se ha comentado, en 1962 Carlos de Miguel era el delegado español en la comisión de construcciones escolares de la UIA. Había sido nombrado por haber obtenido el primer premio –junto a Mariano Rodríguez Avial– en el concurso de Institutos Laborales de 1954, con la suplencia de Miguel Fisac, quien no resultó ganador del concurso, pero que era el auténtico *alma mater* de ese tipo arquitectónico (Gil Donoso, 2024). De Miguel recibió una invitación para viajar con un acompañante por parte de Pedro Ramírez Vázquez, quien había sido nombrado presidente de la comisión en la reunión de Sofía de 1960. De Miguel ofreció a Miguel Fisac que él ocupara ese puesto y que viajaran ambos con sus mujeres, cuyos gastos añadidos compartirían entre ambos. Sin embargo, durante los meses siguientes Carlos de Miguel dimitió de su puesto por haber tenido, precisamente, problemas en la construcción de dos institutos laborales. Pedro Ramírez Vázquez contestó a su renuncia con una amable carta, que se incluye en la bitácora, invitándole a la reunión a título personal.

Como puede verse, estos cuadernos constituyen un auténtico registro de acontecimientos que habitualmente quedan fuera del relato oficial de la historia de la arquitectura. Además, son un registro personal que, aunque aparentemente pueda carecer de trascendencia historiográfica, nos permite contextualizar a los protagonistas de esas historias anónimas y entender el marco general de las relaciones entre continentes. Gracias a las fotografías –incluso las familiares–, resguardos de billetes de líneas aéreas o folletos publicitarios, entre otros documentos, uno puede ponerse en la piel de un español en los complicados años de la década de 1960, en un país todavía muy aislado de su entorno, donde, para conectar Madrid con Ciudad de México, tenían que organizar un trayecto en avión que incluía París, Ámsterdam, Montreal y Nueva York⁸ (figura 4).

8. Como apunte histórico, es interesante tener en cuenta que, en 1962, España y México aún no habían normalizado sus relaciones diplomáticas por ser México uno de los destinos principales de los españoles, republicanos en su mayoría, exiliados del país a causa de la Guerra Civil. Estas relaciones no se restablecieron hasta 1977, una vez muerto el dictador español.

9

su itinerario

KLM

ciudad/aeropuerto	día	fecha	hora	vuelo	clase	estado de u. reservas	observaciones
MADRID	10	MARZO	11:40	EB162			
PARIS	"	"	14:25				
PARIS	10	MARZO	16:05	KL408			
AMSTERDAM	"	"	17:20				
AMSTERDAM	10	MARZO	18:25	KL685			
MONTREAL	"	"	20:10				
MONTREAL	14	MARZO	12:15	TGA322			
NUEVA YORK	"	"	13:55				
NUEVA YORK	14	MARZO	16:30	AP707			
MEXICO	"	"	20:00				
MEXICO	28	MARZO	15:15	EA300			
NUEVA YORK	"	"	20:22				
NUEVA YORK	28	MARZO	22:00	EA 54			
MONTREAL	"	"	23:40				
MONTREAL	30	MARZO	19:25	KL684			
AMSTERDAM	31	"	8:05				
AMSTERDAM	"	"	10:45	KL363			
MADRID	"	"	14:35				

Las Condiciones Generales de Transporte de KLM, publicadas en el "Compendio de Aéreo" de KLM, son aplicables a este itinerario.
 Para los detalles de tarifas y condiciones de venta, consulte el "Compendio de Aéreo" de KLM.

Figura 4. Itinerario del viaje de Carlos de Miguel de ida y vuelta entre Madrid y México. *Bitácora* 13: México, tomo 1, 1962, p. 9. Archivo del SH-COAM.

Finalmente, Carlos de Miguel viajó a México acompañado por Miguel Fisac (figura 5) y por las mujeres de ambos. Una vez aterrizados en la capital mexicana, y tras unas páginas dedicadas a las primeras jornadas de turismo, la bitácora comienza la crónica de la reunión. El relato de las sesiones es minucioso y denota la visión –muy personal y, en ocasiones, algo tosca– con la que afrontó el evento en sus inicios. Páginas sucesivas van dando a conocer los países participantes, los nombres de los delegados e incluso la disposición alrededor de la mesa de la reunión. Se trata de una descripción un tanto ramplona que le lleva a referir la asistencia o no de las parejas de los delegados y a deslizar chismes, pretendidamente jocosos, sobre sus colegas. Uno de los momentos más álgidos es cuando describe, con descarnado detalle y florido lenguaje, el encontronazo verbal que, en una de las sesiones, tuvieron Miguel Fisac y el representante inglés, Kenneth Campbell, a cuenta del proyecto de ‘microescuelas’ que España presentó como ejemplo de equipamiento escolar para los poblados de absorción de la periferia madrileña. A esta sesión se refiere como “Nuestra noche triste” (Miguel, 1962a, p. 48bis).

Su procacidad en los comentarios que emite sobre el resto de los participantes en el encuentro, denotan una sensación de inferioridad ante sus pares. Para él era primordial



Figura 5. Miguel Fisac (centro) y Carlos de Miguel (dcha.) de visita turística durante su estancia en México. *Bitácora* 14: México, tomo 2, 1959, p. 67. Archivo del SH-COAM.

que se valorara la arquitectura española y sus avances, pero eso no siempre se conseguía en los foros internacionales. Así, a consecuencia de esta dolorosa sesión, De Miguel llegaba a escribir: “el resultado fue lamentable. Salimos de aquella sesión hechos polvo y bien sabe Dios que, si llegamos a estar en Europa, esa noche cogemos el avión y nos volvemos. Gracias a Dios estábamos lejos; y digo esto porque hubiera sido una reacción ‘a la española’, muy poco elegante y totalmente ineficaz” (Miguel, 1962a, p. 57bis).

El viaje a México también sirvió para retomar viejas relaciones y reflexionar sobre situaciones que, vistas con perspectiva, debieron resultar especialmente complicadas. Ya se ha mencionado que Carlos de Miguel compartió las aulas de la Escuela de Arquitectura con Félix Candela, exiliado en México desde el fin de la Guerra Civil. Durante la estancia se organizó una cena con refugiados españoles a la que asistieron Miguel Fisac y Carlos de Miguel. Allí les esperaba Candela, con quien, según cuenta en la bitácora, había tenido un desencuentro el verano anterior a raíz de la concesión por parte de la UIA del premio ‘Auguste Perret’ en Londres. La dedicatoria por parte de Candela del premio a México, país al que consideraba ya “su tierra”, sentaron muy mal en España y, en concreto, a Carlos de Miguel, quien siempre le había defendido como representante de lo mejor de la arquitectura española, hasta el punto de haber publicado su obra muy pronto en la revista⁹, incluido un número monográfico en la revista *Arquitectura* (Red.[Arq], 1959).

Las palabras que Carlos de Miguel dedica al encuentro con su antiguo compañero, que se extienden a lo largo de nueve páginas de la bitácora, demuestran que, a pesar de

9. Poco después de acceder a la dirección de la revista, en marzo de 1950 Carlos de Miguel publicó en RNA un artículo titulado “Cubierta prismática de hormigón armado en la Ciudad de México” que, según recordaría años más tarde el propio De Miguel, le proporcionó “un disgusto gordo” con las autoridades de la DGA (Miguel, 1973, p. 14).

sus posicionamientos ideológicos absolutamente antagónicos, siempre se tuvieron estima y que, aunque la reconciliación definitiva entre las dos Españas tuviera que esperar a la muerte del dictador, la voluntad de los españoles estaba más orientada a la superación de las heridas provocadas por la Guerra de lo que los estamentos oficiales querían hacer ver.

Repercusión de las bitácoras

En esencia, las bitácoras de Carlos de Miguel son el diario personal de un español característico de las décadas siguientes a la Guerra Civil, habitante de un país que fue dividido trágicamente y que decidió refugiarse en sí mismo, aislado del exterior, durante unos años en los que el resto del mundo se modernizaba social y económicamente. Ese aislamiento y descuelgue del progreso que les rodeaba, provocó la aparición de un complejo de inferioridad notable, dolorosamente evidente en lo que tenía que ver con la arquitectura, y que tardaría en mitigarse. Una buena parte de los arquitectos relacionados con la vanguardia de la disciplina antes de la contienda formaron parte –o mantuvieron contactos– con el bando republicano, que resultó perdedor. Las directrices oficiales y las dificultades económicas hicieron el resto, y la arquitectura española se alejó por unos años de la modernidad. Pocos personajes como Carlos de Miguel trabajaron tanto por cerrar esa brecha, al menos a partir de la década de 1950. Su trabajo se mostró particularmente claro a través de su labor en la revista *Arquitectura*, pero su actividad fue también intensa a través de otros ámbitos, como el establecimiento de relaciones y contactos con personas e instituciones, a los que contribuyeron significativamente estos viajes que ahora podemos recrear gracias a sus diarios.

En cualquier caso, el valor documental de las bitácoras excede del simple relato de los interesantes viajes y las reuniones mantenidas. Las bitácoras de Carlos de Miguel siempre contienen fragmentos que sorprenden y, sobre todo, ayudan a entender y clarificar aspectos ya señalados en investigaciones anteriores, pero aún no dilucidados absolutamente en sus razones y circunstancias. Por ejemplo, si uno revisa la difusión de la arquitectura moderna latinoamericana a través de las revistas especializadas europeas, llama la atención que España es el único país que dedica una mayor atención a México que a Brasil. Esa diferenciación se ha achacado hasta el momento a un posible interés particular basado en los lazos personales e históricos de ambos países (Esteban Maluenda, 2020). Sin embargo, las bitácoras han ayudado a aportar una nueva perspectiva al respecto.

Tal y como se relata en el primer cuaderno mexicano, el sábado 17 de marzo de 1962 los participantes en la reunión de la comisión de construcciones escolares de la UIA visitaban unas escuelas de Ciudad de México (figura 6). Allí, Carlos de Miguel le expresó al arquitecto de una de ellas, Enrique Cervantes, su interés por elaborar un número de la revista dedicado a México. Esta decisión, aparentemente espontánea, comienza a concretarse en las siguientes páginas del diario, en las que De Miguel deja por escrito que ha pedido a Cervantes dos artículos, uno “dedicado al panorama geográfico del país de acuerdo con la visión de un arquitecto, para que ponga al lector en situación”, y otro dedicado al “panorama arquitectónico. Qué quieren hacer los arquitectos mexicanos, con qué medios cuentan para poner en realidad sus proyectos” (Miguel, 1962a, p. 47bis). Entre otras ideas, anota su pretensión presentar ejemplos concretos contemporáneos de arquitectura religiosa, cultural, residencial, deportiva, etc. En un momento dado menciona que sabe

que la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, referente en esos años para todos los editores de revistas arquitectónicas, tenía previsto sacar un número sobre México. A lo largo de la bitácora no sólo se averigua por qué Carlos de Miguel sabe que va a salir un monográfico mexicano de la publicación francesa, sino que se explica la razón por la que el número español salió antes del francés. Según De Miguel, había que adelantarse “para que lo nuestro no parezca un refrito” (Miguel, 1962a, p. 47bis). Efectivamente, en agosto de 1962, la revista *Arquitectura* sacó un número dedicado a la arquitectura mexicana (Red. [Arq], 1962) (figura 7), adelantándose unos meses al monográfico francés (Red. [LAA], 1963) (figura 8), una situación anómala en el patrón de difusión europeo. Como portada, De Miguel escogió una reproducción de la Piedra del Sol azteca, que había tenido oportunidad de contemplar en su viaje y de la que dejó cumplida referencia en la bitácora (Miguel, 1962b, p. 73”).

A pesar de ser coetáneos, los dos monográficos resultaron ser productos bastante diferentes, entre otras cosas, porque tuvieron asesores distintos. En el caso de *Arquitectura* fue, como habían acordado, Enrique Cervantes. En el de *L'Architecture d'Aujourd'hui* esa labor recayó en Wladimir Kasper, que era el corresponsal en México de la revista, e Irving Nerubay. Para empezar, la divergencia se marca en la visión con que países tan distintos se aproximaron a la realidad americana. Cabría señalar una serie de diferencias notables, pero lógicas, como que el nombre de Félix Candela sólo apareciera en el número español, a pesar de que en el francés se mostrara ya una imagen del Pabellón de Rayos Cósmicos de la UNAM. De hecho, la revista francesa tardó años en reconocer la autoría de Candela sobre muchas de sus obras, ya que sus dificultades para justificar su título de arquitecto en México le llevaron a colaborar durante años con otros colegas que firmaban las obras. Desconocedores de esta circunstancia, los franceses le consideraban –con cierta displi-cencia– ingeniero. Por el contrario, los estadounidenses, tal vez por la cercanía geográfica

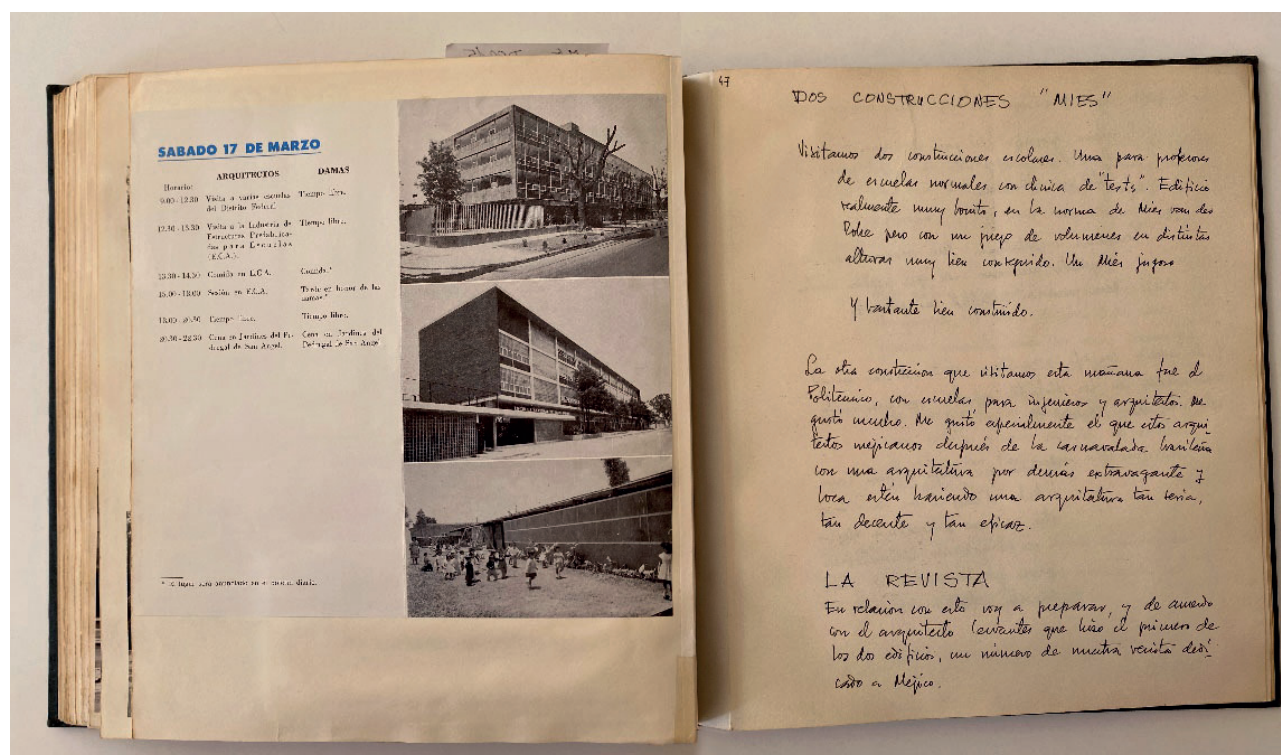


Figura 6. Páginas de la bitácora de México en las que Carlos de Miguel anota su intención de preparar un monográfico dedicado al país. Bitácora 13: México, tomo 1, 1959, p. 46bis-47. Archivo del SH-COAM.

–e interés– en la producción del país azteca, desde el principio divulgaron la importancia de la obra del español (Esteban Maluenda, 2021a). En general, el número español resulta más sencillo y concreto, ya desde los artículos. Por ejemplo, Pedro Ramírez Vázquez, al que Carlos de Miguel apreciaba realmente –entre otras cosas, por haberle ‘obligado’ a hacer ese viaje–, escribía un único artículo que resumía seis del número francés. Además, el interés que la revista francesa dedicó a los problemas contemporáneos y la enseñanza de la arquitectura mexicana –sin duda, marcado por la afinidad docente de Kaspe– contrasta con la orientación de la española, que –también sin duda, por indicación de Enrique Cervantes– dirigió su mirada a cuestiones de ámbito más urbano. Por todas estas razones, el número no resultó en modo alguno un “refrito” de la información que saldría en *L’Architecture d’Aujourd’hui*, no sólo por adelantarse en el tiempo, sino por su orientación diferenciada.

Ambas publicaciones coinciden en su interés por las construcciones escolares, mayor incluso en el caso español que en el francés (diez páginas frente a siete). De nuevo, la existencia de esta bitácora, donde se ponen en relación la reunión de la comisión de construcciones escolares y la génesis del monográfico español, explica las oscilaciones de información en la revista *Arquitectura*, sujeta siempre a una enorme influencia por parte de los acontecimientos que rodeaban la vida y actividad de Carlos de Miguel. Es el caso de sus viajes, los que, después de la revisión de las bitácoras, trascienden en importancia a los desplazamientos al extranjero que disfrutaron otros arquitectos españoles de la época, ya que claramente influyeron en los contenidos de una revista que, como decía Oriol Bohigas, fue uno de los motores de obtención de información para los arquitectos españoles. De algún modo, todos los arquitectos españoles “viajaron” –o pudieron viajar–

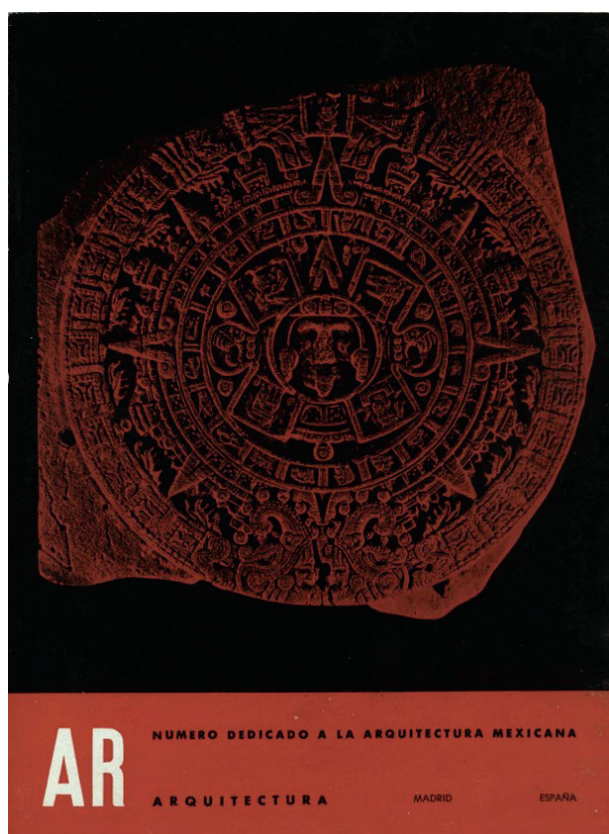


Figura 7. Portada del número monográfico dedicado a México de la revista *Arquitectura*, 44, 1962.

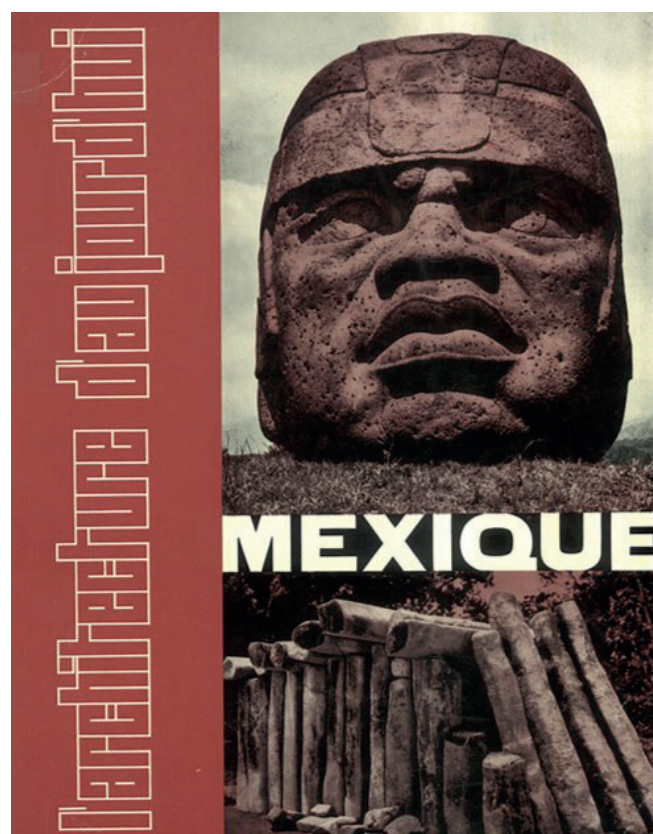


Figura 8. Portada del número monográfico dedicado a México de la revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 34(109), 1963.

a los mismos lugares que Carlos de Miguel. Eso sí, se ahorraron sus interminables escalas aéreas y no pudieron conocer de primera mano la cultura de los países, pero obtuvieron siempre información sobre personajes claves de la arquitectura internacional de la época y, por supuesto, sobre la obra construida.

Este trabajo es sólo un primer acercamiento a las bitácoras de Carlos de Miguel, pero ha facilitado el arranque de un estudio que se muestra más que interesante por sus primeros resultados. Aunque se intuía el valor de estos documentos, ahora se ha confirmado su utilidad para la mejor definición de muchos episodios todavía no suficientemente esclarecidos en la historia de la arquitectura española e iberoamericana.

Conclusiones

En definitiva, las bitácoras de Carlos de Miguel son documentos de gran interés por varias razones. En primer lugar, porque aportan contexto al análisis de una época apasionante de España. En un momento en el que el país se comenzaba a desperezar después de demasiados años de letargo cultural, estos viajes constituyeron una ventana al exterior, aún diminuta, pero que ayudó a cimentar el brillante futuro que le esperaba a la arquitectura española.

Por otra parte, desde el punto de vista del estudio de la difusión de temas de arquitectura en revistas especializadas, estos cuadernos clarifican el proceso de diseño, tan personal y casi artesanal, de *Arquitectura*. Cuando se entiende el proceso de elaboración de las bitácoras, se confirman intuiciones respecto a la elaboración de la revista, una especie de ‘cajón de sastre’, donde entraba todo o casi todo lo que llegaba al escritorio de Carlos de Miguel y que supone una elaboración adaptada a las circunstancias de cada momento (Esteban Maluenda, 2021b). Por último, estas bitácoras clarifican y ayudan a comprender mucho mejor la figura de Carlos de Miguel, un personaje clave en la recuperación de la arquitectura moderna española, quien, gracias a sus viajes, evolucionó en su percepción del interés que tenía el mundo foráneo para los españoles, un mundo que, como él mismo reconoce en sus anotaciones, siempre entendía mejor después de recorrerlo. Eso, de alguna manera, lo fue transmitiendo a través de la revista al resto de la profesión.

Una de las cuestiones más interesantes que se detecta tras la consulta y estudio de estos documentos es la eliminación de prejuicios y apertura de mente que supusieron estos viajes para Carlos de Miguel. Antes de llegar a México, esperaba encontrar “gentes alborotadoras”, “vagos” y “tiros” (Miguel, 1962a, p. 45). Pero, desde el principio, le sorprendió la eficacia y la buena educación de los mexicanos. No llegó a convencerle la comida del país, pero sí sus gentes, su organización y su arquitectura. El final del segundo tomo de la primera bitácora mexicana es todo un alarde de “recuerdos finales [y reflexiones] de este, por tantos conceptos, fenomenal viaje” (Miguel, 1962b, p. 86”bis). El propio De Miguel lo resumía en una de las últimas páginas:

“Al terminar este viaje a Méjico, uno ha recorrido muchos kilómetros¹⁰. Traía unas ideas y unos prejuicios, ha viajado como un millonario. Es imposible que yo me haya enterado bien de Méjico. Sin embargo, he ido con los ojos bien abiertos y con las orejas bien dispuestas. He mira-

10. En sus textos, Carlos de Miguel utiliza habitualmente el nombre del país con la antigua grafía: Méjico, que mantenemos por fidelidad al original.

do, he preguntado y me parece qué Méjico, país rico, ha pasado sus guerras y revoluciones. Está tranquilo y ve que tiene un porvenir delante. Y tiene gentes preparadas.

Méjico ni es un país de folklore, ni es un país de opereta. Méjico es, como podía haber dicho Unamuno, todo un hombre” (Miguel, 1962b, p. 101”).

Bibliografía

- Alarcón Reyero, C. (2000). *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas (1950-1970): El caso de Hogar y Arquitectura* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid].
- Aguilera Rojas, J. y Zaragoza Rameau, T. (Coord.) (1996). *Madrid y sus arquitectos: 150 años de la Escuela de arquitectura*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural.
- Baldellou, M. Á. y Capitel, A. (1996). *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe.
- Bohigas, O. (1978). Tres revistas. *Arquitecturas Bis*, 23-24, pp. 59-63.
- Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (2001). *Revista Arquitectura (1918-1936)*: [exposición organizada por la Dirección General de Vivienda, Arquitectura y Urbanismo del Ministerio de Fomento y el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 19 abril – 31 de mayo de 2001]. Madrid: COAM / Ministerio de Fomento, Centro de Publicaciones Secretaría General Técnica.
- Esteban Maluenda, A. (2007). *La modernidad importada: Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid].
- ----- (2020) Intereses divididos. La arquitectura moderna latinoamericana en las revistas europeas después de la Segunda Guerra Mundial. *Bitácora arquitectura* (México DF), 43, pp. 34-47.
- ----- (2021a) La mirada distante. La imagen de la arquitectura latinoamericana en los medios internacionales tras la II Guerra Mundial. *Estudios del hábitat*, 19(1). <https://doi.org/10.24215/24226483e092>.
- ----- (2021b) Cajón de sastre: arquitectura extranjera en revistas españolas. En A. Pizza y E. Granell (Eds.), *Atravesando fronteras. Redes internacionales de la arquitectura española (1939-1975)*. (pp. 35-55). Madrid: Asimétricas.
- Flores, C. (1961). *Arquitectura española contemporánea*. Bilbao: Aguilar.
- Fullaondo, J. D. (1973). Fenomenología de Carlos de Miguel. *Nueva Forma*, 95, pp. 42-54.
- Gil Donoso, E. (2024, en prensa). La forma sigue a la función. El papel de Miguel Fisac en la definición de un nuevo tipo escolar: el Instituto Laboral. En J. M. Pozo y P. Arza Garaloces (coord.). *Arquitectura escolar (1919-1975), una necesidad permanente*. Actas preliminares del XIV Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española. Pamplona: T6 Ediciones.
- Miguel, C. de (1962a). *Bitácora 13: México*, tomo 1. Archivo del Servicio Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid (SH-COAM).
- ----- (1962b). *Bitácora 14: México*, tomo 2. Archivo del Servicio Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid (SH-COAM).
- ----- (1962c). *Bitácora 16: Japón*, tomo 2. Archivo del Servicio Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid (SH-COAM).
- ----- (1973). Número recopilatorio de 25 años de la Revista Nacional de Arquitectura y la revista *Arquitectura*, 169-170.
- Red.[Arq]. (1959). Número completo. *Arquitectura*, 10.
- ----- (1962). Número completo. *Arquitectura*, 44.
- Red.[LAA]. (1963). Número completo. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 34(109).
- Urrutia, A. (1997). *Arquitectura Española. Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Acerca de los autores.

Ana Esteban-Maluenda.

<https://orcid.org/0000-0002-0482-8214>

LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LA ALTERIDAD: MIRADAS Y REVERSOS.

Arquitecta (1996) y doctora Summa Cum Laude en 'Teoría e Historia de la arquitectura' (Universidad Politécnica de Madrid-UPM, 2008). Profesora en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM) de la UPM desde 2008. Basados en las áreas de investigación que desarrolla –Análisis de la arquitectura del siglo xx y su difusión, Intercambios culturales en la arquitectura moderna española y latinoamericana–, ha publicado más de 60 textos en diversos países, sobre todo europeos y americanos. Participa con frecuencia en conferencias internacionales y ha sido Coordinadora científica de la 7th EAHN International Conference, celebrada en Madrid en 2022. Entre 2016 y 2019 ha sido Investigadora Principal del proyecto 'ArchiteXt Mining. Análisis de la arquitectura moderna española a través de sus textos (1939-1975)' y en la actualidad codirige el proyecto 'Redes americanas de la arquitectura española: academia, difusión y profesión (1976-2006)', ambos subvencionados por el Gobierno de España.

Universidad Politécnica de Madrid.
Avda. Juan de Herrera, 4. Ciudad Universitaria.
(28040) Madrid, España.
Correo electrónico: ana.esteban.maluenda@upm.es

Eva Gil Donoso.
<https://orcid.org/0000-0002-8378-7560>

Arquitecta con Grado y Máster Habilitante por la Escuela Técnica Superior de la Universidad Politécnica de Madrid (2019) y Máster de Profesorado en Educación Secundaria y Bachillerato por la Universidad Complutense (2021). Actualmente está desarrollando un Doctorado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid dedicado a estudiar los contenidos de la Revista Nacional de Arquitectura y Arquitectura de Madrid a través de herramientas derivadas de las humanidades digitales. Ha participado en varios congresos internacionales y ha sido miembro del comité organizador del 7th EAHN International Conference, celebrada en 2022 en Madrid. Como estudiante, entre 2017 y 2019 formó parte del equipo del Proyecto de Investigación Nacional 'ArchiteXt Mining. Análisis de la Arquitectura Moderna Española a través de sus textos (1939-1975)' gracias a dos becas concedidas por su expediente académico.

Universidad Politécnica de Madrid.
Avda. Juan de Herrera, 4. Ciudad Universitaria.
(28040) Madrid, España.
Correo electrónico: eva.gil.donosos@upm.es

Alberto Ruiz Colmenar
<https://orcid.org/0000-0003-4699-2722>

Arquitecto. Máster en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura (UPM, 2014). Doctor en Patrimonio arquitectónico (UPM, 2018). Investigación principal referida a la crítica de arquitectura y los medios no especializados, principalmente periódicos, como canal de difusión. Publicación de artículos en revistas internacionales y participación en varias conferencias internacionales sobre arquitectura española y latinoamericana. Afiliación actual: Profesor Ayudante Doctor. Departamento de Composición Arquitectónica. ETSAM, UPM

Universidad Politécnica de Madrid.
Avda. Juan de Herrera, 4. Ciudad Universitaria.
(28040) Madrid, España.
Correo electrónico: alberto.ruizc@upm.es

CAMINOS DEL EXILIO: LA NARRATIVA VISUAL A TRAVÉS DE LOS ÁLBUMES DE MARCEL GIRÓ EN BARCELONA, COLOMBIA Y BRASIL¹.

PATHS OF EXILE: VISUAL NARRATIVE THROUGH MARCEL GIRÓ'S ALBUMS IN BARCELONA, COLOMBIA, AND BRAZIL

NAYARA FERNANDES COELHO².

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la trayectoria del fotógrafo Marcel Giró, considerando tanto su evolución artística como personal. El enfoque se centra especialmente en su período de exilio hasta Brasil, examinando su destacada contribución al movimiento de la fotografía moderna. Para abordar esta cuestión, se explorarán dos álbumes fotográficos significativos: uno en Cataluña y otro en la ciudad de Bogotá, donde Marcel Giró residió durante los años de exilio. Se cree que esta investigación contribuirá significativamente a la comprensión de la historia de la fotografía y de los intercambios culturales entre España y Brasil.

Palabras claves: fotografía; álbum; Marcel Giró; exilio.

Abstract

This article aims to analyze the trajectory of the photographer Marcel Giró, considering both his artistic and personal evolution. The focus is specifically on the period of exile en route to Brazil, at which time he produces foundational work that would later contribute to the Modern Photography movement. To address this, two significant photographic albums will be explored: one in Catalonia and another in the city of Bogotá, where Marcel Giró resided during the years of exile. This research is believed to contribute significantly to the understanding of the history of photography and cultural exchanges between Spain and Brazil.

Keywords: photography; album; Marcel Giró; exile.

1. Este artículo forma parte de una investigación de doctorado "La experiencia del exilio a través de las lentes de Marcel Giró: una investigación sobre las relaciones entre la fotografía moderna brasileña y catalana en el siglo XX." vinculada al grupo de investigación GRACMON y dirigida por la Dra. Nuria Peist y Dra. Núria Rius.

2. Universidad de Barcelona - Departamento de Historia del Arte.

Marcel Giró – Caminos del Exilio.

En esta primera fase, se explora la trayectoria de Marcel Giró a través de sus álbumes fotográficos, inicialmente concebidos de manera aficionada. El archivo de Giró, compuesto predominantemente por fotografías, se enriquece con documentos significativos, como tarjetas de residencia en Brasil y Colombia, así como tarjetas de automóvil. Utilizando estas imágenes como fundamento, se propone construir una narrativa visual que, al sumergirse en la gran mayoría de su archivo compuesto mayoritariamente por fotografías, arroje luz sobre su vida, su arte y la complejidad de su travesía migratoria. Es importante destacar que el archivo se encuentra en Barcelona y tiene como administrador al sobrino de Marcel Giró, Toni Ricart.

La presentación citará algunos autores que abordan y discuten la contribución de este tipo de medios a la historia, la sociología y la antropología, en particular, se utilizara la investigación de Elizabeth Edwards. Según Edwards, los álbumes son objetos artísticos en sí mismos, con características singulares que se aprecian a través de la narrativa elegida por el autor al contar una historia, celebrar un momento o documentar la vida familiar y cotidiana (Edwards, 2004). Edwards también destaca que no hay una única manera de analizarlos; más bien, son documentos que, desde la perspectiva del investigador, pueden ofrecer una valiosa fuente de información. La autora sostiene que “las fotografías son tanto imágenes como objetos físicos que existen en el tiempo y el espacio y, por lo tanto, en la experiencia social y cultural” (Edwards, 2004 p.1), demostrando que la función social de las fotografías se amplía al agregar la idea de que, a partir de un álbum, se obtiene un documento significativo para mostrar la perspectiva del fotógrafo sobre la época y los acontecimientos en su vida.

Nacido en 1912 en Badalona, Marcel Giró fue el hijo de un industrial textil. Siguiendo los pasos de su padre, se formó en la Escola Industrial Terrassa mientras cultivaba su interés por la fotografía de manera amateur. En el contexto de la Guerra Civil, Giró se enlistó en el Regimiento Pirinenc con la intención de combatir el fascismo. Sin embargo, su desencanto con los constantes conflictos entre las facciones opuestas a Franco lo llevó a tomar la decisión de abandonar España. Inicialmente, emprendió un viaje hacia Francia y, en 1940, se trasladó a Colombia finalmente, en 1948, estableció residencia en Brasil (Ricart, 2020).

Álbum I – Barcelona 1930.

El primer álbum presentado fue creado en 1933 y cuenta con una cubierta de cartón verde donde se dispusieron las fotografías de acuerdo con diversas facetas de la vida de Marcel Giró. Se muestran momentos con amigos, con su novia Palmira Puig, la que pronto sería su esposa, así como fotografías de paisajes y montañas, principalmente los Pirineos. En cada página se aprecia un tipo de fotografía en particular, evidenciando una preferencia por un enfoque estético y organizado que se convertiría en una característica distintiva a lo largo de su carrera. En esta página, se puede observar un ejemplo de la elección del autor al organizar las fotografías por temas, donde se destacan imágenes de los Pirineos, una región montañosa en Cataluña.

Pero, ¿por qué Giró eligió crear estos álbumes o incluso hacer estas fotografías? Esta

pregunta puede ser respondida a través del artículo de Rius y Peist, "Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía" (2014), donde señalan que Barcelona en los años 30 era considerada la capital de la fotografía en España. Además, se destaca la importancia de este estilo de fotografía, considerado vernáculo, con un gran número de fotógrafos que se suscriben a la agrupación de fotografía catalana.

Todas estas citas presentan una forma de análisis que busca un punto más central en la historia del artista como parte amplia de la historia de la fotografía en Barcelona durante estas décadas y que también ayudará a entender por qué Giró en Brasil buscó la fotografía como fuente de trabajo y más tarde también como artista reconocido. Dado que la colección de Marcel Giró está formada en gran parte por fotografías, es a través de ellas que se puede comprender la importancia de la fotografía en su trayectoria, ya que fueron la única cosa que se quedó guardada. Nuevamente, en este álbum se observan los Pirineos, demostrando la habilidad de Marcel Giró y su conocimiento de esas montañas que luego servirían de camino para el exilio.

Álbum II – Bogotá 1940.

El segundo registro aborda tanto fotografías de España como de Colombia. Es un extenso archivo con un fondo de papel azul marino en el que las fotografías están dispuestas, acompañadas de algunas descripciones sobre montañas y ciudades. Este constituye uno de los pocos registros de los últimos ocho años que estuvo allí. Se evidencia un interés por capturar con una mirada documental lo que no ocurría en el primer álbum en Barcelona, como por ejemplo, las calles de Medellín y Bogotá, escenas cotidianas, así como momentos personales con amigos y la naturaleza. Se puede observar la presencia de Palmira Puig; ella contrajo matrimonio con Marcel Giró mediante un documento en 1942 y en 1943 se trasladó para vivir con él en Colombia. Puig tendrá una importancia notable en la trayectoria fotográfica, ya que, junto con Marcel Giró, abrirá un estudio publicitario en Brasil y participará en el movimiento de fotografía moderna.

En estas dos páginas, se pueden apreciar las calles y las personas, así como la comunidad indígena en Colombia. En este punto, ya es posible identificar un enfoque más documental sobre las ciudades y las culturas de Colombia. Además, llama la atención la elección de capturar fotografías contraluz con ángulos específicos en retratos, como se puede observar en la segunda página del álbum, marcando un rumbo en su carrera artística. Como se puede observar en la imagen 1 del segundo álbum.

Es relevante destacar la importancia de la fotografía en la creación de nuevas representaciones del mundo real, aunque, se puede observar que su función no siempre está claramente definida, y también existe una relación cercana con el agente, en este caso, el fotógrafo. Este último añade un elemento adicional para la interpretación de las fotografías, considerando la geografía involucrada, la década y cuestiones socioculturales que pueden proporcionar información adicional para la comprensión de la fotografía. Todas estas características conforman una red que define la fotografía como una herramienta generadora de imágenes. Este medio ha dado lugar a nuevos modelos de percepción, así como a formas innovadoras de representación y subjetividad. (Fernandes, 2002).



Figura 1. Álbum 1 – 1930c. Marcel Giró.



Figura 2. Álbum 1 – 1930c. © Toni Ricart Giró / Marcel Giró Estate.

Brasil y la fotografía moderna en la carrera de Giró, 1950

Es importante señalar que fue en Brasil donde Marcel Giró comenzó a fotografiar profesionalmente y creó su propio estudio en 1953, llamado Estudio Giró. Esto fue posible gracias al panorama brasileño de 1950 por ser un país reconocido por el desarrollo industrial y el crecimiento económico que permitirá la creación de museos como el MASP Museo de Arte de Sao Paulo y el MAM (Museo de Arte Moderno) también en São Paulo, junto con este crecimiento se analiza el desarrollo de varios grupos artísticos en específico el de la fotografía moderna que será considerado uno de los movimientos más importantes en la historia de la fotografía brasileña. Junto con esto hay un intenso número de inmigración a Brasil principalmente inmigrantes y exiliados procedentes de la Segunda Guerra Mundial.

Para este análisis, se centrará en las fotografías que Marcel Giró realizó como fotógrafo en Brasil y que presentan el movimiento de la fotografía moderna para este uso en un libro de fotografía moderna de Helouise Costa (2004). El movimiento de fotografía moderna surge en Brasil durante la década de 1950, encontrando en São Paulo su epicentro de mayor difusión. En conjunto con la Escuela Paulista y el Foto Cine Clube Bandeirante, se delineó una nueva perspectiva sobre la práctica fotográfica. Este enfoque innovador está intrínsecamente vinculado al desarrollo urbano de São Paulo y al progreso económico que posibilita inversiones significativas en el ámbito cultural de la ciudad (Costa, 2004). Durante este período se funda el Museo de Arte de São Paulo, concebido por la ítalo-brasileña Lina Bo Bardi, así como el Museo Moderno de São Paulo y otros centros culturales. Con el surgimiento de los fotoclubes, se inicia un florecimiento de revistas fotográficas, las cuales se convierten en fuentes documentales fundamentales de este momento de efervescencia cultural.

También se presentará la importancia del Foto Cine Clube Bandeirante en la vida de Giró, ya que es a partir del club que Marcel Giró empieza a ganar premios y a ser reconocido internacionalmente. Los fotoclubes surgieron a finales del siglo XIX como respuesta al crecimiento de una población que ya consumía la fotografía de manera más extendida. Asimismo, establecieron una conexión intrínseca con el creciente deseo de capturar momentos familiares y personales. A partir de la década de 1920, estos fotoclubes experimentaron una expansión significativa, impulsada por la llegada de cámaras portátiles y la reducción de los costos asociados a los productos que posibilitan la práctica fotográfica.

También es relevante destacar que a través del Foto Cine Clube Bandeirante, Marcel Giró logra vender una fotografía (figura 5) al MET (Metropolitan Museum) como ocurrió en 1960. Además, el Foto Cine Clube establece una conexión con Barcelona a través del Agrupación Fotográfica de Catalunya que es la más importante de Barcelona, insertando así el nombre de Giró como fotógrafo en la escena artística española. Este hecho no solo destaca la contribución de Giró, sino que también revela un notable flujo de fotografía brasileña que se presenta en el boletín del club. Este intercambio cultural no es unilateral, ya que se observa un fenómeno similar en Brasil durante las décadas de 1950 y 1960. El flujo constante de intercambio entre España y Brasil en el ámbito de la fotografía queda documentado en las revistas especializadas de la época, así como en los museos que, en este periodo, comenzaron a exhibir exposiciones fotográficas.

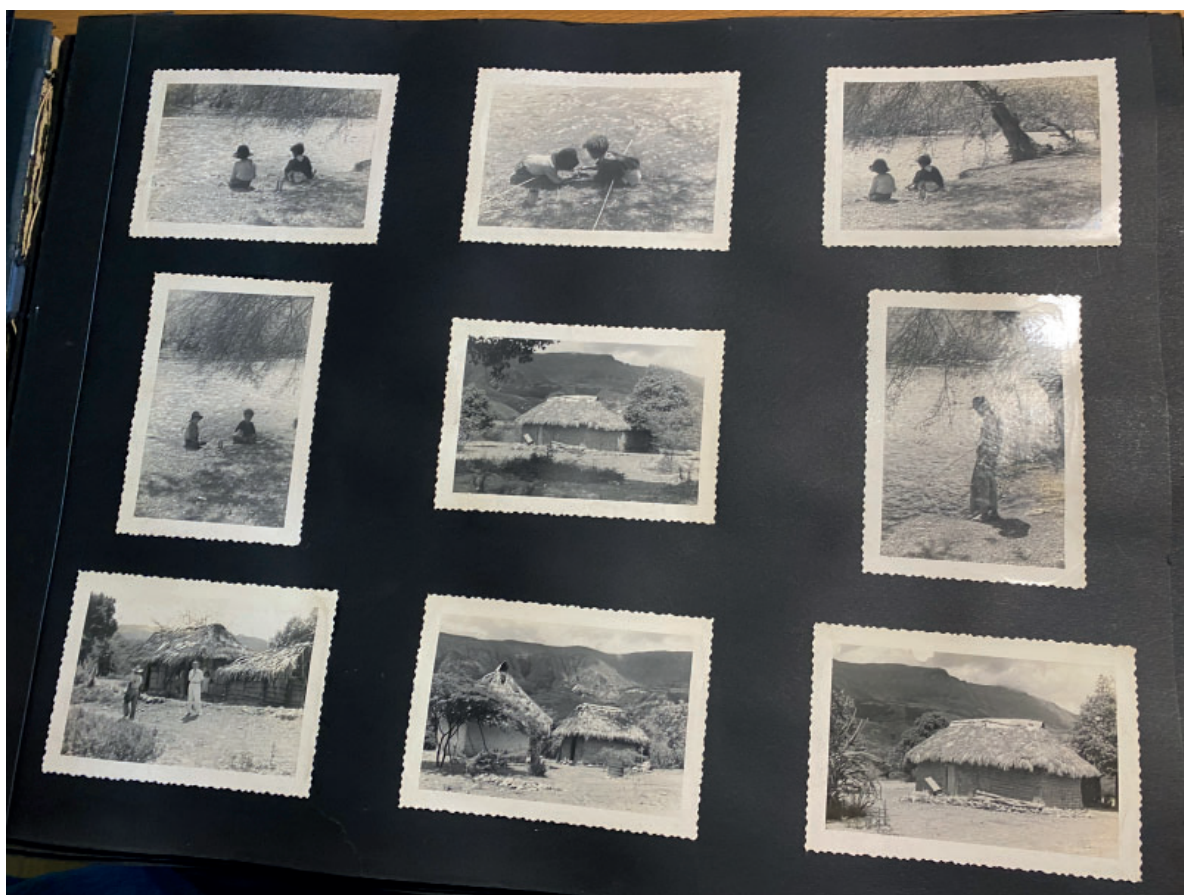


Figura 3. Álbum 2 – 1940c. © Toni Ricart Giró / Marcel Giró Estate



Figura 4. Álbum 2 – 1940c. © Toni Ricart Giró / Marcel Giró Estate.

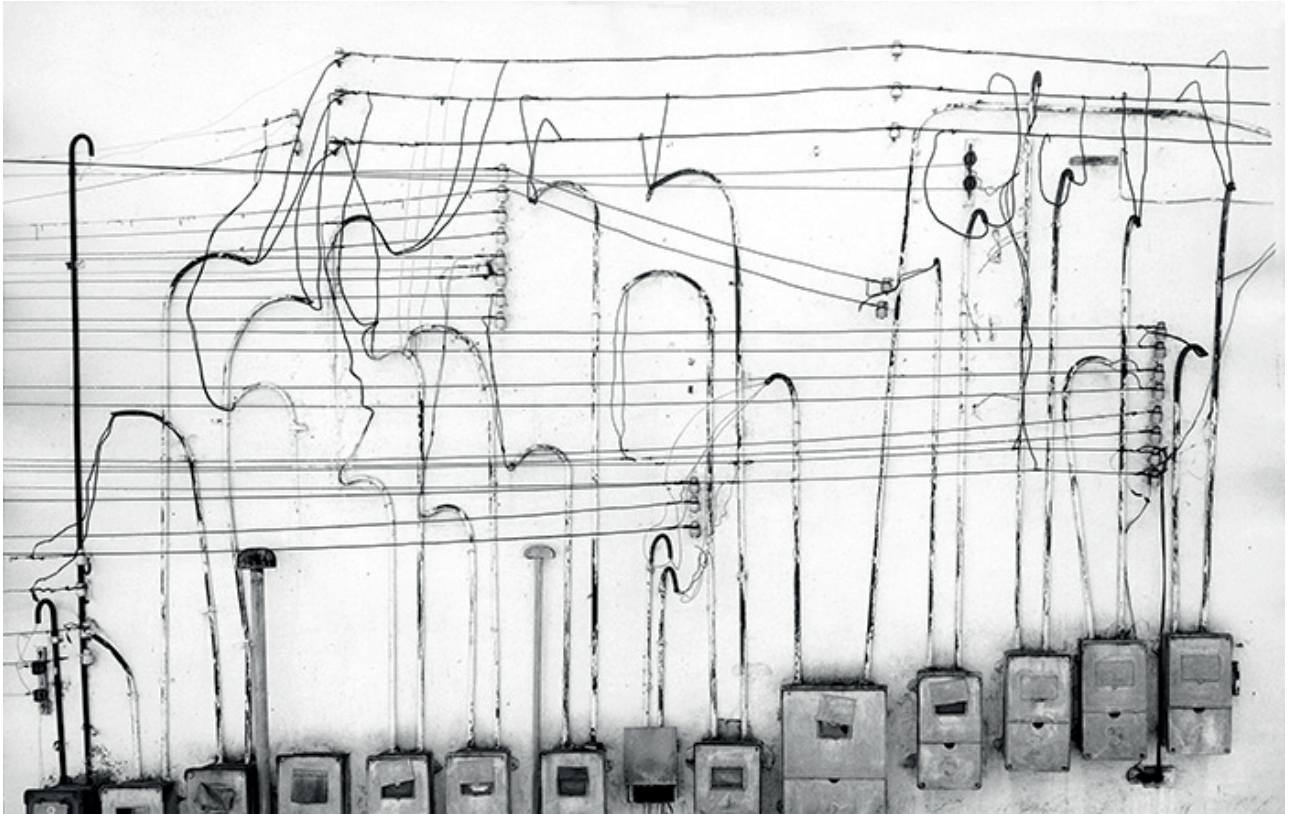


Figura 5. Marcel Giró, 1950 c. © Toni Ricart Giró / Marcel Giró Estate.



Figura 6. Marcel Giró, 1950 c. © Toni Ricart Giró / Marcel Giró Estate.

Conclusión

En este artículo, se examina el recorrido de desarrollo de Marcel Giró como fotógrafo, iniciado a partir de su exilio y su involucramiento con la fotografía, evidenciado por los álbumes producidos en las décadas de 1930 y 1940. Este camino lo llevó a asociarse con el Foto Cine Clube Bandeirante en Brasil, cuando se estableció en el país en 1950. Dentro del ámbito del club, Giró tuvo la oportunidad de desarrollar su carrera como fotógrafo, alcanzando reconocimiento artístico. Cabe destacar que la década de 1950 en Brasil estuvo marcada por un significativo desarrollo económico, facilitando la creación de museos y exposiciones que contribuyeron a la consolidación del escenario cultural.

A partir de este contexto propicio, Marcel Giró forjó su carrera y amplió la conexión cultural entre España y Barcelona. Participó activamente en la Agrupación Fotográfica Cataluña, desempeñando un papel crucial en la creación de un vínculo entre fotógrafos españoles y brasileños en las décadas de 1950 y 1960. En 1970, Marcel Giró optó por regresar a Barcelona, dando inicio a una nueva etapa de su carrera, esta vez como pintor, actividad que continuó hasta su fallecimiento a los 99 años.

El artista Marcel Giró Tiene una vasta producción artística reconocida y admirada a nivel mundial. Consideramos que hacen falta trabajos académicos en el campo de la historia sobre la obra de Giró. Además de las posibilidades que ofrecen el objeto de estudio, esta investigación académica será la primera que se realice tanto en España como en Brasil. Este trabajo traerá nuevas perspectivas en el campo del arte, la sociología y la historia y ampliará los diálogos relacionados con el intercambio cultural entre España y Brasil.

Referencias bibliográficas.

- Costa, H., & Silva, R. R. (2004). *A fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify.
- Edwards, E. (2004). *Photographs Objects Histories On the Materiality of Images*. Routledge.
- FERNANDES J., RUBENS, R. (2002) *A fotografia expandida*. Tesis doctoral presentada en la Pontificia Universidade Católica de São Paulo.
- Peist, N., & Rius, N. F. (2014). Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía. *Espacio, tiempo y forma*, 109–128.
- Ricart, T. (2020). *Saudades de São Paulo - Fotografies de Palmira Puig i Marcel Giró*. Girona: Fundació Vila Casas.

Bibliografía

- Costa, H., & Silva, R. R. (2004). *A fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify.
- Grecco, P. M., & De, F. (2013). Dois mundos que se enfrentam: uma introdução ao embate entre arte e fotografia na cidade de São Paulo por meio dos boletins do Foto Cine Clube Bandeirante na primeira metade do século XX. *Patrimônio e Memória*, 125–151.
- Peist, N. (2012). El éxito en el arte moderno. En *Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores.
- Peist, N., & Rius, N. F. (2014). Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía. *Espacio, tiempo y forma*, 109–128.
- Rius, N. F. (2013). La fotografía de aficionado en la Barcelona de preguerra. Identidades, prácticas y negociaciones culturales. *Ehumanista/IVITRA*, 13.

- Bonet Carbonell, Victoria; Hernández Gómez, Juan Bautista, dir. Agrupació fotogràfica de Catalunya: orígenes y consolidación (1923 - 1937). 2022. Universitat Autònoma de Barcelona. Programa de Doctorat en Comunicació Audiovisual i Publicitat <<https://ddd.uab.cat/record/268606>> [Consulta: 11 desembre 2023].
- Edwards, E. (2012). Objects of affect: Photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, 41(1), 221–234. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708>
- Ricart, T. (2014). *Marcel Giró, fotògraf - Transformar les coses correnes en extraordinàries*.
- Ricart, T. (2020). *Saudades de São Paulo - Fotografies de Palmira Puig i Marcel Giró*. Girona: Fundació Vila Casas.
- Jensen, S. (2011). Avances y perspectivas de un campo en construcción. *Aletheia*, 1(2).
- Lisovsky, M., & Jaguaribe, B. (2009). A invenção do olhar moderno na Era Vargas. *Revista ECO-Pós*, 2. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v9i2.1084>
- Menezes, L. M. (2018). Que seja moderna enquanto dure: a apropriação da fotografia amadora brasileira. *Resgate Revista Interdisciplinar de Cultura*, 26(2), 99–116. <https://doi.org/10.20396/resgate.v26i2.8650362>
- Sandbye, M. (2014). Looking at the Family Photo Album: A resumed theoretical discussion of why and how. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2014(6). <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/25419>

Acerca del autor.

Nayara Fernandes Coelho.

Doctoranda en Historia del Arte en la Universitat de Barcelona e investigadora del grupo académico GRACMON. Su área de estudio abarca la fotografía, con énfasis en la fotografía moderna, la fotografía aficionada y los fotógrafos exiliados. Actualmente, está desarrollando una investigación sobre los fotógrafos catalanes Palmira Puig y Marcel Giró, centrada en el intercambio cultural entre São Paulo y Barcelona. Además, ha trabajado como curadora en diversas exposiciones de fotografía y es profesora en la Universitat de Barcelona.

Universitat de Barcelona.

Facultat de Geografia i Història. Facultats de Filosofia i de Geografia i Història.

Carrer Montalegre, 6. 08001 Barcelona. España.

Correo electrónico: nayarafcz@gmail.com

LA QUEBRADA DE HUMAHUACA A TRAVÉS DE LOS OJOS DE NICO (ALBERTO NICOLINI)¹.

THE QUEBRADA DE HUMAHUACA THROUGH THE EYES OF NICO (ALBERTO NICOLINI).

**MÓNICA ROSSANA FERRARI², CLARA ELISA MANCINI³,
CONSTANZA INÉS TOMMEI⁴, LUIS ALBERTO BRUNA⁵.**

Resumen

Alberto Nicolini de origen porteño, se radicó en Tucumán a comienzos de los años sesenta, cuando asumió el cargo de Profesor Titular de Historia de la Arquitectura, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán. Sus primeras investigaciones en el norte argentino se centraron en la Quebrada de Humahuaca por donde realizó numerosos viajes de estudio que luego se tradujeron en producciones científicas diversas y en un fondo documental que incluye textos académicos, mapas, planos y fotografías. El objetivo de este trabajo es evidenciar, a través del material documental acumulado en sus derroteros, la interpretación de lugares y los diversos enfoques que tuvo como arquitecto, urbanista y artista fotógrafo sobre un territorio que sintió como propio. Se expone un relato sintético sobre los elementos gráficos, un mapeo de los sitios que visitó para determinar los itinerarios, y el análisis de la producción bibliográfica sobre la mencionada región.

Palabras clave: Alberto Nicolini; fotografía arquitectónica; Quebrada de Humahuaca; Puna jujeña.

Abstract

The architect Alberto Nicolini, born in Buenos Aires, settled in Tucumán in the 1960s, when he became Professor of History of Architecture, at the Faculty of Architecture of the National University of Tucumán. His first research in the north of Argentina focused on the Quebrada de Humahuaca, where he made numerous study trips that later translated into various scientific productions and a documen-

1. El trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación de la Universidad Nacional de Tucumán (PIUNT) "Desarrollo de instrumentos para la gestión participativa del paisaje cultural y natural en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) y Tucumán".

2. INTEPH – CONICET - UNT, Instituto de Historia y Patrimonio Alberto Nicolini de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán (IHP-FAU-UNT).

3. INTEPH – CONICET - UNT, Instituto de Historia y Patrimonio Alberto Nicolini de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán (IHP-FAU-UNT).

4. INTEPH – CONICET - UNT, Instituto de Historia y Patrimonio Alberto Nicolini de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán (IHP-FAU-UNT).

5. Instituto de Historia y Patrimonio Alberto Nicolini de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán (IHP-FAU-UNT).

tary collection that includes academic texts, maps, plans and photographs. The objective of this work is to exhibit, through the documentary material accumulated in his travels, the interpretation of places, the diverse approaches he had as a professional architect, urban planner and photographic artist on a territory that he felt was his own. We present a synthetic story about the graphic elements, a mapping of the sites that he visited in order to determine the itineraries, as well as the analysis of the bibliographic production on the aforementioned region.

Keywords: Alberto Nicolini; architectural photography; Quebrada de Humahuaca; Puna Jujeña

Introducción

El arquitecto Alberto Nicolini nació en Buenos Aires el 17 de septiembre de 1931 y se radicó en Tucumán en la década de 1960, gracias a que obtuvo un cargo de Profesor Titular de Historia de la Arquitectura, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán (FAU-UNT). Sus primeras investigaciones en el país se centraron en el noroeste argentino, en especial en la Quebrada de Humahuaca, Provincia de Jujuy. En esa región realizó numerosos viajes de estudio que luego se tradujeron en producciones científicas diversas y en un fondo documental que incluye textos académicos, mapas, planos y fotografías. A partir de estos viajes, se volvió un gran estudioso de la Quebrada y un enamorado del pueblo de Purmamarca, al que describió en aquel entonces en una situación marginal respecto del turismo en comparación de otros pueblos como Tilcara y Humahuaca.

Por lo expresado, se formulan los siguientes interrogantes ¿Cuáles fueron los itinerarios realizados por él en la Quebrada de Humahuaca? ¿Cuáles son las interpretaciones, enfoques y problemas que se evidencian a través de la documentación gráfica y escrita producida y/o empleada por Nicolini? ¿Cuál fue su rol en la valoración patrimonial de la Quebrada de Humahuaca, que alcanzó en el 2003 el título de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO? El objetivo de este trabajo es evidenciar, a través del material documental acumulado en sus viajes la interpretación de lugares, los enfoques que tuvo como profesional arquitecto, urbanista y artista fotógrafo sobre un territorio que sintió como propio. El fin de esta exposición es poner en valor su legado como académico y como ser humano comprometido con las realidades urgentes de aquella región.

Este trabajo fue posible de realizar gracias a la generosidad de su familia que donó al Centro Documental de Arquitectura del NOA (CEDOARQ) del Instituto de Historia y Patrimonio (IHP) de la FAU-UNT un acervo documental consistente en diapositivas, negativos, manuscritos y publicaciones antiguas. A través del análisis de este fondo se identificó, clasificó y estudió los textos, planos, mapas y fotos producidos y empleados por Nicolini como elementos de una bitácora de recorridos por el territorio quebradeño. Se exponen como resultados el análisis de su producción bibliográfica de la Quebrada de Humahuaca, un examen minucioso de los elementos gráficos, que permiten identificar nuevas categorías de interpretación, enfoques y problemas del viajero en su rol de fotógrafo, arquitecto-urbanista, académico y ciudadano comprometido con el lugar, así como un mapeo de referencias arquitectónicas y urbanas para determinar sus itinerarios. Nico cerró sus ojos el 2 de octubre de 2022 y dejó un legado relacionado a la Quebrada de Humahuaca que el equipo autor de este trabajo quiere honrar.

Trayectoria de vida y académica.

Nació en San Isidro, Buenos Aires, se recibió de bachiller en el Colegio Nacional, luego ingresó a la FADU-UBA para egresar en 1958 como arquitecto, cuando ya integraba la cátedra dirigida por Mario Buschiazzo, pionero en la investigación sobre la arquitectura y el arte americanos. Llegó a Tucumán con Julia Alessi, su compañera de vida, para trabajar por unos meses en la FAU-UNT cuando Eduardo Sacriste era decano. Pero el concurso que ganó como profesor titular con dedicación exclusiva de Historia de la Arquitectura en 1964 obró como determinante para su radicación definitiva, y para conformar un núcleo familiar con valores humanos que creció y se multiplicó.

Durante 58 años ejerció la docencia universitaria en "Historia de la Arquitectura y el Arte, Historia Urbana Iberoamericana y Conservación del Patrimonio", primero como profesor titular de la FAU-UNT con cargo revalidado por concurso en 1988 y 1993, y luego como profesor consulto. Enseñó en cursos de grado en las Universidades Nacionales de Buenos Aires, La Plata y Tucumán; y en cursos de posgrado en las Universidades Nacionales de Tucumán, Nordeste, Córdoba, Mar del Plata y Buenos Aires, en la Universidad Católica de Córdoba, en la Universidad de Mendoza, en la Universidad de Bahía (Brasil), el CENCREM de La Habana y la Universidad Pablo Olavide de Sevilla.

Fue investigador invitado del Proyecto ACALAPI, de la UNESCO "Contribución de la cultura árabe a las culturas iberoamericanas a través de España y Portugal" durante el lapso 1994-1996. También fue investigador invitado del *Programa de la Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos portugueses "A cidade como Civilização, universo urbanístico português 1415-1822"* en el lapso 1997-1999. En el Instituto de Historia y Patrimonio que hoy lleva su nombre, en la FAU-UNT, dirigió el Programa de Investigación "El Patrimonio Urbano y Arquitectónico del Noroeste Argentino considerado en su contexto iberoamericano. Desarrollo histórico, inventario, tipologías, valoración y puesta en valor", desde 1995 hasta 2007. Su rigor científico y aspiración de excelencia académica se reflejó en las producciones del equipo con evaluación científica 1000 sobre 1000 en diciembre de 2000. Una de las más importantes fue la intervención en el Ex Hotel de Inmigrantes para localizar el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán Dr. Juan B. Terán (MUNT), del que fue estrategia de la puesta en valor del edificio y de la creación de la institución, un bien que testimonia la voluntad y esmero para transferir resultados y conocimientos.

En su producción científica se contabilizan más de 90 partes de libros incluyendo coordinación y dirección, 45 *papers*, 30 comunicaciones a eventos científicos, 15 artículos de divulgación sobre arquitectura latinoamericana y europea, y sobre la historia urbana regional. Una profunda vocación como divulgador cultural lo llevó a pronunciar más de 350 conferencias en diversas ciudades de Argentina, Iberoamérica y España.

Su trayectoria en gestión incluye la membresía en el Comité Académico de la Especialización en Historia y Crítica Arquitectónicas y Urbanísticas de la FADU-UBA; y de la Maestría en Gestión e Intervención en el Patrimonio Arquitectónico de la FAUD-UN-MdP. Fue miembro fundador del Instituto Tucumano de Cultura Hispánica y fundador y primer presidente del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitec-

tura y del Urbanismo. Dirigió la Maestría en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Latinoamericanos de la FAU-UNT desde 1998 hasta 2007; y al MUNT desde su creación, en 2002, hasta 2006. Fue miembro del Directorio del Fondo Nacional de las Artes entre 2001 y 2003. Fue académico correspondiente de la Academia Nacional de Historia, académico delegado de la Academia Nacional de Bellas Artes, miembro de número de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán, asesor emérito de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos y miembro honorario de ICOMOS Argentina.

Recibió importantes distinciones que reconocen su trayectoria, como el Premio América otorgado por el XII Seminario de Arquitectura Latinoamericana, reunido en Concepción y Chiloé, por su trayectoria americanista, en noviembre de 2007. El CICOP le otorgó el Premio a la trayectoria, por la valoración y defensa del patrimonio arquitectónico y urbano, en diciembre de 2009. La Fundación Miguel Lillo lo designó Miembro de Honor en 2010, y el Fondo Nacional de Las Artes le entregó el Premio a la Trayectoria Artística FNA en Patrimonio, en 2018. Pero sin duda, el reconocimiento como “ciudadano ilustre de Purmamarca”, distinción otorgada por los propios vecinos en 2012 fue de gran valor simbólico como gesto de memoria agradecida por los habitantes de un lugar que el propio Nicolini siempre mantuvo en su corazón.

Dejó como legado la pasión por la historia de la arquitectura y el urbanismo, el reconocimiento de una voluntad inquebrantable a la hora de conseguir un objetivo, la generosidad extraordinaria intelectual y material y el rigor académico que moldeó la conducta profesional de quienes compartieron el camino académico. A esto debe agregarse un humor que permitía superar cualquier situación tensa, con una fina ironía en casos que lo ameritaban, propio de una extraordinaria inteligencia intelectual y emocional. Sin duda entre las características admirables sobresalen su capacidad inagotable de creación de conocimientos nuevos, la adaptación a las novedades de la tecnología y la humildad para poder tratar a todas las personas por igual, siempre intentando establecer vínculos.

Itinerarios realizados en la Quebrada de Humahuaca y la Puna. La documentación gráfica.

No se sabe a ciencia cierta cuántos viajes realizó el arquitecto Nicolini a la Quebrada de Humahuaca, pero sí se tienen registros fotográficos y documentales de tres de ellos que se desarrollaron en este trabajo. La primera vez que viajó por la región fue en el año en que se casó y quedó enamorado de ella. Lo hizo a bordo del auto de su suegro, un Ford con el que recorrió cerca de 5.000km desde Buenos Aires hasta ese destino.

Su acervo fotográfico es incalculable pues tiene diapositivas y negativos de todos lados del mundo, pero en esta oportunidad se hará referencia específicamente a las fotos que tomó en la Quebrada de Humahuaca, un legado de 87 negativos en blanco y negro de seis por seis centímetros. De acuerdo con la consulta a sus hijos, se estima que las fotografías son de la década de 1960, y se reconoce que algunas imágenes de la familia son del lapso entre 1968 y 1969, pudiéndose precisar para las imágenes de Purmamarca la fecha del 30 de agosto, correspondiente a la festividad de Santa Rosa de Lima. Se desarrollan a continuación en una apretada síntesis los itinerarios, los tipos de tomas y la temática que se pudieron interpretar a través del análisis de las imágenes.

