

Buenas Aéres

1

verano/otoño 2014



ULRICO

Revista digital de historia y cultura
de la Ciudad de Buenos Aires

ULRICO

Revista digital de historia

y cultura de la Ciudad de Buenos Aires

junio de 2014 - Año 1 - N° 1

Una publicación de



**Patrimonio e
Instituto Histórico**

Dirección General

Liliana G. Barela

Idea y Dirección

Lidia González

Secretaría de redacción

Silvana Luverá

Colaboraron en este número

Roberto Araujo

Sandra Condoleo

Luis O. Cortese

Vanina Escales

Lidia González

José María González Losada

Laura Kravetz

Daniel Paredes

Elza Scalco

Corrección

Marcela Barsamian

Fernando Salvati

Diseño en Comunicación Visual

Fabio Ares

Bolívar 466 (C1066AA) Buenos Aires

República Argentina

Tel: 054-11-4339-1900-99

(líneas rotativas)

dgpeih@buenosaires.gob.ar

Colaboraron en este número

*El contenido de los artículos firmados
es responsabilidad exclusiva de los autores*

Registro DNDA en trámite.

Es propiedad de la Dirección General Patrimonio e
Instituto Histórico dependiente del Ministerio de
Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Contactos:

revistaaulrico@gmail.com

Subsecretaría de Patrimonio Cultural
MINISTERIO DE CULTURA



Buenos Aires Ciudad

Sumario



Presentación	4
<i>Lidia González</i>	
La fiebre amarilla de 1871. Salubridad y desplazamiento urbano	5
<i>Lidia González y Daniel Paredes</i>	
Antecedentes y ejecución de las obras de empedrado de la Ciudad de Buenos Aires	12
<i>Elza Scalco</i>	
Fragmentos de un barrio: Balvanera entre el Once y el Abasto	15
<i>Sandra Condoleo</i>	
Acerca de Martiniano Leguizamón y el realismo tradicional	22
<i>Vanina Escales</i>	
"El negro Rosendo" un pionero del tango	30
<i>Luis O. Cortese</i>	
La vigencia del pensamiento de Raúl Scalabrini Ortiz a 55 años de su fallecimiento	35
<i>Roberto Araujo</i>	
El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años 30	50
<i>Laura Kravetz</i>	
Dos décadas a todo volumen. Rock, democracia y neoliberalismo en las décadas del 80 y 90	62
<i>José María González Losada</i>	
Reseñas de las publicaciones que están a la venta en la DGPeIH	77

Presentación



Ulrico. Revista de historia y cultura de la Ciudad de Buenos Aires nace por el deseo de difundir las investigaciones que se realizan en la Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

Bien sabemos que Buenos Aires ha sido siempre una ciudad con gran producción de revistas de carácter histórico-cultural, tanto las que proceden de instituciones académicas como las de difusión general, y que muchas de ellas son de consulta insustituible. Basta recordar *La Revista de Buenos Aires*, histórica publicación que entre 1862 y 1871 dirigieron Miguel Navarro Viola y Vicente Quesada, en la que aun hoy podemos descubrir artículos y ensayos esenciales de nuestra memoria nacional y americana.

Conscientes de la existencia de tan variadas como notables publicaciones, presentamos nuestros trabajos que, por ser el resultado de diversos proyectos, atraviesan un amplio campo de estudio y, creemos, pueden aportar propuestas de interés.

Desde esta perspectiva y con gran entusiasmo hemos emprendido esta publicación periódica en formato digital, donde trataremos de construir un espacio de reflexión sobre nuestra ciudad. Y sobre nosotros mismos.

En este primer número los temas recorren diversos aspectos de la historia de Buenos Aires como el primer empedrado de calles, o la semblanza de un barrio tradicional como Balvanera. A poco de haberse cumplido 100 años de la gran epidemia de fiebre amarilla de 1871, volvemos a interrogarnos sobre su impacto en la memoria popular.

El análisis de una carta que Martín Leguizamón escribe a Javier de Viana en 1921 refleja su posición en la defensa de la lengua criolla frente al mestizaje cultural que produjo la gran inmigración. Una mezcla de saberes y actitudes que, por ejemplo, alimentó la más característica expresión cultural porteña, el tango. El trabajo sobre Rosendo Mendizábal nos presenta a uno de los primeros músicos afroargentinos de la "vieja guardia".

Si algo persiste en estos, y en los trabajos que vendrán, es la indagación por la esencia de Buenos Aires, por sus habitantes y sus modos de representación. Así lo reflejan los artículos sobre el cine de los años 30 y en el rock de las décadas del 80 y 90.

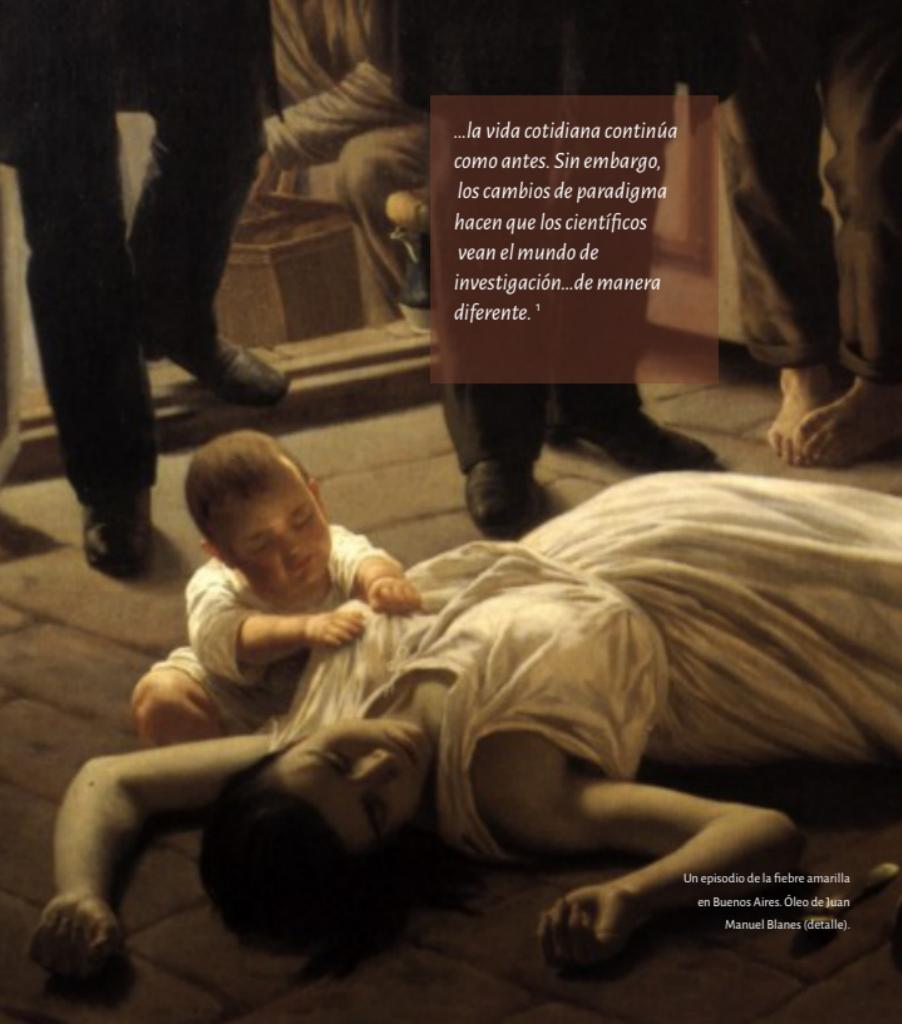
Finalmente, próximos a cumplirse 55 años de la muerte de Raúl Scalabrini Ortiz, quisimos volver a destacar la vigencia de su pensamiento.

Algo más: ¿por qué Ulrico? Cuando el bávaro Ulrico Schmidl partió con la expedición de don Pedro de Mendoza, quizás no imaginó que sería uno de los primeros en relatar las peripecias de esta expedición que estableció en 1536 el primer asentamiento en la zona que hoy ocupa la Ciudad de Buenos Aires.

Sus crónicas –publicadas en 1567, curiosas e imaginativas– pueden considerarse el punto de partida de la historia del Río de la Plata.

Ojalá su nombre sea auspicioso para la publicación que inauguramos.

Lidia González



...la vida cotidiana continúa como antes. Sin embargo, los cambios de paradigma hacen que los científicos vean el mundo de investigación...de manera diferente.¹

Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires. Óleo de Juan Manuel Blanes (detalle).

La fiebre amarilla de 1871. Salubridad y desplazamiento urbano

Por Lidia González y Daniel Paredes

Se estaba recién estrenando el año 1871 en la "gran aldea", cuando la población porteña se vio sumida en un mundo de angustia y terror: el 27 de enero, en Buenos Aires, comienza a desplegar sus efectos mortales la fiebre amarilla.

El primer caso fatal se produjo en la calle Bolívar al 1200 durante la mañana de ese 27, y cuando la Comisión de Higiene Pública, presidida por Luis María Drago, advirtió poco después la necesidad urgente de aislar al enfermo para cercar el foco infeccioso, la indicación fue desatendida. Este fue el principio de la epidemia más devastadora que conoció el país en toda su historia.

Después de cuatro meses se contabilizó un total de 13.164 víctimas, número que se acercaba al 10% del total de la población porteña, que para ese

entonces contaba con unos 170.000 habitantes.²

El déficit de infraestructura que exhibía la ciudad solo podía conducir a la multiplicación de la enfermedad. El servicio de aguas corrientes era casi nulo y los pantanos de las calles y los bajos de la ciudad se llenaban con basuras.³

Sobre esto aclaran Liliana Barela y Julio Villagrán Padilla⁴ que Buenos Aires tenía en relación con sus habitantes, una aceptable cantidad de establecimientos destinados a albergar enfermos. Si algunos autores critican la "falta" de ellos es porque en realidad la ciudad no estaba preparada para internar una masiva cantidad de casos, que pudo llegar al 35 o 40% de su población. Recuérdese que en un momento del primer semestre de 1871 la ciudad sufrió, además de las enfermedades comunes de la época, casos de fiebre amarilla,

toidea y viruela, y una epidemia de cólera. A esto se agregan los estragos que causaron a la ciudad las inundaciones ocasionadas por las lluvias torrenciales de aquel otoño. "Tanto al Sur como al Norte, rebasaron los riachos terceros; cuadras enteras de casas llenándose de agua y muchas familias fueron salvadas por los fondos de sus propiedades, no siendo posible pasar a las veredas convertidas en ríos."⁵ Las autoridades municipales y las comisiones de vecinos afrontaron la crisis atendiendo la urgencia y sin mayores prevenciones. Se habilitó el Cementerio de la Chacarita, ya que el del Sur y el del Norte no daban abasto para atender los servicios.

Es un hecho muy digno de observación que, al despedirse la fiebre amarilla (el día 12 de junio fue el último caso) entraba como sustituta la viruela.

"El resultado fue comprender que no había barrio ni lugar determinado: que no había ninguno amenazado en especial, porque en todos estaba desparramada la enfermedad (...)"⁶

"Cuando murió Buenos Aires"

Tomamos para iniciar este apartado, el clásico título del libro de Miguel Ángel Scenna⁷ donde analiza con detalle la relación entre la epidemia y Buenos Aires, la ciudad como escenario de la devastación y la reacción de la población y las autoridades para enfrentarla.

El panorama que presentaba Buenos Aires era desolador. Las imágenes descriptas por quienes se encontraban en la ciudad en ese año de 1871 reflejan el pánico que se apoderaba de la población. Términos como "corridas", "espanto natural", "paralización y abandono" de los lugares habituales dan la idea del impacto de esta sucesión de calamidades. Veamos algunos testimonios:

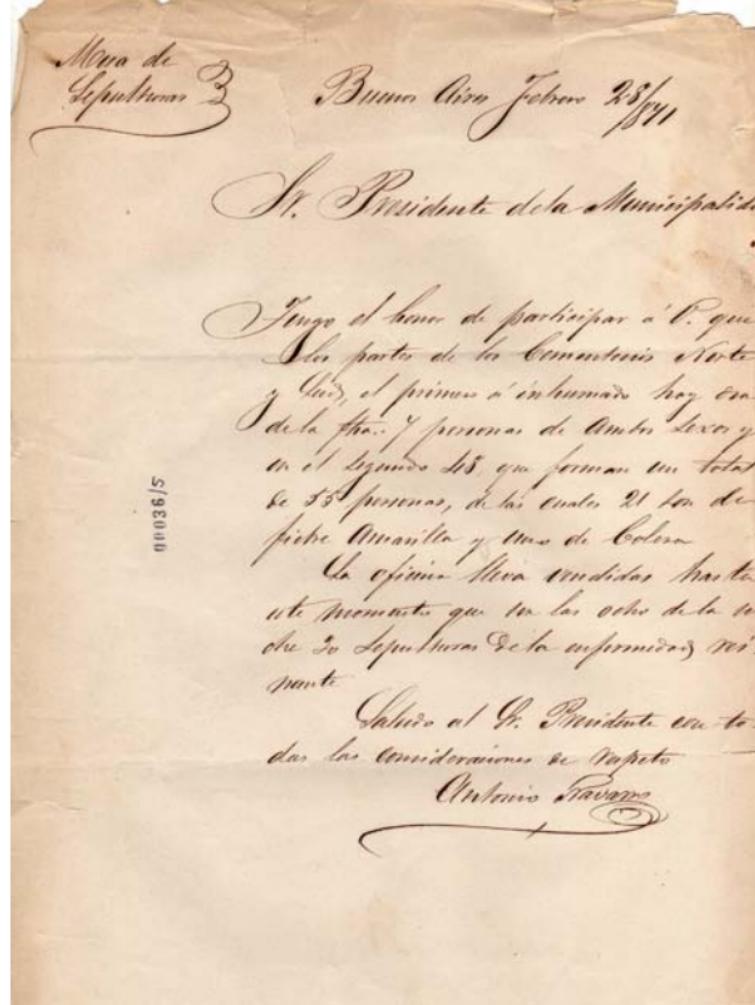
"Cuando en el verano de 1871 el puerto de Buenos Aires sufrió aquel flagelo terrible de la fiebre amarilla, los habitantes de la ciudad, desesperados, huían hacia los campos en procura de que se cortara la enfermedad. Mi madre tenía 16 años y mi padre... ofreció llevarla a la chacra de un pariente en las Lomas de Zamora (...)"⁸

Robert Crawford, integrante de una expedición inglesa para analizar la ruta de un probable ferrocarril trasandino, decía:

"Hallamos a la ciudad sumida en una profunda tristeza. En pocos meses la peste había barrido veinte o treinta mil de sus habitantes (...)"⁹

La sensación de muerte transmitida en los textos contemporáneos a la fiebre es retomada en el siglo XX con renovado dramatismo. El ensayista

1871, febrero, 28. Parte de las inhumaciones realizadas en los Cementerios Norte y Sur.
L. 36. GCBA. DCPeIH. Archivo Histórico.



Ezequiel Martínez Estrada en su versión apocalíptica habla de castigo, de escenas infernales:

"Fue en 1871 cuando Asclepios castigó más duramente a la ciudad. Lo hizo por dos razones: porque se había gastado en la guerra contra el Paraguay el empréstito concertado para obras sanitarias y porque la ciudad conservaba una 'sociedad máxima' digna de los tiempos de S.M... Aquél fue un episodio horrible, el más espantoso que la urbe presenció desde los días finales de la primera fundación (...).

Al espanto natural de la mortalidad en masa, de escenas infernales como la de arrastrar al cementerio los cadáveres atados a la cola de los caballos (...), se unía el frenesí de las gentes huyendo a los pueblos cercanos, sin preocuparse por los desdichados que caían heridos por las flechas de plata (...). Centenares de muertos quedaban hacinados en los cementerios (...). Nadie reconocía otra ley que la de salvarse, y la voz de la conciencia no se oía por el clamor y el estrépito de los carros y caballos disparados."¹¹

Exagera Martínez Estrada al ofrecernos esta imagen dantesca de una ciudad espantada que no podía oír ni su propia conciencia? La llegada de la peste se transformó en una especie de paradigma histórico, ya nada volvería a ser como antes, con ella

desapareció también una época, un pasado glorificado que la vieja élite se encargaría de idealizar.

Y si no, nos lo recuerda Calzadilla cuando dice que la clase alta ya no es:

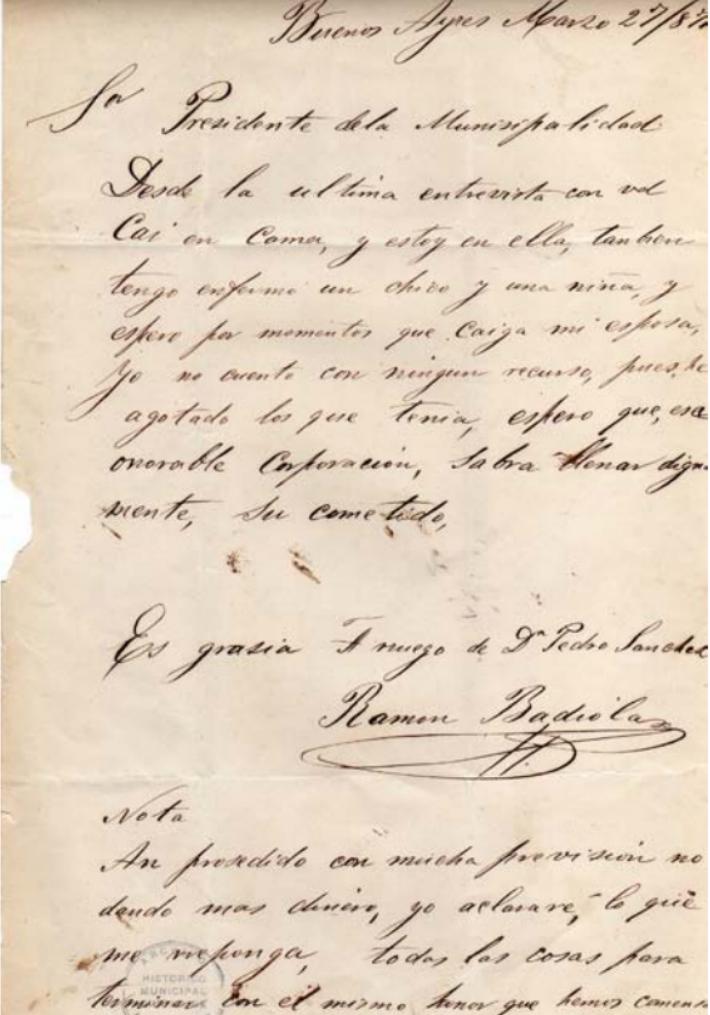
"la flor y nata de aquellas familias aristocráticas que todas se conocían sin que ninguna, ni aun teniéndolo, se pusiera el 'de' del título nobiliario con que hoy quieren aparecer disfrazados ilustres desconocidos, como dice Mansilla", debiendo abandonar los encantos positivos de una existencia tranquila y honorable.¹¹

La avenida Rivadavia, entre el norte y el sur de la ciudad

"Así como ahora todo el mundo se viene a vivir al norte, entonces la flor de la canela estábamos todos al sud."¹²

Los barrios que quedan al sur ya no son el Saint Germain de la aristocracia argentina, apuntaba Calzadilla. Si bien la Plaza de Mayo y sus alrededores seguían siendo el centro de las actividades comerciales, financieras y sociales de la clase alta, hacia la década de 1870, las residencias de la élite se construyeron en el norte, tomando como línea divisoria la calle Rivadavia. La proximidad a la Plaza determinaba el prestigio de la familia. El eje aristocrático por excelencia era el de Perú-Florida, para luego desplazarse

1871, marzo, 27. Solicitud de asistencia de un particular para él y para su familia, afectados por la fiebre amarilla.
L. 36. CCBA. DCPeIH. Archivo Histórico.



hacia las nuevas y amplias avenidas que se habían abierto y empedrado, como la avenida Alvear.¹³ Los recién incorporados a la clase alta contribuyeron marcadamente al establecimiento de la élite en el lado norte.

El desplazamiento hacia la zona norte será gradual y recién se hará visible en la conformación de nuevos barrios ya avanzada la década de 1880 y configurando a fines del siglo XIX y comienzo del siglo XX, lo que comúnmente se denomina Barrio Norte y que incluye los actuales barrios de Retiro, Recoleta y Palermo.

Para explicar este movimiento, encontramos ejemplos en forma recurrente, tanto en los relatos de esa época, como en la historiografía más actual, a partir de la epidemia del año 1871.

En los periódicos era frecuente encontrar avisos sobre alquileres y ventas de propiedades alejadas del centro. Leemos en *La Tribuna* el alquiler de "una casita con cuatro habitaciones y además oficinas" que prometía ser "un buen remedio contra la peste".¹⁴

Escribe un miembro de la élite:

"Qué amplitud ostentaban las casas de antaño! La nuestra de Azcuénaga, con sus 30 varas de frente y 70 de fondo, sus galerías de columnas y su jardín lleno de sol, no era la excepción en los barrios del norte. Y esas viviendas, de las que ya no

queda sino uno que otro resto, surgieron en Buenos Aires cuando la fiebre amarilla del 71 desplazó la población hacia las afueras".¹⁵

Y agrega:

"Mientras los negocios se adueñaban del centro, desplazando las familias hacia el Norte, el 'petit hotel' se imponía con ese poder tiránico con que se difunde entre nosotros cualquier novedad".¹⁶

Indudablemente, la fiebre amarilla impulsó esta tendencia inicial de ir hacia el norte y hacia afuera, en parte por las malas condiciones sanitarias de la zona sur de la ciudad, pero también como un modo de distanciarse de las multitudes y generar un nuevo espacio social, de suntuosas residencias y parques arbolados.

Los espacios de exclusión social

"Al Norte. ¡Atención personas de gusto!"

Hasta mediados del siglo XIX, la residencia de la clase alta se concentraba en la zona sur de la ciudad (parroquias de Montserrat, San Telmo y Catedral al Sur), preferencia que se traslada a partir de esta época hacia Catedral al Norte, ocupando especialmente las zonas de la Merced y de San Nicolás. Tras la explosión de la fiebre amarilla, los sectores poderosos buscaron refugio en los nuevos barrios que ocupaban las parroquias del Socorro y del Pilar.

1871, marzo, 29. Acta dirigida al Presidente de la Comisión Municipal sobre las gestiones realizadas para alojar a familias que deben abandonar la ciudad.

L. 36. GCBA. DCPeIH. Archivo Histórico.



0002412

Buenos Aires, marzo 29
1871
Al Señor Presidente de la Comisión
Municipal

Habiendo comunicado la Comisión Suprema de preparación alfanuco a las familias pobres obligadas a salir de la Ciudad, tener ya preparadas algunas habitaciones en ese objeto en San Martín, tengo la satisfacción de participarle a V. A. expresar de que le diré hace poco a las Comisiones Peninsulares de Hacienda.

