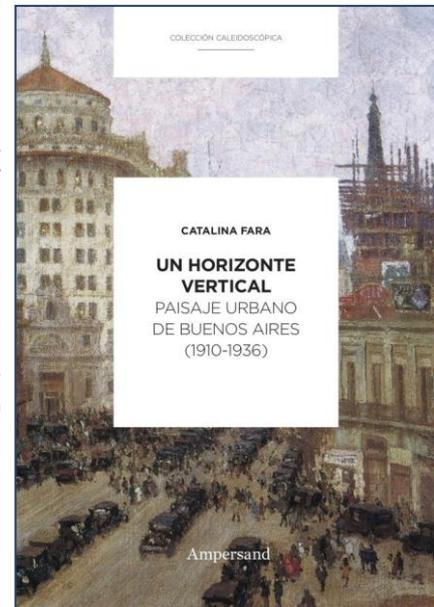




Pérez Hospitaleche, Ma. Sofía. "Reseña bibliográfica: Catalina Fara, *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)*".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2022, vol. 11, n° 24, pp. 203-206

Catalina Fara
Un horizonte vertical
Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Ampersand
2020
252 pp.



María Sofía Pérez Hospitaleche¹

Recibido: 31/10/2021 || Aprobado: 20/11/2021 || Publicado: 21/03/2022

En *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires* (1940), Ezequiel Martínez Estrada coloca una acertada cita de Rilke a modo de apertura: “una gran ciudad es cosa *contra natura*”. En efecto, todas las grandes ciudades son el resultado de amplias y múltiples transformaciones, que si bien parten de las mismas personas que habitan en ella, se modifican a través de nuevas maquinarias, tecnologías, sistemas de valores e ideas. Dicho entramado no es ni silencioso ni cerrado, por el contrario, se abre y se repliega hacia fuera y contra sí mismo, dejando a la vista su propia complejidad. De una forma clara, abarcadora y exhaustiva, Catalina Fara expone en *Un horizonte vertical* cómo la complejidad de Buenos Aires fue transmutando a través de

los múltiples mecanismos estéticos, sociales, culturales, visuales y políticos.

Un horizonte vertical se encuentra estructurado en cinco capítulos que trazan el análisis sobre la mutación de signos y elementos que se implementaron como iconografía identitaria de Buenos Aires entre los años 1910 y 1936. Es de gran relevancia la amplitud del corpus de trabajo, no solo por lo vasto sino por lo multidisciplinar y diverso: desde fotografías, mapas, postales, publicidades, pinturas, relatos, viñetas humorísticas, literatura, discursos sociales en revistas, diarios y museos. Efectivamente, Fara afirma que su libro es extenso al mismo tiempo que constituye un heterogéneo conjunto de análisis de diferentes disciplinas sobre los discursos de la ciudad. Sin embargo, la lectura es clara, gracias a que la autora despliega una serie de diversos y términos y conceptos

¹ Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras (UNMDP). Contacto: sofia.perez@outlook.com

que le permiten trazar una contundente estructura de la metamorfosis porteña. Por un lado, se mantienen presentes las dicotomías tales como campo/ciudad, río/pampa, horizontal/vertical, tradición/modernidad, centro/periferia, construcción/ruinas, centro/suburbios, entre otras. Por el otro, puntualiza, en el plano estético, las redefiniciones de lo “sublime”: destaca la retroalimentación de la obra pública con la estética pictórica.

El primer capítulo analiza presencia del Río de la Plata como primer escenario de la cultura iconográfica de la ciudad: las costas “poco sublimes”, de difícil acceso y el río centrado en la exportación portuaria abrieron paso a los “dilemas del urbanismo y metamorfosis de los paisajes costeros” (39-40). La tensión metropolitana y modernizadora se basó en la conexión de lo natural y la infraestructura portuaria. Sin embargo, la maquinaria que constituyó el principal motivo de la transformación costera fue la cámara fotográfica, la cual aceleró todos los procesos de la imagen: la máquina central del modernismo que impacta en lo simultáneo y la aceleración urbana. Gracias a ella no solo existe el testimonio de estructuras inexistentes en la actualidad, sino que se abre un nuevo circuito entre soportes como la postal, la pintura, el almanaque. En este sentido, se mantiene el testimonio de los espacios y objetos que están en constante construcción-deconstrucción, y cómo estos objetos sobreviven en el imaginario de los habitantes. A través del recorrido historiográfico, visual y social, la autora da cuenta del repertorio de motivos que conforman la imagen costera de Buenos Aires con su naturaleza idealizada, continuada luego por la decepción visual y la industrialización del Río que dieron paso al paisaje portuario.

En el segundo capítulo se analiza el funcionamiento de la gramática de este paisaje urbano, mostrando el incesante cambio: el discurso modernista y su estética de la velocidad y la destrucción de estructuras edilicias. Si en el primer capítulo la autora se valió principalmente de foto-

grafías, pinturas y diarios, es interesante cómo en el segundo la literatura de Roberto Arlt, Lucio V. López y la revista *Caras y Caretas* son centrales para dar cuenta del discurso de los modernistas y los vanguardistas por un lado, y sus opositores ideológicos, por el otro. Estos discursos se enunciaban junto con los cambios de la ciudad, la cual se caracteriza como el *sublime industrial* a través del movimiento de la arquitectura colosal y efímera urbana –como el entonces Banco de Boston. Estas estructuras pasaron a formar parte del imaginario visual, no solo por la difusión de la imagen sino también por la rapidez con la que eran demolidas. En efecto, esta primera acepción de *sublime industrial* se define por la estética de la destrucción: se interpela al espectador apelando a una manifestación material y simbólica del deterioro político, económico, cultural y social. El conflicto se enfatiza por la mirada contraria, la cual leía el avance tecnológico y metropolitano como “el progreso” de la ciudad. Sin embargo, al instaurarse un gobierno de facto en 1930, la destrucción pasó a tener una nueva lectura: las ruinas urbanas como símbolo del desmoronamiento de las instituciones democráticas.