El recorrido se inició en la localidad de Lozano, con tomas fotográficas donde muestra a su familia en el contexto, con el vehículo en que se trasladaba y la posta ubicada en esa localidad (Fig. 1 izq.). El itinerario prosiguió por Tumbaya, Purmamarca, Tilcara, Huacalera, Uquía, Humahuaca, Casabindo, para finalizar en Yavi (Fig. 2). En ese sitio, tiene una foto muy singular donde aparecen sus hijos al pie de una cruz y al fondo el campanario de la iglesia de Yavi (Fig. 1 der.). Esta apertura y cierre de un itinerario con imágenes de su familia dan cuenta de la importancia que ella tenía en su vida, a lo que se suma su ser religioso y la pasión por la arquitectura. A lo largo del recorrido se reconocieron en las tomas arquitectónicas unos modos de trabajo y temáticas que enumeramos a continuación:

1) *La vista a vuelo de pájaro*: fue una de las exigencias para la comprensión fácil de la volumetría del edificio, de su emplazamiento y del paisaje que lo circunda. Fue un recurso utilizado cuando la geografía se lo permitió, tal como se verifica en las vistas desde cerros de las iglesias de Tumbaya, Tilcara y Casabindo; 2) *El paisaje urbano y las técnicas constructivas* que identifican a un período u otro se ven expresadas en las imágenes de las calles, como se comprueba en las fotografías de Humahuaca; 3) *La vista en escorzo*: utilizada con frecuencia para la toma específica del objeto arquitectónico, tanto exterior como interior, aun cuando la longitudinalidad de la nave de una iglesia lo invitara a sacar una foto desde el eje de simetría; 4) *Los detalles arquitectónicos* como retablos o cubiertas, están presentes en sus imágenes y constituyen temas desarrollados con solvencia en sus clases de grado y posgrado; 5) *Las obras de arte*: su interés por ellas lo llevó a un conocimiento exhaustivo de bienes del siglo XVI y XVII que encontró en las iglesias quebradeñas, integradas en los interiores, hecho que revela la mirada integral del paisaje incorporando a la arquitectura todo aquello que se relacionaba con ella; 6) *El patrimonio inmaterial* sobre el cual expresó una contundente inclinación en la captura de diversas imágenes como la procesión de Santa Rosa de Lima en Purmamarca, las bandas de sicuris, o una vendedora de especias en dicho pueblo, que constituyen evidencias de su visión holística; 7) *La arqueología* como temática registrada demuestra que entendió al patrimonio como un todo. Sus fotos de detalles del Pucará de Tilcara y el interés en su conocimiento expresado en publicaciones



Figura 1. A la izquierda, la Familia Nicolini en Lozano; a la derecha, los cuatro hijos de Nico en Yavi. Foto: Alberto Nicolini.



Figura 2. Secuencia de imágenes del itinerario: a) Tumbaya, b) Purmamarca, c) Tilcara, d) Huacalera, e) Uquía, f) Humahuaca, g) Casabindo, h) Camino a Yavi. Fotos: Alberto Nicolini.

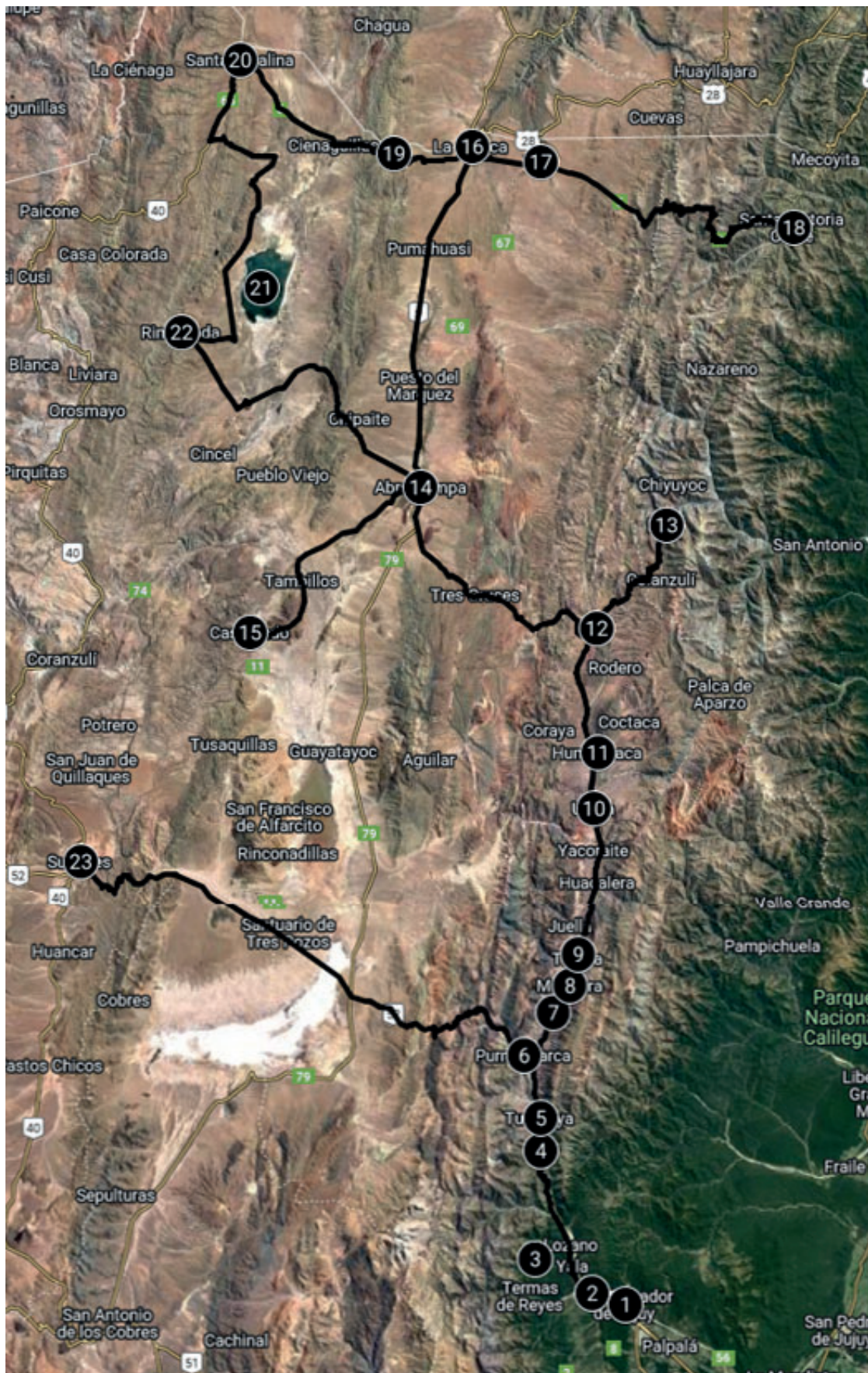
y clases magistrales diversas hablan de su formación y sus convicciones; 8) *El paisaje rural* se hizo presente en muchas fotografías, como las de sectores no identificados de la Quebrada de Humahuaca, o las del cerro de los Ocho Hermanos y el Puente del Diablo en el camino hacia Yavi.

Los modos fotográficos resultan familiares para algunos de los autores de este trabajo, puesto que fue la manera en que enseñó a registrar imágenes para analizar la arquitectura.

Nicolini usó varias de estas fotografías para sus publicaciones posteriores en revistas y en partes de libros, en autoría individual o con colaboración. A través de ellas se pudo conocer que recorrió además ciertos sectores de la puna en un segundo itinerario que incluyó Cochinoca, Rinconada, Tafna y Santa Catalina (Fig. 3), con los mismos modos fotográficos que consideraron los aspectos urbanos, arquitectónicos, paisajísticos, inmateliales y artísticos. Como corolario en la Guía YPF (Romero, Samar, Nicolini y Nicolini, 1998) plasmó los recorridos realizados ampliando su derrotero sobre San Salvador de Jujuy, Reyes, Lagunas de Yala, Volcán, Posta de Hornillos, Iturbe, Iruya, Abra Pampa, La Quiaca, Santa Victoria, Laguna de Pozuelos y Susques.

Publicaciones relacionadas con la Quebrada de Humahuaca

¿Cuáles son las interpretaciones, enfoques y problemas que se evidencian a través de la documentación gráfica y escrita producida y/o empleada por Nicolini? El arquitecto realizó numerosas publicaciones con temas que comprendieron la historia urbana, la ciudad hispanoamericana y el patrimonio arquitectónico y urbano, entre otros (por ejemplo, Nicolini, 1986 y 1997). Con relación a la Quebrada de Humahuaca se encontraron en la revista *Nuestra Arquitectura* (1964 a, b y c) una serie de tres artículos publicados en las ediciones de marzo, abril y mayo (Fig. 4). Luego participó de la serie de *El Patrimonio Arquitectónico de los argentinos* (Nicolini, Silva y Martínez, 1982) y dos años después, publicó *Arquitectura en el valle del Río Grande de Jujuy* (Nicolini, 1984). En la década de 1990 hizo



Referencias

1. San Salvador de Jujuy - 2. Reyes - 3. Lagunas de Yala - 4. Volcán - 5. Tumbaya - 6. Purmamarca - 7. Posta de Hornillos.
8. Maimará - 9. Tilcara - 10. Uquiá - 11. Humahuaca - 12. Iturbe - 13. Iruya - 14. Abra Pampa - 15. Casabindo - 16. La Quiaca.
17. Yavi - 18. Santa Victoria - 19. Tafna - 20. Santa Catalina - 21. Laguna de Pozuelos - 22. Rinconada - 23. Susques.

un estudio sobre los pueblos de indios del noroeste argentino en su larga historia (Nicolini, 1993)⁶.

El primer texto publicado en relación con la Quebrada de Humahuaca fue en la década de 1960, acerca del poblado de Purmamarca, que hasta ese momento no había sido prácticamente estudiado, ni se conocían sus características más que por descripciones geográficas de unas pocas líneas, publicadas en libros de enseñanza o guías de turismo. Nicolini viajó al pueblo y realizó un interesante trabajo de campo, un relevamiento gráfico que plasmó en mapas y un relevamiento fotográfico que con el tiempo conformó una colección. En los tres textos, bajo el título *El poblado y la iglesia de Purmamarca en Jujuy, Argentina* se analizaron la arquitectura, el espacio urbano y el paisaje de Purmamarca, con particular énfasis en su iglesia. En el primer artículo explicó la situación geográfica y la historia de Purmamarca,

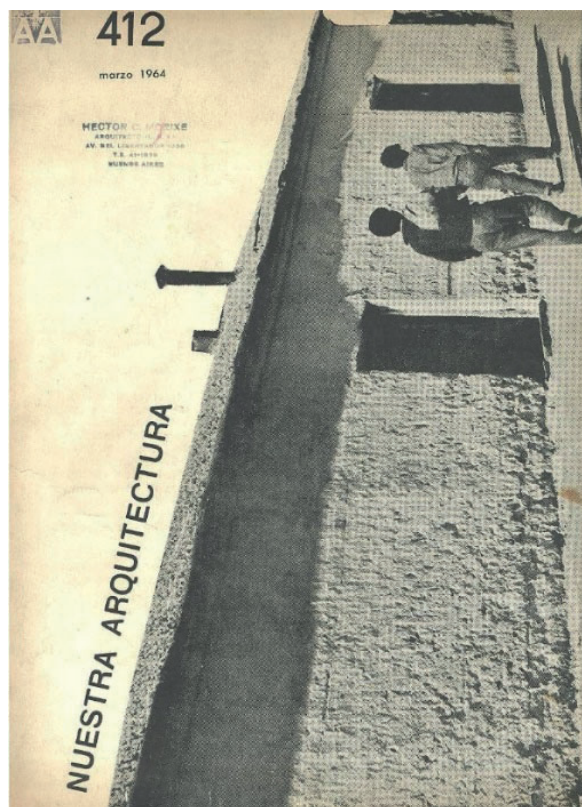


Figura 4. Tapa de la revista *Nuestra Arquitectura* N° 412.
Fuente: Nicolini, 1964 a.

describiendo a ese lugar como marginal y preservado (Nicolini, 1964a). El siguiente número publicado retomó la “Historia del poblado”, y además explicó el “Emplazamiento y trazado”, “Las calles” y “Las viviendas”. Nicolini destacó con respecto al asentamiento que estaba emplazado en un valle, con cultivos alrededor del núcleo urbano. Purmamarca fue descrita como «una aglomeración arquitectónica no muy compacta, blanca y marrón, entre un marco verde de las copas de algarrobos, álamos» (Nicolini 1964b:28).

El tercer y último texto de la serie, se enfocó en contar la historia y la arquitectura de la iglesia de Purmamarca, tema ya desarrollado desde diferentes perspectivas y en distintos libros. El interés en estos edificios tiene su antecedente en la serie de Documentos de Arte Argentino publicados a fines de la década de 1930 por la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) donde se priorizó la imagen del Norte como “cuna de la patria”. Luego, en la década de 1940 se declaró a varias capillas del territorio norteño como Monumentos Históricos Nacionales (Decreto N° 95.687/1941).

Ese texto de Nicolini de 1964 fue publicado junto a planos de la localidad, que fueron realizados a partir del relevamiento del propio arquitecto, en especial uno en el cual se pueden ver las formas de las construcciones y sus lotes, los cultivos y acequias existentes entre otros datos (Fig. 5).

En la década de 1980, fue coautor del tomo 1 *Noroeste Salta / Jujuy* de la serie *El patrimonio Arquitectónico de los argentinos*. Allí, se profundizó en el análisis y valoración de bienes urbanos y arquitectónicos notables de Jujuy. Se destacan artículos sobre la iglesia y la

6. Acá se exponen solo algunas de sus publicaciones, a la fecha, en el IHP-FAU-UNT todavía se recopilan y analizan más textos que Nicolini publicó sobre este territorio en estudio, entre una variedad interesante referida a diferentes temáticas.



Figura 5. El poblado de Purmamarca. Relevamiento: Alberto Nicolini. Dibujo: C. Paolasso, M. Castro, C. Guerineau y E Kotowickz. Fuente: Nicolini (1964 b).

hacienda de Tumbaya, el pueblo y la iglesia de Purmamarca, el pucara e iglesia de Tilcara, la iglesia de Huacalera y la Posta de Hornillos, la iglesia de Uquía; la plaza, calles e iglesia de Humahuaca; el pueblo e iglesia de Casabindo; e Iglesias de Cochinoca, de Rinconada, de Tafna y de Santa Catalina; el pueblo e iglesia de Yavi y la casa del Marqués de Tojo, además de analizar la ciudad capital (Nicolini, Silva y Martínez, 1982:87).

En el texto de 1984, Nicolini consideró la arquitectura norteña como de una «conmovedora fidelidad a sus propias raíces y una segura e insensible manera de incorporar las innovaciones sin perturbar la unidad y la continuidad históricas» (Nicolini 1984:72). En ese trabajo identificó diferentes tipos de arquitectura, destacando las características de los pucarás y de los pueblos de indios -con la iglesia como principal edificio-, además de la ciudad capital. En el texto identificó dos tradiciones constructivas: La hispánica, de techos a dos aguas a la vista, fachadas desnudas y encaladas, acentos en las puertas y alguna que otra ventana; y la del siglo XIX que esconde los techos detrás de pretilos bajo los que asoman gárgolas de cinc, y fachadas con pilastras que ordenan y les dan ritmo a las aberturas (Nicolini, 1984:75).

Los pueblos de indios surgieron de la hacienda del encomendero y/o la iglesia, con una estructura particular e identitaria, y fueron elementos centrales en los procesos de transformación de nuestra historia. En el texto sobre el tema, Nicolini analizó el noroeste argentino, con énfasis en Salta y Jujuy, que son la conexión natural geográfica e histórica con el altiplano boliviano. De Jujuy tomó como los casos de Purmamarca, Tilcara, Uquía, Humahuaca, Tumbaya, Yavi, Cochinoca, Casabindo y Susques, entre otros (Fig. 6), analizando en ellos la traza, la iglesia, los edificios, el paisaje urbano, y su arquitectura.

Rol en el conocimiento de la Quebrada.

Rol en la valoración patrimonial.

Otra de las preguntas que guiaron esta investigación fue indagar sobre el rol de Nicolini en la valoración patrimonial de la Quebrada. Ya en su formación profesional en la ciudad de Buenos Aires, Nico reconoció en el Arquitecto Buschiazzo un gran referente para su propia trayectoria gracias a quien «...yo aprendí (...) a valorar el patrimonio mundial y en particular el patrimonio americano, e hispano o hispano ibero americano y el argentino» (Los juegos de la Cultura, 2019). A partir de esta importante influencia, Nicolini dedicó su carrera al estudio y valoración del patrimonio, como así también a gestionar su preservación.

El trabajo de investigación en Purmamarca desarrollado por el arquitecto puede vincularse a la valoración del pueblo. De hecho, fue uno de los principales antecedentes para la Ordenanza Municipal n° 006/1971 que regula el espacio urbano y la arquitectura de Purmamarca. La normativa en su primer artículo indica: «Declárase sector de reserva turística el poblado de Purmamarca y sus zonas aledañas». Esta normativa, fue un momento de quiebre en la historia local y un importante antecedente en la valoración patrimonial de la Quebrada (Tommei y Mancini 2022). Los estudios de Nicolini influyeron también en el Decreto n° 370 de 1975 de la Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Lugares Históricos (CNMMYLH) que reconoce como Lugar Histórico Nacional (LHN) al pueblo de Purmamarca.

Además, durante los años 70, el equipo de Nico, integrado por Olga Paterlini y Marta Silva desarrolló un trabajo para el BID, aún inédito, relacionado con el patrimonio arquitectónico y su valoración para el Noroeste Argentino. La parte correspondiente a la Quebrada de Humahuaca fue la base que se usó en la postulación a Patrimonio de la Humanidad, instancia en que participó Paterlini como experta. En 2003, apenas se supo la noticia de que la UNESCO había declarado a la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad, Nico fue invitado a Buenos Aires a dar una conferencia ante una multitud. En esa ocasión expuso imágenes de sus viajes por la quebrada, acumuladas en dos carros circulares de diapositivas, según testimonia una de las autoras de esta publicación.

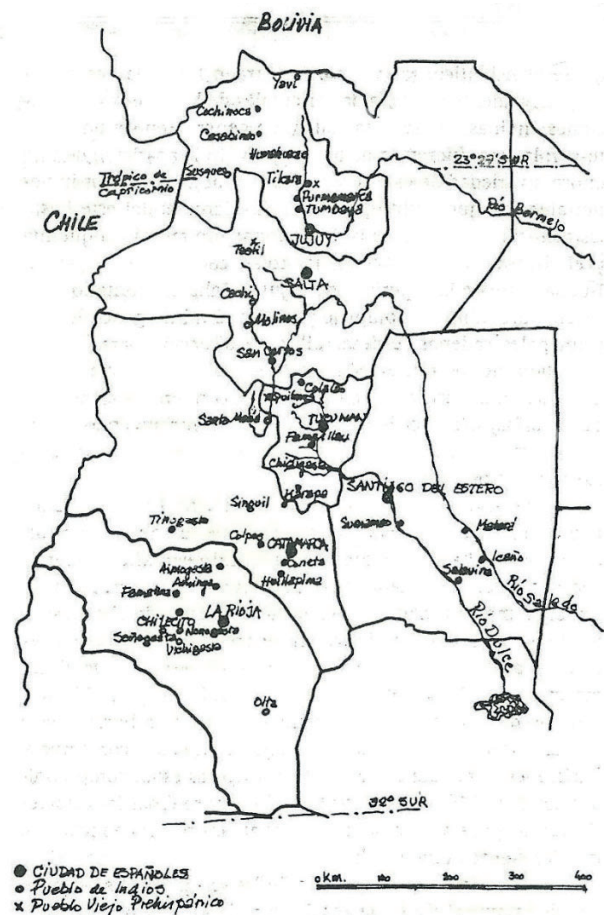


Figura 6. Distribución regional de asentamientos humanos en el período colonial, con distinción de pueblos prehispánicos, pueblos de indios y ciudades españolas. Dibujo: Alberto Nicolini (1993).

Fuente: CEDOARQ.

Purmamarca, laboratorio de análisis.

Se analizó en este trabajo particularmente Purmamarca, porque para Nicolini fue un caso emblemático, que le permitió formular un análisis más general trasladable a posteriori a una región más amplia. Para el arquitecto, el pueblo reunía condiciones únicas:

...una situación marginal capaz de preservarla del turismo, que ya ha desvitalizado los modos de vida de dos instalaciones cercanas: Tilcara y Humahuaca. Su aislamiento territorial, su acceso difícil y a veces imposible, sus escasas tierras cultivables, sus limitadas fuentes de riego, su marcada endogamia y su resistencia a la instalación del extranjero (circunstancias ambas que hacen que más del 60% de la población actual descienda de un tronco común rastreable por lo menos hasta los principios del siglo XIX), su marcado orgullo local (...) su fuerte raíz indígena y su barniz hispano hacen de esta pequeña comunidad un ejemplar de laboratorio perfecto para el análisis histórico-arquitectónico integral. (Nicolini, 1964, p.29, el destacado es de los autores).

Fue allí donde se forjó la mirada integral sobre el patrimonio arquitectónico, pues su interés traspasó los estudios previos de la Quebrada y Purmamarca, que se enfocaban en la morfología de las capillas, para comprender la arquitectura y el conjunto urbano como parte de una cultura y su gente (Fig. 7). Esta mirada se construyó en base a su formación inicial, pero se fue nutriendo por sus relaciones personales. En primer término, su incorporación de la filosofía, la historia y la antropología a la arquitectura estuvo marcado por el apoyo de su esposa, Julia Alessi, Licenciada en Filosofía, como señaló en distintas oportunidades: «El apoyo en esas temáticas de humanidades siempre fue mi mujer» (Los juegos de la Cultura, 2019). Además, entre otros de sus contactos, Nicolini menciona al documentalista Jorge Prelorán⁷. Sin respetar un estricto marco teórico antropológico, Prelorán realizaba observación participante por un tiempo prolongado con el fin de registrar las actividades de los hombres en un medio natural hostil con la meta de que el espectador eventualmente visitara esa región del Norte del país como turista, e interactuara con nativos del lugar con mayor respeto y aprecio (Mancini, 2020). Resulta interesante observar como por un lado Nicolini estaba ampliando la mirada sobre el patrimonio, ya no sólo centrada sobre la arquitectura de las iglesias mientras que, por el otro, Prelorán proponía también una mirada nueva sobre el cine documental en la región. Además, la relación de Nicolini con la fotografía documental puede también vincularse a esos años de trabajo conjunto que realizaron como se observa en las fotografías de Prelorán incluidas en publicaciones de Nicolini (Fig. 8), o al interés del cineasta por Purmamarca, al punto tal que le dedicó un documental⁸.

Consideraciones finales

A modo de cierre, se quiere destacar que fueron diversas formas del arte y la ciencia

7. Cuando este llegó a Tucumán, cuenta Nicolini que fue él quien le allanó el camino para que Prelorán se vinculara con la UNT y que realizara parte de su trabajo en la región, incluida la Quebrada. Varios de los documentales de Prelorán se centraron en la Quebrada y se realizaron en el marco del Fondo Nacional de las Artes, pero también fue convocado por el ICUNT, Instituto de Cine de la UNT (Díaz Suárez y Enrico, 1997). Prelorán es tal vez la figura más destacada del cine etnográfico nacional y realizó con apoyo de la UNT los documentales "Jujuy, la Quebrada Purmamarca" (1966); "Un tejedor de Tilcara" (1967); "Señalada en Juella" (1968) y la obra documental considerada más importante de su carrera, "Hermógenes Cayo" (1968), aunque esta última transcurre en la Puna de Jujuy (Mancini, 2020).

8. Prelorán, Jorge (1967) Jujuy. La Quebrada de Purmamarca, Universidad Nacional de Tucumán, ICUNT.

las que se ocuparon de construir una mirada valorativa sobre la Quebrada. En este largo proceso, el arquitecto Nico formó parte de una constelación de sentidos que llevaron a una valoración creciente por la Quebrada de Humahuaca hasta que se consolidó bajo la figura de Paisaje Cultural y se la incluyó como tal en la lista UNESCO de Patrimonio Mundial. De este modo, su rol en la patrimonialización de la Quebrada fue como parte de un proceso donde no hubo un solo actor o momento específico, sino una sumatoria de voluntades, apreciaciones, valoraciones, investigaciones que provenían de expertos de distintas disciplinas, artistas, políticos, miembros de elites locales o regionales. En ese transcurso, el arquitecto Nicolini tuvo un rol destacado (en especial en Purmamarca), por dar a conocer los valores histórico – culturales a preservar. Esto no quita que haya tenido una visión reflexiva y crítica sobre los procesos de declaratorias, en especial vinculados al aumento del turismo.

Asimismo, su constante dedicación a la docencia, a la difusión y a la gestión del patrimonio cultural muestran el anhelo de impactar en la mirada de otros visitantes de la Quebrada, educarlo en la apreciación de las distintas formas de los hombres de adaptarse y construir en su medio. En este sentido, se considera que la construcción de esta mirada estuvo atravesada por sus relaciones: desde su maestro más importante (Buschiazzo), sus relaciones más cercanas (su esposa, Julia Alessi) y distintas amistades, como el documentalista Prelorán.

Finalmente, se quiere destacar como en sus investigaciones buscó la producción de una mirada integral, que registró imágenes para el análisis físico e histórico del territorio, estudió las distintas comunidades originarias y los distintos períodos históricos, junto con los análisis urbanos de los pueblos de indios (desde su estructura y paisaje urbano). Además, estudió la arquitectura de iglesias y viviendas, valoró los aspectos artísticos (pinturas, retablos, pulpitos), técnicos e inmateriales tales como celebraciones y ritos, la temporalidad del paisaje (apreciable en los ciclos de la vida de sus habitantes), actividades cotidianas (vendedoras, comidas) y se comprometió con la conservación y preservación del patrimonio. Sus producciones más tempranas aportaron una mirada renovada sobre la Quebrada de Humahuaca, pues antes los estudios arquitectónicos se centraban en edificios puntales, mientras que la mirada de Nicolini fue más amplia, e incluyó conjuntamente el paisaje, lo urbano, la gente, sus actividades y su cultura.

Referencias bibliográficas.

- Los Juegos de la Cultura (2019, 27 de junio). *LJC 27 06 19 Alberto Nicolini* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QQ9TY5Um75o>
- Mancini, C. (2020). El cine documental y la construcción de la alteridad en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina (1947-1977). *Cine Documental*, 21, pp. 73-104.
- Nicolini, A. (1964a, marzo). El poblado y la iglesia de Purmamarca en Jujuy, Argentina. 5a. *Nuestra Arquitectura*, 412, pp. 29-36.
- Nicolini, A. (1964b, abril). El poblado y la iglesia de Purmamarca en Jujuy, Argentina. 5b. *Nuestra Arquitectura*, 413, pp. 27-38.
- Nicolini, A. (1964c, mayo). El poblado y la iglesia de Purmamarca en Jujuy, Argentina. 5c. *Nuestra Arquitectura*, 414, pp. 39-48.

- Nicolini, A. (1984, mayo). Arquitectura en el valle del Río Grande de Jujuy. *Summa/historia*, 199, pp. 72–75.
- Nicolini, A. (1986) Preservación del patrimonio arquitectónico y urbanístico de los centros intermedios y pequeños de la Argentina”. Ponencia base en el III Congreso Nacional sobre Preservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano. Río IV, 17-20 septiembre 1986. Publicado en Summarios N° 110-111. Buenos Aires.
- Nicolini, A. (1993). Pueblo de Indios en el Noroeste Argentino. En R. Gutiérrez (coord.) *Pueblo de Indios. Otro Urbanismo en La Región Andina* (pp. 381–447). Ecuador: Ediciones Abya-yala.
- Nicolini, A. (1997) La traza de las ciudades hispanoamericanas en el siglo XVI. En *Anales del IAA*, N° 29, 1992-93 del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. FADU - UBA. ISBN 950-29-0511-3. Buenos Aires.
- Nicolini, A., Silva, M., y Martínez, E. (1982). *El Patrimonio Arquitectónico de Los Argentinos*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos e Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo.
- Tommei, C. y Mancini, C. (2022). Normas y formas en un Paisaje Cultural UNESCO. La arquitectura y el urbanismo de Purmamarca (Quebrada de Humahuaca, Argentina). *Cuaderno Urbano*, 33(33), pp. 189-225. <https://doi.org/10.30972/crn.33336235>

Acerca de los autores.

Mónica Rossana Ferrari.

<https://orcid.org/0000-0002-4309-8111>.

Arquitecta, Docente de la Universidad Nacional de Tucumán, Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (INTEPH- CONICET-UNT), Diplomada en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo, Magister por la Universidad de Tucumán en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Latinoamericanos, Máster por la Universidad Pablo de Olvide de Sevilla en Instrumentos de Gestión del Patrimonio, Doctora por la Universidad Pablo de Olvide de Sevilla en “Historia del Arte y Gestión Cultural del Patrimonio en el Mundo Hispánico”. Tiene 90 trabajos publicados entre artículos, capítulos en libros, libro y presentaciones a congresos habiendo participado como expositor en diversas reuniones científicas (nacionales e internacionales). Dirige el proyecto PIP sobre: “Desarrollo de instrumentos para la gestión participativa y sostenible del Paisaje Cultural en la Quebrada de Humahuaca, Patrimonio Mundial. La preservación de Purmamarca y su área de influencia”.

INTEPH – CONICET – UNT.

Instituto de Historia y Patrimonio Alberto Nicolini.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Tucumán (IHP-FAU-UNT).

Correo electrónico: m_ferrari10@yahoo.com.ar.

Clara Elisa Mancini.

<https://orcid.org/0000-0003-1555-077X>.

Profesora en Antropología, Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (INTEPH- CONICET-UNT), Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires (área arqueología). Su tesis doctoral “Arqueología, patrimonio y usos del pasado. Las transformaciones territoriales de la Quebrada de Humahuaca hacia un Paisaje Cultural” fue premiada por el Ministerio de Cultura de la Nación – Activar Patrimonio en 2022 para su publicación. Tiene más de 40 trabajos publicados entre artículos, capítulos en libros, libro y presentaciones a congresos habiendo participado como expositora en diversas reuniones científicas (nacionales e internacionales). Dirige el proyecto PICT sobre: “Metodologías participativas de diagnóstico y planeamiento territorial en un Paisaje Cultural Patrimonio de la Humanidad: Quebrada de Humahuaca (Jujuy)” y participa en otros PICT, PIP y PIUNT.

INTEPH – CONICET – UNT.

Instituto de Historia y Patrimonio Alberto Nicolini.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Tucumán (IHP-FAU-UNT).

Correo electrónico: claraemancini@gmail.com

Constanza Inés Tommei.

<https://orcid.org/0000-0002-2466-2901>.

Arquitecta y Doctora en Geografía por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora Asistente del CONICET. Actualmente, está trabajando en la investigación titulada: “Pueblos y parajes invisibles. Patrimonio y turismo en la Quebrada de Humahuaca (2003—2023)”. Realizó estudios de grado en Antropología Social en la Universidad Autónoma de Madrid, España, gracias a la Beca de Intercambio CEAL. Investigador responsable del Proyecto PICT 2020 SERIE A-1384 “Diagnóstico propositivo de pueblos y parajes invisibles. Patrimonio y turismo en la Quebrada de Humahuaca (2003-2019)”, y del PIBAA 2022-2023. “Herramientas metodológicas para el ordenamiento territorial de los pueblos y parajes de la Quebrada de Humahuaca, Patrimonio de la Humanidad”. Desarrolló tareas de investigación en distintos equipos, relacionados con los estudios arquitectónicos, territoriales, turístico, patrimoniales y geográficos. Publicó en revistas y libros sobre estas temáticas. Hoy, es docente del Taller de Urbanismo, en la Carrera de Arquitectura, en la UNSAM.

INTEPH – CONICET – UNT.

Instituto de Historia y Patrimonio Alberto Nicolini.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Tucumán (IHP-FAU-UNT).

Correo electrónico: ctommei@gmail.com

Luis Alberto Bruna.

<https://orcid.org/0000-0002-9137-7844>.

Arquitecto y Especialista en Gestión en Tecnologías Culturales. Docente e investigador de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán. En el período 2006 – 2014 fue Director de Desarrollo Edilicio e Inventario Patrimonial del Museo de la UNT. Actualmente es Secretario Técnico del Centro Documental de Arquitectura del NOA, dependiente del IHP-FAU. Es miembro investigador del Instituto de Arte Americano y Regional de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Es miembro de la Comisión de Patrimonio de los Bienes Culturales de la Arquidiócesis de Tucumán. Tiene más de 20 trabajos publicados entre artículos, capítulos en libros, libro y presentaciones a congresos habiendo participado como expositor en diversas reuniones científicas (nacionales e internacionales). Es codirector de dos proyectos de investigación sobre temas de paisaje cultural en la Quebrada de Humahuaca. Se especializa en investigación sobre arquitectura religiosa postconciliar en la Arquidiócesis de Tucumán. Posee experiencia en registro, inventario y divulgación del patrimonio cultural, como así también en curaduría y montaje de muestras de carácter histórico.

IHP – FAU – UNT.

Instituto de Historia y Patrimonio Alberto Nicolini.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Tucumán (IHP-FAU-UNT).

Correo electrónico: luiggiphantom@gmail.com

JUAN JOSÉ CARDONA MORERA, PIONERO DE LA ESTATUARIA EN MENDOZA¹.

JUAN JOSÉ CARDONA MORERA,
PIONEER OF THE STATUARY IN MENDOZA.

IRENE GRAS VALERO², CRISTINA RODRÍGUEZ-SAMANIEGO³.

Resumen:

El objetivo principal del presente artículo es el de difundir la obra y trayectoria profesional del escultor catalán Juan José Cardona Morera, emigrado a Argentina a principios de siglo XX y establecido en Mendoza capital desde 1914 hasta su muerte, acaecida en 1969. Cardona Morera fue el primer escultor de Mendoza, contribuyendo significativamente al desarrollo del arte público y monumental de la ciudad. Además, cabe considerarle pionero en la docencia de esta disciplina en Mendoza.

Palabras clave: escultura; arte público; monumento; Argentina; Mendoza.

Abstract:

The main objective of this article is to disseminate the work and professional career of the Catalan sculptor Juan José Cardona Morera, who emigrated to Argentina at the beginning of the 20th century and settled in the city of Mendoza from 1914 until his death in 1969. Cardona Morera was the first sculptor of Mendoza, contributing significantly to the development of public and monumental art in the city. Furthermore, he should be considered a pioneer in the teaching of sculpture in Mendoza.

Key words: sculpture; public art; monuments; Argentina; Mendoza.

1. Este artículo es resultado del proyecto de investigación *Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España (PID2019-105288GB-I00), desarrollado por el grupo de investigación GRACMON, de la Universidad de Barcelona. Deseamos agradecer encarecidamente a los descendientes del escultor Cardona, Rosana Beatriz Cardona y Carlos Mauricio Paredes Cardona, su inestimable ayuda a la hora de desarrollar la investigación que ha permitido la presente publicación. Algunas de las referencias bibliográficas citadas en este texto, especialmente de hemeroteca, están incompletas, ya que proceden de recortes de prensa del archivo familiar de dichos descendientes.

2. Universidad de Barcelona.

3. Universidad de Barcelona.

1. Introducción

El pasado 16 de agosto de 2023 quedó inaugurada en Mendoza la renovación del llamado “Cóndor del Acceso”, obra del artista de origen catalán Juan José Cardona Morera, un proyecto de 1932, que había quedado prácticamente destrozado en una tormenta en febrero de 2022. La municipalidad de Mendoza encargó esta restauración, después de años de lucha de los descendientes del artista. Juan José Cardona Morera, o – en catalán, Joan Josep Cardona i Morera- (Fig.1) resulta una figura bastante desconocida para el público en general. Ello se debe a distintos motivos. En primer lugar, al hecho que buena parte de su vida, desde 1914 hasta su muerte en 1969, residió en Mendoza capital, lejos de los circuitos de arte internacionales, donde ejerció como escultor, ilustrador de revistas y como docente en distintas escuelas de arte de la ciudad. Otro aspecto que considerar es que no existe ninguna publicación monográfica de cierta envergadura sobre su obra, que facilite un mayor conocimiento de la labor creativa del artista. Además, cabe destacar que la bibliografía que recoge su obra a menudo confunde al artista con otro escultor catalán, José Cardona Furró (Barcelona, 1878-1922), quien vivió también en Argentina a principios de siglo XX, resultando muy complicado valorar correctamente la obra de ambos, al no existir el catálogo definitivo de sus producciones. Mientras que de Furró tenemos bastantes datos biográficos (López Pérez y López Piqueras, 2015), la primera parte de la vida de Morera se halla todavía en la penumbra: desconocemos cuándo y dónde vino al mundo, así como el año exacto de su llegada a Argentina. Se ha apuntado la posibilidad de que ambos estuvieran unidos por parentescos familiares, aunque no parece existir ninguna prueba concluyente al respecto. La familia de Furró procedía de Pont de l’Armentera, en Tarragona, mientras que lo más probable es que la de Morera fuese de Toralla, en Lleida.



Figura 1. Vicente Lahir Estrella, *Retrato de Juan José Cardona*, 1914.
Óleo sobre lienzo, 60x80 cm. ección particular

Cardona Morera fue, sin duda, un artista polifacético y multidisciplinar. Cultivó la escultura, pero también el dibujo, la ilustración de revistas y diarios mendocinos - como *La Quincena Social* o *El Cuyano*-, y la pintura, además de ejercer como docente durante buena parte de su carrera. En el presente artículo nos centraremos en su vertiente escultórica, sobre todo como autor de obra pública, ya que, de hecho, su principal actividad es ésta y, además, se le considera el primer escultor de Mendoza, cronológicamente hablando (*Tribuna*, 1922).

2. Biografía de Juan José Cardona: de Cataluña a Mendoza

Como apuntábamos, desgraciadamente, no conocemos el año y lugar del nacimiento de Cardona, pese a las pesquisas realizadas en distintos archivos de Barcelona y otras localidades. A nivel historiográfico, se acostumbra a situar su natalicio en marzo de 1894⁴, aunque seguramente naciera en 1891. Se cree que vino al mundo y creció en la Ciudad condal, aunque este es un extremo que no nos ha sido posible corroborar documentalmente todavía.

En lo referente a su formación, los años en los que Cardona hubiera podido asistir a la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes, popularmente conocida como la *Llotja*, coinciden con un periodo del que no existen registros, ya que éstos se perdieron en los sucesivos traslados de sede de la entidad, y como consecuencia de los constantes cambios de titularidad de la Escuela. Sin embargo, las fuentes afirman que estudió allí, dato lógico por otra parte, ya que la *Llotja* era el centro de formación de los artistas en esa época en Barcelona. Cabe lamentar esta falta de documentación, porque además de proporcionar detalles sobre las asignaturas cursadas, seguramente hubiera arrojado también datos biográficos contenidos en la matrícula. En esa época, Cardona habría podido asistir a las clases de escultura de Agapit Vallmitjana Barbany, considerado, junto a su hermano Venanci, el renovador del lenguaje escultórico en la España de finales del siglo XIX (Dilla y Freixa, 2020; Rodríguez-Samaniego, 2016). Tras la defunción de Vallmitjana, su discípulo Antoni Alsina i Amils ocupó el cargo, continuando con la difusión del paradigma estético instaurado por su predecesor y transitando posteriormente por el Modernisme y el Noucentisme. Como se estilaba en ese momento, seguramente Cardona compaginase la formación en la escuela con el trabajo práctico como colaborador o asistente en el taller de algún escultor establecido, posiblemente, el mismo Vallmitjana.

Creemos que emigró a Argentina hacia 1910 (Gutierrez Viñuales, 2007, pp. 93-96), coincidiendo con el Centenario, al igual que tantos otros artistas, por las oportunidades que dicho acontecimiento ofrecía. No era el único escultor catalán en establecerse en Buenos Aires durante esos años, recordemos al ya mencionado Cardona Furró, o a Torquat Tasso Nadal, entre otros (Rodríguez Samaniego y Gras Valero, 2016; Gras Valero, Rodríguez-Samaniego, Aragonès Riu, 2018). Se conserva una fotografía del taller que ocupó en Buenos Aires que resulta muy interesante, porque en ella aparecen sus proyectos en curso, una bella anatomía masculina de gran naturalismo, y una figura femenina cuyo estilo refleja las características propias del Noucentisme catalán, en voga por aquel entonces en Cataluña (Fig.2).

4. Véase, por ejemplo: De Santillán, 1956 o Campana, 2020. La biografía del artista, elaborada por los mencionados descendientes, concreta la fecha del 3 de marzo de 1894.

Durante los primeros tiempos en Buenos Aires, Cardona estableció lazos con artistas argentinos destacados de la época, como Leopoldo Bravo, Benito Quinquela Martín o los mendocinos Ricardo Tudela y Vicente Lahir Estrella. Junto a Lahir Estrella y a Quinquela Martín, impartió clases en la Asociación de Artistas Plásticos y Literarios Porteños (Campana, 2016). Según recuerda la familia del catalán, fue Lahir Estrella quien le propuso trasladarse a Mendoza, para integrar la plantilla de profesores de la Academia de pintura, escultura y grabado, inaugurada en 1915 (Favre, 2015, pp. 166-168)⁵; donde tiempo después, terminaría ocupando la cátedra de modelado (Gómez de Rodríguez, 1998, pp. 111-113). Este centro cerró temporalmente sus puertas en 1920, por problemas financieros, y no volvería a abrir hasta 1933 tras su reestructuración, siendo Cardona uno de los miembros y socios fundacionales de esta escuela en su segunda etapa, ya como Academia de Bellas Artes de la Provincia de Mendoza (Favre, 2015, p. 168). La existencia de un retrato de Cardona hecho por Lahir Estrella, con la inscripción “Mendoza, 1914”, sugiere que el traslado del catalán a la ciudad se produjo alrededor de esa fecha. Su labor como docente debió de resultarle particularmente gratificante, ya que, a parte de la que llevaba a cabo en el marco de la Academia, fue docente de otros centros de carácter no institucional. A partir de 1920, fue nombrado vicepresidente de la Escuela de Dibujo y Pintura que se ubicó en los salones del Centro Catalán (Campana, 2016). Asimismo, a partir de 1933, impartió clases en la Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre (Favre, 2015, p. 167). La Escuela funcionaba los domingos y las clases, dirigidas a niños y jóvenes, eran libres y gratuitas. El sistema de aprendizaje se basaba en la observación de la naturaleza (*Los Andes*, 1936, p. 4), una orientación intuitiva y poco académica que facilitó el acceso a la formación artística a un abanico amplio de mendocinos y, más tarde, su ampliación a los departamentos de San Juan, San Luis, San Rafael y Misiones. Existe un monumento a la Asociación, situado cerca del acceso principal al parque San Martín, con una placa historiada por Cardona y fechada en 1938.

Cardona formó a la primera generación de escultores propiamente mendocinos, nacidos ya en Argentina, y a otros tantos artistas que asistieron a sus clases en la Academia o en los otros centros en los que trabajó el catalán, siempre de carácter público. Entre ellos, conviene destacar a Mariano Pagés. El restaurador Miguel Ángel Marchionni, alumno del catalán, recuerda su carácter exigente con el trabajo de sus estudiantes y su capacidad para orientar sin imponer, además de su humildad⁶.



Figura 2. Fotografía del taller de Cardona en Buenos Aires. Archivo familiar de Rosana Beatriz Cardona y Carlos Mauricio Paredes Cardona.

5. Lahir Estrella partió a Madrid para completar su formación, entre 1911 y 1914 (Favre, 2010, p. 181). Sobre la academia véase: Chiavazza, 2013.

6. Conversación escrita entre los descendientes del artista y el Sr. Marchionni (05/09/23).

Cardona participó activamente en la vida artística y asociativa de Mendoza. Por una parte, mantuvo lazos estrechos con otros artistas catalanes emigrados que vivían en la zona, como los pintores Fidel Roig Matóns y Ramon Subirats, o el diseñador de vitrales Antoni Estruch (Favre, 2015, p. 168). Por otra parte, integró el grupo de artistas locales que conformaban el Taller del Challo, entre quienes se encontraban Fidel de Lucía y Antonio Bravo, entre otros. A su vez, formó parte de la Asociación de Gente de artes y letras de la provincia de Mendoza, denominada "La Peña" y creada en 1937 (Constituyóse "La Peña"...1937). Y, más tarde, en 1941, co-fundó la Asociación de Artistas Plásticos de la Provincia de Mendoza⁷.

Finalmente, en lo que acontece en una dimensión más privada, indicaremos que Cardona se casó en 1949 siendo ya padre de una numerosa familia, afincada a su vez también en Mendoza y alrededores. Aquejado de una fuerte depresión en sus últimos años, tras la defunción de su esposa, el escultor destruyó parte de la obra que tenía depositada en su taller, así como parte de su correspondencia y otra documentación personal, hecho que, naturalmente, entorpece la elaboración de un catálogo razonado de su producción y afecta a la comprensión global de su aportación al arte mendocino de su época.

3. Actividad expositiva entre Buenos Aires y Mendoza.

Tras su traslado a Mendoza, concurrió al primer Salón Anual de Bellas Artes de Mendoza, el verano de 1918. Era el único escultor entre los artistas que exhibían sus obras, junto a pintores de la talla de los ya mentados De Lucía, Bravo y Subirats (Gómez de Rodríguez, 1998, p. 34). En una fotografía de la época puede observarse a Cardona junto a éstos últimos en la sesión de clausura del certamen (*Caras y Caretas*, 1918). Esta muestra fue la primera participación del escultor en una exposición de arte en su ciudad de adopción. Cabe destacar que, en una ciudad sin tradición escultórica alguna, la llegada de Cardona supuso un revulsivo y marcó un punto de inflexión en lo referente a la presencia de la escultura en la ciudad.

En ese primer Salón Anual de Bellas Artes de Mendoza, Cardona exhibió diez obras, constando en el catálogo como "Juan Cardona M.": *Retrato de Niño (foto)*, *Boceto para Mausoleo*, *Cabeza de Viejo*, *Estudiando la lección*, *Pingo empacado*, *Primeros pasos*, *Dolor*, *Maquette*, *Hacia lo eterno* y *Ultimos pasos*⁸. Éstas últimas resultan interesantes por su atmósfera macabra, ya que muestran a un esqueleto que acompaña, tanto a una joven como a un viejo, respectivamente.

A principios de la década de 1920, volvió a confrontarse con su público de Buenos Aires, participando en los salones Nacionales de Artes plásticas porteños de 1922 y 1923⁹.

7. En el acta fundacional de la entidad figura su nombre, tal como se recoge en *La Sociedad...*, 2021. La biografía del artista elaborada por sus descendientes, detalla que Cardona ejerció como Tesorero de dicha entidad, que tenía sede en Buenos Aires.

8. *Primer Salón Anual de Bellas Artes*, Mendoza, 1918, n°96-105. Para más información sobre la exposición y la vida artística en Mendoza, véase: *Reconstrucción...* (2021).

9. Aunque se ha apuntado la posibilidad que en 1911 Cardona hubiera concurrido a la Primera Exposición Nacional de Arte de 1911 de Buenos Aires, con un Estudio en mármol, el hecho que esta participación constara bajo el nombre de "José Cardona" genera dudas con relación a la identidad del expositor. Véase *Catálogo de la Primera Exposición...*, 1911, núm. 45.

En 1922 concurrió al certamen con dos retratos, apareciendo en el catálogo como “Juan Cardona Morera”. Su busto de Jaume Molins, le valió un primer premio. La crítica destacó en él la expresión de “una gran manifestación mística. Sus líneas son sobrias, denotando el efecto seductor de una intensa contemplación” (Cardona en el Salón Nacional, 1922). En 1923, ya como “Juan José Cardona”, presentó la efigie en bronce del poeta Juan Bautista Ramos (*Catálogo ilustrado del XIII Salon Anual*, 1923, nº32).

También corresponde a 1923 su participación en el Salón de Primavera porteño, con las obras *Serenidad y Pensativa*. Resulta interesante recoger algunas de las críticas del momento. Sobre éstas dos últimas obras, por ejemplo, se elogió “la sobriedad de recursos” expresada y que rehuyeran “tanto el amaneramiento académico como el amaneramiento contrario, sin duda mucho más pernicioso, de los llamados “innovadores”” (Juan Cardona, el fuerte..., 1923). Esta sería la última muestra en Buenos Aires en la que presentó obra el escultor, de las que tenemos constancia.

A partir de aquí, se concentró en la escena mendocina, participando en el Primer Salón de Primavera de Mendoza, organizado por los Amigos del Arte, en 1934, con las obras *La Libertad, Acan Chana, El Choyque, Cabeza de hombre, Ñiatita, Contemplativa, El hombre del Jopo, Cuye, Hermanitos, Un tropero, Un domador*. Dichas obras nos permiten observar cómo Cardona se interesa por representar tanto a tipos populares como a personas de los pueblos originarios, un interés que mantendría a lo largo del tiempo¹⁰.

En 1942, concurrió al Salón de Artes Plásticas de Cuyo, con *Alba*, una talla directa muy interesante, testigo de su pericia y destreza técnica, y al año siguiente, en 1943, realizó la que parece ser su última exposición, en ocasión del II salón de arte del Mar del Plata, con las obras *Florinda*, en piedra, y, de nuevo, *Alba*¹¹.

No podemos dejar de mencionar, para terminar este apartado consagrado a su actividad expositiva, que Cardona fue seleccionado para integrar la sección argentina de la Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de Bolivia, que tuvo lugar en La Paz, en 1925, hecho que pone de manifiesto la total integración del escultor en el panorama artístico argentino.

4. Una aproximación a la obra de Juan José Cardona.

4.1. Estatuaria en Buenos Aires y otras localidades: problemática e hipótesis.

La mayor parte de la obra sita en el espacio público de Cardona se encuentra en la ciudad de Mendoza y poblaciones aledañas, y reviste un marcado interés, tanto por su calidad como por su valor histórico, atendiendo a que el catalán fue uno de los introductores de la escultura de tradición europea en la ciudad. Sin embargo, no podemos afirmar con seguridad que Cardona Morera fuese el autor del conjunto de esculturas conmemorativas firmadas “Cardona” que se encuentran en Buenos Aires y en otros puntos de la geografía

10. Dicho interés fue compartido por otros artistas catalanes afincados en Argentina, como por ejemplo Francisco Fortuny, quien en sus ilustraciones para revistas de Buenos Aires también representó a criollos, gauchos e indígenas. Véase: Gras Valero y Rodríguez-Samaniego, 2020.

11. Recogido en documento elaborado por la profesora Celia García. Archivo familiar de Rosana Beatriz Cardona y Carlos Mauricio Paredes Cardona, en adelante “archivo familiar”.



Figura 3. Cardona, Mausoleo de Marco Aurelio Avellaneda, 1913. Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires.
Foto de las autoras.

argentina, como el *Busto de Sarmiento* (1910, hall del primer piso de la Legislatura porteña), *Mausoleo de Marco Aurelio Avellaneda* (c.1913, Cementerio de la Recoleta) (Fig.3), y los monumentos ecuestres a San Martín (Municipalidad de San Martín) y a Pedernera (Villa Mercedes, San Luís), ambos de 1915.

La información aparecida en distintos artículos de *La Ilustració Artística*, de Barcelona, en 1912, 1913 y 1915, inducen a creer que todas estas obras son del mismo autor. El artículo de 1912, reproduce la imagen del *Monumento a Pedernera*, el *Busto de Sarmiento* y una figurita de cuerpo entero del compositor catalán Enric Morera¹² (*La Ilustracion Artística*, 1912) atribuyéndolas a "José Cardona". En el de 1913 se publica una fotografía del mausoleo, realizado otra vez por "José Cardona", y se hace referencia al artículo anterior, relacionando pues todas estas obras entre sí (*La Ilustracion Artística*, 1913). Y finalmente, en el de 1915, se reproduce nuevamente el mausoleo y el monumento a San Martín, ejecutados por "J. Cardona" (*La Ilustracion Artística*, 1913). Cabe observar que el busto y las figuras ecuestres mantienen paralelismos formales.

Existe a su vez un estudio monográfico bien documentado sobre el *Monumento a San Martín*, escrito por Roberto Conde (2003), del que se concluye que éste fue ejecutado por el mismo escultor que llevó a cabo el de Pedernera, pero sin especificar en ningún momento el segundo apellido del autor. Sin embargo, las mencionadas historiadoras Fátima López y M. Àngels López opinan que éste es obra de Furró. En conclusión, pues, como apuntábamos anteriormente, no nos resulta posible asegurar que dichos monumentos sean obra de Cardona Morera.

12. Dicho compositor pasó buena parte de su infancia y juventud en Buenos Aires.

En cuanto a la autoría del mausoleo, el debate entre los expertos sigue abierto. Tanto Gutiérrez Viñuales (2003, p. 361 y 2007, p. 96), como los responsables de la oficina del Cementerio de la Recoleta¹³ consideran que es de Morera. Este conjunto, de inspiración simbolista, no responde a los paradigmas formales típicos de la obra de Furró, sino que se acerca a algunas obras conocidas de Morera ejecutadas en Mendoza, como la denominada *Virgenes cansadas*, cuya fotografía recoge el álbum familiar, y nos muestra el busto de tres jóvenes de aspecto lánguido y ojos entrecerrados, característico de este tipo de estética decadente.

Por otro lado, pese a que el *Busto de Sarmiento* está catalogado oficialmente en la Legislatura como obra de Cardona Morera (inventario patrimonial N°7026), en 1911 *Caras y Caretas* publicó una fotografía de su compatriota, José Cardona Furró, en actitud de trabajar, junto a la obra (*Caras y Caretas*, 1911), por lo que parecería justificado atribuirle la autoría a este último. Sin embargo, en el archivo familiar de Morera se conserva otra imagen en la que aparece la obra, aparentemente en un taller, con la inscripción manuscrita “Sarmiento”, hecha en una tipografía característica del escultor. Evidentemente, no podemos descartar que la obra fuese de ambos, es decir, que hubieran trabajado juntos, durante la época en la que Morera vivió en Buenos Aires, antes de su traslado a Mendoza en 1914. Morera habría podido ejercer de *praticien* de Furró. Esta hipótesis se ve fundamentada por el hecho que Furró no tenía experiencia previa en la creación de estatuaria de grandes dimensiones. Su obra previa era básicamente de temática anecdótica, en formato de escultura de salón. De confirmarse que las piezas citadas, *Busto de Sarmiento*, *Mausoleo de Marco Aurelio Avellaneda*, *Monumento a San Martín* y *Monumento a Pedernera* fueran obra de Furró, éste habría podido contar con Morera, compatriota catalán algo más joven y con formación técnica, para asistirle en el proceso de construcción de esculturas de mayores dimensiones, cuya ejecución es laboriosa y requiere conocimiento del oficio. Se trata de un fenómeno muy habitual en el mundo de la escultura, sin ir más lejos, recordemos como Aristide Maillol contó con los catalanes Joaquim Claret y Ricard Guinó, quienes le ayudaron a hacer frente a sus primeros encargos de escultura monumental de cierta envergadura, también a principios de siglo XX (Berger; Lebon, 2021). La existencia de una fotografía de Furró, sacada alrededor de 1910, en el archivo familiar de Morera, induce a pensar que ambos hombres se conocían.

4. 2 Obra en Mendoza.

Debido a la limitación de este estudio, no podemos ni citar ni por supuesto comentar todo el patrimonio que dejó Cardona en Mendoza. Presentamos una selección de sus proyectos más representativos en el espacio público, que se suman a la *La pobladora*, talla de madera del artista, hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú” - Casa de Fader” de Mendoza.

Empezaremos por el *Mural del Cóndor* del Cerro de la Gloria, realizado en piedra e instalado entre 1940 y 1941. La figura del Cóndor rinde homenaje a la gesta heroica del Ejército de Los Andes, por ello está representada sobre una urna que contiene tierra de los campos de batalla en los que combatió dicho ejército (Los secretos mejor expues-

13. Comunicación de las autoras con la Sra. María Tuma, (Gerente del Cementerio de la Recoleta) por correo electrónico (3/8/23).

tos..., 2023). Es un bello ejemplo de un estilo más tardío en la producción de Cardona, cuando los volúmenes suaves y la figuración dieron paso a líneas más depuradas y esquemáticas. El Cerro de la Gloria es un lugar icónico para los mendocinos, ya que alberga el conocido Monumento conmemorativo al mencionado Ejército de los Andes, obra de Juan M. Ferrari. El mural de Cardona se sitúa en el marco del denominado Ofrendatorio Sanmartiniano o placatorio, el cual se ubica sobre una amplia explanada en la ladera del Cerro, ocupa una superficie de 50m de ancho y consta de tres muros ubicados a diferentes niveles y articulados por escalinatas. Todo el conjunto se erigió a raíz de la remodelación del enclave a cargo de Ramos Correas. Como se explica, el Ofrendatorio “Tenía un sentido muy específico en cuanto al recorrido, ya que fue concebido a manera de estadio previo de recogimiento y reflexión que preparara al visitante hacia la cima del Cerro, donde estaba el Monumento” (Los secretos mejor expuestos..., 2023).



Figura 4. Cardona, *El origen de nuestra cultura del agua*, 1947. Dep. Gral. Irrigación, Mendoza. 7,5 x 3,5 m. Piedra artificial. Foto de las autoras.

En sintonía con la estética de esta obra, encontramos el relieve escupido en piedra París, de la fachada del Departamento General de Irrigación, finalizado en 1947 y titulado *El origen de nuestra cultura del agua*¹⁴. La obra muestra como los Huarpes, indígenas originarios de región de Cuyo en Argentina, empezaron a canalizar el agua a través de acequias, cosa que permitió el desarrollo agrícola y urbano posterior en la ciudad (Fig.4). Mendoza se ubica en una zona extremadamente árida, por lo que todo lo relacionado con la irrigación reviste gran importancia. Las mismas autoridades que presidieron el inicio de las obras del edificio, en 1945, como su inauguración dos años más tarde, resaltaron en sus discursos el valor del agua como base para el desarrollo, y destacaron como, desde la antigüedad, los pueblos y sus culturas han manifestado distintas prácticas que testimonian su valor asignado como fuente de vida. En la misma sintonía que dichos discursos, “Cardona coincide en el rol protagónico del agua a través del tiempo, modelando el paisaje desde la nieve en la cordillera, su deshielo a través de los ríos, obras de embalse y derivación, presente en los frutos de la tierra, todo en una escena de encuentro entre habitantes de distintas épocas, con los elementos disponibles cada uno en su tiempo” (Terrera, 2021). El mural fue realizado con la técnica de vaciado en moldes, y ostenta unas medidas considerables: 7,5m. de alto y 3,4m de ancho.

14. Agradecemos al Sr. Sergio Terrera, director de la Biblioteca y del Archivo Histórico del Agua del Departamento General de Irrigación de Mendoza, toda la información que nos proporcionó sobre el proyecto y el acceso al material sobre el mismo. Queríamos a su vez hacer mención del programa que dicha institución está llevando a cabo, que está permitiendo llevar a cabo acciones en relación a la integración del Centro de Interpretación de la Cultura del Agua (CICA) como punto de interés turístico en la Ciudad de Mendoza y la articulación de diferentes actividades con el Museo del Área Fundacional y Museo Municipal de Arte Moderno. En el siguiente enlace se define su vínculo con el agua a través del concepto del paisaje cultural: <https://www.youtube.com/watch?v=v1AQfhAc78I&t=2s> (consulta: 18 de diciembre de 2023).

No fue el de Cardona el único proyecto sobre el mural que se presentó. En el archivo del Departamento de Irrigación se conservan también las propuestas diseñadas por el arquitecto responsable del edificio, Raúl Panello Gelly. Llama la atención la disparidad entre lo concebido por este último, y lo ideado por el escultor. Uno de los bocetos de Panello nos muestra la figura de un joven y fornido trabajador de la tierra europeo, mientras que en el otro aparece una mujer de largos cabellos que sujeta una vasija de la que se derrama agua, que ávidamente beben unos jóvenes desnudos. Se trata pues de figuras alegóricas que manifiestan la importancia del trabajo de la tierra para la conducción del agua, y el valor de ésta última. Cardona, en cambio, como hemos visto, apuesta más bien por una imagen en la que se da protagonismo al pueblo huarpe, con una dimensión cercana al estilo del muralismo mexicano.

Finalmente, cabe añadir que Cardona también realizó dos bustos de bronce para el *hall* del edificio, situados sobre pedestales, sobre los cuales el Archivo conserva toda la documentación. Encargados en 1949, nos muestran las figuras de dos personajes destacados en la historia del control del agua en la ciudad: el ingeniero César Cipolletti y el doctor Manuel Bermejo. Asimismo, Cardona, a lo largo de la década de los años cuarenta, también se ocupó de dibujar sobre el plano los distintos cursos de agua y embalses de la región, un proyecto que le había sido confiado por el mismo Departamento General de Irrigación.

En contraste con el estilo expresado en el mural, más depurado y primitivista, el escultor también elaboró una serie de obras de estética más realista y convencional, como es el caso del Friso de las mujeres patricias mendocinas, realizado en yeso con pátina de bronce que se halla en la *Escuela Patricia Mendocina de la ciudad*. La obra lleva inscrita la fecha de 1914, lo que la convertiría en una de las primeras obras que realizó Cardona a su llegada a Mendoza. En la misma línea estilística, mencionaremos también los conocidos cuatro leones de hierro, de 450 kilos cada uno, situados originalmente en el antiguo puente de la calle Garibaldi (1923), que en la actualidad se hallan separados: dos se encuentran en un parque de la municipalidad de Guaymallén, y los otros dos en el Museo de Arte Moderno de Mendoza, en proceso de restauración. Tanto en la mencionada municipalidad como en la propia ciudad de Mendoza se sitúan a su vez diversas placas conmemorativas y medallones, de estilo similar¹⁵.

Por otra parte, seguramente una de las obras de Cardona más queridas por el público mendocino sea *El Criollito* (1919), realizada en bronce, hoy ubicada en el Ecoparque (Fig.5). Esta obra fue creada con intencionalidad política. Se trata de un encargo del ayuntamiento de la ciudad, quien quiso abrir a todos los estratos sociales el parque San Martín, hasta entonces reservado a las clases adineradas, por lo que el monumento representa a un ciudadano común de extracción obrera, en una clara apuesta por visibilizar las clases populares mendocinas. *El Criollito* se colocó en un primer momento en la entrada del parque, como gesto simbólico que democratizaba el acceso al pulmón verde de la ciudad. Sin embargo, como explican los descendientes de Cardona, fue una época de gran conflictividad social y *El Criollito* sufrió los embates de las peleas de bandas y corrió peligro su es-

15. En Guaymallén, por ejemplo, se encuentran las placas conmemorativas de los benefactores de Guaymallén: López de Gomara y Silvano Rodríguez.

estructura, hecho que se manifiesta en las incisiones producidas por las balas en algunas de sus partes. Por esto, se lo trasladó al entonces zoológico, actualmente transformándose en Ecoparque.

En la época, sin embargo, recibió algunas críticas negativas relacionadas con su contenido político. La revista *La Palabra* le cambió el nombre, deliberadamente llamándola “*El Gauchito*”, como “símbolo de esta raza argentina, formada aquí para muy grandes destinos, aunque hoy la mine el vicio y la retarde la molicie (...) el gauchito de Cardona (...) es un peoncito de ciudad que tal como se ofrece a los ojos (...) sugiere la idea de un mocito arbalero (...) enclenque, triste, desgastado, enfermo, con todos los signos de la derrota en la cara, inclinado hacia delante y manteniendo el equilibrio con los brazos cruzados a la espalda que caracterizan a los amenazados del pulmón o la médula” (“*El gauchito*” de Cardona, 1923). Rápidamente respondió Cardona, e instó a dicha publicación a emendar su error, y denominarla como correspondía, *El Criollito* (Cardona, 1923), hecho que provocó una nueva reacción de la misma en otro artículo.



Figura 5. Cardona, *El criollito*, 1919. Ecoparque, Mendoza. Bronce. Foto de las autoras.

Menos naturalista resulta el *Monumento a Manuel Belgrano*, erigido en 1962. Cardona realizó la efigie de cuerpo entero del general, cuyo formato responde a parámetros más convencionales y con una mayor tradición histórica. La obra está situada en la plaza homónima del barrio de Bombal, en un espacio que ha sido recientemente remodelado. Se trata de la última obra de carácter monumental esculpida por el artista de la que tengamos constancia.

Debemos mencionar también la huella que dejó Cardona en el Cementerio de la ciudad de Mendoza, con obras funerarias que se enmarcan dentro del convencionalismo que caracterizaba este tipo de producción durante el segundo tercio del siglo pasado¹⁶. De entre ellas quisiéramos destacar el relieve a Pompeyo Lemos (Fig.6), el relieve de la puerta del mausoleo Bautista Grosso, o la placa en bronce de la tumba de Carlos de Ottone (1948), que nos muestra un interesante relieve donde vemos la figura del difunto colocada sobre un pedestal, rodeado de diversas figuras de rasgos indígenas, una de las cuales porta una corona de laurel, símbolo de la eternidad.

Finalmente querríamos hacer referencia a un último proyecto monumental de Cardona, el popularmente conocido como “*Cóndor del Acceso*” con el que iniciábamos este artículo, situado junto a la autopista de acceso a la capital desde el noreste, una localización que lo convierte en una obra icónica para los mendocinos (Fig.7). Se trata de un cóndor de bulto redondo, figurativo, montado sobre una estructura reminiscente, por sus líneas abstractas, de la forma del animal. Las alas del cóndor están dispuestas de una

16. Agradecemos al historiador y guía Juan Carlos González, su visita al cementerio, y las informaciones que nos detalló.



Figura 6. Relieve en Homenaje a Pompeyo Lemos. Cementerio de Mendoza capital. Foto de las autoras.



Figura 7. Cardona, *El Cóndor "del Acceso"*, 1932 (2023). Mendoza. Foto de las autoras.

manera atípica, en forma de "V", para un mejor sustento de la estructura del conjunto, pese a no ser representativas del vuelo de esta ave andina. Como indicábamos al inicio de este texto, la obra ha venido sufriendo las inclemencias del tiempo desde su encargo por parte de la municipalidad en 1932, siendo la obra actual una réplica de la original, hoy lamentablemente desaparecida.

A modo de conclusión.

Pese a las incógnitas que planean sobre los primeros años del artista, en particular en torno a su nacimiento y su llegada a Argentina, la aportación de Cardona Morera al desarrollo de las artes plásticas en Mendoza es indiscutible. Su instalación en la ciudad supuso un auténtico revulsivo en el panorama cultural local. Puede considerársele el primer escultor estatuario de la ciudad, es decir, el primero en desarrollar escultura conmemorativa y monumental, siguiendo los patrones propios de la tradición europea en la disciplina. Durante aproximadamente cincuenta años, Cardona ejecutó escultura pública destinada al embellecimiento de calles y plazas de Mendoza, en un momento de particular interés, porque coincide con el crecimiento y modernización del entramado urbano de la capital en el siglo XX. Las temáticas abordadas en su estatuaria responden, naturalmente, a la naturaleza de cada encargo, y se vinculan por lo general con símbolos nacionales y/o emblemas que revisten un significado especial para los mendocinos. Así, imágenes como la del cóndor, las efigies de los próceres, las patricias mendocinas, el Criollito, etc. constituyen en conjunto un programa iconográfico puesto al servicio de la reivindicación de los símbolos nacionales, en una geografía de particular relevancia en lo tocante a la historia de la independencia argentina.

La selección de esculturas que hemos mencionado en nuestro artículo, pese a que forman una lista exhaustiva, sí permiten observar la evolución del estilo de Cardona. En términos globales, podríamos concluir que a su llegada a Mendoza pronto abandona la inspiración Art Nouveau, para centrarse en una estética mucho más depurada, de líneas simples y volúmenes más planos, que roza la volumetría geométrica sin llegar nunca a la abstracción. A partir de los años 1930, introduce una dimensión más autóctona a su obra, con figuras y personajes indígenas. Las piezas elaboradas en los últimos años presentan rasgos menos naturalistas y contornos más desdibujados, sugiriendo otro paso más en la exploración de las formas llevada a cabo por el escultor, la cual, desafortunadamente, quedó truncada tras su traspaso en 1969.