Dijo que. A.V.

Antonio Callalavor



Con la llegada de inmigrantes crecen los sectores populares que se ubican generalmente en áreas cercanas a sus fuentes de trabajo. Se trataba de lugares depreciables, en muchos casos abandonados por los miembros de la clase alta; así fue que las viejas casonas se terminaron convirtiendo en conventillos. También surgen otros barrios con infraestructura deficiente que son destino de los trabajadores (Barracas, La Boca, Constitución y un sector de Balvanera).¹⁷

A partir de 1880 con la conformación de un Estado moderno, que se organiza bajo una nueva concepción de progreso y funcionalidad, el espacio urbano también experimenta nuevas intervenciones en su fisionomía. La conformación de un nuevo orden social dejaba atrás la idea de compartir trabajo y vivienda en un mismo espacio. Ya en el periodismo porteño la diferencia comienza a advertirse entre el sur y el norte. Se escribe en *Las Novedades* del 9 de noviembre de 1880 que los dos sectores están subdivididos por la calle Rivadavia y los singulariza en una notable caracterización:

"El Sur es por lo general más criollo, el Norte es más europeo; aquél un tanto más democrático, éste más aristocrático. En el Sur vive la medianía tranquila, tradicional. En el Norte, en cambio los nuevos ricos, las fortunas nuevas. En un lado, las viejas casas de tres patios; en el otro los palacetes que

imitan la arquitectura francesa o italiana de esos días".¹⁸

Si bien muchos integrantes de la clase alta mantienen aún a fines de la década de 1890 sus residencias frente a la calle Florida, poco a poco se va conformando una zona residencial, privilegiada. En 1888 un aviso del diario *La Nación* anuncia la venta de un lote ubicado sobre la avenida Callao, entre Juncal y Melo: "Al Norte. ¡Atención personas de gusto!".

En 1884 el intendente de la ciudad, Torcuato de Alvear, se manda construir un palacete en la esquina de Juncal y Cerrito; le seguirán otros. Para completar las ventajas de vivir al norte, las autoridades municipales dotan de comodidades sanitarias a los nuevos barrios. En 1887 solo la tercera parte de las casas de la capital poseen agua potable, y son precisamente las de los sectores más acomodados. El resto la sigue recogiendo de los viejos pozos o cisternas, generalmente contaminados.

Algunas conclusiones

Gran parte de la historiografía sostiene que la epidemia de fiebre amarilla de 1871 produjo un reordenamiento en el espacio urbano, desplazando a la población más acomodada hacia la zona norte de la ciudad, concentrando, en consecuencia a los sectores populares en el sur.

Es indiscutible el impacto que causaron la epidemia y otras calamidades en una ciudad sorprendida

1871, abril, 13. Nota al presidente de la Comisión Municipal que informa sobre la oferta de alojamiento y de mantención para un grupo

de familias pobres.

L. 36. GCBA. DCPeIH. Archivo Histórico.



00020/3

Buenos Aires 1871
Al Sr. Presidente de la Comisión
Municipal de la Ciudad
El Sr. Dr. Eduardo Costa, por su
y en nombre de su hermano
han ofrecido gratuitamente al
Gobierno, al Ayuntamiento y Municipio
en la Campaña para cuatro
seis familias pobres, y habien-
do tenido de vista tan huma-
nitaria Ofrecimiento, me
es grato participarlos a Uds.
que la Comisión Municipal
pal encuentra conveniente
utilizarlo.-

Dijo que al Sr. Presidente
Antol. Vilas
G.R.

en su insuficiente infraestructura sanitaria. Y que al mismo tiempo, mostró las ventajas de vivir en lugares altos y arbolados.

Sin embargo, la mayoría de la población permaneció en la ciudad y pasado el peligro, la Plaza de Mayo y sus alrededores siguió siendo un lugar prestigioso para vivir.

Debemos tener en cuenta que el corte que establece la avenida Rivadavia ya desde temprana época ha marcado una línea divisoria entre el norte y el sur de la ciudad; y que paulatinamente la élite va construyendo sus residencias al norte de la avenida.

Al producirse la fiebre amarilla toma impulso esta orientación.

Pero será recién a fines del siglo XIX y comienzos del XX cuando el nuevo ordenamiento del Estado favorezca el surgimiento de una élite que buscará identificar su condición social con una determinada zona de la ciudad, siguiendo a la avenida Alvear.

Esta relación entre el norte y el sur marcará una huella sin retorno en la sectorización social. En este sentido, hablar hoy del sur o del norte sugiere una caracterización cargada de sobrentendidos: el norte es elegante, posee grandes espacios verdes, es más caro, residencial y el sur es comercial, popular, sucio.*

COMISION HIJENICA DE LA PARROQUIA DE SAN NICOLAS

1871/37
00106

PARTE DIARIO

CALLE.	NUMERO.	NOMBRES.	ENFERMEDADES.	MEDICO QUE LO ASISTE.
Muertos				
Libertad	168.	Guillermo Baudet -	Fiebre amarilla.	Ballester -
18	124.	Angel Alata -	is is	Peron -
18	222.	Venancio Benítez -	is is	Burard -
Paraguay		Camilo Capistre -	is is	Lencastre y muerto en la c.
Clemente	272.	Teresa Arute -	is is	Se ignora.
Cerinita	166.	Juan Bassi -	is is	Ardeingi
Nuevos enfermos				
Clemente	272. -	Enfermos -	Fiebre amarilla -	No tienen nombre.
18	324. -	Libertad -	is is	Ballester.
Libertad	132. -	Blas Cataldi -	is is	Ardeingi.
Suciedad	152. -	Se ignora -	is is	Dalague.
Cerdota	232. -	Aguirre Vicente -	is is	Ballester.
18	232. -	Antonio Monetti -	is is	is
18	222. -	is Martinez -	is is	is
18	222. -	Maria is -	is is	is
18	222. -	Enfermos -	is is	is
18	202.	Roman Martine -	is is	is
Cerro	305.	Alba Escobar -	is is	Motiue (manana tendrá)
Libertad y Paraguay		Se ignora -	is is	Ballester

Buenos Aires, de 1871.

EL INSPECTOR

1871. Parte diario de muertos y enfermos por la fiebre amarilla de la Comisión de Higiene de la parroquia de San Nicolás.

L. 36. CCBA. DGPH. Archivo Histórico.

Notas

¹ Thomas Kuhn, *La estructura de las investigaciones científicas*. México, FCE, p. 176.

² Censo Municipal de Buenos Aires, 1887, T. I, p. 121.

En 1867 los límites del Municipio de la Ciudad de Buenos Aires, con una superficie territorial de 3.936 hectáreas. Según el Censo de 1869, la ciudad estaba dividida en 20 secciones; la densidad de población era de 43,54 habitantes por hectárea; se levantaban 19.399 casas "de todo género"; y la población total ascendía a 177.787 habitantes. La sección más densamente poblada era la III (comprendida por Córdoba, Libertad, Independencia y Paseo Colón, con 17.134 habitantes) y la menos poblada era la XVII (Córdoba, Ecuador, Anchorena, Río de la Plata, Arroyo Maldonado y Rivera, con sólo 815 personas).

En 1887, se duplicó la cantidad de habitantes por hectárea y la zona más densamente poblada pasó a ser la sección VI (Rivadavia, Solís, Independencia y Salta, allí vivían 39.267 vecinos) y la XII (Boedo, Solís, Pavón y Amancio Alcorta, con 4982 personas) la menos densamente habitada.

³ Manuel Bilbao, *Buenos Aires. Desde su fundación hasta nuestros días*. Buenos Aires, Imprenta de Juan Alsina, 1902, p. 190.

⁴ Liliana Barela, y Julio Villagrán Padilla, "Notas sobre la epidemia de fiebre amarilla", en *Revista Histórica*, Tomo III, N° 7.

Buenos Aires, julio-diciembre de 1980, p.128.

⁵ Censo Municipal de Buenos Aires, 1887, p. 50, T.I.

⁶ Memoria Municipal 1871-1872. Buenos Aires, Imprenta Americana, 1872.

⁷ Miguel A. Scenna, *Cuando murió Buenos Aires*. Buenos Aires, La Bastilla, 1974.

⁸ Gastón Federico Tobal, *Evocaciones porteñas*. Buenos Aires, Kraft, 1947, p.229.

⁹ En Rafael Arrieta, *Centuria porteña*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1944, p. 54.

¹⁰ Ezequiel Martínez Estrada, *La Cabeza de Coliat*. Buenos Aires, Nova, 1957, pp. 196/197.

¹¹ Santiago Calzadilla, *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires, Vaccaro, 1919, p. 56.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ricardo Rodríguez Molas, *Vida cotidiana de la oligarquía argentina, 1880-1890*. Buenos Aires,

CEAL, 1988, pp.18-19.

¹⁴ Diego Caleano, "Médicos y policías durante la epidemia de la fiebre amarilla (Buenos Aires, 1871)" en *Salud Colectiva*, N° 1,

Buenos Aires, Universidad Nacional de Lanús, enero-abril 2009, p. 714.

¹⁵ Gastón Federico Tobal, *op. cit.*, p. 181.

¹⁶ *Ibidem*, p.23.

¹⁷ Romero, J. L. y L. A. Romero, *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*. Buenos Aires, abril de 1983, p.410.

¹⁸ Citado por Ricardo Rodríguez Molas, *op. cit.*, p.21.

Bibliografía

Arrieta, Rafael, *Centuria porteña*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1944.

Barela, Liliana y Julio Villagrán Padilla, "Notas sobre la epidemia de fiebre amarilla", en *Revista Histórica*, T. III, N° 7. Buenos Aires, julio-diciembre de 1980.

Calzadilla, Santiago, *Las beldades de mi tiempo*.. Buenos Aires, Vaccaro, 1919.

Censo Municipal de Buenos Aires, 1887.

Galeano, Diego, "Médicos y policías durante la epidemia de la fiebre amarilla (Buenos Aires, 1871)" en *Salud Colectiva*, N° 1. Buenos Aires, Universidad Nacional de Lanús, enero-abril de 2009.

Kuhn, Thomas, *La estructura de las investigaciones científicas*. México, FCE, 1984.

Martínez Estrada, Ezequiel, *La Cabeza de Coliat*. Buenos Aires, Nova, 1957.

Memoria Municipal, 1871-1872. Buenos Aires, Imprenta Americana, 1872.

Rodríguez Molas, Ricardo, *Vida cotidiana de la oligarquía argentina, 1880-1890*. Buenos Aires, CEAL, 1988.

Romero, J. L. y L. A. Romero, *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*. Buenos Aires, Abril, 1983.

Scenna, Miguel A., *Cuando murió Buenos Aires 1871*. Buenos Aires, La Bastilla, 1974.

Terán, Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo (1880-1910)*. Buenos Aires, FCE, 2000.

Tobal, Gastón Federico, *Evocaciones porteñas*. Buenos Aires, Kraft, 1947.



Antecedentes y ejecución de las obras del empedrado de la Ciudad de Buenos Aires

Por Elza Scalco

Hacia 1783, durante el gobierno del virrey Vértiz, las obras del empedrado de las calles de Buenos Aires ya estaban en todo su apogeo.

Para llevar a la práctica aquella empresa, se había formado un voluminoso expediente administrativo que resumía todo lo actuado hasta entonces. Constaban en él, no solamente numerosos informes técnicos, sino también todo lo referente a los costos, que era un problema de vital importancia, motivo y causa de todas las demoras en la ejecución de los trabajos.

El ingeniero delineador que tuvo a su cargo las obras fue don Joaquín Antonio Mosquera, competente profesional que había llegado al Río de la Plata en 1774, procedente de las Islas Filipinas. Sus antecedentes lo acreditaban como una persona responsable y correcta.

Y fue precisamente en Buenos Aires donde realizó sus trabajos de mayor envergadura, tales como la nivelación y pavimentación de la ciudad, y otros de demarcación de límites. Mosquera contó desde un primer momento con el apoyo de los vecinos, quienes, al observar los resultados que se iban obteniendo, se entusiasmaron con la idea de ver pavimentadas todas las calles de su ciudad.

Pero eso sólo ocurrió en un principio, pues cuando vieron que las obras que se realizaron afectaron seriamente sus intereses, se mostraron de inmediato disconformes con los trabajos de Mosquera, e incluso se opusieron decididamente a que las continuara. Ejemplo de ello fue el planteo que le hicieron algunos vecinos de la calle Catedral, hoy San Martín, quienes manifestaron al propio gobernador

que las obras realizadas ponían en peligro a aquella calle, ya que podría convertirse en la vía de desagüe de las aguas pluviales que corrían en dirección de sur a norte. También agregaron que al abrirse grandes zanjas para realizar las nivelaciones, habían quedado los cimientos al descubierto, con el consiguiente peligro para las viviendas. Mosquera contestó debidamente aquella queja manifestando que, si bien en lo referente a los desagües, veía justificada la inquietud de los vecinos, no era así con respecto a los trabajos de nivelación, por cuanto las obras que se estaban realizando no eran arbitrarias, sino el producto de minuciosos estudios que no era factible modificar para atender intereses particulares.

La primera calle que se pavimentó se cree que fue la actual Bolívar, entre Alsina e Hipólito Yrigoyen, siendo costeados los trabajos por los propios vecinos en forma proporcional a los frentes de sus viviendas. El permiso fue otorgado por el virrey, pero condicionado a que se llevara cuenta de todos los gastos, para que sirvieran aquellos antecedentes como base y modelo para realizar el empedrado de todas las calles de la ciudad.

Conviene recordar aquí que el pavimento que se estaba colocando no era una solución duradera. Un viajero de la época, don Juan Francisco Aguirre, distinguido marino español que visitó



Buenos Aires por aquel entonces, decía: "Las calles principales tienen vereda o bien están empedradas o enladrilladas, pero su estado en general es malo, tanto en tiempo de lluvia como en seca, pues cuando cesan aquellas por esta, se levantan polvaredas tan sultes que incomodan (...)"¹ Estas palabras demuestran que ni siquiera las calles empedradas eran transitables en todo momento y circunstancia.

Mosquera trabajó con perseverancia y firmeza, y es así como al promediar los trabajos, en uno de los informes que regularmente dirigía a las autoridades expresó que los vecinos de las calles que ya han sido arregladas no se quedan sitiados en sus casas los días de lluvia como ocurría anteriormente.

El empedrado presentaba tres características bien diferentes: la inferior consistía en la colocación de piedras irregulares en la superficie de las calles; la segunda, más perfecta, era un adoquínado de piedra granítica, labrada en forma de paralelepípedo; y la última era un empedrado mixto, es decir, el común, pero con el agregado de dos líneas o vías paralelas y firmes, de granito o laja, por donde podían circular carros, y que se denominaban tronadoras.

Como reconocimiento de los trabajos realizados, el 10 de junio de 1782, Mosquera fue designado geógrafo de la expedición demarcadora de la

línea divisoria entre los dominios de España y Portugal. Joaquín Antonio Mosquera falleció en Buenos Aires el 23 de diciembre de 1811.

Las obras continuaron durante el gobierno del virrey Avilés, quien encomendó la prosecución de estos trabajos al capitán de navío don Martín Boneo, al que otorgó el título de Intendente de Policía.

Este experto dibujante dejó en Buenos Aires, al volver a España luego de un prolongado pleito que lo desalojó de su cargo, uno de los planos mejor confeccionados que existen de la ciudad. En este figuran las calles que se habían empedrado hasta 1800, lamentablemente, el paso del tiempo desvirtuó las marcas de colores quitándole nitidez al plano, por lo que resulta difícil comprobar cuáles eran aquellas calles. Aún así, no hay dudas de que las que citaremos a continuación, con sus nombres actuales, ya estaban empedradas en aquella época:

Chacabuco - Maipú: desde Chile hasta Retiro.

Perú - Florida: desde Chile hasta Corrientes.

Bolívar: desde Chile hasta Hipólito Yrigoyen.

Belgrano, Moreno y Alsina: desde Bolívar hasta Chacabuco.

Hipólito Yrigoyen: desde Bolívar hasta Salta.

Antecedentes y ejecución de las obras del empedrado de la Ciudad de Buenos Aires.

Rivadavia: desde San Martín hasta Santiago del Estero.

Estas eran las calles que habrían recibido el beneficio del empedrado. Nada menos que cincuenta y seis cuadras, a las que tendríamos que agregar algunas no identificadas, así queda demostrado de esta manera, el enorme interés que había en aquellos

años por mejorar el estado vial de la ciudad.

Durante el siglo XIX, los trabajos continuaron de acuerdo al ritmo que marcaban las diferentes situaciones políticas que se iban sucediendo. De esta manera, en 1822 las obras de empedrado recibieron gran impulso, realizándose trabajos de importancia en la actual calle Florida.*

Nota

¹ Ricardo de Lafuente Machain, *Buenos Aires en el siglo XVIII*. Buenos Aires, Coni, V. II, 1946, p. 308.



Primeros tranvías eléctricos cruzan las calles empedradas, AGN, 1912.



Fragments de un barrio: Balvanera entre el Once y el Abasto

Por Sandra Condoleo



Tren atravesando un puente en las cercanías de Plaza Miserere, AGN, c1890.

El barrio de Balvanera forma parte de la comuna 3 junto al barrio de San Cristóbal y es el sector de la ciudad más densamente poblado y con escasos espacios verdes. Según el censo del año 2006¹, 205.946 personas habitan en la zona en apenas 6,4 km² de superficie. El promedio de ingreso de sus habitantes es 15% más bajo del promedio de la ciudad. La ciudad de Buenos Aires se ha caracterizado por ser receptor de flujos migratorios internos y externos, y justamente este barrio conserva los valores más altos de inmigrantes entre sus habitantes. En este sector de la ciudad encontramos entre el 4 y el 7,9 % de los hogares bajo la línea de pobreza y entre un 9 y 11,9% de viviendas precarias. El 20 % de los hogares que aparecen en la comuna se encuentran bajo condiciones críticas de hacinamiento².

En la actualidad para la mayoría de la población el nombre Balvanera no referencia a ningún lugar conocido. En cambio cuando mencionamos lugares como Once, Congreso y Abasto aparecen todos ellos en el imaginario urbano como barrios con identidad propia, sin embargo todos forman parte de Balvanera.

Balvanera presenta una ocupación temprana, ya desde el período colonial formaba parte de las fincas que producían para el abasto de la ciudad. En 1771 el Cabildo proyecta la realización de un matadero, hecho que se concreta en 1775. La zona adquiere el nombre de Corrales de Miserere. Estos corrales son escenario de numerosos hechos históricos, entre los que podemos mencionar: los combates desarrollados contra las fuerzas británicas en 1806 y 1807, y el sitio a

la ciudad llevado a cabo por el Gral. Alvear y Santiago Carrera, en 1822.

A fines del siglo XVIII el matrimonio González Varela dona a los franciscanos un terreno donde se construye un edificio al que agregan una capilla. En 1822 con las reformas realizadas por Rivadavia, los franciscanos abandonan el lugar. Casi diez años más tarde el obispo Mariano Medrano erige la parroquia Nuestra Señora de Balvanera.

Entonces las divisiones de la ciudad tomaban el nombre de la parroquia más cercana, sin embargo el paso del tiempo da cuenta de las diferentes capas históricas por las que el barrio atravesó y que hoy lo definen popularmente con distintos nombres.

Once: mucho más que una plaza y una estación de tren

En 1853 se establece el mercado del Oeste, que se denomina Once de Septiembre. Este nombre hacía referencia al 11 de septiembre de 1852 que culmina con la separación de la provincia de Buenos Aires de la Confederación³. Otro hito importante en la zona es la construcción en 1857 del apeadero del ferrocarril del Oeste, que se encontraba en Ecuadory Bartolomé Mitre. Finalmente en 1896 se inaugura la estación Once, un proyecto del arquitecto Carlos Doyer.

Francis Korn en su libro Buenos Aires: los huéspedes del 20⁴ señala que es entre las décadas de 1920 y 1930 que el Once se convierte en un barrio comercial. En ese entonces el epicentro del barrio era la plaza. Los comercios se alineaban alrededor de la plaza, pero muy pronto iniciaron la conquista de las calles paralelas a Rivadavia. El corazón de Once es la calle Corrientes. Esta expansión comercial se debe a los extranjeros que eligen la zona para instalar sus locales: italianos y españoles, pero también rusos y polacos que profesan la fe judía. Por eso el Once es el corazón de la judería en Buenos Aires. En los años 20 los encontramos en los comercios de Lavalle entre el 2400 y el 2700 y en menor medida sobre Corrientes, Ecuador y Tucumán. En los años 30 la mayor parte de los comerciantes de origen judío se instalan en los alrededores de Lavalle, Corrientes, Tucumán, Larrea, Pasteur, Azcuénaga y Paso. En Pueyrredón del 400 al 600, en Corrientes del 2500 al 2800 y en calles aledañas encontramos locales cuyos dueños pertenecen a la comunidad judía, mezclados con italianos y españoles. En los años 20 Moreno concentraba comercios cuyos dueños eran de origen español, mientras que 10 años después se van a ubicar sobre Rivadavia, Hipólito Yrigoyen, Alsina y Bartolomé Mitre. Finalmente en 1896 se inaugura la estación Once, un proyecto del arquitecto Carlos Doyer.



Plano de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y detalle del barrio de Balvanera.

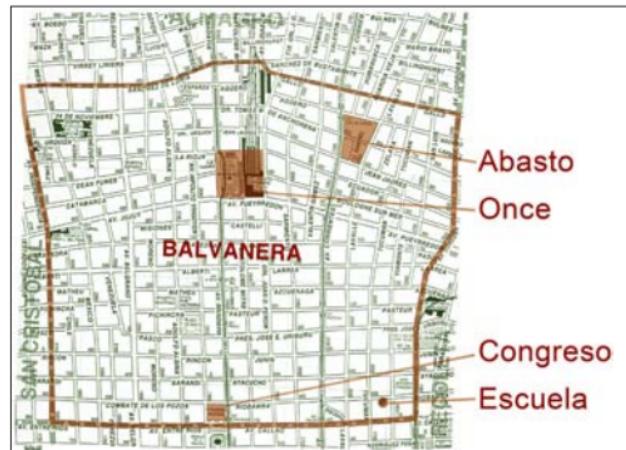
Fragmentos de un barrio: Balvanera entre el Once y el Abasto.

el resto.⁵ La consolidación de la zona como área comercial forma parte de la integración de los inmigrantes a la vida económica de la ciudad entre 1914 y 1936.