En el tercer capítulo, la relación entre el arte moderno y sociedad toma relevancia. Se lee particularmente aquí una continuidad con la cita inicial de Estrada: “La ciudad es de por sí un entorno ‘antinatural’ y los fenómenos naturales que la transforman acentúan la condición del *sublime urbano* [...] como una forma de procesar la ansiedad ante el cambio y lo desconocido” (120). En efecto, en este capítulo la autora analiza cómo se recurre a lo “antinatural” de la ciudad (postes de luz, cabinas, carteles luminosos, el cemento, etc.) contrapuesto a la naturaleza (tierra, árboles, plazas, lluvia) en la década de 1930 de la estética porteña. Las pinturas recurrentes de lluvias, plazas, esquinas en ruinas, con el predominio de un elemento natural, abren el escenario al individuo porteño que vagabundea –el *flâneur*–, que se pierde en las calles para encontrarse y

ser retratado en pinturas, tiras y relatos, tomando “la pobreza humana como un espectáculo”. La ciudad se divide entre la luz y la sombra como sinónimo de centro/suburbio. Fara se centra en el *sublime urbano* como estética del centro-luz, que desplaza, a la vez que lo natural, la identidad particular: el anonimato, la elegancia y la frivolidad enmarcan todo el colectivo que transita por las calles centrales porteñas.

El cuarto capítulo retoma el contraste naturaleza/ciudad focalizándose en la estética del suburbio/sombra: el *sublime barroso*, estética que se formó por los avances estructurales, edificios y materiales de la ciudad. La estética edilicia y de obra pública pone de relieve el centro de la ciudad, estratificando socialmente a los ciudadanos. En estos mismos espacios no solo se ponen de manifiesto las insuficiencias y desigualdades de la obra pública, sino que además se inaugura dicha estética del *sublime barroso*, en la cual la naturaleza con sus zanjones y arroyos se filtra en la estructuración urbana artificial. En paralelo con el centro, los suburbios poseen su propia identidad barrial. Así, se da paso a la tradición artística boquense que refleja la cotidianeidad del arrabal. Es en esta misma época que se instaura la polémica Boedo-Florida de la cual surgen renombres como Xul Solar, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges. Y así mismo se marca tajantemente la diferencia entre los dos grandes grupos vanguardistas de la época: si en Boedo la revolución pasa por transformar el mundo, en los de Florida la transformación se aboca a lo literario.

El último capítulo se enfoca en la relación entre el canon estético representado por el Salón Nacional de Bellas Artes y su influencia en la construcción de imaginarios sobre la ciudad moderna. Fara, valiéndose de postulados de Walter Benjamin, sostiene que si una imagen se convierte en paradigmática es por su relación con las prácticas sociales, las instituciones y las producciones simbólicas que determinan un estilo o modo de vida de una

sociedad. La autora analiza la representación de las dos líneas artísticas de la época y sus tensiones: por un lado, los costumbristas que sostenían que el arte nacional debía representar los valores y espacios que diferenciaban de Europa, como las sierras o el campo. Por el otro, los vanguardistas sostenían lo moderno al representar la ciudad –se define el sublime industrial observando la ciudad modernizada– que conformaba un gesto disruptivo ya que se situaban “en contra del ‘nacionalismo de almanaque, con el gaucho buen mozo, la tapera, el ranchito, la pampa y su ombú’” (221). A través de las elecciones y políticas que instaura el mismo Salón Nacional y sus representaciones, se analiza en porcentajes los motivos representados para poder dar cuenta de dicha tensión. En conclusión, la prensa ilustrada tendía a la representación de lo urbano y las salas de arte, a la del campo.

Un horizonte vertical nos muestra en un paseo visual, decodificado y claro las constantes transformaciones de Buenos Aires a lo largo del periodo estudiado. A través de un vasto y heterogéneo corpus, su investigación da cuenta de los diferentes discursos que funcionaron para crear las identidades, estética y estructura de Buenos Aires. Retomando una reflexión acerca de la composición del *sublime industrial*: “En los paisajes urbanos se puede encontrar entonces una superposición de tiempos que [...] nos conduce, finalmente, al espectador, quien a su vez agrega sus propios tiempos sobre la imagen” (81-82). En efecto, este valioso trabajo es una guía, bajo la visión posmoderna, de los mecanismos “contra natura” que definieron la imagen iconográfica de Buenos Aires y, en simultáneo, el imaginario de sus habitantes. En medio de todo esto, la autora se vale de conceptos teóricos que se van redefiniendo década a década, que no solo son útiles para su análisis sino que funcionan como metáfora de su objeto de estudio: lo constante en Buenos Aires fue su incesante cambio.

Obra citada

Martínez Estrada, Ezequiel. *La cabeza de Goliath*. Buenos Aires, CEAL, 1986.