Es importante subrayar el hecho que Juan José Cardona fue el primer artista en mostrar obra escultórica en Mendoza, públicamente y en un espacio expositivo. Con motivo de la primera exposición de arte de la ciudad, en 1918, enseñó a la ciudadanía diez esculturas, representativas de su producción del momento, siendo el único escultor en concurrir a la muestra. Los títulos de las obras sugieren que la selección de obras estaba pensada para permitir una visión general de sus habilidades y versatilidad, a modo de tarjeta de presentación, ya que incorporaba tanto retratos como maquetas para monumentos, obra funeraria, y piezas de carácter alegórico, adecuadas para el coleccionismo. Este fue el punto de partida de su trayectoria en Mendoza, cuyo momento álgido se produjo en la década de 1920 y 1930, decayendo progresivamente a finales de los años 40 y principios de los 50.

Asimismo, en la valoración de la aportación de Cardona a las artes en Mendoza, conviene destacar su labor docente. Como hemos visto, ejerció extensamente como profesor en distintos centros de carácter público, además de hacerlo en asociaciones y organismos no reglados. Entre estos, su contribución fundamental se produjo en la Escuela de Bellas Artes, donde se encargó de los talleres de Dibujo y Pintura, y de Modelado y Escultura. A través de su tarea pedagógica en la Escuela consiguió formar a la siguiente generación de escultores y escultoras ya propiamente mendocinos, además de a artistas de otras disciplinas.

Mendoza cuenta con numerosas esculturas públicas creadas por Juan José Cardona Morera, situadas en lugares relevantes de la ciudad, a disposición de la ciudadanía. Desde el “Cóndor del Acceso” al Cóndor del Cerro de la Gloria, pasando por *El Criollito* y el mural del Departamento General de Irrigación, son muestra de la producción de un artista nacido en Cataluña, pero plenamente integrado en su ciudad de adopción, donde jugó un papel importante tanto en el desarrollo de la escultura como en el fomento de las artes y la cultura mendocinas.

Referencias bibliográficas.

- Berger, U. ; Lebon, E. (2021). *Maillol (re)decouvert*. París : Gourcuff Gradenico / Galerie Malaquais.
- Cardona en el Salón Nacional. (23 de setiembre de 1922). *La Tribuna* (Buenos Aires).
- Cardona, J. (9 de setiembre de 1923). Comunicado. *La Palabra* (Mendoza).
- *Caras y Caretas* (Buenos Aires) (2 de noviembre de 1918).
- *Caras y Caretas* (Buenos Aires) (18 de febrero de 1911), 646, s/ p. (p.63).
- *Catálogo de la Primera Exposición Nacional de Arte* (1911). Buenos Aires: Comisión Nacional de Bellas Artes.
- *Catálogo ilustrado del XIII Salon Anual. XXIV de Buenos Aires* (1923). Buenos Aires: Comisión Nacional de Bellas Artes.
- Chiavazza, P. (2013). *80 años Escuela Bellas Artes, Mendoza*. Accesible en línea: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/15173/2013-cha-23-completo-parte3.pdf (consulta: 18 de diciembre de 2023).
- Conde, R. (2003). *Historia del Monumento al General San Martín*. Ciudad de Ballester.
- Constituyóse “La Peña”, Asociación de Gente de artes y letras de Mendoza (20 de agosto de 1937). *Los Andes* (Mendoza).
- De Santillán, D. A. (1956). *Gran Enciclopedia Argentina*, tomo II. Buenos Aires: Ediar Soc. Anon. Editores.
- Dilla Martí, R.; Torras Freixa, M. (eds.) (2020). *Els Vallmitjana i l'escultura moderna a Catalunya*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- “El gauchito” de Cardona (6 de marzo de 1923). *La Palabra* (Mendoza).
- Favre, P. S. (2015). *Escenarios de poder. La escultura en el Parque General San Martín. Mendoza: EDIFYL*, pp.166-68.
- Favre, P. S. (2010). Arte, patriotismo e identidad en el Centenario. Las instituciones oficiales en Mendoza. *Revista de Historia Americana y Argentina*, 45, pp. 177-212.
- López Pérez, F. y López Piqueras, M. À. (2015). L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922). *Locus Amoenus* (Barcelona), 13, pp. 197-217.
- Gómez de Rodríguez, M. (1998). *Mendoza y su arte en la década del 20*. Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2003). Monumentos conmemorativos de escultores españoles en Iberoamérica (1897-1926). En: Cabañas, M. (coord.), *El arte español fuera de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 355- 366.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2007). Escultores españoles en las conmemoraciones argentinas. En: *El reencuentro entre España y Argentina en 1910: Camino al Bicentenario*. Buenos Aires, CEDODAL-Junta de Andalucía, pp. 93-96.

- Gras Valero, I; Rodríguez-Samaniego, C; Aragonès Riu, N. (coord.) (2018). *Catalunya-Amèrica. L'art entre el viatge i l'exili (s. XIX i XX) = Cataluña-América. Arte entre el viaje y el exilio (s.XIX y XX)*. Barcelona; Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (ICSyH) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Universitat de Barcelona. Accesible en línea: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/123972/1/08877.pdf>.
- Gras Valero, I.; Rodríguez-Samaniego, C. (2020). La prolífica trayectoria del pintor e ilustrador catalán Francisco Fortuny (1864-1942) en Buenos Aires. *Index. Revista de arte contemporáneo* (Ecuador), 9, pp. 28-40. Accesible en línea: <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/277>
- Juan Cardona, el fuerte escultor mendozino (1923). *La Nación* (Mendoza).
- *La Ilustración Artística* (Barcelona) (12 de febrero de 1912), 1572, p. 123.
- *La Ilustración Artística*, (Barcelona) (6 de octubre de 1913), 1568, p. 664.
- *La Ilustración Artística*, (Barcelona) (22 de febrero de 1915), 1730, port.
- *Los Andes* (Mendoza) (15 de junio de 1936).
- *Primer Salón Anual de Bellas Artes*, catálogo de exposición, Mendoza, 1918
- *Reconstrucción* (2021): *un relato de las artes visuales de Mendoza*, catálogo de exposición, Mendoza: MMAMM, 2021. Accesible en línea: https://issuu.com/mmammdz/docs/catalogo-mmamm-reconstruccio_n
- Rodríguez-Samaniego, C. (2016). Els germans Vallmitjana. L'escultura a l'Escola de la Belles Arts a finals de l'època moderna. En: Gras, I.; Freixa, M. [coords.] *Acadèmia i Art. Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona, pp.155-171
- Rodríguez Samaniego, C.; Gras Valero, I. (2016). Artistas catalanes en las universidades argentinas y chilenas a principios del siglo XX. *Matèria. Revista internacional d'Art*. 9 , pp.129-147. Accesible en línea: <http://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11672>
- *Tribuna* (Buenos Aires) (23 de setiembre de 1922).

En línea.

- Campana, C. (2020). Juan José Cardona, el escultor catalán que dejó huellas en Mendoza”, *Ciudadano News*. En línea: <https://ciudadano.news/otro-punto-de-vista/juan-jose-cardona-el-escultor-catalan-que-dejo-huellas-en-mendoza> (consulta: 23 de noviembre de 2023).
- Campana, C. (2016). Cardona, padre del monumento al Cóndor. *Los Andes*. En línea: <https://www.losandes.com.ar/cardona-padre-del-monumento-al-condor/> (consulta: 18 de diciembre de 2023).
- La Sociedad de Artistas Plásticos cumple 80 años y reabre sus puertas (2021). *Portada*. En línea: <https://portada.com.ar/la-sociedad-de-artistas-plasticos-cumple-80-anos-y-reabre-sus-puertas/> (consulta: 12 de diciembre de 2023).
- Los secretos mejor expuestos del Parque San Martín (Nota III) (2023). *Prensa Gobierno de Mendoza*. En línea: <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/los-secretos-mejor-expuestos-del-parque-san-martin-nota-iii/> (consulta: 13 de diciembre de 2023).
- Terrera, S. (2021). Mural de irrigación. *Archivo Histórico del Agua en Mendoza*. QR del mural en línea: http://www.irrigacion.gov.ar/archivo_historico/2021/07/16/el-mural-de-irrigacion/ (consulta: 18 de diciembre de 2023).

Acerca de las autoras.

Irene Gras Valero.

Doctorada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona en 2010. Imparte asignaturas vinculadas al arte catalán y europeo de los siglos XIX y XX en dicha Universidad. Miembro del grupo de investigación GRACMON. Ha participado en el proyecto europeo Innovative e-Environment for Research on Cities and the Media (I-Media-Cities) (8P36CW - HORIZON 2020) (2016-2019). Es autora de numerosas publicaciones sobre la pintura y la literatura catalanas en el Modernismo y el Simbolismo, y las transferencias culturales entre Cataluña y América.

Universidad de Barcelona.

Correo electrónico: igrasv@ub.edu

Cristina Rodríguez-Samaniego.

Profesora de historia del arte de los siglos XIX y XX en la Universidad de Barcelona. Es miembro del grupo de investigación GRACMON (Universidad de Barcelona) desde 2002. Sus intereses de investigación se centran en la escultura figurativa moderna y contemporánea, con especial atención a los contactos e influencias internacionales sobre la escultura catalana y española, así como la práctica académica y la educación artística.

Universidad de Barcelona.

Correo electrónico: cristinarodriguez@ub.edu

VIAJES DE FORMACIÓN Y ACTUALIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA EN ROSARIO (1947-1956)¹.

TRAINING AND UPDATING TRIPS IN THE TEACHING OF ARCHITECTURE IN ROSARIO (1947-1956).

TOMÁS ESTEBAN IBARRA².

Resumen

Este trabajo propone reconstruir históricamente los viajes de formación realizados por algunos de los agentes que integraron la trama cultural porteña de las décadas de 1940 y 1950, particularmente aquellos que tuvieron participación activa desde 1956 en el proceso de transformación en la enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de Rosario. También se abordan los viajes de sus predecesores, como fueron Amancio Williams, César Jannello y Tomás Maldonado, cuyas ideas abonaron las propuestas basales de dicha actualización. Se consideran además los viajes de formación que habían realizado los miembros del grupo interventor que se trasladó de Buenos Aires a Rosario, llamados "los porteños". El objetivo es aproximar un estado de los estudios acerca de dichas travesías para detectar qué contenidos ideológicos respecto a la actualización de la enseñanza de la arquitectura se desarrollaron en resonancia con ellas.

Palabras claves: viajes de formación; enseñanza de arquitectura.

Abstract

This paper proposes a historical reconstruction of the educational trips made by some of the agents who made up the cultural fabric of Buenos Aires in the 1940s and 1950s, particularly those who played an active role from 1956 in the process of transformation in the teaching of architecture at the School of Architecture and Planning of Rosario. It also deals with the journeys of their predecessors, such as Amancio Williams, César Jannello and Tomás Maldonado, whose ideas were the basis of the proposals for this updating. It also considers the training trips made by the members of the intervening group that moved from Buenos Aires to Rosario, known as "los porteños" (the porteños). The aim is to provide an overview of the studies on these journeys in order to detect what ideological contents regarding the updating of architectural education were developed in resonance with them.

Keywords: educational journeys; architecture teaching.

1. Este trabajo forma parte de la investigación titulada "Una nueva visión en la generación de la forma y el espacio. Enseñanza y práctica de la arquitectura y el diseño modernos en la Argentina" realizada en el marco de la carrera de Doctorado en Arquitectura de la FAPyD-UNR con una beca doctoral de CONICET.

2. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño - Universidad Nacional de Rosario (FAPyD-UNR). Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales (CURDIUR). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad Nacional de Rosario.

Introducción

Este trabajo propone reconstruir históricamente los viajes de formación realizados por algunos de los agentes que integraron la trama cultural porteña de las décadas de 1940 y 1950, particularmente aquellos que tuvieron participación activa desde 1956 en el proceso de transformación en la enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de Rosario (EAPR-UNL) dependiente en ese entonces de la Universidad del Litoral. También se abordan los viajes de sus predecesores, como fueron Amancio Williams (1913-1989, graduación 1941), Cesar Jannello (1919-1985, graduación 1945) y Tomás Maldonado (1922-2018), cuyas ideas sirvieron para abonar las propuestas basales de la mencionada actualización.

El objetivo es aproximar un estado de los estudios acerca de dichas travesías para detectar qué contenidos ideológicos respecto a la actualización de la enseñanza de la arquitectura se desarrollaron en la EAPR-UNL en resonancia con ellas. A partir de tales abordajes se pretende describir de qué manera los agentes desarrollaron tal emprendimiento y qué lugar ocuparon las propuestas pedagógicas con las que ellos tuvieron contacto durante sus travesías de formación en la transformación llevada adelante en dicha institución.

Como inicio de la saga de viajes se sitúa la primera visita de Williams a Europa en 1947 con motivo del *CIAM VI* en Bridgwater. De la estadía de Maldonado en Europa en 1948 se destaca el inicio de su vínculo con el arquitecto y artista concreto Max Bill, con George Vantongerloo y Friedrich Vordemberge-Gildewart entre otros. Jannello viajó en 1952 a Chile invitado por el Instituto de Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso, y allí estuvo en contacto con los desarrollos teóricos propuestos por Alberto Cruz. En 1955 Williams viajó a EE.UU. visitando las universidades de Princeton y Harvard, donde conoció personalmente a Walter Gropius con quién comenzó un estrecho vínculo.

En cuanto a los viajes de formación interesa el realizado por Juan Manuel Borthagaray (1928-2016, graduación 1951) al Illinois Institute of Technology (IIT) de Chicago en 1953. Se tienen en cuenta los viajes realizados por Francisco Bullrich (1929-2001, graduación 1952) y Carlos Méndez Mosquera (1929-2009, graduación 1953) al finalizar su formación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FAU-UBA). Bullrich cursó estudios de especialización en la *Hochschule für Gestaltung (HfG)* de Ulm invitado por Maldonado entre septiembre de 1954 y junio de 1955. Méndez Mosquera visitó por primera vez Europa en 1954, tomando contacto con las más destacadas personalidades de la arquitectura, el arte y el diseño industrial y gráfico.

Reformulaciones en la carrera de Arquitectura de Rosario.

El nuevo plan de estudios de la carrera de arquitectura de la EAPR-UNL fue implementado el 3 de abril de 1957, aunque su desarrollo había comenzado desde el 20 de febrero del año anterior por una resolución que designaba al arquitecto Jorge Ferrari Hardoy como organizador de dicha institución. Su intervención fue una consecuencia directa del golpe de estado acontecido a fines de 1955 que derrocó al gobierno constitucional de Juan D. Perón y restituyó la autonomía de las universidades, las que se reorganizaron tanto en su plan orgánico como en sus programas particulares.

La EAPR-UNL dependía en ese momento de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria, como la mayoría de las Escuelas o Facultades de Arquitectura del país. Sus actividades se desarrollaban en el edificio ubicado en calle Pellegrini 250 de la ciudad de Rosario, compartiendo las instalaciones con otras carreras de dicha Facultad. A partir de la transformación surgida en 1956, los cursos y horarios se diagramaron para otorgar protagonismo a la enseñanza del proyecto arquitectónico (Deambrosis, 2011, p. 200) y el cuerpo docente también encontró un estímulo de cambio generacional, sustituyendo toda referencia didáctica al academicismo. Tal como se expuso en trabajos anteriores (Ibarra, 2020), la arquitectura moderna que hasta el momento había abrevado de manera parcial en la enseñanza y la práctica profesional, se convirtió en la referencia principal para la confección de los planes de estudios, los contenidos de los programas y el nuevo plantel docente.

La experiencia en Rosario resultó embrionaria en la “modernización” de la enseñanza de la arquitectura en la Argentina. Se incluyeron los talleres verticales de Arquitectura, inspirados en el modelo que había implementado desde 1952 la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Proponían ejercicios proyectuales con programas específicos para cada año (de primero a sexto) y un cuerpo docente constituido por un jefe de taller, un profesor titular, un profesor adjunto y cinco auxiliares docentes. Alfredo Ibarlucía, Juan Manuel Borthagaray y Juan Molinos fueron los titulares porteños de los talleres verticales de Arquitectura, y como representantes locales estaban Hilarión Hernández Largaúa y Cesar Benetti Aprosio.

En el nuevo plan de estudios se modificaron los nombres y contenidos de algunas asignaturas respecto al plan anterior de 1953: Visión en reemplazo de Plástica, Planeamiento en lugar de Urbanismo, Integración Cultural con mayor carga horaria que Historia de la Arquitectura, y Teoría de la Arquitectura fue absorbida por otras asignaturas. Los cursos de Visión abordaban los temas de la forma y el espacio desde una dimensión abstracta, y no figurativa como había desarrollado su predecesora Plástica. Los ejercicios propuestos

PLAN DE ESTUDIOS ARQUITECTURA 1957.
Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la UNL.



Figura 1. Plan de estudios de la carrera de arquitectura de la EAPR-UNL de 1957. Fuente: Realizado por el autor.

en Visión entrenaban visualmente a los estudiantes a partir de desarrollos vinculados con las teorías de la percepción de la Gestalt y las propuestas precedentes llevadas adelante por los miembros de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI, 1945-1949). El objetivo era brindar a los estudiantes el conocimiento inicial de los fenómenos visuales; el entrenamiento gráfico, material y sensorial; y la capacidad de explorar y realizar construcciones formales y espaciales no utilitarias. Méndez Mosquera formó parte del grupo que organizó Visión, junto con Gastón Breyer, Rafael Onetto y Alberto Le Pera (todos de Buenos Aires) y como ayudantes los artistas locales Eduardo Serón y Jorge Vila Ortiz.

Los cursos de Integración Cultural se introdujeron por primera y única vez en Rosario. Desde sus contenidos proponían explorar las problemáticas culturales de la época a partir de la sociología, economía, filosofía, psicología de la forma, semántica general, teoría de la comunicación e historia del arte. Bullrich propuso a través de los programas temas vinculados al hombre, la cultura, la sociedad y sus recíprocas relaciones, delineando la historia de la cultura a partir de genealogías trazadas desde los movimientos artísticos hasta la arquitectura.

Los contenidos de los dos cursos de Planeamiento se alinearon con los planteos que estaban desarrollándose en EE. UU., más precisamente en Harvard. Quien estuvo a cargo fue el arquitecto Jorge Enrique Hardoy que había realizado entre 1954 y 1955 un Máster en Planificación Urbana y Regional en dicha institución. Las propuestas y derrotero formativo de Hardoy exceden el propósito de este trabajo y, además, fueron ampliamente estudiadas por Monti (2015) en su tesis de doctorado.

Los cursos de Estructura estuvieron a cargo del Ing. Atilio Gallo y proponían el estudio de las estructuras desde su resistencia por las formas. Para ello planteaba la realización de pequeñas maquetas de verificación, el estudio resistente de los materiales y el cálculo de los elementos que las componían.

El plan de estudios (Hitce, 1957) proponía la división de la carrera en tres ciclos y cinco grupos de asignaturas, ubicando al proyecto en sus distintas escalas (arquitectónica, urbana, metropolitana y regional) como el punto de convergencia de todos los conocimientos adquiridos en las distintas asignaturas. El primer ciclo “vocacional u orientador” se llevaba adelante en el primer año, planteaba la transición entre la educación secundaria y la universitaria, el desarrollo de cualidades técnicas y la verificación de aptitudes vocacionales. El segundo ciclo “preparatorio o analítico” abarcaba segundo y tercer año y brindaba conocimientos específicos, científicos y culturales. Finalmente, el tercer ciclo “de aplicación o sintético” correspondía a los tres últimos años de la carrera y proponía el manejo de los mecanismos proyectuales y técnicos adquiridos en los ciclos anteriores.

Respecto a la organización de las asignaturas por grupos, el primero de ellos era “Arquitectura y Planeamiento” que incluía los seis talleres de Arquitectura y dos cursos de Planeamiento en los últimos años. El grupo “Visión” estaba conformado por los tres cursos que llevaban el mismo nombre y también por la asignatura Sistemas de Representación. El tercer grupo era “Tecnológico”, el cuarto “Construcción” y el quinto “Integración Cultural” que incluía un curso de Historia de la Arquitectura y dos con una denominación homónima.

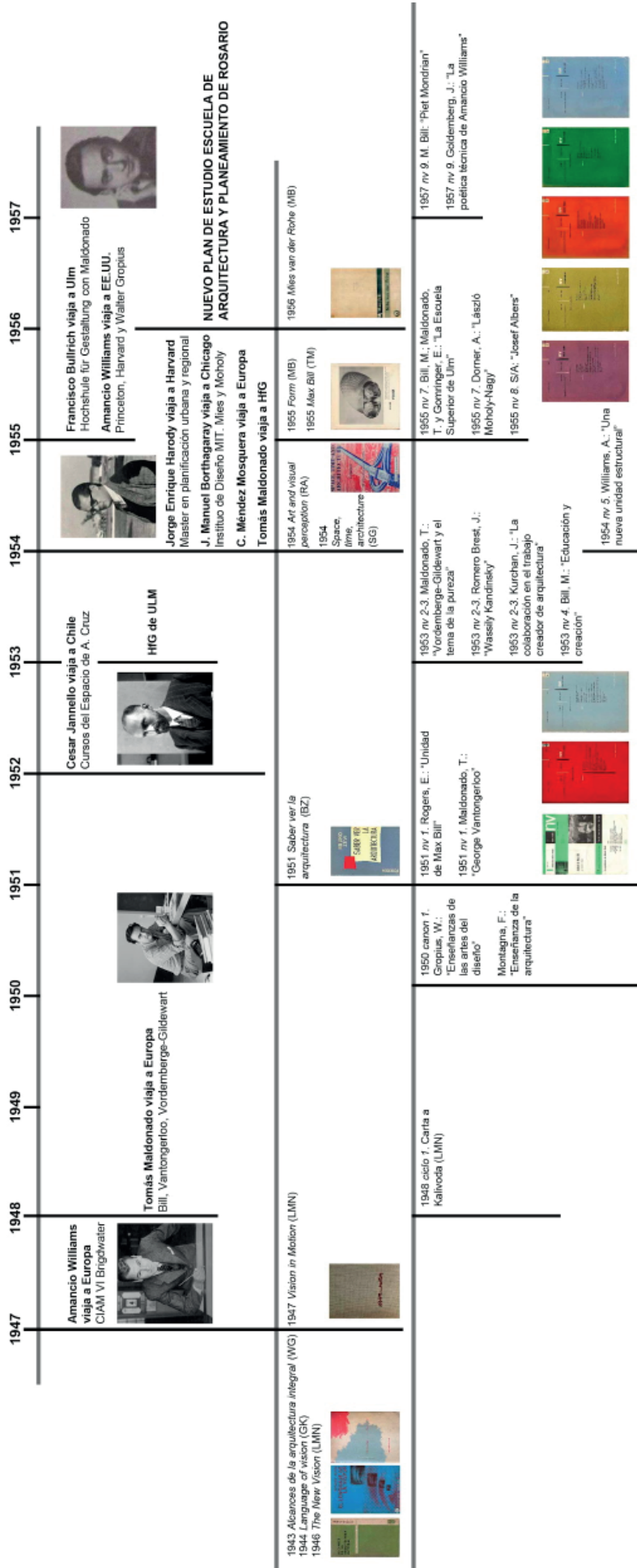


Figura 2. Esquema temporal de viajes, libros de referencia y publicaciones periódicas. Fuente: Realizado por el autor.

El plan de estudios organizaba el cursado de las distintas asignaturas en un rango horario de cuarenta horas semanales, siendo los talleres de Arquitectura los que ocupaban el mayor porcentaje del cronograma semanal con cinco horas diarias de martes a viernes, mientras que el lunes estaba dedicado a los denominados cursos teóricos, entre los que se encontraban los de Visión. Los talleres verticales y los cursos de Visión eran los únicos de promoción calificada según el número de ejercicios aprobados en relación a las entregas solicitadas.

Los predecesores en Europa, Chile y Estados Unidos

El vínculo entre los agentes que formaron parte de la actualización de la enseñanza de la arquitectura en Rosario con Williams, Maldonado y Jannello fue desarrollado en trabajos anteriores (Devalle, 2009; Deambrosis, 2011; Muller, 2019a). Su cercanía se debió al contacto que mantuvieron dentro del claustro de la FAU-UBA hacia fines de la década de 1940 y también al espacio de discusión y trabajo compartido por fuera de dicha institución desde 1952 en el petit hotel ubicado en la calle Cerrito 1371. Ellos son considerados los predecesores de dicha actualización en primer lugar por la distancia generacional con los agentes que posteriormente viajarían a Rosario y segundo porque con sus viajes a Europa, Chile y Estados Unidos sedimentaron ideológicamente algunas de las propuestas que luego serían desarrolladas en el campo de la enseñanza de la arquitectura. También establecieron el contacto con agentes internacionales involucrados en la enseñanza de la arquitectura como Walter Gropius, Max Bill, Friedrich Vordemberge-Gildewart y Alberto Cruz.

La saga de viajes comienza en 1947 cuando Amancio Williams preparó su primera visita a Europa, con intención de asistir al *CIAM VI* en Bridgwater y exponer sus trabajos en Inglaterra y Francia. En ese congreso se subrayó la urgente necesidad de integración de las artes como la arquitectura, la pintura y la escultura para dar una respuesta inmediata al problema de reconstrucción ética y material después de la Segunda Guerra Mundial. Dicho tópico sobre la síntesis de las artes estaba siendo abordado también en Buenos Aires por los miembros de la AACI, con quienes Williams mantenía un estrecho vínculo. Especialmente con Tomás Maldonado, con quien tenía una relación cercana de amistad: fue Maldonado quien facilitó el encuentro de Williams con Max Bill en dicho viaje y posteriormente, gracias a la recomendación de Williams, Maldonado concretó una cita con Sigfried Giedion en su viaje de 1948.

Con el propósito de lograr un subsidio que le permitiera afrontar gastos, Williams solicitó ayuda económica al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación y en la nota de presentación expresaba: “toda mi obra y la de mi taller tiende a fijar una doctrina para nuestro país en materia de arquitectura y urbanismo” (Cit. en Muller, 2019b, p. 27). Dicha doctrina pretendía expandirse también a los campos de la enseñanza y práctica de la arquitectura a partir de lo transmitido a quienes trabajaran en su taller. Este se constituyó como un verdadero centro o instituto de experimentación, investigación y enseñanza donde circulaban las ideas más actualizadas en cuanto al arte, el diseño y la técnica. Entre 1945 y 1946 Jannello participó activamente en el taller de Williams como colaborador para los proyectos de oficinas suspendidas en altura y del aeropuerto de Buenos Aires. Bullrich hizo lo propio entre 1948 y 1951, participando en el proyecto de los hospitales

para la provincia de Corrientes. Borthagaray colaboró desde 1947 en la confección del legajo técnico de la casa Curutchet proyectada por Le Corbuser en la ciudad de La Plata y dirigida por Williams. La dimensión formal ligada a la resolución estructural, el espacio dinámico definido a partir de elementos geométricos y la resolución técnica al servicio del binomio forma-espacio adelantarían varios de los temas que luego serían transmitidos en las asignaturas proyectuales y teóricas en las carreras de arquitectura de Rosario y Buenos Aires.

Tomás Maldonado realizó su primer viaje a Europa en 1948. En ese momento, la AACI –de la que era miembro junto a Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Manuel Espinoza, Lidy Prati, Enio Iommi, entre otros– estaba próxima a disolverse. Luego de tres años de intensa actividad en el campo del arte, y de posicionar su rol vanguardista desde propuestas materiales y políticas, Maldonado consideró necesario ampliar sus implicancias hacia otros campos como el Diseño y la Arquitectura. Pruebas de ello fueron sus artículos "El arte concreto y el problema de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico" escrito durante su viaje, "Diseño industrial y sociedad" publicado en el *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* de la FAU-UBA (1949) y su rol como director de la revista *nueva visión* (nv, 1951-1957) que se presentó como una revista de cultura visual abocada al arte, la arquitectura, el diseño industrial y la tipografía.

En su paso por Milán, París y Zúrich se encontró por primera vez frente a los originales de las pinturas que admiraba, lo cual lo llevó a reescribir algunas conclusiones referidas a los límites de los artistas europeos y también los propios (Giunta, 2007, p. 23). En Suiza mantuvo extensas reuniones con Max Bill, precisamente en el momento en que esté diagramaba la estructura de la futura *HfG* (1953-1968) de Ulm junto a Otl Aicher e Inge Aicher-Scholl. Durante su estadía conoció personalmente a Vantongerloo y Vordemberge-Gildewart, quien luego se encargaría en Ulm de los cursos *Visuelle Kommunikation*. Las propuestas artísticas de ambos serían mostradas en dos artículos escritos por Maldonado titulados "George Vantongerloo" (revista nv número uno, 1951) y "Vordemberge-Gil-



Figura 3. Esquema geográfico de los viajes de los predecesores: Williams, Maldonado y Jannello. Fuente: Realizado por el autor en base al esquema de Monti, 2013, p. 71.

dewart y el tema de la pureza” (revista *nv* número 2-3, 1953) y las de Max Bill en el libro homónimo (1955). Tal como expone Devalle (2009, p. 198), con este viaje Maldonado marcó un intervalo temporal de apertura hacia los debates europeos coetáneos, con la actualización de los nombres de artistas concretos de referencia, la recuperación de algunos aspectos de la enseñanza de la escuela alemana Bauhaus y la difusión de lo acontecido y debatido en los *CIAM*.

El viaje de Cesar Jannello a Chile en 1952 estuvo alineado con su actividad docente en la Universidad Nacional de Cuyo (UNC) en Mendoza. En 1947 dictó en la Escuela Superior de Artes Plásticas de dicha institución una conferencia titulada “Introducción al ritmo en las artes del espacio”. Al mismo tiempo publicó “Silla de armazón metálica para producción en serie” –referido a su reconocida silla *W*– en la revista *La Arquitectura de Hoy* número cuatro. En el mismo número apareció el proyecto para el “Aeropuerto de Buenos Aires” y en el número uno los “Edificios de oficinas de Buenos Aires”, ambos proyectos realizados con los arquitectos Amancio Williams, Jorge Butler y Colette Boccara. Un año después Jannello fue contratado como profesor titular de Escenografía en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la UNC. En 1950 fue designado director por concurso de la Escuela de Cerámica y en 1952 fue contratado como profesor extraordinario en la cátedra de Estética de la Facultad de Ingeniería y Ciencias Exactas de la misma universidad.

Jannello fue invitado a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso para visitar el Instituto de Arquitectura recientemente creado y dirigido por el arquitecto Alberto Cruz. “En la base de la propuesta pedagógica del Instituto se encontraba la pregunta sobre cuál era la esencia de la arquitectura, así como la necesidad urgente de reformular la manera de ver y hablar de ella” (Braghini, 2020, p. 64). A través de los cursos de Taller y de Plástica –este último llamado Curso del Espacio a partir de 1953– Cruz continuó con las ideas experimentales que había implementado de manera gradual en los cursos dictados en Santiago. El Instituto había encontrado la respuesta en la conquista de la condición espacial de la disciplina, sostenida en los planteos teóricos y prácticos del

arte abstracto de comienzos del siglo XX.

Los referentes eran Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, El Lissitzky, László Moholy Nagy y Kazimir Malévich, quienes representaban al neoplasticismo holandés y al constructivismo y suprematismo rusos. Los ejercicios que proponían para que los estudiantes entraran en contacto con el espacio tenían un carácter propedéutico y el objetivo era la creación de composiciones abstractas. Las variables a disposición eran limitadas y consistían en elementos específicos, como la línea, el color, la superficie, el material y el plano. Algunos de los mencionados referentes como así también las variables implicadas en las ejercitaciones fueron re-

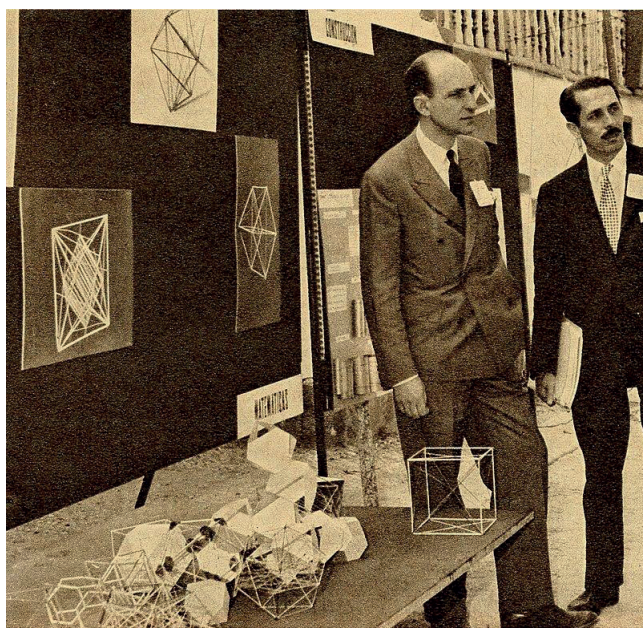


Figura 4. César Jannello en el Instituto de Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

tomadas desde 1956 en los cursos de Visión dictados por Jannello en la FAU-UBA y por Méndez Mosquera y Le Pera en la EAPR-UNL.

Williams continuó sumando viajes, contactos y relaciones con intenciones de estimular acciones conjuntas y promover su propia obra a través de publicaciones y exposiciones (Muller, 2019a). Realizó un viaje a Estados Unidos en 1951 visitando la Universidad de Harvard y exponiendo en el Robinson Hall de esa universidad. Entre 1955 y 1956 volvería a ese destino, invitado por el Departamento de Estado norteamericano e incluyendo conferencias y exposiciones en Massachusetts Institute of Technology, IIT de Chicago, Stanford University, Princeton University (en la que actuó como jurado del trabajo final de un curso de arquitectura), entre otras instituciones. En esas ocasiones conoció a Walter Gropius, Reginald Malcolmson y personalidades del ámbito de la arquitectura y el arte.

La relación entre Williams y Gropius comenzó en 1951 cuando el Centro de Estudiantes de la Universidad de Harvard había decidido hacer una exposición del arquitecto argentino. Gropius –quien entonces era decano en dicha institución– aceptó la propuesta y la exposición fue realizada en Boston. Se conocieron personalmente en el viaje de 1955, cuando Williams volvió a Harvard, institución educativa “en la que el maestro alemán trabajaba, asentado ya definitivamente en EE.UU. y donde ejercía también la profesión como practitioner, actividad que a partir de 1945 desplegó mediante la oficina TAC (*The Architects Collaborative Inc.*)” (Muller, 2019b, p. 31). Como resultado de sus experiencias como docente y proyectista, Gropius publicó en 1943 el libro *Scope of total architecture*, traducido al español y publicado en Argentina en 1956 con el título *Alcances de la arquitectura integral*.

La persistencia y continuidad en la construcción de relaciones, contactos y redes “llevó a que se produjeran condiciones de posibilidad para diversas acciones que no solo resultaron de gran importancia para la trayectoria de Williams, sino también para la cultura arquitectónica en su conjunto” (Muller, 2019a, p. 145). Los viajes de contacto de Williams, Maldonado y Jannello permitieron establecer contactos con personajes e instituciones relevantes de la cultura arquitectónica de las décadas de 1940 y 1950, que posteriormente recibieron a otros entusiastas jóvenes arquitectos en sus instancias de formación.

“Los porteños” en formación: Borthagaray, Bullrich y Méndez Mosquera.

Incentivados por Maldonado, en 1948 un grupo de jóvenes de la FAU-UBA se constituyó como la *organización de arquitectura moderna (oam)*. Entre ellos se encontraban Carmen Córdova, Alicia Cazzaniga, Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Alberto Casares Ocampo, Jorge Goldemberg, Eduardo Polledo, Gerardo Clusellas y Jorge Grisetti. A su vez algunos de sus participantes se incluyeron en el grupo nueva visión, designación establecida por García (2005, p. 83) para hacer referencia a quienes participaron del emprendimiento editorial *nv* que incluía la revista y la editorial homónima. Bullrich, Borthagaray y Méndez Mosquera no solo formaron parte de estas agrupaciones sino que conformaron desde 1956 el equipo de profesores que intervendría en la actualización de la enseñanza de la arquitectura en la EAPR-UNL. Entre 1953 y 1955 realizaron viajes de formación en el exterior para complementar sus títulos de grado en el IIT de Chicago y en la *Hfg* de Ulm.

En 1953 Borthagaray viaja como becario oficial al Instituto de Diseño de Chicago para realizar una instancia de formación de diez meses. El Instituto había sido fundado en 1937 por Laszlo Moholy-Nagy quien falleció en 1947, por lo que fue absorbido por el IIT donde enseñaba Mies van der Rohe. La elección de esa institución se debió a que representaba en sus contenidos y propuestas la continuidad de algunas pedagogías llevadas adelante precedentemente en la escuela alemana Bauhaus. El propio Borthagaray recordó que Maldonado fue quien lo instó a realizar dicha estancia: “Mirá, esto no va a ninguna parte, pero antes de mandar todo al diablo, vamos a aprovechar para que alguno viaje, y vas a ser vos.” (Cit. Maldonado en Borthagaray, 1997, p. 26)

La gestión para llevar adelante el viaje fue realizada por Ignacio Pirovano, quien tenía a su cargo el área de decoración de la mueblería Comte de la ciudad de Buenos Aires. Allí intentaba formar el Centro de Diseño Comte, que estaría a cargo de Maldonado junto a Baliero y Borthagaray. Desde 1952, durante el primer gobierno de Perón, fue designado director del Museo de Arte Decorativo y segundo en la Comisión de Cultura. Desde dichos cargos, Pirovano promovió la apertura de actividades hacia el exterior, intentó generar intercambios con otras entidades similares del extranjero e inició una política de difusión del diseño (Ponti, 2012, p. 58). La afinidad de Pirovano con el peronismo le permitió colocar al diseño en un lugar central a partir de la conformación de una Comisión Nacional de Cultura Industrial, que sería presidida por Maldonado e integrada por Borthagaray y Bullrich. Si bien la iniciativa no prosperó, al menos alcanzó para concretar el viaje de Borthagaray a EE.UU.. Para viajar como becario oficial debía afiliarse al peronismo, pero era opositor. Pese a la insistencia de Pirovano, Borthagaray no se afilió y debió encarar el viaje mediante un contrato de locación de servicios como si se tratara de una consultoría en el extranjero para evaluar la factibilidad de armar una escuela de diseño en Buenos Aires (Cit. Borthagaray en Devalle, 2009, p. 239).

En Chicago, Borthagaray cursó la especialización en diseño y además se inscribió en el curso de posgrado de Arquitectura dictado por el propio Mies van der Rohe, acti-

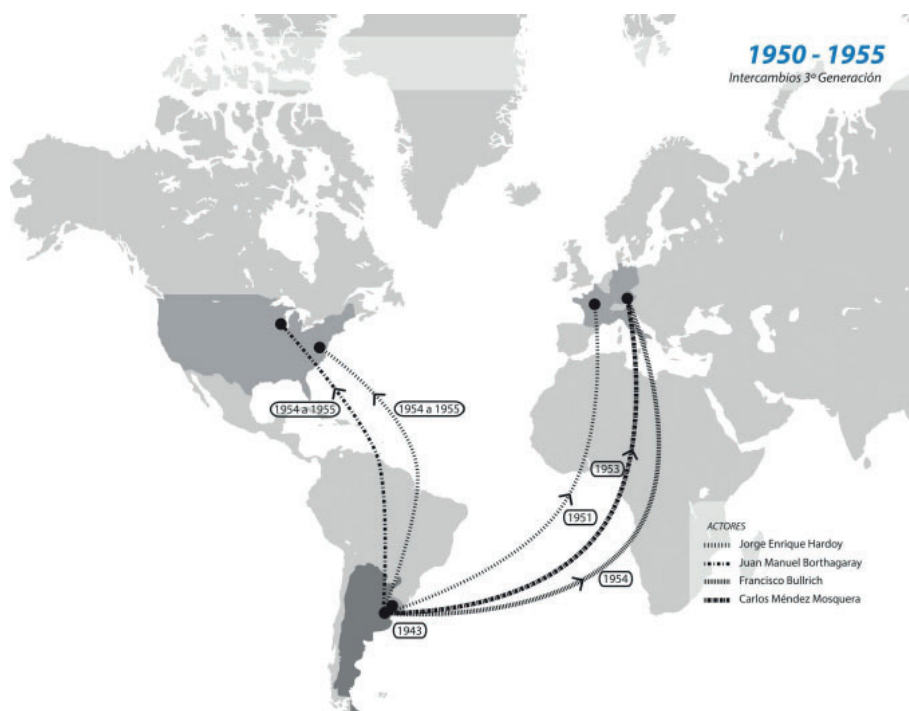


Figura 5. Esquema geográfico de los viajes de “los porteños”.
Fuente: Monti, 2013, p. 71.

vidades que en suma consumían catorce horas diarias. Durante su estadía concurrió al Congreso Internacional de Diseño Industrial en Aspen (Colorado), donde conoció personalmente a Buckminster Fuller, Walter Gropius, Charles Eames, Herbert Bayer, Kann Schavinsky, Rene d’Harnoncourt entre otros. Los aprendizajes con los que tuvo contacto estaban orientados al entrenamiento visual (Visual Training), al diseño integral de piezas industriales y gráficas, poniendo el foco en la centralidad del proyecto y destacando la organización del Instituto en grupos y ciclos de asignaturas (Swenson y Chang, 1980) tal como sucedió posteriormente en la carrera de Arquitectura de la EAPR-UNL. Se destaca además la asignatura *Intellectual Integration* (Moholy Nagy, 1947) cuyo objetivo era producir en el estudiante el dominio social y biológico particular de su época. Dicha “integración intelectual” era parte del plan de estudios del Instituto: los estudiantes debían aprender –además de los medios estéticos de expresión– la tecnología de los materiales y la experimentación en su uso orgánico y evolutivo. Dichas enseñanzas se transformaron en “un sólido programa de reformulación de la Arquitectura y la introducción de una conciencia de Diseño en el país” (Devalle, 2009, p. 240). Durante dicho periodo de formación, Borthagaray fue uno de los corresponsales más activos de la revista *nv* a partir de comentarios de viajero, reseñas bibliográficas y la producción de artículos como los referidos a Eames y Nelson.

Entre junio de 1954 y noviembre de 1955, Bullrich inició un viaje con destinos variados solventado por su familia. Primero estuvo en Egipto durante un mes, luego veinte días recorriendo Italia, y finalmente un mes en Londres visitando a uno de sus tíos. Entre septiembre de 1954 y junio de 1955 realizó una estancia de formación en la *HfG* de Ulm invitado por Maldonado (Shmidt, 2015, p. 108), quien para ese entonces estaba dictando los cursos de *Visuelle Einführung* como parte del *Grundlehre* o curso básico de la escuela. Si bien el alemán de Bullrich no era del todo bueno, pudo adaptarse fácilmente y llevar adelante dicha especialización. En cartas intercambiadas con su madre describe cuales eran los contenidos de los cursos a los que asistía:

“[...] he asistido a un curso seminario de análisis general del proceso de generación de la forma. No te dice nada, se trata de determinar un sistema o de enseñar un sistema para ubicar con claridad los distintos problemas que concurren a la determinación del proceso de creación de la arquitectura. Ahora en enero comienza un curso de análisis geométrico de las formas, es decir una nueva versión de los trazados reguladores de los antiguos, de Leonardo, de Miguel Ángel, de Brunelleschi, etc.” (Bullrich, 1955/ 2012, p. 372)

En otra carta destaca los cursos de introducción visual con ejercicios que había llevado adelante Paul Klee en la escuela Bauhaus y que inspiraron a Bullrich en la realización de collages con bases en los principios y modulaciones aprendidas desde dichas prácticas. Otro tema subrayado es el estudio del detalle constructivo de producciones estandarizadas y el análisis de la célula o nudo desde un sentido experimental. Según Bullrich, era un campo vinculado a lo que se estaba desarrollado en el IIT de Chicago. Se proponía la realización de ejercicios desde los temas más simples a los más complejos y se trataba de prácticas que no tenían un fin inmediato, sino hacer conocer al estudiante de los principios generales de la organización de las uniones a través de la experiencia. El objetivo era despertar la imaginación en la formulación de nudos desde un quehacer lúdico, “de un puzzle casi diría” (Bullrich, 1955/ 2012, p. 374).

Si bien Méndez Mosquera no era parte del grupo *oam*, compartía con sus integrantes un vínculo de amistad y también intercambiaban debates dentro de la FAU-UBA y en el espacio de trabajo compartido en calle Cerrito 1371. Al momento de su graduación en 1953 tenía veinticuatro años y estaba participando en dos de los emprendimientos llevados adelante por Maldonado antes de partir a Ulm: era el secretario de redacción de la revista *nv* y era uno de los socios de la agencia de comunicación *axis* (1952). Ambas acciones enfocaron el interés de Méndez Mosquera hacia el diseño gráfico. La primera se constituyó como una revista de cultura visual y la segunda era un estudio de producción en el campo del diseño gráfico y la comunicación visual, conformado por Méndez Mosquera, Maldonado y Alfredo Hlito quienes realizaron “[...] la gráfica publicitaria de algunas empresas de muebles y de bodegas, trabajamos con la casa Bullrich, hacíamos la gráfica de la casa Comte, que era de Ignacio Pirovano” (Cit. Méndez Mosquera en García, 2005, p. 88). Los dos desarrollos tenían su sede en el petit hotel mencionado anteriormente donde el grupo *oam* también tenía sus oficinas de trabajo y donde Jannello y Clusellas exponían sus muebles de diseño.

En junio de 1954 Méndez Mosquera realizó su primer viaje a Europa donde entró en contacto con las más destacadas personalidades de la arquitectura, el arte y el diseño industrial y gráfico. Se considera que dicho viaje consolidó su interés particular por el diseño gráfico e industrial que se formalizó en su incorporación al grupo *Harpa*, también en la fundación de la editorial Infinito en 1955 y la agencia de publicidad *Cícero*. Dicha travesía además sirvió de incentivo para su posterior actividad como docente de la asignatura Visión en la EAPR-UNL y en la FAU-UBA.

Entre lo local y lo internacional.

La EAPR-UNL fue una institución educativa donde se pusieron a prueba algunas de las ideas con las que Williams, Maldonado y Jannello habían estado en contacto durante sus viajes hacia fines de la década de 1940 y principios de 1950. La actualización de la enseñanza de la arquitectura operada por el grupo de porteños se orientó fundamentalmente hacia el proyecto arquitectónico en sus diferentes escalas. Se hizo hincapié en el entrenamiento visual a partir de los métodos desarrollados desde el arte abstracto para abordar los temas de la forma y el espacio. Esto se produjo en diálogo con lo que estaba realizando contemporáneamente Maldonado en el curso *Visuelle Einführung* en la escuela de Ulm y con los planteos de Walter Peterhans en el curso Visual Training en el IIT de Chicago. Se incluyó la asignatura Integración Cultural, en resonancia con *Intellectual Integration* del IIT, desde la cual se intentaba transmitir a los estudiantes un conocimiento más amplio de la cultura a partir de un enfoque multidisciplinar.

La estructura del plan de estudios de la EAPR-UNL replicaba la propuesta llevada adelante en el Instituto de Diseño de Chicago, donde la organización por grupos y ciclos favorecía la orientación de los contenidos según el grado de complejidad. Todas las asignaturas enfocaban sus propuestas teóricas y prácticas en dotar a los estudiantes de las herramientas necesarias para abordar la problemática principal de la enseñanza de la arquitectura: el diseño y desarrollo de un proyecto arquitectónico y urbanístico. Los viajes de formación llevados adelante por Borthagaray, Bullrich y Méndez Mosquera favorecieron dicha actualización debido al contacto que mantuvieron con las más novedosas ideas

y métodos de enseñanza desarrollados en Europa y Estados Unidos. La posibilidad de implementarlas se dio por dos condiciones. Por un lado, gracias a la escala de la EAPR-UNL que en palabras de Bullrich "era una escala posible, dominable; la de Buenos Aires, era imposible" (2011/ 2012, p. 352). Por otro lado, debido a la existencia de una sólida trama de relaciones laborales, personales y culturales que permitió el contacto e intercambio permanente de ideas y debates entre ellos, sus predecesores y aquellos compañeros que no realizaron instancias de formación de posgrado.

Referencias bibliográficas

- Borthagaray, J. M. (1997). Universidad y política. *Revista Contextos* N° 1, año 1, pp. 20-29.
- Braghini, A. (2020). El concepto de espacio en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (1952-1956). *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 16 (1), pp. 63-83. Recuperado en <https://revistas-faud.mdp.edu.ar/registros/article/view/369>
- Bullrich, F. (1955). Cartas de Francisco Bullrich a su familia a sus 25 años. Fragmentos de las cartas escritas a su familia durante su viaje europeo con destino a la Hochschule für Gestaltung en Ulm, Alemania. En Adagio, N.; Muller, L. y Shmidt, C. (2012). *Antología la Biblioteca de la arquitectura moderna: Argentina 1929-1963: escritos, imágenes, diálogos*. (pp. 362-377). Rosario, Argentina: UNR editora, A&P ediciones.
- ----- (2011). Dos horas con Francisco Bullrich a sus 81 años. En Adagio, N.; Muller, L. y Shmidt, C. (2012). *Antología la Biblioteca de la arquitectura moderna: Argentina 1929-1963: escritos, imágenes, diálogos*. (pp. 352-361). Rosario, Argentina: UNR editora, A&P ediciones.
- Deambrosis, F. (2011). *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- De Ponti, J. (2012). *Diseño industrial y comunicación visual en Argentina. Entre la Universidad, la empresa y el Estado (1950-1970)*. Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- García, M. A. (2005). En torno a nueva visión. Entrevista al arquitecto Carlos Méndez Mosquera. *Estudios e Investigaciones, número 1*, pp. 83-92.
- Giunta, A. (2007). Una vida susceptible a adoptar todas las formas. En Maldonado, T. y Rosenberg, A. (ed.). *Tomás Maldonado: un itinerario*. (pp.12-31). Milán, Italia: Skira.
- Hitce, E. (1957). *Plan de estudio de la carrera de Arquitectura. Escuela de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales asociadas a la Industria de la Universidad del Litoral*. En Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina.
- Ibarra, T. (2020). Visión: el nuevo camino hacia la forma y el espacio en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de Rosario, 1956-1957. En *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 16 (2), pp. 88-105. Recuperado en <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/468>
- Moholy Nagy, L. (1947). *Vision in motion*. Chicago, Estados Unidos: Paul Theobald.
- Monti, A. (2013). *Redes, Instituciones y Planificación. El caso del Instituto de Planeamiento Regional y Urbano del Litoral (1955-1965)*. (Tesis inédita de maestría). Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
- ----- (2015). *Jorge Enrique Hardoy, promotor académico, 1950-1976*. Rosario, Argentina: UNR Editora. Recuperado en <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/5474>
- Muller, L. (2019a). *Amancio Williams: la invención como proyecto*. Rosario, Argentina: UNR Editora. Recuperado en <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/14931>
- ----- (2019b). Persistencia y cambios. *A&P Continuidad*, 6 (11), pp. 26-35. <https://doi.org/10.35305/23626097v6i11.226>
- Shmidt, C. (2015). Francisco Bullrich y la historia de la arquitectura: anotaciones en tres momentos. *Vitruvia. Revista del IHA* v2. n.2, pp. 101-114. Recuperado en <https://arqlat.files.wordpress.com/2020/03/shmidt-francisco-bullrich-y-la-historia-de-la-arquitectura-2015.pdf>
- Swenson, A. y Chang, P. O. (1980). *Architectural education at IIT 1938-1978*. Chicago, Estados Unidos: IIT.

ACERCA DEL AUTOR

Tomás Esteban Ibarra.

<https://orcid.org/0000-0002-0402-7740>

Arquitecto (FAPyD-UNR, 2011). Becario doctoral (CONICET, 2020-2025) En su investigación trabaja temas vinculados a la enseñanza de la Arquitectura, las teorías de la forma y el espacio y su relación con la arquitectura moderna en la Argentina entre 1956 y 1970. Publicó artículos en revistas especializadas donde analiza los contenidos de la asignatura Visión, los ejercicios propuestos y la producción arquitectónica concreta. Participó recientemente en jornadas y encuentros de Historia de la Arquitectura y el Diseño. Se desempeña como Jefe de trabajos prácticos en Historia de la Arquitectura (FAPyD-UNR).

Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales (CURDIUR).

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño (FAPyD). Universidad Nacional de Rosario (UNR)

Correo electrónico: ibarra@curdiur-conicet.gob.ar

VIAJE AL INTERIOR DE LA ARQUITECTURA CON TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN: UN RECORRIDO EN TRES ESTACIONES ESPACIOTEMPORALES.

JOURNEY TO THE INTERIOR OF ARCHITECTURE WITH TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN: A JOURNEY THROUGH THREE SPATIOTEMPORAL SEASONS.

FABRICIO LÁZARO VILLAVERDE¹, EDITH COTA CASTILLEJOS².

Resumen

El arquitecto Teodoro González de León (1926-2016) artífice de obras fundamentales de la segunda mitad del siglo XX en México, desde estudiante tuvo claridad sobre la importancia del viaje para reconocer y aprender de obras y autores del pasado o de su contemporaneidad. Abordaremos tres periodos en los viajes del arquitecto que fueron determinantes en su desarrollo profesional: la relevancia del encuentro y paseo con el exdirector de la Bauhaus radicado en la ciudad de México Hannes Meyer para afinar el viaje de estudios que haría a París y su desenlace en el estudio de la Rue Sevres con Le Corbusier cuya estancia en su taller dejaría una impronta indeleble en su forma de observar y proyectar, así como una relación afectiva hacia París, y finalmente sus cuatro viajes a Japón realizado entre 2005 y 2013 que muestran su talante de viajero y continuo aprendiz de la arquitectura tradicional, moderna y contemporánea.

Palabras clave: Teodoro González de León; arquitectura japonesa moderna; viaje arquitectónico; memoria.

Abstrac

The architect Teodoro González de León (1926-2016), architect of fundamental works of the second half of the twentieth century in Mexico, since he was a student, he was clear about the importance of travel to recognize and learn from works and authors of the past or their contemporaneity. We will address three periods in the architect's travels that were decisive in his professional development: the relevance of the walk with the former director of the Bauhaus based in Mexico City, Hannes Meyer, to fine-tune the study trip he would make to Paris, and his denouement in the studio on Rue Sevres with Le Corbusier, whose stay in his studio would leave an indelible mark on his way of observing and designing. as well as an affective relationship towards Paris, and finally his four trips to Japan made between 2005 and 2013 that show his spirit as a traveller and continuous learner of traditional, modern and contemporary architecture.

Keywords: Teodoro González de León; modern Japanese architecture; architectural journey; memory.

-
1. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
 2. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca

El flujo viajero.

Este viaje conmemorativo con Teodoro González de León tiene tres estaciones espacio temporales que recorren sus 90 años de vida y su continuo y significativo descubrimiento del viaje.

La travesía inicia siendo estudiante de 21 años de la escuela de arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en su sede en el edificio de la Academia de San Carlos en el centro de la ciudad, cuando el joven Teodoro, ya familiarizado con las propuestas arquitectónicas y urbanas de Le Corbusier proyecta con sus compañeros Armando Franco y Enrique Molinar dentro de un concurso de ideas, el plan general de ciudad universitaria para la UNAM siguiendo los postulados del lejano y europeo Le Corbusier. Un concurso polémico del que Teodoro se sintió decepcionado por la falta de créditos en su participación (hasta la fecha), en el concurso para el nuevo campus de la UNAM en 1947, sin embargo, tiene la posibilidad de salir a estudiar fuera de México con una beca del gobierno francés, cuyo destino fue la ciudad luz: París. El viaje y la estrategia de París estaba preparada, porque en ese año de 1946 busca el consejo del ex director de la Bauhaus Hannes Meyer que para esos años “...vivía en un departamento pequeño, en el segundo piso, con vistas al parque de Villalongín”³ en la ciudad de México a invitación del presidente Lázaro Cárdenas del Río a través de José Luis Cuevas (1881-1952) para desarrollar el nuevo urbanismo racionalista de la capital del país.

En realidad, Teodoro dice que Meyer le aconsejó poco. Obtuvo un largo silencio de Hannes cuando le habló de su interés de llegar al taller de Le Corbusier, debió ser por sus posturas antagónicas. Sin embargo, después de acompañarle y escucharle hablar poco y nada de arquitectura, solo de política en “...un memorable paseo a pie, de todo el día, con su mujer, sus pantalones bombachos y su bastón por la carretera de Toluca”⁴, recibe tres cartas de recomendación, dos de ellas para dirigentes comunistas que, por vivir en los suburbios parisinos, Teodoro no los encontró o tal vez no quiso buscarlos. La tercera carta fue para el arquitecto André Lurcart (1894-1970), a quien después de visitarlo dice no dejarle ningún deseo de trabajar con él, pese a admirar su escuela de Villejuif en Francia de 1933.

Al llegar a París en 1947 asegura que esa misma noche visita el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, porque admiraba desde su tiempo en la escuela *ese pórtico memorable*⁵. Ya instalado se inscribe a un curso sobre concreto armado en la Escuela de Trabajos Públicos, pero dice “...me aburrí, no entendí nada- se requería una preparación de ingeniero para seguir el curso, y finalmente, me decidí: con apenas un mes de estancia en París, toqué en el 35 de la Rue de Sévres. Clavado sobre la vieja puerta de madera, había un pequeño letrero de cartón escrito a mano que decía: LE CORBUSIER AL FONDO DEL CORREDOR”⁶. También menciona que debía inscribirse en la Escuela de Bellas Artes, pero solo con solo ver un curso de composición supo que no era el lugar para aprender arquitectura moderna.

3. Teodoro González, *Le Corbusier visto de cerca*, en *Vuelta* 132, noviembre 1987, p. 65.

4. Idem.

5. Teodoro González, *Lecciones. Escritos reunidos 1966-2016*, El Colegio Nacional, México, p. 52.

6. Teodoro González, *Le Corbusier visto de cerca*, en *Vuelta* 132, noviembre 1987, p. 66.

Podemos observar en fotografías de su estancia parisina, la presencia de Teodoro dentro del taller, y también que su nombre se encuentra en la lista de colaboradores que reconoce Le Corbusier en su cuaderno negro. Así mismo, quince años después, recibe una carta en 1961 como respuesta al envío que hiciera a Le Corbusier de sus primeros trabajos de urbanismo en México.

En 18 meses de estancia en el París de Le Corbusier, no solo aprende en primera persona la arquitectura y urbanismo modernos, sino también al recorrer la ciudad, dice haber tenido *"...una clara predilección por la arquitectura románica, tanto que prácticamente no vi el gótico; lo evadía. Buscaba sistemáticamente la emoción que da la luz del espacio románico, que es bárbaramente masivo"*⁷. En estas incursiones culturales parisinas Teodoro conoce a Ulalume Ibáñez Iglesias, ensayista y poeta uruguaya nacionalizada mexicana con quien se casa en 1948, ambos coinciden en la literatura y amistad de Octavio Paz, otra influencia relevante para la arquitectura de Teodoro de las próximas décadas en México.

Esta relación con París siempre permaneció latente en Teodoro, inclusive tuvo un significativo retorno a la ciudad en mayo de 2016 a unos meses al final de su vida, cuando hace una ruta por obras de su maestro, visitando el taller de Ozenfant y su apartamento en el edificio Molitor donde recordó que *"...estuvo instalado un mes dibujando las cancelerías de madera que sustituirían a las originales de hierro podrido"*⁸, también visita la casa Roche-Jeanneret con las atenciones de la Fundación Le Corbusier y por supuesto vuelve a encontrarse con el memorable Betón Brut que vio desencofrarse en la Unidad de Habitación de Marsella. De París se dirigió a San Petersburgo a festejar su cumpleaños 90, el último.

El viaje permanente

Por otro lado, en su libro de 1996 *Retrato de arquitecto con ciudad*⁹ con prólogo de Octavio Paz, Teodoro con 70 años cuando escribe estas memorias, recuerda una experiencia fundamental con el arte de la vanguardia artística europea, ocurrido en 1947 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York que exhibía en el exilio, el Guernica de Picasso realizado en 1937. Es importante dejar constancia de su asiduidad a visitar espacios para la exposición de arte iniciada en sus tiempos estudiantiles en la Academia de San Carlos, cuando comenta que una vez al mes visitaba la galería de la Escuela Nacional de Pintura que se encontraba en el mismo edificio de la Escuela Nacional de Arquitectura.

en reiteradas ocasiones ha comentado el haber sido un espacio idóneo para la enseñanza de las artes, especialmente en dos lugares importantes: la Biblioteca y el Museo de Pintura, que no solo albergaban libros y obras pictóricas sino que eran lugares de descanso, de transición entre las clases. En un texto de 1990, Teodoro recuerda la importancia de este último espacio en sus años de formación, al describir las galerías de acceso abierto como la prolongación natural del corredor en la planta alta, en su interior la iluminación cenital de considerable altura, así mismo, los muros en color rojo inglés, de acuerdo a –dicho por él– la tradición de los grandes museos del siglo pasado– refiriéndose al siglo XIX. Esta cercanía con la pintura dentro del recinto escolar, le

7. Teodoro González de León, La idea y la obra. El edificio del Fondo de Cultura Económica, El Colegio Nacional, México, 1994, p. 24.

8. Viaje con Teodoro, recuperado en: <https://arquine.com/viaje-con-teodoro/>

9. Teodoro González de León, *Retrato de arquitecto con ciudad*, Artes de México, México, 1996.

*animo a tomar durante dos años un curso de grabado en el taller de Carlos Alvarado Lang, que despertarían su desempeño en la pintura y escultura en su madurez*¹⁰.

Su visita al MoMa cuando tenía 21 años y a solo 10 años haberse realizado la icónica pintura picassiana menciona que fue en solitario en una sala sin personas, como debe experimentarse el arte. Este encuentro debió ser antes de llegar a su aventura en el París de Le Corbusier, pero también fue antesala de numerosos museos que le acercarían al arte clásico europeo, pero también al arte moderno, de donde surgió radicado ya en México su práctica personal en la pintura y escultura como lo hiciera Le Corbusier. Sin embargo, el reencuentro con el legado de su maestro tuvo lugar en 2013 otra vez en el Museo de Arte Moderno de Nueva York -MoMa-, cuando tenía ya 87 años y visitó la exposición *Un Atlas de Paisajes Modernos*, una retrospectiva sobre la obra de Le Corbusier, incluida una réplica del Cabanon.

En México a partir de los años 50 del siglo XX, inicia su práctica profesional desde la capital del país, después tendrá encargos de distintos géneros en otros estados y ciudades mexicanas como Jalisco, Hidalgo, Veracruz, Tamaulipas, Estado de México, con diversas estrategias arquitectónicas de escala, organización y materialidad fundamentalmente atendiendo la problemática habitacional, pero todo este cúmulo de experiencias proyectuales se desencadenan monumentalmente en la embajada de México en Brasilia de 1972, cuyos elementos dominantes son tres: concreto aparente, el patio y el talud verde que cierra el recinto de manera naturalizada.

Estos dos elementos, patio y talud son definitivamente resultado de su etapa de exploración a través del viaje, de sus travesías al interior de México, donde su encuentro con la arquitectura prehispánica y colonial fue detonante para la síntesis personal que hiciera en proyectos y obras posteriores a la embajada como el Colegio de México de 1974 o el Museo Rufino Tamayo de 1981.

Afirmó repetidamente que el talud de su interés no es el reconstruido por los arqueólogos sino aquel previo a su intervención formado en los siglos de ocultamiento por la naturaleza, como ruina y que prevalecía en los primeros descubrimientos y excavaciones a finales del siglo XIX y principios del XX. Así mismo, en su discurso de ingreso a la Academia de Artes de 1987 dice que este enfoque sobre el pasado lo descubrió en la mirada crítica de Aldo Rossi, pero también se debió a que

*la lectura de Wittkower cambió mi percepción de la arquitectura. Fue muy inquietante para mí el ensayo en que analiza magistralmente el periodo de 42 años (de 1485 a 1527) en que se construyeron en el centro de Italia cerca de 30 templos de planta centralizada que respondían a la teoría neoplatónica según la cual había de representarse el universo con un espacio de formas geométricas simples*¹¹.

En el tercer momento de esta reflexión, el sentido y significado del viaje para Teodo-

10. Fabricio Lázaro, Edith Cota, *Paquetes de memoria arquitectónica: una aproximación posmoderna a la obra proyectual de Teodoro González de León*, IX Encuentro de Docentes e Investigadores de Historia de la Arquitectura, el Diseño y la Ciudad. FADU-UBA-UNLP, 2022. Recuperado en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/150560>

11. Teodoro González de León, *De ideas y de obras. Discurso de ingreso a la Academia de Artes*, Espejo de Obsidiana Ediciones, México, 1987, p. 13.

ro se fue consolidando con el tiempo, pero dejaba pocos registros de sus viajes, perviven en algunas notas dentro de sus 209 textos de extensión variable que abarcan de 1966 a 2016¹² sobre planeación, vivienda popular, autoconstrucción, conferencias sobre obras y proyectos, así como de arte y semblanzas sobre otros autores.

Japón en cuatro escalas.

Dentro de estos textos, existen cuatro dedicados a un conjunto de viajes que emprendió a Japón en los años 2005, 2006, 2009 y 2013. Consideramos que pueden entenderse como un solo viaje con cuatro escalas, entrelazadas con experiencias sobre obras conocidas o nuevas, amigos, arquitectos, y personas en las ciudades que visita como el taxista, el chef, los guardias, la recepcionista del hotel, los estudiantes de arquitectura, siempre en compañía de Eugenia Sarre, su segunda esposa.

Solo hasta 2012 y 2014 este viaje en 4 tiempos y escalas, se convierten en 4 pequeños libros de solo 11 y 15 cms con forros de lino como buen ejemplo del clásico carné de bolsillo que viajeros elijen desde principios del siglo XX para registrar y viajar ligeros. Es ineludible su referencia al mítico Viaje de Oriente que su maestro Le Corbusier emprendiera en 1911 pero con la diferencia que aquel extremo Oriente se encuentra al Poniente de México y es más cercano que el occidente europeo, un cambio de coordenadas y en promedio 15 horas de vuelo. Este viaje a Japón lo realiza cuando tiene 79, 80, 83 y 87 años, toda una proeza para el cuerpo y la mente del viajero contemporáneo.

La numeraria de los cuatro viajes a Japón es la siguiente:

	VAJI	VAJII	VAJIII	VAJIV
Año	2005	2006	2009	2013
Dibujos	12	17	9	6
Fotos	34	65	31	75
Páginas	76	82	63	90
Duración en días	18	14	13	15

Tabla 1. Los cuatro viajes de Teodoro González de León a Japón en números. Elaboración de los autores.

Son bitácoras de viaje, donde sus anotaciones son precisas sobre sus diversos intereses, pero fundamentalmente la arquitectura de los templos, la vivienda popular, la arquitectura moderna y contemporánea.

En esta última sección, diremos que este viaje a Oriente en 4 tiempos y escalas no solo tiene el propósito de acercarse a la cultura japonesa, o como él dijo, "*Una experiencia inolvidable y profunda: conocer lo sagrado de una cultura*"¹³, sino también para afirmar categórico al final de esta travesía "*pienso que Tokio es la ciudad del mundo con el mayor número de edificios modernos y contemporáneos de gran diseño-no existe otra*"¹⁴.