El Once es un barrio multiétnico, pues a judíos, españoles e italianos se sumaron en las últimas décadas la comunidad coreana dedicada a la confección, la china con sus pequeños mercados y la peruana dedicada a la gastronomía ofreciendo sus platos tradicionales.

La plaza, con sus vendedores ambulantes, que si bien recuerdan

aquellos que salían del barrio a ofrecer sus productos caminando por toda la ciudad, e impulsando la compra en cuotas, hoy intentan seducir con baratijas "made in China". La estación del ferrocarril siempre está llena, miles de pasajeros provenientes del oeste se bajan en Once para empalmar con el subte o las líneas de colectivos para llegar a su trabajo en el centro. Afuera los bocinazos, los puestos de pocachos y los buscavidas que ofrecen a viva voz comida al paso, marcan el ritmo de las calles, mientras tanto los transeúntes esperan la señal de



cruce o la llegada de los colectivos en las paradas que siempre están repletas. Los changarines cargan sobre sus hombros mercancías que trasladan de un negocio a otro. Este es el paisaje habitual en plaza Miserere -popularmente bautizada plaza Once- acompañado por el paso apurado para no llegar tarde y envuelto por el sonido de frenadas y bocinazos producidos por los frecuentes atascos en el tránsito.

La crisis económica y social del 2001 se hizo presente en el barrio. No sólo por la gente que elige el abrigo de la plaza y encuentra vivienda en sus bancos o alrededor del monumento

a Bernardino Rivadavia, sino porque Once guarda en su memoria una de las mayores heridas producto de la tragedia que dejó una marca imborrable en el espacio barrial y en los habitantes.

El 30 de diciembre de 2004 casi 3000 personas asistieron a República Cromagnon, una discoteca en la que hacía una presentación el grupo de rock Callejeros. Allí, un incendio terminó con la vida de 194 jóvenes. En la esquina de Bartolomé Mitre y Ecuador, familiares y amigos de los fallecidos fueron dejando zapatillas y lentamente esa esquina se convirtió en el lugar de reunión donde reclamar justicia.

Plaza Miserere, apostadero de carretas, AGN, c.1870.



La otra herida tuvo como escenario la estación de trenes. El hecho ocurrió el 12 de febrero de 2012 cuando una formación que arribó a la estación no pudo frenar y descarriló. En el accidente murieron 51 personas y más de 700 sufrieron heridas.

Abasto de mercado de frutas y verduras a shopping

Michael de Certeau⁸ sostiene la expresión "variedad de texturas" que aparece en la ciudad de Nueva York, donde coinciden los extremos de la ambición y de la degradación, las oposiciones de estilos, las costumbres, los contrastes entre los edificios creados ayer y que son desechados por las modernas edificaciones. El autor, señala la importancia de la mirada del peatón que une diferentes puntos, que arriesga, sospecha, trasgrede y da un sentido a la ciudad que muestra estas texturas. La segunda capa de Balvanera se encuentra en una de las zonas de mayor transformación y permanencia en la ciudad, donde las imágenes míticas construidas en los años 30 aparecen todavía vigentes junto a la construcción de nuevas. En el Abasto, como en Nueva York, el progreso y la decadencia van de la mano.

A partir de la epidemia de fiebre amarilla (1871), las familias de escasos recursos se mudan a la zona que hoy

denominamos Abasto. La instalación de los servicios de tranvías facilitó la llegada de numerosos inmigrantes que se ubican en los conventillos de la zona.

La inauguración del Mercado de Abasto Proveedor, a partir de una iniciativa privada⁹, se produjo en 1893.

La instalación del mercado hacia prever un futuro brillante según los avisos de venta de terrenos y casas:

"Creemos escusado entrar a elogiar la ubicación y el provenir de los terrenos. Baste decir que se hallan entre dos líneas de tranways, adoquinado, gas, aguas corrientes, y que inaugurado

el gran mercado esos lotes habrán aumentado notablemente de precio. Además téngase presente que el que compra un lote, puede construir una pieza de barro y el alquiler le produce más renta que la que tiene que abonar por la hipoteca o bien, vive en su propia casa".

Con la construcción del primer edificio se establecen en la zona cafés y fondas, hoteles y conventillos, talleres y herrerías, lugares para acopio de mercancías, teatros y cines y bancos⁹. A principio de siglo los negocios más concurridos incorporan canchas de bochas y en los cafetines se juega al truco y la murra.

En 1934 se inaugura el edificio actual del mercado proyectado por el Ing. Delpini. Solo se edificó el 57% de la manzana comprendida por la Avda Corrientes y las calles Anchorena,

Lavalle y Agüero. El mercado estaba realizado en hormigón armado y tenía dos subsuelos con entrada vehicular, al igual que la planta baja y un primer piso peatonal. Además de los ascensores se encontraban tres escaleras mecánicas. La cubierta del edificio estaba formada por naves abovedadas, una central de 20,6m y las cuatro secundarias de 14,5 m.

El escritor Osvaldo Soriano¹⁰ definía al abasto como "el corazón de Buenos Aires". La cultura del abasto se desarrolló en sus calles, cafés y fondas, donde el tango y el juego de naipes estaban siempre presentes. La vida en el abasto giraba alrededor del mercado, al ir y venir de puesteros y changarines. La fonda más famosa era Chanta Cuatro que estaba ubicada en Anchorena y el Pje. Carlos Gardel. Su dueño, Luis Sanguinetti, cerró el local de plaza Lorea para abrirlo en los alrededores del mercado; tenía cancha de bochas, que era utilizada por los trabajadores en las largas horas de espera entre viaje y viaje. O'Rodeman, que se encontraba en la esquina de Agüero y Humahuaca¹¹, junto con Chantacuatro permitían la ejecución de música popular para matizar la espera, con la presencia de payadores como Gabino Ezeiza o cantores como Betinotti y Carlos Gardel, que frecuentaban estos lugares. Otros cafés y fondas eran La cueva, Torino,

El ñato y Cinco al plato, que ofrecían reñidores de gallos, despacho de bebidas y tentempiés.

El teatro Libertad fundado por José Colonessi, en 1899, se encontraba en Ecuador, entre Lavalle y Corrientes. La compañía de los hermanos Podestá desarrolló varias temporadas en él. Entre los cines se destacaba el Excelsior frente al mercado de abasto. La vida cultural del barrio giraba en torno a centros filodramáticos y academias de baile, para los días de carnaval las kermeses del barrio atraían a vecinos de otros barrios.

La figura emblemática del barrio es Carlos Gardel, aún hoy su imagen aparece como una marca distintiva que une a diversos sectores bien contrapuestos.

Gardel circuló por la zona desde los años del centenario; y frecuentaba las fondas de la zona, donde se inició como cantor de tangos. En 1927 compró una casa que habitó junto con su madre hasta 1933.

Un tango de Cadícamo registra esta alianza entre el barrio y el cantor de tangos más importante de la ciudad:

"Allá por el año ocho
había un zorzal callejero
de sobrenombré: el Morochó
Mercado de Abasto de entonces
Donde roocaban Traverso,
El Noy, Cielito y los Ponce..."

Y lloraban los carreros
Con las letras de Cepeda...
Cuando cantaban a dúo
¡ély Pepe el oriental!"¹²

En el mercado no todo fue
esplendor, en los años cincuenta
dos incendios opacan su estructura.

Su constructor recorre los sótanos inundados para evaluar la resistencia del edificio. En esos años se filma en las instalaciones del mercado la película de Lucas Demare, Mercado de Abasto, protagonizada por Tita Merello. La película refleja el diario trajinar de puesteros, changarines y la

Estación Once de Septiembre,
ACN, c 1890.



vida cultural que se vive en el mercado, una realidad que ha quedado atrás. La excusa es la desventura amorosa de la heroína, una puestera del mercado. En esos años comienza a ser discutida la presencia del mercado en el área céntrica de la ciudad. Mientras los rumores de cierre sobre el mercado se expandían, aparecían diferentes proyectos, como el

Centro Cultural Abasto, propuesto por Antonio Berni, convertirlo en sede del Archivo General de la Nación, etc.

En 1984 se clausura el Mercado de Abasto, dos años antes una Ordenanza Municipal habilitaba el funcionamiento del Mercado Central en el Gran Buenos Aires. A partir del cierre la desocupación y las actividades

Vista desde plaza Miserere
paradas colectivos y en el fondo
edificio estación Once.



que giraban en torno del mercado
inician una etapa de crisis.

El cierre del mercado y el impacto
que produce en el barrio, es reflejado
en unas de las letras de Luca Prodán,
Mañana en el Abasto:

Mañana de sol
bajo por el ascensor,
calle con árboles
chica pasa con temor.

No tengas miedo no
me pelé por mi trabajo,
las lentes son para el sol
y para la gente que me da asco.

Tomates podridos
por las calles del Abasto,
podridos por el sol
que quema el asfalto del Abasto.

Hombre sentado ahí
con su botella de Resero,
los bares tristes vacíos ya
por la clausura del Abasto.

Mañana de sol
bajo por el ascensor,
calle con árboles
chica pasa con temor.

Parada Carlos Gardel
es la estación del Abasto,
Sergio trabaja en el bar
en la estación del Abasto.

Piensa siempre más y más
será por el aburrimiento,
subte línea B
y yo me alejo más del suelo.

Y yo me alejo más del cielo, también.
Ahí escucho el tren...
Y estoy en el subsuelo...

En el Abasto conviven la clase
media en edificios y casas que se
encuentran contiguas a conventillos
y hoteles muy deteriorados donde
habitan sectores marginales. En los
últimos años de la dictadura y los
primeros de la democracia se inicia
un movimiento de toma de casas
abandonadas. El aumento de los
índices de violencia puso al barrio
en las primeras planas periodísticas.
En los alrededores del mercado se
desarrollaba una cultura juvenil under,
con boliches que ocupaban las veredas
y ofrecían espectáculos alternativos.

El edificio fue vendido a la
Cooperativa El Hogar Obrero, fundada
por Juan B. Justo. Sin embargo las
crisis económicas y el quiebre de
la Cooperativa a principios de los
noventa hacen que los proyectos de
puesta en valor y transformación sean
abandonados. En esa época aumentan
los ocupantes ilegales y aparecen
emprendimientos comerciales ligados
a la comunidad peruana y boliviana
que habita la zona. El reciclado de

conventillos y casas tomadas aparece muy tibiamente en los últimos años. La mayoría de los habitantes de los alrededores del mercado eran considerados indeseables por sus vecinos. La casa de Gardel, las antiguas fondas O'Rodeman y Chataquattro se encontraban ocupadas ilegalmente.

La compra del mercado por el grupo Soros y las inversiones inmobiliarias realizadas en la zona incluyeron la erradicación de los ocupantes ilegales a través de una salida consensuada: se les ofrecía dinero en vez de usar la violencia. Sin embargo, este dinero no alcanzaba para lograr una vivienda digna. Para los sectores medios que persistían en el Abasto, la inauguración del shopping implicaba una recuperación de espacios que integraban el patrimonio y la historia del barrio. El shopping se inauguró en 1998 y según Beatriz Sarlo¹⁴, el shopping tiene una relación indiferente con la ciudad. El espacio que rodea al shopping no entra en él, sus muros no tienen vistas por eso el Abasto surge negando la realidad social que se encuentra a su alrededor, es un enclave. Las naves que daban identidad al viejo mercado del Abasto perdieron su significación original, es parte de la escenografía armada para tentar a los consumidores de hoy. El shopping Abasto se presenta como una ciudad en sí mismo, "La ciudad no existe para el shopping, que ha sido construido para reemplazar a la

ciudad"¹⁴. La historia aparece como un souvenir, en el Shopping Abasto retomar la huella de Gardel es incluir este lugar dentro de un nuevo circuito. El tango y la figura de Gardel aparecen como excusa para invitar a los extranjeros. Venga de compras, visite la casa del mítico cantor transformada en museo y sáquese una foto junto a su monumento. Instantáneas de un recorrido. Sin embargo, en el mismo Pasaje Carlos Gardel, conviven el shopping, la escultura que lo representa, una de las cantinas emblemáticas restauradas y casas tomadas con terrenos baldíos. Las luces y la oscuridad conviven hoy en la zona considerada como motor del turismo. Los hoteles de cadenas internacionales, los teatros y el shopping forman parte de la nueva imagen del Abasto que se refleja en el tango Abasto siglo XXI, de H. Rodríguez Bilardo y C. Pastor:

"Noches de Tita, Carlitos y de Aníbal
frutas, verduras de tano y judería.
Baile entre hombres y paicas cancheras
Cultura abasto pintando el arrabal.

Mercado de hoy, crisol de lenguas
y colores
Milonga, cumbia, tango, rock y más
milonga
Escuela pura, estampa del porteñazo
Vidriera que cambia el rubro, el
ama no.

Fifí y abct, mezclao en el shopping.
Pibas reas, vestidas de jean
Filete gringo, adoquín gaita
También Abasto sos ... global y cruel."

El tango refleja las ideas de Sassen¹⁵, que estudió los cambios que aparecieron en las ciudades en los años 80. Estas ciudades sufrieron la desregulación, la privatización y la apertura de sus economías a las firmas extranjeras. Ella establece que Buenos Aires se convierte en global en los años 90, cuando se convierte en centro financiero y de las decisiones económicas para el país. Las consecuencias en las ciudades hacen referencias a los que quedan afuera de este entramado.

Estas transformaciones las sufre el Abasto, las inversiones realizadas en él intentaron imponer estilos de vida diferentes frente a los sectores más desprotegidos. El tango Abasto siglo XXI, habla de este flujo mundial de personas pero se ancla en el pasado y expulsa a gran parte de sus habitantes, esos inmigrantes que no aparecen en la letra, que viven en las pensiones, hoteles y casas ocupadas de los alrededores mientras en el shopping y los emprendimientos hoteleros y comerciales intentan ocultar esta realidad.

Gran parte de la población del Abasto se encuentra alejada del derecho a una vivienda digna, muchos de ellos recién llegados o no, son

los protagonistas de los cambios que aparecen en el barrio en los últimos 30 años. En ellos aparece un cuestionamiento a esa imagen mitica del mercado, para ellos la precariedad de sus vidas no se solucionan con los discursos sobre el pasado. Para Sassen estos sectores se encuentran en los márgenes de las ciudades globales, en el caso del Abasto esta sombra aparece en las calles donde encontramos homeless y ocupas que no son considerados ciudadanos.

Por último, no podemos dejar de mencionar la última capa que abriga Balvanera. Ella estaría en los alrededores del Congreso. El fin del eje cívico de la ciudad y emblema de los años de esplendor donde todo estaba por hacerse, es la sede del Poder Legislativo Nacional. Inaugurado en 1906, el final de obra se obtiene 40 años después. La cúpula de 80 metros de altura, revestida en bronce, dialoga con las aspas en altura de la Confitería del Molino y son testigos de los cambios políticos, de las acaloradas discusiones y de los silencios impuestos por los gobiernos de facto de turno. La plaza del Congreso es testigo de solicitudes y reclamos, desde la carpa blanca de los 90 instalada por los gremios docentes hasta convocatorias de abrazos en reclamo de la sanción de una ley. Por eso, la plaza ha perdido su antiguo brillo y sus monumentos son

atacados y enrejados para protegerlos. La réplica del Pensador de Rodin es continuamente elegida para realizar pintadas y nos lleva a reflexionar el poco cuidado que le ponemos a nuestro museo al aire libre que es la Ciudad de Buenos Aires. Balvanera esconde muchas más capas bajo sus límites, en otra oportunidad volveremos a ella.*



Mercado de Abasto, ACN, c. 1940.

Notas

1. Dirección Gral. de Estadísticas y censos, CCBA para el 2006.
2. Ver anexo plano límites barriales y comunales.
3. Un dato para tener en cuenta es que en los años 90 fue cambiada la razón del nombre pasando a ser Once de Septiembre en recuerdo del fallecimiento de Domingo F. Sarmiento (Ord. N° 44.645/1990. B. M. N° 18.938).
4. Francis Korn, *Buenos Aires: los huéspedes del 20*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p. 171.
5. Balvanera junto a La Boca eran las dos zonas de la ciudad que concentraban mayor cantidad de inmigrantes italianos.
6. Michael de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, T.1. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2006, p. 103.
7. Empresa Devoto y Cia. instaló puestos precarios en el baldío,
8. Sonia Berjman y José Fiszelew, *El mercado de abasto de Buenos Aires*. Buenos Aires, Instituto Argentino de investigaciones historia de la Arquitectura y del Urbanismo, p. 60.
9. En 1907 se instala el Banco Nación. En 1909, el Banco Español del Río de la Plata y el Banco Galicia.
10. Osvaldo Soriano, "El tango en París" en *La opinión Cultural* del 27-1-1974, p. 2.
11. O'Rodeman, según J. y O. Barsky se ubica en la esquina de Laprida y Humahuaca, en la planta baja se encontraba la fonda y en la planta alta la casa familiar.
12. Enrique Cadicamo, A Carlos Gardel, tango.
13. Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en Argentina*. Buenos Aires, Ariel, 1994, p. 17.
14. *Ibidem*, p. 18.
15. Saskia Sassen (1949, Holanda). Socióloga. Creció en la ciudad de Buenos Aires y estudió en la UBA. Desarrolla el concepto de ciudad global para estudiar la interacción entre lo local y lo global.

Bibliografía

- Barsky, Julián y Osvaldo, *La Buenos Aires de Gardel*. Buenos Aires, Sudamericana, 2008.
Berjman, Sonia y José Fiszelew, *El mercado de abasto de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ed. del Instituto argentino de investigaciones historia de la Arquitectura y del Urbanismo, 1984.
De Certeau, Michael, *La invención de lo cotidiano*, Tomo 1. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2006, p. 103.
Korn, Francis, *Buenos Aires: los huéspedes del 20*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en Argentina*. Buenos Aires, Ariel, 1994.
Soriano, Osvaldo, "El tango en París", en *La opinión cultural*, 27 de enero de 1974.



Acerca de Martíniano Leguizamón y el realismo tradicional

Por Vanina Escales

Introducción

La siguiente reseña trata sobre la figura de Martíniano Leguizamón y la tarea que emprendió para salvaguardar el ideal regionalista, entrerriano; y así conservar en la memoria popular los tiempos decorosos que él vivió en su infancia, con el anhelo y la nostalgia que ello implica.

Fue el avasallamiento de la cultura cosmopolita que planteaba un nuevo escenario ideológico al que Leguizamón demostró tener un profundo rechazo.

Presentamos aquí una carta manuscrita de Martíniano, destinada al escritor Javier de Viana en el año 1921.

Cabe destacar que esta carta integra el patrimonio documental de la Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires.

La permanencia de Martíniano Leguizamón en la historia de la literatura tiene que ver con su insistencia en los

tópicos regionalistas e historicistas; perseverancia única en el medio cambiante y alterado del 900, que lo lleva a ser llamado como "el más consecuente de los regionalistas", por Estela Dos Santos.

Estudió abogacía, pero su lugar está en las letras y en la historia, aficiones por las que sintió pasión y en las que se formó de manera autodidacta. También contribuyó a ese interés haber nacido en Entre Ríos (1858) de un padre oficial de Urquiza y con un padrino como el general Galarza, que luchó junto con Ramírez. En su provincia natal se formó en el Colegio del Uruguay y fue compañero del becado José Sixto Álvarez (Fray Mocho). Juntos llegaron a Buenos Aires en 1880, Martíniano a la casa de Onésimo, su hermano, dueño del diario *La Razón*; y José Sixto a una pensión. Martíniano transita la vida ciudadana,

según Estela Dos Santos, como un exilio. Su memoria permanece en el campo y su narrativa es rural. Fray Mocho, en cambio -si bien se agradece su inigualable *Viaje al país de los matreros*- se entrega a la ciudad y a sus habitantes logrando una obra capital en el costumbrismo urbano a través de cuadros narrativos publicados en la revista *Caras y Caretas*, de la que fue su primer director.

La narrativa rural argentina se une al ciclo gauchesco, pero sus obras son posteriores a esa poesía que inicia el género como, al decir de Ángel Rama, "un verbo poético conjugado en presente". Si el ciclo gauchesco quiere reflejar la vida del hombre de campo y sus costumbres, la narrativa "más contaminada por las enseñanzas románticas, deforma la veracidad de los personajes para adecuarlos a los arquetipos del género" y, agrega Dos Santos, "se mantiene fiel a la realidad en las descripciones, utiliza un lenguaje campero sólo en los diálogos, y no suele tener intención panfletaria aunque, por su tendencia a exaltar el pasado, a presentarlo de manera idealizada y a oponerse por lo tanto al cambio social, revela una posición política de filiación reactionaria".

Martiniano tiene el recuerdo privilegiado del hijo del patrón, el "amito" que establece alianza de subordinado con los gauchos de la estancia paterna -su padre tenía campos

en Rincón de Calá-. Pero el hijo no se convierte él mismo en hombre de campo, sino que vuelve como patrón y hombre de letras, radicado desde 1910 en una estancia de su propiedad en González Catán, provincia de Buenos Aires.

Es por esos años del 900 que comienza a cobrar mayor envergadura e interés el *Martín Fierro* de José Hernández. Leguizamón se encontró entre los primeros interesados e incluso, según Abad de Santillán, "realizó varios trabajos de investigación filológica sobre algunos términos empleados en el poema gauchesco". Al mismo tiempo, comienza a crecer en círculos tradicionales la desconfianza en la idea del progreso y en el normalismo sarmientino. Los antiguos caudillos son reivindicados o leídos desde una óptica nacionalista; y el gaucho rescatado definitivamente. David Viñas indica la escritura de Leguizamón como "éggloga" si bien se mantiene una constante elegíaca. El pasado es el tiempo de preferencia que está allí para su glorificación, afioranza y reconstrucción mítica. Si el primer gaucho fue un rebelde de la justicia y su libertad amenazaba las jerarquías, comienza a aparecer en las letras el gaucho conservador y misionero en alianza con el patrón frente a "la chusma de las urnas", el yrigoyenismo y esos advenedizos descendientes de unos gringos gritones".

1921, mayo, 28.
De Martiniano
Leguizamón al
escritor Javier
de Viana. Carta
manuscrita. CCBA.
DGPH. Archivo
Histórico.

Sr. d. Javier de Viana

Muy apreciado amigo: He tenido en momento a verdaderas placas escuchándolo charlar a trávez de su amigo a Edmund Montagu publicado por Attentate.

Lo he visto trapeado en su retiro ^{de helado} con los cuatillos, a la mano y la pluma lista - la pluma que es conocida el visorio - hoyos y arrugas preparando para apagar una nueva obscuridad a su faceta prodigiosa literaria, en la que un brío diferente cumple páginas fabulosas y de admirable colorido, y esos que traen en los ~~los~~ ^{los} uelos, como vd. bien sabe prefigurando las esas cánticas sobre pintores y hacia sentir.

Sé bienvenida que tiene falta una huella, bien ejemplo a los que se crean cultos. Al género y que pintan al fondo y al ambiente adulterando de longejas hanidades hallar una jerigonza que viene corriendo el resto, como esos terminaciones manchadas en an que han tomado por su idiota. Sabido es que los platinos heredan otros

El regionalismo puede ubicarse entre la última década del siglo XIX y la primera del XX. No se interesó por conjurar los secretos de la novela sino que su narrativa describía modos de vida y paisajes. Como marca del naturalismo se mantiene como estilo la metáfora de la paleta de colores y el pincel frente a lo imaginativo que se desprecia. Según indica Dos Santos, la obra de Martiniano Leguizamón tiene afinidad de género con *Mis montañas* de Joaquín V. González (1893), *La Australia argentina* de Roberto Payró (1898), *Un viaje al país de los matreros* de José S. Álvarez (1897), *El país de la selva* de Ricardo Rojas (1907) y *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones (1905).

Leguizamón murió el 26 de marzo de 1935. Fue fundador de la Junta de historia y numismática americana, del Instituto bonaerense de numismática y antigüedades; fue presidente de la Sociedad Argentina de Arte Nativo; formó parte de la Real Academia de la Historia de Madrid, del Instituto Geográfico e Histórico del Uruguay, de la Sociedad Chilena de la Historia, del Instituto Histórico de Lima, de la Hispanic Society of America y de la Société des Américanistes de París. Dejó una obra vastísima de más de treinta volúmenes, entre las que podemos destacar: *Calandria* (1898), *Montaraz. Costumbres argentinas* (1900), *Alma Nativa* (1906), *Recuerdos de la tierra* (1896) y *De cepa criolla* (1908).

Acerca de la carta

En primer lugar debemos anotar que la correspondencia—las cartas personales—pertenece a las escrituras del espacio autobiográfico, según los trabajos pioneros de Philippe Lejeune. Allí se pone de manifiesto tanto la compleja construcción de la subjetividad más la resignificación de una vida en términos de lo narrable. Al mismo tiempo, se trata de dar sentido, en estos textos, a los lazos —con hebras de distintos grosores— entre lo individual y lo colectivo.

Como veremos, la carta a Javier de Viana refleja la permanencia de una misma preocupación en Leguizamón ya presente en *Alma nativa* de 1906 y puntualmente en el relato "De mi tierra"; la mixtura entre una lengua propia del criollismo y las lenguas extranjeras producto de la inmigración. También, hay que decirlo, quien habla de lengua habla de cultura. El problema es, entonces, el mestizaje cultural. Esto lo dejaremos para el final, antes bien trataremos de leer la carta como el trazado de un mapa.

No por evidente vamos a dejar de constatar lo dubitativo de la relación entre los escritores. Se sabe que los vínculos epistolares con personas entre las que nunca existió un encuentro personal eran usuales. Basta una comunión de ideas para iniciar un intercambio. No sabemos si hubo un encuentro entre Javier de Viana y

Confundidos confundí la carbunculosis
y supuse la de en las pectorales tumi-
nadas en do, y anhelo de los doctores Mo-
niz y el Dr. Gómez, que me
dijeron que las pectorales que lo tienen son
frías, secas, asas. Y si a esto
se agrega la infección de la abomina-
ble finge del tuberculo amebiano, que han infectado
los cráneos o anhelo de la muerte ~~de~~ ^{la} persona
sin cosas incomprensibles que estremecen.

Por eso cuando éste rego mis
ojos algunos d' esos hermosos cuadros que
puedo - las bellas flores, como dice Vd. plie-
gramente - no les cae nada de gracia
en los ~~fechos~~^{fechos} amigos a la tierra que este
no van siendo más ricos y que los que
sienten la amargura d' los hijos suyos; ¡Amor
deja otros cielos a los ésta lejos!..

La cultura que adoraba Montezuma
aurea a su futuro heredero americano un
legado en esterio, y piezas en saucha,
pero, en sus caderas o antebrazos
en su hombro, tan estrechos, tan adorables,
que su figura y colorido. Yo en ese punto
al bimbo a Colón, y he visto el incidente a mi

Martiniano Leguizamón, pero algo nos dice de la relación la vacilación entre el uso de los pronombres "usted" y "tu" del comienzo de la carta para que termine venciendo el "usted" más respetuoso, menos confianzudo e íntimo. La carta es el borrador de otra, desconocemos si enviada o no. Leguizamón, aunque apenas diez años mayor que Viana, se establece como una veterana autoridad. La construcción posterior de una historia literaria señala la pervivencia de los escritores más destacados y omite los secundarios aunque es indudable que los géneros no son producto de una obra solitaria sino que necesitan de estas obras enamoradas de la forma que contribuyen a su permanencia a pesar de la economía de la historia. La carta de Leguizamón es el gesto paternal de un consagrado solitario que se aferra, sin embargo, y exhorta su no estar solo: está Javier de Viana que prepara un libro que brindará "páginas sabrosas y de admirable colorido" a un regionalismo en franca agonía.

De Viana es un igual, un verdadero cultor del género frente a los que creen serlo pero desconocen sus secretos y lenguajes o, aún peor, los falsean. Es decir, hay un "deber ser" de la forma, una autoridad a la que responden no los hijos bastardos, sino los legítimos: los defensores de "nuestra bandera criolla".

Y Leguizamón, como el más consecuente de los regionalistas apadrina a de

Viana; y si el interés pudiera parecerle exagerado al destinatario, aclara Leguizamón que lo admira "de veras".

El paisaje y las costumbres criollas se mantienen en un tiempo pasado. Viven únicamente en la reconstrucción naturalista hecha en la memoria y en la literatura. Leguizamón lee con "la avidez del gustador de los sabores añejos" y siente "musitar la añoranza de los viejos gauchos". Historia, arqueología y nostalgia que ansían ser, sin embargo, vida cotidiana.

Ya en 1906, Leguizamón percibe el final de la vida campeña. En *Alma nativa* registra el cambio irreversible de Entre Ríos hasta el punto de borrar su antiguo perfil. Quien relate los recuerdos de infancia corre el peligro de ser tomado por un fabulador de imaginación excesiva, pero aún así "es necesario volver la mirada y el corazón al pasado de ayer" y evocar al gaucho ante "la presencia de la invasión cosmopolita". En la carta que analizamos, la "jerga del malejave arrabalero" ha "infectado la escena". Entre los quince años que separan uno y otro texto, encontramos dos metáforas emparentadas: invasión e infección o una invasión que infecta. Es el antecedente de esa misma metáfora de la invasión retornada luego en las escrituras sobre el peronismo: aluvión zoológico o la "casa tomada" por extraños.

Bajo todo concepto hay una metáfora sosteniéndolo. Se trata de

27 infinito valor, pero debo per-
que la otra pintura del banado del Cobre
Mati y la quemazón a los trujos
bogotanos es insuperable. ora todos los elementos
Tiene Vd. para redigirlo, una impresión
creada, una poesía plástica o color, un
convencimiento cabal o la gente y
las cosas agrestes, y el don supremo
a comunicar al lector su emoción honda.
Deben ser extremas la obra y de la medida, que
haga honor al honoroso título y a su
activo que acaba a discutir si la Ara
de mis brasiles es buena.

No señor, que en los ratos de
ocio va planeando en la Biblio francesa,
breve descripción de los atentados ^{antiguos} com-
puestos a uno más usual del Pharsalo
cuya conveniencia verá muy útil para
el estudio de un interesante tipo aborigen
que se va perdiendo. Yo también publico
un breve florario con apéndice a los
Recuerdos a lo tristes hecha un cuarto de
siglo, y conveniente a su utilidad lo
continúe describiendo bajo un nuevo plan
más sistemático, pero ha abandonado por el
el libro

negociación de significado –ideológica, de disputa de poder– que se da en el discurso. Para infectar debe haber un cuerpo sano, la sociedad es vista, desde estas metáforas como un organismo vivo donde “todo se ha transformado o pervertido” y de donde el gaucho “ha sido desalojado” por esa “invasión cosmopolita”. La invasión supone entrar por la fuerza y propagarse, al igual que los microorganismos, y si despierta temor, desconfianza y peligro es porque el agente no es del todo identificable, es borroso, descodificado, múltiple, indefinible y desconocido en sus consecuencias.

La invasión es un proceso y un movimiento, como desarrolla Lizcano en su trabajo sobre la retórica de la invasión. Frente a este "asedio", el gaucho es construido como un ser mítico frente al agente invasor. El gaucho es conflictivo cuando la pasión lo enardece pero no deja de ser el "antiguo señor de la tierra"; ocupa por lo tanto un lugar legitimado y preferible entre los patrones. El gaucho de Leguizamón es de "obsequiosa hospitalidad", practica la "ayuda mutua en los trabajos", tiene una "fe en la palabra empeñada que hace innecesaria la escritura pública" y es "honrado e hidalgo", de una "nobleza proverbial". Los invasores, entonces, deben necesariamente encarnar los valores contrarios, donde hubo un corral-rodeo "sabemos que existen hoy

700.000 hectáreas sembradas (...); que sus ocupantes son gentes llegadas de otras regiones, de tipo hosco y hablar extraño, sin más pasión que el ávido afán de arrancar toda su savia a la tierra fecunda".

Para Leguizamón no hay hibridez sino desalojo y mortalidad de las viejas formas sociales. El núcleo central de la carta es el ataque contra los que "pintan al gaucho adulterando su lenguaje, haciéndoles hablar una jeringoza que jamás conoció el criollo", a lo que se agrega "la mixtura de la abominable jerga del maleaje arrabalero". Lo que se despicia acá es la imaginación puesta al servicio de lo simbólico reparador: la mixtura es, finalmente, la unión entre el pasado y el presente. *

moment, a pesar de tener ya numerosas
fichas redactadas, absentadas ^{en su} las
estadísticas históricas americanas que son
hoy la encíclica más completa y más ex-
haustiva, sobre muchos países.

Sin embargo ~~de~~ no he abandonado por eso el
pueblo que continúa siendo motivo de mi
observación y estudio preferente, si bien bajo
una nueva faz ^{que} más estudiada, y que en
~~esta~~ ^{esta} etapa ~~se~~ ^{de} lo permanente libe-
raria y desemplaza, a fin de cumplir el
perfil del antiguo mundo de misterios
profetas y visiones, documentando históricas
narrativas de vida y de acción en las tierras
por la libertad y contra opresión ^{definitiva} de la
tierra. N. T.

Fruto 1 era ultimo libro de los
que le adjunto ^{en la que no lo conoce,}
que es ^{en la que no lo conoce,} libro de
un viaje limitado ^{con breves} de Guatemala y
y Numismática americana, a que pertenece. Se
titulan: El quiebro, o indumentaria, armas, monedas,
canto y tales bailes natos; El primer portal de
Rio Magdalena, estima sobre su arte y otra obra; y Etnografía
M. A. Relojes a los tristes y el lago.

Carta de Martiniano Leguizamón a Javier de Viana

Javier de Viana:

Muy apreciado amigo: he tenido un momento de verdadero placer escuchándolo charlar a través del reportaje de Edmundo Montagne publicado por Atlántida.

Lo he visto tranquilo en su retiro de trabajador con las cuartillas a la mano y la pluma lista -la pluma que no conocí el reposo lozano y animoso preparándose para agregar una nueva obra a tu fecunda producción literaria, en la que nos brindará seguramente muchas páginas sabrosas y de admirable colorido, de esas que trasuntan los oros nativos, como Vd. pintó peregrino de las cosas criollas sabe pintarlas y hacerlas sentir.

Sea bienvenido, que bien falta nos hace, buen ejemplo de los que se creen cultores de género y que pintan al gacho adulterando su lenguaje, haciéndoles hablar una jeringoza que jamás conoció el criollo, como esas terminaciones maullantes en au que hacen sonreír por su idiotez. Sabido es que los platinos heredamos de los conquistadores españoles la costumbre de suprimir la de en las palabras terminadas en do, y, así hasta sus dichos, pronunciamos en la conversación familiar aun sabiendo que lo hacemos mal, fríao, recao, asao. Y si a eso se agrega la mixtura de la abominable jerga del malevaje arrabalero, los tales cuadros de ambiente nacional, que han infectado la escena, resultan cosas ininteligibles que (...).

Por eso cuando cae bajos mis ojos alguno de esos buenos cuentos camperos sus novillitos flacos, como dice Vd. pintorescamente- lo leo con la avidez del gustador de los sabores añejos de la (tierra) que cada día van siendo más raros, y siento musitar la añoranza de los viejos gauchos: ¡Amalaya otro criollo de esta laya!

La noticia que adelanta Montagne acerca de su futura novela americana me regocija en extremo y pienso en Gaucha , en sus cambios de ambiente comarcano tan vividos, tan exactos, tan admirables por su justez y colorido.

Yo me crié junto al bañado de Calá , y he visto el incendio de su selva, puedo decir pues que la pintura del bañado de (Cebollati) y la quemazón de sus tupidos bosques es insuperable.

Tiene Vd. para realizar la obra todos los elementos, imaginación creadora, una paleta plétórica de colores, un conocimiento cabal de las gentes y las cosas agrestes y el don supremo de comunicar al lector su emoción honda. Debemos aguardar entonces la obra maestra de la madurez, que haga honor al hermoso título de miembro activo que acaba de (discernirle) la Academia brasiliense de letras .

Veo que en sus ratos de ocio va planeando la Biblia Gaucha , breve descripción de los utensilios camperos de uso más usual del antiguo paisano cuyo conocimiento será muy

31 Les hice otras ediciones ilustradas que tuvieron
mucho aplauso, especialmente en el extranjero.
Dentro de cosa de cuatro años se estrenó en un salón
que no se especifica, habiendo valido el alta
de trabajo el honor de ser designado miem-
bro de número a la Sociedad Americana
de París.

De sus obras libro tengo fanchea,
Campo, fumi, Macachines, Luna seca y
Jugos. Mandeme los que me faltan; que
sabe que lo lea en plano y que lo
advierte de verso. ~~Foto~~ La viene a
la pluma que ha tratado a punto de modo
en largo trazo, para darle el plan
de color a la vista en el ancho que
tuviera oido, y lo aprieta en la otra
y a la vez, como me dice Vd.
en una de sus cartas ^{abierta} defendiendo
los colores a mucha bandera criolla.

Dr. Martiniano Leguizamón

Buenos Aires, Mayo 28 1921

Sfc Río Amba #86.

útil para el estudio de ese interesante tipo aborigen que se va perdiendo. Yo también publiqué un breve glosario como apéndice de *Recuerdos de la tierra* hace un cuarto de siglo, y convencido de su utilidad lo continué después bajo un nuevo plan más sintético, pero he abandonado el trabajo por el momento, a pesar de tener ya numerosas fichas redactadas, absorbido en los estudios históricos americanos que son hoy la materia predilecta de mis investigaciones sobre nuestro pasado.

Sin embargo, no he abandonado por eso al gaucho que continúa siendo motivo de mi observación y estudio preferente, si bien bajo una nueva faz poco estudiada, que creo tan útil como la puramente literaria y descriptiva, a fin de completar el perfil del antiguo mundo de nuestras pampas y llanuras, documentando históricamente su origen y acción en las luchas por la libertad y la organización definitiva de su tierra.

Fruto de esa última labor son los tres libros que le adjunto, imaginándome que no los conoce, porque tuvieron un tiraje limitado como lecturas de la Junta de historia y numismática americana, a que pertenezco. Se titulan: *El gaucho*, su circunstancia, armas, música, cantos y bailes nativos; *El primer poeta criollo del Río de la Plata* "noticia sobre su vida y su obra; y *Etnografía del Plata. El origen de las boleadoras y el lazo*.

Las tres son ediciones ilustradas que tuvieron mucha aceptación, especialmente en el extranjero donde estas cosas se estudian con un interés que no sospechamos, habiéndome valido el último trabajo el honor de ser designado miembro de número de la Société des Américanistes de París.

De sus sabrosos libros tengo *Gaucha*, *Campo*, *Gurí*, *Macachines*, *Leña seca* y *Yuyos*. Mándeme los que me faltan; ya sabe que lo leo con placer y que lo admiro de veras. Tiro la rienda a la pluma que ha tratado a gusto durante un largo trecho, dándome el placer de charlar a la distancia con el amigo que nunca olvido, y le aprieto con la (...) de los brazos, como me decía Vd. en una intencionada carta de ahora diez años, defendiendo los colores de nuestra bandera criolla.

Dr. Martiniano Leguizamón
Buenos Aires, Mayo 28 de 1921
s/c Riobamba 486.

Notas

¹Javier de Viana. Nació y murió en Canelones, Uruguay, en 1868 y 1926, respectivamente. Participó en la Revolución del Quebracho (en 1886) de la cual ha dejado unas *Crónicas* (1943). Hizo periodismo en *La Verdad*. En Montevideo, continúa con sus tareas de periodista y publica *Campo* (1896), relatos. Arrienda la estancia Los Molles y se dedica, sin éxito, a las tareas agropecuarias. En 1899 aparece *Gaucha*, y en 1901, *Huri*. Toma parte de los acontecimientos de 1904, cae prisionero, pero logra huir y pasa a Buenos Aires, donde se gana la vida escribiendo. Su salud se torna más precaria. Con sus recuerdos de la guerra de 1904 escribe *Con divisa blanca*. Colabora en *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *Atlántida* y *El Hogar*. En Montevideo irán apareciendo sus relatos, reunidos en tres volúmenes: *Macachines* (1910), *Leña seca* (1911) y *Yuyos* (1912). Regresa al Uruguay en 1918 y colabora en varias publicaciones, especialmente *El País*. En 1922 es elegido diputado suplente por el departamento de San José. Y pasa a ocupar su banca en 1923. En literatura es naturalista con una visión directa, dolido, sin intermediarios, del campo y sus habitantes, reflejando los modernos cambios de vida y la resistencia del campesino. Tomado de: 100 autores del Uruguay (Capítulo oriental).

²Escriptor, poeta y periodista uruguayo (1880-1941). Fue colaborador de Bohemia Argentina, en cuyas páginas escribe también con el pseudónimo de Carlos Manco. Escribió el drama lírico Huemac, estrenado en el teatro Colón, cuya música compuso Pascual De Rogatis.

³Revista fundada por Constancia Cecilio Vigil -uruguaya-, cuyo primer número apareció el 7de marzo de 1918 en Buenos Aires.

⁴Se refiere a la novela *Gaucha*, de Javier de Viana. Montevideo, O.M. Bertani, 1913.

⁵Nombre guaraní de un arroyo que desagua en el río Gualeguay. Este paraje Calá es doblemente histórico para Entre Ríos: fue allí donde el general Urquiza -después del pronunciamiento del 1º de Mayo de 1851 en el Uruguay- estableció el campamento del ejército con el cual realizó la gloriosa cruzada libertadora entre Rosas y Oribe; y fue también en los viejos polvorines junto al arroyo de Calá, que el general López Jordán organizó las tropas entrerrianas en abril de 1870 -a raíz del asesinato de Urquiza-, para luchar con las fuerzas nacionales que envió el presidente Sarmiento a título de intervención. (De: *Recuerdos de la tierra*, de Martiniano Leguizamón)

⁶Río del departamento Rocha, de Uruguay.

⁷Su primer presidente, Machado de Assis, declaró su fundación el 15 de diciembre de 1896. La academia se estableció el 20 de julio de ese mismo año. Javier de Viana fue designado miembro en 1920 ocupando el lugar vacante dejado por el poeta Rafael Obligado tras su muerte.

⁸Javier de Viana, *La Biblia gaucha*, Montevideo, Claudio García Editor, 1925.

⁹Martiniano Leguizamón, *Recuerdos de la tierra*, Félix Lafouane Editor, Buenos Aires, 1896.

¹⁰Martiniano Leguizamón, *El gaucho*, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1916.

¹¹Martiniano Leguizamón, *El primer poeta criollo del Río de la Plata. 1788-1822. Noticia sobre su vida y su obra*, Talleres Gráficos del Ministerio de Agricultura de la Nación, Buenos Aires, 1917.

¹²Martiniano Leguizamón, *Etnografía del Plata. El origen de las boleadoras y el lazo*, Talleres Gráficos del Ministerio de Agricultura de la Nación, Buenos Aires, 1919.

¹¹ Javier de Viana, *Campo*. Montevideo. Biblioteca Rodó. Barreiro 6 Ramos Editores, 1901 (Primera edición de 1896).

¹² Javier de Viana, *Guri*. Montevideo. Barreiro y Ramos, 1901.

¹³ Javier de Viana, *Macachines*. Montevideo. O. M. Bertani, 1910

¹⁴ Javier de Viana, *Leña seca*. Montevideo. O. M. Bertani, 1911.

¹⁵ Javier de Viana, *Yuyos*. Montevideo. O. M. Bertani, 1912.

Bibliografía

Abad de Santillán, Diego, *Gran enciclopedia argentina*. Buenos Aires, Ediar, 1956/1966.

Dos Santos, Estela, *Realismo tradicional: narrativa rural*. I Colección, Capítulo N° 38. Buenos Aires, CEAL, 1968.

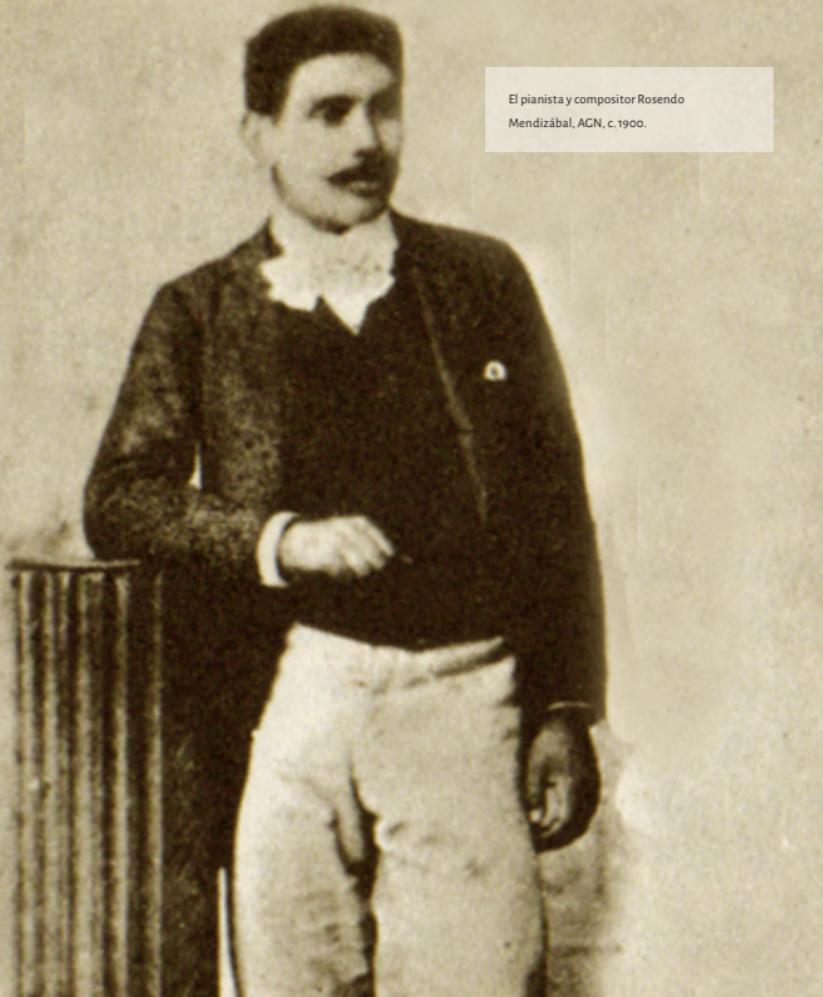
Leguizamón, Martiniano, *Alma Nativa* (2^a edición; 1^a de 1906). Buenos Aires, Librería La Facultad, 1912.