12. Teodoro González, *Lecciones. Escritos reunidos 1966-2016*, El Colegio Nacional, México.

13. Teodoro González, *Viaje a Japón II. Julio de 2006*, México, Arquine 2012, p. 52

14. Teodoro González. *Viaje a Japón IV. 19 de octubre-2 de noviembre de 2013*. México, Arquine, 2015, p.90.

En este arco temporal de la experiencia de viaje desde la antigüedad a la actualidad, su incursión en Japón le confronta con arquitectos contemporáneos globales como los reconocidos Toyo Ito, Kazuo Sejima, Rafael Viñoly, Rem Koolhaas, Mario Botta, Herzog & de Meuron o Phillip Starck, entre otros, a quienes reconoce sus aportaciones, pero al mismo tiempo, descubre obras de arquitectos emergentes como Kengo Kuma. En estos viajes recupera su filiación moderna con obras de Taniguchi, Kenzo Tange o por ejemplo con Junzo Sakamura aquel discípulo de Le Corbusier de los años 30, que a su regreso a Japón diseñara el Museo de Arte Moderno en 1951 una obra temprana de regionalismo moderno. En sus pequeños libros también deja constancia de sus olvidos por ejemplo del memorable y espléndido descuido en 2005 cuando pasa sin notar el Museo de Arte Occidental de Le Corbusier, para luego saldar su deuda, visitándolo en 2009 sin ver ninguna obra de arte, solo arquitectura haciendo un dibujo de la columna exenta que soporta una cruz de traveses con la claraboya piramidal.

Las obras de Tadao Ando son obligadas para observar los cambios y permanencias del arquitecto japonés, hace un pequeño dibujo de la capilla en el Monte Rokko donde anota que también usó el talud para fundir el volumen arquitectónico con la naturaleza domesticada, y después que el conjunto Awaji para el arte diseñado también por Ando le recuerda a una ciudad prehispánica, es la reverberación de su mirada a través de la memoria la que provoca esta relación visual, formal y programática.

También su viaje en 4 tiempos contiene anécdotas diversas por ejemplo que cada día termina escribiendo sobre su experiencia gastronómica que van de espléndidas a desastrosas acompañadas siempre con mucho sake. En este sentido, llama la atención que desde 2005 conoce un pequeño restaurante impregnado de buena comida y poesía donde existe una nota enmarcada que su amigo Octavio Paz dejó en el lugar en alguna visita este mensaje: *“esta comida fue un paseo por un jardín otoñal. gracias”*¹⁵, y que hasta su regreso en 2006 no olvida fotografiar.

En estos viajes al Japón, se sorprende por las dimensiones colosales de los templos, *“... la muralla exterior es extraordinaria de 450 y 250 metros”* o *“...entre los dos museos, en medio de la calle, hay una puerta descomunal de 25 o 30 metros de altura, fuera de escala y un poco grotesca”*¹⁶ pero también observa la escala de las casas samuráis o las diminutas de las geishas, dibujando su disposición, o mide a pasos la dimensión de vanos longitudinales de museos contemporáneos. Su interés por la milenaria carpintería de los templos le acerca también al que tuviera en su momento Jörg Utzon, por lo cual se interesa en conocer una pagoda con 57 metros de altura de la cual celebra la ciencia constructiva tradicional de Oriente, preguntándose *“¿será la estructura de madera más larga del mundo, con sus 120 metros por 18 y 16 de altura?”*¹⁷, pero sin duda, la “visita” como él le llamo a la excepcional experiencia fue aquella al palacio imperial y la Villa de Katsura.

Aquí, en Katsura sobre la casa de té hace referencia al título *la estrategia diagonal*, un largo ensayo de Arata Izozaki sobre la diagonalidad espacial de Katsura, pero también

15. Teodoro González, *Viaje a Japón II. Julio de 2006*, México, Arquine 2012, p. 75.

16. Teodoro González, *Viaje a Japón I*, México, Arquine 2012, p. 38, 42.

17. *Idem*, p. 49.

recuerda sobre este documento que "...desde los 40s en la escuela, sabía de la visita y estudio de Bruno Taut y la influencia que tuvo en la arquitectura moderna: el espacio flexible y la incorporación del exterior al interior y viceversa (las virtudes de la veranda y su doble fachada apenas se empieza a explorar)"¹⁸... al salir de esta "catarsis" comenta con Eugenia sobre la postal de Katsura que Le Corbusier recibió de Walter Gropius. Un detalle epistolar de los viajeros de la modernidad heroica y su encuentro con la tradición de Oriente de donde abrevaron algunos de ellos para sus aportaciones a la arquitectura moderna.

Los viajes a Japón tuvieron distintos motivos, pero el de 2006 fue por un tema de interés proyectual, ya que Teodoro González de León estaba en proceso de diseño del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México que abrirá en 2008, lo que le permitió observar y confrontar sus ideas con museos principalmente de Kioto que tuvo la oportunidad de visitar. Es decir, un viaje poniendo un pie en la historia de Japón y otro en su extrema innovación arquitectónica, de donde seguir aprendiendo y aprehendiendo para su quehacer proyectual.

Reflexiones finales.

Este viaje a Japón en 4 tiempos en la vida de Teodoro González de León, in situ o a posteriori dibujó 44 veces, en pequeño formato, en blanco y negro o con una reducida paleta cromática, desde conjuntos a detalles tratando de explicarse la naturaleza de lo observado, así mismo, realizó solamente 205 fotografías, una verdadera proeza de contención en la superabundancia de imágenes que podemos atesorar en nuestros dispositivos tecnológicos.

En agosto de 2012 durante la presentación en el Colegio Nacional en la ciudad de México de su tercer libro sobre estos viajes, pacta con sus amigos invitados Miquel Adriá, Aurelio Asiain, Pablo David Golding, Alberto Kalach y Rafael Tovar viajar a Japón en octubre de 2013 para visitar la reconstrucción de los santuarios de Ise, que él visitó, pero no pudo entrar en 2006. Para Teodoro es una promesa de vida, debido a que dice

*"...cada veinte años, en el mes de octubre, en un espacio contiguo, se termina la reconstrucción exacta de cada santuario. Cuando el nuevo se consagra, el viejo permanece unos días durante los cuales, tengo noticias, se puede conseguir visitarlo. Para mí era la última oportunidad".*¹⁹

Al final, viaja solo con Eugenia y es una travesía que fue posible por un azar que le permitió viajar y entrar con un grupo de estudiantes norteamericanos que tenían ya reservada la visita a los santuarios de Ise. En este día especial para el viaje de Teodoro, el 24 de octubre en el inicio de su visita al templo de Ise con el atuendo oficial para el recorrido, se encuentra con el pintor oaxaqueño Sergio Hernández (1957), a quien presenta como uno de los mejores artistas mexicanos contemporáneos. En una cena con el pintor, el martes 29 de octubre éste promete "la próxima casa tú me la haces"²⁰, a lo que Teodoro se refiere como eternas promesas, ya que la primera casa referida de Sergio Hernández en la ciudad de Oaxaca fue proyectada en 1993 por los arquitectos Ramón Torres (1924-2008)

18. Teodoro González, *Viaje a Japón II. Julio de 2006*, México, Arquine 2012, p. 42.

19. Teodoro González. *Viaje a Japón IV. 19 de octubre-2 de noviembre de 2013*. México, Arquine, 2015, p.5.

20. *Idem*, p. 65.

y Héctor Velásquez Graham (1958) y la segunda casa en la ciudad de Oaxaca prometida en esta cena a Teodoro fue finalmente confiada en 2012 al arquitecto Alberto Kalach (1960) con quien hiciera el tercer viaje a Japón en 2009.

Pero su último viaje no sería este, ya que, en mayo de 2016, a su regreso de San Petersburgo, tiene una fuerte razón para ir al MoMa, donde se inaugura la exposición *Latin america in construction: Architecture 1955-1980* organizada y curada por Barry Bergdoll, así como por Patricio del Real, Jorge Francisco Liernur y Carlos Eduardo Comas. Esta exposición tiene entre todas sus constataciones, y nuevas interpretaciones, una revelación que le concierne y debe ser testigo del hallazgo que hiciera Cristina López Uribe del plano original de 1947 para la ciudad universitaria de la UNAM. Ahí Teodoro González de León en el MoMa se encuentra casi 70 años después con el punto de partida de su infatigable caminar por la arquitectura y la ciudad, aquel atrevimiento estudiantil para proponer la nueva arquitectura y urbanismo para la ciudad universitaria de la UNAM, pero su memoria después de siete décadas al ver el plano le hace decir “Yo lo recordaba más pequeño”²¹, un comentario que lejos de cerrar este episodio sobre su autoría no reconocida abre la posibilidad a nuevas preguntas entre ellas ¿de qué plano habla la memoria de Teodoro?. Sin embargo, este viaje al MoMa el último de su vida puede interpretarse como una forma excepcional de cerrar el ciclo vital, de acercarse al cierre del viaje que significa la vida en torno al arte y la arquitectura, del ser para la muerte Heideggeriano y su encuentro final el 16 de septiembre de 2016.

Referencias bibliográficas.

- González de León, T. (1996). *Retrato de arquitecto con ciudad*. México D.F., México: Artes de México.
- González de León, T. (2016). *Lecciones. Escritos reunidos 1966-2016*. México D.F. México: El Colegio Nacional.
- González de León, T. (1987). *De ideas y de obras. Discurso de ingreso a la Academia de Artes*. México D.F, México: Espejo de Obsidiana Ediciones.
- González de León, T. (1994). *La idea y la obra. El edificio del Fondo de Cultura Económica*. México D.F, México: El Colegio Nacional.
- González de León, T. (2006). *Viaje a Japón I*. México D.F, México: Arquine.
- González de León, T. (2012). *Viaje a Japón II*. Julio de 2006. México D.F, México: Arquine.
- González de León, T. (2012). *Viaje a Japón III*. Octubre de 2009. México D.F, México: Arquine.
- González de León, T. (2015). *Viaje a Japón IV*. 19 de octubre-2 de noviembre de 2013. México D.F, México: Arquine.
- González de León, T. (1987). *Le Corbusier visto de cerca*. Vuelta, 132, pp. 65-68.
- Lázaro Villaverde, F. Cota, E. (2022). *Paquetes de memoria arquitectónica: una aproximación posmoderna a la obra proyectual de Teodoro González de León*. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/150560>
- Viaje con Teodoro. Recuperado en: <https://arquine.com/viaje-con-teodoro/>
- González de León es coautor del trazo original de CU, prueba experta. Recuperado en: <https://www.jornada.com.mx/2016/03/10/cultura/a03n1cul>

Acerca de los autores.

Fabrizio Lázaro Villaverde.

<https://orcid.org/0000-0003-3969-3265>

21. Recuperado en: <https://www.jornada.com.mx/2016/03/10/cultura/a03n1cul>

Arquitecto por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), Maestro en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Yucatán, Doctorando por la Universidad Autónoma de Morelos. Desde 1997 es docente y profesor investigador de la FADU - UABJO. Asistente y ponente en coloquios, congresos y seminarios nacionales e internacionales, en diversas universidades en México, España, Argentina, y Ecuador. Ha publicado en revistas universitarias de México, Ecuador y Argentina. Integrante de DOCOMOMO México, del Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea (ODLAC), de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL), del Comité Científico del Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna, y de la Red Internacional de Investigación en Arquitectura y Arte Sacros.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
México.
Correo electrónico: fabriciouabjomx@gmail.com

Edith Cota Castillejos.
<https://orcid.org/0000-0002-4492-960X>

Arquitecta por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Maestra en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Yucatán, Doctoranda por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Ha publicado en libros y revistas locales, y nacionales, capítulos de libro con UADY, UMSNH, UAM, UAGRO, Pontificia Universidad Católica de Ecuador, Centro Universitario de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guadalajara. Ponente en congresos nacionales sobre arquitectura y urbanismo, e internacionales en España, Argentina y Ecuador. Profesora investigadora de la Facultad de Arquitectura Ciudad Universitaria Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, donde imparte materias de Historia de la Arquitectura de México y Oaxaca con énfasis en el siglo XX y XXI. Integrante del CA Patrimonio urbano arquitectónico en Oaxaca, siglos XVI-XXI.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
México.
Correo electrónico: cotacastillejos@gmail.com

OBRAS DE ARTE VIAJANTES ENTRE LAS CAPITALS DE FRANCIA Y MÉXICO. REGALOS IDENTITARIOS DE INTERCAMBIO EMPRESARIAL A FINALES DEL SIGLO XX.

TRAVELLING WORKS OF ART BETWEEN THE CAPITALS OF FRANCE AND MEXICO. IDENTITY GIFTS OF BUSINESS EXCHANGE AT THE END OF THE 20TH CENTURY.

FÀTIMA LÓPEZ PÉREZ¹.

Resumen

La investigación trata un caso específico de relaciones entre Europa y América.

Se centra en los regalos artísticos que intercambiaron las empresas del metro de París y Ciudad de México con motivo del 30 aniversario de cooperación amistosa. La capital mexicana regaló a la parisina el mural Pensamiento y alma huicholes (1997) del artista Santos Motoapohua de la Torre Santiago, situado en el vestíbulo de la estación Palais-Royal Musée du Louvre de París. En correspondencia, la capital francesa regaló una reproducción del métropolitain de París (1998) que se ubica en la estación del Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México. Estas obras viajeras identifican a su país de origen y se convierten en símbolos representativos nacionales en el paisaje urbano del país receptor.

Palabras clave: París; Ciudad de México; Hector Guimard; Santos Motoapohua de la Torre; arte urbano siglo XX

Abstract

The research deals with a specific case of relations between Europe and America. It focuses on the artistic gifts exchanged by metro companies in Paris and Mexico City on the occasion of the 30th anniversary of friendly cooperation. The Mexican capital gave the Parisian the mural Pensamiento y alma huicholes (1997) by the artist Santos Motoapohua de la Torre Santiago, located in the lobby of the Palais-Royal Musée du Louvre station in Paris. In correspondence, the French capital presented a reproduction of the Paris métropolitain (1998) which is located in the station of the Palacio de Bellas Artes in Mexico City. These travelling works identify their country of origin and become national representative symbols in the urban landscape of the receiving country.

Keywords: Paris; Ciudad de México; Hector Guimard; Santos Motoapohua de la Torre; 20th century urban art.

1. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona.

Nuestra investigación² se basa en las obras de arte viajeras, aquellas que se trasladan con la función de intercambio de obsequios entre ciudades, y a su vez entre países y continentes. Este arte viajero adquiere el componente simbólico de identificación de un país y la inclusión en otro territorio como elemento representativo, fruto del resultado entre alianzas. Nos centramos en el caso de las empresas de compañías de metro, el transporte público de referencia en las grandes ciudades. Este icono de rapidez y modernidad de las urbes es un medio utilizado intermitentemente por viajeros y viajeras monótonos que se cruzan con obras de arte a la entrada, en el transcurso o la salida de sus caminos diarios. Por lo tanto, establecemos una doble mirada, la de las obras viajeras que son percibidas por viajeros. Concretamente expondremos los resultados de las capitales de México y Francia, que son de nuestro interés como línea de investigación³, cuyas referencias bibliográficas son muy escasas.

Estructuramos el estudio a partir de tres apartados. El primero, a modo de preámbulo, está dedicado al subte de Buenos Aires. Caso relevante entre la conjunción de arte urbano integrado en un espacio destinado al transporte. Los otros dos apartados forman la esencia de la investigación. Por un lado, el *métropolitain* de París y su representación en Ciudad de México, y por el otro, el arte autóctono mexicano en el metro de París. Nos centramos en este intercambio entre países, las obras de arte que viajan como regalos identitarios entre empresas públicas dedicadas al transporte urbano en los últimos años del siglo XX.

El subte de Buenos Aires, una galería de arte urbano.

Iniciamos el estudio con referencias a las obras de arte expuestas en el subte de Buenos Aires, realizadas por artistas mayormente argentinos y algunos extranjeros. La capital argentina nos permite mostrar un rico escenario artístico en el que temáticas y técnicas diversas presentan un abanico de expresiones artísticas en la red metropolitana. De esta manera, nos introducimos en como un medio de transporte público conjuga instalaciones en las que el arte urbano tiene múltiples miradas populares de viajeros y viajeras.

En 1913 se inauguró el metro de Buenos Aires, consiguiendo ser el primer subte de América Latina. No solo se ha establecido como icono del transporte público de la capital argentina, sino que también queremos remarcar su relevancia como parte integrante del patrimonio cultural del país. Pinturas, murales, esculturas y otras manifestaciones artísticas se distribuyen a lo largo de su red, en diversas estaciones que aportan toques de originalidad. Esta amplia galería de arte subterránea se compone de más de 450 obras, algunas de las cuales tienen un componente nacionalista, como representación de la nación, la patria y la identidad argentina.

Debido a la extensión del conjunto y el límite del espacio que le podemos dedicar,

2. La investigación se integra en el proyecto *Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)* del GRACMON (Grupo de investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneos), Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona. Investigadoras Principales Dra. Teresa-M. Sala y Dra. Irene Gras. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España PID2019-105288GB-I00, 2020-2023.

3. La autora es miembro asociada del proyecto de investigación y docencia *México Francia: presencia, influencia, sensibilidad* de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades 'Alfonso Vélaz Pliego', bajo la dirección del Dr. Javier Pérez Siller.

vamos a seleccionar unos casos muy concretos de la línea A. En la estación Río de Janeiro se encuentran las reproducciones, realizadas en el 2013, A pleno sol y otras ocho obras más del pintor y muralista Benito Quinquela Martín (Buenos Aires, 1890-1977), que fue uno de los artistas más representativos del barrio bonaerense de La Boca. Sus obras más identificativas muestran pasajes de la vida en el puerto y de los trabajadores portuarios, en los que captura la esencia realista de la actividad de ese emblemático barrio. *El nacimiento de la patria* del dibujante e ilustrador Carlos Nine (Buenos Aires, 1944 – Olivos, 2016) está reproducido en la estación de Congreso. Corresponde a la adaptación en mural cerámico realizado en 2010 por Teodolina García Cabo y equipo, en el Instituto Nacional de Cerámica de la UNA (Universidad Nacional de las Artes) en Argentina. La obra, compuesta por más de 500 azulejos, representa un recorrido sobre el nacimiento de la patria, los primeros ciudadanos, el puerto y acontecimientos revolucionarios. El tercer, y último, conjunto de arte urbano al que hacemos referencia se sitúa en la estación de Perú. Allí quedan expuestas las *Publicidades antiguas* del artista multifacético Pedro Cuevas (Buenos Aires, 1972). Pertenecen a murales del 2014 de productos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX con orlas Art Nouveau. Esta afinada selección es solo una pequeña muestra de las diversas intervenciones artísticas de la línea A, realizadas entre 1971 a 2016 en las 18 estaciones que la componen. Evidencia del talante de arte urbano subterráneo y público de la primera línea del subte de Buenos Aires y de Latinoamérica (*Arte en el subte...*, 2017, pp. 12, 53-55, 85-89 y 119).

El métropolitain de París y su representación en Ciudad de México.

Pasamos a tratar el eje central de la investigación, el arte viajero entre las capitales francesa y mexicana. Las obras actúan como regalos identitarios de intercambio entre las empresas de los metros de París y Ciudad de México, que se produjeron en la década de los años 90 del siglo XX.

En el paso del siglo XIX al XX, concretamente en el año 1900, París incorporó el metro como el gran transporte urbano, al igual que habían hecho grandes ciudades de Europa en la segunda mitad del siglo XIX, como fueron Londres (1863) y Budapest (1896). En paralelo, su símil en el panorama de América con New York (1868), Chicago (1892) y después Buenos Aires (1913), por citar los ejemplos más remarcables.

La construcción metropolitana de la capital francesa debe contextualizarse en la segunda mitad del siglo XIX con el Segundo Imperio (1852-1870). El París de Georges-Eugène Haussmann reflejaba el deseo de convertir la ciudad en el núcleo representativo de la nación a partir de la destrucción de parte del casco antiguo y la obertura de avenidas, boulevards, plazas y jardines. La creación de una ciudad moderna estructurada en distritos, que se convirtió en modelo de referencia urbana para otras ciudades. La búsqueda de modernización de París, una gran urbe en expansión, necesitó en respuesta el aumento de población, la organización de la movilidad, ocupando el transporte una prioridad.

El 22 de noviembre de 1895 el gobierno francés permitió al Ayuntamiento de París el derecho de construir el metro. La principal idea era crear la conexión entre diferentes distritos, un transporte subterráneo para facilitar los desplazamientos entre diferentes puntos de la ciudad. Años después, en 1899 la CMP (Compagnie du Chemin de fer Mé-

tropolitain de Paris) estableció el proyecto de una red compuesta por seis líneas. Los trabajos de construcción de la primera línea fueron ejecutados en diecisiete meses, un tiempo récord que demostró la capacidad de desarrollo y de innovación técnica. La línea 1 del *métropolitain* parisino, que comprendió las paradas Porte Maillot a Porte Vincennes, se inauguró el 19 de julio de 1900. De hecho, las obras habían empezado dos años antes, el objetivo y el motivo era establecer la infraestructura de movilidad en respuesta a los visitantes de la Exposición Universal de 1900. Para solucionar el diseño de las entradas-bocas del *métropolitain*, el Conseil municipal de Paris y la CMP convocaron en 1899 el concurso municipal parisino para elegir el proyecto. Las bases se publicaron en la revista *L'Architecture* y los proyectos fueron expuestos en el Hôtel de Ville con un jurado que evaluó 21 propuestas. De éstas podemos destacar el elegante proyecto del arquitecto belga Henri Duray. En general, se trataron de diseños de estilo clásico semejantes a kioscos de jardín. Ello dio pie a que se produjera una decepción porque no gustaron los proyectos ofertados. La CMP indicó a Paul Friesé, arquitecto perteneciente al jurado, que presentara un proyecto, que no fue aceptado por el Conseil municipal alegando motivos estéticos. Necesariamente, se debía de llegar a un acuerdo. Por una cierta imposición del Conseil municipal y aprobación de la CMP es designado el proyecto del arquitecto Hector Guimard (Lyon, 1867- New York, 1942) con un diseño al más puro estilo Art Nouveau. Esto se debió a que un grupo determinado del Conseil municipal era partidario por la novedad que ofrecía el Art Nouveau (Descouturelle, Mignard y Rodriguez, 2004, pp. 14-21)⁴. Se produjeron intereses comerciales de una empresa privada de Bélgica, bajo la prefectura de Justin de Selves, y finalmente se apostó por la democratización artística (Montamat, 2021, pp. 106-112).

A partir de 1900 las entradas de metro, construidas sobre base de hierro fundido, con formas de líneas ondulantes inspiradas en la naturaleza, contribuyeron a la proyección de modernidad urbana de París. Guimard trabajó en estas bocas, pero también otros arquitectos continuaron las propagaciones de los modelos hasta inicios de la segunda década del siglo XX, que es cuando la compañía de metro decide dejar de construirlas. Lo cual, temporalmente, estilísticamente hablando, tiene una lógica porque es cuando el Art Nouveau entró en declive. El resultado fue que las entradas-bocas del *métropolitain* de Guimard son una fusión perfecta entre función y estética Art Nouveau (Figura 1). En total se realizaron 167 paradas de metro, de las cuales se conservan 88 inscritas en el Inventario de monumentos históricos de París⁵. Prueba de la revaloración y redescubrimiento a par-

4. Agradecemos a Frédéric Descouturelle que hace años nos regalara este libro a partir del cual se ha germinado el presente estudio.

5. Información recopilada de los monuments historiques (base Mérimée) del Ministère chargé de la culture et de la communication de la République française. Las bocas del *métropolitain* inventariadas se encuentran en las estaciones de la red del metro de París, en algunas estaciones podemos llegar a encontrar más de una: Louvre (1900), Châtelet (1900), Palais-Royal (1900), Tuileries (1900), Bastille (1900), Abbesses (1900), Gare de Lyon (1900), Saint-Michel (1900 y 1913), Anvers (1902), Barbès-Rochechouart (1902), Dauphine (1902), Jaurès (1902), Victor-Hugo (1902), Rome (1902), Villiers (1902), Blanche (1902), Place de Clichy (1902), Pigalle (1902), Monceau (1902), Ternes (1902), Alexandre-Dumas (1903), Colonel Fabien (1903), Nation (1903), Père-Lachaise (1903), Philippe-Auguste (1903), Couronnes (1903), Avron (1903), Ménilmontant (1903), Parmentier (1904), Réaumur-Sébastopol (1904), Sentier (1904), Quatre-Septembre (1904), Saint-Lazare (1904), Opéra (1904), Temple (1904), République (1904), Saint-Maur (1904), Europe (1904), Gambetta (1905), Bréguet-Sabin (1906), Place d'Italie (1906), Saint-Marcel (1906), Campo-Formio (1906), Richard-Lenoir (1906), Picpus (1906), Château d'Eau (1908), Etienne-Marcel (1908), Gare du Nord (1908), Mouton-Duvernet (1909), Denfert-Rochereau (1909), Daumes-



Figura 1. Entrada-boca del *métropolitain* en la estación Bréguet-Sabin de París. Fotografía de Fátima López Pérez, 2015.

tir de los años 1960 de las obras singulares de Hector Guimard “architecte d’Art”, el precursor del arte moderno, aunque la patrimonialización del Art Nouveau parisino se había germinado desde finales de los años 30 del siglo XX (Montamat, 2021, p. 105).

La capital mexicana cuenta con una de estas entradas⁶ en el exterior de su estación del metro Palacio de Bellas Artes (Figura 2). Se trata de una ubicación ideal por estar situada al lado del destacado palacio de ese nombre, símbolo de la Ciudad de México, en el centro de la ciudad. Edificio iniciado con planteamientos y ornamento Art Nouveau, fue finalizado al estilo Art Déco. En este caso, no se trata de una entrada de metro original de inicios del siglo XX, sino de la reproducción parisina regalada por la RATP (*Régie autonome des transports parisiens*) de París en el año 1998 al STC (Sistema de Transporte Colectivo) de Ciudad de México. La construcción del metro de Ciudad de México se basa en tecnología francesa. El motivo responde a la celebración de 30 años (1968-1997) de cooperación amistosa entre las compañías de metro de ambas ciudades.

El *métropolitain* de Guimard en la capital mexicana es el regalo de correspondencia que hizo París a Ciudad de México porque previamente, un año antes, en 1997, la capital mexicana había regalado el mural *Pensamiento y alma huicholes*, como trataremos con atención más adelante. La RATP de París envió por barco un contenedor de siete tone-

nil (1909), Pasteur (1909), Boissière (1909), Kléber (1909), Raspail (1909), Nation (1909), Cadet (1910), Cité (1910), Crimée (1910), Wagram (1910), Saint-Michel (1910), Louis-Blanc (1910), Botzaris (1911), Pré-Saint-Gervais (1911), Chardon-Lagache (1913), Eglise-d’Auteuil (1913), Porte-d’Auteuil (1913) y Mirabeau (1913). .

6. No es un caso único, en Lisboa, Darmstadt y Chicago hay otras reproducciones de las bocas de metro de Hector Guimard de la RATP (*Régie autonome des transports parisiens*) de París.



Figura 2. Entrada-boca del *métropolitain* en la estación Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Fotografía de Fátima López Pérez, 2017.



Figura 3. Vista general del mural *Pensamiento y alma huicholes* (1997) del artista Santos Motoapohua de la Torre Santiago en la estación Palais-Royal Musée du Louvre de París. Fotografía de Cristina López Pérez, 2023.

ladas con las piezas desmontadas que fueron instaladas por cinco agentes del taller de la RATP, trabajos cuidadosos que se llevaron a cabo durante tres semanas de montaje. La entrada-boca del *métropolitain* se inauguró el 14 de noviembre de 1998, con la ocasión de la visita a México del presidente de la República francesa del momento, Jacques Chirac (Descouturelle, Mignard y Rodriguez, 2004, p. 124).

El arte autóctono mexicano en el metro de París.

En el caso de la capital mexicana, la construcción del metro se originó más tarde en referencia a ciudades europeas y otras de América, como exponíamos en líneas anteriores, concretamente se inició en el año 1967 en previsión de los Juegos Olímpicos de México de 1968.

El regalo de la STC a la RATP fue el mural *Pensamiento y alma huicholes* (1997) del artista Santos Motoapohua de la Torre Santiago (Santa Catarina Cuexcomatlán [Jalisco], 1942). Obra expuesta, bajo la protección de una gran vitrina, en el vestíbulo de la estación Palais-Royal Musée du Louvre, a pocos metros de la pirámide del Musée du Louvre; es decir, en el mero centro de la capital francesa. La instalación se produjo el 6 de octubre de 1997, durante el mandato del presidente mexicano Ernesto Zedillo (Figuras 3 y 4).

De la Torre es un artista contemporáneo huichol, su producción artística destaca por saber capturar con magnificencia el misterio de la cosmogonía de su pueblo. La comu-



Figura 4. Detalle del mural *Pensamiento y alma huicholes* (1997) del artista Santos Motoapohua de la Torre Santiago en la estación Palais-Royal Musée du Louvre de París. Fotografía de Cristina López Pérez, 2023.

nidad indígena huichol, también llamada wixárika, está ubicada en la región montañosa de la Sierra Madre occidental en México. El arte huichol, que cuenta con una remarcable tradición prehispánica, es considerado uno de los estilos artísticos más identificativos del país, distintivo por su colorido a partir de la utilización de chaquiras –diminutas perlas de vidrio–, piezas sagradas para este pueblo que significan la propia vida.

En sus inicios, Santos Motoapohua de la Torre fue integrante del equipo de artesanos huicholes que participaron en la elaboración del logotipo de identidad de los Juegos Olímpicos de México de 1968. Posteriormente, su proyecto *Tablas* fue expuesto en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México en 1972. Realizó cuadros de estambre colaborando con varias instituciones, como FMBR (The Foundation for Mind-Being Research). A partir de 1993 inició sus murales narrativos con chaquiras de gran formato, como *Sonido de músico*. Estas creaciones son las más significativas de este artista por las cuales es reconocido internacionalmente. Sus murales forman parte de las colecciones permanentes del National Museum of Mexican Art de Chicago y el Museo Zacatecano en México. Además del mural expuesto en París, obra que nos ocupa, y colecciones privadas. La serie de murales representan el universo huichol con diversas deidades prehispánicas, que aluden al misticismo y el simbolismo sagrado wixárika. Su mural más reciente, *La luz del mundo: Dos divinidades* fue la pieza central de la exposición *Nube Divina. Una retrospectiva de Santos Motoapohua de la Torre* (Figura 5). La muestra se celebró en la Galería Manuel Felguérez de la Rectoría General de la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana) en Ciudad de México, como uno de los actos del 50 aniversario de la institución educativa, entre el 5 de diciembre de 2023 hasta el 22 de marzo de 2024. Cabe destacar que es la primera exposición retrospectiva dedicada a un artista huichol contemporáneo (Ramey, 2023).

El mural *Pensamiento y alma huicholes* es la obra más reconocida de Santos Motoapohua de la Torre. Se compone de 80 tableros regulares de 30cm por 30 cm. Cada tablero está trabajado individualmente, pero la composición del conjunto conforma la obra entera con unas dimensiones totales de 2,40m de alto por 3m de largo. El artista mexicano inició su realización trazando las líneas de cada una de las figuras. Después, con la ayuda de su familia, ensartaron una por una las chaquiras de dos milímetros, de variados colores, con lo cual requirió dos millones de éstas para la creación total de este mural de gran magnitud. Las chaquiras fueron enganchadas con cera fundida al sol sobre base de madera. Se trata, pues, de un trabajo íntegramente artesanal, cuya ejecución duró más de cinco meses. El mural representa la cosmogonía del pueblo wixárika con las principales deidades huicholas, ancestros, astros, mitos envueltos de elementos de la naturaleza, flora y fauna, en referencia a la tierra, el cielo y el mundo subterráneo. La amplia variedad de figuras se conjuga con potencia visual en una riqueza cromática trabajada al detalle. Su lectura sigue la pauta de un árbol, va desde la parte inferior con las raíces hasta llegar a la parte superior de la copa. Cada uno de los tableros tiene su propio significado, que integrados por secciones comprenden tres niveles: el mundo subterráneo en los treinta tableros inferiores, la tierra en los veinte tableros centrales y el cielo en los treinta tableros superiores restantes (Frérot, 2014, pp. 214-215)⁷.

7. Agradecemos a Paloma Cristina Jiménez Vega, doctoranda en Historia del Arte de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), que nos haya facilitado el acceso al libro *México insólito en Europa* (2014) de Miguel Gleason. Ejemplar conservado en la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Christine Frérot en su comentario publicado en México insólito en Europa de Miguel Gleason relata una detallada descripción iconográfica:

Están presentes un número incalculable de representaciones de la flora -el peyote entre todo tipo de flores-, de la fauna -pájaros, ardillas, alacranes, serpientes, jaguares, tortugas, venados y un búho-, y de varios soles. Es atractivo un conjunto insólito casi al centro de la composición: un círculo formado por venados, llamado Disco sagrado de Tatewari, que significa el curso del tiempo. De sus costados parten dos especies de túneles hacia el "mundo subterráneo": a la derecha, el Diluvio donde serpentea un chorrito de agua y a la izquierda el Orden del Mundo, lleno de alacranes. En la parte superior reina el sol pero también la lluvia y la deidad del maíz, Niwetska, a la extrema derecha. También se representa la peregrinación que hacen los huicholes para recoger el jícuri o peyote sagrado en Wirikuta, lugar de residencia de los dioses, situado en la región de Real de Catorce, poblado del estado de San Luis Potosí (Frérot, 2014, pp. 214-215).

Todo este contenido remite a la mitología huichol que ha perdurado con el paso de los siglos, riqueza espiritual y mística como expresión de la esencia de las raíces autóctonas prehispánicas mexicanas.

Una serie de acciones desafortunadas envolvieron al mural y años más tarde fueron reveladas en el documental *Eco de la montaña* (2014) –nombre de Santos Motoapohua de la Torre en wixárika– dirigido por Nicolás Echavarría (Figura 6). Se denuncia al abuso de poder político, una situación injusta hacia el artista. A pesar de la relevancia de la obra, el artista no recibió los honorarios acordados del encargo por el Gobierno de México durante la presidencia de Ernesto Zedillo. A diferencia de la atención mostrada por el taller de la RATP en el montaje del *métropolitain* en Ciudad de México, el mural se instaló de manera incorrecta sin la supervisión del artista, cuestión que se pudo solucionar rápidamente. La consideración hacia de la Torre fue lamentable, siendo ignorado y sin ser invitado al acto de inauguración en París. El documental recoge todas estas irregularidades circunstancias que envuelven a la obra a partir del acompañamiento del artista en el proceso creativo de un nuevo mural, para el cual realiza un peregrinaje en la zona sagrada del cerro del Quemado, el Wirikuta, en San Luis Potosí en México. El documental fue presentado y premiado en varios festivales internacionales, rindiendo tributo a de la Torre y contribuyendo a su reconocimiento.

Conclusiones.

A modo de conclusiones, la investigación ha realizado conexiones entre el arte europeo y americano en un transcurso cronológico a lo largo del siglo XX. Constatamos que el tema tratado es muy específico, pero en el que se abren varios prismas a partir de estas obras de arte que actúan como obsequios con la función de intercambio en el ámbito empresarial público. Las obras regaladas son identitarias de un país, representativas de una nación, en el que cada ciudad reaccionó con respuestas diferentes. Ciudad de México regaló una obra que manifiesta sus raíces prehispánicas y París optó por un icono representativo de su paisaje urbano. Por lo tanto, el intercambio de obras viajeras nos da pie a reflexionar sobre la alianza entre tradición autóctona y símbolo icónico. El mural mexicano *Pensamiento y alma huicholes* aporta un carácter identitario como sello folclórico. Esta obra original es magnificencia de la tradición artesal que simboliza la esencia del pueblo



Figura 5 (arriba). Santos Motoapohua de la Torre Santiago posando con su mural *La luz del mundo: Dos divinidades* en la exposición *Nube Divina. Una retrospectiva de Santos Motoapohua de la Torre*. Fotografía: UAM (Universidad Autónoma Metropolitana) en Ciudad de México, 2023.

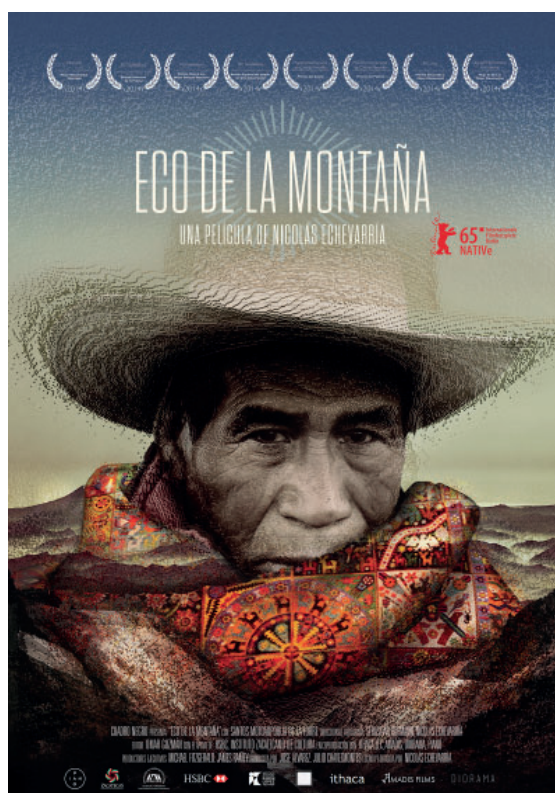


Figura 6 (izq.). Cartel del documental *Eco de la montaña* (2014) dirigido por Nicolás Echavarría.

huichol. Por su parte, París con las entradas del *métropolitain* nos permite analizar la difusión del Art Nouveau en el paisaje urbano y el imaginario colectivo. A lo largo del siglo XX hasta la actualidad, las entradas del *métropolitain*, con sus formas singulares del movimiento Art Nouveau, se han convertido en elementos identificativos del paisaje urbano de París. Su presencia, a partir de una fiel reproducción, fuera de las fronteras francesas, alude al significado icónico de alianza entre París y la Ciudad de México. Representación identitaria que traspasa la temporalidad del movimiento artístico y manifiesta la prolongación geográfica.

Un aspecto a subrayar es la autoría. A pesar de tratarse de una reproducción, el diseño original del *métropolitain* pertenece a Hector Guimard. Se trata de una de las creaciones más emblemáticas del arquitecto, difusora de su estilo. Un caso diferente es el del mural *Pensamiento y alma huicholes*, obra original y encargada para la ocasión al artista Santos Motoapohua de la Torre, que lo catapultó al reconocimiento internacional, a pesar de la mala gestión gubernamental. Otra cuestión a remarcar son las ubicaciones de estas obras viajeras en las ciudades receptoras, nuevos territorios como muestras representativas de un paisaje urbano receptor. Las localizaciones son del todo céntricas y significativas, ya que se incorporan en escenarios urbanos con reminiscencias artísticas. El *métropolitain* queda integrado en el centro de la capital mexicana, asociado al Art Nouveau del Palacio de Bellas Artes. El mural mexicano se ubica a escasos metros del Musée du Louvre, uno de los mejores museos del mundo, ubicado en el corazón urbano de París.

Para finalizar, este texto reivindica el arte urbano en un medio de transporte público y popular donde se ubican las obras tratadas y que pueden pasar desapercibidas en el transcurso de ir y volver de los pasajeros y las pasajeras. Éstas forman parte del patrimonio nacional, tienen su mérito como identificación de la historia propia del país de origen, y, a su vez, acogidas e incorporadas en otros continentes.

Referencias bibliográficas.

- *Arte en el subte de Buenos Aires. Art in the Buenos Aires Subway* (2017). Buenos Aires: Subterráneos de Buenos Aires Sociedad del Estado.
- Descouturelle, F; Mignard, A. y Rodriguez, M. (2004). *Le métropolitain d'Hector Guimard*. Paris: Somogy éditions d'art. Association des amis du musée de l'École de Nancy. RATP.
- Frérot, C. (2014). Obra realizada con dos millones de cuentas de chaquira. En M. Gleason, *México insólito en Europa*. (pp. 214-215). México D.F.: Fogra Editorial de México S.A. Credit suisse.
- Montamat, B. (2021). Le métropolitain d'Hector Guimard: un Art nouveau officiel. *Histoire, économie et société*, 1 (40), pp. 103-127.
- Ramey, J. (2023). Nube Divina. Una retrospectiva de Santos Motoapohua de la Torre. *Cultura UAM* (Universidad Autónoma Metropolitana) en Ciudad de México. Recuperado de: <https://cultura.uam.mx/nube-divina-una-retrospectiva-de-santos-motoapohua-de-la-torre/>

Bibliografía.

- *Arte indígena huichol* (1991). Pollença: Art.
- Ferré, F. (1985). *Hector Guimard Architecte*. Paris: La Bibliotheque des Arts.
- *Guimard* (1992). cat. expo (Paris, Musée d'Orsay, Lyon, Musée des arts décoratifs et des tissus 1992-1993). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

- Gutiérrez del Ángel, A. (2010). *Las danzas del padre sol: ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente mexicano*. México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa.
- Schaefer, S. B. (2023). Huichol shamanism: traditional wisdom in a modern world. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 28 (1), pp. 83-102.

Acerca de la autora.

Fàtima López Pérez.

<http://orcid.org/0000-0002-4190-8109>

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona con diploma de Mención Europea. Profesora de Historia del Arte moderno y contemporáneo en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y miembro del grupo de investigación GRACMON. Su tesis doctoral *Ornamentación vegetal y arquitecturas del ocio en la Barcelona de 1900*, dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala, obtuvo los premios Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Barcelona y de Historia de las Artes Josep Pijoan del Instituto de Estudios Catalanes. Ha obtenido dos becas posdoctorales internacionales, la Research in Paris (2015-2016) en el Centre André Chastel de la Université de Paris - Sorbonne (Paris IV), donde previamente había realizado una estancia predoctoral, y la beca de Excelencia del Gobierno de México para extranjeros del AMEXCID de la Secretaría de Relaciones Exteriores (2017-2018) en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Su principal línea de investigación es la ornamentación vegetal en la arquitectura Art Nouveau. Fruto de sus investigaciones cuenta con publicaciones de artículos científicos, libros, capítulos de libros y actas de congresos de dimensión española, europea y americana.

Departamento de Historia del Arte.

Facultad de Geografía e Historia.

Universidad de Barcelona.

Calle Montalegre, número 6. Despacho 5035.

08001, Barcelona (España)

Correo electrónico: fatimalopez@ub.edu

LA IMAGEN DE POSTAL DE BARCELONA EN ARGENTINA, ANVERSOS Y REVERSOS (1900-1928)

THE BARCELONA POSTCARD IMAGE IN ARGENTINA, FRONTS AND REVERSES (1900-1928)

FERNANDO L. MARTÍNEZ NESPRAL¹.

TERESA-M. SALA GARCÍA².

Resumen

Nos hemos propuesto en este trabajo realizar un estudio sobre la imagen de Barcelona que llegó a Argentina en las primeras décadas del siglo XX a partir de las tarjetas postales. El hallazgo de una colección con una importante cantidad de postales giradas desde Barcelona a distintos puntos del territorio argentino en el período en cuestión fue la base a partir de la cual se pudo realizar un análisis considerando cuales fueron los hitos urbanos significativos en la mirada del turista argentino que, a partir de la selección de las postales contribuyó a construir una imagen de Barcelona en tierras australes.

Por otra parte, hemos puesto especial atención en los reversos, pues los textos que acompañan a estas imágenes viajeras aportan una nueva faceta en la conformación de este imaginario.

Nuestra intención también, por último, ha sido evaluar la vigencia de estas imágenes ya centenarias en la constitución de la imagen turística de la Barcelona actual, poniendo en relieve las continuidades y rupturas en este proceso.

Palabras clave: Barcelona; Argentina; imaginarios; postales; reversos.

Abstract

We propose in this work to carry out a study on the image of Barcelona that arrived in Argentina in the first decades of the twentieth century from postcards. The finding of a collection with an important number of postcards sent from Barcelona to different points of the Argentine territory in the period was the basis from which we could carry out an analysis considering which were the significant urban landmarks in the eyes of the Argentine tourist who, from the selection of the postcards, contributed to build an image of Barcelona in southern lands.

Also, we have paid special attention to the backs, since the texts that accompany these traveling images contribute a new facet in the conformation of this imaginary.

Finally, our intention has also been to evaluate the validity of these centenary images in the constitution of the tourist image of present-day Barcelona, highlighting the continuities and ruptures in this process.

Key words: Barcelona; Argentina; imaginary; postcards; reverses.

1. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA). Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA)

2. Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani (GRACMON). Universidad de Barcelona (UB).

Introducción.

En la época de la reproductibilidad técnica de las imágenes aparecieron las denominadas “tarjetas postales”, íntimamente relacionadas con el correo y como correspondencia escrita y visual (no confidencial) que viajaba por vía terrestre o marítima (después lo harían por vía aérea). Este nuevo producto del Correo era más barato que una carta porque se mandaba sin sobre, en un soporte standard de cartulina de 9x14 cm. Las postales circularon por todo el mundo y dieron como resultado una infinita colección de imágenes-souvenir y de historias narradas como pequeños episodios de vida. De ahí el interés que tienen también los mensajes escritos en el reverso³ (con extensiones en el anverso) que son escuetos, telegráficos, directos, y la mayoría de las veces con un tono personal o familiar. Cabe destacar que entre 1900-1905 empezó la introducción del reverso dividido (a un lado con el espacio para el mensaje escrito y al otro para las señas a quien va dirigido con el sello), de manera que entonces la imagen del anverso adquirirá un mayor protagonismo.

A partir del interés que suscitan estas imágenes viajeras, que sin duda son una fuente importante de información, nos parecía pertinente realizar esta investigación sobre postales procedentes de la colección de Marcelo Loeb de Buenos Aires⁴ que fueron remitidas desde Barcelona hacia Argentina durante las dos primeras décadas del siglo XX (entre 1900 y 1929). Aquellos años coinciden con la edad de oro de las postales, cuando también se acrecienta el fenómeno del coleccionismo. En aquel momento además se fundaron la mayoría de las sociedades y círculos cartófilos en Europa y América, que publicaban revistas ilustradas sobre el tema. En Barcelona la sociedad cartófila *Hispania* estuvo activa de 1901 a 1909, de forma similar que la *Unión Cartófila Argentina*, en funcionamiento también a inicios de siglo. En la segunda mitad del siglo XX, en 1980 se fundó la *Sociedad cartófila barcelonesa* y más tarde, ya en la era digital, el *Centro de Estudio e investigación de la tarjeta postal en Argentina* (CEIPTA) creado por Héctor Luis Pezzimenti.

Nuestro propósito principal en este texto es analizar los encuadres escogidos de Barcelona que se dieron a conocer a través de las postales e inferir determinados recorridos urbanos realizados por los viajeros, puntos de interés, obras arquitectónicas que despertaron su atención, así como ver la información textual que aparece en el reverso. Creemos que así podremos discernir cuales son los sitios y espacios olvidados o subvalorados, y por lo tanto invisibilizados, en el panorama que las postales presentaron al otro lado del Atlántico⁵.

El mundo postal

3. Esta investigación forma parte del proyecto *Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX y XX)*, con beca del Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-105288GB-100.

4. Marcelo Loeb falleció en 2018. Dedicó su vida entera a la filatelia y a la cartofilia, viajando por todo el mundo, comprando y coleccionando. Su tienda en Maipú 466, local 19-21 de Buenos Aires se convirtió, y aún funciona hoy día, como un lugar de comercialización e intercambio, a la vez que tiene un nutrido archivo de imágenes, de más de 150 años, editadas y enviadas desde cualquier parte del mundo.

5. Se analizó un repertorio de 78 postales que fueron giradas desde la ciudad de Barcelona a distintos puntos de la Argentina entre 1900 y 1928.

Una de las grandes aportaciones de las postales es acercar y mandar imágenes a millones de personas, convertirlas en un producto masivo de consumo, momento que coincide con la construcción visual de la ciudad. Así, el estudio de las postales nos permite recomponer imaginarios urbanos desde la alteridad del viajero. La mayoría de las veces, éste las manda para compartir un recuerdo de lo visto y de lo visitado. Los fotógrafos plasman *vistas de la ciudad*, que se convierten en postales, con los escenarios urbanos cambiantes, para acabar conformando una galería iconográfica del paisaje urbano en blanco y negro (aunque en algún caso hay alguna imagen coloreada). Sin duda, las postales son un documento fundamental para la historia cultural, que debemos considerar como tal, en el proyecto *Entre ciudades* que venimos llevando a cabo desde GRACMON con la UBA y la Universidad de Rosario. Dado que las postales son una fuente documental sobre los espacios más icónicos de la ciudad, en ellas se congelan determinados puntos de vista que contribuyen a fijar espacios, construcciones y monumentos. Bajo la pretensión de reflejar la modernidad, las imágenes postales se pueden relacionar a contextos de pensamiento y a determinadas narrativas visuales. De ahí que la modernización de la traza urbana se muestra en paseos, avenidas, plazas, calles o mercados que no están exentas de un cierto propósito estético. La Unión Postal Universal, creada en 1878, ya que marcó una serie de acuerdos relativos al soporte y las características de las tarjetas-postales. Además, podemos distinguir géneros y puntos de vista de los fotógrafos, como son las vistas de la ciudad (en las que centraremos nuestro análisis), reproducciones de arte o postales artísticas, retratos o escenas típicas.

Barcelona de postal.

Los editores de postales proliferaron en la capital catalana, con nombres como Hauser y Menet o Angel Toldrà Viazo, siendo esta último el regente de la acreditada marca A.T.V., que según la publicidad contaba con un gran almacén para la venta al por mayor de tarjetas postales de todas clases, con especialidad de la casa en tarjetas postales con vistas de Cataluña y Barcelona, en negro y en colores, compuesta de más de 400 asuntos⁶. Por otro lado, los compradores de postales acaban generando una historia social. Nos interesa poner énfasis en el valor particular de la imagen que sobre Barcelona construyeran los viajeros argentinos para ser enviada a sus familiares y amigos. ¿De esta selección de imágenes, qué Barcelona vieron los argentinos?

Los mensajes son diversos (de añoranza "*no sé nada de ti de mucho tiempo*", de separación por emigración, negocio, felicitaciones, cuestiones relacionadas con el estado de salud y de ánimo, intercambio entre coleccionistas...). Donde resulta especialmente interesante el tono y la retórica utilizada.

En otra postal con fecha 10 de agosto de 1914 (con una vista del embarcadero) se expresa: "*Inolvidable Pepe, recibí las revistas tan deseadas, tres de una vez y una de otra. Con esta fecha te mando cuatro socialistas y dos obreras donde veras noticias de la fatal guerra y no sé si nos tocará a nosotros también algo. ¿Tu madre sigue muy mejorada de su enfermedad y yo también bueno, un abrazo de tu madre y otro de tu padre Ladiela? ¿O Ladislao?*" Haciendo referencia a la

6. Para una completa referencia bibliográfica ver: Domènech, Silvia (dir.); Torrella, Rafel; Ruiz, Montserrat. *Barcelona fotografiada: 160 anys de registre i representació: guia dels fons i les col·leccions de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*. Arxiu Municipal de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2007.

primera guerra mundial en el contexto de otras noticias familiares, dejando de manifiesto como la postal funcionaba como un medio para la transmisión de una amplia gama de tipos de mensajes.

En otra de las postales el remitente reclama que no le han mandado los muebles y que le ha tocado dormir en el suelo, dando cuenta de los procesos migratorios en ambas direcciones (recordemos que se trata de una postal enviada desde Barcelona a la Argentina) Esto es un reflejo de los frecuentes retornos, ya sea temporales como permanentes de los inmigrantes europeos en Sudamérica.

Por lo que respecta a los títulos o leyendas del anverso, algunos aparecen escritos en esperanto, cuyo congreso se celebró en Barcelona, lo cual refleja la importancia de esta lengua creada *ex novo* para la época.

De entre los editores de postales de Barcelona destacan las imprentas de artes gráficas con sede en Madrid y Barcelona. Las casas editoras que tuvieron un gran auge fueron Hauser & Menet/Thomas/entre otras. De forma destacada ATV (sobre el que contamos con una catalogación realizada y publicada por Ernesto Boix). Un editor que contaba con la colaboración de diversos fotógrafos reputados como Amadeo, Esplugas o Audouard. Pero debemos remarcar que muchos de ellos se encuentran en el anonimato.

Con una gran repercusión y difusión en Argentina, las postales dedicadas a la actriz Margarida Xirgu triunfaron en Argentina, Chile y Uruguay. La comercialización de tarjetas postales se convirtió en un negocio fructífero para las “celebrities”.

Mapear la ciudad.

Del corpus de tarjetas que llegaron a Argentina, los lugares de interés rebelan como el puerto, desde diversos puntos de vista (con el desembarcadero donde llegaban los transatlánticos, el Real club de regatas o la montaña de Montjuïc, perfil que marca el skyline de la ciudad. Aparecen múltiples imágenes captadas desde el mar, con las embarcaciones, y/o las personas que transitan por los muelles. El puerto desde la escollera, con la nueva aduana, y nuevamente visto desde Montjuïc. Lo cual nos muestra una ciudad vista desde el mar, teniendo en cuenta que los viajeros por entonces arribaban principalmente en barco y su primera imagen urbana era la que se avizoraba desde el Mediterráneo (Figura 1).

Luego de la llegada a la ciudad a través del mar, el siguiente hito urbano que muestran las postales es el monumento a Colón, que era emblema de la ciudad durante los años de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. En una de las postales se indica que “desde la altura más alta de las alturas que tiene esta bella ciudad, el capitel que sostiene la estatua de Colón” (lugar por el que se sube en ascensor y se puede contemplar la vista panorámica). Como decía la canción de Jaume Sisa en un maravilloso disco editado en 1982, que tituló significativamente *Barcelona postal*, “súbete a Colón, súbete a Colón, desde allí verás la GRAN BARCELONA, súbete a Colón, súbete a Colón, más cerca del cielo te sentirás”.

El monumento marca un enclave importante en el tejido urbano y simbólico de la ciudad. De hecho, la imagen que representaba Barcelona internacionalmente hasta la Exposición Universal de 1929 fue Colón. Como es sabido después, sin duda, será la Sagrada Familia de Gaudí.



Figura 1. Postal del puerto de Barcelona

El eje urbano que configura el paseo Colón y el inicio de las Ramblas es el que aparece mayoritariamente a continuación del puerto. En una de las postales se describe Barcelona como “ciudad progresista y catalana” y añade que las Ramblas es “uno de los paseos más lindos de Barcelona al cual he ido muchas veces y me gusta mucho”. Vemos como se especifica el trozo de Ramblas reproducido: la del Centro, de Capuchinos o de las flores (por las floristas que tienen sus puestos de venta allí) De esta manera, las Ramblas se constituyen en el eje de acceso simbólico a la ciudad a partir de la llegada al puerto y la contemplación del monumento a Colón, dando forma a un eje Sur-Norte que desde el mar se adentra en el territorio (Figura 2).

Pocos son los “desvíos” a lo largo de este eje, pero merecen destacarse algunos enclaves que las postales destacan, como la Plaza Real, el “Barrio Gótico” o la Catedral e incluso algunos hitos ubicados sobre las Ramblas mismas como el Gran Teatro del Liceo.

El recorrido por las Ramblas concluye en un segundo hito urbano, así llegamos a la plaza Cataluña y a partir de ella al arranque del Paseo de Gracia, que como su nombre indica había sido el camino hacia el antiguo municipio de Gracia y que se convirtió en la calle más importante del Ensanche donde se irían situando los edificios encargados por las mejores familias barcelonesas, la burguesía del momento.

En este segundo gran foco del recorrido Sur-Norte que se va adentrando desde el mar en el territorio y más allá de la plaza misma se destacan varias de las grandes obras modernistas que se ubican en el Paseo de Gracia, como la Casa Amatller de Puig i Cadafalch o la Casa Batlló de Gaudí, así como La Pedrera también de Gaudí que aparece especialmente destacada en una de las tarjetas postales como una de las obras modernas de la Barcelona de su tiempo.



Figura 2. Postal del monumento a Colón.



Figura 3. Postal de las Ramblas.

Continuando con el recorrido hacia el norte, el siguiente punto de referencia que muestran las postales es el *Park Güell*, que no prosperó como ciudad-jardín, se convirtió en un parque público abierto a los visitantes, allí se señalan también como obras modernas los pabellones diseñados por Gaudí (Figura 3 y 4).

Cabe señalar que, al menos en el recorte de postales enviadas a la Argentina en el período estudiado, no hay especiales menciones a la Sagrada Familia, podemos inferir que el estado de avance de las obras, así como su ubicación fuera del circuito turístico provocaban una disminución en el interés por parte de los extranjeros frente a un edificio que años más tarde se convertirá en un ícono fundamental de la ciudad de Barcelona y de Cataluña misma (Figuras 5 y 6).

El eje Sur-Norte se completa en el Tibidabo, con el parque de atracciones, que culminó el proyecto de urbanización del doctor Andreu, donde se situaron mansiones de las familias más poderosas del momento, como los propietarios de la Banca Arnús (chalet que aparece en una de las postales) (Figuras 7 y 8).

Son muy numerosas las postales que muestran diversas vistas del Tibidabo, así como edificios emblemáticos que allí se construyeron y hasta el camino mismo que hasta el cerro conduce.

De esta forma podemos afirmar que el recorrido turístico que las postales señalan tiene un fuerte carácter lineal, con un punto de llegada en el puerto y un desarrollo que se concentra en el eje de las Ramblas y el Paseo de Gracia hasta llegar al Tibidabo.

De cualquier manera, existen otros rincones de la ciudad que ocasionalmente las postales reflejan, en tanto testimonio del pasado relacionado con la Exposición Universal de 1888, como el Arco de Triunfo (que daba entrada a los visitantes), el ya mencionado Teatro del Liceo (aunque en este caso no implica desvío por su ubicación en plenas Ramblas), la bella basílica gótica de Santa María del Mar, la recién construida plaza de toros de las Arenas o el Cementerio de Montjuic.

Cerca de Plaza Cataluña, otro foco de interés reflejado en las postales es la sede de la Universidad de Barcelona, así como varios monumentos y grupos escultóricos modernos diseminados por la ciudad. También algunas postales enseñan la moderna Via Laietana o el Carrer d'Aragó, aunque sin duda estos "desvíos" a partir del estricto camino lineal Sur-Norte ya mencionado, tienen carácter de excepcional, lo cual se ve reflejado en el escaso número de postales que los representan en contraste con la enorme abundancia de aquellas que reflejan paisajes y edificios inscriptos en dicho eje.

Conclusiones.

El trazado turístico de y en la ciudad que las postales estudiadas reflejan coincide en un alto porcentaje con los itinerarios turísticos de la Barcelona de hoy en día, esto a priori da cuenta de la pregnancia de las imágenes turísticas que mantienen su vigencia un siglo más tarde.

En este sentido cabe señalar las excepciones a esta regla, pues están todas fundadas en hechos muy importantes que sucedieron luego del período estudiado.



Figura 4. Postal de Plaza Cataluña.

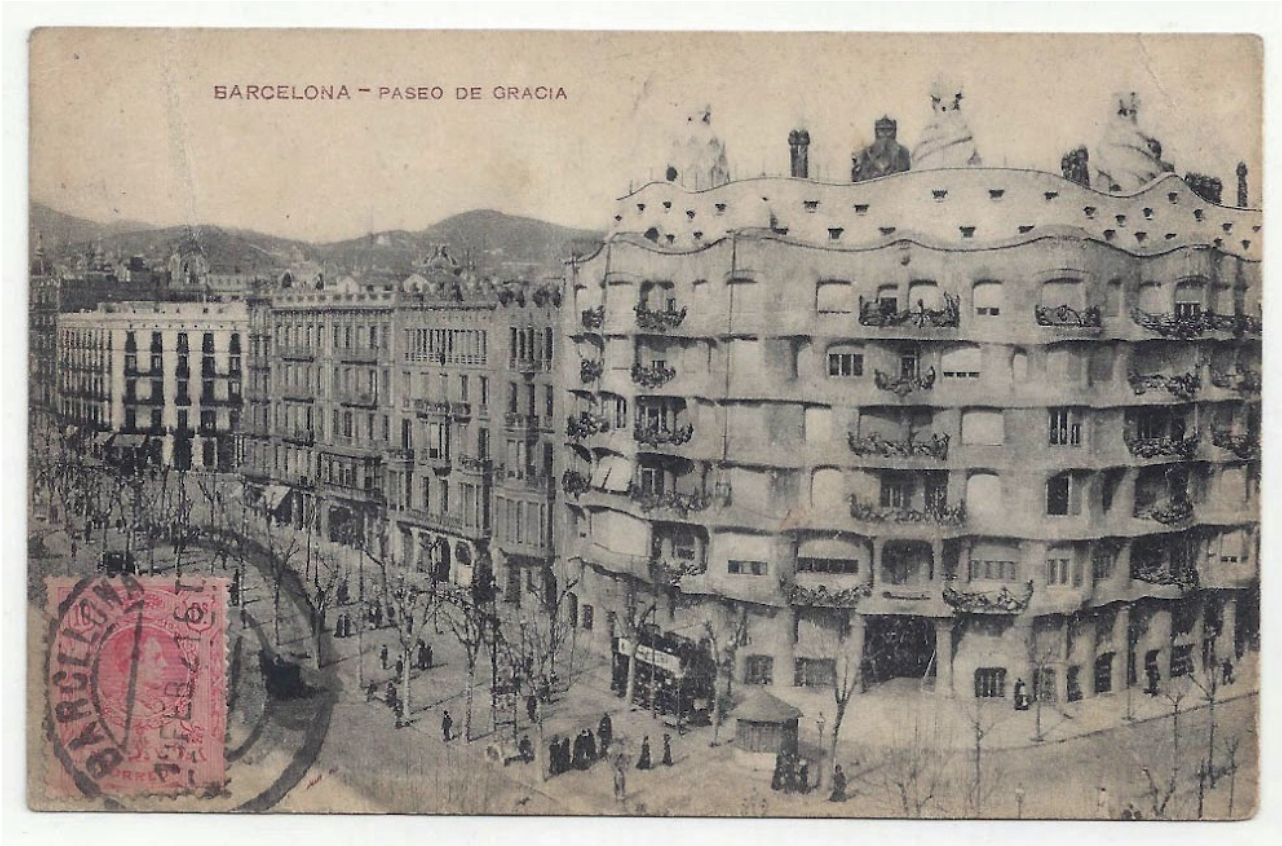


Figura 5. Postal del Paseo de Gracia mostrando la Casa Milá.

Un claro ejemplo es Montjuic. Hoy en día Plaza España y los diversos complejos edificios que se ubican en el cerro de Montjuic son una referencia ineludible para los turistas y claramente no lo eran en las primeras décadas del siglo XX tal como lo reflejan las escasas postales. Pero esto se debe a la trascendencia que tuvieron a partir de la Exposición Internacional de 1929 que es posterior al período estudiado.

También hemos hecho referencia a la Sagrada Familia, hoy en día también un hito turístico de primer orden cuya trascendencia se agiganta a medida que avanzan las obras y que comenzó a hacerse más notoria en función de la construcción de la imagen mítica de Gaudí como símbolo de Barcelona, idea que en las primeras décadas del siglo XX no estaba presente.

Lo mismo sucede con los refugios de la Guerra Civil, que para la época estudiada ni siquiera existían o con el Camp Nou, cuya trascendencia actual tiene que ver con el rol del fútbol como entretenimiento y negocio de escala global, así como con las figuras internacionales de este deporte que, a raíz del mencionado negocio del fútbol, juegan o han jugado en el Barcelona Fútbol Club.

Por último, cabe señalar que el actual acceso del turismo por vía aérea y su posterior ingreso a la ciudad a partir de Plaza de España o Plaza Cataluña invirtió el orden del recorrido de las Ramblas que ahora es primordialmente Norte-Sur con el monumento a Colón y el puerto como puntos de final de recorrido y no del principio.



Figura 6. Postal del Parque Güell.

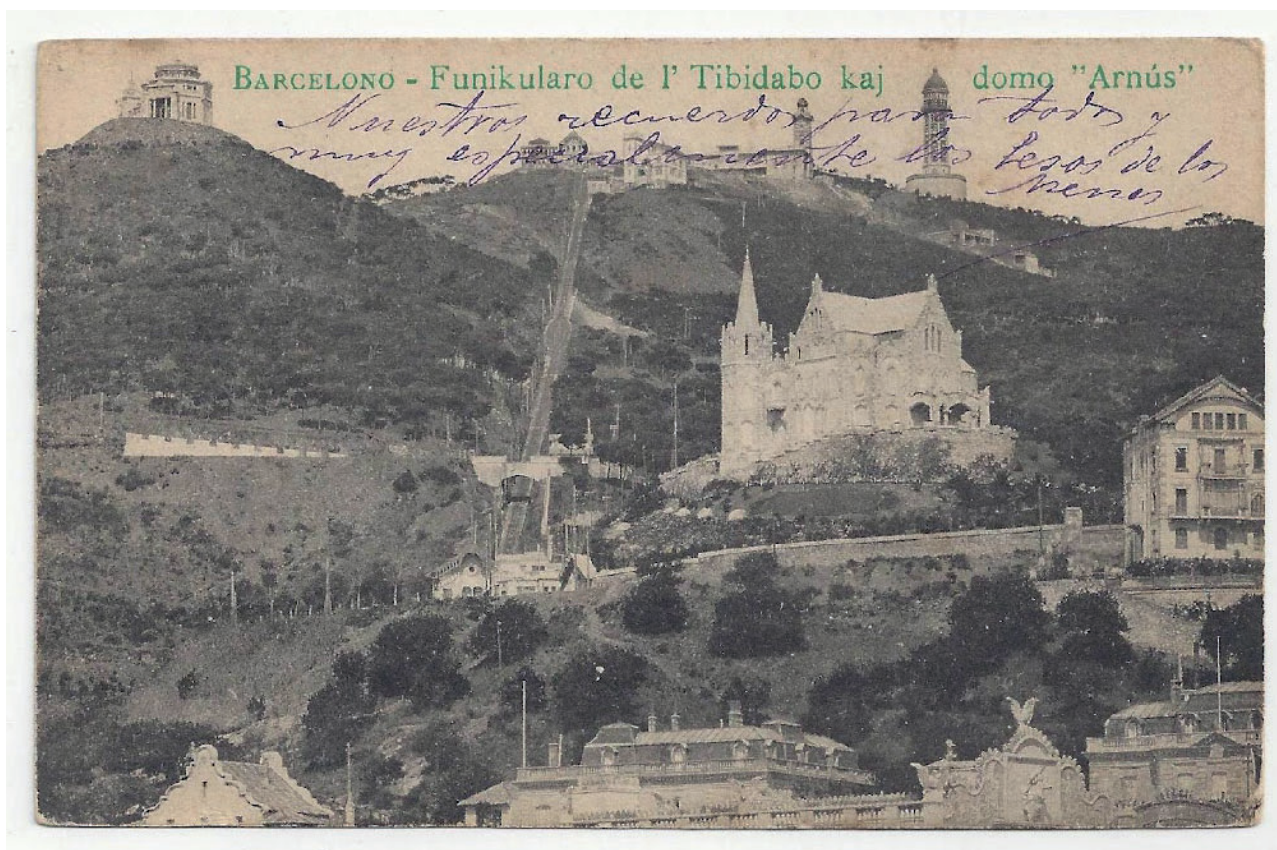


Figura 7. Postal del Tibidabo con texto en esperanto.