Lizcano, Emmánuel, "La construcción retórica de la imagen pública de la tecnociencia. Impactos, invasiones y otras metáforas", en *Revista Política y Sociedad* N° 23, Madrid, 1996.

Rama, Ángel, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

Viñas, David, *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires, Sudamericana, 1984.





El pianista y compositor Rosendo Mendizábal, AGN, c. 1900.

“El negro Rosendo” un pionero del tango

Por Luis O. Cortese

El personaje

Este destacado compositor y ejecutante de aquellos primeros tiempos del tango, formó parte de esa pléyade que conformó la denominada “vieja guardia” de nuestra música emblemática, junto con Ángel Villoso, Eduardo Arolas, “el pibe” Ernesto Ponzio, Vicente Greco, Juan Maglio “Pacho” –el prolífico compositor y bandoneonista y tantos otros. Ocupa, entre ellos y con ellos, un sitio de honor en la historia de nuestra más reconocida música porteña.

Había nacido en la ciudad de Buenos Aires el 21 de abril de 1868. Su nombre real era Anselmo Rosendo Cayetano Mendizábal. Sólo hacerse llamar, a veces, A. Rosendo, y como tal figura en la publicación de la partitura de *El Entrerriano*, su tango más famoso. También utilizaba como seudónimo artístico sus dos primeros nombres, Anselmo y Rosendo, aunque

popularmente fue reconocido como Rosendo Mendizábal.

De origen africano, una posición económica no demasiado desafortunada le permitió estudiar en el conservatorio, convirtiéndose en un notable pianista. El desarrollo de su pasión por la música lo transformó en un morocho de mota famoso por la singular utilización de su mano izquierda (...).

Tocaba en academias y casas de baile, prostíbulos, cafetines y todo tipo de sitios, algunos clandestinos, donde se realizaban fiestas particulares a los que concurrían los “enfants terribles” de la época acompañando a las que, eufemísticamente, se denominaba “mujeres de vida airada”, un público que lo admiraba por su maestría en la ejecución musical.

Además, los conocimientos teóricos que había adquirido en sus años de

formación, le permitieron dar clases de música, con las que ayudaba su sustento, alternando con las tareas nocturnas ya mencionadas.

Héctor y Luis J. Bates en su *Historia del tango* refieren que: "Entre los lugares que Rosendo frecuentó encontramos al 'Taraná'. Agreguemos entre otros sitios de su actuación inicial las casas de 'La vieja Eustaquia' y de 'La parda Adelina', sitios de los que se carece de su ubicación exacta.

No ocurre así con otro de los lugares donde Rosendo hizo escuchar su inspiración pianística. En los bosques del Parque 3 de Febrero, en Palermo, se encontraba el "Taraná", que luego llevaría su nombre más famoso, el Café de Hansen.

"Lo de Laura" y lo de "María la Vasca" eran dos de las más reconocidas casas de baile con que contaba la ciudad, la primera frecuentada por políticos, militares, en fin, gente de clase alta, la mal llamada "mejor sociedad" de la época. En cambio, la otra casa, si bien tenía su prestigio, era más "popular".

"En 'Lo de Laura' tocaba el piano Rosendo Mendizábal, más conocido por el negro Rosendo, hombre serio y amable".²

El ejecutante, para congraciarse con tal concurrencia, solía ofrecer el estreno de piezas dedicadas a estos personajes, que eran generosamente pagadas por el homenajeado.

Así se dice que ocurrió con *El entrerriano*, la pieza más famosa de Rosendo.

"El afán de Rosendo por hacer conocer su nueva obra no era puramente artístico. Se encontraba sin un peso, y como entonces no existían los derechos de autor, era costumbre que el personaje al que se le dedicara la obra estrenada, cuyo nombre aparecería luego en la carátula de la partitura, entregara al autor un billete de cien pesos."³

Se afirma que este tango –sólo tenía música, como tantos de la época– fue el primero plasmado en una partitura, publicada entre 1897 y 1898. Ángel Villoldo le agregó una corta letra dedicada a una de las primeras cancionistas de aquel tiempo, Pepita Avellaneda –en realidad Josefina Calatti–, que decían:

A mí me llaman Pepita, jai, jai,
de apellido Avellaneda, jai, jai,
famosa por la milonga, jai, jai,
Y conmigo no hay quien pueda.

Aunque solista del piano, cuando las circunstancias lo requerían, Rosendo además convocaba flautistas y violinistas.⁴

En cuanto a la ubicación de estos sitios, "Lo de Laura" Monserrat –tal era su apellido– estaba en la calle Paraguay,

"El negro Rosendo" un pionero del tango.

casi esquina con la avenida Pueyrredón, mientras que la casa de María "la Vasca" continúa aún en pie, en la calle Carlos Calvo 2721, apenas cruzada la avenida Jujuy, mano derecha.

De este lugar dice Larroca:

"Hablar hoy de María "la Vasca" es remitirse a uno de los altares bautismales del tango, erigido en lo que por entonces era el suburbio sureño de Buenos Aires. Y así como fue cambiando la ciudad, muchos lugares antiguos famosos se fueron olvidando. Quienes pasan hoy frente (...) desaprensivamente como ante cualquier casita de barrio pobre, ignoran que hace mucho tiempo tenía allí su imperio indiscutido María Rangolla, mujer de belleza excepcional, nacida en la Vasconia francesa..."⁵

Larroca recoge el testimonio de un señor J. Guidobono, fechado el 13 de julio de 1934 y oportunamente citado por los Bates, a través del cual podemos conocer la génesis de una agrupación denominada Z Club, integrada por unas cuarenta personas, del que aquél fuera fundador, junto al escribano Esteban Benza, y cuyo objeto era realizar un baile mensual en la casa de baile de María "la Vasca".

"Mendizábal trató de encontrar un padrino para su nueva melodía y algunos íntimos tras tantear inútilmente

a otros candidatos, le señalaron a Ricardo Segovia, socio del Z Club y nacido en Entre Ríos, que por vivir en su provincia, aparecía sólo muy de tanto en tanto por las reuniones de María la Vasca. Para asegurarse el agradecimiento monetario exageró el servilismo titulando a su nuevo tango *El entrerriano*. Corría 1897."⁶

Carlos Kern, "el inglés", pareja –o "protector"– de María, estaba allí siempre presente, impidiendo que se produjeran las trifulcas tan habituales en sitios donde se bebía a veces por demás...

"Estos bailes eran amenizados por Rosendo Mendizábal y su orquesta (piano, flauta, dos violines y dos guitarras). El famoso tango Don Esteban, de Augusto Berto, fue dedicado precisamente al escribano Benza. Y Mendizábal compuso el tango Z Club en prueba de afecto a sus amigos, tangüeros de ley."⁷

Que los concurrentes a esos bailes fueran efectivamente "amigos" de los músicos, podemos ponerlo en duda si observamos el comportamiento que, llegado Rosendo al ocaso, cuando la fortuna le fue adversa y su situación económica se deterioró, tuvieron con él, como testimonia el reportaje que publicamos acompañando esta breve investigación.

Muchos de los títulos de los tangos de Mendizábal nos indican que casi con seguridad no eran ajenos a las carreras de caballos, su cría y su preparación.

Este llamado deporte de los reyes estuvo muy ligado a los primeros tiempos del tango y era frecuente que en los ambientes transitados por estos músicos fueran concurrentes asiduos personajes del mundillo del turf. Entre los de Mendizábal, *Reina de Saba*, *Don Padilla y Polilla*, son denominaciones que refieren al nombre de algunos caballos que corrían en los dos hipódromos con que contaban los porteños de aquel entonces, el Argentino de Palermo y el Nacional de Belgrano, en la zona donde hoy está asentado el denominado barrio River, que conserva en parte la forma original de la pista de carreras.

Pero lamentablemente, como no solían editarse las partituras, que eran manuscritas, de muchos de ellos sólo quedan los nombres, recordados por los memorialistas, pero se han perdido para siempre.

Las dedicatorias de las que fueron editadas demuestran las relaciones de los autores. En el caso de Rosendo aparecen en ellas magistrados, banqueros, políticos y otros músicos.

No se conocen grabaciones de Rosendo Mendizábal, aunque en su época ya muchos reconocidos cultores de la música popular argentina habían registrado sus creaciones,

inmortalizándose en ellas, como José Betinotti, Juan Maglio, los Cobbi, Gabino Eziza, Villoldo y muchos otros.

Además de *El entrerriano*, Rosendo compuso en abundancia y sin que ello desmereciese la calidad de su obra, otros títulos como *Don José María*, *Don Enrique*, *Don Horacio*, *Don Santiago*, *Viento en popa*, *El torpedero*, *Tigre Hotel*, *Tres Arroyos*, *Final de una garufa*, *Le petit parisien*, *A la luz de los faroles*, *Contra flor y el resto*, *A la larga*, *Matilde*, y otros tangos y milongas, muchos de ellos hoy desaparecidos.

Un reportaje casi desconocido

Luis Sixto Clara entrevista a Rosendo Mendizábal para la revista *Sherlock Holmes*, pocos meses antes de la desaparición de este artista.⁸

El título de la nota, "El ocaso de los preferidos", nos remite a la poca persistencia que tuvo la fama de Rosendo, cuando las cosas se le pusieron difíciles:

"—Si hubiera usted visto cuando vine a alquilar la pieza. Bien vestido. Con panamá..."

—Pero... y ahora.

—Ahora? ¿No sabe usted? Está casi paralítico, y ciego completamente. Se lo pasa casi todo el día en cama. Le cuesta mucho, muchísimo caminar. ¿Quiere verlo? Mire. Ahí tiene su cuarto...

Se llama Rosendo Mendizábal. Dolores intensos, que jamás se



"El negro Rosendo" un pionero del tango.

cicatrizan, han dejado en su frente arrugas profundas como surcos.

Tiene cierto sentido de noble altivez y algo del siervo medieval. Cuando parece que os quiere besar las manos, adivináis un gesto de orgullo en el saludo ceremonioso que os hace desde la cama.

Si os habla, sus palabras suenan en vuestro oído como lamentos. Hay tanta dulzura, tanta humanidad, que os deja perturbado. Sufre, pero sufre con resignación. Rosendo vive de lo nuevo, olvida lo viejo y desprecia la voz de su tiempo. Rosendo es otro.

¡Bien que lo sabe él!

—Tomen asiento... tomen asiento—nos dice, mientras estira su mano temblorosa buscando la nuestra—aquí me tienen, en la cama, sin poderme mover. Es triste, ¿no? Yo pensaba vivir más tiempo...

—¿Hace mucho que está enfermo?

—Tres meses, señor, por desgracia. Desde entonces estoy en cama. No me levanto casi nunca. ¿Para qué? sería darle trabajo a mi señora...

—Según nos dicen los vecinos, es profesor de música.

—Sí, señor, antes, ahora no. Ahora no soy más que un estorbo. Todos me tienen lástima.

Y Rosendo llevóse la mano a la frente, como si quisiera borrar de su memoria, aquel recuerdo dulce como el suspiro de una virgen. Lleno de promesas. Como un ensueño de amor.

Desde joven se dedicó a la música.

Era apasionado, era más bien que un amante, un esclavo de las notas. Estudiaba continuamente. A todas horas. Dicen los vecinos, que muchas veces, los primeros rayos del sol, herían sus pupilas, cuando aun permanecía ante el piano. Ante su piano...

Tenía improvisaciones hermosas. En su casa muy raras veces interpretaba otros autores. Dejábase llevar por sus inspiraciones, y se deslizaba por su propio impulso. Y es que Rosendo es un

Portada de *Sherlock Holmes*.



poeta, más que un músico. Un poeta que sueña constantemente, ignorante si se quiere, pero mientras su mismo espíritu permanece en él terrestre y ciego, son voces que parten de su espíritu aquellas notas dulces, sentimentales, sublimes. ¡Hacedor grande de milagros, es el espíritu humano!

Rosendo sea quizá un ejemplo. Su música es una sucesión interminable de poesía popular que se engrandece y se inflama merced al viento de su imaginación.

Tiene sus grados de calor y de frío. Efectos de pasiones ardorosas y claridades de relámpago, y muchas veces, desarrollándose lentamente, revela la fuerza de aquellos grandes trastornos que experimentan los corazones jóvenes. Quizá, como a Crisipo sus propias fuerzas le hayan perdido. Si hubiera interpretado a Beethoven o a Chopín, a Wagner o a Verdi, y siendo simplemente una máquina, posiblemente habría ganado dinero y tendría hoy una posición.

Por eso es que digo, que su alma de poeta, su inspiración, le han perdido. Es una de las tantas víctimas de su propia naturaleza.

Ha tenido sus discípulos. La aristocracia porteña le admiraba. Pero le admiraba con vergüenza, con vergüenza de su música popular.

Dicir que no gusta el champagne, es de mal tono. El champagne debe

tomarse aunque produzca náuseas. Porque sí. Porque hubo unos cuantos reyes a quienes le gustaba, y lo saboreaban con fruición.

El paladar tiene también sus convencionalismos, y cuando una persona de alto rango quiere gozar de la frescura de una sandía, la come a hurtadillas, escondido, temeroso de que lo llegue a ver hasta la servidumbre.

La aristocracia porteña admiraba a Rosendo y le llamaba para escuchar aquellas notas dulces que, describiendo extrañas ondas llegaban hasta el alma. Pero lo buscaban a hurtadillas, porque Rosendo no sabía nada de Walkirias ni de Lohengrines. Lo buscaban para sus reuniones íntimas. Quizá para soñar en el que a la tarde debía galopar por las avenidas del aristocrático Palermo.

Por eso, Rosendo era conocido en secreto. Porque encarnaba el alma popular. Porque su música no figuraba en los álbumes.

Las patotas lo buscaban también para deleitarse entre la caricia de una mujer y un trago de 'champagne' y los lujosos 'reservados' de Hansen y Harguindegui, escucharon muchas veces su música, mezclada entre la carcajada chabacana y aguardentosa, y el ruido seco de los corchos que saltaban hasta el techo.

Era un preferido, un favorito, y como tal, tuvo su destino.

Imposibilitados sus dedos para

*Estimado Rosendo:
mis amigos, me dicen
si puede Vd mañana
estar en lo de Harguindegui
a las 11 y ½ p.m., que
habrá un pequeño baile*

Lo saluda

Sugestiva misiva, enviada por un distinguido sportman, en la que solicita el concurso de Mendizábal para... "un pequeño baile" muy entretenido.

Una misiva con la firma sugestivamente "borrada", invitándole a participar con su música en un baile en "lo de Harguindegui", casa de baile de la época.

arrancar notas sublimes, enfermo, paralítico, ya nadie se acuerda de él, ni de su música.

Rosendo ha caído en el olvido, envuelto en la más espantosa de las miserias. Ahora vive en un conventillo, en una sola pieza, con su mujer que apenas gana para mantenerlo y pagarle los remedios.

¡Pobre Rosendo! La naturaleza nos muestra que algunas cosas muertas, guardan todavía relaciones ocultas con la vida. Tu recuerdo ha quedado probado en cada una de las teclas que tocaron tus dedos, y mientras paralítico y ciego sienten llegar los

ecos de su música en algún organillo de la calle, acuérdate que entre las avenidas del umbroso Palermo, allá cuando la luna las cubre con ese pálido fantástico, pasarán los muchachos en sus coches sintiendo tu nostalgia, mientras vaguen sus recuerdos de chico enamorado, entre las sombras de los árboles, donde se pierden los últimos tintineos del cascabel lejano de los caballos..."

Ignoramos por qué razón, Rosendo quedó ciego. Una notoria declinación física, además, lo condujo hacia una parálisis que lo imposibilitó, no solo para continuar con sus actividades, sino como vimos, para levantarse de su lecho.

Olvidado por todos los que decían admirarlo, viviendo junto a su esposa una triste y absoluta indigencia en el conventillo de El Salvador 1713^a, falleció en Buenos Aires el 30 de junio de 1913. Habían tenido siete hijos, tres varones y cuatro mujeres.

Y como ejemplo de esa admiración con reservas a que se refiere Clara en la entrevista, vayan estas expresiones de un habitual frequentador de los sitios donde Rosendo hacía oír su arte, escritas –por consejo de León Benarós– casi medio siglo después:

"En cuanto a los ejecutantes, los había muy buenos, y queremos

expresar nuestro reconocimiento a algunos pianistas de la época, como Enrique Saborido y el negro Rosendo; el primero, autor de *Felicia y La Morocha*, siempre bien dispuesto y jamás ponía inconvenientes para concurrir a cualquier fandango que se improvisaba.

Lo mismo podemos decir de Rosendo. Vaya, pues, este recuerdo de afecto".¹⁰*



Rosendo con su esposa.

Con su esposa

"El negro Rosendo" un pionero del tango.

Notas

- 1 Horacio Salas, *El Tango*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p.99.
- 2 Felipe Amadeo Lastra, *Recuerdos del novecientos*, Buenos Aires, Huemul, 1965, p.40.
- 3 Horacio Salas, *op. cit.*, p.99.
- 4 Tito Livio Foppa, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1962.
- 5 Jorge Larroca, *San Cristóbal, el barrio olvidado*, Buenos Aires, Freeland, 1969, p.147.
- 6 Horacio Salas, *op. cit.*, p.99.
- 7 Jorge Larroca, *op. cit.*, p.146, cita 124.
- 8 Luis Sixto Clara, "El ocaso de los preferidos" en revista *Sherlock Holmes*, Buenos Aires, Año II, nº 78, 24-12-1912. Las imágenes pertenecen a este artículo, salvo indicación en contrario.
- 9 Esta calle se denominó San Salvador entre 1893 y 1938. Cfr. Alberto Grabiel Piñeiro, *Las calles de Buenos Aires. Sus nombres desde la fundación a nuestros días*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, p.353.
- 10 Felipe Amadeo Lastra, *op. cit.*, p.45.

Bibliografía

- Clara, Luis Sixto "El ocaso de los preferidos" en revista *Sherlock Holmes*, Buenos Aires, Año II, nº 78, 24-12-1912.
- Foppa, Tito Livio, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1962.
- Larroca, Jorge, *San Cristóbal, el barrio olvidado*, Buenos Aires, Freeland, 1969.
- Lastra, Felipe A., *Recuerdos del novecientos*, Buenos Aires, Huemul, 1965.
- Piñeiro, Alberto, *Las calles de Buenos Aires. Sus nombres desde la fundación a nuestros días*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2005.
- Salas, Horacio, *El Tango*, Buenos Aires, Emecé, 2004.



Raúl Scalabrini Ortiz, AGN.

La vigencia del pensamiento de Raúl Scalabrini Ortiz a 55 años de su fallecimiento

Por Roberto Araujo

Raúl Scalabrini Ortiz nació el 14 de febrero de 1898 en la provincia de Corrientes y falleció en Buenos Aires el 30 de mayo de 1959. Se recibió de ingeniero agrónomo en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. Conferencista, autor de varios libros y folletos, y gran número de artículos periodísticos. A los 4 años se trasladó con su familia a Buenos Aires. En la década de 1920 viajó a Europa y después de unos años regresó a Buenos Aires. En 1923 publicó *La Manga*, un libro de cuentos. Hacia finales de la década desde *La Nación* escribió sobre varios temas. Formó parte de una generación de grandes poetas y escritores como Homero Manzi, Enrique S. Discépolo, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal y Alfonsina Storni, entre otros.

En esa misma década, fue integrante de Insurrexit, grupo en el que aparecían la izquierda y el anarquismo como los elementos de reacción contra la dependencia y el imperialismo. Esta relación le permitió descubrir la importancia del factor económico y social en el desarrollo histórico del país. Su trabajo como agrimensor le permitió un permanente contacto con el interior del país y esta conexión le enseñó a ver cómo vivían y pensaban sus habitantes.

Crisis de 1929

En 1929 la caída de la bolsa en Wall Street desencadenó una crisis que se extendió durante toda la década de 1930. En la Argentina, el mito del granero del mundo se desmoronó, cayeron los precios de las exportaciones y se devaluó el peso. La desocupación, el hambre, la miseria y la entrega señalan el inicio

de la década infame como lo señaló el escritor José Luis Torres:

"(...) La conducta traidora de los cuerpos colegiados más importantes del país fue dirigida y orientada entonces por el Poder Ejecutivo, cuyos miembros convirtieron el fraude en la institución política permanente del Estado, ya que de él surgieron todos los hombres que usurparon el poder en la década infame: los concejales que vendieron concesiones de servicios públicos; los legisladores que autorizaron, ratificaron y sancionaron por su cuenta las peores leyes de la entrega; los presidentes de la Nación (...), los ministros que despojaron a las instituciones oficiales de créditos de sus funciones legales para otorgárselas a Bemberg; los gobernadores de Provincias que toleraron hasta el despojo de las autonomías provinciales, garantizadas por la Constitución. El Poder Judicial, mientras tanto, autorizaba todos los desmanes y condenaba con costas a quienes se atrevieron a denunciarlos, pues los jueces recibían favores y ascensos de los poderes fraudulentos del Estado. Servían los dictados del Ejecutivo y aseguraban el triunfo de sus planes (...) auxiliando a las oligarquías internas del país y a los imperialismos foráneos en la acción que estos ejercitaron siempre, como mancomuneros de negocios pingües, a fin de convertir a la tierra argentina

en un campo de explotación inerme y sin conciencia, (...) donde no tuviera cabida otra cosa que el interés de los mercaderes. (...)".¹

Asomó entonces la cara verdadera del país dependiente y bajo la mirada de Scalabrini que emprendió la dura tarea de desentrañar la realidad nacional. La injusticia social llegaba a límites que lo conmovieron y lo impulsaron a dedicarse de lleno a las investigaciones socioeconómicas e históricas nacionales. Todo su pensamiento, libros y artículos estarán relaciones con estas investigaciones.

Fue opositor del gobierno radical de Hipólito Yrigoyen. Sin embargo, en 1933 formó parte de la revolución radical contra el régimen de Agustín P. Justo junto a Arturo Jauretche y Luis Dellepiane, entre otros. Derrotada la revolución, Scalabrini fue objeto de cárcel y persecuciones que lo obligaron a exiliarse en Europa acompañado de su flamante esposa Mercedes Comalera, compañera de toda la vida. Fueron padres de cuatro hijos: Raúl, Jorge, Juan Miguel y Pedro Alberto.

En 1935 el matrimonio regresó de Europa debido a la amnistía política decretada por el presidente Justo. Scalabrini comienza a trabajar en *Señales*, periódico de reciente aparición, no para teorizar sino para argumentar con hechos, cifras y datos sobre la

realidad nacional; colaboran en el diario Arturo Jauretche y el general Alonso Baldrich. En mayo denuncia la compra del Ferrocarril Central Córdoba por el gobierno para que luego pase a ser controlado por el capital británico.

FORJA

En ese año, como resultado de conversaciones previas entre sectores que responden al ideario yrigoyenista, Luis Dellepiane, Homero Mancioni (Manzi), Arturo Jauretche, Amable Gutiérrez Diez, Gabriel del Mazo, Darío Alessandro, nació la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA), inspirada en una frase de Hipólito Yrigoyen "Todo taller de Forja parece un mundo que se derrumba". Entre tantos resultados, los documentos de FORJA contribuyeron al fortalecimiento de la conciencia obrera respecto al imperialismo real, es decir, el de Gran Bretaña, mientras la retórica de los componentes de la izquierda tradicional insistía en vincular al imperialismo yanqui con todos nuestros males, mientras los obreros eran conscientes de que las empresas estratégicas de la Argentina estaban bajo el dominio inglés. Muchos trabajadores, encontraron en el discurso forjista los argumentos para denunciar lo que estaba sucediendo en el país.

Aclaramos que no negamos la existencia de las ambiciones estadounidenses que se enfrentaba precisamente a Inglaterra en una permanente disputa por hegemonizar el dominio imperial sobre nuestro país, pero indudablemente Inglaterra después de la crisis de 1929, alimentó la firma del Pacto Roca-Runciman que fue el corolario de la dominación inglesa sobre la política y economía argentina.

Por otro lado la acción de FORJA influyó notoriamente en los cuadros militares del Grupo de Oficiales Unidos (GOU), una agrupación o logia muy heterogénea en cuanto a la formación ideológica de sus integrantes, creada entre otros por el coronel Juan Domingo Perón. De esta manera, cuadros del Ejército accedieron a los trabajos de Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, José Luis Torres, Jorge del Río, entre otros. Scalabrini no sólo participó de sus volantes y carteles, sino que también expuso desde la tribuna las razones políticas, sociales, económicas y culturales de la creación de FORJA. Bajo el principio "Somos una Argentina Colonial queremos ser una Argentina Libre", FORJA realizó una tarea de esclarecimiento, defendió la nacionalización del petróleo y de la economía. Al mismo tiempo Scalabrini fue desentrañando la estafa de la capitalización de los ferrocarriles y la estructura colonial de su ramificación y trazado.

Así se refería a la política ferroviaria en la década de 1930.

"(...) Otro ejemplo relevante de la dominación ferroviaria son las dos leyes llamadas "de coordinación nacional", que las empresas ferroviarias hicieron votar, en 1935 y 1936, con el objeto de sofocar y eliminar, en lo posible, la competencia del transporte automotor que hacía vacilar su imperio. El destacado dirigente ferroviario sir J. Montagne Eddy declaraba que "la situación de los ferrocarriles es de verdadera gravedad, pues han perdido el monopolio de los transportes". (*La Nación*, 24 de abril de 1935). (...). El dinero ferroviario corrió a raudales para doblegar los pocos hombres y a las pocas entidades representativas que no estaban en su radio de acción permanente. El escándalo trascendió. La voluntad popular de oposición a esos proyectos se filtró por todos los resquicios posibles. Hasta las instituciones armadas hicieron oír su voz contraria a esos lesivos proyectos. Pero el régimen oligárquico no podía desobedecer a la voz de mando de los ferrocarriles, y las leyes fueron sancionadas, (...). Nos hemos referido a la política ferroviaria, mantenida implacablemente durante más de ochenta años. Esta política es fácil de resumir: tráfico descendente de materia prima hacia los puertos; tráfico ascendente de manufactura

desde los puertos hacia el interior. El mantenimiento de esa línea de conducta (...) se tradujo no solamente en la imposibilidad de crear industrias y manufacturas en el interior (...), sino en la aniquilación de industrias y manufacturas vernáculas que existían antes del tendido de las vías férreas. (...)"²

A través de numerosas conferencias y de la divulgación de los cuadernos de FORJA, Scalabriní realiza una labor constante que revela cómo se manejan los hilos ocultos del poder económico en la Argentina.

Para tal fin presenta documentos, exhibe pruebas, señala nombres de empresas, y denuncia complicidades de funcionarios nacionales y provinciales que desde el Estado fueron cómplices de esta compleja trama de intereses británicos.

Los capitales británicos, afirma, aportaron capitales mínimos, inflaron los beneficios, aumentaron o bajaron las tarifas para boicotear a las industrias nacionales, recibieron miles de hectáreas de regalo junto a las vías y no cumplieron ninguna función de desarrollo o industrialización en las provincias más pobres. Para cumplir con ese cometido, trazaron el tendido de las vías férreas de acuerdo con sus intereses económicos y comerciales; los ferrocarriles, en lugar de comunicar el país de norte a sur y de este a oeste, es



Estación Ensenada, fines del siglo XIX. AGN.

La vigencia del pensamiento de Raúl Scalabriní Ortiz a 55 años de su fallecimiento

Roberto Araujo

dicir, integrando el territorio nacional en una unidad geográfica, confluyeron hacia Buenos Aires, la ciudad-puerto, capital del país dependiente. En esta estructura estaba incluido el puerto de Rosario que también tuvo un papel estratégico en el diseño señalado.

El ideario

Hacia fines de la década de 1890 prácticamente la red ferroviaria estaba trazada, toda la región de la pampa húmeda es un gigantesco abanico con centro en Buenos Aires.

El estado oligárquico argentino ha ido dependiendo cada vez más de los empréstitos externos, fundamentalmente británicos. Los terratenientes hicieron que la producción de cereales y carne se adapte cada vez más a los mercados externos, la estructura económica del país miraba hacia el puerto y todo es vivido como una gran ola de prosperidad. Sin embargo, la modernización y el bienestar que se suponía infinito, no significaba un desarrollo independiente, integral, sino simplemente conectar las tierras y su producción al puerto de embarque, para transformar en renta y beneficio, para los sectores oligárquicos y los capitales británicos, el trabajo de criollos e inmigrantes, de los chacareros que trabajaban los campos con trigo y maíz, y de los obreros que recogían los cereales para embarcarlos hacia los

mercados externos.

Los ferrocarriles desde esta perspectiva significaban además de un poderoso instrumento para que nuestro país les sirviera como proveedor de alimentos y fuentes inagotables de beneficios, una manera de ubicar su hierro industrializado y un mercado permanente para su carbón, además de la posibilidad de conquistar todo un mercado para su producción manufacturera.

En este marco histórico el pensamiento nacional de Scalabriní Ortiz no surge como teoría, sino a través de un profundo análisis de las condiciones políticas y económicas de la Argentina y de las condiciones geopolíticas de la segunda mitad del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX. Sobre esta estructura e infraestructura económica, desarrolla su tesis de nacionalizar el capital que no pertenece a una teoría jurídica, sino a partir de la base de que la nación debe integrarse en sí misma y elaborar sus propias fuentes de capital desarrollando sus recursos, abriendo nuevos mercados que resulten beneficiosos para el país y no una factoría intermediaria de un comercio controlado por intereses extranjeros, fundamentalmente británicos.

A medida que profundiza la investigación sobre la estructura colonial del país, los ataques y descalificaciones

a sus denuncias ven en aumento. Así, será acusado de nazi, fascista o quasi comunista.

La nacionalización de los servicios públicos será vista como estatizante y totalitaria. Controlar el comercio de su propio país a través de organismos que regule el Estado, atentará contra la libertad de comercio, símbolo sagrado de los consorcios financieros internacionales. Pese a esos ataques, sus análisis exactos y sutiles se multiplicaron para dejar al descubierto la estructura económica dependiente de la Argentina.

La dependencia y los ferrocarriles

A través de numerosas conferencias y cuadernos de FORJA, Scalabrini se centró en lo que consideraba la clave del sistema colonial: los ferrocarriles. De esta manera define paso a paso la trama oculta de los ferrocarriles en la Argentina: que los ingleses trajeron capitales ínfimos, y que estos fueron "aguados" a través de reevaluaciones contables destinadas a inflar los beneficios económicos a favor de las empresas británicas, que bloquearon todo intento de comunicación interna para centralizar su política en Buenos Aires, subieron y bajaron tarifas según sus intereses y conveniencias para ejercer un boicot a las industrias nacionales que competían con las mercaderías enviadas desde Londres.

Además obtuvieron miles de

hectáreas de regalo junto a las vías, consecuencia de la ley N° 5315, sancionada en 1907, que favorecía a las compañías inglesas.

Esta ley conocida como la Ley Mitre fue un proyecto del diputado Emilio Mitre, que fue presentado en la Cámara de Diputados del Congreso Nacional.

"(...) La ley 5315 entró a discusión en la Cámara de Diputados el 11 de setiembre de 1907. Fue aprobada, a pesar de la valiente oposición que se le hizo, en la última sesión de la Cámara. El Senado la sancionó en una sola sesión, sin discutir más que los primeros 10 artículos de los 22 que lo integran.

(...) El decreto reglamentario de la ley, fechado el 30 de abril de 1908, agrega una franquicia inusitada y ajena a la ley. Dice que entre los gastos se imputarán fondos especiales de renovación y que para el importe correspondiente a la cuenta de reserva destina a la renovación se tomará anualmente el 21/2 por ciento del valor de los elementos del ferrocarril.

(...) No opinan ni el asesor legal de la Dirección de Ferrocarriles, ni el asesor legal del ministerio, ni el procurador general de la Nación, ni el procurador del ¿Pero todo esto que importa? La Legalidad para remitir grandes fondos anuales a Londres y hacerlos figurar como gastos de la explotación quedaba establecida. Era ministro de Obras Públicas el doctor Ezequiel Ramos

El ex presidente Dr. Carlos Pellegrini es despedido por familiares y amigos en la estación Constitución, desde donde se trasladará al puerto de La Plata, para embarcarse en compañía de su esposa a bordo del vapor "Thames" con destino a Europa, AGN, 1900.

Mejía, futuro director de los ferrocarriles ingleses Entre Ríos Railway y Noreste Railway. (...)"³

A través de esta ley les aseguró a las empresas ferroviarias una franquicia hasta el 1º de enero de 1947, 40 años, para importar libre de derechos de aduana todos los materiales y artículos de construcción y explotación. Además les otorgó el beneficio de estar libre de todo impuesto, nacional, provincial o municipal, a cambio de una contribución única del 3% de producto líquido de sus líneas, que debían ser utilizadas para construir puentes y caminos de acceso a las estaciones del ferrocarril.

Este diputado era hijo de Bartolomé

Mitre, que desarrolló durante su presidencia una clara política pro británica a través de concesiones y privilegios, a compañías inglesas, entre ellas, la del Ferrocarril del Sud como gobernador, el 12 de junio de 1862 y la del Ferrocarril Central Argentino, el 13 de marzo de 1863, como presidente de la República.

Alrededor de los ferrocarriles se desarrollaron también otros intereses ligados a Gran Bretaña: la moneda y el crédito manejado por la banca extranjera, el estancamiento industrial, los servicios públicos controlados en su inmensa mayoría por capitales británicos, la nula explotación de los recursos mineros, el carbón se importaba



de Inglaterra, y los emprendimientos hidroeléctricos, la aplicación de tasas usurarias a los empréstitos otorgados.

Sin embargo, la economía argentina, deformada por el predominio de los grandes latifundios y la penetración del imperio británico, comenzó a chocar con los límites que impone esta política. Las huelgas ferroviarias y de obreros comienzan a propagarse por todo el territorio. En 1910, año en que se conmemora el Centenario de la Revolución de Mayo, se decretó el estado de sitio con miles de presos y deportados.

Denunciando las condiciones objetivas y subjetivas de la dependencia de nuestro país, en 1940 publicó *Política Británica en el Río de la Plata e Historia de los Ferrocarriles Argentinos*.

Con referencia al libro nombrado en primer término, Scalabrini señalaba que los estudios que componían el libro eran parte del resultado de las investigaciones realizadas desde 1932, que ponían al descubierto la política imperial inglesa en nuestro país.

"(...) Todo lo material, todo lo venal, transmisible o reproductivo, es extranjero o está sometido a la hegemonía financiera extranjera. Extranjeros son los medios de transporte y movilidad. Extranjeras las organizaciones de comercialización y de industrialización del país. Extranjeros

los productores de energías, las usinas de luz y gas. Bajo el dominio extranjero están los medios internos de cambio, la distribución del crédito, el régimen bancario. Extranjeros es gran parte del capital hipotecario y extranjeros son en increíble proporción los accionistas de las sociedades anónimas.

Hay quienes dicen que es patriótico disimular esa cara fundamental de la patria, que denunciar esa conformidad monstruosa es difundir el desaliento y corroer la ligazón espiritual de los argentinos, que para subsistir requiere el sostén del optimismo.

Rechazamos ese optimismo como una complicidad más, tramada en contra el país. El disimulo de los males que nos asuelan es una puerta de escape que se abre a una vía que termina en la prevaricación, porque ese optimismo falaz oculta un descreimiento que es criminal en los hombres dirigentes: el descreimiento en las reservas intelectuales, morales y espirituales del pueblo argentino. (...)"⁴

El segundo libro tuvo como objetivo probar en la realidad concreta que los ferrocarriles fueron la base de la dominación política y económica que desplegaron los capitales ingleses para anular todo intento de progreso que pusiera en peligro su hegemonía, acusando a la política ferroviaria de mantenernos en la situación de país colonial y agrario.



Salta. Turistas en Puerta Tastil, línea a Socompa. AGN.

"(...) La política británica sigue siendo (...), de sofocamiento y de represión. El ferrocarril es su arma primordial pues para eso, (...) fueron construidos. El ferrocarril extranjero es el instrumento del antiprogreso como lo explica muy bien Allen Hutt, (...) La construcción de los ferrocarriles en las colonias y países poco desarrollados no persigue el mismo fin que en Inglaterra, (...) no son parte de un proceso general de industrialización. Estos ferrocarriles se emprenden simplemente para abrir esas regiones como fuentes de productos alimenticios y materias primas, tanto vegetales como animales. No para apresurar el desarrollo social por un estímulo a las industrias locales. En realidad, la construcción de ferrocarriles coloniales y de países subordinados es una muestra de imperialismo, en su papel antiprogresista que es su esencia. (...)".⁵

A pesar de que las primera ediciones se fueron agotando, ambos libros no fueron tenidos en cuenta, no se realizaron comentarios críticos y mucho menos a favor.

Los llamados grandes diarios, por ejemplo, *La Prensa* y *la Nación*, adalides de la prensa libre, jamás publicaron un comentario bibliográfico sobre los mismos, era la conspiración del silencio. Tampoco las más altas autoridades políticas y de las letras se dieron por enteradas y guardaron un mutismo

sugestivo. Así para descubrir la trama oculta de los manejos espurios urdida por Inglaterra, Scalabrini Ortiz no se dejó engañar ni por la prensa, ni por el libro, ni por la universidad, ni por la radio sobre la verdadera cuestión de fondo que sometía a la Argentina a un país semicolonial.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, hubo una fuerte presión de los Estados Unidos e Inglaterra para que la Argentina formara parte del conflicto bélico. El sector aliadófilo, haciendo eco de esas presiones, impulsaba el envío de tropas al frente de batalla. Esta postura fue objeto de un duro y áspero debate entre sectores cuyas posiciones estaban a favor y en contra de la medida.

En respuesta a esta presión, Scalabrini Ortiz publica el diario *Reconquista* donde defiende la neutralidad en la guerra. El periódico no recibió ningún tipo de publicidad y ayuda y se editó solamente durante 41 días. Pese a los pocos días de tirada, los editoriales del diario, sumados a la acción de FORJA, van despertando muchas conciencias dormidas.

La irrupción del peronismo
Scalabrini formó parte de la multitud que irrumpió en la Argentina el 17 de octubre de 1945, manifestó al respecto que "era el subsuelo de la patria sublevado".

"(...) El sol caía a plomo sobre la Plaza de Mayo cuando las primeras columnas de obreros comenzaron a llegar. Venían con su traje de fajina porque acudían directamente desde sus fábricas y talleres. (...). Llegaban cantando y vociferando unidos en la impenetración de un solo nombre: Perón. Era la muchedumbre más heteróclita que la imaginación pueda concebir. Los rastros de sus orígenes se traslucían en sus fisonomías. Descendientes de meridionales iban junto al rubio de trazos nódicos y al trigüeno de pelo duro en quien la sangre de un indio lejano sobrevivía aún. (...) Venían de las usinas de Puerto Nuevo, de los talleres de Chacarita y Villa Crespo, de las manufacturas de San Martín y Vicente López, de las fundiciones y acerías del Riachuelo, de las hilanderías de Barracas. Brotaban de los pantanos de Gerli y Avellaneda o descendían de las Lomas de Zamora. Hermanados en el mismo grito y en la misma fe, iban el peón de tambo de Cañuelas y el tornero de precisión, el fundidor, el mecánico de automóviles, el tejedor, la hilandera y el peón.

Era el subsuelo de la Patria sublevado. (...) Era el substrato de nuestra idiosincrasia y de nuestras posibilidades colectivas allí presente en su primordialidad sin reatos y sin disimulo. Era el nadie y el sin nada en una multiplicidad casi infinita de gamas

y matices humanos, aglutinados por el mismo estremecimiento y el mismo impulso, sostenidos por una misma verdad que una sola palabra traducía: Perón.

(...) Lo que yo había soñado e intuído durante muchos años estaba allí presente, corpóreo, tenso, multifacetado, pero único en el espíritu conjunto. Eran los hombres que están solos y esperan que iniciaban sus tareas de reivindicación. El espíritu de la tierra estaba presente como nunca creí verlo. (...)"⁶

El 24 de febrero de 1946 el Partido Laborista con la fórmula Juan Perón-Hortensio Quijano se impuso sobre la Unión Democrática, derrotando a los caducos representantes de una Argentina pastoril. Un nuevo camino se abría para el país.

Scalabrini Ortiz mantuvo un estrecho contacto con el presidente Perón y le presentó varios proyectos para nacionalizar los ferrocarriles. Nunca aceptó un cargo público y se mantuvo a la expectativa de los acontecimientos. En 1948 asistió como simple espectador a la nacionalización de los ferrocarriles. Acompañó el proceso de transformación nacional y apoyó las medidas por las que había luchado: nacionalización de los ferrocarriles, teléfonos, Banco Central, línea aérea, comercio de importación y exportación, a través del Instituto

Argentino de Promoción del Intercambio (IAP), el gas, entre otras medidas.

Pese a su aporte ideológico a estas y otras medidas, el gobierno peronista no le dio el espacio que le correspondía, así se retrae de la vida pública sin perder de vista el proceso en marcha.

Hacia diciembre de 1946 el gobierno adquirió las compañías de ferrocarriles de capitales franceses: Compañía General de Ferrocarriles de la Provincia de Buenos Aires, Compañía Francesa de Ferrocarriles de Santa Fe y Compañía del Ferrocarril de Rosario a Puerto Belgrano.

Gran Bretaña parecía interesada en solucionar el problema que se planteaba, los ferrocarriles arrojaban déficit y una parte importante del material rodante estaba viejo. Requerían inversiones importantes de renovación y mantenimiento.

Las empresas inglesas se interesaban especialmente en la constitución de una sociedad mixta, que les permitiría conservar parte de la propiedad pero con beneficios garantizados por el Estado, que además tendría a su cargo las inversiones necesarias para la renovación del material ferroviario. El tema había quedado esbozado en las conversaciones entre Miguel Miranda y Sir Wilfred Eady. Sin embargo los propósitos británicos no se consumarian en su beneficio; y por otro lado, fue creciendo la resistencia que despertó este acuerdo. Fue de vital

importancia la predica de Scalabrini Ortiz a favor de la nacionalización. En diciembre quedó anulado el proyecto de sociedad mixta y tras largas y trabajosas tratativas, en febrero de 1947 el Estado Nacional adquirió los ferrocarriles y todos los bienes de las empresas.

Así pasaron al Estado las siguientes empresas ferroviarias de propiedad británica en la República Argentina.

1. Ferrocarril Gran Sud de Buenos Aires (Buenos Ayres Great Southern Railway Company Limited).

2. Ferrocarril Oeste de Buenos Aires (Buenos Ayres Western Railway Company Limited).

3. Ferrocarril Bahía Blanca y Noroeste (Bahía Blanca and North Western Railway Company Limited).

4. Ferrocarril Ensenada y Costa Sud (Bahía Blanca and North Western Railway Company Limited)

5. Ferrocarril Midland de Buenos Aires (Buenos Ayres Midland Railway Company Limited).

6. Ferrocarril Central Argentino (Central Argentine Railway Limited).

7. Ferrocarril de Buenos Aires al Pacífico (Buenos Ayres and Pacific Railway Company Limited).

8. Ferrocarril Gran Oeste Argentino (Argentine Great Western Railway Company Limited).

9. Ferrocarril Villa María a Rufino (Villa

María ande Rufino Railway Company Limited).

10. Ferrocarril Entre Ríos (Entre Ríos Railway Company Limited).

11. Ferrocarril Nordeste Argentino (Argentine North Eastern Railway Company Limited).

El presidente Perón informó en el Congreso Nacional el programa económico y financiero, en donde se refirió a los ferrocarriles', Cuccoressi, realizó una síntesis del mensaje del 1º de Mayo de 1947 y criticó los conceptos vertidos por Perón.