Figura 8. Postal de la Universidad de Barcelona.

Más allá de estas limitadas y justificadas excepciones, el resto de los focos de referencia, así como el recorrido urbano planteado por las postales analizadas se mantiene en plena vigencia, y estos hitos que se muestran y son admirados por los turistas como la imagen de Barcelona también reflejan aquello que no se ve.

Entre ellos se puede mencionar al barrio de Sants y a su gran estación ferroviaria, que era por entonces sigue siendo ahora el punto de llegada de aquellos que viajan por tierra, pero que más allá de ello permanece virtualmente invisible ante la mirada turística de entonces y de hoy.

Otro gran monumento que el turismo deja en buena medida de lado es el complejo hospitalario de Santa Cruz y San Pablo, maravillosa obra de Domenech i Montaner, que las postales estudiadas ya ignoraban y los actuales recorridos turísticos relegan a un segundo plano.

Como ya hemos planteado, la construcción de la imagen turística de una ciudad constituye un proceso histórico de larga duración y de aún más extendida vigencia. El objetivo de este breve texto, que es tan solo una primera aproximación a un problema de deberá profundizarse, es reflexionar sobre los anversos y reversos de dichos imaginarios urbanos del viaje. Y ¿Qué mejor que las postales si de imágenes, anversos y reversos hablamos?

Acerca de los autores.

Fernando Luis Martínez Nespral.

<https://orcid.org/0000-0001-9140-1704>

Profesor de Historia de la Arquitectura y Director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Sus temas de investigación se centran en las relaciones entre Latinoamérica, Argentina y la Península Ibérica en el campo de la arquitectura.

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.

Av. Intendente Güiraldes 2160, 4° piso, Pabellón III, Ciudad Universitaria.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1428EGA). República Argentina

Correo electrónico: fmnespral@gmail.com

Teresa-M Sala García.

<https://orcid.org/0000-0003-2153-7950>

Profesora de Historia del Arte y Directora del GRACMON (Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani) de la Universidad de Barcelona. Sus líneas de investigación se orientan a los estudios culturales de la ciudad de Barcelona en el 1900.

Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani (GRACMON)

Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona.

Despatx 4005, Montalegre 6, (08001) Barcelona, España.

Correo electrónico: tsala@ub.edu.

LOS VIAJES DE FORMACIÓN DEL ARQUITECTO CATALÁN JOSEP VILASECA I CASANOVAS¹.

THE STUDY TOURS OF THE CATALAN ARCHITECT JOSEP VILASECA I CASANOVAS.

JOAN MOLET PETIT².

Resumen

El arquitecto catalán Josep Vilaseca Casanovas (Barcelona, 1848-1910) emprendió tres viajes que podemos considerar de formación; el primero en 1870, tras obtener el título de "Maestro de obras"; el segundo en 1873, al superar los estudios de arquitectura, y el tercero en 1879, cuando estaba diseñando un importante complejo edificio público. En este artículo se ofrece una aproximación detallada a estos tres viajes, estableciendo los posibles itinerarios, al mismo tiempo que se especifica que fue aquello que más le llamó la atención en cada uno de los lugares visitados. Este análisis nos ha permitido formular hipótesis sobre la influencia que estos desplazamientos ejercieron en el posterior desarrollo de la carrera del joven arquitecto.

Palabras clave: Josep Vilaseca; arquitectura catalana siglo XIX; arquitectura historicista; arquitectura ecléctica.

Abstract

The Catalan architect Josep Vilaseca Casanovas (Barcelona, 1848-1910) undertook three trips, that can be considered as "study tours"; the first one in 1870, after obtaining the title of "Master Builder"; the second one in 1873, when he completed his architectural studies, and the third in 1879, when he was designing an important public building. This article's goal is to offer a detailed approach to these three trips, establishing the possible itineraries, while specifying what caught his attention the most in each of the places visited. This analysis has allowed us to hypothesize about the influence that these tours had on the subsequent development of the young architect's career.

Keywords: Josep Vilaseca; 19th century Catalan architecture; historicism; eclecticism.

1. Este artículo forma parte del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Investigación de España titulado Entre ciudades: El arte y sus reversos en el periodo de entre siglos (XIX-XX). PID2019-105288GB-I00.

2. Universitat de Barcelona.

Josep Vilaseca i Casanovas (Barcelona, 1848-1910) fue un importante arquitecto catalán del *fin-de-siècle*, que destacó por sus originales diseños neoegepcios así como por su visión ecléctica de la antigüedad y del gótico. Entre sus obras destaca especialmente el Arco de Triunfo erigido como puerta de entrada de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, construcción audaz en la que reinterpretó la tipología romana a través de la estética del ladrillo visto. Junto a su actividad constructiva destacó también por la importante labor docente que desarrolló en la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona entre 1875 y 1910.

Vilaseca creció en el seno de una familia de artesanos; su padre, Jacint, era un cerrajero natural de Reus (provincia de Tarragona), establecido desde 1848 en Barcelona donde dirigía un taller de metalistería y herrería artística cerca de la Catedral. Orgulloso de sus orígenes Josep aprendió y ejerció el oficio de su padre y, ya siendo arquitecto, dotó a sus edificios de numerosos ornamentos de hierro forjado, amén de bellos aparatos de iluminación diseñados por él mismo.

Al tiempo que aprendía el oficio familiar, estudió entre 1865 y 1869 en la Escuela de Maestros de obras, donde se aprendía el oficio de arquitectura de un modo más empírico, obteniendo una titulación que autorizaba solamente a explanar caminos o a construir edificios sencillos, normalmente viviendas modestas o instalaciones industriales³. Fue al término de estos estudios, en 1870 que Vilaseca emprendió el primero de los viajes al que nos referiremos.

A su regreso, realizó en Barcelona el curso preparatorio para los estudios de arquitectura, que le permitió ingresar 1871 en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid donde cursó todas las asignaturas que le faltaban para conseguir el título de arquitecto, que obtuvo a finales de 1872⁴. De modo que en 1873 emprendió el segundo de los viajes, mucho más largo que el primero, de acorde a su nuevo estatus profesional.

El tercer viaje lo realiza en 1879, y aunque no lo podemos considerar estrictamente un viaje de estudios, el objetivo de éste, analizar sobre el terreno una serie de edificios de una determinada tipología para poder afrontar un importante proyecto, del que hablaremos más adelante, nos permite considerarlo como tal. Aunque en la bibliografía siempre se ha destacado el “carácter viajero” de Vilaseca, el conocimiento que se tenía de estos desplazamientos es muy desigual, siendo el segundo el más difundido gracias a las informaciones aportadas por Joaquim Bassegoda⁵ y por Frederic Masriera i Manovens en 1910

3. En Barcelona había existido hasta 1850 la “clase” de arquitectura de la Escuela de Nobles Artes, una institución de talante académico, patrocinada por la Junta de Comercio de la ciudad. En 1848 se decidió separar la enseñanza de la arquitectura de las academias, cerrando la “sala” de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la “clase” de la Escuela de Nobles Artes de Barcelona, que fueron sustituidas por la Escuela Especial de Arquitectura en Madrid, y la Escuela de Maestros de Obras de Barcelona. A pesar de la modestia de la titulación, la calidad de la enseñanza fue siempre muy alta, ya que el claustro lo formaron los arquitectos que hasta 1850 habían sido profesores de la antigua “clase” de la Escuela de Nobles Artes.

4. El paso de Vilaseca como alumno de la Escuela de Arquitectura fue más breve de lo habitual dado que algunas asignaturas las había cursado previamente en la Escuela de Maestros de Obras y gracias también a la libertad de enseñanza, instaurada con la revolución de 1868, que permitía a los estudiantes presentarse durante el mismo año académico a los exámenes de dos cursos consecutivos.

5. Joaquim Bassegoda Amigó (1854-1938) pertenece a una dinastía de arquitectos catalanes, de los que formaba parte su hermano Bonaventura Bassegoda Amigó (1862-1940) y su sobrino Bonaventura Bassegoda Musté (1896-1987). Fue tío

y 1926 respectivamente.

J. Bassegoda era presidente de la Asociación de Arquitectos de Cataluña en 1910, año en que falleció Vilaseca y como tal participó en el homenaje póstumo celebrado el 15 de mayo de 1910 en el Ateneo Barcelonés, pronunciando un discurso de carácter panegírico que fue transcrito y publicado en 1911 en el Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, en el que nos relata como el arquitecto:

Emprendió el viaje solo, sin otra compañía que su entusiasmo y su decidido propósito de instruirse; recorrió rápidamente parte de Francia, Inglaterra, Bélgica, Alemania é Italia y no paró hasta Grecia, verdadera tierra de promisión para el artista. En Atenas tomó por objeto de su estudio el Partenón y, contemplándolo, midiéndolo y dibujándolo, pasose hasta seis horas diarias, durante algunas semanas. (Bassegoda, 1911, pp. 242-43)

Más adelante Bassegoda señala la importancia de este viaje en la formación del estilo de los primeros años de Vilaseca que según él "debiose al estudio que realizó del Partenón y de la admiración que le produjo su viaje a Viena" donde el joven arquitecto contemplaría las grandiosas construcciones de carácter monumental y ecléctico que se estaban erigiendo en la ciudad, sobre todo "los edificios agrupados en aquel trecho del Ring Strasse [sic.], alrededor del Palacio Imperial, obras de G. Semper y de Hasenauer" ⁶.

Por su parte, F. Masriera, un afamado orfebre, perteneciente al círculo de amigos y clientes de Vilaseca, ratifica las afirmaciones de Bassegoda, al explicarnos que en Atenas Vilaseca "*va passar-hi molt temps, estudiant i prenent nombrosos apunts, especialment del Partenon*" (Masriera, 1926, p. 5) y que en Viena se interesó "*pels seus importantíssims edificis moderns*". En consonancia con los testigos contemporáneos al arquitecto, en la única monografía publicada sobre Vilaseca, Rosmarie Bletter, su autora, se refiere ampliamente a este segundo viaje (Bletter, 1977, p. 13-14), ofreciéndonos una descripción del itinerario muy semejante a la de Bassegoda y Masriera⁷, llegando a especificar otras ciudades no mencionadas por los anteriores⁸, y señalando el hecho relevante que Vilaseca hubiera presentado un proyecto para un Palacio de Justicia en la Exposición Universal que se celebraba en 1873 Viena⁹.

abuelo de Joan Bassegoda Nonell (1930-2012) director de la Cátedra Gaudí cuando R. Bletter realizó su investigación sobre Vilaseca en Barcelona.

6. Hay que señalar que Vilaseca no habría tenido ocasión de ver los edificios de Semper mencionados por Bassegoda en su viaje de 1873, ya que en ese momento los museos se hallaban aún en construcción mientras que la ampliación del palacio Imperial no se inició hasta 1881. De todos modos, es cierto que en 1873 y con motivo de la Exposición Universal se expusieron grandes telas representando el aspecto que tendría el conjunto una vez terminado (Hölz, 2003, p. 438), que seguramente fueron estudiadas con interés por Vilaseca.

7. Bletter menciona como fuente un documento denominado "curriculum vitae" que tuvo la oportunidad de consultar a principios de los sesenta en el archivo de la Cátedra Gaudí de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Este documento, hoy extraviado, sería la base del texto de un certificado que extendió el secretario de la Escuela Superior de Arquitectura en 1979 en el que se recogen datos biográficos de Vilaseca, junto a transcripciones de documentos referentes a su labor como profesor de la citada escuela.

8. Se trata de Berlín, Stuttgart y Múnich, ciudades que no se mencionan ni en el artículo de Masriera ni en el documento oficial que recoge las informaciones del llamado "currículum vitae".

9. Este proyecto aparece relacionado en el catálogo de la sección española con el número 3325. P. 151 (Comissariat, 1873,

Bletter también menciona, aunque de modo indirecto, el tercer viaje, al explicarnos que Vilaseca, conjuntamente con Domènech i Montaner habían estudiado “la famosa Escuela de Arquitectura de Berlín [...] así como otras escuelas de Alemania, Austria y Suiza” (Bletter, 1977, p.16). La necesidad de analizar este y otros edificios partía del encargo de la Diputación Provincial de Barcelona de construir un gran complejo educativo que debía agrupar bajo un mismo techo las escuelas entre ellas, la de Arquitectura, Bellas Artes, Artes Industriales, Ingeniería y Enseñanza Media que dependían de esa institución¹⁰.

Pero antes que Bletter fue Oriol Bohigas el primero en referirse, también de modo implícito a este viaje al escribir que Vilaseca y Domènech i Montaner habían enumerado “las obras extranjeras que han estudiado en detalle [...] la Pinacoteca de Múnich, los museos de Dresde y Cassel [sic.] y diversas escuelas técnicas y de Bellas Artes de Alemania, Austria y Suiza, sobre todo la Escuela de Arquitectura de Berlín, la obra monumental de Schinkel” (Bohigas, 1963, p. 70). Bohigas basa sus afirmaciones en la memoria que ambos arquitectos presentaron a la Diputación junto a la versión definitiva del proyecto, documento actualmente extraviado¹¹. Afortunadamente los dos protagonistas redactaron otro texto, redactado en 1889, denunciando los perjuicios causados por la anulación del encargo, después de haber invertido tiempo y recursos al emprender:

un viaje por las capitales más importantes de Francia, Suiza, Alemania, Austria e Italia con objeto de estudiar sobre el terreno sus grandes edificios similares y ver como en ellos se habían resuelto los múltiples, los infinitos problemas que el proyecto planteaba (Antecedentes, 1889, p. 17)

Paradójicamente, el primer viaje fue el último que se dio a conocer, recientemente gracias a la publicación de un breve artículo (Ferrer, Llano, 2007, p.160-163) que versa sobre los dos cuadernos de viaje conservados en el *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*¹². En uno de éstos Vilaseca anotó las etapas y diferentes impresiones del primer viaje, incluyendo algunos dibujos; mientras que en el otro encontramos más dibujos y anotaciones referentes al segundo viaje, completando así la información que ya teníamos sobre éste¹³.

De este modo, sin dejar de lado las fuentes más conocidas, pero sobre todo analizando los documentos aparecidos más recientemente, como los cuadernos de viaje, o algunos dibujos inéditos que forman parte del archivo privado de la familia Vilaseca, en este artículo

p. 151)

10. Este proyecto había sido encargado a Vilaseca conjuntamente con Domènech i Montaner, después de que ambos ganaran el concurso público convocado a tal efecto en 1877. Motivos presupuestarios condujeron a que la Diputación renunciara en 1884 a llevar a cabo tal edificio, a pesar del trabajo y el dinero invertido por los arquitectos durante la fase proyectual.

11. Bohigas no indica donde había consultado este documento, que en principio debería conservarse o bien en el Archivo Histórico de la Diputación de Barcelona, o en los fondos personales de los arquitectos Vilaseca y Domènech i Montaner, custodiado el primero los Ryerson and Burham Archives de Chicago y el segundo en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Barcelona. Desgraciadamente ha sido imposible localizarlo en ninguno de estos centros.

12. AHOCOAC-B. C. 608 (1) y (2).

13. En este segundo cuaderno se encuentran los dibujos realizados en Berlín, Stuttgart y Múnich, ciudades aludidas por Bletter. Esto nos hace suponer que J. Bassegoda Nonell, autor del “currículum vitae” consultado por Bletter, podría haber visto estos cuadernos, aunque nunca los llegue a mencionar.

nos proponemos ofrecer una aproximación más detallada a los tres viajes realizados por el arquitecto, en la que no solamente intentamos establecer los posibles itinerarios, sino también explicar que fue lo que más le llamó la atención en cada uno de estos lugares, para así llegar a establecer hipótesis sobre la influencia que estos viajes de estudios ejercieron en el posterior desarrollo de la carrera del joven arquitecto.

El primer viaje, 1870.

El primer viaje de estudios de Josep Vilaseca tuvo como destino principal la ciudad de Roma, donde permaneció dos semanas. Gracias al dietario escrito en el primer carnet de notas¹⁴, conocemos con gran exactitud la primera parte del itinerario: el 9 de junio parte de Barcelona con destino Perpiñán; el 10 de junio sigue a Marsella; y el 12 a Génova, donde permanece hasta el 14. Ese día llega a Livorno, de donde parte el 15 con destino Civitavecchia y Roma, donde permanece dos semanas. El 30 de junio se traslada a Pisa, desde donde llega el 1 de julio a Florencia. En fecha desconocida retorna a Barcelona vía Bolonia y Marsella.

A parte de indicarnos las fechas, las horas de llegada y partida a y desde cada ciudad, y los medios de comunicación utilizados, Vilaseca incluyó comentarios sobre todo aquello que más le había llamado la atención de cada uno de los lugares visitados, con la clamorosa excepción de la Ciudad Eterna en la que no escribió nada. Este hecho llama poderosamente la atención, ya que se trataba del destino principal del viaje, siendo el sitio donde permaneció más tiempo, lo cual nos lleva a pensar en un frenético ritmo de visitas en Roma que absorbería todo su tiempo y sus energías. El relato se retoma en Pisa, pero queda interrumpido en Florencia, no porque dejara de escribir, sino porque se han perdido las páginas correspondientes. Por eso no podemos especificar con detalle por donde transcurrió el viaje de regreso, solamente unos dibujos llevados a cabo en la estación y el cementerio de Bolonia, nos hacen pensar que se llevaría a cabo pasando por esta ciudad.

En estos comentarios Vilaseca nos habla en primer término sobre arquitectura, aunque también incluye referencias a las obras que contempla en los museos que visita, así como también vierte opiniones más generales sobre las ciudades. En este sentido, uno de los lugares por los que expresa una mayor admiración es Marsella, ciudad que por su importancia y por circunstancia de ser un importante puerto mediterráneo, se prestaba fácilmente a la comparación con Barcelona: "los edificios particulares son ricos, las tiendas son mejores que las de Barcelona. Los edificios públicos tienen carácter propio, en fin, vista Marsella Barcelona queda a un lado"¹⁵. Aquí debemos especificar que la Barcelona de 1870 era una ciudad que apenas había empezado a crecer más allá de su antiguo recinto amurallado; aunque las fortificaciones hubieran sido derribadas quince años antes, pocos eran los edificios levantados en la zona de ensanche, que presentaba un aspecto desolador al no haberse urbanizado aún, ninguna de sus grandes avenidas. Así no es difícil imaginar el entusiasmo que despertaría en Vilaseca la contemplación del Boulevard Longchamp y del magnífico conjunto, el Palais Longchamp (fig. 1), que culminaba su perspectiva:

14. AHOCOAC-B. C. 608 (2) Este cuaderno consta como núm. 2 en la catalogación del AHOCOAC, pero nosotros lo consideramos el primero, al ser cronológicamente anterior.

15. AHOCOAC-B. C. 608 (2) p. 97.

Hay en Marsella el Museo arqueológico que está colocado en frente del Boulevard Longchamp que es digno de verse, enfrente mismo de la calle de la gran cascada que produce un bellissimo efecto. Anejo a la cascada y formando parte de la misma se levantan dos edificios destinados, uno de ellos a museo de pintura y el otro de historia natural. Dos magníficas escaleras conducen a estos edificios y dando la vuelta a la cascada, comunican con otras que desembarcan al jardín zoológico que hay detrás de la cascada ¹⁶.

Se da la circunstancia que este monumental conjunto había sido terminado poco antes de la llegada de Vilaseca a Marsella; otra de los edificios que mayor interés despertó en el arquitecto fue la Catedral de Santa María la Mayor, aún en construcción, lo que denota su interés por la arquitectura contemporánea y por la introducción del eclecticismo y sus múltiples variantes, como un nuevo lenguaje, caracterizado por la recobrada importancia de la policromía aplicada a los muros:

Su estilo es Bizantino, la piedra que se emplea en su construcción, al exterior o fachada principal, posterior y laterales, es de dos clases: blanca y negro-ceniciento; y la del interior del templo es además de éstas una de color rojizo ¹⁷.

En Génova, el otro gran puerto del Mediterráneo occidental, la impresión fue muy distinta: “esta [ciudad] ya dista mucho de ser lo que Marsella [...] las calles son estrechas y los edificios particulares son poco importantes, hay algunos antiguos”. Sin embargo, “tiene cosas muy dignas de mencionarse entre ellas la Catedral¹⁸, S. Juan de Letrán [sic]¹⁹, Sta. Catalina de Génova²⁰, etc.” con lo cual nos da a entender que salvo el cementerio que “es una obra de arte” ²¹, la Génova moderna no tenía nada que ofrecerle.

Los recintos funerarios cobran un inesperado protagonismo en las notas de Vilaseca, además del de Bolonia, y el de Génova se interesa también por el de Livorno, una ciudad que hoy en día no forma parte del itinerario típico del viaje a Italia pero que a la que Vilaseca dedica dos páginas de su dietario, incluyendo los únicos dibujos que forman parte de éste. Son los esbozos de tres tumbas que contempla en el cementerio protestante que describe como “un bosquecillo del cual ven levantarse las tumbas la mayor parte de esta forma [aquí se insertan los dibujos] esto es, que tienen poca altura y ocupan poca área” ²².

A parte del cementerio protestante, es a la Sinagoga (fig. 2) a aquello a lo que dedica más líneas:

16. AHOCOAC-B. C. 608 (2) p. 97. Cabe mencionar que este conjunto arquitectónico, diseñado por el arquitecto Henri Espérandieu, sirvió de modelo cuatro años después a Josep Fontseré para el diseño de su monumental cascada del parque de la Ciudadela de Barcelona.

17. AHOCOAC-B. C. 608 (2) p. 97. El subrayado es del propio Vilaseca.

18. Dedicada a San Lorenzo, de finales del siglo XII con intervenciones del XIII y XIV.

19. En realidad, se refiere a San Giovanni di Pré, de finales del siglo XII.

20. Se refiere a la Chiesa de la Santissima Annunziata di Portoria, contruida a finales del siglo XV con añadidos del siglo XVI.

21. Se refiere al Cimiterio Munumentale di Staglieno, inaugurado en 1851.

22. AHOCOAC-B. C. 608 (2) p. 93



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Vi la sinagoga cuyo aspecto es el de un salón cuadrado en donde hay unas galerías cubiertas sostenidas por columnas de mármol; hay una especie de altar adosado al centro de una de las paredes laterales del salón donde está colocado el pergamino que contiene todo el antiguo testamento. Hay en el centro un tablado en donde se lee todos los sábados la parte de evangelio que corresponde al día. Los judíos escuchan el evangelio sentados en unos bancos que hay colocados en el salón y cubierta la cabeza. Las galerías del 1º y 2º piso son para las mujeres y la planta baja para los hombres y es que no se permite que se encuentren unidos dentro del salón ²³.

La atención que presta Vilaseca al cementerio protestante y sobre todo a la sinagoga, se puede entender en el contexto de una España en la que apenas hacía unos meses que se había restaurado la libertad de culto, gracias a la Constitución de 1869. Así, en 1870 en España solo existían templos católicos y ninguno judaico, a excepción de los restos de las antiguas sinagogas construidas antes de la expulsión de 1492, que durante siglos habían sufrido numerosas transformaciones, para adecuarlas a otros usos²⁴. Esto también explica que el arquitecto no se centrara tanto en describir la arquitectura como su funcionalidad, relacionando los espacios con una liturgia muy distinta a la que él conocía.

En Pisa, ciudad donde se retoma su narración después de la cesura romana, Vilaseca nos habla del conjunto románico de la catedral, baptisterio y *campanille*, que por su rica policromía él califica como “de estilo bizantino”. De Florencia, ciudad en la que también le esperaba un apretado programa de visitas, solo nos deja el listado de los principales edificios visitados, de los que apenas da detalle. Más prolijo se muestra a la hora de relatar su estancia de cinco horas en el museo de los Uffizzi, que en aquella época incluía también la galería pictórica del Palazzo Pitti al que se accedía a través del *Corridoio Vasariano*. Es interesante señalar que el citado corredor, que hoy se visita de modo restringido, había sido abierto al público en general en 1866, solo cuatro años antes de la llegada de Vilaseca a la ciudad del Arno. (Petrioli, 1995, p. 109).

La atención que presta Vilaseca a la policromía de las fachadas de los edificios, contrasta con la parquedad con la que describe sus formas; así al hablar del Duomo destaca que “su exterior es de mármol blanco y verde antiguo, con mosaico de rojo, blanco y verde”. Igualmente, respecto al llamado *campanille di Giotto* (fig. 3) incide en que “lo componen 54 bajo-relieves y 16 estatuas (todo de mármol blanco, verde antiguo y rojo)” ²⁵, palabras tras las que empieza a relatar los pormenores de la ascensión a la cúspide, que no sabemos si llegó a alcanzar porque es en este punto donde se rasga el papel y se interrumpe inesperadamente su relato.

El segundo Viaje, 1873.

Retomando lo dicho en la introducción, del segundo viaje no disponemos de un relato de puño y letra del protagonista, sino de una serie de anotaciones, que se recogen en el segundo de los cuadernos custodiados en el COAC, y tres conjuntos de dibujos, el pri-

23. AHOCOAC-B. C. 608 (2) p. 93-94.

24. De hecho, hasta 1918 no se constituyó la primera comunidad judía de Barcelona, posterior a la expulsión. Ese mismo año se abrió la primera sinagoga en la ciudad.

25. AHOCOAC-B. C. 608 (2) p. 89

mero incluido en el propio cuaderno que acabamos de mencionar, el segundo formando parte del amplio fondo documental *Vilaseca papers de los Ryerson and Burnham Archives del Art Institute of Chicago* y el tercero en una colección particular. Asimismo, contamos con un documento administrativo, el pasaporte que se le expidió el veintiocho de julio de 1873 para desplazarse "a varios puntos de Francia"²⁶.

Esta fecha encaja con el día de partida que se indica en la monografía (Bletter, 1977, p.13), el 4 de agosto de 1873. A partir de aquí podemos deducir un hipotético recorrido teniendo en cuenta los nombres de poblaciones y en algunos casos también las fechas que aparecen en algunos dibujos. De este modo podemos establecer con certeza que el 18 de agosto se encontraba en Roma, que el 5 y 6 de septiembre en Palermo y el 20 en Atenas; así como que en algún momento visitó también Viena, Múnich, Nuremberg, Berlín, Colonia, Frankfurt, París, Lieja, Bruselas, Londres, Amiens y París.

Por lo tanto, comprobamos como este segundo viaje fue mucho más ambicioso que el primero, llegando por primera vez hasta Grecia, donde Vilaseca podría finalmente estudiar *in situ* aquellos monumentos que marcaron el inicio de la arquitectura occidental, y aprovecha el trayecto para volver a Roma y pasar por Sicilia. Asimismo, recorre el Imperio Austrohúngaro, con una importante parada en Viena, y el Imperio Alemán, y a través de Bélgica llega hasta Londres, donde se rencuentra con la Antigüedad en el Museo Británico, para regresar vía Francia.

La lectura de las anotaciones aludidas más arriba nos permite comprobar como Vilaseca preparó este viaje de modo concienzudo, recopilando direcciones de establecimientos donde prevería adquirir objetos de diversa índole relacionados con su práctica profesional que entendemos que no se encontrarían en España. En primer lugar, destacaríamos diferentes estudios fotográficos parisinos como el de Gentil et Spelsser, en el que se vendían fotografías de piezas de metalistería y de obras de arte; o el de J. Lachenal, donde adquiriría vistas de aquella ciudad. Del mismo modo también tenía previsto adquirir fotografías del recién construido Rotes Rathaus, edificio de ladrillo visto que albergaba la nueva sede del Ayuntamiento de Berlín (fig. 4), en un estudio sito en la calle Friedrichstrasse, 207, cuyo nombre no indica.

Asimismo, Vilaseca anota direcciones de lo que él denomina "fabricantes de instrumentos de matemáticas"²⁷; así como de librerías, sobre todo alemanas y francesas, junto al título de los textos que esperaba encontrar en ellas: desde manuales de dibujo²⁸ hasta libros sobre ingeniería hidráulica, pasando naturalmente por compendios de historia de la arquitectura, preferentemente de los periodos el gótico y bizantino²⁹.

26. El citado documento, conservado en el archivo histórico de la Càtedra Gaudí, fue expedido por el Gobernador Civil de la provincia de Barcelona, Manuel Salavera Carrión, y dada la ausencia de fotografía, contiene algunos datos biométricos del arquitecto: edad: 24 años. Estatura: alto. Ojos: negros. Barba: cerrada. Color [de la barba]: cano.

27. AHOCOAC-B. C. 608 (1) p. 6.

28. Por ejemplo, el Cours de dessin de Ch. Bargue con ilustraciones del pintor J. L. Gérôme, de 1868, que, según Vilaseca, contenía "modelos formados de las muestras de todas las épocas y escuelas".

29. Del primero destaca el Lehrbuch der Gothischen Constructionen de Peter Gottlob Ungewitter, publicado en 1858 y del segundo el Bizantine Architecture de Charles Texier y Richard Pullan, de 1864.

También recoge informaciones recopiladas en las visitas a fábricas y establecimientos industriales como *La Vielle Montagne*, que él califica como “Gran fábrica de Zinc”, situada en Lieja³⁰. Junto a estas anota algunos datos referentes al denominado Horno Hoffmann, un invento alemán pensado para mejorar la calidad de la alfarería, que, según hace constar el propio Vilaseca, estaba prohibido en España.

A continuación de estas páginas en que predomina lo escrito encontramos otras protagonizadas por dibujos en las que también incluye algunas notas que pueden ser más o menos extensas, según si solo menciona la pieza reproducida, que puede ser una escultura, un resto arqueológico o un detalle de un edificio, o si bien la describe en mayor detalle. Entre estas llama la atención una hoja³¹ en la que reproduce el grupo escultórico de Amón y Mut sedentes, del Museo del Louvre de París, acompañado de una larga descripción en francés, y de un detallado estudio de cómo serían los pliegues del vestido de Mut o de la *schenti* de Amón, si ambos se encontraran de pie (fig. 5). El interés de esta página radica en que preconiza lo que será el llamado “decenio egipcio” (1876-1885) durante el cual Vilaseca se convirtió en el principal valedor de la arquitectura neogipcia en España (Molet, 2022, pp.188-217).

Aunque con anotaciones más breves, también queremos destacar los dibujos que Vilaseca realizó en el British Museum de Londres, recogidos en dos cuartillas, una dentro del conjunto del segundo cuaderno de viaje, y otra, suelta, conservada en el archivo privado de la familia Vilaseca. En esta última (fig. 6) observamos diferentes piezas de arte asirio, junto a su datación y lugar de procedencia: la cabeza del dios Asshur de 884 a.C.; un “grifón o demonio asirio del palacio de Nimrud” de la misma fecha, y el motivo de un león herido del altorrelieve que representa a Asurbanipal cazando leones desde un carro, procedente del mismo palacio. Asimismo, también dibuja un caballo engalanado encontrado en el sitio arqueológico de Kouyunjik, datado en 668 a. C.

En la otra página³² se reproducen piezas procedentes de Atenas, un caballo del lado derecho del frontón del Partenón y una silla del teatro de Dionisio (que él denomina de “Baco niño”) que muestra vista tanto frontalmente, mostrando los relieves de la moldura del travesaño superior, como de perfil. El estudio de las piezas arqueológicas custodiadas en los museos europeos le permitiría hacerse una idea más completa de los monumentos griegos que había visitado previamente en Atenas, de los que también nos ha legado algunos dibujos que contrastan con el resto porque ya no son simples anotaciones a lápiz o tinta, sino que fueron concienzudamente coloreados al temple³³, lo cual nos habla de un Vilaseca totalmente en consonancia con las nuevas teorías formuladas por Hittorff³⁴ que,

30. En realidad, se trataba de la *Société des Mines et Fonderies de Zinc de la Vieille-Montagne*. Vilaseca la ubica en Chênée, pero en realidad se trata de la Rue de Chênée en Lieja.

31. AHOCOAC-B. C. 608 (1) p. 26

32. AHOCOAC-B. C. 608 (1) p. 44.

33. De los dibujos que realizó en la Acrópolis se han conservado los que reproducen una silla de mármol que se hallaba en el interior del Partenón, y la Puerta del Erecteion, realizados a lápiz. Otros elementos como la cornisa y uno de los capiteles del Partenón y el entablamento de los Propileos los realiza a tinta y colorea con témpera. (*Ryerson and Burnham Archives, George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, serie XI Vilaseca Papers, OP. 1*).

34. En 1851 Hittorff publicó *L'architecture polychrome chez les Grecs*, texto que desmentía el mito de la blancura de los edificios



Figura 5



Figura 6

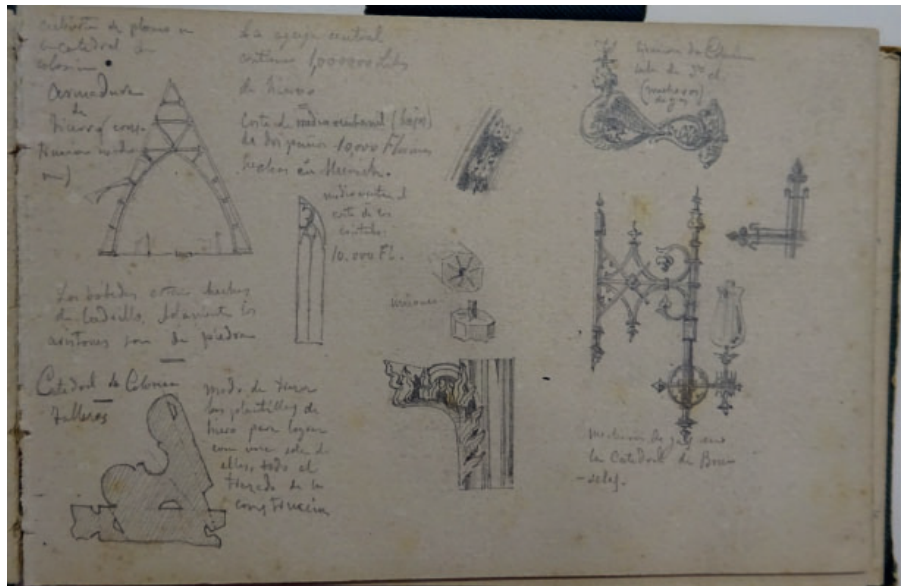


Figura 7



Figura 8

contraviniendo el prejuicio académico, demostró que la aplicación de la policromía en la arquitectura de los antiguos. Este arquitecto francés había llegado a tales conclusiones después de estudiar la arquitectura romana de Sicilia, isla que también formó parte del itinerario de Vilaseca y en la que también coloreó sus dibujos.

Sin embargo, los motivos elegidos por el catalán en Palermo no pertenecen a la Antigüedad clásica, sino al llamado arte arabo-normando (s. XII-XIII), concretamente a la Capilla Palatina y a la Catedral de Monreale, de las que subraya el importante cromatismo de sus muros, tal como hiciera en su primer viaje, en el que tomó nota precisa, por escrito, del color de los muros de la catedral de Marsella y del conjunto de Pisa.

El estudio de lo medieval se extiende también al periodo gótico, como demuestran los dibujos que describen fragmentos arquitectónicos, como la tracería calada de los ventanales del transepto norte de la catedral de Amiens, o mobiliario litúrgico, como el retablo del altar mayor de la Catedral de Múnich. En tal que arquitecto del siglo XIX, la visión de lo gótico en Vilaseca comprendía también el “gótico moderno” o neogótico, cuya máxima expresión se halla en la terminación de la catedral de Colonia. Fiel a su interés por la vertiente constructiva de la arquitectura, Vilaseca se detuvo a estudiar y reproducir una de las armaduras de hierro que sostenía la nueva cubierta de plomo, así como el perfil de una de las plantillas de yeso utilizadas para la realización de las molduras, e incluso reprodujo el detalle de la pieza metálica de unión de dos secciones de un baquetón (fig. 7). Completando la información técnica proporcionada por estos dibujos, anotó la cantidad y el coste de los materiales utilizados en las obras, señalando el millón de libras de hierro necesarias para aguja central y los 10.000 florines que costaban los cristales de cada una de las dos mitades de las nuevas vidrieras³⁵.

Este acercamiento a la arquitectura a través del fragmento o del detalle, que parece el más adecuado cuando hablamos de piezas arqueológicas o de restos del pasado, también lo aplicó a los edificios modernos, es decir, a las arquitecturas decimonónicas de las capitales centroeuropeas. Además, en el estudio gráfico de estos conjuntos la atención de Vilaseca no se centró solamente en la arquitectura, sino también en todo tipo de objetos utilitarios que la complementan, sobre todo aquellos de hierro y cobre, relacionados con el oficio familiar de la metalistería. En este apartado predominan los “aparatos de iluminación” tanto eléctricos como de gas, que encontró en estaciones de ferrocarril, pasajes comerciales, calles, tiendas, e incluso iglesias y sinagogas... junto a estos, reprodujo cualquier tipo de artefacto metálico como los modernos paragüeros del ayuntamiento de Berlín (fig. 8), el órgano de San Cuniberto de Colonia³⁶ o una simple jarra de cerveza de peltre provista de tapa, de una cervecería de Múnich.

de los antiguos. Sin embargo, las academias siguieron fomentando una arquitectura neoclásica de blancas fachadas, de manera que asumir abiertamente la policromía de los antiguos constituía en eso momento un gesto de modernidad y disidencia.

35. AHOCOAC-B. C. 608 (1) p. 45.

36. Sobre San Cuniberto, una basílica románica del siglo XII Vilaseca escribió también un párrafo en una hoja aparte, separada de los dibujos respectivos, destacando su “ábside decorado con pinturas bizantinas, púlpito y órgano (nuevos) notable el 2º, candelabros de hierro y bronce (antiguos), notables vidrieras”, volviendo a manifestar su interés por la plástica bizantina y el error cometido en Pisa al considerar bizantino un conjunto románico.

En consonancia con su pasión por el arte dramático³⁷, Vilaseca nos ofrece numerosos detalles de los teatros de las ciudades que visitó; sus dibujos y anotaciones van más allá de describir la arquitectura y comprenden también el aparato escénico, recogiendo sus impresiones sobre las diferencias entre el telón de boca de los teatros alemanes y el de los teatros italianos; o bien comentando el sistema de iluminación del teatro de Colonia³⁸, o como en el teatro Alhambra de Londres se aprovechan "los ángulos (en cada piso) para la venta de dulces y bebidas"³⁹.

El tercer Viaje 1879.

La naturaleza de este viaje es muy distinta a la de los dos primeros, ya que aquí ya no se mueve por intereses personales sino por el cumplimiento de un compromiso profesional, compartido con otro arquitecto, Lluís Domènech i Montaner, con el que Vilaseca mantenía en ese momento una estrecha amistad y colaboración. De este modo nuestro arquitecto no se detuvo a anotar espontáneamente sus impresiones, sino que se centró en la elaboración de un documento oficial, que reflejara la utilidad de lo aprendido en el viaje de cara a la realización del proyecto encomendado. Desgraciadamente este documento, que parece ser que pudo ser consultado por Bohigas, actualmente se halla extraviado, de manera que hemos de remitirnos al ya citado texto de reclamación redactado por los arquitectos, a dos dibujos del segundo cuaderno de viaje, así como a algunas ilustraciones localizadas en una colección particular.

Los dibujos del segundo cuaderno son muy similares a los que realizó durante el segundo viaje, tanto por su carácter fragmentario como por responder a los intereses personales de Vilaseca, mostrando motivos que no tienen nada que ver con el proyecto de las escuelas, con lo que ha sido la datación que los acompaña, 3 y 29 de agosto de 1879, respectivamente, lo que nos ha permitido relacionarlos con el tercero, informándonos solamente del paso del arquitecto por las ciudades de Múnich y Estrasburgo donde fueron realizados⁴⁰.

Más informativos han resultado lo que consideramos "ilustraciones" una serie de dibujos sueltos que forman parte del archivo familiar y que, a diferencia de los cuadernos, nos muestran edificios enteros, y no fragmentos, vistos en perspectiva y con gran número de detalles decorativos. Nuestra hipótesis es que estas representaciones a tinta sobre papel tipo cartón pluma podrían haber formado parte de "los copiosos datos contenidos en la Memoria que juntamente con toda la documentación restante obra en las oficinas de la Corporación demandada" (Antecedentes, 1889, p.17), es decir, en la ya referida "memoria" extraviada.

37. Según sus biógrafos, Vilaseca no solo asistía asiduamente a representaciones operísticas y teatrales, sino que llegó también a participar en ellas como actor aficionado (Bletter, 1977, p. 17)

38. AHOCOAC-B. C. 608 (1) p. 46. Se trata del Teatro de la Glockengasse, inaugurado en 1872, poco antes de la visita de Vilaseca.

39. AHOCOAC-B. C. 608 (1) p. 44

40. En Múnich Vilaseca dibujó las estatuas del panteón del fabricante Franz Keller, mientras que Estrasburgo realizó una "impresión del color" del rosetón de la Iglesia de San Pedro.

Efectivamente, estas “ilustraciones” corresponden a edificios relacionados con la educación, construidos antes de 1879 y situados en ciudades centroeuropeas, a saber, el museo Antiguo de Berlín, la Gliptoteca (fig. 9) y el Museo de Antigüedades de Múnich, y el Museo de Historia del Arte de Viena; así como la Universidad y la Escuela de Artes Aplicadas de Viena (fig. 10); la Escuela Politécnica (fig. 11) y la Academia de Bellas Artes de Múnich y la Escuela Politécnica de Stuttgart.

A partir de estos indicios podemos establecer un hipotético, y seguramente incompleto, recorrido que pasaría por Zúrich, Múnich, Viena, Dresde y Berlín, volviendo por Kassel, Stuttgart y Estrasburgo. La llegada a Zúrich podría llevarse a cabo desde el norte de Italia, país que citan los mismos arquitectos, a través de Milán, aunque el carácter de la arquitectura pública de esta ciudad tiene un carácter muy distinto al de los grandes conjuntos eclécticos que Vilaseca y Domènech estudiaron en las urbes centroeuropeas.

Conclusiones.

El análisis pormenorizado de la documentación existente sobre los tres viajes emprendidos por el arquitecto Josep Vilaseca durante los años inmediatamente posteriores a la finalización de los estudios no solo nos ha permitido perfilar un poco más los itinerarios, sino también determinar, sus objetivos concretos, así como cuáles fueron los edificios, objetos y obras de arte que más poderosamente le llamaron la atención, repercutiendo en su posterior producción arquitectónica.

Durante el primer viaje Vilaseca visitó dos de los principales centros artísticos italianos, Roma y Florencia, aprovechando las paradas para conocer más o menos a fondo, las ciudades que tuvo que atravesar para llegar a su destino, como son Marsella, Livorno, Pisa y Bolonia. Gracias a su dietario conocemos su fascinación por lo diferente, es decir, por aquello no era posible ver en su Barcelona natal: un cementerio protestante, una sinagoga, o una catedral de muros policromos, ya fuera moderna, como la de Marsella, románica como la de Pisa, o tardogótica como la de Florencia.

En este sentido cabe subrayar que el estudio de la policromía aplicada a la arquitectura también estuvo muy presente en su segundo viaje. Éste le llevó hasta Grecia, pasando por Sicilia y regresando por Centroeuropa, Inglaterra y Francia; en la isla italiana tomó nota de los mosaicos que dan color a los muros de sus templos altomedievales, en Atenas, estudió la policromía de los antiguos, y en Berlín y Colonia contempló los edificios neogóticos del Rotes Rathaus y Sankt Mauritius ambos de un colorido ladrillo visto.

Es precisamente en la ciudad del Rin donde el interés por lo medieval se combinó con la ampliación de los conocimientos técnicos, mediante la visita a las obras de terminación de su imponente catedral, empresa que resume en sí misma el espíritu romántico germánico con el que Vilaseca se identificaba al escuchar sus amadas óperas de Wagner⁴¹. Su pasión por el teatro también se revela en las líneas que dedica al Stadttheater Glockengasse de la propia Colonia, que incluyen, como ya hemos visto, una detallada descripción de la gran araña que lo ilumina, lo que nos conduce a otro *leit motiv* de este viaje, el estudio de

41. Según Bletter, Vilaseca se desplazó en 1884 a Bayreuth para asistir al Festival Wagneriano que tiene lugar habitualmente en esa ciudad (Bletter, 1977, p. 17) Asimismo M. Freixa ha identificado a Vilaseca como miembro de la Asociación Wagneriana de Barcelona.



Figura 9



Figura 10



Figura 11

todo tipo de luminarias, lámparas, farolas, etc. que observa por las calles, las estaciones, los pasajes cubiertos e incluso las iglesias y sinagogas de Alemania y Austria, así como por otros objetos pertenecientes a las artes del metal, lo cual conecta, a su vez, con el oficio familiar, la metalistería, del que el arquitecto se siente orgulloso, dando especial relevancia a estos artefactos en todos sus edificios.

La influencia que ejercieron estos dos primeros viajes de Vilaseca se hace palpable en gran parte de su obra. Ya hemos relacionado el importante legado neogipcio del arquitecto con sus visitas a los museos Británico y del Louvre; asimismo el estudio del gótico y del neogótico se tradujo de modo casi inmediato en la serie de retablos y altares que proyectó para la Basílica de Santa María de los Reyes, y la iglesia de La Bonanova en Barcelona, y para los conventos de las Esclavas del Corazón de Jesús de Sabadell (provincia de Barcelona), y las Hijas de María de Salamanca (Molet, 2020, p. 77-92).

Pero es indudablemente en el proyecto de su propia casa, construida en 1874, donde Vilaseca expresó la admiración por lo visto y lo aprendido en estos primeros viajes. Por un lado, y de un modo muy explícito, a través de los retratos y las inscripciones con los nombres de arquitectos de todas las épocas que decoraban el ático del edificio (fig. 12), donde incluyó tanto al arquitecto del Partenón, Ictinus, como a los maestros del renacimiento y del barroco, Miguel Angel, Mansart y Wren, así como a los arquitectos germánicos contemporáneos, Semper, von Klenze y Schinkel⁴², cuya obra admiró en la segunda parte del segundo viaje.

Asimismo, Vilaseca adoptó los estípites como motivo ornamental tanto de la fachada (fig. 13) como de los interiores de la casa. Este elemento, muy poco presente en la tradición arquitectónica española y catalana, es muy corriente en la arquitectura ecléctica centroeuropea y abunda sobre todo en los lujosos edificios de viviendas de la Ringstrasse vienesa, y de los barrios elegantes de otras ciudades como Berlín, lugar donde tomó nota de este motivo en una de las páginas de su cuaderno de viaje. Más allá de este detalle, la composición de la fachada, con una marcada división tripartita, rematada por un cuarto piso a modo de ático, con un potente tratamiento ornamental a base de pilastras y de los medallones con las efigies de los personajes citados, nos remite a soluciones típicas de Teophil von Hansen, arquitecto danés afincado en Austria, responsable de los grandes palacios burgueses de la citada avenida vienesa.

También el estudio de la policromía aplicada a la arquitectura se reflejó en los edificios de Vilaseca. Si bien el ejemplo más notorio fue el insólito Arco de Triunfo (fig. 14) de ladrillo visto con aplicaciones cerámicas que construyó para la exposición universal de 1888, el color también estuvo presente en las fachadas de otros edificios, como la casas Enric Batlló (1896), Dolors Calm (1903), Joaquim Cabot (1904), y Comas d'Argemir (1904), todas sitas en Barcelona.

Más limitado empero fue el alcance de lo aprendido durante el tercer viaje. La anula-

42. En los años 30 la casa se sometió a una reforma y ampliación tan radical que algunos historiadores la dieron por desaparecida en un incendio que nunca se produjo. Por este motivo, conocemos algunos de los nombres y efigies que formaban parte de la decoración original del ático gracias a algunas fotografías tomadas poco después de su inauguración. Según R. Bletter el nombre de Karl Friedrich Schinkel era visible en una de éstas, extremo que no hemos podido ratificar (Bletter, 1977, p.42)



Figura 12



Figura 13

Figura 14

ción del proyecto que lo motivó y la decisión del arquitecto de centrarse en una clientela privada, que principalmente le encargó edificios de viviendas plurifamiliares, le impidieron participar en la construcción de complejos arquitectónicos como los que había estudiado. A pesar de esto, y por el hecho de ser precisamente este el viaje más comentado en la historiografía, nos ha parecido pertinente incluirlo en esta investigación, lo cual también nos ha dado la oportunidad de dar a conocer los únicos dibujos que se conservan de la extraviada documentación sobre el frustrado proyecto.

En resumen, podemos afirmar que los viajes de Vilaseca encajan aún con el ideal del viejo Grand Tour dieciochesco, concebido como complemento "práctico" a la formación teórica recibida en las universidades por las elites europeas. Nuestro joven arquitecto se lanza a estudiar los grandes monumentos de la arquitectura antigua que conoce por dibujos, láminas y fotografías, para experimentar por sí mismo el espacio, la luz, la textura, todo aquello que ni siquiera el más moderno método de reproducción de imágenes de ese momento era capaz de transmitirle. Pero Vilaseca no pertenecía al grupo ni a la generación de los estudiantes distinguidos de las Academias de Bellas Artes, y como arquitecto de finales del siglo XIX su mirada era mucho más amplia y abarcaba no solo lo antiguo, sino también lo medieval y lo moderno, por eso ese Grand Tour decimonónico se extiende a las capitales modernas, como Londres, Berlín y Viena, y, más allá de la pura contemplación estética, al estudio de lo técnico y lo constructivo, de las herramientas que le permitieron desarrollar un brillante carrera profesional y una impecable labor docente.

Referencias Bibliográficas

- *Antecedentes del pleito contencioso-administrativo que contra la Excma. Diputación de Barcelona siguen los arquitectos D. José Vilaseca y D. Lluís Domènech en reclamación de indemnización de perjuicios por los acuerdos de venta de los terrenos del Instituto. 1889.* Barcelona, España: Imprenta “La Renaixensa”.
- Bassegoda, J. (1911) Vilaseca y Casanovas, Don José. *Asociación de Arquitectos de Cataluña. Anuario para 1911*, pp. 240-259.
- Bletter, R. (1977). *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos.* Barcelona, España: La Gaya Ciencia.
- Bohigas, O. (1963). Vida y obra de un arquitecto modernista. *Cuadernos de Arquitectura*, núm. extraordinario, pp. 67-88
- Domènech Girbau, Ll. (1989). Els viatges. En Domènech Gribau, Ll. ; Figueras, L. (Eds.) *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra.* (pp. 31-34) Barcelona, España: Fundació Caixa de Barcelona
- Ferrer, D. y del Llano, M. (2007) Josep Vilaseca, dibuixant. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 254, pp. 160-163
- Freixa, M. (1991). *El Modernisme a Catalunya.* Barcelona, España: Barcanova.
- Freixa, M. (2000). El projecte per al edifici de les Institucions Provincials d'Ensenyament. Lluís Domènech i Montaner i Josep Vilaseca i Casanovas en els primers anys de professió. En *Domènech i Montaner any 2000/year 2000* (pp. 110- 129) Barcelona, España: COAC.
- Hölz, C. (2003) Semper und Wien. En W. Nerdinger, W. Oechslin (Eds.), *Gottfried Semper 1803-1879.* (pp. 430-439). Múnich, Alemania: Prestel.
- Molet, J. (2019) El destino ignoto de la casa Vilaseca, o de cómo se perdió la memoria de un arquitecto insigne. En E. Ciurans, N. Peist (Eds.) *La dimensió escènica de la ciutat moderna. Les condicions de l'oblit i del reconeixement.* (pp. 201-220) Barcelona, España: Edicions UB
- Molet, J. (2020) Las interpretaciones del gótico en la obra de Josep Vilaseca, entre lo arqueologista y lo victoriano. En Barbara Borngässer und Bruno Klein (Hrsg./eds.) *Neugotik global - kolonial - postkolonial : Gotisierende Sakralarchitektur auf der Iberischen Halbinsel und in Lateinamerika vom 19. bis zum 21. Jahrhundert = Neogótico global - colonial - postcolonial: arquitectura sagrada neogótica en la Península Iberica y America latina del siglo XIX al XXI.* (pp. 77-92) Frankfurt am Main, Alemania: Vervuert/ Madrid, España: Iberoamericana.
- Molet, J. (2022) El llegat neoegepcí de l'arquitecte Josep Vilaseca. En Abella, P.; Pascual, O. (Eds.) *Udjat, l'exotisme de l'antic Egipte a Barcelona.* Barcelona, España: Ajuntament de Barcelona.
- Petrioli Tofani, A. (1995) Galleria degli Uffizzi, Florencia. En *Los grandes museos históricos.* Madrid, España: Amigos del Museo del Prado/Galaxia Gutemberg.

Acerca del autor

Joan Molet Petit.

<https://orcid.org/0000-0001-9366-3433>.

Barcelona (1966). Doctor en Geografía e Historia (especialidad Historia del Arte) por la Universitat de Barcelona en 1995. Desde 1996 imparte docencia en el Departament d'Història de l'art de la misma, primero como Profesor Asociado y desde 2003 como Profesor Titular. Desarrolla su actividad investigadora en el campo de la arquitectura y el urbanismo del siglo XIX en Cataluña y Europa, centrándose en la cuestión del eclecticismo en Cataluña, dando a conocer la importancia de este periodo olvidado por la bibliografía. En este contexto ha estudiado la arquitectura de las exposiciones universales, así como se ha interesado por la arquitectura industrial y por las nuevas tipologías relacionadas con la sociedad de consumo, como las galerías comerciales y los grandes almacenes, y la relación de éstas con los “nuevos” materiales como el ladrillo visto.

Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona.

Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. España.

Correo electrónico: molet@ub.edu

CARLOS GÓMEZ GAVAZZO: UNA REVISIÓN NECESARIA.

CARLOS GOMEZ GAVAZZO: A NECESSARY REVIEW.

JORGE NUDELMAN¹.

Resumen

Esta ponencia revisará sintéticamente los trabajos sobre el arquitecto Carlos Gómez Gavazzo en torno a la tesis doctoral "Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier" (2013): previamente "Corbusians" in Uruguay: A Contradictory Report, en "Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories", coordinado por Helen Gyger y Patricio del Real (2012), y derivadas de aquella, como *Carlos Gómez Gavazzo: de Argel a Montevideo*, en "Dearq Revista de Arquitectura", N° 14, y otros. Nuevas informaciones que antes habían quedado ocultas por la desaparición del archivo del arquitecto -descubierto después de la escritura de la tesis- y fuentes de otros personajes de la escena uruguaya, ameritaban una falsación que no se ha producido. Esta revisión, por tanto, actúa como tal.

Posiblemente la más interesante sea provocada por un pequeño comentario de Aurelio Lucchini aparecido en la versión completa de su conversación con Mariano Arana, publicada el año 2016 en el segundo volumen de "Entrevistas", edición de la FADU y el Instituto de Historia. En éste Lucchini aclara, hablando sobre sí mismo, que los temas y programas del "Curso de Grandes Composiciones" dirigido por Joseph P. Carré eran propuestos por los propios estudiantes, y elaborados después con el maestro. Esta cuestión es vital en la valoración que hacemos de la "gran composición" de Gómez Gavazzo, "Un Etnoclub". Este proyecto adquiere significación sobre el fondo de la reciente visita de Le Corbusier, a fines de 1929. Dos años después, el recién graduado establece -muy descaradamente, ahora lo podemos afirmar- un diálogo con el proyecto del *Mundaneum*, presentado en Montevideo por el visitante, aún resentido de la polémica con los "radicales" alemanes, cosa que dejó clara en la larga y densa entrevista con los hermanos Guillot aparecida en *La cruz del sur*.

Aún los polémicos dichos del arquitecto uruguayo, en ocasión de la muerte de Le Corbusier, podrían cambiar de sentido treinta años después del viaje. Tanto que, quizás, debemos revisar las posiciones políticas de los protagonistas. El contacto de Gómez Gavazzo con Le Corbusier se produjo en el comienzo del romance de éste con los fascistas franceses. Gómez Gavazzo tendría vínculos con el Partido Socialista de Emilio Frugoni. En los sesenta, justamente en torno al debate generado a la muerte de Le Corbusier, Gómez ocupaba un simbólico espacio de candidato a vicepresidente, pero el uruguayo reivindicaba "aquel" Le Corbusier filo fascista, pese a la larga lista de opciones de "lecorbusieres" disponible, políticamente más digeribles.

Palabras clave: lecorbusianismo; política; iconografía.

1. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay.

Carlos Gómez Gavazzo ha sido persistentemente identificado por la historiografía local con Le Corbusier. Los principales cronistas de la modernidad uruguaya lo aceptan casi unánimemente como epígono, a partir de evidencias sembradas por él mismo, y de una historia oral poco desmentida.

Esta filiación proviene de su paso por el estudio de Le Corbusier, pero también de algunos trabajos previos al viaje, tanto los académicos como los prematuramente profesionales, en los que usa figuras muy familiares a la iconografía lecorbusieriana, a pesar de que una mirada en profundidad -plantas y cortes- lo contradicen. En 1975, él mismo aclaró que hasta el viaje a Europa, “(...) tiraba más para GROPIUS, por estar más en mi carácter”². La cientificidad aparente de Walter Gropius atraía más la atención de los arquitectos uruguayos que la retórica lecorbusieriana, y como ya he anotado en mi tesis, fue seguido con atención a través de la revista madrileña *Arquitectura*, de la que se extrajo su conferencia en la Residencia de Estudiantes, publicada en la revista homónima uruguaya en 1931³. Por los mismos años, en 1928, la misma fuente madrileña había preparado la llegada de Le Corbusier a la Residencia con un artículo que, en cambio, fue ignorado en Montevideo.

Entre 1927 y 1929, Mauricio Cravotto, Rodolfo Amargós y Juan Antonio Rius aparecen claramente como un evento de búsqueda de una cierta vanguardia en el espacio académico de la facultad. A partir de la correspondencia de Rodolfo Amargós enviada desde Uruguay a “Mauro” Cravotto durante su viaje del Gran Premio entre 1918 y 1922, y a sus amigos, desde Europa, durante su propio Gran Premio, entre 1923 y 1927, es posible afirmar que el grupo, surgido de la intimidad estudiantil, mantuvo el suficiente intercambio de ideas y pareceres sobre el arte y la arquitectura, y los hizo públicos, hasta producir una identidad en el pequeño espacio montevideano. (Nudelman, Coctail moderno, 2019) El estudiante Gómez Gavazzo, ya mediada la carrera, elige con precisión los talleres: Amargós en el breve tiempo que éste actuó como profesor de proyecto, Rius en Composición Decorativa, Cravotto en urbanismo, y finalmente Joseph Paul Carré -fuera del grupo de jóvenes, pero referencia indiscutida de todos- en los cursos superiores de proyecto.

Recibió su título de arquitecto en 1931, y el mismo año accedió al Curso de Grandes Composiciones dirigido también por Carré, que finalmente lo habilitó a concursar –y ganar– el Gran Premio.

El tema desarrollado en este curso fue “Un Etno Club”, cuyo programa, ahora lo sabemos, está redactado por el propio Gómez Gavazzo, lo que le confiere un significado especial para la comprensión de su construcción intelectual. Hasta la muerte de Carré eran los estudiantes del posgrado los que proponían los temas a desarrollar. En palabras de Aurelio Lucchini, entrevistado por Mariano Arana en 1981:

El curso de Grandes Composiciones, de Carré, se hacía sobre la base de un programa que se ponía el propio alumno, de manera que Carré lo dejaba en libertad para que usted se pusiera el

2. Arana, M. y Garabelli, L. (1975): *Entrevista al Arq. Carlos Gómez Gavazzo*. 18/11/75 y 25/11/75, manuscrito inédito. Carpeta N° 1.526, folios 6-14, incluido dibujo esquemático de La Paloma, con apuntes de los entrevistadores. CDI-IHA.

3. Gropius, W. (1931) “Arquitectura funcional. Conferencia de Walter Gropius en la Residencia de Estudiantes de Madrid. De la revista ‘Arquitectura’ de Madrid”. *Arquitectura* (Montevideo), N° 162 (mayo 1931) y N° 164 (julio 1931).

programa que se le ocurriera y luego él lo criticaba. (Arana, 2016) ⁴

En la “Sala Gómez Gavazzo” del Instituto de Estudios Territoriales y Urbanos (IETU) –la última versión del Instituto de Urbanismo (IU) fundado por Mauricio Cravotto, que tomaría el nombre de Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo (ITU) en 1951- se exhibe el plano de 158 por 204 centímetros, única pieza original conservada, restaurada en 2022; se trata de una planta baja general a escala “0,004 por metro”, donde pueden identificarse claramente edificios modernos y edificios historicistas. Fue publicado en la revista *Anales de la Facultad de Arquitectura* del año 1943. (Grandes composiciones, 1943, págs. 32 - 38).

El programa -insistimos: diseñado por Gómez Gavazzo- es práctica e ideológicamente afín al *Mundaneum* (a su vez originado en el episodio del concurso de la Sociedad de Naciones, es decir, un diálogo, otra vez):

El Etno Club, sería un organismo que orientaría sus actividades en pro de la compenetración de mentalidades en las distintas civilizaciones del hombre. (...) deberá considerarse pues, que la sede de esta organización, además de ser resuelta de una manera práctica para la obtención de los fines perseguidos, deberá traducirse por la coordinación formal de sus elementos y por el carácter de su expresión, en un monumento viviente que simbolice la unión del género humano. (Grandes composiciones, 1943).

Además de lo que pudo haber transmitido el propio Jeanneret en Montevideo a fines de 1929, hubo más fuentes de información sobre el tema. El concurso de Ginebra fue manejado por muchas revistas. En la biblioteca de la facultad de arquitectura aparecieron puntualmente dos publicaciones sobre el *Mundaneum*: el número de primavera – verano de 1929 de *L'Architecture Vivante*, ingresado a la biblioteca de la facultad a fines de 1930, y la primera edición (1930) de *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, en junio de 1931. Nótese que llegan inmediatamente después de la visita y justo antes del Curso de Grandes Composiciones, lo que permite ubicar temporalmente con precisión la lectura previa del estudiante, en ese momento al final de la carrera.

Dos cuestiones parecen ser importantes en esta aproximación posible de Gómez Gavazzo al *Mundaneum*: primero, el conocimiento del proyecto y, en segundo lugar, el debate sobre la estética moderna suscitada con la *Neue Schlichkeit*. En la revista de Jean Badovici se hace una descripción detallada del programa, los planos, perspectivas, etc., mientras que en la transcripción de la octava conferencia de Buenos Aires en *Précisions* se contesta a Karel Teige, del cual no era posible conocer textualmente su crítica, más que a través de la versión del propio Le Corbusier. Teige había sido duro con la afición del suizo a las reglas de composición. De hecho, *L'Architecture Vivante*, además del *Mundaneum*, incluía un artículo sobre los trazados reguladores, lo que parece exigir la necesidad de un posicionamiento finalmente expresado en el artículo de la revista *Stavba* de 1929. Entre otras críticas, Teige acusa a Le Corbusier de historicista, pero agrega como “primera causa” el sustrato político e ideológico de, justamente, su programa:

¿En qué consiste el carácter sustancialmente no moderno, de hecho historicista, del Munda-

4. A partir de la muerte de Carré, el curso quedó a cargo de Mauricio Cravotto, que modificó esta costumbre e impuso un programa único para todos los estudiantes. Ver “Curso del año 1942” (Grandes composiciones, 1943, pág. 47)

neum de Le Corbusier? ¿Cuál es el motivo del que se deriva este error arquitectónico? La primera causa del malentendido estriba, según mi opinión, ante todo en el programa, en la idea, en la teoría del Mundaneum. (Teige, 2008).

La revista checa donde se publicó originalmente el artículo, no se recibía en Montevideo. Quizás Teige pudo haberlo enviado a *L'Architecture Vivante*, aunque no fue publicado. En París reinaba Le Corbusier y las relaciones con la *Neue Sachlichkeit* ya eran frágiles (Jean Badovici anunció en 1930 un número dedicado a la arquitectura rusa, con un texto introductorio de Le Corbusier y Teige, pero ninguno de los dos aparecería en ese especial, presentado finalmente por el propio director de la revista).

Justamente es el “programa... la teoría del Mundaneum” lo que el estudiante del posgrado toma como base para plantear el suyo. Es obvio que lo historicista no es un conflicto en la Facultad de Arquitectura uruguaya, aunque Gómez Gavazzo ya se había ido autodefiniendo como un estudiante muy al día, que había cultivado una imagen transgresora de sí mismo, autónomo frente a las guías docentes. En el programa del Etno Club resuenan algunos fragmentos del *Musée Mondiale* de Le Corbusier, que éste redacta de forma poética y displicente:

*Voici le premier homme ! Voici son crâne, voici une quantité de cranes d'hommes effrayants.
Voilà le crane de l'homme évolué avec son front comme une coupole.
Voici des tombes.
Des tombeaux.
Des organisations de pierres en forme d'architecture. L'homme es architecte ! Sa fonction est d'ordonner.
Les civilisations :
Des pots et des armes de Mycènes.
Ce bas-relief égyptien.
Cette Pierre cypriote.
Voici une Parque de Phidias.
La tête de César.*

(Le Corbusier, *Réalisations et projets*, 1929).

{¡Aquí está el primer hombre! / Aquí está su cráneo, aquí hay un montón de cráneos de hombres aterradores. / Aquí está el cráneo del hombre evolucionado con su frente como una cúpula. / Aquí hay tumbas. / Tumbas. / Organizaciones de piedra en forma de arquitectura. ¡El hombre es arquitecto! / Su función es ordenar. Civilizaciones: / Ollas y armas de Micenas. / Este bajorrelieve egipcio. / Esta piedra chipriota. / Este es un Parque de Fidias. / Cabeza de César. / ... }

En contraste, el programa alternativo de Gómez Gavazzo, de nítidas raíces spenglerianas⁵, exponía más “científicamente” en 1932: “sabido es que las razas en el transcurso

5. Existe en la biblioteca de la Facultad de Humanidades (UdelaR) la traducción de 1923: Oswald Spengler; *La decadencia de occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*. Traducción Manuel G. Morente. Madrid: Calpe, 1923. En la biblioteca de la Facultad de Arquitectura la edición más temprana es de 1937. Para introducirse en las resonancias del texto de Spengler en Sudamérica: Alejandra Mailhe: “El impacto de ‘La decadencia de Occidente’ de Oswald Spengler en los indigenismos latinoamericanos: el caso de Ernesto Quesada”, en L. Dávila y P. Arenas (Eds.). (2020). *El americanismo germano en la antropología argentina de fines del siglo XIX al siglo XX*. Buenos Aires: CICCUS: CLACSO. pp.391-422.

de su evolución, debido a las influencias ejercidas mutuamente, han complicado sus caracteres de una manera tal, que hoy se hace casi imposible una clasificación completa de ellas; sin embargo, han conservado ciertas directivas en el proceso de sus civilizaciones, tal vez fruto de la mentalidad que las guía, lo cual posibilita una coordinación general de las características raciales" (Grandes composiciones, 1943); y definía consecuentemente:

1º Civilización Occidental:

Acatamiento de las leyes naturales.

Sección representada por América y Europa.

(...)

2º Civilización Oriental:

Dominio de las fuerzas de la Naturaleza (Shamanismo). Deberá conformar las siguientes expresiones.

a) Indo-Europea: raza árabe.

b) Descendencia de Turanios: razas china, japonesa y mongólica.

c) Bracmanes: raza india o hindú.

(...)

3º Civilizaciones embrionarias:

Sometimiento de la actividad humana a los poderes sobrenaturales adjudicados a la materia. (Fetichismo). Comprenderá las expresiones siguientes.

a) Sección Africana: (...)

b) Sección Oceánica.

(Grandes composiciones, 1943)

Interpretando esta taxonomía "étnica" propuesta por él mismo, proyectó una serie de edificios para la "Ciudad Etnográfica" que aparentan, a simple vista, ser más historicistas que étnicos (sin las coartadas funcionalistas que Le Corbusier articularía para la pirámide del *Musée Mondiale*), alojando en su interior la historia de la civilización humana:

(una) Ciudad Etnográfica, constando de numerosas construcciones dispuestas y compuestas en forma de que sus características arquitectónicas, traduzcan las distintas civilizaciones de los pueblos en la época actual y que por su destino, manifieste o permita la exposición de la vida del hombre, sus usos y costumbres típicas. (Grandes composiciones, 1943)

Gómez Gavazzo construye el paisaje con esa arquitectura multicolor. A esto suma una fusión - ¿una operación típicamente ecléctica? - con la nueva arquitectura: los edificios auxiliares, no representativos, son de factura moderna y están organizados según una única grilla ortogonal de ejes. En cambio, los edificios "étnicos" se esparcen orgánicamente por el suelo, sin orden aparente. Este hiato entre lo representativo y lo auxiliar podría ser interpretado en un sentido escolar, producto del diálogo con su maestro Carré, como una forma elegante de atribuir carácter a la tersa arquitectura moderna. La atmósfera en la academia uruguaya -donde lo moderno es una posibilidad, mas no, una revuelta contra el academicismo- podría explicar la libertad en la "aplicación" de los lenguajes arquitectónicos. Lo que pretenden los edificios "modernos" del joven arquitecto Gómez Gavazzo es generar un espacio museográfico, un marco quizás imparcial desde donde "lo étnico" se aísla y se exhibe.

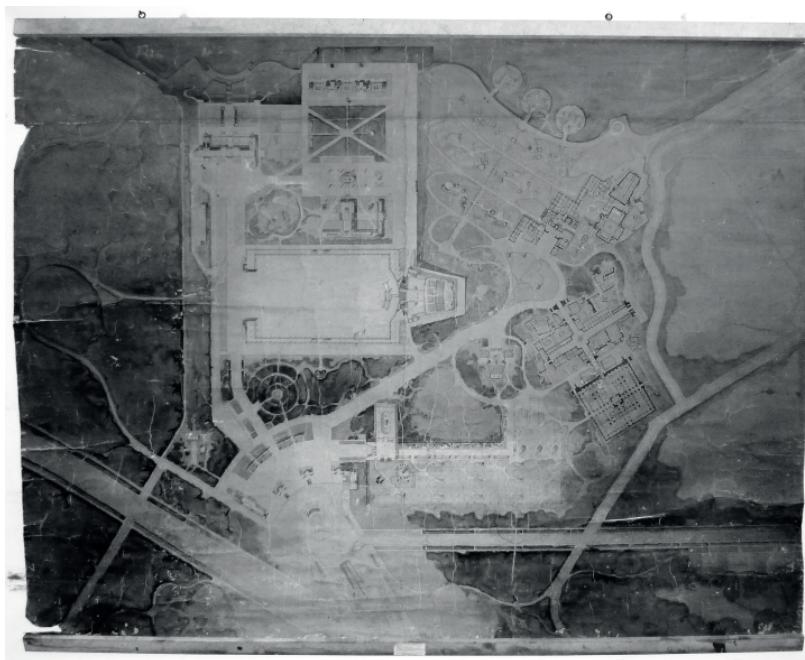


Figura 1. Etno Club, plano general. IETU.



Figura 2. Etno Club, detalle Museo etnográfico. IETU



Figura 3a. Casa Souto, 1927. Fotografía de CGG.
Archivo Instituto de Historia, FADU.

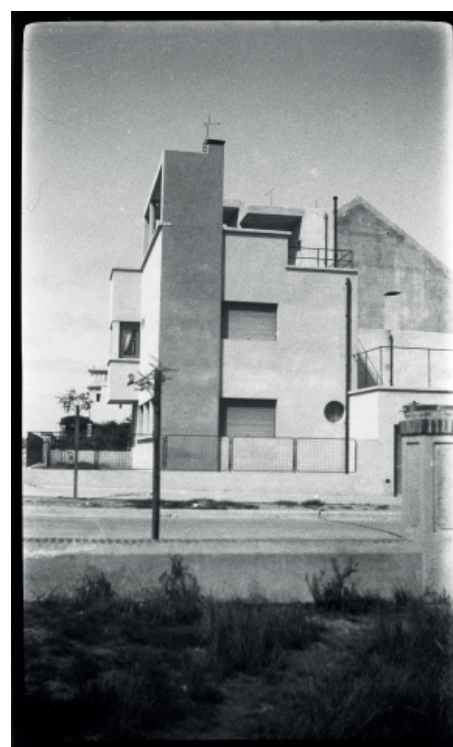


Figura 3b. Casa Souto, 1927. Fotografía de CGG.
Archivo Instituto de Historia, FADU.

El conjunto, por tanto, está dominado por una serie de edificios que evitan ser representantes de ninguna raza: arquitecturas neutrales colocadas sobre una red ortogonal uniforme e invisible. Probablemente puedan identificarse con el lenguaje del proyecto de Le Corbusier para Ginebra. Se trata de una serie de servicios como biblioteca, alojamientos, un centro social, una sala de congresos, una "plaza para ceremonias y congresos populares al aire libre". El edificio más notable es el "Museo Etnográfico" para exhibir la "historia de las razas", y que está presidido por una serie de reproducciones reducidas de monumentos antiguos, como Stonehenge, y también una pirámide escalonada que podría ser americana, o mesopotámica, o... ginebrina. Algo del *Mundaneum* ya está presente: la figura del polémico *Musée Mondiale*, aparece aquí como un zigurat todavía textual, arqueológico.

La planta baja del Museo Etnográfico es una planta libre sembrada de pilares. Se asciende por rampas inspiradas en el Centrosoyuz... ¿acaso Le Corbusier lo explicó en Montevideo, tal como quiso explicarle a Teige?:

Admito una escalera en espiral (¡muy moderna! -y también de todos los tiempos-), rampas en espiral (circulación vertical del Centrosoyuz de Moscú: ¡muy moderna!, y también muy vieja); admito un museo de la creación humana según una espiral, no por ser "último grito" sino por asegurar con este solo y único medio la continuidad absoluta de los acontecimientos a través del tiempo; no veo otro método. (Le Corbusier, Defensa de la arquitectura, 2003, pág. 63)

Una espiral "funcionalista", por tanto, que asume literalmente, para volver a experimentar sobre el problema del museo (ahora, un museo dentro de otro museo):

*La planta ... es una ordenada, meticulosa sucesión de planos entrecortados, formando una sucesión de espacios iluminados cenitalmente... que colaboran en la abstracción del ambiente. La única concesión a los museos de Le Corbusier es la linealidad del recorrido, pero que en este caso se enriquece al encontrarse con las entradas desde el piso por las rampas. ... Gómez "corrige" su modelo. No se trata de construir una figura sino de resolver un problema espacial... Gómez "desenrosca" la pirámide del *Musée Mondiale* para reconstruirlo en una versión cartesiana, y dibuja a su lado un zigurat que habla de la historia. Por tanto, el museo no es el zigurat lecorbusieriano. Solo dispone de su sección de luz cenital y los planos paralelos que se desfazan -y esto aparece como una retórica alternativa para expresar un crecimiento, aleatorio en este caso-, generando vistas fuertes al final de cada serie. Desde el exterior su fachada, un muro ciego de ciento diecinueve metros de largo sobre *pilotis*, desafía cualquier sentido de la proporción, aunque la perspectiva publicada en Anales evidencia la pretensión de generar una línea separadora que coloque al conjunto de arquitectura "no moderna" en un segundo, difuso plano. Lo que en la planta nos reclamaba la primera atención -los espesos muros de la arquitectura histórica- en la perspectiva se diluye: el conjunto es moderno. (Nudelman, Tres visitantes en París, 2015)*

En una esquina de la página 36 de Anales cuesta percibir las líneas (no vale la pena reproducirlo) de un dibujo titulado por su autor como "trazado regulador", que obviamente no interesó a los editores de la revista, que lo bautizaron a su vez como "planta esquemática". No sabemos qué lugar ocupaba ni la importancia que su autor le adjudicaba, pero es obvia la señal hacia las exploraciones de Le Corbusier, cuya única planta organizada por trazados reguladores, y aparecida en el artículo ya citado del mismo número de *L'Architecture Vivante* de 1929, fue justamente el conjunto para Paul Otlet.

Pero Gómez Gavazzo asume, algo inconscientemente, varios riesgos. Los ecos de los debates en torno a la nacionalidad parecen preocuparle más que la cuestión del lenguaje arquitectónico; se reconocen en las ideas del joven arquitecto los mitos contruidos en torno a las razas habitual en los discursos académicos ocupados en la búsqueda de una expresión nacional. En el fondo se percibe el aristocrático arielismo, inevitable a diez años de la repatriación de los restos de Rodó.

Pero Gómez Gavazzo asume, algo inconscientemente, varios riesgos. Los ecos de los debates en torno a la nacionalidad parecen preocuparle más que la cuestión del lenguaje arquitectónico; se reconocen en las ideas del joven arquitecto los mitos contruidos en torno a las razas habitual en los discursos académicos ocupados en la búsqueda de una expresión nacional. En el fondo se percibe el aristocrático arielismo, inevitable a diez años de la repatriación de los restos de Rodó.

Arquitectura y política, ¿o dialéctica proyectual?

En la extensa entrevista de los hermanos Guillot en *La cruz del sur*, éstos intercambian con el ilustre invitado opiniones sobre los contenidos de las dos conferencias en Montevideo. Los comentarios del debate con la “extrema izquierda” (Guillot Muñoz & Guillot Muñoz, 1930) germánica en torno al proyecto de la *Cité Mondiale* están en la octava conferencia en Buenos Aires. La inclusión de un plano de la *Cité Mondiale* a toda página cerrando la entrevista de los Guillot, donde el visitante matizó su “germanofobia”, también es sintomático. En la primera edición de *Précisions...*, ingresado a la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura el en junio de 1931, le Corbusier se quejaba: “Les plans de la Cité Mondiale ont provoqué des violentes attaques à l’extrême gauche de l’architecture dans les pays germaniques. J’ai été accusé d’académisme” (Le Corbusier, *Précisions*, 1930) {Los planos de la *Ciudad Mundial* han provocado violentos ataques en la extrema izquierda de la arquitectura en los países germánicos. Yo he sido acusado de academicismo} (Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, 1978)

Ya resultaría llamativa la identificación de una “extrema izquierda de la arquitectura en los países germánicos”, aunque hoy son muy conocidas ya las relaciones de Le Corbusier con el fascismo francés. En 2013 me referí a los textos de Mary McLeod, Robert Fishman y Nicholas Fox Weber, a los que ahora debo agregar el de Xavier de Jarcy que ha descrito con más celo las relaciones de Le Corbusier con los primeros fascistas franceses, como Pierre Winter desde los tiempos de *L’Esprit Nouveau* y la revista *Redressement Français* (todavía citada en *Précisions*), bastante antes de la más conocida colaboración con François Pierrefeu de 1942, *La Maison des hommes*. (de Jarcy, 2015)

Aunque es recomendable evitar todo maniqueísmo que distorsione la crítica, lo cierto es que el Le Corbusier que encuentra Gómez Gavazzo en agosto de 1933 al llegar a París es un “personaje en busca de autor”, intentándolo todo y sin prejuicios. La confianza en la arquitectura resuelve todas las contradicciones, aunque éstas nunca se hacen del todo conscientes. Algo de esta predisposición a evitar el compromiso político -cerrando puertas para permitir abrir las otras- es común con el primer Gómez Gavazzo, que establece un vínculo privilegiado con los estudiantes sindicados en el CEDA, que inmediatamente de su regreso le dedican a su viaje del Gran Premio seis páginas y la portada en su sexto

número de 1934⁶. Pero en 1938 se suma al Instituto de Urbanismo de Mauricio Cravotto, que ese mismo año volvía de un (a la postre, retrospectivamente inoportuno) viaje por Italia y Alemania, y de un menos idealista Juan Antonio Scasso, que le permitió publicar su rancho experimental construido en San José en la sección que dirigía de la revista "La propaganda rural, Ciudades y viviendas de tierra adentro", en 1935. (Scasso, El problema de la habitación rural, 1935) El ambiente académico es políticamente promiscuo: su socio en el rancho de San José, Teófilo Herrán, había ornamentado las láminas de entrega de su Gran Premio de 1928, una "Universidad del Trabajo", con la hoz y el martillo cruzados (quizás buscando una lógica política que le generó problemas, aunque finalmente lo ganó), en tanto Scasso publicaría en 1932 un imperativo manifiesto por el involucramiento político – ¿ingenuamente oportunista? - de los arquitectos:

"Los Arquitectos deben intervenir en política; deben llevar a la dirección de los partidos políticos las normas orientadoras que les da su especializada formación universitaria; deben imponer en las colectividades partidarias haciéndolas letra viva de sus programas, sus ideas de progreso general, ya que, quien, por fuerza del diario y constante proyectar, llegue a ocuparse de los problemas de la colectividad, tiene fatalmente que desarrollar una acción generosa, optimista, depuradora en la formación espiritual de los grupos que constituyen la opinión pública.

El Arquitecto debe anhelar la conquista de los puestos colectivos de gobierno (...) Y entre todos los Arquitectos, los más jóvenes (...) deben ir a las luchas políticas buscando los puestos, para 'urbanizar' la acción, para conseguir el bien". (Scasso, Urbanismo y Política, 1932) (subrayados míos)

Scasso (salvando las distancias) parece ser un ejemplo más hábil que Le Corbusier: en tanto el francés parece dubitativo (e íntimamente desconfiado) con respecto a una afiliación política expuesta, el uruguayo reconoce que esta definición significa un arropamiento seguro que le permitiría mantener una posición confortable en la administración municipal y relacionarse con grupos ruralistas conservadores: ser, de hecho, un referente para los poderes reales. Aun así, a Gómez Gavazzo le ha costado decantarse por un sector político definido, y en el umbral de la explosión de 1968, opta por una socialdemocracia ya en el borde más tibio de la izquierda uruguaya.

En este breve panorama de las deudas entre arquitectura y política de las primeras décadas del siglo, puede ponerse como testigo la carrera diversa de un compañero de su generación, Leopoldo Carlos Artucio. Como bien ha descrito Magdalena Fernández, Artucio se involucra temprana y directamente con el Partido Socialista, no "buscando los puestos", sino para dar la batalla ideológica, como, por ejemplo, sobre una supuesta esencia de la "vivienda obrera". Los vínculos de Artucio con los socialistas parecen debilitarse tempranamente, provocados por su postura finalmente anti – vienesa que contradecía la posición del partido: "...la elección del caso vienés por parte de los socialistas uruguayos fue, posiblemente, como lo señaló Artucio, pura afinidad política" (Fernández García, 2017).

6. En la portada una vista aérea de San Marcos y en la página 2, un croquis de la *piazzeta* sobre el canal. En la 18, un texto: "El atelier de Le Corbusier". El panteón de Agripa analizado y dibujado en la página 19. Ocupando dos páginas, una reflexión gráfica y manuscrita sobre la estética futura de París, a escala de la Tour Eiffel. Y en la página 22, un dibujo del Duomo y el Campanile de Pisa.

Carlos Gómez Gavazzo sería, en 1966, candidato a vicepresidente por ese mismo Partido Socialista, ya envejecido y en proceso revisionista. El prestigioso arquitecto que secunda al histórico Emilio Frugoni (1880-1969: ese año electoral el candidato socialista cumplió 86 años) es un personaje que había crecido en el Instituto de Urbanismo de Cravotto y Scasso desde su creación, y había tomado el mando en 1953 impulsado por sus relaciones con los estudiantes de izquierda marxista - mayormente trotskista-, durante el conflicto por la reforma del Plan de Estudios de 1952, enfrentándose a sus primeros patrones. Para 1966 era un personaje destacado en el panorama universitario, uno de los primeros en lograr el Régimen de Dedicación Total en 1963, colaborador destacado de la planificación de los primeros pasos de una Universidad autónoma y cogobernada por los docentes, los estudiantes y los profesionales, desde 1958⁷. Con esos antecedentes, no hacía falta estar afiliado formalmente al Partido Socialista para ser candidato a vicepresidente de la República⁸. Ese partido, a pesar de su agotamiento, aún era reconocido dentro de la izquierda uruguaya.

El año anterior a las elecciones, en 1965, al responder a una entrevista sobre el recién fallecido Le Corbusier, Gómez Gavazzo nos sorprende reivindicando el proyecto de Argel por sobre el resto de toda su obra:

(...) 1930 al 40 fue la concepción de una arquitectura más humana, con un nuevo sentido de organización de los volúmenes y los espacios y de un gran contenido social. De esa época son sus estudios para la planificación de Argel y reconstrucción de la zona portuaria que pueden ser consideradas sus máximas concepciones en materia de planificación (...) (Murió un genio: Le Corbusier, 1965)

Esto tiene una primera explicación algo cándida: de hecho, era un proyecto diseñado por él. En 1934 le había escrito al decano Agorio, anfitrión de Le Corbusier en 1929, su reporte de actividades: "...me complace poner en su conocimiento, que he empezado a trabajar bajo la dirección del arq. Le Corbusier, tomando a mi cargo el estudio de una serie de gráficos complementarios del plano regulador de la ciudad de Argel"⁹. O como reafirma en otro informe dirigido al siguiente decano, Armando Acosta y Lara: "...de los trabajos mencionados, me correspondió una tarea exclusiva, en el estudio sobre Argel..."¹⁰. Recordemos que este fue un proyecto con el cual Le Corbusier, operando dentro del sistema colonial, había tratado de seducir a las autoridades francesas, no interesadas seguramente en ningún aspecto "social" de la urbanización. En esos años sesenta, el conflicto argelino fue seguido muy de cerca por la prensa de izquierda uruguaya, como por ejemplo el prestigioso semanario *Marcha*, leído por la mayoría de una intelectualidad de amplio rango ideológico. Lo llamativo es el desapego del arquitecto uruguayo, que ese año de 1965 es incapaz de asociar el proyecto urbano de 1933 con el régimen colonial que

7. La Ley Orgánica de la Universidad de 1958 establece la autonomía total del cogobierno de los docentes, estudiantes y profesionales, salvo en materia presupuestal. En este aspecto sigue dependiendo del gobierno central, lo que ha generado históricamente un frente de numerosos conflictos.

8. No se ha podido confirmar aún el carácter preciso del vínculo de Gómez Gavazzo con el Partido Socialista.

9. Carlos Gómez Gavazzo al decano Leopoldo Carlos Agorio, 16/09/1933. CDI-IHA.

10. Carlos Gómez Gavazzo al decano Armando Acosta y Lara, s/d (ca. 1934), fotocopia perteneciente a Diego Capandeguy. El informe incluía dibujos y fotografías.

combatí cruelmente a la rebelión argelina hasta 1962, tres años antes de aquellas piadosas declaraciones.

"1930 al 40...", los de la época más opaca, la más cercana al fascismo en las órbitas elípticas de las tendencias políticas de Le Corbusier.

Articulación de un lenguaje: figuras.

Desde este ángulo, el diálogo de Gómez Gavazzo con Le Corbusier podría ir más allá de una evocación nostálgica, incluso de un experimento continuo con su lenguaje. Como afirmé en mi tesis, su lecorbusianismo es fundamentalmente iconográfico: el uruguayo ha seleccionado una serie de figuras y las inserta continuamente en sus proyectos.

En este sentido, se pueden distinguir al menos tres fuentes: una que proviene de la curiosidad del estudiante, y las otras dos, de sendos momentos que podríamos calificar de afectivos.

La primera es una experimentación del purismo extraído de las revistas como *L'architecture Vivante*, y otras. Es evidente en las fachadas de la casa Souto, se diluye en otras obras, como las casas de la calle Cavia, para reaparecer en la casa Mendoza en el barrio Malvín, construida después del viaje a París. Debajo de la apariencia lecorbusieriana de estas pocas obras, Gómez ensaya caminos alternativos a la espacialidad alveolar de sus referentes. Así, la planta de la casa Souto es de una gran compacidad y economía funcional. En Malvín entierra la planta en vez de elevarse sobre el suelo, para subir más fácilmente a su techo – jardín y pasar al terreno cuya pendiente se eleva hacia el fondo. Salvando las diferencias de tamaño, en la modesta "villa en Malvín" es evidente el uso de la escalera exterior de la casa Stein – De Monzie, publicada en 1930 en *La cruz del sur* (presentada como "villa en Garches"), a pesar incluso de su uso diverso.

Otra fuente interesante es la proveniente de la visita de Le Corbusier en 1929, donde éste se reunió con profesores y estudiantes -pocos-, y dio dos conferencias, una dedicada a su arquitectura y otra al urbanismo. Aunque no sepamos exactamente qué imágenes usó, tenemos a la vista las de *La cruz del sur*. La ya citada "villa en Garches" cuya fachada se presenta en la cubierta de la revista y cerrando el artículo, una fotografía de su escalera exterior, bajo el título "Obras de Le Corbusier", con una perspectiva isométrica del "Centrosoyus en Moscú" y una planta general del *Mundaneum* (escrito "mondaneum") a toda página.

Ya hemos discutido las manipulaciones detectadas en el trabajo del Etno Club, que podrían traducirse como una defensa o una reivindicación de la figura histórica sobre la funcionalidad *sachlicht*, y también la combinación retórica de al menos el *Centrosoyus* y el *Mundaneum*. Lo que resulta sorprendente es que Gómez sigue incluyendo su polémica pirámide en proyectos urbanos como el de Punta del Este en 1935 y La Paloma en 1939, en sitios destacados de sus respectivos planes.

Por último, las figuras que provienen de la experiencia directa de la estadía en el *atelier* de Le Corbusier, que a su vez podemos clasificarlas en dos: lo observado, y lo experimentado.

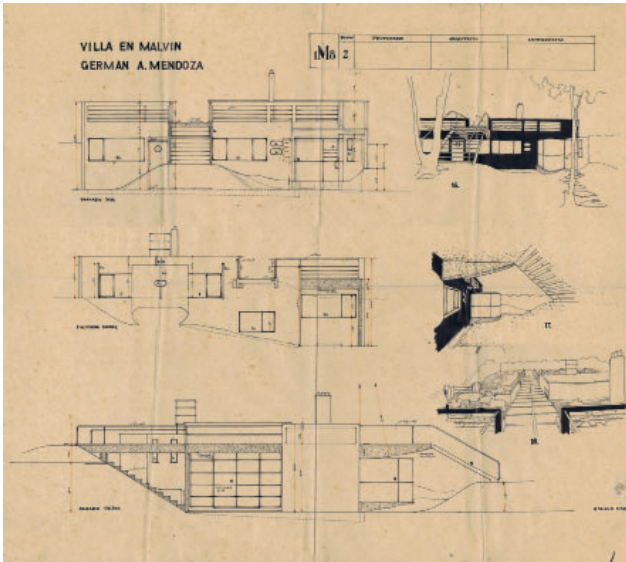


Figura 4a. Casa Mendoza, 1936-1939. Cortes y perspectivas. Archivo Instituto de Historia, FADU.

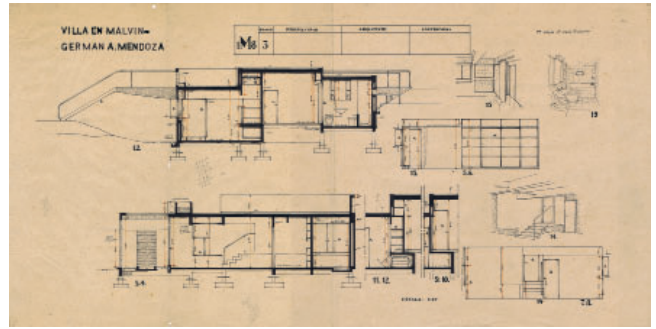


Figura 4b. Casa Mendoza, 1936-1939. Cortes y perspectivas. Archivo Instituto de Historia, FADU.

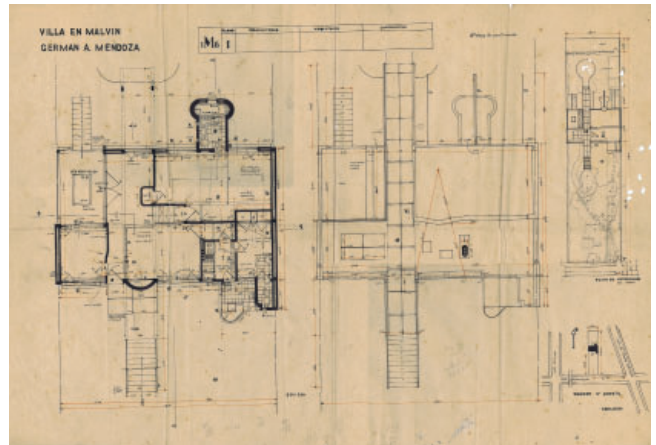


Figura 4c. Casa Mendoza, 1936-1939. Plantas. Archivo Instituto de Historia, FADU.



Figura 4d. Casa Mendoza, 1936-1939. Segundo estado. Fotografía de CGG. Archivo Instituto de Historia, FADU.



Figura 4d. Casa Mendoza, 1936-1939. Fotografía de CGG. Archivo Instituto de Historia, FADU.

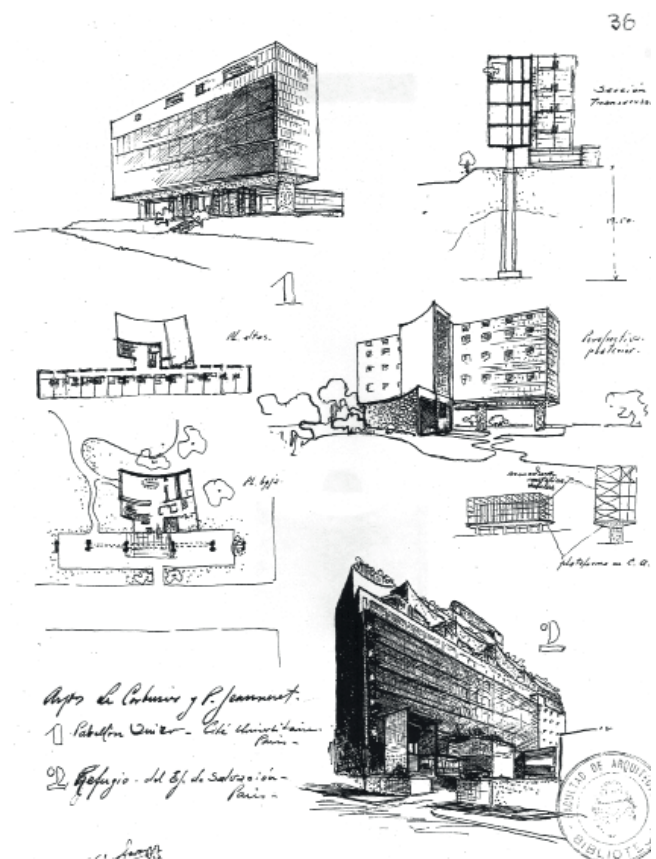


Figura 5. Croquis de viaje de CGG. Paradero desconocido. Fotocopia Diego Capandeguy.

En su libreta de croquis dibuja dos obras que estaban estrenándose en París en ese mismo momento: el edificio de la *Cité de Refuge, Armée du Salut*, y el *Pavillon Suisse*, en la *Cité Internationale Universitaire*, del que dibuja también la llamativa solución de la cimentación, lo que revela un conocimiento quizás guiado por el propio Le Corbusier.

El Pabellón suizo será utilizado por Gómez Gavazzo en 1959 para ilustrar un artículo de promoción del concurso para el Hogar estudiantil para la Gaceta Universitaria, como ha mostrado Cecilia Hernández Aguirre en su tesis de maestría¹¹. El en ese entonces director del Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo fue el redactor de las bases del concurso, y le tocó un papel destacado en la elección del lugar, cuya planificación estaba a cargo del mismo Instituto. Estas circunstancias son suficientes para ubicar al personaje, pero la inclusión de una fotografía del Pabellón suizo resultaría un dato banal y poco significativo, si no fuese acompañado por otras señales. Una de las más llamativas es el proyecto inacabado que intenta en La Paloma, posiblemente a fines de la década de 1940, de un hospedaje cuya planta es la versión reducida homotéticamente de la del pabellón suizo, pero cuyos alzados nos descubren otro experimento. En vez de una reducción del bloque de habitaciones de tres plantas y media del de París, Gómez ensaya un “rancho sobre *pilotis*”, una figura extravagante, tanto por su forma como por la anacrónica, vernácula técnica de quincha propuesta. Hay que aceptar que, si bien es sorprendente, la solución de Gómez Gavazzo resiste la crítica: sobre los *pilotis* se apoya una plataforma con dos testeros, suponemos de hormigón armado, que generan un volumen de aristas limpias. Dentro de esta “horquilla” de técnica moderna se construye con palos apenas desbastados, paja y aparentemente cañas: técnicas “ecológicas”, término usado explícitamente en otras ocasiones.

Gómez Gavazzo vuelve a intentar, una y otra vez, superar el hiato entre lo moderno y lo antiguo (esto, interpretado tanto como lo clásico, como lo vernáculo), sin renunciar a las figuras de cada mundo.

A estas figuras que en 1933 son relevadas, observadas, estudiadas, debemos agregar las que provienen de su trabajo. De los tres proyectos que menciona el becario, se destaca el ya mencionado proyecto “C” para Argel, dirigido y diseñado por el uruguayo en los pocos meses de su *stage*. Las maneras de proyectar ciudad que Gómez Gavazzo lleva desde Montevideo a París parecen prevalecer sobre el ambicioso –¿o debería hablarse de fantasioso? – “plan obús”, el plan “A”, cuya idea básica Le Corbusier había ido imaginando a partir de sus “rascamares” para Montevideo (lo que marginalmente constituye un bucle redundante) y los dibujos brasileños. Es decir, una ciudad de edificios-autovías, infraestructuras mixtas circulables por sus azoteas, muy conocidas ya para necesitar una descripción. Pero el barrio de la *Marine*, en cambio, se remodela con respeto a su morfología y sus monumentos, aportando una serie de edificios que tratan de articular la forma urbana, sin modificarla gravemente. De esta experiencia directa, más el conocimiento del “plan obús”, más las disquisiciones propias sobre el paisaje de París que publicaría en la revista CEDA, Gómez trabajaría los concursos para la Avenida Agraciada y el del encuentro de ésta con la Avenida 18 de julio, ambos de 1938. Paseos por las azoteas de los edificios,

11. Hernández Aguirre, C. Del hogar estudiantil a la Facultad de Ciencias [en línea] Tesis de maestría. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. 2023. <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/38845>

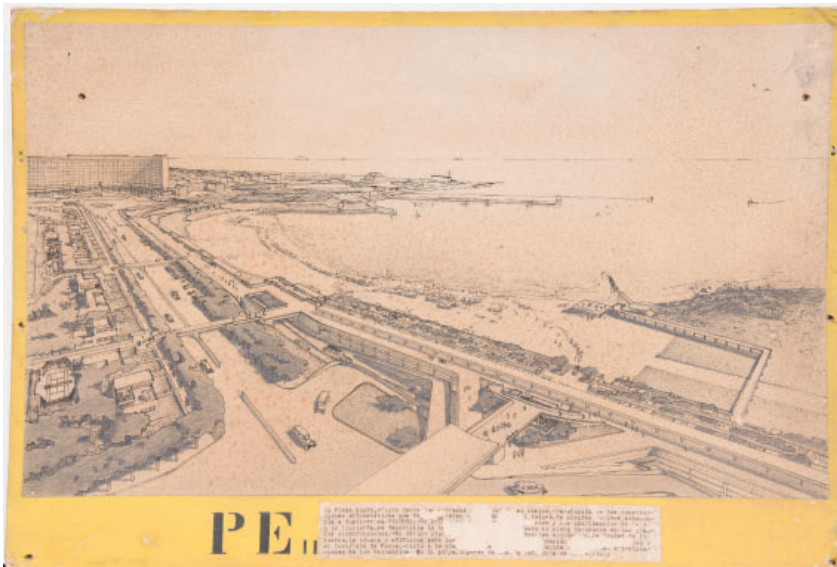
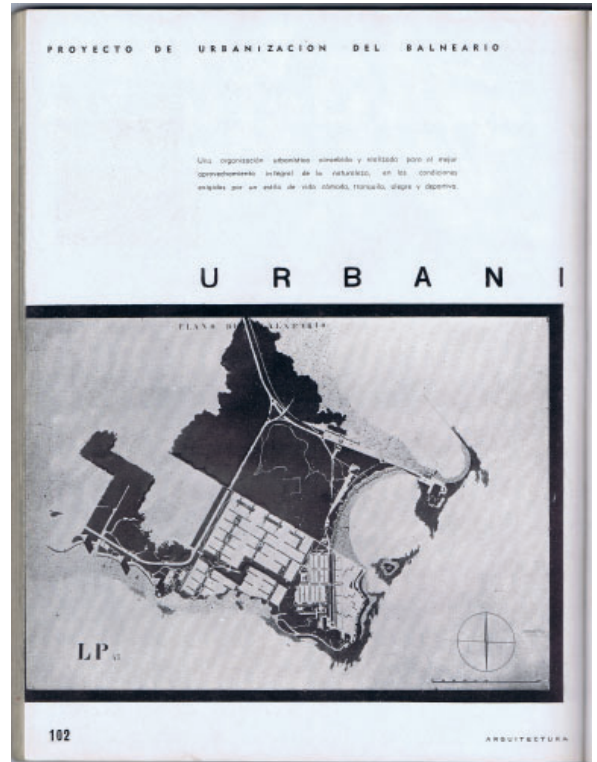
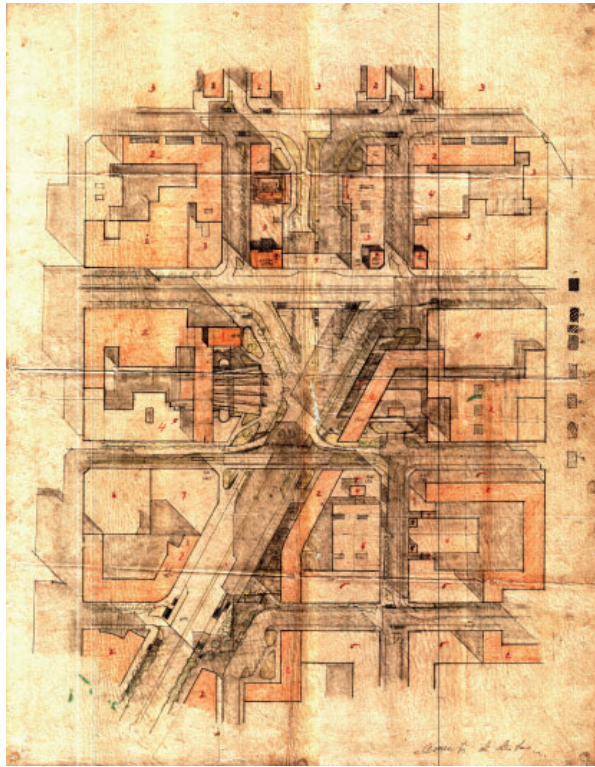


Figura 8. (arriba, izquierda)
Borrador para el concurso de las avenidas
Agraciada y 18 de Julio, 1938. Archivo IETU.

Figura 10. (arriba, derecha)
Plan general de la urbanización de La
Paloma. *Arquitectura* N° 203, 1939.

Figura 9a.
Propuesta de proyecto urbano para Punta del
Este, 1935. Perspectiva general.
Archivo IETU.

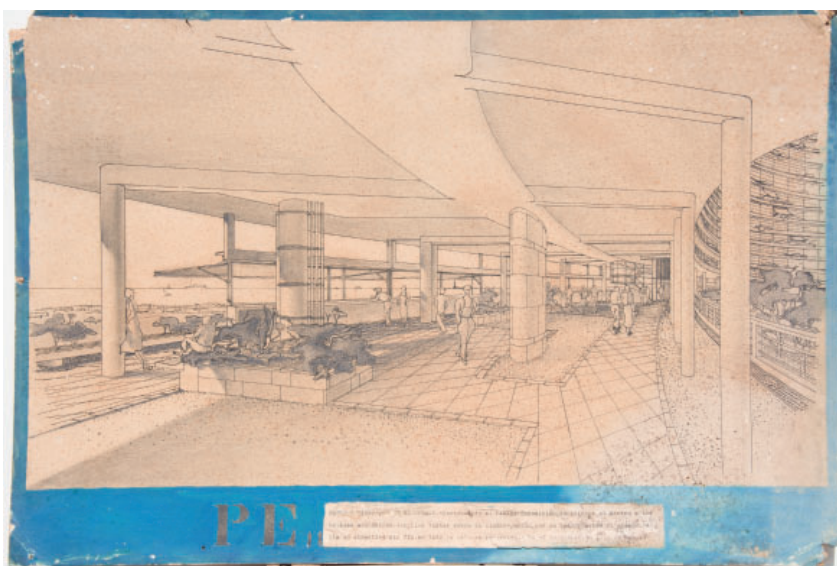


Figura 9b.
Propuesta de proyecto urbano para Punta del
Este, 1935. Detalle bloque curvo.
Archivo IETU.

torres y bloques bajos y continuos, y edificios como el del concurso para el Palacio de los Soviets, con su prototípica estructura externa en abanico, usada para resolver giros incómodos de la trama urbana¹².

Unos años antes -1935- para el plan de Punta del Este, había propuesto un edificio que podría ser un fragmento del “plan obús”, pero en el que no se circula por el techo, sino por el primer piso. Y no con vehículos, sino a pie. Por si fuera poco, el plan de Punta del Este incluye un muy poco lecorbusieriano barrio jardín y, como un mensaje reivindicativo todavía, la pirámide escalonada del *Musée Mondiale* del *Mundaneum* en un sitio privilegiado del paisaje. Lo que probablemente no sabremos nunca es si esta pirámide (incluida también en un dibujo del plan de La Paloma publicado -es decir, “oficializado” en la revista gremial *Arquitectura*) es una expresión de afecto solidario frente a la “izquierda germánica”, o un gesto historicista, aún americanista.

En ningún caso puede hablarse de plagio. La iconografía lecorbusieriana está manipulada, reformulada: se reconoce el lenguaje original por debajo de una serie de capas dialécticas. Hay efectivamente una conversación, un enfrentar continuo con la causa original, una discusión de fines, procedimientos y resultados. Esta actitud puede venir de la enseñanza de Mr. Carré, y parecen serle muy útiles las figuras lecorbusierianas: un diálogo en francés.

Quizás abusando del razonamiento, se podría afirmar que las unités a partir de Marsella pudieron ser curvas también, como el edificio de Gómez Gavazzo para Punta del Este. Recortes de una infraestructura donde, finalmente, no hay lugar para los vehículos, y éstos son sustituidos por pedestres paseantes, por sus galerías interiores y por las azoteas.

Bibliografía

- Arana, M. (2016). Aurelio Lucchini (1910-1989). En M. Arana, L. Garabelli, & J. L. Livni, *Entrevistas*. Edición especial (Vol. 2, págs. 143 - 155). Montevideo: Facultad de Arquitectura. Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- Curso de grandes composiciones. Año 1932. (julio de 1943). *Anales de la Facultad de Arquitectura*(6), 32-66.
- de Jarcy, X. (2015). *Le Corbusier. Un fascisme français*. Paris: Albin Michel.
- Fernández García, M. (mayo de 2017). “El socialismo es acción”. Los socialistas uruguayos y el modelo vienés. *Vitruvia*(3), 85-115.
- Guillot Muñoz, Á., & Guillot Muñoz, G. (febrero de 1930). Le Corbusier en Montevideo. *La cruz del sur*(27), 11.
- Hernández Aguirre, C. (2023). [doi:https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/38845](https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/38845)
- Le Corbusier. (1929). Janvier 1929. (J. Badovici, Ed.) *L'Architecture Vivante*, 45-50.
- Le Corbusier. (1929). Réalisations et projets. (J. Badovici, Ed.) *L'architecture vivante, Printemps & Été MC-MXXXIX*, 25-33.
- Le Corbusier. (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Les éditions G. Cres et Cie.
- Le Corbusier. (1978). *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Poseidón.

12. La experiencia del *Ministério da educação* y de la *Universidade do Brasil* también revelan el uso de este prototipo por los mismos años -1936-, aunque en estos casos brasileños el énfasis está en el objeto, y no en su papel urbano, como lo usa Gómez Gavazzo en el Quartier de la Marine en Argel y en los concursos para Montevideo. Ver la teoría de Costa en Alberto Xavier (ed.), *Lúcio Costa: Sobre arquitetura*. Edición facsimilar. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

- Le Corbusier. (2003). *El Espíritu Nuevo en Arquitectura; En defensa de la arquitectura* (Vol. 7). (J. López Albaladejo, Ed.) Murcia, España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la región de Murcia.
- Murió un genio: Le Corbusier. (28 de agosto de 1965). *El País*.
- Nudelman, J. (2015). *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Universitarias. Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (ucur).
- Nudelman, J. (2019). “Coctail moderno”. Rodolfo Amargós, 1922 – 1927. En A. Rigotti, & G. Leidenberger, *Sobre la biografía y el gran arquitecto* (págs. 142-173). Buenos Aires: Diseño.
- Scasso, J. A. (febrero de 1932). *Urbanismo y Política. Arquitectura* (171), 44.
- Scasso, J. A. (mayo de 1935). *El problema de la habitación rural. La propaganda rural* (784), 56-58.
- Sociedad de Arquitectos del Uruguay. (mayo de 1928). *Arquitectura Moderna*. (H. Terra Arocena, & R. Berro, Edits.) *Arquitectura*(126), 112-115.
- Teige, K. (2008). *Anti-Corbusier*. (E. Granell, Ed., & S. Šulcová, Trad.) Barcelona: ETSAB - Edicions UPC.

Acerca del autor.

Jorge Nudelman.

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC), 1986. Doctor por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM), 2013. Profesor titular en Régimen de Dedicación Total en el Instituto de Historia, y adjunto en el Taller Danza, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UDELAR. Investigador Nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado libros individuales y en colectivo, así como en revistas especializadas nacionales y extranjeras. Actualmente investiga sobre historia de la enseñanza de la arquitectura.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República (UdelaR).

Bvr. Artigas 1031, Montevideo, Uruguay.

Correo electrónico: jorge.nudelman@gmail.com

LA ESTANCIA EN BARCELONA DEL VICEPRESIDENTE ARGENTINO NORBERTO QUIRNO COSTA (1903): “UNA EXPERIENCIA MODERNISTA”¹.

THE VISIT IN BARCELONA OF THE ARGENTINIAN VICE PRESIDENT
NORBERTO QUIRNO COSTA (1903): “A ‘MODERNISTA’ EXPERIENCE”.

DANIEL PIFARRÉ YAÑEZ².

Resumen

A principios del año 1903 el vicepresidente de la República Argentina Norberto Quirno Costa realizó un viaje a Barcelona en calidad de visita diplomática. A raíz de su estancia en la ciudad, diversas entidades y personalidades destacadas de la política y el mundo empresarial barcelonés le organizaron una serie de actividades que resultan muy significativas por como reflejan los gustos y lo que se quería mostrar al foráneo de la propia cultura dentro de un ámbito urbano y artístico. En la brevedad de su visita en Barcelona, Quirno Costa fue llevado a enclaves que cumplían con los requisitos de lo que significaba estar a la última en lo que a capacidad industrial y a tendencias arquitectónico-artísticas se trataba. Fueron visitas a lugares de representación oficial, pero también a complejos industriales y referentes al ocio. Dichas actividades culminaron con la inauguración de una gran exposición en el que fuese el café-restaurante de la Exposición Universal de 1888, una amplia muestra de productos autóctonos españoles de ámbitos diversos: objetos de uso científico y tecnológico, manufacturas artesanales tradicionales y gastronómicas, y obras de carácter artístico en los formatos de pintura, escultura, artes decorativas e incluso literarias.

Palabras clave: visita diplomática; Norberto Quirno Costa; Barcelona; modernista; exposición.

Abstract

At the beginning of 1903, the vice president of the Argentinian Republic, Norberto Quirno Costa, made a diplomatic visit to Barcelona. Due to his stay in the city, several entities and important figures in local politics and business organized a series of activities which seem very significant in how they reflect the tastes of the time and in what they wanted to show foreign visitors about the city's urban and artistic culture. During his short visit to Barcelona, Quirno Costa was taken to locations that fulfilled the requirements of what it meant to be at the vanguard of industrial capacity and architectural tendencies. There were events like official receptions and visits to industrial and leisure complexes as well. These activities culminated in the opening of a large exhibition located in what used to be the café-restaurant of the 1888 Universal Exhibition and based on a wide range of national Spanish products of different fields: objects of scientific and technological use, traditional and gastronomic handmade products, and artistic works of different types such as paintings, sculptures, decorative art and even works of literature.

Keywords: diplomatic visit; Norberto Quirno Costa; Barcelona; modernista; exhibition.

1. El trabajo que presentamos se inscribe en el proyecto de investigación *Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)* (ref. PID2019-105288-GB-I00, Ministerio de Economía y Competitividad, 1/06/2019-31/05/2023), del grupo de investigación consolidado GRACMON del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona.

2. Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona

A principios de siglo XX las relaciones institucionales y diplomáticas entre España y los países americanos de habla hispana empiezan a desarrollar una nueva realidad para reafirmarse y consolidar unos lazos que, después de los correspondientes procesos de independencia, vuelven a trazarse en clave fraternal y, especialmente, comercial. Una prueba de ello que sin más dilación queremos abordar es el caso de la visita diplomática que el vicepresidente de la República Argentina, Norberto Quirno Costa, realiza entre finales del año 1902 y principios del 1903 a España, y más concretamente su estancia en la ciudad de Barcelona. El hecho que un alto mandatario de una potencia emergente como la Argentina visite una ciudad en pleno auge industrial como Barcelona propicia que las mismas instituciones del lugar que lo recibe quieran mostrar su versión más moderna, sofisticada y próspera para causar así la mejor de las impresiones. Posiblemente nos encontremos ante unas dinámicas que reflejan la necesidad de auto afirmación nacional, en un momento en el que la valía e incluso la autoestima patriótica seguían mermadas por la aún reciente pérdida de las últimas colonias españolas. Al mismo tiempo, también podríamos entrever una voluntad, por parte de algunos de los estamentos oficiales catalanes, de marcar ciertas diferencias de avance económico y artístico respecto al resto del territorio español, ya sea a través del potente volumen de fábricas y comercios como de la singularidad de las manifestaciones modernistas de una urbe en expansión urbanística como la Barcelona de 1903.

Norberto Quirno Costa (Buenos Aires, 1844-1915) fue vicepresidente de la Nación Argentina entre 1898 y 1904 y una destacada personalidad en la diplomacia entre los países de la América del Sud. Fue además impulsor de la modificación de los límites territoriales entre Chile en la Tierra del Fuego (1893) y de los lazos comerciales con otros países americanos y con Europa³. En el mes de octubre de 1902 viajó precisamente al viejo continente para visitar los países de España, Francia e Italia. Lo hizo acompañado de su esposa y de su hija, habiendo embarcado en el *Reina Cristina* después del día 3 de octubre (*El Día*, 3 de octubre de 1902, p.2) (figura 1). Aunque no podemos establecer con total exactitud las fechas de llegadas y partidas de las que se compuso su ruta europea, sí tenemos constancia de su llegada a Europa en el puerto de Cádiz el 18 de octubre. Posteriormente llegó a Madrid el 28 de octubre para desplazarse después a París. De tierras francas llegó a Barcelona el 2 de enero, marchando el 5 de ese mismo mes a Niza. Desde ahí deducimos



Figura 1.

Norberto Quirno Costa a bordo del "Reina María Cristina".
Imagen publicada en *El Día* (3 de octubre de 1902).

3. Formado en la abogacía y dedicado también al periodismo, formó parte del Partido Nacionalista Argentino y posteriormente del Partido Autonomista Nacional (PAN). Ejerció primero de diputado en las cortes y más adelante tomó la vicepresidencia durante el gobierno de Julio Argentino Roca. Quirno Costa también desempeñó durante varios mandatos la función de ministro del Interior (1895-1898, 1899-1890, 1906) y ministro de Relaciones Exteriores (18986-1889, 1893). Como diplomático, además de impulsar el Protocolo Errázuriz-Quirno Costa, que establecía un nuevo límite territorial en la Tierra del Fuego entre Chile y Argentina, también gestionó la reclamación de Tarija en 1898 a favor de Bolivia (Cutolo, V.O. ([1968-1985] 2004). *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino [1750-1930]*. Buenos Aires: Ed. Elche, p.137).

que se desplazó finalmente a Italia, para luego regresar a la Argentina en el mes de marzo y, como presidente del Senado, presidir la apertura de sesiones ordinarias de la Cámara Alta. (*La Ilustración española y americana*, 30 de octubre de 1903, pp.250-251). Aunque según declaraciones del propio Quirno su viaje a Europa solo respondía a "su gusto y recreo" (*Nuevo Mundo*, 1 de noviembre de 1902, p.3), y más allá del propósito que pudiera tener en tierras francas e itálicas, podemos considerar que el principal fin de su visita a España era en realidad el de impulsar y establecer unas conexiones diplomáticas y comerciales fuertes a partir de acuerdos oficiales y de la fundación de la llamada "Cámara de comercio Hispano-Argentina". Tal como relata una noticia publicada en la prensa:

"la Cámara de Comercio Hispano-Argentina, tiene por objeto estudiar, proteger y desarrollar las relaciones comerciales, financieras é industriales existentes entre España y la República Argentina y proponer á los Gobiernos é institutos respectivos cuantas medidas considere necesarias para el fomento del intercambio. A este fin, las atribuciones de la Cámara consistirán en hacer toda clase de investigaciones para facilitar las transacciones comerciales, facilitar bien sea al Gobierno, bien á las asociaciones comerciales é industriales, datos sobre los intereses generales y particulares de cada país, de las legislaciones comerciales, tarifas de aduanas, precios, etc...." (1903, 9 de marzo). *La Vanguardia*, 9 de marzo de 1903, p.3).

De su estancia en Madrid sabemos que fue recibido en la estación de tren por numerosas personalidades de la política, la cultura y el comercio, que se reunió con la Junta directiva de la Cámara de Comercio, e incluso almorzó con el rey Alfonso XIII, se le concedió la Gran Cruz de Carlos III y fue agasajado con un banquete por el Consejo de ministros del Estado. También tuvo contacto con ámbitos artísticos, como la Sociedad de Escritores y Artistas y el Círculo de Bellas Artes. (*La Correspondencia de España*, 29 de octubre de 1902, p.1). Más allá de encuentros y reuniones con personalidades y entidades, por lo que hace al ocio solo tenemos constancia de que posiblemente fuera llevado a visitar Aranjuez o El Pardo. (*El Economista hispano-americano*, 31 de octubre de 1903, pp.1050-1051). Es en Madrid precisamente donde recibe la invitación de ir a Barcelona por parte de una comisión del Fomento del Trabajo Nacional. Fue el presidente de dicha comisión, y a la vez propietario de la publicación *Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, Josep Puigdollers Macià, quién invito personalmente al diplomático para que conociera de primera mano la capital catalana.

Habiendo pasado el periodo navideño visitando diversas ciudades de Francia, Quirno Costa llegó finalmente a Barcelona procedente de Niza el 2 de enero⁴ de 1903. Fue Josep Puigdollers Macià, junto al diputado en Madrid por Barcelona, Pere Grau Maristany, las dos personas que se encargaron de diseñar el plan de ruta de Quirno Costa en la ciudad y los que lo acompañaron en todo momento a los actos organizados. Las actividades previstas para la estancia de Quirno combinaban actos de corte institucional y empresarial, con otros de más intención recreativa y de ocio, e incluso algunos que mezclaban las dos temáticas. Es precisamente a través de estas actividades que podemos ver la intención por parte de las instituciones barcelonesas de mostrar al mandatario argentino los avances técnicos -y tecnológicos-, la prosperidad económica y las novedades artísticas en la arquitectura de los que gozaba la región catalana.

4. Hay confusión entre si su llegada fue el 2 o el 3 de enero, según las publicaciones en prensa consultadas.

Es principalmente a través de la publicación *Mercurio* que podemos ir siguiendo los pasos de la estancia de Quirno Costa en Barcelona. Nos informa que “el día 2 del pasado Enero, llegó á esta ciudad el Vice presidente de la República Argentina, siendo recibido por numerosas representaciones del elemento oficial, de las corporaciones económicas y muchas personalidades de esta capital.” (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de febrero de 1903, p.28). Queda también documentado por la prensa que el lugar escogido para brindarle estancia junto a su familia durante su visita fue el distinguido Gran Hotel Colón, emplazado en la plaza de Cataluña en esquina con el paseo de Gracia, actualmente ya desaparecido. Este fue, de hecho, el primero de los edificios a la moda modernista del que se quiso deleitar al vicepresidente argentino. Solo hacía tres meses que el establecimiento se había acabado de remodelar según el proyecto del arquitecto Andreu Audet, pasando de ser un céntrico café-restaurant a uno de los hoteles más lujosos de la ciudad. Su vistosa fachada, con grandes ventanales con vitrales, muros con esgrafiados florales y esquina acabada en cúpula encontraba en su interior una semejanza paralela en cuanto a lo que decoración ornamental se trataba. En los dormitorios, precedidos de su antesala correspondiente, no faltaba lujo alguno, y tanto los muebles, como las lámparas, los tejidos y el resto de los artefactos interiores seguían, como no podía ser de otra manera, las formas decorativas del modernismo⁵.

Por la mañana del día siguiente empezaron las actividades, siendo recibido en la Sede del Fomento Nacional del Trabajo en una prolongada recepción con discursos de diversos miembros y del propio Quirno Costa. (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de febrero de 1903, p.28). Es por la tarde de ese 3 de enero cuando encontramos la primera salida lúdica a un enclave natural y arquitectónico al mismo tiempo, el recién iniciado Park Güell. Según nos relata *Mercurio*:

“por la tarde recorrió el Dr. Quirno Costa las afueras de la capital, deteniéndose largo rato á admirar el artístico Parque que el Arquitecto señor Gaudí construye por encargo del opulento industrial y propietario D. Eusebio Güell, en el pintoresco sitio conocido por la ‘Montaña pelada’, llamando su atención los originales detalles que pueden ya admirarse de tan colosal obra, cuyo desarrollo está en sus comienzos”. (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de febrero de 1903, p.28).

Aunque el Park Güell y la figura de Antoni Gaudí constituyan un hito de la arquitectura del modernismo en Cataluña, sorprende que tomasen este enclave para mostrar al diplomático. Principalmente porque hasta el 1903 en el parque solo se habían erigido los muros perimetrales, los dos pabellones de entrada, el refugio para carruajes, los caminos y viaductos, el sistema de alcantarillado y la escalinata de entrada. Sin desmerecer la singularidad de dichas partes, aún faltaban por realizarse, entre otras construcciones, la gran sala hipóstila y la plaza con el banco ondulado, que son dos de los dos elementos más característicos y que aportan más carácter a la creación gaudiniana⁶. Sin embargo,

5. Aunque el dicho hotel ya no se conserva actualmente, encontramos datos e imágenes en Lacuesta, R. y González, X. (2013). *El modernisme perdut. La Barcelona antiga*. Barcelona: Ed. Base, pp.194-200.

6. Para una génesis sobre el Park Güell y su proceso de construcción véase Freixa, M. y Leniz, M. (2012). El Park Güell, de projecte urbanístic per a les famílies benestants a espai d'oci per als barcelonins. En T.M. Sala (Ed.), *Pensar i interpretar l'oci. Passatemp, entreteniments, aficions i adiccions a la Barcelona del 1900* (pp.218-231). Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

y aunque no se mencione en la prensa, debemos imaginar que dicha visita al parque fue sugerida y encabezada por el mismo propietario e impulsor del proyecto, Eusebi Güell. Y es que, como veremos más adelante, también estaba prevista un acto en la residencia más sobresaliente que los Güell tenían en la ciudad, obra del mismo Gaudí.

La jornada del día 4 de enero estuvo casi dedicada por completo a la inauguración de la exposición en el parque de la Ciudadela organizada en honor a Quirno Costa y que comentaremos más adelante dedicándole la última parte de nuestro trabajo. Para el siguiente día 5 de enero y "acompañado del Teniente de Alcalde Sr. Roig y Torres [...] y nuestro propietario Sr. Puigdollers, visitó [...] las bodegas que en el antiguo término de San Martí de Provensals tiene el Diputado por Barcelona y conocido exportador Sr. Maristany". (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de febrero de 1903, p.29). La visita a dichas bodegas responde principalmente al fin de que Quirno Costa conociera -y admirase- la industria vinícola que una de las personalidades que le había invitado a Barcelona, Pere Grau Maristany, había hecho fortalecer después de haberla heredado de su padre. Y no solo eso, pues las instalaciones que se emplazaban en Sant Martí -el que había sido el pueblo más industrial de Cataluña adherido por entonces ya a Barcelona- contaban con un avanzado sistema de producción y almacenamiento, aparte de lucir en su exterior una fachada principal con un acceso al más puro estilo del modernismo industrial. (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de marzo de 1903, pp.70-72).

Para el mediodía del mismo día 5, una comisión del ayuntamiento presidida por el concejal Jerónimo Boladeras pasó a recoger a Quirno Costa de nuevo por el Gran Hotel Colón para llevarlo a la cima del Tibidabo, la montaña más célebre de la cordillera de Collserola. Es precisamente durante estos primeros años del siglo XX cuando se empieza a urbanizar la falda de esta montaña a través de su eje de acceso más importante, la avenida Tibidabo. Vemos que algunos de los arquitectos más importantes del momento, como Enric Sagnier, Josep Puig y Cadafalch o Joan Rubió y Bellver, reciben encargos de los industriales burgueses más acaudalados para proyectarles ahí villas de veraneo. Y fue en el restaurante de la cima del Tibidabo, el Gran Café-Restaurant, donde el ayuntamiento barcelonés ofreció a Quirno Costa un gran banquete en su honor, con todo el pleno de sus miembros y otros representantes del elemento oficial, intelectual y comercial. (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de febrero de 1903, pp.29-30). Como en el Gran Hotel Colón, de nuevo aquí encontramos otro lujoso establecimiento de ocio acabado de inaugurar justo un año antes y que seguía fielmente las modas modernistas con gran cantidad de artes decorativas y aplicadas en exterior e interior. Proyectado por el arquitecto Bonaventura Conill Montobbio, el restaurante, que en la actualidad tampoco se conserva, era conocido por albergar uno de los grandes salones principales en estilo neoárabe, muy propio de los gustos eclécticos del modernismo. A parte, en muchas de las fotografías de su interior podemos observar la presencia de la célebre silla Thonet, de respaldo curvado y detalles grabados, y que era la última moda en los locales de hostelería. (Vives Chillida, 2023). Según la recurrente *Mercurio*, después de los discursos de los miembros locales pertinentes, el vicepresidente argentino brindó "por este nuevo poder que dijo no tiene corona, cetro ni ejército, la prensa". (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de febrero de 1903, p.29). Ese mismo día 5 se concluyó con otra velada al anochecer en el Salón del Fomento del Trabajo Nacional organizada por la Subcomisión del Congreso Hispano

Americano y concurrida, como no podía ser de otra manera, de destacadas personalidades de la política, la cultura y el comercio barcelonés. (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de febrero de 1903, pp.29-30). Al regresar al hotel esa misma noche, Quirno Costa tuvo noticia de que un familiar suyo se encontraba enfermo en Niza, por lo que marchó con el expreso de la mañana siguiente teniendo que ser anulados el resto de actividades per los siguientes días⁷. El vicepresidente fue acompañado en el viaje en tren hasta la frontera por el presidente del Fomento Luis Ferrer-Vidal, el director de *Mercurio* Frederic Rahola y el ya citado Pere G. Maristsany, (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de febrero de 1903, p.30) y no tenemos constancia documental de que regresase a tierras españolas desde Niza.

Más allá de que las actividades organizadas a partir del 6 de enero se truncasen por acontecimientos repentinos, no podemos dejar de citarlas para continuar viendo esa intención de querer mostrar lo más y mejor del panorama local y de alrededores para deleite del diplomático. El plan de ruta estaba tan bien trazado que ya se había dado constancia de él a la prensa antes incluso de que (no) ocurriera. Como nos cuenta *Mercurio* (4 de febrero de 1903, p.30):

“Para dicho día [el 6 de enero] habíase organizado una excursión á Badalona, para que tuviera ocasión de ver las fábricas de anís del Sr. Bosch, de cristalería del Sr. Ferrer, y otras de las muchas que en tan industriosa ciudad tienen asiento. / El Senador del Reino y rico propietario D. Juan Coll y Pujol había dispuesto un almuerzo en su hermosa quinta, para obsequiar al ilustre visitante de Badalona. / Le esperaban al otro día en la ciudad de Tarrasa, la Cámara de Comercio y el Instituto Industrial de dicha ciudad, deseosos de que pudiera apreciar la importancia de la industria lanera. Teniéndole, además, preparado un banquete en el Casino Egarense. / El gremio de fabricantes de Sabadell, que le había invitado para visitar tan importante ciudad industrial, tenía dispuestos en honor del Dr. Costa ⁸ varios obsequios. / De Manresa había venido el señor Alcalde, al objeto de invitar al señor Vicepresidente á que visitara tan fabril ciudad. / El opulento industrial D. Eusebio Güell, le hubiera dedicado una velada en su señorial morada. / El Diputado á Cortes por Villanueva y Geltrú, tenía dispuesta una visita á la fábrica que posee en dicha ciudad, terminando la excursión con la visita del ‘Cau Ferrat’, que en la hermosa villa de Sitjes tiene el conocido artista y admirado escritor D. Santiago Rusiñol [...].”

Podemos comprobar de este trazado tan planificado que la tónica de seguir combinando lugares de interés industrial con los de perfil más artístico se extendía fuera de las propias fronteras de Barcelona hasta municipios incluso fuera de zonas consideradas cercanas. Para la vecina localidad de Badalona se propuso, entre otras, el complejo de la fábrica Anís del Mono, fundada en 1868 por los hermanos Bosch y Grau. La sede de estas bodegas de destilados que se conserva en la actualidad fue renovada en 1906 por el arquitecto Joan Amigó y Barriga en plena concepción modernista, por lo que no podemos llegar a saber con exactitud como era la que hubiera visitado Quirno Costa, aunque imaginamos que los avances de producción que introdujo en 1897 el heredero Josep Bosch eran dignos de admiración. El almuerzo en la misma ciudad se había planeado en Can Coll, propiedad del senador Joan Coll y Pujol. Era una elegante casona del siglo XVIII decorada

7. No hemos encontrado más información sobre dichos acontecimientos, ni de qué familiar se trataba.

8. Nótese el error de llamarle por el segundo apellido directamente.

exteriormente con profusión de esgrafiados y piñón de testero invertido, dos elementos propios del barroco setecentista catalán.

La visita al municipio de Tarrasa no nos puede sorprender, pues en los inicios del siglo XX era una de las ciudades más industrializadas de toda Cataluña y España, con numerosas fábricas de tejidos y las correspondientes casas de sus propietarios burgueses. De hecho, es en esta localidad donde podemos encontrar gran cantidad de patrimonio arquitectónico modernista, solo por detrás de Barcelona, y con arquitectos insignes como Lluís Muncunill. Precisamente es obra de éste el antes mencionado Instituto Industrial, un gran complejo proyectado según la vertiente más historicista del modernismo. Su amplia fachada incluye ornatos en cerámica y revestimientos en mampostería, aparte de grandes remates escalonados. El banquete posterior hubiera sido en el que *Mercurio* llama "Casino Egarense", aunque posiblemente se refiriera al Círculo Egarense. La sede de la entidad era en un edificio de medianos del siglo XIX proyectado por Jeroni Granell, de aire más académico que los modernistas, aunque en su interior albergaba el "Salón de los espejos" con pinturas del escenógrafo Francesc Soler y Rovirosa y en su jardín un vistoso templete. Se hace también referencia a una posible visita a la vecina Sabadell, gran aglutinadora de empresas fabriles, y a Manresa, algo más alejada de Barcelona.

Ya mencionado más arriba, el gran industrial catalán Eusebi Güell y Bacigalupi hubiera celebrado en honor a Quirno Costa una velada en su palacete urbano al lado de la Rambla barcelonesa. Éste acostumbraba a ser un recurrente lugar de representación social para recibir a grandes personalidades de visita en la ciudad, como a miembros de la realeza española, aparte de ser considerado como una de las residencias burguesas -nobles aun no, pues Güell no recibió el título de conde hasta 1918- más originales y enigmáticas del momento. Proyectado por el mismo Antoni Gaudí en 1886, su construcción duró hasta 1890, y entre sus elementos más destacados sobresale el salón central del edificio, que, a modo de atrio, cumplía a la vez las funciones de sala de conciertos y de eventos sociales y culturales organizados por los Güell. Sin duda Quirno Costa no hubiera quedado indiferente ante la riqueza de materiales y la ingeniosa concepción del espacio interior de una de las grandes primeras obras maestras de Gaudí⁹.

Finalmente, de entre las otras salidas que se habían organizado destaca la visita a las entre si vecinas Vilanova y la Geltrú y Sitges. Ambas representan otro foco destacado del modernismo fuera de Barcelona, pues con la inauguración en 1881 de la línea de ferrocarril que las unía con la capital catalana hizo florecer en ellas abundantes ejemplos de villas de veraneo burguesas y centros de recreo. La mención a la planeada visita al "Cau Ferrat" de Sitges es realmente significativa, pues se trataba de la vivienda-taller que el gran pintor y escritor del modernismo Santiago Rusiñol se había hecho construir a modo de escape de la gran ciudad y lugar para atesorar y mostrar su gran colección de objetos artísticos, muchos de ellos piezas de hierro forjado antiguo¹⁰. Nos llama la atención que un enclave como este, tan ligado a la bohemia artística y a la vanguardia pictórica del momento, se

9. Sobre el Palau Güell véase González, A. y Lacuesta, R. (2013). *El Palau Güell. Una obra mestra d'Antoni Gaudí*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

10. De ahí le viene el nombre de "Cau Ferrat", que se podría traducir al catalán como "madriguera de hierros". Sobre este enclave véase Raventós, J. (2008). El cau de la bohemia. *Sàpiens*, 66, pp.29-38.

incluyera para la visita de una figura tan oficialista como la de Quirno Costa. Siempre nos quedará la duda si habría sido el mismo Rusiñol quien hiciera de guía al vicepresidente en su pintoresca morada.