"(...) El convenio sobre ferrocarriles que es de enorme trascendencia, traerá beneficas consecuencias para la economía nacional. Agregó el Presidente que, por él conocidas las razones a favor o en contra de la adquisición de los ferrocarriles, constituye tal vez la realización máxima de los anhelos patrios en el orden de recuperación económica. Significa una liberación y el cumplimiento de un compromiso contraído por el pueblo argentino.

Los ferrocarriles, nacionalizados, se orientan hacia la obtención de mayores beneficios y mejor servicio. (...)".⁸

"(...) Concluyamos este enfoque histórico expresando: el presidente Perón enunció principios económicos y preanuncio resultados muy favorables para los ferrocarriles argentinos. Nada de esto se cumplió. (...)".⁹

Se realizaron duras críticas por el precio pagado y la oportunidad de compra, acusando al gobierno de comprar chatarra vieja.

"(...) Quién afirma que los ferrocarriles son hierro viejo afirma una verdad clara como la luz del sol. Pero quien de allí deduce honradamente que no deben ser expropiados y nacionalizados incurre en un error de lógica porque no ha percibido el problema en toda su amplitud. El material ferroviario está viejo indudablemente (...). Pero a pesar de esto, el poder de los ferrocarriles no ceja. Ferroviario fue el doctor Ortiz, último Presidente electo de la Argentina antes del 4 de junio. Ferroviario también el Ministro del Interior, Dr. Diógenes Taborda. Ferroviarios continúa siendo gran parte del profesorado universitario y bajo el influjo ferroviario están casi todos los órganos tradicionales de la opinión pública y de la justicia y la administración nacional. Es evidente pues que aunque el material se ponga viejo, el poder político de los ferrocarriles se mantiene lozano y brioso como la imagen del león británico (...) Por eso el problema ferroviario puede sintetizarse en la siguiente fórmula: Adquirir ferrocarriles equivale a adquirir



Vagones cargados de casas prefabricadas, ropas y vivieres para los damnificados por el sismo que afectó a las poblaciones de las provincias de Salta y Jujuy, enviados por la Fundación de Ayuda Social "María Eva Duarte de Perón". AGN, 20 de septiembre de 1948.

soberanía. La nacionalización es además necesaria para poder regular la circulación interna de mercaderías y de pasajeros, reorientar las corrientes del tráfico y del comercio interior, distribuir las industrias, diseminar la actividad y la población, estimular a actividad de las provincias sofocadas por el alejamiento de la actividad y la población, estimular la actividad de las provincias sofocadas por el alejamiento del ferrocarril y organizar coordinadamente el transporte de todo el país. El ferrocarril fue el arma principal que el extranjero utilizó en su obra de sujeción de la voluntad argentina, (...). La tarifa mata con más certeza que la barrera de aduana. En el pasado, aniquilaron industrial y pueblos o los crearon cuando les convenía. Y continuarán haciéndolo si no los incorporamos, por expropiación integral, al cuerpo nacional."¹⁰

Es cierto que los británicos quedaron relativamente conformes, aunque no lograron concretar su anhelo de la sociedad mixta, porque la explotación ya no era rentable. Pero no puede considerarse la cuestión solamente desde este aspecto. Comprar los ferrocarriles era recuperar el dominio de la tarifa y el trazado de ramales que permitiría estimular las actividades productivas y propender a un desarrollo regional más equilibrado. En otras palabras, revertir la política de ahogo

de la economía y el desarrollo nacional llevado a cabo por Gran Bretaña.

Por lo demás, resulta evidente que juzgar una actividad que constituye un servicio público con los argumentos basados en la relación costo - beneficio es falsear y manipular los hechos concretos y objetivos con que el ferrocarril había sido trazado respondiendo a la concepción del país agrario y cuando no existía la competencia del transporte automotor. Tampoco es legítimo atribuir el déficit posterior a la nacionalización: el ferrocarril estaba ya dando pérdidas.

No se dijo, entonces, que con la nacionalización de la "chatarra" ingresaron al patrimonio del Estado, locomotoras, vagones y coches eléctricos y miles de kilómetros de alambrados. Se recuperaron las tierras que la Ley Mitre otorgó al ferrocarril a ambos lados del trazado de las vías, galpones, edificios, estaciones, casas para empleados.

Pasaron a dominio estatal los muelles, los guinchos de carga, galpones y la usina eléctrica que alimentaba los guinchos, ubicados en Dock Sud, partido de Avellaneda. Empresas eléctricas y sociedad de aguas corrientes en Bahía Blanca, depósitos frigoríficos en San Juan, la Compañía de muelles de La Plata, compañía de tierras y hoteles de Alta Gracia (Córdoba), compañías

de transporte Villalonga-Furlong, pozos y destilerías de petróleo de la Compañía Ferrocarrilera, que operaba principalmente en Comodoro Rivadavia, entre otras¹¹. Con lo que los ferrocarriles y todas sus empresas comenzaron a trabajar y producir para el país y dejaron de hacerlo para las arcas británicas, como lo consentía la Ley Mitre.

El 1º de marzo el Estado Nacional concretaba la posesión de los ferrocarriles con una masiva concentración en la estación Retiro.

A partir de la nacionalización, los ferrocarriles tuvieron una nueva denominación:

Ferrocarril General Belgrano: Todas las líneas de trocha angosta: Ferrocarriles del Estado, Ferrocarril Santa Fe, Ferrocarril Compañía General de Buenos Aires, Ferrocarril Midland de Buenos Aires, Ferrocarril Provincial Buenos Aires (estas tres últimas líneas recién se integraron a este ferrocarril en 1954, dado que anteriormente integraron lo que se denominó Ferrocarril Provincial Buenos Aires).

Ferrocarril General Urquiza: Todas las líneas de trocha media (1,435 m): Ferrocarril Central Entrerriano, Ferrocarril Central Buenos Aires, Ferrocarril Nordeste Argentino y Ferrocarril del Este (Estado).

Ferrocarril Nacional Domingo Faustino Sarmiento

Sarmiento: La línea de trocha ancha (1,676 m) del Ferrocarril Del Oeste.

Ferrocarril General Roca: Las líneas de trocha ancha del Ferrocarril del Sud, incluyendo -luego de 1956- las líneas del Estado, de Puerto Deseado a Colonia Las Heras y de Comodoro Rivadavia a Colonia Sarmiento, que luego de la nacionalización se denominaron "Ferrocarriles Patagónicos".

Ferrocarril Nacional General Bartolomé Mitre

Mitre: Las líneas de trocha ancha del Ferrocarril Central Argentino y Ferrocarril de Rosario a Puerto Belgrano.

Ferrocarril Nacional General San Martín

San Martín: El ferrocarril de trocha ancha denominado de Buenos Aires al Pacífico.¹²

Con respecto a las críticas acerca de que luego de las nacionalizaciones los ferrocarriles no se realizó una reestructuración integral del sistema ferroviario, fue parcialmente cierto. Hubo lentes pero firmes pasos tendientes a incrementar la extensión de kilómetros de vías férreas y también de fabricar locomotoras en nuestro país.

Una vez nacionalizados los ferrocarriles pasaron a constituir un sistema de transporte integrado que se inscribía dentro de un proyecto de

desarrollo y crecimiento del país, donde el modo ferroviario se constituía en un factor de progreso, integrador y articulador de los espacios económicos y sociales, expandiéndose por toda la geografía nacional. A través de la Comisión Nacional de Orientación Profesional, se crearon las Escuelas Fábricas, y en cada taller del ferrocarril había una. Se egresaba como técnico ferroviario con alguna especialidad. Eran escuelas creadas dentro un proyecto de desarrollo nacional.

En 1948 el presidente Juan Perón inaugura el tren Trasandino del Norte, denominado tiempo después Tren de las Nubes.

La obra, ejecutada a lo largo de 27 años, se inició con el gobierno de Hipólito Yrigoyen en 1921, cobró impulso en 1941 bajo la presidencia de Ramón Castillo, y se inauguró el 20 de febrero de 1948 durante la presidencia de Juan D. Perón quien le había dado el impulso necesario con aportes suficientes por parte del estado nacional.

Como hecho curioso en su construcción participaron muchos inmigrantes, entre ellos Josep Broz, "el mariscal Tito", que gobernó Yugoslavia desde 1945 a 1980.

El ingeniero Pedro Celestino Saccaggio había nacido en Italia en 1882 pero a los seis años lo trajeron a



Locomotora Justicialista, AGN, 1951.

la Argentina donde hizo todo su ciclo educativo hasta recibirse de ingeniero mecánico. Saccaggio desarrolló la modernización de la calefacción y de la iluminación de los convoyes mediante el uso de la energía eléctrica en lugar de la producida por el vapor de la locomotora. Unos años después, en el marco del empuje a la actividad petrolera realizada por el general Enrique Mosconi durante la presidencia de Marcelo de Alvear, ideó modificaciones en las viejas locomotoras propulsadas por el carbón importado desde el Reino Unido por combustibles líquidos elaborados en el país a partir del petróleo nacional. Además, en 1929, diseñó las usinas eléctricas móviles, o sea transportes ferroviarios que autogeneraban la energía que utilizaban, mientras que en 1933 concretó la locomotora diesel que innovó el sistema ferroviario.

Se anticipó así a todo el mundo dado que la primera que funcionó, en Chicago, Estados Unidos de América, lo hizo un año más tarde.

A partir de la nacionalización de los ferrocarriles, Saccaggio pasó a tener otro respaldo y fue así que en los talleres del Ferrocarril Nacional Domingo Faustino Sarmiento, ubicados en el barrio porteño de Liniers, vio la luz la primera locomotora diesel-eléctrica argentina, catalogada como CM1 y bautizada "Justicialista". El pueblo argentino supo

de ella cuando fue presentada por el presidente Perón y Saccaggio en 1951.

El suceso que tuvo permitió que el 1º de Mayo de 1952, en el marco de los planes quinquenales de desarrollo, se diese a conocer la Resolución 79/52 del Ministerio de Transporte por la cual se dio nacimiento a la Fábrica Argentina de Locomotoras (FADEL).

En 1953 desde ella vio la luz una segunda locomotora, considerablemente más avanzada tecnológicamente que la CM1, la CM2, denominada "Argentina".

La idea era llegar a producir 610 locomotoras de 2.400 y 800 caballos de fuerza (HP) y 10 usinas móviles, una de las cuales ya había sido construida y funcionó hasta 1962.

Como el espacio era reducido para cubrir las necesidades, la FADEL fue trasladada a los talleres del Ferrocarril Nacional General San Martín en la ciudad de Mendoza.

Por otra parte se compraron motores italianos a Fiat y a Cantieri Riuniti Dell Adriático, y, dada la falta de elementos nacionales apropiados de la siderurgia, también se los adquirió en el exterior.

La vida activa de la CM1, llamada Justicialista, se inició en el verano 1952/1953 cubriendo el tramo Constitución-Mar del Plata, de casi 400 kilómetros, para el que se demoraban unas cuatro horas a una media horaria de los 90 kilómetros. Con el correr

Primera locomotora diesel fabricada en Argentina, AGN, 1951.



Un momento en la construcción de la "Justicialista".

Foto: revista *Historias de la Ciudad*.



del tiempo se la utilizó para tramos más largos llegando a las ciudades de Mendoza y San Carlos de Bariloche. En su etapa experimental, como prueba de arrastre, Saccaggio apeló a sólo cinco vagones que representaban un peso de unas 300 toneladas, es decir considerablemente menos que lo habitual.

Como ya se señaló había componentes básicos de la locomotora como motores y sistema eléctrico y la materia prima para partes estructurales como los bogies, producidos en la Argentina.

La locomotora "Justicialista"¹² fue presentada el 19 de octubre de 1951 muy cerca del complejo ferroviario del barrio porteño de Retiro, en la rotonda denominada Plaza Canadá. El anuncio estuvo a cargo del propio Juan Perón acompañado por el ingeniero Saccaggio.

Pocos años después los controles técnicos hicieron ver que la CM1, luego de concretado un recorrido promedio diario de 850 kilómetros, mostraba apenas desgastes insignificantes.¹³ Como en muchas otras cosas, los golpistas del 16 de septiembre de 1955 optaron por cambiar el nombre de las dos locomotoras y así la "Justicialista" pasó a ser "Libertad" y la "Argentina", "Roca". Fueron destinadas al expreso "El Marplatense" para el tramo Constitución-Mar del Plata, pero al abandonarse su mantenimiento con el

correr del tiempo empezaron a sufrir inconvenientes funcionales.

"(...) Despues de su exposición en Retiro, la locomotora "Justicialista" fue inventariada con la sigla CM1. En el verano de 1952/3 cubrió el corredor Constitución - Mar del Plata, arrastrando el convoy "El Marplatense", recorriendo 100 km en 3hs. 45min. con un total mensual de 20.000 km. Con los mismos buenos resultados hizo viajes a Bariloche en 22 hs. 10 min. y a Mendoza en 11 hs. 40min., alcanzando una velocidad promedio de 145 a 150 km horarios.

En 1953 se construyó una segunda locomotora, semejante a la "Justicialista", con algunas diferencias en el diseño, inventariada a su vez como CM2, y bautizada "La Argentina".

En marzo de ese mismo año la CM1 alcanzó los 100.000 km de recorrido y el Ing. Saccaggio presentó un informe al Ministro de Transporte Ing. Maggi: recorría 850 km diarios, para la misma prestación se necesitaban tres locomotoras a vapor de primera línea. Se resaltaba el desgaste mínimo tanto de las llantas de la Locomotora como de los rieles. Estos resultados avalaban la posibilidad de continuar la producción hasta construir 610 locomotoras. (...)"

La "Revolución Libertadora"

El 16 de setiembre de 1955, el gobierno constitucional de Juan Perón fue



Locomotora La Argentina, AGN, 1953.

derrocado por un golpe de estado cívico-militar. La autodenominada "Revolución Libertadora" comienza una campaña de desprestigio hacia el control del Estado en la economía. Raúl Prebisch elabora para el gobierno de facto un informe en el que señalaba que la Argentina afrontaba la peor crisis económica de su historia. Fue la justificación para el desmantelamiento de los mecanismos de la política económica de control estatal y planificación de la economía que había efectuado el gobierno peronista.

Arturo Jauretche refuta el informe elaborado y lo denomina Retorno al Coloniaje.¹⁴

"(...) El plan Prebisch significará la transferencia de una parte sustancial de nuestra riqueza y de nuestra renta hacia las tierras de ultramar. Los argentinos reduciremos el consumo, en virtud de la elevación del costo de vida y del auge de la desocupación. (...) la mayor parte de nuestra industria, que se sustentaba en el fuerte poder de compra de las masas populares, no tardará en entrar en liquidación. Los argentinos apenas tendremos para pagarnos la comida de todos los días. Y cuando las industrias se liquiden y comience la desocupación, entonces, habrá muchos que no tendrán para pagarse esa comida. Será el momento de la crisis deliberada y conscientemente

provocada. Los productores agrarios que en un momento verán mejorar su situación, no tardarán en caer en las ávidas fauces de los intermediarios y de los consorcios de exportación que, muy pronto, absorberán los beneficios de los nuevos precios oficiales. (...). Llegado ese momento, no habrá más remedio que aceptar sus imposiciones (...) Se cumplirá así una clara sentencia de Prebisch: "Las economías débiles no colaboran, se subordinan fatalmente". Mientras tanto nos iremos hipotecando con el fin de permitir que falsos inversores de capital puedan remitir sus beneficios al exterior. Y como nuestra balanza de pagos será deficitaria, en razón de la caída de nuestros precios y de la carga de remesas al exterior, no habrá entonces más remedio que contraer nuevas deudas e hipotecar nuestro porvenir. Llegará entonces el momento de afrontar las dificultades mediante la enajenación de nuestros propios bienes, como los ferrocarriles, la flota y las usinas. (...), se irá reconstruyendo el Estatuto del Coloniaje reduciendo a nuestro pueblo a la miseria, frustrando los grandes ideales naciones y humillándonos en las condiciones de país satélite. Bajo el falso pretexto de una crisis económica sin precedentes, esta por consumarse la gran estafa a los intereses y a las aspiraciones de la nacionalidad. (...)".

Los grandes Holdings internacionales retoman el control de la economía, Bunge y Born, Dreyfuss, Bemberg, Sofina. Comienza la desnacionalización del Banco Central, el ingreso de la Argentina al Fondo Monetario Internacional (FMI), intervención de las empresas estatales y las organizaciones obreras.

Estos hechos y muchos otros son denunciados por Scalabrini junto con Jauréteche desde los diarios *El Líder*, *De Frente* y *El Federalista*; todos estos periódicos son cerrados.

Sin temor ante las persecuciones y represalias, Scalabrini siguió con sus denuncias en la revista *Qué sucedió en 7 días*. Esta publicación se hacía eco de los reclamos de vastos sectores sociales identificados con una postura nacional y popular.

Presidencia de Arturo Frondizi y el Plan Larkin

En 1958, por la proscripción del peronismo, apoyó decididamente la candidatura de Arturo Frondizi por entender que se podría abrir un proceso de reconstrucción nacional. Durante un tiempo fue director de la revista mencionada, pero renunció debido a que el presidente Frondizi aplicaba las políticas de dependencia y sometimiento a los intereses extranjeros dejando de lado sus promesas electorales, a las que Scalabrini

históricamente se había opuesto,

Como parte del Plan Larkin se desguazaron las locomotoras "Justicialista" y "Argentina" y sus restos fueron vendidos como chatarra. Así terminó una historia, como tantas otras que hubiesen cambiado el desarrollo de la Argentina.¹⁵

Lamentablemente, con la clausura de la planta y la desactivación del plan se destruyeron planos, maquetas y moldes. Incluso los materiales se vendieron como chatarra y los impulsores Fiat se utilizaron, desde 1964, para las locomotoras GAIA.

"(...) La construcción de 610 locomotoras para modernizar el servicio ferroviario argentino quedó atrapada entre dos fuegos. El gobierno surgido de la Revolución Libertadora de 1955, cerró y desmanteló la FADEL.

Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, etc., aprovecharon el importante adelanto tecnológico del Ing. Saccaggio, en tanto aquí se lo dejaba de lado. Fueron negados sus valores y cayó en injusto olvido una vida dedicada a mejorar el ferrocarril en el país y el mundo. (...)"

Al mismo tiempo se desataba una campaña gigantesca contra los ferrocarriles, con los falaces argumentos del déficit, el exceso de personal y la racionalización. Nuevamente Scalabrini saldrá en defensa de los ferrocarriles y

de su desguace propiciado por el Plan Larkin, refutando lo que consideró una maliciosa campaña de desprestigio.¹⁶

"(...) La presencia del ingeniero Ardígoy y del doctor Castello coincide con el desencadenamiento de una estrepitosa campaña periodística, injusta y maliciosa, contra la administración estadual de los ferrocarriles, muy parecida a la que precedió a la vergonzosa venta al extranjero de los ferrocarriles argentinos Central Norte, Andino y Oeste, en los prolegómenos de 1890. (...) Es preciso confesar que nada de estos es inusitado, porque estaba implícito en las recomendaciones del doctor Prebisch, que arrojó contra la administración estadual una gruesa andanada de adjetivos y muy pocos números, quizás porque sabía que sus adjetivos, con ser falsos, eran más veraces que los pocos números que citó. (...)"

Thomas W. Larkin fue un general estadounidense que trabajó como director del Plan Nacional de Transporte en el Comando en Jefe del Ejército entre 1961 y 1962, por encargo del Banco Mundial (BM). El plan consistía en levantar ramales, estaciones, talleres, privatizar servicios y cesantear trabajadores.

Los trabajadores decretan una huelga por tiempo indeterminado,

de esta forma comenzó la huelga de 1961 que logró en gran medida hacer retroceder el plan nefasto del gobierno de Frondizi. Sin embargo, la represión fue violenta y despiadada, la policía y la gendarmería tuvieron a su cargo los operativos.

En distintas localidades del país los trabajadores ferroviarios son apoyados por la población, esta ferrea resistencia no pudo ser quebrada pese a los intentos del gobierno y de los sectores oligárquicos que apuntalaban este plan. Finalmente mediante acuerdos y reuniones, el gobierno frondicista tuvo que dejar de lado parte de las medidas exigidas por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM).

Los Planes de destrucción del sistema ferroviario

La dictadura cívico-militar entre 1966-1973

Después del golpe de Estado de 1966, encabezado por el general Juan Carlos Onganía, la denominada "Revolución Argentina" que derrocó al presidente Arturo Illia, se renovaron los ataques al movimiento obrero. Nuevamente bajo la retórica de la eficiencia y racionalización se implementó una campaña contra los ferrocarriles, donde el déficit, el exceso de personal y la racionalización, eran los males a erradicar definitivamente. El objetivo concreto era aplicar las

recetas del Plan Larkin que quedaron sin concretar.

Estas medidas impuestas por el FMI y el BM fueron impulsadas por los sectores oligárquicos asociados a las empresas multinacionales y puesto en ejecución por el entonces ministro de economía Adalbert Krieger Vasena.¹⁷

Como había sucedido con el gobierno de Frondizi, el plan no pudo llevarse a cabo en su totalidad, las luchas de los obreros ferroviarios y en general del movimiento obrero fueron en aumento, en este contexto se realizó el Cordobazo, una movilización masiva, seguida de una huelga general en la provincia de Córdoba, que debilitó totalmente a la dictadura cívico-militar de Onganía, quien posteriormente se vio obligado a renunciar sin poder concretar los planes propuestos de desmembramiento de los ferrocarriles.

La dictadura cívico-militar entre

1976-1983

El 24 de marzo de 1976 se produjo un nuevo golpe cívico-militar que derrocó al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón, denominado eufemísticamente "Proceso de Reorganización Nacional", encabezado por el general Jorge R. Videla, Eduardo Massera y Orlando Agosti.

Fue designado como ministro de

Economía un representante conspicuo de la oligarquía, José Alfredo Martínez de Hoz, que el 2 de abril de 1976 anunció el plan económico a llevarse a cabo, prosiguiendo el ataque contra el movimiento obrero, los sectores populares y las empresas del Estado.

En 1977 Martínez de Hoz implementó un plan de racionalización ferroviaria con los mismos argumentos mencionados anteriormente, los despidos en los ferrocarriles y en otras empresas del estado son masivos, seguido de una represión brutal y despiadada. Las desapariciones de personas son masivas. Aún en estas difíciles condiciones, los obreros ferroviarios protagonizaron importantes jornadas de lucha.

Al no tolerar más la política de hambre, entrega, miseria y represión, en octubre de 1977, los trabajadores ferroviarios comenzaron un paro contra la dictadura. Estos paros, pese a la represión y los despidos, se incrementaron entre 1978 y 1979.

No obstante las luchas obreras y populares enfrentaron y pusieron al descubierto los planes de destrucción de los ferrocarriles, el daño realizado fue de gran importancia al país en general y a los ferroviarios en particular.