Con el repaso a los lugares que el vicepresidente argentino visitó o podría haber visitado cabe plantearnos por qué no se incluyó sitios o monumentos de interés más histórico-arqueológico, que en el caso concreto de Barcelona eran abundantes y de gran calidad artístico-arquitectónica. ¿No hubiera sido del interés de Quirno Costa conocer la misma catedral gótica, las columnas romanas del templo de Augusto o el monasterio románico de Sant Pau del Camp? Posiblemente sí, pero los restos de la “vieja Barcelona” no eran con lo que los entes oficiales de la ciudad querían deslumbrar a una figura clave para el buen comercio entre Cataluña y las emergentes naciones sudamericanas. Y Quirno Costa podía facilitar mucho a los empresarios catalanes la acogida de sus productos en su país y aligerar trámites y aranceles. La imagen de una Barcelona novedosa, avanzada y capaz de ofrecer productos solventes y de calidad a la República Argentina -y por consecuente, a los países hispanoamericanos en general- era crucial y más efectista que llevarle a admirar los restos de un pasado que ya no volvería. Y como colofón a esta voluntad de enderezar lazos fraterno-comerciales hemos de comentar aquí ya la exposición de productos nacionales dedicada a nuestro personaje.

La iniciativa de la exposición corrió a cargo de la publicación *Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, fue sufragada por el Fomento Nacional del Trabajo, y empezó a fraguarse justo después de la invitación que el propietario de dicha revista, Josep Puigdollers Macià, le ofreció a Quirno Costa para visitar Barcelona mientras éste estaba en Madrid. La idea de la muestra era la de exponer en un mismo recinto una amplia selección de productos fabricados en España, ya fuesen de índole industrial como artesanal, para luego obsequiárselos al mismo Quirno Costa en su viaje de vuelta a Argentina. La revista hizo un llamamiento a todas las industrias y manufacturas posibles para que mandaran desde diferentes puntos de España sus productos junto con sus correspondientes expositores para poder así exhibirlos. Dicho llamamiento fue un éxito rotundo, y como era de esperar, para la exposición también se reservó un destacado lugar para las producciones artísticas, ya fueran pinturas, esculturas, obras literarias o incluso musicales. El edificio que el ayuntamiento barcelonés cedió sin coste alguno para el evento fue el que en su día se construyó como Café-restaurant para la Exposición Universal de 1888, emplazado en el Parque de la Ciudadela y proyectado por el arquitecto Lluís Domènech y Montaner. De perfil rotundo y aires de castillo medieval, esta edificación puede considerarse como punto de partida de la arquitectura modernista, y de entre sus muchas novedades arquitectónicas, destaca el masivo uso del ladrillo rojo para toda su concepción exterior. Hacía poco que el edificio había dejado de funcionar como Museo Histórico, y la muestra en concreto se instaló en la primera planta, de grandes dimensiones y muy acondicionada ya para una función expositiva. (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de diciembre de 1902, p.231)¹¹.

Un comentario aparte merece la serie de elementos decorativos que se diseñaron *ex*

11. Sobre el edificio del Café-restaurant véase Casanovas, R. (2002). *El Castell dels Tres Dragons. De café-restaurant a Museu de la Zoologia. Barcelona (1887-2000)*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Barcelona. Barcelona.

proceso para "vestir" la exposición (figura 2). En el dintel de la gran puerta de entrada se colocó el único elemento exterior, consistente en un tapiz a modo de cartel insignia de la muestra. En él se leía dentro de unas filacterias "Al Doctor Quirno Costa Vice Presidente de la República Argentina. Revista Comercial Ibero Americana. Los productos españoles", en el extremo izquierdo reproducía el escudo argentino -con el característico gallardete- y en el derecho el de España. Para el interior de la primera planta, en cambio, se dispusieron gran cantidad de banderolas, carteles y estandartes referentes a la muestra y a los productos allí expuestos. En referencia al día de la inauguración, acontecido la mañana del domingo 4 de enero, *Mercurio* menciona:

"...llegó el Vicepresidente de la República Argentina acompañado del Ministro de dicha nación en Madrid, D. Epitafio Portela; [...]. Fueron recibidos en el vestíbulo por nuestro propietario D. José Puigdollers Macià y nuestro Director D. Federico Rahola [...], entraron en el gran salón principal de la Exposición, que producía el mejor efecto; decorado con profusión de plantas tropicales, pendiendo del artístico techo banderas españolas y gremiales de esta ciudad, insignias de las distintas industrias, de las que había profusión de entrelazadas, distribuidas por las paredes laterales, destacándose en el testero una gran bandera de la República Argentina y otra de igual tamaño española entrecruzadas, amparando un gran escudo argentino, en frente del cual, al otro extremo, pendía un rico tapiz con el escudo español. Este escudo destacaba sobre un dibujo de gran tamaño, reproducción de la cubierta de esta revista, á cuyos lados y entre grupos de plantas sobresalían unos medallones circuidos de laurel con dedicatoria al Dr. Costa" (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de febrero de 1903, pp.28-29).

No nos ha llegado suficiente documentación para saber el nombre del artífice que dispuso la decoración interior para la muestra. Estableciendo un análisis estilístico de los diseños de los tapices del exterior e interior podemos proponer la autoría del dibujante Manuel Navarrete, pues él era quien se encargaba de la mayoría de las composiciones

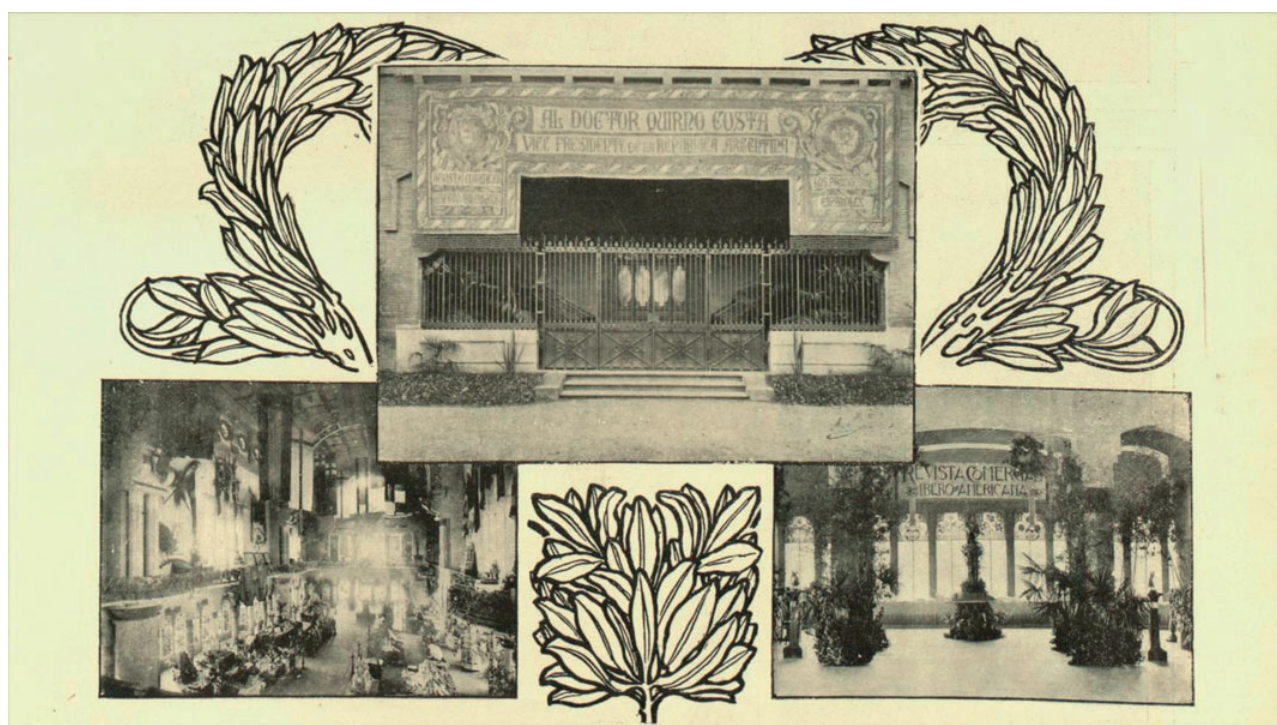


Figura 2. Decoraciones elaboradas en el Museo de Historia para la exposición dedicada a Quirno Costa. Imagen publicada en *Mercurio. Revista Ibero Americana* (4 de marzo de 1903).

artísticas para la propia revista *Mercurio*. Firmado por Navarrete tenemos la cabecera principal de la publicación, y de él también sería la que se hizo especialmente para encabezar la crónica de la propia exposición en la revista. De concepción parecida, pero tal vez de mayor calidad artística, es el ex libris que Josep Triadó Mayol diseñó especialmente para el mandatario argentino (figura 3). En él observamos una gran balanza en forma de espada y en perfecto equilibrio, aludiendo a la Justicia posiblemente por la formación en la abogacía del destinatario¹². Cabe decir que de Triadó también es el autor de una de las primeras portadas que se utilizó para la publicación de *Mercurio*.

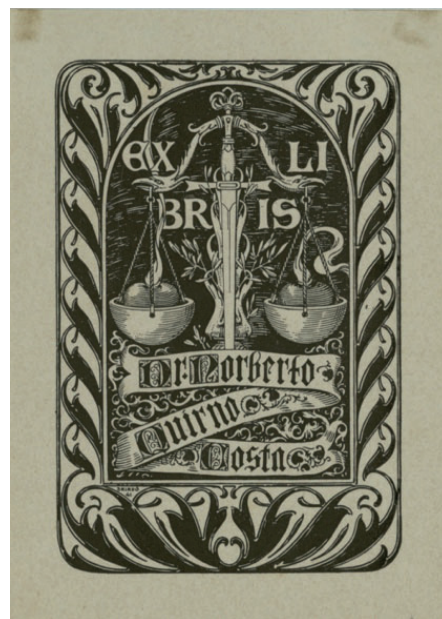


Figura 3. Ex-libris dedicado a Quirno Costa. Publicado en *Mercurio. Revista Ibero Americana* (4 de marzo de 1903).

Lo cierto es que en honor a Quirno Costa se exhibieron una amplísima, incluso variopinta, variedad de productos, divididos entre ellos por regiones. Había vinos de Jerez, azulejos y abanicos de Valencia, conservas de Zaragoza y la Rioja o pimentón y azafrán de Murcia. De Madrid se expusieron chocolates, tapices y platería; de las Baleares calzado, jabones y cristalería; y de Cataluña la más abundante de las muestras, por lógica geográfica: paños de Tarrasa y Sabadell, telas de Mataró o aceites del Ampurdán, entre muchos otros productos (*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 4 de marzo de 1903, pp.54-56). La forma de exponer los objetos variaba en cada uno de los casos, entendiéndose así que la organización no estableció unos parámetros concretos a seguir. De todos modos, a través de las fotografías que se han conservado del evento vemos como en general todos ellos siguen unos criterios parecidos, con dispositivos a base de mesas con ricos faldones, vitrinas y peanas, o pequeños montajes escenográficos con cortinajes y otros recursos de atrezzo. De especial mención merece el expositor de la casa editorial barcelonesa Salvat, que propuso un interesante mueble-expositor de gran formato para exhibir en él sus libros. De colores blancos y líneas puramente Art nouveau, fue posiblemente uno de los ejemplos que mayor llamó la atención en toda la sala (*Hojas selectas*, enero de 1903, p.173¹³).

Por lo que a los objetos de índole más artística se refiere, la selección que se expuso también fue de formatos bastante diversos, y entre los nombres propios que participaron encontramos algunos de primera fila dentro del panorama artístico catalán. Como nos cuenta la propia *Mercurio*:

“...los escritores y artistas enaltecieron nuestro obsequio con sus libros, avalorados con dedicatorias autógrafas al ilustre Argentino, y con sus obras, entre las cuales descollaban los bustos de Querol, Benlliure y Piquer, las medallas y relieves de Vancells, Escaler, Alcoverro, Valera, Pola y Folgueras, las pinturas de Casas, de Valls, Julio Borrell y Triadó, las artísticas fotografías de Cánovas del Castillo, un caprichoso álbum de reproducciones de las obras del genial Perea, la

12. *Ex libris Dr. Norberto Costa* (Recuperado de <https://www.museunacional.cat>. Consultado el 13/08/2023).

13. La publicación *Hojas selectas*, en su crónica sobre la muestra, es la única que incluye una imagen de un expositor en concreto.

estatuaria religiosa representada dignamente por Calsina y Serra, M. Vayreda y Prat y C.^a, el 'Instituto Catalán de las Artes del Libro' con un rico volumen conteniendo una verdadera manifestación artística en demostración del progreso de las Artes gráficas en España, encerrado en una lujosa cubierta de cuero labrado, verdadera obra de arte, las figuras de bronce fundido, obsequio de la fundición artística de los señores Masriera y Campins, que ofrecieron un álbum digno de figurar en el mejor Museo, la Compañía Arrendataria de Tabacos en un rico estuche, igual al que ofreció á S.M. el Rey D. Alfonso con motivo de su coronación, ofrece muestra de todas sus labores." (, 4 de marzo de 1903, p.57).

Así pues, solo con nombrar determinados artista podemos percibir la gran repercusión que generó la organización de la muestra y la implicación de las entidades participantes por la calidad artística de lo que se exhibió: Lambert Escaler, especializado en esculturas de decoración para interiores; el gran pintor Ramón Casas, figura angular en la introducción del Impresionismo en Cataluña; el ya comentado dibujante Josep Triadó; Marià Vayreda, que sorprende verlo ligado a escultura religiosa, cuando principalmente se dedicó a la pintura de paisaje y a la literatura; o el taller Masriera y Campins, la gran empresa de fundición del modernismo catalán y artífice de la recuperación de la técnica del moldeo a la cera perdida. También hay que tener en cuenta el valor artístico del tomo obsequiado del Instituto Catalán de las Artes del Libro, cuya portada fue casi con seguridad ilustrada por el gran dibujante Arcadi Mas y Fondevila¹⁴.

Como ya se ha mencionado, la inauguración de la exposición fue el domingo 4 de enero a las 11 de la mañana, y estuvo envuelta, como nos podemos imaginar, de un aire festivo y de acto casi institucional. Tuvo abundantes invitados de la élite social, política y económica de la ciudad, y tras los pertinentes discursos de las autoridades y del propio Quirno Costa, se le hizo al invitado un detallado recorrido por todo el salón y las instalaciones allí exhibidas. Tras esa jornada, la gran muestra estuvo abierta a todo el público local hasta el domingo siguiente, 11 de enero, y el 20 del mismo mes acabó su desarme. El 15 de febrero se mandaron a través de la Compañía Transatlántica rumbo a Buenos Aires como muestra de obsequio, de agradecimiento a su visita y con la voluntad de establecer el vínculo buscado entre el mercado español y su exportación a tierras sud americanas. Como breve muestra de ello, y para concluir nuestra aportación, la revista *Hojas selectas* informa de manera clara y concisa: "Este compendio de productos españoles será enviado al pueblo argentino, como prueba de simpatía, para que le facilite el conocimiento de los artículos que producimos y vea la posibilidad de adquirirlos con ventaja para las dos naciones". (*Hojas selectas*, enero de 1903, p.172).

Referencias bibliográficas

- Cutolo, V.O. ([1968-1985] 2004). *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino [1750-1930]*. Buenos Aires: Ed. Elche, p.137.
- *El Día*, 3 de octubre de 1902, p.2
- *Hojas selectas* (enero de 1903), pp.172-173.
- *Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana* (4 de diciembre de 1902), p.231; (4 de febrero de 1903), pp.28-30; (4 de marzo de 1903), pp.54-57; 70-72.

14. Para contextualizar a estos autores véase Maspoch, M. (2008). *Galeria d'autors. Ruta del Modernisme de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

- Vives Chillida, J. (2023), *El Gran Café-Restaurante del Tibidabo (1902)*. Recuperado de <https://muebledeviena.com>. Consultado el 10/08/2023.

Bibliografía

- Casanovas, R. (2002). *El Castell dels Tres Dragons. De café-restaurant a Museu de la Zoologia. Barcelona (1887-2000)*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Barcelona. Barcelona.
- Freixa, M. y Leniz, M. (2012). El Park Güell, de projecte urbanístic per a les famílies benestants a espai d'oci per als barcelonins. En T.M. Sala (Ed.), *Pensar i interpretar l'oci*. (pp.218-231). Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- Lacuesta, R. y González, X. (2013). *El modernisme perdut. La Barcelona antiga*. Barcelona: Ed. Base, pp.194-200.
- Lacuesta, R. y González, X. (2013). *El Palau Güell. Una obra mestra d'Antoni Gaudí*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Maspoch, M. (2008). *Galeria d'autors. Ruta del Modernisme de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Raventós, J. (2008). El cau de la bohemia. *Sàpiens*, 66, pp.29-38.

Acerca del autor

Daniel Pifarré Yañez.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Profesor Asociado de la Universidad de Barcelona, imparte docencia en los grados de Historia e Historia del Arte desde 2022. Campo de investigación en torno a la historia de la arquitectura y sus artes decorativas de los siglos XIX y XX en Cataluña. Miembro del grupo de investigación GRACMON

Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona.
Calle Montalegre, 6, 08001, Barcelona, España.
Correo electrónico: daniel.pifarre@ub.edu

TIEMPOS DEL ESPACIO EN EL ARTE DE PEDRO FIGARI: EDUCACIÓN, FRAGMENTOS Y MEMORIAS DE LA CIUDAD PUERTO.

TIMES OF SPACE IN PEDRO FIGARI'S ART WORK: EDUCATION, FRAGMENTS AND MEMORIES OF THE PORT CITY¹.

MARÍA INÉS TRAVIESO RÍOS².

MARGARITA BARRETTO³.

Resumen

Se describe la obra de Pedro Figari y de su hijo Juan Carlos, contextualizándolas en el Montevideo de las primeras décadas del siglo XX, cuando se silenciaron las voces de la ciudad colonial, para dar paso a una memoria urbana moderna. Se trata de un trabajo descriptivo, cualitativo, con soporte bibliográfico, hemerográfico e imagético, con investigación de campo en galerías y bibliotecas. Se encontró rico material pictórico y una biografía poco difundida de Pedro Figari en lo que respecta a su trabajo pionero con las escuelas-taller. Se destaca el valor dado por el artista a las pluralidades culturales y a la dimensión estética de la educación. Se revela un creador que no aceptó las miradas homogeneizadoras impuestas por la modernidad y que nos convidó a dar valor a las múltiples vivencias y narrativas de su país.

Palabras clave: Pedro y Juan Carlos Figari; arte latinoamericano; transformación urbana; pluralidad cultural; educación integral.

Abstract

Art work by Pedro Figari and his son Juan Carlos in the first decades of XXth century Montevideo city is approached, at a time when colonial voices were silenced to give way to a modern urban memory. It is a descriptive, qualitative research based on bibliographic, hemerographic and imagetic as well as field research in libraries and art galleries. Beyond his paintings, the research was enriched with his biography that reveals a less known proposal with workshop schools. The importance of cultural diversities and the aesthetic dimension of education are also addressed. He is considered as a creative artist who didn't accept the equalizing views imposed by modernity and invited to value diversity of experiences instead.

Keywords: Pedro and Juan Carlos Figari; Latin American Art; urban change; cultural pluralities; integral education.

1. Para este artículo se utilizaron algunos de los datos preliminares obtenidos en investigación para la tesis de Doctorado en curso en la Universidade Federal de Santa Catarina.

2. Universidade Federal de Santa Catarina.

3. Universidade Federal de Santa Catarina.

Pedro Figari nació en Montevideo, Uruguay en el año 1861. Estudió derecho y tuvo nueve hijos. Con 60 años, se mudó a Buenos Aires donde permaneció por cuatro años. Allí fue reconocido por su producción artística y se dedicó integralmente a la pintura, colaborando con las revistas *Martín Fierro* y *Proa*.

“Figari, pinta la memoria argentina. Digo *argentina* y esa designación no es un olvido anexionista del Uruguay, sino una irreprochable mención del Río de la Plata que, [...] conoce dos orillas: tan argentina la una como la otra [...]” (Borges, 1930, p.10).

A partir de 1925 Figari permaneció en París por nueve años, siendo que en el segundo año de la estadía perdería un compañero y gran incentivador, su hijo el arquitecto Juan Carlos (1892-1927), con el cual buscaron diferentes caminos para contribuir con una conciencia visual regional y colectiva que ya se engendraba en aquellos tiempos en múltiples espacios en el continente.

Viajeros, visionarios y artistas.

En 2006 el Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), de Montevideo, propuso presentar “un abanico de historias recogidas por estudiosos, artistas y embajadores de la cultura”. Entre los protagonistas de la exposición destacamos a Carlos Castellanos (1881-1945) y a Pedro Figari. La influencia del primero en el segundo es notable, aunque Figari ensayó otros enfoques para dar valor al imaginario local, a los vínculos entre la cultura y la sociedad de su tierra. Rocca (2006, p. 17) observa que “a nivel local, [...] Castellanos fue quien le precedió en esta búsqueda de referentes visuales indígenas” no obstante, aclara que Castellanos, a diferencia de Figari, parece impresionado por un exotismo tropical que pretendía contribuir con el movimiento europeo, en la búsqueda de un lenguaje novedoso. En parte el interés de los europeos por las culturas prehispánicas fue alimentado por imágenes que surgían a todo momento (en revistas científicas o periódicos), de vestigios arqueológicos que venían de las colonias y eran clasificados, archivados y expuestos en los acervos y en los museos de ciudades como París y Londres y, sirvieron como fuentes científicas y visuales. En las primeras décadas del siglo XX, surgieron nuevas preguntas y fueron hechas otras experiencias, principalmente por parte de artistas latinoamericanos, con esos fragmentos de otros tiempos de nuestro continente. Nuevos y múltiples lenguajes visuales lanzaron críticas pictóricas a los caminos de la civilización occidental y a la modernidad racional. La representación de lo que llamaban primitivo “en ciertos aspectos, se invierte, pasando de una mirada negativa, estereotipada, a la exaltación de los valores positivos” (Flores, Ríos, 2021, p.57).

Figari, con su lenguaje artístico peculiar volvió su mirada hacia la orilla uruguaya del Plata sus espacios y gentes. Reconoció como propia y quiso dar valor de arte, a la suma de experiencias subjetivas y colectivas, a fin de plasmar, más allá de las narrativas oficiales, otras identidades, que a veces se invisibilizaban o desvalorizaban. Llevó al espacio del museo las pluralidades de un país que, después de su independencia, llegó al siglo XX con una población constituida predominantemente de extranjeros⁴.

4. “Hacia fines del siglo XIX, [...] comienza una abierta política inmigratoria a nivel general. La ley 2096 de fomento a la inmigración, de 1890 [,,], otorgó a los Cónsules Uruguayos en el extranjero, amplias facultades para intervenir a favor de inmigrantes [...] apuntaban al ingreso de una determinada clase de inmigrantes: la mano de obra humilde y trabajadora.[...]”

Vemos así la obra de los Figari como uno de los múltiples conjuntos posibles de fragmentos visuales de la vanguardia latinoamericana en Uruguay. Miradas hechas a la distancia, que llegan al presente como reminiscencias de aquel tiempo. Por su arte, nos aproximamos a las experiencias urbanas de los artistas, impactadas por la modernidad, con foco exclusivo en los tiempos de la capital. Acompañamos las mudanzas espaciales y comportamentales entre la Montevideo de la década de 1920, cuando son hechas las obras estudiadas, y la nostalgia del artista del aura de la ciudad colonial de sus memorias. Son también las imágenes, fragmentos culturales narrados y rescatados, desde los recuerdos de los artistas cuando estaban en Buenos Aires y en París, fuentes visuales para comprender como Figari presentó, a través de sus cálidos colores y del movimiento expresivo, afectivo y comunicativo de sus personajes, otras vivencias, espacios y narrativas del Uruguay y de su capital, en sus distintos tiempos.

Montevideo, narrativas visuales de una ciudad puerto, hechas por viajantes.

En el 1900 – la *Belle Époque* – la prosperidad económica aumentó; en la capital uruguaya hubo una densificación en la malla urbana, surgieron nuevos barrios y con ello nuevas identidades sociales. Esos movimientos, en busca de una modernidad deseada que llegaba sucesivamente por el puerto, en las revistas, catálogos y objetos variados, borraron velozmente las imágenes pretéritas de aquellos lugares.

Montevideo crecía espacialmente, los barrios del Centro y Pocitos fueron conectados por grandes avenidas como la 18 de Julio y las ramblas costaneras. Las transformaciones urbanas reflejaron los deseos de la modernidad, como ocurrió en el marcante proceso de construcción de la Rambla Sur, cuando se extinguieron imágenes del Barrio Sur; fueron retirados los habitantes de los conventillos y empujados hacia la periferia⁵.

En las primeras décadas del nuevo siglo los eventos en el ámbito mundial, como la Primera Guerra (1914-1918) que sacudió la economía británica, también repercutieron en la economía uruguaya⁶. En este escenario, la capital del Uruguay, ciudad portuaria ya con carácter cosmopolita, recibía influencias de las costumbres modernas y de los inmigrantes provenientes principalmente del continente europeo. Esto se reflejaba en la arquitectura y en la urbanidad de la ciudad, en 1920, cuando la mitad de su población era extranjera, lo que llegó a interferir en las características del espacio urbano de esta nueva sociedad que se estaba gestando. Había no obstante una considerable comunidad

Este proyecto, [...] se proponía la elaboración de una cultura nacional predominantemente urbana e industrial, en la que la igualdad de oportunidades operara como instrumento de integración no solo de las diferencias culturales sino también de las de estrato, ocupación, creencias y educación” (Porzecanski, s. f.).

5. Así como Figari buscó rescatar las imágenes de la pluralidad cultural del Uruguay de sus memorias frente a un país en fuerte transformación, otros artistas, escritores, músicos e intelectuales lamentaron la pérdida de la vida urbana en la capital uruguaya. Con el desaparecimiento del “viejo Barrio Sur, triste y sentimental” con su “negro murallón, desaparecerá toda una tradición” por la construcción de la Rambla Sur, entre los años de 1922 (cuando se aprueba el proyecto) hasta 1937 (en su inauguración), borrando y cambiando profundamente la identidad y la imagen de aquel espacio (CdF, 2012, p.21).

6. Atentos a las mudanzas morfológicas y políticas en aquellos espacios, Pedro Figari y su hijo reverberaron en los afiches las miradas a la nueva ciudad de Montevideo, vista en la época como una “Ciudad Turística”. Años después de las miradas de Pedro Figari al Uruguay que cambiaba en todos sus aspectos, la crisis de 1929 encaminó el país hacia el final de una economía basada en la agroexportación (ACE, 2009). En los años 1920 y 1930 se consolidó una nueva y fuerte infraestructura urbana (en la capital y el interior) para dar apoyo a la “industria turística” (Maronna, 2012) que se fortaleció en los años posteriores.

de origen africana, ex-esclavos que fueron relegados por la historia oficial y que Figari representará en su arte.

Por otro lado, cabe recordar que en Montevideo también se replicaron como modelo de modernidad, en la transición para el siglo XX, las obras de renovación urbana de la ciudad de París (1852-1870) que fueron deseadas en otras ciudades como Rio de Janeiro o Buenos Aires y eran signos de la evolución social prometida. Este pensamiento interferiría en las experiencias subjetivas con la ciudad, creando otros escenarios urbanos, otras realidades espaciales. Un proceso que se hizo presente tanto en el nuevo trazado urbano para Montevideo como en las manifestaciones sociales y culturales de la época. Según Rocca (2018) los Figari estaban atentos a estas transformaciones, que se extendían, aceleradas por las nuevas formas de producción.

Padre e hijo nos muestran en sus miradas al cotidiano uruguayo, un arte que, ya en la década de 1910, entendía las particulares costumbres urbanas. Como podemos ver en el lenguaje moderno de los *affiches*⁷ (figura 1) ellos están atentos a las nuevas formas de comunicación citadina, mostrando una conexión del pensamiento artístico con las vanguardias entre América y Europa.



Figura 01. Montevideo Ciudad Turística, los Figari y su tiempo: [A] Atribuido a Juan Carlos Figari Castro, “Montevideo. Ciudad de turismo”. Boceto para afiche, 1916, Témpera sobre papel, 28,5 × 16 cm; [B] Atribuido a Juan Carlos Figari Castro, “Fiestas de verano. Carnaval. Montevideo”, Boceto para afiche, 1916. Témpera sobre papel, 39 × 24 cm.

Fuentes: Catálogo “Los maestros se visitan”, Montevideo, 2018, [A] p. 67 y [B] p. 25.

7. “El afiche [...] es la expresión consumada de una época en la que descuellan los trabajos de Alfons Mucha (Abanico, 1860 - Praga, 1939), con los característicos ribetes vegetales del *art nouveau*, y decanta, con enérgica precisión colorística, Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864 - Saint-André-du-Bois, 1901)” (Rocca, 2018, p. 25).

Estudios de las últimas décadas, defienden que al inicio del siglo XX la modernidad ya no era más europea; se nutría allá y acá en los tránsitos culturales de artistas, arquitectos, escritores e intelectuales que buscaban romper con estéticas hegemónicas.

Cabrera (2003), por ejemplo, buscó, en su análisis de la obra de Alejo Carpentier, desde las perspectivas de nuestro continente, “ampliar el campo histórico y rechazar las percepciones preestablecidas de la cultura”. El autor sostiene que su “estudio de la obra de Carpentier autoriza otros enfoques [...] [cuando] se abandona el punto de partida de la identidad totalitaria” (Cabrera, 2003, p. 07, traducción de las autoras). Partiendo de la misma premisa, proponemos abordar el significado historiográfico que tuvieron (y tienen), en el imaginario nacional, las imágenes de las obras de Pedro Figari. Un artista que trajo a la luz los delimitadores de las fronteras culturales existentes en aquel Uruguay de las primeras décadas del siglo XX, entendiéndolas como “producto de los encuentros de grupos heterogéneos” que en tierras uruguayas se entrecruzaron.

Cuando estaba en París, buscó en su memoria las formas y expresiones de esas masas de la población de su país que no entraban en las historias oficiales – que no encontramos en las fotografías de los archivos nacionales investigados – agregando, de esta manera, otra dimensión a su arte narrativa.

Recordamos entonces a Proust (2013) cuando en la construcción de su texto sobre el tiempo mundano, las fiestas y la sociabilidad, nos muestra cómo se expresa la subjetividad del autor en su comunicación, donde la verdad se sacaría de su interior, de la memoria voluntaria y de la involuntaria, para mostrar lo que es evidente para el narrador. Para Proust, *todo tiene una emoción que se convertiría en signo*. Así en el caso de Figari, la narrativa visual del artista se materializa a partir de las imágenes (sea de sus memorias o desde las fotografías que recibía) de ese Uruguay de las primeras décadas del siglo XX.

Para trabajar con esas imágenes, se buscó fundamentación en las lecturas de teóricos del montaje, como Walter Benjamin. Al comprender la imagen como una forma expresiva de su tiempo y vehículo del imaginario de una comunidad, buscamos la mirada de memoria del artista al estar lejos de su ciudad natal. Contemplando las obras que miran el territorio por los ojos y pensamientos de principios del siglo XIX en el acervo del Museo Histórico Cabildo, observamos algunos elementos que se repiten, en subrayado destaque, en distintas miradas a Montevideo, como es el caso de la catedral, como referencial urbano, en el punto más alto de la península (Figura 02-A, B, C).

Tenemos la ciudad colonial lentamente transformada, pero todavía en diálogo con las especificidades de la tierra. La particular topografía y morfología del sitio tienen en el Río de la Plata un protagonista (Figura 02-A, C), delimitador natural de la ocupación en el núcleo urbano.

Por otro lado, en las fuentes visuales del archivo del Centro de Fotografía Montevideo, vemos la ciudad vivenciada por Figari en la década de 1920; encontramos allí otro ritmo, un ambiente de prosperidad, producto de una coyuntura económica favorable, que impulsó la *modernización* del centro urbano en los modelos eurocéntricos.

Es posible ver como la ciudad crece y refleja la modernidad tan deseada; calles son

ensanchadas, casas son demolidas y comunidades son apartadas del centro. Así se fueron silenciando las imágenes de la ciudad colonial para construir nuevas memorias visuales, urbanas y modernas (Figura 02-D).

El conjunto de fotografías narra una década en que se realizaron proyectos monumentales, se abrieron grandes espacios públicos, conectados por amplios ejes viales que estructuraron la expansión urbana de la ciudad. Al mismo tiempo, el proceso de inmigración (1880-1930) duplicó la población del país, lo que vino a interferir directamente en las características del espacio urbano de Montevideo, así como en el imaginario colectivo de su comunidad. La arquitectura monumental y sus imponentes imágenes urbanas marcan la nueva ciudad, como en el caso del Palacio Salvo (Figura 02-D, en 1926) un importante referencial, signo urbano de la modernidad que se transformó en un nuevo parámetro de imagen, forma y escala para la arquitectura de la capital.

Podemos entender las pluralidades culturales que nutrían la memoria de Pedro Figari, en las palabras de Zani (1944) cuando se refiere a la

[...] rotunda ascendencia latina de Pedro Figari, la permanencia en su sangre del asombro que debió reflejar la mirada del padre europeo ante lo inaudito y lo pintoresco de aquel Montevideo que pocos años antes había conquistado su independencia y que en la composición de sus habitantes alternaba la gracia patricia de cuño español, la dulzura y la violencia de los negros, el tesón de los inmigrantes llegados en un momento en que su incorporación definitiva al medio local les permitía convertirse rápidamente en verdaderos hijos de la patria joven. La madre también era italiana [...]. Pedro Figari fue uno de estos hijos verdaderos de la tierra americana y su misión parece haber sido devolverle, en las creaciones con que su espíritu multiforme se manifestara a lo largo de su vida, los frutos del bienestar y la estabilidad que aquella tierra confiriera al esfuerzo y la inteligencia de sus padres (Zani, 1944, p. 07, subrayado nuestro).

Lo entenderemos así más fácilmente como siendo un artista nativo, hijo de inmigrantes europeos que, en los años 1920, al alejarse de su país, pasa a verlo desde otras perspectivas. Frente a las miradas coloniales a la capital uruguaya, hasta finales del siglo XIX, y a las transformaciones urbanas, de inicios del siglo XX, es posible entender mejor su atención a la ciudad colonial y sus pluralidades culturales, tomándolas como fuentes visuales para un arte-manifiesto que no aceptó las miradas importadas, impuestas por la modernidad, que desembarcaba en las capitales del Río de la Plata y las transformaba.

Arte-educación para agregar nuevas miradas al imaginario nacional.

Nos detenemos a explorar cómo Figari entrelazó tiempos y espacios en la construcción de un lenguaje artístico que pretendía educar y reflexionar sobre las pluralidades culturales.

Entramos en el terreno de la educación por el arte empezando con algunas definiciones y algunas contextualizaciones. Educar viene del latín *ducere* (conducir) y enseñar de *signare* (indicar). La acción y el efecto de educar es la educación, definida como el proceso de enseñar y aprender, según el diccionario Cambridge o como la enseñanza y doctrina que se da a los niños y a los jóvenes, así como la instrucción por medio de la acción docente, según la Real Academia Española.



Figura 2. Las características naturales y culturales como delimitadores de San Felipe de Montevideo y las aceleradas transformaciones urbanas de la modernidad: [A] Adolphed'Hastrel, Montevideo Vista Este, 1842, Litografía; [B] Adolphed'Hastrel, *Plaza Constitución con carretas*, 1839, acuarela; [C] Wilgeland, Montevideo, vista desde el norte de la bahía en 1861, cromolitografía; [D] Demolición de las bóvedas coloniales, durante la construcción de la Rambla, esquina de la Rambla 25 de agosto y la calle Juan Carlos Gómez (1928) y la nueva escala urbana en el Palacio Salvo en Construcción (1926).
Fuentes: [A, B, C] investigación en el Museo Cabildo, 2022; [D] investigación en el Centro de fotografía Montevideo.

Para Pierre Furter (1974) la educación es un proceso continuo que solo acaba con la muerte. De ahí parte el concepto de educación permanente, proceso incesante de desarrollo individual capaz de promover el reciclaje de los conocimientos adquiridos y que está muy relacionado con participación política y conciencia social, pues pretende reorganizar la vida social de forma que cada situación concreta propicie la oportunidad de aprendizaje.

La educación por el arte, así como las llamadas “escuelas industriales” están dentro de la categoría educación permanente. Ambas implican también la educación informal (fuera de la escuela). El arte, a su vez, trae aparejado a su propuesta estética, un valor educativo intrínseco.

El pensamiento de Figari sobre educación remite a John Dewey, que criticaba la segmentación de la misma, el menosprecio de la educación profesional frente a la liberal, porque la educación profesional estaba orientada a prestar servicios a los demás⁸. A principios del siglo XX estaba plenamente aceptada la división entre clase ociosa y clase trabajadora en lo que se refiere al trabajo (Veblen, 1987). Era solo la primera que podía ejercer la imaginación, por lo tanto, crear arte. La clase trabajadora estaba abocada a actividades manuales, orientadas a su sobrevivencia, recibiendo apenas algunos rudimentos de instrucción.

Y aún el estudio de aquello que llamamos bellas artes era relegado a un grado inferior, porque el éxito en la pintura, escultura, arquitectura y similares, requería habilidades técnicas y manuales (Dewey, 1915).

Figari veía el potencial libertador de la educación asociada al arte y propuso, en la ENAO una educación integral⁹.

Al analizar el impacto de las imágenes del arte de Pedro Figari, cuando materializa memorias y experiencias del cotidiano local, podemos pensarlas como fragmentos visuales que contribuyeron con los constructos culturales del país. Durante la investigación, fue necesario comprender y cuestionar la existencia de otras narrativas urbanas modernas (figura 3), percibir esas nuevas imágenes como relatos agregados al paisaje urbano o como sobrevivencias del pasado. Por otro lado, observamos las desapariciones de otras imágenes, en el proceso continuo de (re)construcción de la memoria urbana.

Estas visualidades del arte local, se difundieron por la capital, construyeron y (re)organizaron un imaginario oficial y aún permanecen hasta nuestros días, rescatadas como patrimonio y pueden darnos testimonio de la búsqueda, en la época, de una llamada “identidad nacional”.

Literatos, literatas, arquitectos nacionales unos, e importados otros y hasta algún escultor, todos, han mojado su pluma en los negros de Figari, hasta desteñirlos casi. ¡Cuánta literatura! Recorreremos in mente todo lo oído y quedamos abrumados. Cada uno ha buscado el consonante

8. Inclusive la medicina fue durante mucho tiempo discriminada porque requería una atención personal a las necesidades físicas de otros (Dewey, 1915).

9. Cosa que no logró porque el estado presidido en aquella época por José Battle y Ordoñez quería una educación instrumental. Figari dejó la escuela y pasó a dedicarse solamente a la pintura, empezando su carrera en Europa.

A



B



Figura 3. Imágenes para la memoria urbana, tema del Exodo: [A] Detalle da tela de 7,00 x 3,00m de Guillermo Rodríguez (1889-1959), obra “Éxodo del Pueblo Oriental”, 1923; [B] Grupo escultórico “Éxodo del Pueblo Oriental”, de Heber Ramos Paz (1924), sede central del Banco de la República Oriental del Uruguay, Montevideo.

Fuentes: MEC, 2011.

que más cuadraba a su soneto [...] La cuestión estribaba, por lo visto, en demostrar que la pintura de Figari – más exactamente – lo representado en los cuadros de Figari, les había inspirado largos párrafos literarios, llenos de figuras retóricas y citas a los negros, a los pericones, a los cielos con luna o sin ella, a los ombúes secos o con hojas, a los caballos o a los perros (Ragni, en Revista Removedor, 1945, p. 05).

Cuando pensamos en la narrativa estética de Pedro Figari (en su particular mirada sobre los espacios olvidados de la ciudad y los ritos de sus sujetos), desde el impacto de su trayectoria personal y su formación (familiar y académica), podemos percibir su arte, atravesado por las múltiples experiencias urbanas que vivió y de aquellas con las que tuvo contacto a través de las marcas sobrevivientes de cada época. Observamos como él estuvo atento a las dinámicas urbanas. Entendió Montevideo ya en aquellos primeros años del siglo XX como un palimpsesto (Santos, 2010). Buscó impregnar en sus tintas lo que (en ritmo acelerado) se borraba en la ciudad-capital, (re)significó y agregó otras imágenes del cotidiano ciudadano a las narrativas oficiales.

Observamos que estaban presentes, en la mirada a la ciudad-puerto de Figari, las intervenciones anteriores en el proceso de estructuración de la Educación en Uruguay. Sus acciones y reflexiones en el campo de la Educación brotaron en su arte y como resultado observamos una estética inquieta, que abordaba las cuestiones de su época. Buscó romper con las miradas hegemónicas y eurocéntricas que homogenizaban la capital nacional, trajo del cotidiano ciudadano las fiestas populares, las angustias y expresiones de su comunidad. Sus tonos dieron luz a las actividades urbanas coloquiales y en este contexto buscó valorar los ritos de su gente.

[...] el presidente de la República, [...] lo nombró director interino de la Escuela, cargo que ejerció entre abril de 1915 y noviembre de 1917. [...] Figari impulsó una serie de transformaciones innovadoras [...] todo lo cual hizo que se duplicara la población escolar. Con la ayuda de su hijo Juan Carlos, recién recibido de arquitecto, modificó los talleres para que entrara mayor caudal de luz y procuró un aprovechamiento cuidadoso de la energía motriz y de los materiales de obra y de ejercicios prácticos. [...] relevó insumos en la representación de la fauna y la flora nativas [...], que pretendía incorporar a diseños de accesorios y muebles de uso cotidiano con un criterio contrapuesto a la copia de modelos europeos [...] intentó nutrirse de recursos iconográficos pre-hispánicos (Rocca, 2018, p. 14, subrayado nuestro).

Antes de iniciar su experiencia pictórica, ya en 1885, cuando completaría sus 24 años, se recibió de Doctor en Jurisprudencia en la Universidad de la República. En 1889 fue designado abogado Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal, en 1897 fue electo diputado por el Departamento de Rocha representando el partido Colorado. En 1903 fue elegido presidente del Ateneo de Montevideo y en 1912 publicó el tratado de filosofía y estética “Arte, Estética, Ideal”. En 1918 escribió, “Educación Integral”, con su hijo Juan Carlos.

Fue de notable importancia su posición al frente de la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo, en la reforma educativa de este “antecedente directo de la Universidad del Trabajo del Uruguay”. Pedro Figari apuntó frecuentemente a los distintos grupos de la sociedad, “abrió las puertas a las mujeres, creando talleres femeninos y también mixtos, y se entregó por entero al propósito de formar «obreros artistas»”. Interesado en las especificidades de la tierra y de la gente y al mismo tiempo consciente de la modernización de aquella ciudad, comprendía el proceso de producción industrial “desde coordenadas regionales, quería educar personas industriosas y creativas que evitaran la copia y la fría mecanización del trabajo”. Sus principios quedaron impregnados en sus discursos. Muñoz destaca la conferencia de 1925, en Buenos Aires, cuando Figari expresa: “«O nos industrializamos o nos industrializan».” (Muñoz, 2019).

El papel del arte en la modernidad, los viajeros y la mirada nostálgica, apartada, a las urbes fragmentadas.

La urbe [moderna] trepida con zumbidos de gigantesca colmena, y crepita; se arremolinan con ruidos múltiples los vehículos a bencina, por entre el hormiguelo de los viandantes, turba que pulula alerta, para salvar su osamenta, ¡bah!, una osamenta que va tristemente recubierta con trapos negros y grises, y, si acaso sólo alguna nota alegre, vistosa. En el dédalo de movimientos zigzagueantes, se atina apenas a escurrir el bulto del entrevero (Figari, 1928, p. 70).

Como un viajero, Figari fue testigo de ese fenómeno, la modernidad, en las dos capitales rioplatenses. Observó y fue tocado por la acelerada transformación espacial y cultural, afectada por un proyecto de urbanismo, de principios de siglo XX, que destruyó calles y casas, arrancó árboles, borrando de aquellas tierras muchos de los testimonios de la época colonial, como fue el caso de la Plaza de Toros de Montevideo¹⁰. Así, las imágenes de sus obras y los croquis de su hijo (figura 4) pueden verse como una forma de comunicación con aquellos que fueron sometidos al proceso de modernización de su país, en la transición para el siglo XX.

10. Plaza de toros de la Unión. Año 1888, demolida em 1923 (<https://municipiod.montevideo.gub.uy/node/1562>).



Figura 4. Los usos colectivos del espacio urbano, por los Figari: [A] Pedro Figari, Entrando a la plaza, 1922, 34,5 x 99,5 cm; [B] Juan Carlos Figari, "Croquis"; [C] Vista de la ciudadela de Montevideo. Mercado viejo, 1890, 33 x 100 cm. Fuentes: [A-C] Museo Pedro Figari; [B] Revista PROA, 1924, p. 17.

En la década de 1920 artistas latinoamericanos como Frida Kahlo (1907-1954) de México y Pedro Figari de Uruguay y en la década de 1930 otros como Tarsila do Amaral (1886-1973) de Brasil y otro importante uruguayo, Joaquín Torres García (1874-1949), dejaron sus ciudades y países, para realizar tránsitos culturales entre América y Europa, en viajes de investigación o para completar su formación artística. A su regreso o incluso desde la distancia (por las noticias, imágenes y de sus recuerdos) veían sus ciudades ya contaminadas por los cuestionamientos de su tiempo, en confrontación con una perspectiva estética (hegemónicamente europea) que homogenizaba las capitales del Plata.

Entre nosotros no hay criterio artístico ni estético propios. Atraída por otras orientaciones del espíritu, la mentalidad nacional no ha podido plasmar, ni entre los elegidos, un criterio fundado a ese respecto. Esto se ve más fácilmente en lo que se refiere a las artes plásticas (Figari, 1965, p. 99, subrayado nuestro).

Artistas latinoamericanos que pensaron en el arte como forma de una educación artística y estética, generaron nuevas visualidades de lo cotidiano, de lo ciudadano, que exhibiría en los museos, a la luz de sus exposiciones, el patrimonio cultural de aquellos sujetos, ahora narrado por un arte moderno. Cada uno, a partir de sus propios 'criterios' artísticos y experiencias pictóricas apuntó, desde afuera, al aura, a las especificidades espaciales y culturales de su tierra.

Como dice Benjamin "Qué es, de hecho el aura [de un lugar]? Es una trama singular de espacio y tiempo, la aparición única de una distancia, por más próxima que esté (Benjamin, 2012, p.108, traducción nuestra). Observamos cómo Figari y su hijo buscaron, así como lo hicieron los demás artistas de vanguardia de nuestro continente, dar valor (a través del arte) a lo que les era propio. Observaron cómo era particular la forma de ocupar los espacios colectivos. Les interesaban los ritos, las costumbres, los aspectos naturales, la arquitectura y sus usos, pretendían captar el *aura del lugar*.

En las distintas ciudades en que vivió, Pedro Figari "Mantuvo en todo momento un epistolario abundante y variado, tanto en sus destinatarios como en sus formatos: cartas, postales, fotografías, recortes de prensa, intercambio de revistas y libros (Museo Figari, 2022, p. 78)". Materializó miradas a los usos colectivos del espacio urbano, construyó memorias visuales modernas del pasado colonial uruguayo. Pensó una forma de educación, fruto de su "atento conocimiento de la realidad cultural sudamericana" que propuso una "utopía posible", como afirma Rocca (2010). Sus registros del espacio, a la distancia, nos presentan una experiencia única e irrepetible sobre particulares espacios del Uruguay.

Consideraciones finales.

Frente a la eminente desaparición de ciertos tiempos del espacio y en la búsqueda contemporánea de contribuir al aporte de subsidios teóricos y visuales que puedan ayudarnos en los procesos de puesta en valor del patrimonio moderno y colonial, se pretendió reflexionar sobre las narrativas urbanas de cada presente. Al comprender la ciudad como un organismo vivo, en constante proceso de transformación, la investigación permitió entender la obra del artista, hecha afuera, en sus viajes y tránsitos culturales, como siendo fragmentos visuales del pasado, que llegan a nuestro presente como imágenes de memoria de los múltiples tiempos del Uruguay.

Nos deparamos con un arte que trata de las prácticas habituales de la ciudad, del territorio y de la arquitectura, una narrativa visual engendrada en el exterior, a partir de recuerdos. A su vez, Pedro Figari no aceptó las miradas homogeneizadoras impuestas por la modernidad. A través de un caleidoscopio pictórico nos convidó a dar valor a las múltiples vivencias y narrativas de su ciudad-puerto.

Un arte de vanguardia, vista aquí como soporte de memorias individuales, con miradas problematizadoras, a veces nostálgicas o idealizadas. Fuentes pictóricas que nos tocan con múltiples composiciones visuales de fragmentos de los distintos tiempos de la ciudad, de diversas impresiones del cotidiano en toda su complejidad y riqueza natural y cultural. Las imágenes de la Montevideo de Figari nos mostraron la particular mirada del artista sobre la ciudad en su permanente diálogo con las pluralidades culturales, entre los espacios y los ritos, músicas, hábitos y costumbres montevidéas. Él pretendía usar la dimensión estética de la educación en su obra, para engendrar, rescatar o documentar "la suma de experiencias propias" (Figari, 1965) de las márgenes rioplatenses; otras posibles memorias de la capital uruguaya, no raro invisibilizadas por las narrativas oficiales (y hegemónicas) del proceso de modernización latinoamericano en las primeras décadas del siglo XX.



Figura 05. Montevideo de Figari: Candombe, s. f., Óleo sobre tela, 38x45.
Colección particular, Montevideo Uruguay. Fuente: MASP, p.39.

Referencias bibliográficas.

- ACE. (2009). Academia Nacional de Economía. Comparación entre las crisis de 1929 y 2008: caracterización, medidas internacionales y medidas uruguayas, consecuencias. Premio Academia Nacional de Economía. Montevideo, Uruguay. Recuperado de: http://www.acadeco.com.uy/files/2009_premio2.pdf. (Consulta: 12/03/2018).
- Barretto, M. (1992). Os museus como centros de educação permanente. *Boletim do Centro de Memória da Unicamp*, 4, 7(8), pp.19-32.
- Benjamin, Walter. (2012). *1892-1940. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* [Obras Escolhidas I]. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Borges, J. L. (1930). *Nuevos Valores plásticos em América, Figari*. Ediciones Alfa, 1, Buenos Aires: Argentina.
- Brandão, C. R. (1984). *Educação Popular*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Cabrera, O. (2003). A literatura e a filosofia da contracultura caribenha em Alejo Carpentier. En *XXII Simpósio Nacional de História*, João Pessoa, Brasil: ANPUH.
- CdF. (2012). *Catálogo de la Exposición La construcción de la Rambla Sur (1923- 1935)*. Intendencia de Montevideo / Centro de Fotografía. Montevideo, Uruguay: CdF.
- Dewey, J. y E. (1918) Industria y organización educativa. En *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XLII, 698, pp. 100-107. Recuperado de: <https://www.unav.es/gep/Dewey/IndustriaOrganizacionEducativaBILE.html>
- Figari, P. (1928). *El Arquitecto – Ensayo poético, con acotaciones gráficas*. París, Francia: Éditions “Le livre Libre”.
- Figari, P. (1965). *Educación y Arte. Colección de Clásicos Uruguayos*. Volumen 81. Montevideo, Uruguay: Biblioteca Artigas.
- Flores, M. B. R.; Rios, M. I. T. (2021). Augusto Torres y el arte Prehispánico: la construcción de un lenguaje artístico desde el sur. En: Guerrero Tejada, J. M. (coord.) *Imaginario Sociales del Arte y la Estética* (pp. 54-87). Veracruz, México: Red Iberoamericana de Investigación en Imaginario y Representaciones (RIIR).
- Furter, P. (1974). *Educação permanente e desenvolvimento cultural*, Petrópolis, Brasil:Vozes.
- Glusberg, J. (1994). *Orígenes de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Maronna, M. (2012). Las representaciones del Uruguay turístico en 1930. *Estud. perspect. tur.*, 21, 3, pp. 568-584. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17322012000300002&lng=es&nrm=iso
- MASP. (2018). Catálogo Pedro Figari: nostalgias africanas. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP.
- Manacorda, M. A. (1989). *História da Educação*. São Paulo, Ed. Cortez.
- MEC. (2011). La Redota: Derrotero por la libertad y la unión de los pueblos. *Ministerio de la Educación y Cultura*. Recuperado de: https://www.academia.edu/22334299/LA_REDOTA_Derrotero_por_la_libertad_y_la_uni%C3%B3n_de_los_pueblos_22_Y_23_DE_OCTUBRE_D%C3%8DA_DEL_PATRIMONIO_2011
- Muñoz, María Julia. (2019). *Figari Mito y creación*. Catálogo de la Exposición. Buenos Aires, Argentina.
- Museo Figari. (2022). *Memorias de la luz - El registro fotográfico en la vida y en la obra de Pedro Figari*. Dirección Nacional de Cultura Ministerio de Educación y Cultura Montevideo, Uruguay.
- Porzecanski, T. (s. f.). Inmigrantes. *1811-2011.edu*. Recuperado de: <http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/inmigrantes?page=show>.
- Proust, M. (2013). *1871-1922. O tempo redescoberto / Marcel Proust*. São Paulo, Brasil: Globo.
- Revista PROA. (1924). número 2, septiembre. Buenos Aires, Argentina.
- Revista Removedor. (1945). número 8, octubre-noviembre.
- Rocca, P. T. (2006). Puentes entre naturaleza y cultura: El imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari. En *Imaginario Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970*. Montevideo, Uruguay: MAPI.
- Rocca, Pablo Thiago. (2010). *El Ser primario, el Hombre primordial: La serie de los “Trogloditas” de Pedro Figari*. Montevideo, Uruguay: Museo Figari.
- Rocca, P. T. (2011). *El otro Figari: el Arquitecto*. Catálogo de la Exposición. Montevideo, Uruguay.
- Rocca, P. T. (2018). Hábitat y utopía. Hacia un diseño integral americano. En Astori, F. (Coord.). *Catálogo de la Exposición Los maestros se visitan*. Montevideo, Uruguay: Mosca.
- Rocca, P. T. (2018). Invisibilidade e construção do mito: a recepção da temática afro-rio-platense na obra pictórica de Pedro Figari. En *Catálogo da Exposição Pedro Figari: nostalgias africanas*. São Paulo, Brasil: MASP.
- Santos, M. (2010). *Ensaio sobre a Urbanização Latino-Americana*. São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo.
- Veblen, T. (1987). *A teoria da classe ociosa*. São Paulo, Brasil: Nova Cultural.
- Zani, G. (1944). *Monografía de Arte – Série Americana Pedro Figari*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.

Acerca de las autoras.

María Inés Travieso Ríos.

Estudiante de doctorado en el Programa de Posgrado en Historia de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil, en la línea de investigación Historia de la Historiografía, Arte, Memoria y Patrimonio. Tutora de tesis profesora Dra. Maria Bernardete Ramos Flores y cotutor profesor Dr. Luiz Eduardo Fontoura Teixeira. Máster en Arquitectura y Urbanismo (PósARQ|UFSC) en el área de concentración Urbanismo, Historia y Arquitectura de la Ciudad. Licenciada en Arquitectura y Urbanismo (UFSC). Docente, sus intereses académicos son dirigidos para las áreas de investigación en Arquitectura y Urbanismo (teoría, arquitectura urbana y patrimonio arquitectónico-urbano) e historia del arte (imágenes urbanas y memoria). Beca de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)*, integra el equipo de investigación *Nova iconografia do Brasil: presença do primitivo na arte moderna e contemporânea*, coordinado por su tutora.

PPGH, Pós-graduação em História.
Universidade Federal de Santa Catarina.
Campus Universitário Reitor João David Ferreira Lima – Trindade
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
Correo electrónico: mariainesrios.arq@gmail.com

Margarita Barretto.

Doctora en Educación con postdoctorado en Antropología Social. Tiene curso de grado y especialización en Museología; curso de grado en Turismo, y especialización en Metodología de la Enseñanza. Es profesora visitante en la Universidad Federal de Santa Catarina, en la cual dirige tesis doctorales y de maestría. Actualmente jubilada, fue Investigadora nivel 1C del CNPq (Consejo Nacional de Investigación) de Brasil, así como consejera a nivel nacional. Asesora proyectos de activación patrimonial en lugares históricos protegidos. Es autora de veinte libros, capítulos de libros y obras colectivas, en Argentina, Brasil y España, países donde también ha publicado un centenar de artículos científicos, y es miembro del consejo editorial de revistas científicas.

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal de Santa Catarina.
Campus Universitário Reitor João David Ferreira Lima – Trindade
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
Correo electrónico: margarita@gmail.com

UN ITALIANO LATINOAMERICANO Y SUS PASOS POR CHILE.

A LATIN AMERICAN ITALIAN AND HIS STEPS ON CHILE.

SÍLVIA SÁVIO CHATAIGNIER¹.

Resumen

En este artículo pretendemos centrarnos en el viaje del arquitecto italo-argentino Roberto Segre (1934-2013) a Chile, el año 1972. Sumado a eso, destacaremos sus aportes más importantes al debate sobre la arquitectura de Chile, revisando las publicaciones resultantes de este contacto intercultural. Además de revivir la memoria de tan importante miembro de las redes intelectuales latinoamericanas, pretendemos revelar sus interlocutores locales. Su red se configura en el ámbito de la enseñanza, sus instituciones, y la revisión de conceptos claves como la noción misma de arquitectura latinoamericana, lo que lo mantiene vigente en el debate contemporáneo.

Palabras clave: arquitectura latinoamericana; urbanismo moderno; Roberto Segre.

Abstract

In this article we intend to focus on the Italian-argentine architect Roberto Segre (1934-2013) travel to Chile in 1972. In addition, we will highlight his important contributions to the debate on architecture in Chile by reviewing publications resulting from intercultural contact. More than reviving the memory of such an important member of Latin American intellectual networks, we intend to reveal his local interlocutors. His network is configured by educational field, its institutions, and the review of key concepts such as the very notion of Latin American architecture keeps him relevant in contemporary debate.

Keywords: Latin American architecture; modern urbanism; Roberto Segre.

1. Universidad Autónoma de Chile

Las evidencias.

La condición de alteridad del viajero permite una mirada atenta a las rarezas. Roberto Segre (1934-2013) fue uno de los notables viajeros en la América del siglo XX. Italiano, creció en Argentina y se graduó en arquitectura en 1960. Desarrolló la profesión en Cuba desde 1963 y pasó sus últimos años en Brasil investigando sobre urbanismo, entre 1994 y 2013. Participó en los principales eventos internacionales de la profesión, pero poco se habla de sus pasos por Chile. El profesor italiano, nacido en Milán, es un reconocido referente de la enseñanza del Urbanismo en América Latina y de la difusión del Urbanismo latinoamericano en el mundo. Dedicó décadas de su vida a investigar las ciudades, especialmente en los territorios de Argentina, las Antillas y Brasil, siempre basándose en sus visitas de viaje. Su estancia en América Latina definió esta especialización.

La Colección Roberto Segre fue donada al NPD-UFRJ², después de su muerte, donde se encuentra en gran parte lo que se realizó desde su mudanza a Brasil, en 1994. En nuestro trabajo decidimos investigar los pasos de Segre por Chile, como parte de lo que aún puede investigarse, complementando su archivo³. Buscamos documentos en los archivos de Miguel Lawner en la Universidad de Chile y en el Archivo Central Andrés Bello, en la Universidad Católica de Chile, ambos en Santiago. Sobre todo nos interesaba el esfuerzo por añadir algunas piezas a este rompecabezas que caracteriza la intensa producción y circulación de Segre. Su red opera como un sistema de interlocutores e ideas sobre nuestro continente, cruzando barreras lingüísticas y físicas, bajo un mismo refugio hispanohablante, que abarca la América Central también. Partiremos de algunas evidencias de las experiencias de Segre en Chile y luego definiremos el carácter viajero del arquitecto a través de algunos episodios. Seguiremos con el análisis de los datos encontrados en los documentos revisados y concluiremos con la confirmación del cambio de paradigma entre esas décadas en nuestro continente, reflejado en el discurso de Roberto Segre. Es decir, si consideramos la ciudad en el centro del debate en la década de 1970, este se convierte en la preocupación con la precariedad de las periferias a finales de los años 1990.

El 2006, Segre menciona “la gente en las calles de Santiago de Chile” entre las experiencias recientes en las ciudades latinoamericanas, en el libro *Cultura, Urbanismo y Modernidad*, sin incluirse entre “quienes tuvieron la experiencia emocional de participar en la euforia, durante el corto gobierno de Salvador Allende” (Segre, 2006). Sin embargo, en su visita a Chile, en 1972, Segre participó activamente en diferentes actividades académicas que dejaron pocas huellas, debido al período de dictadura militar en el país. Estuvimos en la Universidad de Chile y en la Universidad Católica de Santiago, para buscar más datos sobre la visita de Roberto Segre y otras visitas que encontramos destacadas en actas, así como consultar extractos de sus libros y artículos que trataban del país. Entendemos que es relevante su trabajo para incluir a las capitales latinoamericanas en el debate sobre el urbanismo moderno y contemporáneo, en el que colocó a Santiago y La Habana junto a Río de Janeiro, Ciudad de México y Buenos Aires, por ejemplo (Tabla 1).

2. Núcleo de Pesquisa e Documentação de la Universidade Federal do Rio de Janeiro.

3. El 13 de mayo de 2021, en la conferencia en línea de Anat Falbel (PROURB- UFRJ) intitulada “Roberto Segre e o seu acervo – a possibilidade do olhar sobre algumas questões da historiografia latino-americana na virada do século 20”, se comentó la existencia de su biblioteca en su departamento cerrado en Cuba como una laguna para el estudio de su trayectoria..

Textos de Segre situando Santiago en el debate sobre Urbanismo

1975	Libro América Latina en su Arquitectura. Colección América Latina en su Cultura, Unesco
1981	História de la Arquitectura y del Urbanismo: América Latina
1982	<i>Architettura y Territorio Nell'America Latina</i>
2003	<i>Arquitetura Hispano-Americana na Mudança de Milenio</i> , palestra en el Instituto de los Arquitectos de Brasil, 01/05/2003, publicada em la sección arqtextos del portal www.vitruvius.com
2006	2006 – <i>Capítulo Modernity and in Latin American City.....</i> del libro <i>Culture, Urbanism and Modernity</i>

Tabla 1. Lista parcial de textos de Segre sobre Chile. Fuente: propia.

En este artículo pretendemos centrarnos en el viaje de Segre a Chile, en 1972. Entre sus numerosos viajes, destacaremos sus aportes más importantes al debate sobre la arquitectura en Chile y las publicaciones que surgieron de este contacto intercultural. Después de su jubilación, en 2005, continuó con sus clases de grado y posgrado como invitado. Murió en vísperas de publicar su libro, producto de toda una vida de investigaciones, dedicado al Palacio Capanema de Río de Janeiro.

El viajero.

Antes de mencionar las visitas de Roberto Segre a Chile, destacamos cómo la condición de viajero le sitúa en una posición de alteridad, con una mirada atenta hacia las diferencias, puesto que Segre nació en Italia y creció en Argentina. Se graduó arquitecto en Argentina (1960) y siguió sus estudios doctorándose en Historia del Arte en Cuba (1990). Invitado como uno de los fundadores del Programa de Posgrado en Urbanismo en la Universidad Federal de Río de Janeiro, por fin se mudó a Brasil, en 1994.

Según los responsables de archivos de Roberto Segre, él era un coleccionista de sí mismo, como lo revela el archivo cuidadoso y metódico de su material de estudio (Villas Boas y al, 2015, p.1). Dentro de la colección hay fichas, planes de clases y recortes de periódicos, que componen las 50 cajas de documentos escritos a mano, entre dibujos, cartas y notas. Sumado a esto, hay 99 cajas de libros y revistas; 26 cajas de diapositivas grandes, cada una con aproximadamente 30 estuches, con un total aproximado de 40.000 diapositivas (Villas Boas y al, 2015, p.1). Éste es, sobre todo, el material producido desde 1994, cuando se mudó a Río de Janeiro.

Sus constantes contribuciones al desarrollo de investigaciones y publicaciones sobre arquitectura y urbanismo lo posicionaba muy bien en la vida académica, participando de los principales eventos internacionales en América Latina, pero poco se habla de sus pasos en territorio chileno.

Consideramos importante justificar la relevancia de la presencia de este personaje en un entorno ajeno a sus territorios de estudio más directos, que serían Cuba o Brasil. El profesor nos muestra el alcance de sus estudios en uno de sus títulos, "América Latina:



Figura 1. Foto de Roberto Segre. Fuente: Revista AUCA, mayo 1973.

¿cuál de los mundos posibles?”. Se trata de una cuestión retórica, al igual que la cuestión geográfica históricamente acentuada por los intereses europeos y estadounidenses en el continente, en detrimento de la población local y su cultura, tema de otro artículo de Segre, “Geografía y geometría en América Latina”. Al comentar que la arquitectura hispanoamericana toma caminos divergentes bajo un lenguaje común, Segre nos recuerda que:

[...] a América Latina, único continente que se integrou plenamente na cultura ocidental, mas que pelas contradições sociais, política e econômicas internas, não transformou as históricas relações de dependência com os centros metropolitanos. (Segre, 2001).

Con una posición claramente socialista, Segre fue criticado por no actualizar su discurso crítico, frente a lo que sería un período posmarxista, ante lo que reaccionó exponiendo sus conocimientos de una manera más enfática. Afirma que en el mundo globalizado tenemos la ilusión de saberlo todo a través de Internet, la visión errónea de prescindir de la experiencia presencial, en la que “lugar y conocimiento no tienen por qué coincidir”. Por ello, como reacción a la ilusión globalizada, Segre defiende la vigencia del binomio lugar y conocimiento relacionado con el campo de la crítica de arquitectura:

[...] ante a la necesidad de verificar su análisis de las obras con la experiencia concreta de la realidad. En cuanto a la teoría, dada la compartimentación que aún existe en América Latina, la visión distante corre el riesgo de obviar a protagonistas significativos. (Segre, 1999).

De acuerdo con la importancia que Segre atribuyó a la verificación in situ de sus objetos de crítica, se deducen sus viajes a Chile, desde Santiago, donde comenta el centro de la ciudad y el nuevo núcleo de edificios comerciales, pasando por Valparaíso, el origen de sus comentarios sobre Amereida y la visita a las obras de Germán del Sol en los confines extremos del desierto de Atacama y la Patagonia. En la mayoría de sus visitas al país (Tabla 2) fue invitado a compartir sus conocimientos sobre Cuba y Brasil, como en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, realizados en Santiago (1991) y Concepción (2007).

1972	VIEXPO y encuentro de la Universidad de Chile
1973	Evidencia que comenta las visitas: Revista AUCA mayo 1973
1985	Fotografó al Palacio La Moneda (SEGRE apud MONCLUS y GUARDIA, 2006)
1991	V Seminário de Arquitectura Latinoamericana, Santiago de Chile
2001	Período de 12 a 23 de noviembre: Curso “La Arquitectura en America Latina” na Universidad de Valparaiso, a convite del director de la Facultad de Arquitectura, Juan Luis Moraga Lacoste.
2002	Período de 01 a 12 de octubre: responsable por la selección de obras en la región de Caribe en la III Bienal Ibero-Americana de Arquitectura e Ingeniería, en Santiago de Chile.
2007	VII V Seminário de Arqitetura Latinoamericana, Concepción, Chile
2009	Visita al Museo de la Memoria
2011	Conferência de Roberto Segre: La Arquitectura Brasileña - Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, Valparaíso, marzo 17, 2011

Tabla 2. Lista parcial de visitas de Segre a Chile. Fuente: propia, sistematización de los datos investigados.

Como se puede observar en la mayoría de sus textos, por restricto que sea el enfoque temático, la base teórica es amplia, probablemente por su condición de viajero/inmigrante formado en las culturas italiana, argentina y cubana. De hecho, en su artículo autobiográfico (Segre, 2011) relata los conocimientos adquiridos desde su Italia natal, durante su adolescencia. Después de haber estado en una clase de Bruno Zevi, en Buenos Aires, Segre elige la carrera de arquitectura y gana un viaje en barco a Italia. Allí permaneció entre diciembre de 1952 y abril de 1953, la mayor parte del tiempo en Roma, con visitas a Florencia y Milán, dedicándose únicamente al arte y a la arquitectura. (Segre, 2011, p.298) Fue oyente en los cursos de historia del arte en la Facultad de Letras de la Universidad de Roma, yendo a conferencias en los edificios monumentales del campus proyectado por Marcello Piacentini. Él escribe que “así logre [logró] profundizarme [profundizarse] en los temas de la pintura del Renacimiento italiano y de la arquitectura etrusca y romana” (Segre, 2011, p.299).

En su formación como arquitecto en Buenos Aires, Segre destaca una “tensión cultural interna, que me acompañó durante toda mi vida”, el contrapunto entre la “pasión por la tradición clásica y el arte del Renacimiento”, condicionó una rígida visión racionalista, basado en el orden simétrico y cartesiano y, por otro lado, la postura de Bruno Zevi. Este segundo, desde un punto de vista “orgánico”, cuestiona la “persistencia de los valores clásicos y la dureza expresiva del cartesianismo arquitectónico del Movimiento Moderno”. Esta dualidad persistió intensamente en mi formación cultural y en mi producción intelectual, en esta antítesis entre razón y sentimiento”. Sin embargo, su interés por la arquitectura moderna superó su atracción inicial por el mundo clásico. Nos cuenta su ansiedad por la publicación de una serie de volúmenes publicados por Einaudi, de la *Storia sociale dell' arte* de Arnold Hauser, que le permitieron “superar radicalmente los análisis descriptivos de la producción artística occidental y establecer relación con la sociedad, la cultura y la economía⁴ (Segre, 2011, p.302 trad. autora).

La cultura italiana es asimilada por Roberto Segre a través del debate arquitectónico, que sigue a lo largo de los treinta años de su vida académica en Cuba y reinterpreta parte significativa de los conceptos de autores italianos en sus libros: *Crítica Arquitectónica* (1980) e *Historia de La Arquitectura y del Urbanismo Moderno: Capitalismo y Socialismo* (1985). De manera más amplia, se puede decir que el italiano traslada su atención al contexto social latinoamericano, creando puentes teóricos posibles sólo gracias a sus viajes y formación multicultural. Esto es lo que pretendemos reconocer en sus pasos por Chile y textos sobre obras chilenas.

Visitas de Segre a Chile (1972-2011).

Según el editorial de la Revista *Auca*, escrito por Miguel Lawner, Segre fue invitado por las Facultades de Arquitectura y Urbanismo de Chile y la Católica, con el fin de dictar una serie de conferencias en Santiago, Valparaíso y Concepción, y a participar en Seminarios de Docencia. El contenido presentado en sus conferencias en Santiago, dos de

4. Segre lista os livros italianos mais recebidos da Itália naquela década, considerando os mais importantes: Walter Gropius e a Bauhaus de Argan; o *Elementi dell' architettura funzionale* de Alberto Sartoris; o *Barocco nell' architettura moderna* de Gillo Dorfles; e a série de volumes publicados pela editora Tamburini de Milão, com textos de Giulia Veronesi e de Zevi: *Poetica dell' architettura neoplástica*; *Architettura e storiografia*, entre outros.

ellas realizadas en el edificio UNCTAD⁵, “con gran asistencia de arquitectos y estudiantes”, trataba de los siguientes temas:

- 1- La formación de la ciudad socialista, la Habana.
- 2- La formación del diseñador.
- 3- Vivienda y participación social.
- 4 – Arquitectura en Cuba. Diseño Ambiental.
- 5 – Diseño y Comunicación Social.
- 6 – Arquitectura e Ideología.

actualidades

CONCURSO AUDITORIO CIUDAD DE BUENOS AIRES
Baudizzone Diaz Erbán Lesterad Traino Varas Arquitectos

La superficie total del A.C.B.A. será de 50.000 m² y el programa del mismo consistirá en: sala de conciertos, biblioteca, teatro, de servicios comunitarios, administrativo, cultural y estético.

La biblioteca área social albergará la actividad fundamental del auditorio e incluye tres salas para conciertos. Una sala para tres mil espectadores con espacio para cinco volutas de cantantes y docecientos músicos orquestales. Se complementa, entre otras funciones, con sala para afición, sala de ensayos y camerino.

Otra sala será para mil espectadores espaldados y espacio para cuatro volutas ejecutantes y cincuenta músicos, complementada con anfiteatro de afición, sala de ensayos para cincuenta ejecutantes y novena corista coristas y depósito. Esta sala también tendrá espacio para teatro, una foyoué sala, para cincuenta espaldados y comedión para quince ejecutantes y cincuenta coristas. Se complementa con sala de atracción, sala de ensayos y camerino.

Habrán también otras salas de ensayo ensayos, para cinco ejecutantes cada una, todas con equipo de grabación para autoserial.

Este área social incluye una parte destinada a alojar a los diez conciertos residentes allí, ya mencionados, con comodidades para todos sus ejecutantes, para solistas, para directores, con oficinas administrativas, con primeros auxilios y con lugares de reposo. También incluye comodidades para una orquesta y un coro invitado, con vestuario camerino para cuatro personas cada uno.

La biblioteca área pública se forma con todos los ambientes destinados al público con excepción de los camerinos de salas.

El acceso a las tres salas será al mismo. Se prevén foyer, foyer, restaurantes y cafeterías. El auditorio será un diseño proyectado con acceso desde el interior y también desde el exterior, para ser utilizada por gente no asociada a espectáculo. Tendrá lugar para docecientos cincuenta camerinos.

La biblioteca área social tendrá instalaciones de radio para transmitir los hechos artísticos, instalaciones de televisión para las mismas fines, con proyecciones de los tres salas, y dispositivos para proyecciones de películas o imágenes épicas desde las salas.

El área de servicios generales incluye: maletines, vivienda para empleados, talleres, máquinas, oficina, etc.

El área administrativa, que tendrá acceso independiente para público y empleados, ocupa la oficina de la dirección general del auditorio y la su dirección, administraciones general, contabilidad y otras.

El área cultural incluye la sala biblioteca y biblioteca con sala de lectura para niños, teatro y deporte para diez mil volantes, sala honorarios, depósito de discos y cintas y dispositivos, gabinete para investigadores, galería de cuadros individual, servicios de copias y oficina de catalogación, biblioteca cultural, una sala de conferencias para diez cincuenta personas, etcétera.

Finalmente, el proyecto incluye también la parquización del predio, el arreglo de terrazas y la disposición de estacionamiento para cincuenta autos y quincecientos motocicletas, etcétera.

Concurso Nacional de anteproyectos para el CENTRO CIVICO OLAVARRIA ARGENTINA
Lama - Soñer - Traficante.

El propósito, trata de renovar el entorno urbano donde se implantará el centro cívico. Mediante el manejo de situaciones urbanísticas existentes, se llega a transformar la estructura general del trazado homogéneo, estático y repetitivo en un diseño más consistente, permitiendo al mismo el edificio que tres partes distintas.

Un Centro cívico trasciende del resto tanto de ser el lugar donde se relacionan, más o menos, ciertos y determinados actividades, para llegar a ser un espacio donde se juega la concentración y reunión de individuos constante y continuamente en función a los diferentes actividades propuestas y posibles.

Al mismo se le agregan y se debe añadir a valores simbólicos que enriquezcan el paisaje urbano, operando situaciones de mayor a menor atracción, leherencia y acogimiento.

De allí que se haya partido de la idea de tener un solo edificio donde se agrupan las distintas actividades administrativas y culturales. La estructura de este edificio único se lleva a cabo de partir de la asistencia de un "núcleo central", bajo el cual se desarrollan las actividades más diversas agrupadas según su relación funcional.

La influencia de dicho se consigue por la calle principal (través) recorriéndose por Mañana y Noche y por la vertical paralela a la primera. Se logra así un circuito de circulación horizontal que une todas las zonas de circulación vertical a través de las calles, el público puede a los diversos niveles del edificio.

Roberto Segre en Chile

Incluido por los Resultados de Arquitectura y Urbanismo de las Universidades de Chile y Comité de Chile al arquitecto y profesor Roberto Segre con el fin de dictar una serie de conferencias en Santiago, Valparaíso y Concepción, y participar en Simposios de Da. Arca.

En las conferencias en Santiago (de las que se realizaron en el edificio UNCTAD, con gran asistencia de arquitectos y estudiantes), se refirió a los siguientes temas: "Viviendas con numerosos dispositivos".

- 1.- La formación de la ciudad socialista, la Habana.
- 2.- La formación del diseñador.
- 3.- Vivienda y participación social.
- 4.- Arquitectura en Cuba. Diseño Ambiental.
- 5.- Diseño y Comunicación Social.
- 6.- Arquitectura e Ideología.

Segre incluyó, entre otros, en el concepto como que "el trabajo debe ser el centro de la socialización". "La educación no puede estar separada de la producción", "el trabajo intelectual no puede separarse del físico", "todo lugar donde hay una experiencia humana puede convertirse en un centro de enseñanza".

Definió la cultura: "no es un dogma salvador, sino un instrumento flexible y en constante renovación, en función de las necesidades de la comunidad" y caracterizó el socialismo como "homogeneidad social y heterogeneidad ambiental".

S. F.

ORIGINAL DE UNIVERSIDAD DE CHILE

Figura 2. Página del editorial con foto de Roberto Segre. Fuente: Revista AUCA mayo 1973.

5. Chile, Argentina, Bolivia, Colombia, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Peru, Uruguay, Venezuela, Mexico y Brasil.

El editor Lawner comentó que Segre presentaba los temas “ejemplificados con numerosas diapositivas” e insistía en que “el trabajo debe ser el centro de la socialización”, “la educación no puede estar separada de la producción”, “el trabajo intelectual no puede separarse del físico”, “todo lugar donde hay una experiencia concreta puede convertirse en un centro de enseñanza”.

[Segre] Definió la técnica: “no es un dogma salvador, sino un instrumento flexible y en constante renovación, en función de las necesidades de la comunidad” y caracterizó al socialismo como “homogeneidad social y coherencia ambiental” (editorial de la Revista AUCA).

Según los documentos que encontramos, uno de los primeros viajes de Segre como profesional reconocido ocurrió en el año 1972, ocasión en la cual el arquitecto formó parte de la comitiva cubana de la feria expositiva VIEXPO, en el Parque Quinta Normal de Santiago. Sobre la actividad, Urbina (1973) comenta que la vistosidad y colorido de las muestras era suficientemente satisfactoria para el público general, y la consideró poco educativa, a pesar de destacar la muestra de Cuba, tanto en la forma y como en el contenido, “por su excepcional sistema de comunicación audio-visual (cine y diapositivas en exhibición simultánea todas las noches).”(URBINA, 1973)



Figura 3. Fotos del pabellón de Cuba en la VIEXPO, 1972. Fuente: archivo M.Lawner, U.Chile.

En una conversación reciente con el arquitecto chileno Miguel Lawner, nacido en 1928 y Premio Nacional de Arquitectura (2019), pudimos mapear mejor los pasos de Roberto Segre por Chile antes de que se mudara a Brasil. El testimonio de Lawner fue fundamental para confirmar por qué Roberto Segre estuvo en Chile algunas veces, antes de los años 1970, como académico y miembro del movimiento comunista. Desde 1965 fundaron juntos la Revista AUCA, de la cual Segre fue responsable por el brazo editorial argentino.

Durante la visita de 1972 descubrimos con quiénes estaban los exponentes del debate sobre urbanismo de la época y qué venían a hacer aquí. No fue casualidad que Roberto Segre estuviera junto a Henri Lefebvre en su exposición pública de los conceptos anunciados en su libro *El derecho a la ciudad*, en la Universidad de Chile. Dentro de la universidad nacional, el entorno fomentó el debate internacional sobre nuevas políticas y prácticas para el desarrollo de la ciudad.

En esa misma fecha hubo un encuentro organizado por el Instituto de Vivienda, Urbanismo y Planificación de la Universidad de Chile. Debido a la cercanía de la fecha al golpe militar y período dictatorial, en los Anales de Congresos Universitarios no existen registros entre 1972 y 1992, aproximadamente.



Figura 4. Comitiva Cubana en la UNCTAD, 1972. Foto: Colección Miguel Lawner, U.Chile.

La ciudad de Santiago era sede de un gran evento internacional de la UNESCO, el tercer UNCTAD, cuyo edificio sede había sido construido en tiempo record, menos de un año después de la definición del país anfitrión. En el tercer periodo de sesiones, entre abril y mayo de 1972, doce países latinoamericanos firmaron el acuerdo de Expansión del Comercio, Cooperación Económica e Integración Regional entre Países en Desarrollo. En el discurso de abertura del encuentro, el presidente Allende saludó a los 18 países participantes de la Exposición de la Vivienda – VIEXPO - y a las 31 delegaciones involucradas en el evento habitacional.

Pavez Reyes (1992) menciona el Ciclo de Conferencias de Profesores Extranjeros que visitaron el IVUPLAN en 1972. En esta actividad académica participaron como profesores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de La Habana Roberto Segre y Fernando Salinas, junto a reconocidos ponentes como Henri Lefèvre, célebre filósofo francés, autor del libro *Derecho a la Ciudad* (1968); con el también francés Bernard Kaiser, Director del Instituto de Geografía de Toulouse. Había otros europeos de alto rango de instituciones públicas como Samuel Schaked, director de Planificación del Ministerio de Vivienda israelí. Había profesores universitarios de urbanismo de Edimburgo y de geografía de São Paulo, John Leonard y Regina de Toledo (Pavez Reyes, 1992, p.133)

En el discurso de Lefèvre, se reafirma la posición de su libro *El Derecho a La Ciudad* (Lefèvre, 1968). Él filósofo habló en el sentido de interrogar la práctica social y política, esforzándose por llegar a la conceptualización y a la teoría. Desde una conducta marxista, propuso desarrollar un análisis teórico del capitalismo moderno basado en el estudio de los países industrializados, centrándose en los problemas del espacio.

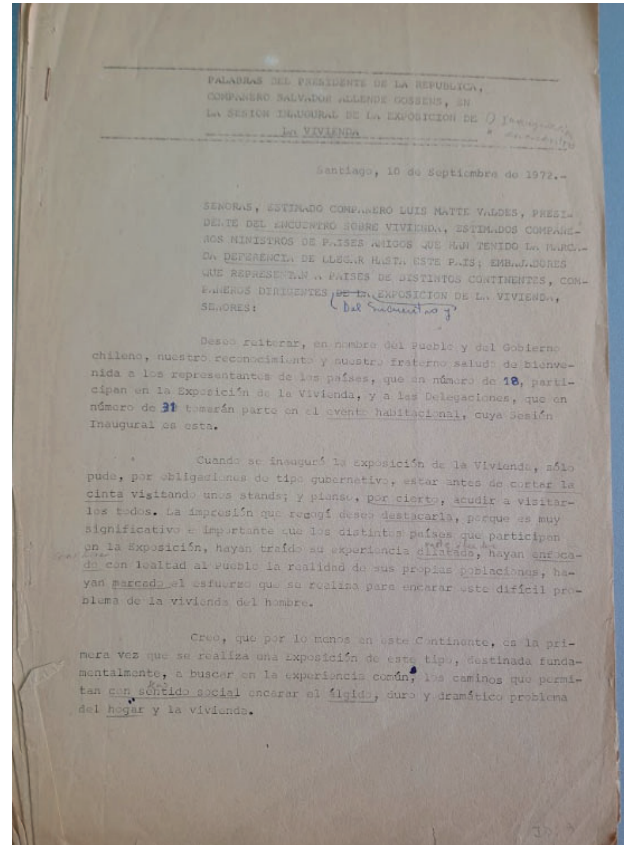
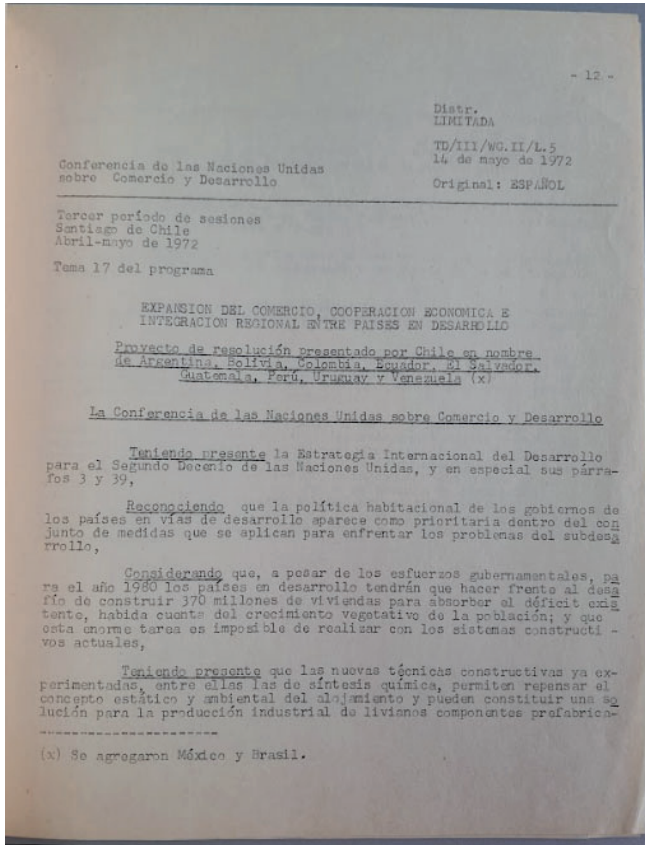


Figura 5. Documentos del UNCTAD y de la VIEXPO. Fuente Archivo Miguel Lawner, U. Chile.



Figura 6. Miguel Lawner entre los directores y organizadores de la VIEXPO, 1972. Fuente: Archivo M.Lawner

No es casualidad que representantes de partes tan distintas y activos en sus campos se reuniesen en Santiago, en una universidad nacional. Primero porque IVUPLAN ya era parte de un proceso de internacionalización de acuerdos con Estados Unidos. El gobierno de Salvador Allende estaba generando una serie de iniciativas prometedoras relacionadas con el bienestar de las comunidades, con la ocupación territorial a gran escala y la replicación de estos modelos, llegando a temas urbanos y de planificación regional. Era el contexto en que resonaban las palabras de intelectuales tales como Lefèvre, Salinas y Segre. Eso es lo que vemos también en charlas de la comitiva cubana en la VIEXPO:

- Tema 1 – Política Habitacional e Institucionalidad – Fundamentos de una política habitacional y de las estructuras institucionales-jurídicas para alcanzar el “derecho a la vivienda”.**
- Tema 2 – Participación de la Sociedad – Emergencia, participación, lucha y movilización crecientes de las comunidades territoriales y vecinales de la vivienda. Su impacto en el hábitat y en la construcción de la nueva sociedad.**
- Tema 3 – Planificación Física Territorial – Planificación Física Urbana en el proceso de cambio. Organización y equipamiento del territorio. Bases de remodelación y reconstrucción urbana. Nuevos asentamientos.**
- Tema 4 – Formas y Relaciones de Producción – Nuevas formas, relaciones y tecnologías de producción de viviendas y equipamiento para enfrentar el sub-desarrollo y la dependencia. Transferencia tecnológica y ayuda técnica en el sector habitacional.**

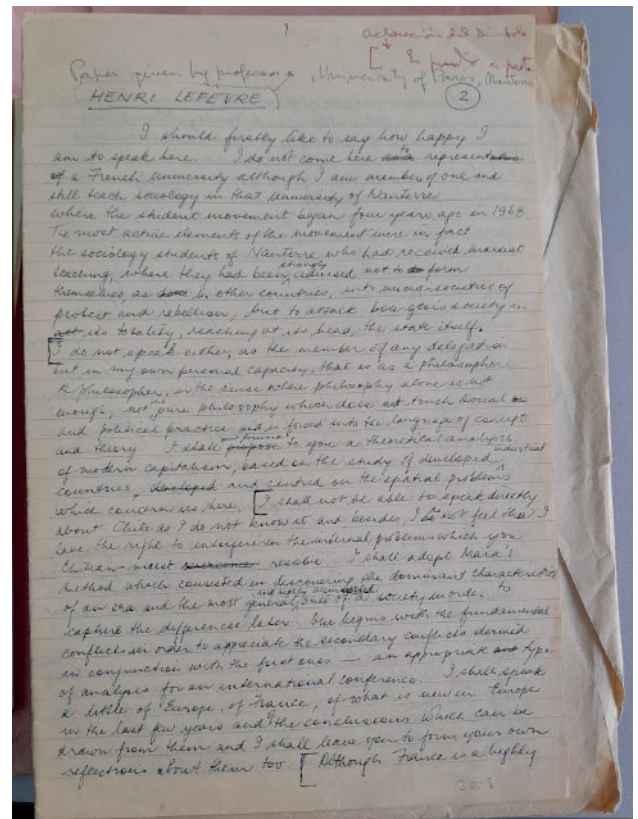
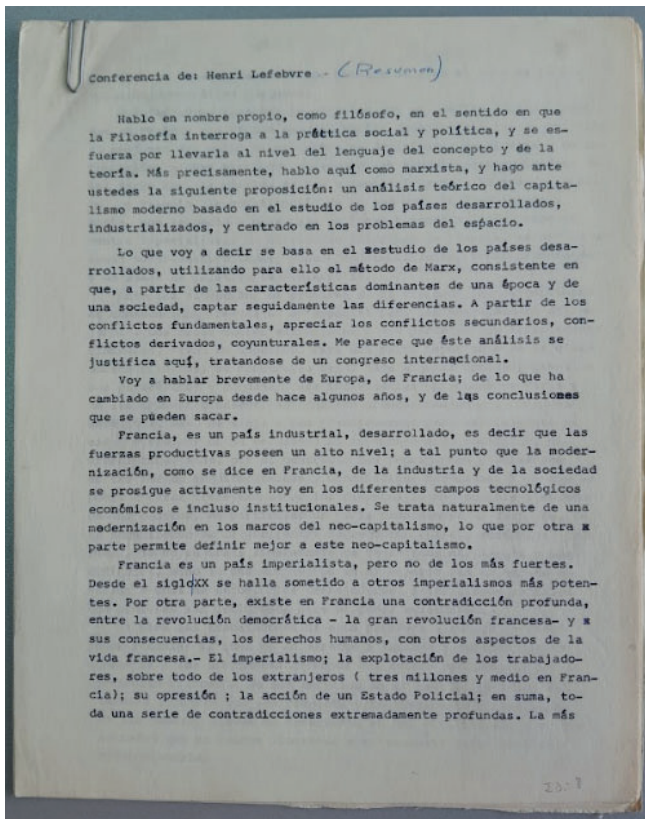


Figura 7. Manuscrito y resumen de la charla de Henri Lefèvre en la U.Chile. Fuente: Archivo M.Lawner, U. Chile.



Figura 8. Cuadernos Ponencias de la Comitiva Cubana y album de fotos de la VIEXPO. Fuente: archivo M.Lawner.

La Revista DPUR de la Universidad de Chile nos confirma que en esa ocasión (1972) se desarrolló en el DEPUR un Ciclo de Conferencias con el apoyo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, y el Departamento de Arquitectura de la Universidad Católica. Él discursó sobre aspectos relativos a la experiencia cubana en el campo del diseño, la arquitectura y el urbanismo: “La formación de la Ciudad Socialista, la Habana, La formación del Diseñador”, “Vivienda y Participación”, “Arquitectura en Cuba y el Diseño Ambiental”, “Diseño y Participación Social”. En el mismo viaje, Segre participo de diversas actividades programadas de la Área de Arte y Tecnología la Universidad de Chile, en la Escuela de Arquitectura de la Sede Valparaíso y de la Escuela de Arquitectura de la Sede Concepción de la Universidad Técnica y la Sede Regional del Colegio de Arquitectos de Concepción. (Pavez Reyes, 2002)

El pueblo en las calles de Santiago de Chile.

Cualquiera que haya tenido la emotiva experiencia de participar en la euforia popular durante el corto gobierno de Salvador Allende recuerda la intensa presencia del pueblo en los espacios públicos de la ciudad; algunos de ellos dotados de nueva infraestructura cultural y de ocio: por ejemplo, el parque O'Higgins, inaugurado en 1972 (Segre, 2006, p. 264 trad. autora).

People in the Streets of Santiago de Chile

To those who had the emotional experience of participating in the popular euphoria during the short-lived government of Salvador Allende will recall the massive presence of the population in the public spaces of the city. Some of these spaces had been doted in the 1970's by the City Council, with recreational and cultural infrastructures: among these one can recall the O'Higgins Park, inaugurated in 1972 (Segre, 2006, p.264, original).

Segre nos cuenta, conforme su experiencia personal, que se construyó en el Centro de Santiago una oficina Torre con una base para actividades culturales –el edificio Gabriela Mistral–, que se convirtió en el icono urbano del gobierno socialista. Eso ocurrió cuando Chile organizó la UNCTAD III, y una vez finalizado el evento constituyó un centro de encuentro popular, mediante exposiciones, eventos musicales, teatrales y culturales.



Figura 9. Revista DPUR. Fuente: Archivo U. Chile.



Figura 10. Tapa Revista AUCA sobre Concurso y Foto maqueta en la VIEXPO. Fuente: archivo M.Lawner

El complejo Gabriela Mistral, al que se refirió Roberto Segre, consistió en un bloque de oficinas con una elaborada base, que contenía actividades culturales, salas de conferencias, y que se convirtió en un icono urbano del gobierno socialista, y se transformó al final del evento en un espacio público para encuentro de jóvenes y estudiantes, hasta el momento en que se instauró la dictadura militar, con el golpe de Estado de Augusto Pinochet y el asesinato del presidente Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973. Diferente de los momentos relatados por Segre en la visita anterior a la dictadura, con la instalación del gobierno de extrema derecha y la destrucción del palacio presidencial de La Moneda por el general Pinochet, este edificio donde murió Allende fue nombrado Diego Portales, creador del sistema represivo policial, aislándolo con un muro y cerrándolo al acceso al público. "La dinámica social de la vida urbana en el centro de la ciudad también terminó, trasladándose a los barrios de la élite burguesa: Ñuñoa, Las Condes." (Segre, 2006, p.264, trad.autora) Segre describe el cambio en la vida social de la ciudad de Santiago, pasando del espacio público central a los espacios privados de la élite, que se instaló en el norte de la capital, en nuevos edificios que segregaban, diseñados por sofisticadas marcas internacionales.

De las observaciones del arquitecto se percibe su familiaridad con la ciudad y recurrentes visitas, pues comenta que "Terminada la dictadura, el centro de la ciudad volvió a asumir la vitalidad identificada con la presencia de aglomeraciones en las calles y la multiplicación del comercio informal" (Segre, 2006, p.264, trad. autora.) El diseño contemporáneo de un sistema peatonal y de mobiliario urbano se sumó al rescate y reciclaje de edificios históricos. La definición de dos ejes entre los principales espacios de significación simbólica se insertó en el tejido del período colonial articulándose: "uno que conecta la Plaza de la Constitución frente al palacio presidencial; la Plaza de Armas con la Catedral, el Correo y el Ayuntamiento; y otro perpendicular hacia el centro cultural de la estación de tren Mapocho." (Segre, 2006) Como se ve en la descripción detallada, el ambiente urbano y sus relaciones físicas y temporales son parte del legado del autor.

En 2006, Segre exalta la reanudación de los espacios públicos, ocurrida con el fin de la dictadura, y algunos ejemplos de proyectos que promueven una mayor permanencia en ambientes colectivos, como la colocación de esculturas en la Avenida Vitacura, de Jorge Figueroa y Paola Durruty (2001) y el elaborado paisajismo de la Plaza Perú en Las Condes de Samí de Mizrahi Dinar (2002).

Hace referencia a la Plaza de la Constitución, oponiendo el Palacio La Moneda a la Plaza de Armas. Segre describe la originalidad del proyecto de Undurraga y Devés, que crea una circulación diagonal que contrasta con la simetría de la arquitectura monumental del palacio, "permitiendo una percepción dinámica del espacio neoclásico". En la Plaza de Armas, rodeada por los edificios de la Catedral, Correos y Ayuntamiento, los arquitectos dividieron el espacio según dos funciones diferenciadas: contemplar los monumentos e integrar las aceras, siguiendo una "depurada solución paisajística", en palabras de Segre. Rodrigo Pérez de Arce, Sebastián Bianchi, Álvaro Salas y Leonor Carnaño sólo diferenciaron texturas a nivel del suelo. A pocas cuadras, el conjunto formado por el Mercado Central y la Estación Mapocho combina el centro gastronómico y cultural, "caracterizado por una intensa participación popular en eventos organizados en el gran espacio abierto de la estación de tren".

Lawner citó la premiación del concurso para el centro de Santiago como otra motivación para que Segre visitase Chile, porque los ganadores argentinos - Emilio Sessa, Enrique Bares, Santiago Bo, Tomas García y Roberto Germani - eran parte de su red de amigos. Los jóvenes arquitectos platenses presentaron una ambiciosa propuesta arquitectónica y urbana para un amplio sector del centro de Chile, el Sector Centro Poniente (entre el Río Mapocho y la Alameda Bernardo O'Higgins), 16 manzanas de la cuadrícula de la ciudad.



Figura 11. Fotografía de la Plaza de la Constitución, Santiago de Chile, 1985.
Fuente: Libro Culture, Urbanism and Planning (2006).

Otra evidencia de las visitas de Segre a Santiago fue encontrada debido a la lectura atenta de sus libros, disponibles en la UC, donde se verifica la autoría de una fotografía del Palacio de La Moneda. Observando los comentarios de Segre sobre el proyecto de la Plaza de la Constitución, realizado por los arquitectos Undurruga y Deves, está el registro de la obra el año de 1985 hecho por él mismo.

El aporte de Segre con sus comentarios sobre Santiago y las comparaciones con las demás situaciones urbanas de América Latina son capas sobrepuestas de conocimiento empírico y teórico. Por ejemplo, cuando relaciona edificios contemporáneos de Santiago con iconos arquitectónicos internacionales (Segre, 2003). Debido al desarrollo general de una arquitectura corporativa, identifica la fuerte presencia en la década de 1990 de la tipología de torres de oficinas, en la búsqueda de reconocimiento en el skyline urbano a través de sus estructuras de acero y vidrio. Segre destaca que en las distintas capitales las opciones “varían entre la elegancia de la solución formal; la reiteración de los anónimos volúmenes rectangulares de curtain wall y la elemental repetición de formas ya existentes” y que en Santiago de Chile, una torre repite el coronamiento del edificio Chrysler de Nueva York”. (Segre, 2003) Él considera que algunos de los edificios más refinados de América Latina se ubican en el sector de Las Condes porque es notable la habilidad de Borja Huidoro al inserir en la ciudad edificios de grandes dimensiones caracterizados por

ser livianos y tener transparencia, en diálogo con el espacio urbano. La originalidad está en sus formas de contorno y su trazado lineal de fachadas, como en la cubierta suspendida del edificio “Plaza los Ángeles” y la sutil curvatura del plano de brises del “Banmédica”. Sobre otros ejemplos notables, comenta “el volumen curvo escalonado de fuertes líneas horizontales con un sistema de plantas enredaderas que crea una cortina ecológica verde en la fachada” de oficinas del “Consortio Vida”, asociado con Enrique Browne, cuya edificio tiene la “metáfora de una naturaleza casi perdida en los espacios centrales”. Segre, 2003) Siguiendo con sus observaciones de visitas sobre los edificios contemporáneos chilenos, él exalta los “edificios de carácter liviano, que expresan con claridad el rigor de las soluciones funcionales y la búsqueda por el ‘artificio’ de la originalidad formal y espacial, convirtiendo lo pesado en liviano”, como el caso del “Manantiales”, de Izquierdo, Lehman, Lira y Peñafiel, cuya fachada de columnas de hormigón de libre distribución geométrica, establece una cortina estructural dinámica sobre el volumen rectangular. Según Segre, se trata del tipo de “transposición que no pasa en México, país con una cultura visual asociada a los valores telúricos de la piedra y del ladrillo” (Segre, 2003, trad. autora).

A partir de 1994, como ya se mencionó, hay más disponibilidad de consulta de la trayectoria de Roberto Segre, ya sea en su CV digitalizado, que parte de su trabajo en Río de Janeiro, en esta fecha, o en la colección donada a la Universidad Federal de Río de Janeiro. Además de estas fuentes, es posible encontrar numerosos artículos y libros digitalizados de Segre. Lo que nos interesó en un principio fue comprobar la circulación de libros y artículos impresos en los dos principales centros de investigación universitarios de la capital chilena.

Del Derecho a la Ciudad al Espacio Periférico.

Vale destacar que desde sus primeras experiencias como académico, en las conferencias de la U.Chile con Lefrèvre y Lawner, las temáticas cambiaron mucho. Entre sus pocos artículos sobre arquitectura chilena está uno publicado en la Revista de la Universidade Federal Fluminense, sobre la Escuela de Valparaíso, donde hay fotografías de las obras en Amereida y otro texto sobre el Museo de la Memória y de los Derechos Humanos en la Revista Projeto Design, 2010. El segundo es producto de la invitación, una vez más por parte de Lawner, para visitar a la construcción todavía no terminada y resultó en larga conversación con el arquitecto Mario Figueroa, según él nos ha reportado en entrevista.

En sus últimos años en Brasil, Segre se dedicó a observar y comentar las periferias y construcciones irregulares que constituyeron la expansión informal de las ciudades latinoamericanas. En el contexto de los SAL, él cita a Humberto Eliash para contextualizar Santiago entre múltiples iniciativas llevadas a cabo en casi todos los países de la región, mencionando que “en Santiago de Chile, Fernando Castillo Velasco organizó los habitantes de la Comuna La Reina para construir conjuntos de viviendas que partían de la unidad tradicional aislada para convertirse en un conjunto barrial (Eliash 2000:207)”. (Segre, 2002) También sitúa el chileno Eduardo San Martín junto al mejicano C.G. Lobo como formuladores de la “tesis sobre la vivienda progresiva basada en el diálogo entre la cultura profesional y popular; el uso de los materiales y formas expresivas de las condiciones locales de vida de la comunidad”. (SEGRE, 2002) Según Segre, realizaban formulaciones avanzadas sobre la construcción del hábitat de la periferia, logrando articular la dimen-

si3n urbana y la escala de barrio con una soluci3n arquitect3nica flexible y din3mica. Se trataba de “obras abiertas” que alcanzaban las diferencias territoriales desde el espacio individual al p3blico, considerando desde las exigencias concretas de la comunidad hasta los n3cleos funcionales globales. Para el cr3tico era “la relaci3n dial3ctica entre las aspiraciones individuales y las necesidades sociales lo que definir3 la nueva din3mica proyectual que equilibre subjetividad y racionalidad en t3rminos concretos y no abstractos”, porque el contexto urbanizado debe ser asumido fragmentariamente en “un proceso de ‘urdimbre’ y ‘bordado’”, con nuevas categor3as de desorden, disonancias, conflictos y equilibrios inestables (Segre, 2002).

De modo general Segre concluye que iniciativas parciales van tejiendo y densificando el contexto de la periferia. Esto se caracteriza por un continuum edificado en di3logo con la naturaleza, de contenidos sociales dis3miles cargado de valores simb3licos y culturales. Por lo tanto, la coexistencia sobre el territorio, la significaci3n 3tica y est3tica de lo formal y lo informal, debe concretarse de modo inevitable como expresi3n del devenir urbano de la multifac3tica sociedad latinoamericana (Segre, 2002).

En 2008, de modo muy l3cido, el arquitecto reconoc3a el enorme desaf3o de afrontar creativamente e innovadoramente la precariedad de la vivienda y del espacio p3blico en nuestro continente, un problema que estaba lejos de resolverse. Se preguntaba si las t3cnicas constructivas tradicionales, las soluciones de dise3o aplicadas hasta ahora, han logrado articular la calidad est3tica de la vivienda con las posibilidades econ3micas de los usuarios y sus demandas funcionales, en la escala planetaria de la demanda. Y si los gobiernos de Am3rica Latina han afrontado una vez m3s el problema de la vivienda popular, despu3s de la desaparici3n del Estado “benefactor” y la casi nula atenci3n que le fuera otorgada en las dos 3ltimas d3cadas del siglo XX. Sumaba a los temas generales el problema de los desaf3os profesionales, como la integraci3n de los miles de arquitectos graduados en la regi3n en la soluci3n de las necesidades de los estratos con menos recursos de la poblaci3n. Adem3s se preguntaba si se ha tratado de controlar y orientar el crecimiento indefinido de los suburbios pobres de las grandes ciudades, con su carencia de infraestructuras y p3sima calidad urban3stica y arquitect3nica. Consideraba estos como “algunos de los grandes desaf3os que deber3an ser afrontados en este poco esperanzador siglo XXI” (Segre, 2008).

Adem3s de revivir la memoria de tan importante miembro de las redes intelectuales latinoamericanas, nuestro trabajo fue descubrir a sus interlocutores locales, arquitectos, institutos y escuelas de arquitectura chilenos. Recorremos a los pasos de Segre, conscientes de que su trayectoria forma parte de la historia de algunas de las principales escuelas de arquitectura de Am3rica del Sur y de que su legado es a3n m3s amplio que su extensa producci3n en vida. Nos interesa, sobre todo, articular su aporte puntual en el medio chileno con sus principales temas, como la arquitectura brasile3a, por ejemplo. Por un lado, como mostramos, en el caso de un acad3mico, el 3mbito de la ense3anza y sus instituciones es lo que configura su red y la perpet3a. Por otro lado, la revisi3n de conceptos claves como la noci3n misma de arquitectura latinoamericana que rescatamos es lo que lo mantiene vigente en el debate contempor3neo.

Bibliografía

- Eliash, Humberto (edit). XII Bienal de Arquitectura de Chile. *Arquitectura de uso público. Reinventar el futuro*. Santiago de Chile, Colegio de Arquitectos de Chile, 2000.
- Moscato, Jorge. Arquitectura de la Periferia. In: *III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana*. Buenos Aires: CAPBA D III, 1988, p.83.
- Pavez Reyes, M. I. 1952-2002: Los cincuenta años del Departamento de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. *Revista De Urbanismo*, (6), 2002. <https://doi.org/10.5354/ru.v0i6.12906>
- Pavez Reyes, M. I. *La Institución del Urbanismo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile 1928-1988*. Ed. D. Urbanismo, F.A.U. U.CH., Primera Ed. Impresa: nov.1992, 151 págs. Segunda Ed. Digital revisada: 2009. <http://captura.uchile.cl/dspace/handle/2250/6412>
- Segre, R. Respuesta a los olvidos de una visión distante. In *Arquitectura Viva* 68. Madrid, septiembre-octubre, 1999. P.86.
- Segre, R. Geografía y geometría en América Latina: naturaleza, arquitectura y sociedad. *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales*, 33(128), 283–294. Recuperado a partir de <https://recyt.fecyt.es/index.php/CyTET/article/view/75030>
- Conferencia pronunciada el 20 abril, 2001 en el ciclo Geometry ~ Geography, en CAPLA, College of Architecture, Planning and Landscape Architecture, University of Arizona, Tucson, 2001.
- Segre, R. América Latina: urbanidad del siglo XXI. Suburbios, periferias, franjas y archipiélagos. Charla en la *III Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería*, 2002.
- Segre, R. “Arquitetura hispano-americana na mudança de Milênio - A globalização fragmentada: idioma comum, caminhos divergentes”. Original: charla del día 01 maio, 2003 en el *XVII Congresso Brasileiro de Arquitetos, Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento Rio de Janeiro*. “Arquitetura e urbanismo face à globalização”. Sección arquitextos del portal vitruvius, mayo 2003. Disponible en <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.036/683>
- Segre, R. “Espaço público e democracia: experiências recentes nas cidades de América Hispânica” | *vitruvius*. Sección arquitextos del portal vitruvius, mayo 2005. Disponible en: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.060/461>
- Segre, R. “Culture, Tradition and Modernity in the Latin American City. Some Recent Experiences” in Monclus, J. y Guardia, M. *Culture, Urbanism and Planning*. Londres: Ed. Routledge, 2006.
- Segre, R. A Peripheral Globalization. Latin America, The Tradition of the New. Latin America capítulo 4 in *Atlas Global Architecture*. Circa 2000. (Gallino, F.). Bilbao: Ed. Fundación BBVA, 2007, p.116-140
- Segre, R. Desafíos in *Revista Assuntos del Sur*. Argentina, 2008.
- Segre, R. Significação da cultura italiana na historiografia da arquitetura na América Latina. Ensaio Autobiográfico. In *Revista Cadernos do PROARQ* n.19. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Outubro, 2011. Disponible en: https://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/public/docs/Proarq19_SignificacaoCultura_RobertoSegre.pdf visita: 27/08/2023.
- Urbina V., René. “Exposición Internacional de la Vivienda Chile 72” in *Revista IVUPLAN*, Núm. 8 (1973): 66-68
- Vilas Boas, Naylor (1); Leitao, Thiago (2); Paraizo, Rodrigo Cury (3); Nemizio, Núbia França De Oliveira (4); Dias, Igor De Moraes Vieira (5); Tammela, Loan Bragança Cardoso (6). Acervo Professor Roberto Segre: Um Olhar Caleidoscópico Para A Arquitetura Da América Latina. Texto presentado en el *4º Seminário Ibero-Americano Arquitetura e Documentação*, en Belo Horizonte, de 25 a 27 de noviembre, 2015.

Acerca del autor

Sílvia Sávio Chataignier.

<https://orcid.org/0000-0001-9128-0455>

Doctora en Arquitectura por el Programa PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022). Es Secretaria de Estudios e imparte Talleres en la Carrera Arquitectura de la Universidad Autónoma de Chile, en Talca (2023-...). Fue profesora en Historia de Arquitectura y del Arte en FAU-UFRJ.

LA CIUDAD, EL TERRITORIO Y LA ALTERIDAD: MIRADAS Y REVERSOS.

Arquitecta por la UFRJ (2002) con Magister en *Proyecto, Espacio y Cultura* por el Programa de Posgrado de la FAU USP, Sao Paulo. Sus investigaciones transitan entre Diseño Arquitectónico, Teoría y Crítica de Arquitectura Contemporánea. Es integrante del Laboratorio de Narrativas en Arquitectura del PROARQ UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.

Universidad Autónoma de Chile.

Correo electrónico: silviamacielsavio@gmail.com

UN VIAJE PARA CONOCER. UNA IDEA PARA LLEVAR ADELANTE¹...

A TRIP TO KNOW. AN IDEA TO CARRY FORWARD...

VERÓNICA ANDREA TORANZO.

Resumen de viaje

El viajero: Pablo Antonio Pizzurno, maestro, argentino, 24 años.

El destino: la Exposición Universal de París (1889) y el Congreso Pedagógico Internacional.

Nuestro viajero, reconocido maestro, organiza la Sección Escolar Argentina obteniendo el título de Oficial de Academia de Francia y el gran premio de honor del jurado para las escuelas argentinas. Asiste a los diferentes congresos sobre educación y obsequia álbumes de fotografías de nuestros edificios escolares a varias personalidades de la enseñanza. Así conoce y es reconocido por muchos educadores de diferentes naciones. A su vez, es comisionado para estudiar la organización escolar en los centros más especializados y, en particular el Trabajo Manual y los Jardines de Infancia. Guiado por sus ideales educativos, estudia todas las ramas educativas que están a su alcance.

Al regresar pone en práctica sus ideas de vanguardia.

Palabras clave: viaje; pedagogía; educación; transformar.

Trip summary

The traveler: Pablo Antonio Pizzurno, teacher, Argentine, 24 years old.

The destination: the Universal Exhibition in Paris (1889) and the International Pedagogical Congress.

Our traveler, a renowned teacher, organizes the Argentine School Section, obtaining the title of Official of the French Academy and the grand prize of honor from the jury for Argentine schools. Attend different conferences on education and give photo albums of our school buildings to various educational figures. Thus he knows and is recognized by many educators from different nations. In turn, he is commissioned to study school organization in the most specialized centers and, in particular, Manual Labor and Kindergartens. Guided by his educational ideals, he studies all the educational branches that are within his reach.

Upon returning, he puts his avant-garde ideas into practice.

Keywords: travel; pedagogy; education; transform

1. Investigación independiente

El viaje como transformador de miradas, la mirada como transformación de la sociedad, una sociedad transformada a través de la educación.

Viajar para conocer, salir del espacio conocido para aventurarse a otro nuevo que ayuda a crecer, a enriquecer la educación.

Viajar a fines del siglo XIX, preocupado y ocupado por buscar nuevas pedagogías, por acercarse a la vanguardia educativa en el mundo para traerla al país.

Pizzurno visita nueve países –Francia, Alemania, Bélgica, Inglaterra, Italia, Suiza, Dinamarca, Suecia y España– y no menos de treinta ciudades desde Londres a Berlín y de Estocolmo a Palermo en Sicilia; además de realizar excursiones a localidades más pequeñas donde hubiese algo que ver. Se acerca a las fuentes mismas, oyendo a los creadores o líderes de las distintas tendencias educativas.

Se detiene preferentemente a estudiar la organización de la enseñanza secundaria y normal y la preparación de los maestros y profesores. Visita numerosas escuelas en donde se desarrollan experiencias educativas de vanguardia, como la Escuela Normal de Nääs en Suecia, en donde aprende el *slöjd*/trabajo manual.

El viaje será documentado. El viajero registra, escribe numerosas cartas, correspondencias, informes, publica artículos en diarios y revistas que son traducidos en otros idiomas, da conferencias, toma fotografías.

Al regresar funda y dirige, en 1890, el Instituto Nacional, una escuela modelo organizada en tres espacios en la ciudad de Buenos Aires: Externado, Internado y Plaza de Juegos. No hay dinero en el estado, la realiza de manera privada, llevando adelante una educación laica de vanguardia, que será el origen de posteriores reformas en el sistema educativo en general.

El viajero continúa así –siguiendo su espíritu propagandista– dando conferencias, escribiendo en la prensa diaria y periódica, fundando y publicando diversas revistas educativas. Difunde sus ideas dentro y fuera del instituto. De esta manera el viaje continúa, las experiencias se difunden, se ponen en práctica y se dan a conocer, todo se multiplica.

Viajar hacia otro continente, conocer diferentes ciudades, para llevar adelante una idea en la ciudad de Buenos Aires, una ciudad que crecía, en donde el tejido urbano se iba conformando, en donde la educación y la escuela iban ocupando más espacios. La población necesitaba ser educada y la escuela laica era la opción para todos. Mientras en otras partes del mundo se ponían en práctica nuevas ideas educativas, aquí también, en Buenos Aires, Argentina, “tres mosqueteros de la educación” –Pizzurno, Victorín y Romero Brest– y un grupo de educadores, llevaban adelante una escuela laica modelo, la escuela que soñaron.

Y todo comenzó con un viaje... Un viaje para conocer. Una idea para llevar adelante... La aventura de cumplir un sueño: educar a los argentinos.

Diario de un “director viajero”

El 3 de abril de 1889 nuestro viajero sube al Vittoria, conducido desde la Boca por el

vaporcito Adriático. El evento se publica en "La Educación Común", "La Nación" y "La Tribuna Nacional".

La Revista de Enseñanza, aquella que había fundado y dirigía, publica la correspondencia de su "director viajero", cartas de viaje con descripciones de su actuación en París, su discurso en la Soborna y sus importantes conferencias y trabajos en Suecia, escritos en francés y publicados en los medios, traducidos al sueco en Estocolmo y Naas, y reproducidos algunos aquí en "La Prensa", muchos de ellos publicados con un pseudónimo.

Nuestro viajero registra todo...

El día que comienza su viaje, inicia también su cuaderno de viaje, voluminoso registro que queda en París y luego reemplaza por una pequeña libreta de bolsillo con apuntes breves. Escribe también cartas a sus padres, hermanos y amigos íntimos.

Visita nueve países y tiene trato con numerosos educadores: Sluys, Salomón, Defodón, Buisson, De Amicis, Gabrielli, Villari, Zaglia, Giner de los Ríos, Cossio, Alcántara García, Altamira, López Catalán, Van Kalken, Rudin, Giitze, Boogaerst, Hammarlund, Mejerberg, L. Stanley, Otto Salomón.

Su ruta, su itinerario, su curiosidad:

Abril- el día 24 llega a Barcelona, previa parada en Montevideo, en Río de Janeiro y Las Palmas. El diario relata impresiones de viaje, describe personas; una tormenta, mareas. Pizzurno lee, escribe artículos para su revista, contempla una ballena, con otros pasajeros organiza conciertos, recita, hace amistades (Pizzurno, 1973, p. 45).

El día 28 ya está en Francia, llega a París. Va a la Exposición Universal que pronto se inaugura y allí encuentra a varios amigos y discípulos. Ve pasar al presidente Carnot.

Antes de que comience el Congreso Pedagógico Pizzurno parte hacia Gotenburgo, Nääs, a estudiar el trabajo manual. En su viaje en tren pasa por Bélgica y Alemania; luego se dirige en barco hacia los países bálticos, a bordo del *Sophus Danneskioler Sans*. Hace una rápida parada en Korsör, Copenhague, para visitar los centros que le interesan. Llega a Suecia, tres días después se encontrará con su equipaje que se quedó en Copenhague. Frente a la Escuela Normal de Sääs (Figura 1 a 4) ve flamear la bandera argentina, Pizzurno se emociona: "era la primera vez que la bandera de Belgrano ondeaba gallarda en este rincón de la Suecia y yo el primero, el feliz argentino que la veía" (Pizzurno, 1973, p. 50). Luego le presentarán a sus intérpretes, una en el taller y otra en las conferencias. En sus conferencias hará conocer a la República Argentina y las mismas se difundirán en los diarios de Gotenburgo, Estocolmo y de algunas otras ciudades. En Estocolmo apareció su principal conferencia en la revista sueca *Svensk Cararetidnig* –primera revista educativa en Suecia. Entusiasmado con la escuela de Nääs escribe (p. 51):

Salomón llama al sistema de Naas Sistema Educativo de Slojd, pues el principio fundamental es que debe hacerse el Slojd eminentemente educativo; la utilidad material que pueda reportar es lo accesorio; no se usará, pues como un medio económico ni con fines profesionales, y su empleo como medio educativo debe responder a varios principios (...)



Figura 1.
Craft Teacher és Seminar / Taller de slöjd
(trabajo manual). Näås.
Fuente: The Regional State Archives
in Gothenburg: August Abrahamson és
Foundation, vol. ÖIV: 4.



Figura 2.
Interior from the Craft School, 1889 /
Interior del taller de slöjd. En el centro,
Pizzurno.
Fuente: The Regional State Archives
in Gothenburg: August Abrahamson és
Foundation, vol. ÖIV: 4.



Figura 3.
Pizzurno en el taller de slöj, Näås. Breve
iconografía del Educador Pablo Pizzurno
(1865-1940), álbum de fotografías.
Fuente: Archivo Escuela N° 19 D.E. 10 Pablo
A. Pizzurno.



Figura 4.
The students at the woodwork course
number 46, 1889 / Alumnos del curso N°46
de slöjd. Arriba, a la derecha, Pizzurno.
Fuente: The Regional State Archives
in Gothenburg: August Abrahamson és
Foundation, vol. ÖIV: 8.

Julio- el día 13 parte de regreso a París, después de una breve estadía en Estocolmo.

Agosto- el día 18 escribe al Dr. Zorrilla contándole las diferentes actividades y la clausura del Congreso Pedagógico y le adjunta un número de la *Revue Pedagogique*, en la cual Jules Steeg publica un artículo sobre las escuelas de América Latina y asigna el primer puesto a la Argentina.

En la Exposición Universal de París las escuelas argentinas reciben el Gran Premio de Honor: "ha sido plenamente confirmado por el gran Jury Internacional y los premios obtenidos atestiguarán que no somos indignos de que se llame a nuestra patria la "gran República del Sud"" (p. 56).

Septiembre- el día 16 llega a Londres y escribe: "París es soberbio, espléndido, bello y alegre. Londres es enorme, tremendo, *serio*" (p. 58).

Octubre- el día 2 cruza el Mar del Norte para dirigirse a Amberes, Flandes o región flamenca de Bélgica.

El día 12 ya está en Bruselas y el 26 de nuevo en París.

Noviembre- el día 30 en Küsnacht, Suiza, nieva "todo está blanco, suelo, casas, árboles, montañas" (p. 60), Pizzurno visita la Escuela Normal de la ciudad.

Diciembre- Llega la Navidad, se acerca su regreso y escribe:

Roma, diciembre 25: (a su padre) - Hoy es Natale. (...)

¿Está contento, papá?, ¿y usted, mamá?-

Madrid, enero 25 de 1890. -El regreso a la patria está inminente.

Il mio cuore retumba de alegría. ¡Bum, bum!

¡Son las seis y media de la tarde! Tengo una cita a las ocho. Sí, una cita. Pero . . . ¡para comer!

Y ... hombres solos: Cossío, Giner y otros". (Pizzurno, 1973, p. 60)

Enero: en Barcelona, 1890. Ya pronto a regresar... Envía flores a su madre, como cuando llegó a Barcelona, pero diez meses después.

Un propagandista...Difundir la educación argentina: de palabras y de imágenes.

Pizzurno viaja, se detiene para visitar, para conocer: en tren, en barco. Se mueve y escribe, no para de escribir y fotografiar, no se detiene... publica, difunde.

Así llega a la Exposición Universal de París. El 10 de mayo Pizzurno es recibido por el Ministro de Instrucción Pública, Mr. Fallieres, y le entrega un álbum de fotografías de edificios escolares enviado por el presidente del Consejo Nacional de Educación (CNE), Dr. Benjamín Zorrilla. Se realizaron cien ejemplares de los nuevos edificios para la educación pública, fotografiados por Samuel Boote y titulados "*República Argentina, Consejo Nacional de Educación. Vistas de Escuelas comunes*" (1889), con letras doradas que enmarcaban el Escudo Nacional (Mirás, 2011, p. 80).

En Buenos Aires, la "Revista de la Enseñanza" de junio da la noticia de que se ha recibido de París los diarios *Le Temps* y *Le National* que hablan de la entrega del álbum de fotografías al Presidente de la República, por parte del delegado argentino Pablo A. Pizzurno. Dan también datos sobre la enseñanza en la República Argentina a la que ubican en el segundo lugar en educación en América, después de Estados Unidos.

Viajar, regresar... y fundar una escuela.

A mediados de febrero de 1890 anuncia la Revista de la Enseñanza el regreso de su director: el "director viajero" ha finalizado su viaje y vuelve al país. Entusiasmado por aquello que vio y conoció, deseoso de poner en práctica todo lo aprendido funda una escuela, junto a su socio en la Revista:

Abandona entonces su puesto oficial para fundar con el profesor Juan Tufró una escuela modelo y así nace el después famoso Instituto Nacional, de enseñanza primaria, secundaria y especial (1890-1898), pero no cesa su actuación pública, y sus escritos aparecen con frecuencia en revistas de educación y en diarios como "La Nación", "La Prensa", "Tribuna Nacional" y otros, de la capital y de las provincias (...). (Ibíd, p. 63).

El Instituto Nacional intentó nacer como público y buscó ser una escuela modelo laica en la ciudad, entre otras diferentes que iban formando el entramado de una ciudad creciente en cantidad y diversidad.

Recién llegado de su visita por Europa, Pizzurno propone al Dr. Benjamín Zorrilla –presidente del CNE–, la fundación de una escuela primaria modelo. Quien en un principio le dijera que sí, luego, por razones económicas no puede concretarlo.

Pizzurno conocía las escuelas de la ciudad de Buenos Aires, había estudiado durante su infancia en una escuela inglesa, se había formado en la Escuela Normal, y había sido profesor en ambas, siendo nombrado luego director (1887) "de la escuela graduada de varones del Distrito 1º de Catedral al Norte, José Manuel Estrada una de esas escuelas llamadas ímundo ¿concurrida por 700 alumnos" (Pizzurno, 1973, p. 35), la primera escuela de América del Sur destinada a la educación común.

Conocía la educación, se había formado en el país y había viajado para conocer qué sucedía en otros sistemas educativos, quería llevar adelante una educación de vanguardia para el país.

Ante la negativa del presidente del CNE, Pizzurno decide fundar y dirigir en 1890 el Instituto Nacional, de manera privada, y lo incorpora al Colegio Nacional².

Un único edificio no fue suficiente, el ideal educativo se distribuyó en tres espacios en Buenos Aires; a fines del siglo XIX, en donde el barrio de Caballito recién se incorporaba a la Capital Federal, las escuelas públicas no eran muchas y los iniciadores de esta aventura educativa era un grupo de jóvenes viajeros; capacitados, conocedores del mundo y de las experiencias pedagógicas.

2. Se refiere al Colegio Nacional Buenos Aires.



Figura 9.

De izquierda a derecha: Pizzurno, Victorín y Romero Brest. “En lo fundamental y en el fondo, estamos de acuerdo. Álamo, Abedul, Morotibí”.

Fuente: Centro de Documentación Histórica sobre Educación Física y Deportes Gilda Lamarque de Romero Brest (CDH).

El Instituto Nacional se abre en la Capital, fundándose el Internado en un gran edificio “en el Caballito” y comenzando sus clases el 1 de julio de 1890. Luego se funda la Plaza de juegos, en Flores y, más adelante, se abre el Externado, en el centro de la ciudad de Buenos Aires. Tres espacios conectados por un servicio de ómnibus especiales.

Este Instituto laico contó con cursos primarios, secundarios y comerciales, que funcionaron en espacios apropiados para poner en práctica una educación de vanguardia: espacios grandes, amplios, abiertos; con talleres, gimnasios, patios y jardines³.

El Externado (figura 7) funcionaba en el centro, en la calle Cangallo 1728: “era un espacioso caserón muy semejante a la casa de mi familia, y existe aún intacto”, según recuerda el exalumno Alberto Gowa en su diario infantil (1944, p. 13). También hace referencia a un segundo patio, al recordar que los retrataron allí, y cuenta que había tres recreos cortos y uno largo, y que jugaban al Rescate, la bolita, el Mosquito Bomba, la pelota y las carreras.

El gran terreno de 12 hectáreas, frente al entonces Polvorín –hoy Parque Chacabuco (Figura 8)–, contaba con huerta, arbolado, frutales, vacas lecheras, caballos, ovejas, cerdos, aves de corral, palomas y otros animales de distintas clases (inclusive reptiles) utilizados algunos para la alimentación de los pensionistas y pupilos, otros para los carruajes especiales del Instituto y todo para la enseñanza de las Ciencias Naturales y la Agricultura. Dos hectáreas/manzanas estaban destinadas a la “Plaza de juegos”⁴ y ejercicios físicos, pistas especiales para saltos y carreras con y sin obstáculos. Aquí estuvieron las primeras canchas de *foot-ball* en Buenos Aires para argentinos. Dirigía los juegos atléticos Enrique Romero Brest, un joven correntino estudiante de medicina que había aprendido en el Colegio Nacional de Corrientes⁵. En esta plaza se realizaban torneos al aire libre de *tennis* y *foot-ball*, luego de lo cual se compartía una taza de té. Este espacio también contaba con un kiosko, construido gratuitamente por los alumnos de la escuela industrial (Toranzo, 2020).

3. “Ocupaba el edificio en el que, modificado, funciona hoy el Asilo de Huérfanos de Militares (calle Rivadavia al 5.500) más las cinco casas iguales que están a continuación, más una gran casa-quinta enfrente, hoy subdividida” (Comisión Homenaje, 1934, p. 19).

4. Esta Plaza de juegos fue la primera en su tipo, en Buenos Aires. El terreno fue prestado por el Dr. Ortiz Basualdo, de Flores, gracias a las gestiones del Dr. Terreno, Obispo de La Plata (Comisión Homenaje, 1934, p. 259).

5. El irlandés Santiago H. Fitz Simón, director del colegio, había contratado a un profesor de Inglaterra, graduado en la Universidad de Cambridge, Tomás C. T. Reeve, para la enseñanza de los juegos y deportes más utilizados en aquel país..

A Pizzurno lo acompañaron en esta aventura educativa: Gerardo Victorín –profesor sueco egresado de la Escuela Normal de Nääs que se encargaría del trabajo manual en el instituto– y Enrique Romero Brest –quien luego sería el creador de la Educación Física en nuestro país– (figura 9), junto a varios profesores recibidos en la Escuela Normal.

En el Instituto Nacional se gestaron grandes proyectos y reformas para la educación pública en diferentes áreas: los programas, la formación de profesores. Un espacio del pasado, que abrió un gran horizonte al futuro; un laboratorio educativo, en donde se pusieron en práctica aquellas ideas de avanzada.

Pizzurno difundió sus ideas dentro y fuera del instituto, fue un gran propagandista – así le decían, así lo confirmaba– como ya se mencionara: dando conferencias, escribiendo en la prensa diaria y periódica, fundando y publicando diversas revistas educativas.

En Octubre de 1892, Pizzurno escribe en "La Nueva Escuela" –revista que iniciara cuatro meses antes con el doctor José Alfredo Ferreira– sobre "la conveniencia de introducir el trabajo manual educativo o pedagógico en las escuelas argentinas y aprovecha para insistir en la propaganda del slojd cuya influencia en la salud física y moral de los pueblos, es absolutamente necesario que todos comprendan, pues ello contribuirá eficazmente a realizar la fórmula-resumen "hacer para comprender" (p. 64-65).

Tanto es su insistencia y convicción sobre los beneficios del trabajo manual (Figura 10 a 12) que realiza reformas edilicias en su instituto en pos de ello:

en estos momentos el carpintero se ocupa de transformar el gimnasio, con sus argollas, barras, trapecios, perchas, escaleras y demás aparatos, en sala para la otra gimnasia educativa del cuerpo y el espíritu, destinada a invadir las escuelas del mundo entero: el trabajo manual. (Comisión Homenaje, 1934, p. 255).

El gimnasio, como un espacio que a su vez comenzaba a mirar diferente luego de su viaje y estudios: los juegos y ejercicios al aire libre eran superiores a la gimnasia hecha con aparatos móviles o fijos. Tanto Pizzurno como Tufro, entre otros, sostenían estas ideas y es Romero Brest el encargado de llevarlas adelante en el instituto, como profesor de ejercicios físicos.

En el año 1896, Pizzurno funda la revista "El Trabajo Manual" –con colaboradores como Victorín y Romero Brest, iniciando el primer número con un retrato de Salomon y un relato a manera de prólogo y homenaje hacia aquel gran maestro, con quien continuó carteándose durante varios años. Allí relata algunas palabras que el mismo le dijera al entregarle su diploma de fin del curso *slöjd*:

No olvidéis bajo la Cruz del Sud que la Estrella del Norte centellea en el cielo de un país en el que ni la nieve ni los hielos del invierno podrán impedir que corazones amigos palpiten calurosamente por vos', me dijisteis al despedirme en la última y solemne ceremonia de la entrega de los certificados.

¡Ah, no, mi noble maestro, nunca olvidaré ese pedazo precioso de tierra que Nääs se llama y donde durante dos meses no habéis permitido que la bandera argentina dejase de flamear, confundida con la sueca, frente a la Escuela Normal! ¡He sido demasiado feliz en él para olvidarlo! (Pizzurno, 1896, p. 4)



Figura 10 a 12.
Trabajo Manual / Slöjd.
Fuente: Centro de Documentación
Histórica sobre Educación Física y
Deportes Gilda Lamarque de Romero
Brest (CDH).

Viajero y embajador.

Pizzurno no sólo viajó a conocer otras escuelas y sus sistemas educativos, sino que llevó nuestra educación y a la Argentina a lo más alto: al mundo! Con imágenes, con palabras, conocedor de lo que aquí sucedía, orgulloso de su país, de nuestro país... y así fue como al volver no dudó en fundar una escuela, buscando y consiguiendo quienes lo apoyaran en esta gran aventura. Viajó con 24 años y a los 25 fundó el Instituto Nacional y siguió siempre trabajando por la educación. Su búsqueda: la educación pública, y para ella trabajó sin cesar, de manera incansable. Escribió, publicó, dio conferencias... difundió por todo el país su ideal educativo y lo llevó adelante con diferentes reformas.

Referencias bibliográficas.

- Comisión Homenaje. (1934). *El Educador Pablo A. Pizzurno. Recopilación de trabajos. Medio siglo de acción cultural en la Enseñanza secundaria, normal y primaria*. Publicación resuelta como homenaje de sus colegas, exalumnos, amigos y admiradores, al celebrarse sus bodas de oro con la enseñanza (1882-Noviembre-1932). Buenos Aires, Argentina: Editorial Librería del Colegio.
- Gowa, A. (1944). *Cartas a mí mismo. Diario infantil de un discípulo de Pizzurno*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta López.
- Mirás, M. (2011). La arquitectura de las fotos. Buenos Aires en el 1900. *Anales del IAA* N°41. Buenos Aires, Argentina.
- Pizzurno, A. (1973). *Apuntes para una Biografía de Pablo A. Pizzurno*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Nacional de Educación.
- Pizzurno, P. (1896). *El Trabajo Manual*. Buenos Aires, Argentina: Compañía Sud Americana de Billetes de Banco.
- Pizzurno, P. y Tufró, J (1891). *Instituto Nacional. Enseñanza Primaria, Secundaria y Comercial*. Buenos Aires, Argentina: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.
- Toranzo, V. (2022), Tres espacios para una escuela. Tres mosqueteros de la educación. El Instituto Nacional (del Caballito), 1890-1898. En *XI Encuentro interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*, Universidad Nacional de Córdoba, 29-11 al 2-12.
- Toranzo, V. (2020), "El Instituto Nacional (del Caballito), 1890-1898. Un espacio para la educación que quiso nacer como público", *A&P Continuidad*, FAPyD, Universidad Nacional de Rosario, N°13/7, diciembre, "Espacios educativos para el presente".

Acerca de la autora.

Verónica Andrea Toranzo.

<https://orcid.org/0000-0002-2418-7725>

Magister en Educación con orientación en gestión educativa (Universidad de San Andrés), Diseñadora Gráfica (UBA). Profesora de Educación Física (ISEF N°1 "Dr. Enrique Romero Brest) en diferentes niveles educativos, actualmente en nivel secundario y en el ISEF N°1 "Dr. Enrique Romero Brest", cátedra "Práctica de la Enseñanza en el Nivel Primario". Participó en congresos y conferencias; y es autora de artículos publicados en medios nacionales e internacionales y del libro "Arquitectura y Pedagogía. Los espacios diseñados para el movimiento", NOBUKO, 2009. Visitó escuelas en diferentes países. Realiza investigaciones en el área de la arquitectura escolar/espacios escolares. Las investigaciones sobre "El Instituto Nacional", se iniciaron como parte de la tesis de doctorado FADU-UBA, en cotutela con la Universidad de Montpellier III, Francia.

Investigadora independiente.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires. República Argentina.

Correo electrónico: veroniktoranzo@yahoo.com.ar



ISBN 978-950-29-2037-5