Hubo cesantías de trabajadores, las vías y el material rodante se fueron deteriorando cada vez más, se cerraron talleres, estaciones y apeaderos, se



Vagón radiado en la estación Villa Elisa.

levantaron ramales, privatizándose servicios.

Las estafas y negociados se multiplicaron en perjuicio de la empresa estatal y en provecho de los grupos económicos que fueron favorecidos por la dictadura cívico-militar encabezada por Jorge Rafael Videla.

El gobierno de Carlos Menem 1989-1999

La campaña se basó en el "Salarizazo" y la "Revolución Productiva", sin embargo, al llegar al gobierno Menem implementó los planes del Consenso de Washington, que fueron a grandes rasgos privatizaciones, desregulación de la economía, libre mercado y apertura económica. La represión y desaparición de miles de personas, a causa del terrorismo de Estado impuesto por la última dictadura cívico-militar, dejó una generación diezmada, produjo un vaciamiento político que fue aprovechado, permitiendo que el menemismo, terminara la obra inconclusa: reducción del Estado, y entrega del patrimonio nacional, liquidación de la industria, concentración y centralización de la riqueza en grupos económicos asociados con consorcios extranjeros, que se beneficiaron con las privatizaciones de las empresas estatales.

Recordemos que todo esto sucedía cuando la Argentina tenía pleno acceso a los mercados internacionales de

capitales, en momentos en que Michel Camdessus, entonces director del FMI, felicitaba al presidente argentino porque el país se había incorporado al Primer Mundo.

Esa política antinacional también alcanzó a los ferrocarriles, ante la resistencia de los trabajadores, el presidente Menem pronunció una frase que sintetizaba el dogma menemista: "ramal que para, ramal que cierra". Así, se levantaron ramales, se desguasaron los trenes vendiéndolos como chatarra, se cerraron talleres ferroviarios emblemáticos de una época de prosperidad, de reparación y de construcción de vagones ferroviarios, como los de Rosario, Santa Fe, y Tafí Viejo, en Tucumán, son sólo algunos ejemplos.

El caso de Rosario fue emblemático de la destrucción del ferrocarril. Comenzó en 1987 cuando se levantaron vías del ferrocarril para construir un tramo de la futura Avenida Ribereña Central. Esta política se profundizó a lo largo de la década de 1990.

Como una burla a la memoria de Scalabrini Ortiz, funciona en la ciudad de Rosario, en el terreno en donde estaban instalados los Talleres Rosario del Ferrocarril Mitre, un mega complejo comercial que lleva su nombre, construido por IRSA,¹⁸ compuesto por Alto Rosario, un supermercado Coto, salas de cine, museos y oficinas.

Conclusiones

Las concesiones ferroviarias extranjeras constituyeron el eje del modelo agroexportador que reducía las fronteras productivas a poco más que la pampa húmeda, mediante el tendido de la infraestructura y el manejo tarifario.

Con las nacionalizaciones, fue el Estado Nacional, quien a través de distintas medidas realizó la integración de los espacios postergados del país. La administración de las líneas estatales fueron un modelo de

eficiencia manejando una escala de tarifas inferior a la de las empresas privadas. La nacionalización marca la planificación estatal reorganizando el sistema ferroviario nacional en el marco de un desarrollo acorde a las medidas adoptadas, y sobre todo, independiente de los intereses británicos, hasta el golpe cívico-militar de 1955.

Con la autodenominada "Revolución Libertadora", los sectores vinculados a las transnacionales vuelven a utilizar el transporte para deformar a nuestra economía.



Talleres Tolosa, Ferrocarril Gral. Roca.



Vagón radiado en la estación Villa Elisa.

A partir de 1961, el denominado Plan Larkin instaló una competencia distorsionada en lugar de la coordinación y la integración necesaria, perjudicando las actividades básicas productivas.

En cuatro etapas, 1961, 1967, 1977 y 1993, se cerraron y desactivaron miles de centros logísticos y estaciones, que atendían el transporte de insumos y producciones a tantos otros miles de pueblos, ciudades, barrios y parajes del interior del país. Varios de ellos se convirtieron en baldíos, usurpaciones, emprendimientos mega comerciales, canchas de fútbol o de tenis.

La década de 1990 tuvo como consecuencia la liquidación y enajenación producida sobre el Estado Nacional, la desaparición y fragmentación de gran parte del sistema ferroviario, desestructurando el mismo en concesiones de carga y metropolitanas de pasajeros, a la par que se remata su patrimonio; se produce así un saqueo del patrimonio de los argentinos.

La política antinacional de desguace del ferrocarril y de privación al conjunto del pueblo argentino de un medio de transporte económico, eficaz y que no contamina el medio ambiente fue llevada a cabo sin ningún tipo de reparos.

Los pueblos que pudieron sobrevivir recibieron en donación las instalaciones

ferroviarias, donde los habitantes que se resistieron a emigrar han instalado con gran sacrificio y esfuerzo, en los galpones ferroviarios, estaciones o talleres, casas de cultura que preservan la memoria de una Argentina con un desarrollo industrial pujante y en constante progreso, donde el ferrocarril fue una de las claves de las políticas nacionales y populares emprendidas.

En síntesis, el sistema ferroviario está en franco deterioro como consecuencia de las deliberadas políticas impuestas por los organismos financieros internacionales y que fueron aplicadas destruyendo gran parte del sistema.

Sin embargo, en el año 2003 comenzó una etapa de recuperación de los espacios ferroviarios. La sede del Instituto y Archivo Municipal de Morón se trasladó en forma definitiva a un antiguo galpón ferroviario dentro del predio donde funcionaba la imprenta del Ferrocarril del Oeste, en Haedo.

El éxito en la recuperación y revalorización del patrimonio arquitectónico dio inicio a una investigación y relevamiento en varios municipios de la provincia de Buenos Aires, tendientes a recuperar espacios ferroviarios abandonados.¹⁹

En el presente, los graves y trágicos accidentes que conmovieron a la opinión pública son una muestra de ello. Es innegable la responsabilidad del

Estado, pero también de los empresarios inescrupulosos que en una red compleja de acuerdos y alianzas con sectores sindicales fueron también responsables del deterioro y el mal funcionamiento de los ferrocarriles. El gobierno nacional fue lentamente tomando medidas de reestructuración de los ferrocarriles a través de distintas medidas de control y de nacionalización y de compra de modernos trenes para mejorar el servicio.

El Estado tiene que asumir la gestión directa de toda la infraestructura ferroviaria nacional, con inversiones, conservación, mantenimiento y control de la circulación sobre toda la red ferroviaria en el territorio nacional. También creemos que el re establecimiento, con la planificación adecuada, de los establecimientos industriales ferroviarios cerrados o con capacidad ociosa deberán ser rehabilitados para desarrollar sistemas de capacitación tecnológica ligados a los planes de empleo que se implementen, como soportes fundamentales de la reindustrialización, que en parte se está llevando a cabo, y que el país necesita para terminar con la precarización laboral y volver así a la vigencia del pensamiento de Raúl Scalabrini Ortiz,²⁰ que demolió, con argumentos irrefutables las falsedades que se esgrimieron en contra de los ferrocarriles estatales, sosteniendo, entre otras cosas,

que los mismos no se tienen que medir únicamente por una relación de costos y beneficios. Por sobre todos los análisis y debates al respecto, el ferrocarril cumple una función social de gran relevancia, llegando a regiones y zonas alejadas de los grandes centros urbanos, para integrar a poblaciones que de otra manera quedarían aisladas. Esta función no se reduce solamente al transporte, también a la creación de fuentes de trabajo a través del establecimiento de fábricas y talleres, de viviendas, de hospitales y caminos promoviendo el desarrollo y la integración de vastas regiones del territorio nacional. *

Obra de Raúl Scalabrini Ortiz

- 1923 *La Manga* (cuentos).
- 1931 *El hombre que está sólo y espera*.
- 1934 *La Caceta de Buenos Aires* (artículos periodísticos).
- 1935 *Señales* (artículos periodísticos).
- 1936 *Política Británica en el Río de la Plata* (Cuaderno de FORJA).
- 1937 *Los ferrocarriles, factor primordial de la independencia nacional* (folleto).
- 1938 *El petróleo argentino* (Cuaderno de Forja).
- 1938 *Historia del Ferrocarril Central Córdoba* (Cuaderno de FORJA).
- 1938 *Historia de los ferrocarriles* (Revista Servir).
- 1939 *Historia del Primer Empréstito* (Cuaderno de FORJA).
- 1939 *Reconquista* (artículos periodísticos).
- 1940 *Política Británica en el Río de la Plata*
- 1940 *Historia de los ferrocarriles argentinos*.
- 1941 *La gota de agua* (folleto).
- 1946 *Los ferrocarriles deben ser del pueblo argentino*.
- 1946 *Defendamos los ferrocarriles del Estado* (folleto).
- 1946 *Tierra sin nada, tierra de profetas* (poesías y ensayos).
- 1948 *Yrigoyen y Perón, identidad de una línea histórica* (folleto).
- 1948 *El capital, el hombre y la propiedad en la vieja y la nueva Constitución Argentina*. (folleto).
- 1950 *Perspectivas para una esperanza argentina* (folleto).
- 1955/1956 *El Líder, El Federalista y De Frente* (artículos periodísticos).
- 1957 *Aquí se aprende a defender a la patria* (folleto).
- 1957/1958 *Qué sucedió en 7 días* (artículos periodísticos).
- 1960 *Cuatro Verdades sobre la crisis* (folleto).
- 1965 *Bases para la Reconstrucción Nacional* (recopilación de artículos).

Fuente. Ediciones Cuadernos para la Emancipación Nacional.

Centro Cultural Enrique S. Discépolo.

Notas

¹José Luis Torres, *La Década Infame 1930-1940*, Buenos Aires, Freeland, 1973, p.148.

²Raúl Scalabrini Ortiz, *Historia de los Ferrocarriles Argentinos*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975, pp.21-22.

³*Ibidem* pp. 191-192

⁴Raúl Scalabrini Ortiz, *Política Británica en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981, pp. 12-13

⁵*Ibidem*, p. 264

⁶Raúl Scalabrini Ortiz, *Tierra sin nada, Tierra de profetas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

⁷Horacio Juan Cuccorese, *Historia de los Ferrocarriles en la Argentina*, Buenos Aires, Macchi, 1969.

⁸*Ibidem*, p. 150

⁹*Ibidem*, p. 150

¹⁰La Nación Argentina, Justa, Libre y Soberana, Buenos Aires, Presidencia de la Nación, 1950.

¹¹Ferrocarriles Argentinos, *Reseña Histórica de los Ferrocarriles Argentinos*.

¹²Fernando Del Corro, 'A 60 años de que Perón presentara la revolucionaria Locomotora Justicialista', en *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 19/10/2011.

¹³Susana Boragno, 'Una Locomotora con nombre y apellido la "Justicialista" del Ingeniero Saccaggio, en *Historia de la Ciudad*, Año IV, N°17, Buenos Aires, 9/2002, p. 38.

¹⁴Norberto Galasso, *Juárezte y su época. La revolución inconclusa 1955-1974*. Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 34-35.

¹⁵Susana Boragno, *Op. Cit.*, p. 50.

¹⁶Raúl Scalabrini Ortiz, *Qué sucedió en Siete días*, N°100, 9/1956, 2009.

¹⁷Al producirse el golpe de 1955, fue designado Asesor de Economía y Finanzas. Gestiónó la incorporación de la Argentina al FMI y al Banco Mundial. Fue designado director del Banco Central y Ministro de Hacienda de la autodenominada Revolución Libertadora. Posteriormente fue Ministro de Economía de la dictadura cívico-militar que derrocó al presidente Arturo H. Illia, en 1966. Después de ocupar todos estos cargos como funcionario público, pasó a ocupar un alto cargo como ejecutivo de la multinacional alimentaria Deltek Internacional

¹⁸Los fundadores del grupo IRSAs fueron Eduardo Elsztain y Marcelo Mindlin. IRSAs, es propietaria también en Buenos Aires, de Patio Bullrich, Alto Palermo, Abasto Buenos Aires, Alto Avellaneda, entre otros megacomplejos comerciales.

Durante casi 15 años, Marcelo Mindlin fue el ejecutivo y accionista que secundó a Eduardo Elsztain en lo que terminó siendo IRSAs. La habían comprado como una inmobiliaria en 1990, a precio de remate, y la terminaron transformando en uno de los fondos de inversión en negocios de bienes raíces más activos durante los años 90. Contó, entre otros, con el aporte de inversionistas de la talla del magnate George Soros. (...) A partir de la retirada de Soros, Mindlin decidió abandonar las empresas y mediante un acuerdo con Elsztain, tomó el control total del fondo inversor Dolphin. *Clarín.com*, 26.11.2003.

¹⁹Revista de Historia Bonaerense, N° 25, Diciembre 2003.

²⁰Reivindicando su lucha y trayectoria al servicio de los intereses nacionales, el Poder Ejecutivo Nacional sancionó el Decreto N° 2185/08, "Año 2009, homenaje a Raúl Scalabrini Ortiz".

Bibliografía

Cuccorese, Horacio J., *Historia de los Ferrocarriles en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Macchi, 1969.

Galasso, Norberto, *Juárezte y su época*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2005.

Scalabrini Ortiz, Raúl, *Historia de los Ferrocarriles Argentinos*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1975.

Scalabrini Ortiz, Raúl, *Política Británica en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1981.

Scalabrini Ortiz, Raúl, *Tierra sin nada, Tierra de Profetas*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1973.

Torres, José Luis, *La Década Infame*, Buenos Aires, Editorial Freeland, 1973.

Fuentes

Presidencia de la Nación, *La Nación Argentina, Libre, Justa y soberana*, 1950.

Ferrocarriles Argentinos, *Reseña Histórica de los Ferrocarriles*, s/d.

Revistas

Todo es Historia, n° 509, 2009.

Qué sucedió en Siete días, n° 100, 9/1956.

Revista de Historia Bonaerense, n° 25, 12/2003.

Revista Historia de la Ciudad. Una revista de Buenos Aires, Año IV, N° 17, 9/2002.

Diarios

Ámbito Financiero, 19 de octubre de 2011.

Clarín.com, 26 de noviembre de 2003.



"Los Tres Berretines" Extras en el rodaje. En
Cine Argentino Industria y clasicismo 1933-1956,
Vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las
Artes, 2000, p. 40.

El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años treinta

Por Laura Kravetz

Introducción

En el cine argentino de los años treinta, la ciudad de Buenos Aires no es solo un escenario más que habitual, sino también una referencia problemática casi constante, incluso un foco dramático. Esta investigación pretende mostrar cómo se construye esta referencia. Por motivos de extensión e inteligibilidad nos basaremos en algunos ejemplos representativos.

Consideramos que ni el hecho de que se trata de los primeros pasos de nuestra cinematografía, ni el hecho de que se piensa a sí misma como un emprendimiento industrial (deudor del modelo de Hollywood), le impiden apropiarse de un mundo de símbolos instituidos tanto por la filmografía internacional como por otras ramas de nuestra tradición cultural; y adaptarlos,

dándoles matices propios. Los grandes interrogantes que atraviesan el país, fundamentalmente el tema de la identidad nacional, y con ella la porteña, se hacen presentes de manera más o menos explícita.

Dejamos fuera de este trabajo el análisis de algunas aristas íntimamente relacionadas. Fundamentalmente el lugar de la mujer en la sociedad y los modelos de familia, inseparables de la cosmovisión de los nacionalismos, que en esta época están en fuerte ascenso a nivel mundial; y que en nuestro país se encuentran ligados a los valores tradicionales de religión, familia y a la exaltación del mundo rural, con un fuerte matiz antimodernista. Esta problemática, quizás en parte por el gran público femenino que tiene el cine (frecuentemente se representa a sí mismo como berretín de mujeres),

es omnipresente e inseparable de las concepciones sociales de la época.¹

Antes y después

El sonido óptico² llega al cine en 1933 con *¡Tango!* Con él nace la productora Argentina Sono Film. Casi inmediatamente se estrena *Los tres Berretines* (el tango, el fútbol y el cine, basada en un reciente éxito de taquilla teatral) con la que se presenta la productora Lumiton. Ambas perdurarán marcando en este año el comienzo de nuestra industria cinematográfica.

No es que antes no se hubiera hecho cine (incluso intentos efímeros y, en cierta medida, malogrados, de producción sistemática): la primera proyección se hace menos de dos años después de que los hermanos Lumière patentaran su invento. Se trata de unos pocos minutos documentales titulados *La bandera argentina*. En 1908 se estrena la primera película de argumento, *El fusilamiento de Dorrego*, y en 1917 se presenta el primer largometraje de animación del que se tiene noticia en el mundo, *El Apóstol*, en el que un rayo para destruir la corrupción da como resultado una Buenos Aires devastada por las llamas.

Sin embargo, hasta el estreno de *¡Tango!* hay consenso en señalar que la producción es una suma de esfuerzos aislados y esporádicos sin la regularidad necesaria para captar

un público estable, y así constituir un emprendimiento económicamente viable, profesionalizarse y perfeccionarse técnica y artísticamente. El gran éxito comercial de *Nobleza Gaucha* de 1915 no cambia esta realidad: pese a permanecer en cartel dos décadas y estimular una pequeña explosión de merchandising, esta película en la que el protagonista rescata a su amada abriendo la puerta de una mansión porteña a cuchillazos³, no estimula la producción, ni funda un núcleo de profesionales o productores. El público estable, mucho menor, según Di Núbila⁴, del que acompañará fielmente a las producciones de los años treinta, está captado por las producciones extranjeras, fundamentalmente de Hollywood.

Consideramos más que llamativo que estas seis películas inaugurales de nuestro cine versan todas sobre cuestiones emblemáticas del ser argentino, como nación e identidad. De hecho, si a la gran cantidad de películas con argumentos históricos sumamente locales (como el fusilamiento de Dorrego, la vida de Facundo Quiroga, la Revolución de Mayo, etc.) les agregamos aquellas que, desde su título mismo se plantean como una evocación de "la Pampa" o "Buenos Aires", aquellas que describen un tipo social consagrado como típicamente local (por ejemplo, el gaúcho, el malevo, etc.) y las que basan su argumento en la letra de un tango,



El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años treinta.

Laura Kravetz

sumamos una parte muy importante de la producción de la época. Es aún más llamativo si consideramos que la mayoría de estos realizadores eran inmigrantes, principalmente italianos, a veces llegados al país pocos años antes de filmar.

En la década del treinta la temática de nuestra identidad colectiva se explora en un cine repleto de alusiones a la realidad política (según Berardi no necesariamente concientes) en un contexto de libertad formal debido que aún no se han consolidado los cánones de la industria que, con todo, ya se están buscando.⁵ Estas condiciones particulares, con sus virtudes y sus defectos, no van a repetirse.

El cine en los años treinta

Desde el comienzo, la industria del cine obtiene un éxito masivo que, aunque no acompaña todas las producciones, permite la rápida constitución de un público estable. La producción en esta década crece exponencialmente año tras año, se multiplican los directores y comienza una incipiente profesionalización.

Según Domingo Di Núbila, en su Historia del cine argentino⁶ este éxito puede explicarse teniendo en cuenta algunos factores: la crisis económica, que agudizaba la necesidad de encontrar entretenimiento barato, y el tacto de los productores, y su deseo definido de

formar una industria masiva, que los llevó a capitalizar todos los elementos exitosos hasta el momento: el teatro de revistas, el tango, la radio, el sainete y lo que Claudio España llama la "literatura de entrecasa"⁷, incluyendo a las estrellas ya consagradas en otros medios, incluso en el deporte.

A mucha gente, sobre todo del interior, el cine sonoro le da la primera oportunidad de ver cantar a los artistas que escuchan en la radio o en discos. También se adaptarán obras de teatro y canciones, y los directores mismos provienen muchas veces de alguno de esos sectores.

Si a esto se agrega que una buena parte del público no dominaba la lectura con la destreza necesaria para seguir los subtítulos, se puede explicar (al menos así lo presenta Di Núbila)⁸ que, incluso pese a cierta precariedad en el manejo de la técnica y del posible desconocimiento de "las más leyes fundamentales"⁹ del relato cinematográfico, la taquilla de las películas nacionales desplazarán a las estadounidenses, obligando a las grandes productoras americanas a producir películas en español para conservar una buena parte del mercado no-angloparlante.

Lo que el simple hecho de la barrera idiomática no explica es el dato de que, con la excepción de las películas de Gardel, ninguna de estas producciones

americanas en castellano, de confección madura o "bien hechas" logró superar el éxito de las películas "habladas en argentino".¹⁰

Este cine se da en el contexto de la fuerte crisis que sacude a toda la nación. Si a mediados del siglo XIX Juan Bautista Alberdi¹¹ consideró que la democracia, aunque impracticable propiamente, estaba tan arraigada que era imposible prescindir de ella, en la década de 1930 (la década infame) su legitimidad es puesta en duda por todo el abanico político hasta que la incertidumbre toque el propio Congreso¹². La crisis financiera desatada por la caída de la bolsa de Nueva York puso en evidencia nuestra dependencia respecto de las grandes potencias. La noción de "colonia económica" desplaza la certeza en un inminente futuro de grandeza, que nos había acompañado hasta entonces. Ahora las opiniones se dividen entre buscar a los culpables de robar el futuro que nos correspondía y aceptar que este era sólo una ilusión.

A su vez, si bien la inmigración estaba ya en retroceso, los contingentes llegados en décadas anteriores continuaban en proceso de integración, proceso en el que la escuela pública, el servicio militar y los centros partidarios habían participado activamente. Una gran primera generación de nacidos en la Argentina ya era adulta y aún había muchos extranjeros entre la población.

Esta fue la época de las migraciones internas y la industrialización por sustitución de importaciones. Con el crecimiento la sociedad se había complejizado, aparecieron nuevas ocupaciones, entre ellas las ligadas al entretenimiento, que además de un mercado buscaban legitimidad. En esta época de gran movilidad social aparecen nuevas posibilidades y nuevos problemas a los que el cine de la época habrá de referirse más de una vez.

La gran ciudad en el mundo

La gran ciudad es representada siempre de noche. A veces, a través de suntuosas salas de baile. Es el lugar por excelencia del lujo superficial y desmedido, el entretenimiento estéril, la luxuria, el ritmo frenético y confuso que marea, del culto al dinero y la traición. A ella se opone la granja familiar, símbolo de la paz hogareña y el trabajo paciente de la siembra.

A principios de siglo, época de progreso vertiginoso, se da una exaltación de lo esencial, lo espiritual, lo estable. El golpe que este progreso sufrió en los años 30 exalta el espiritualismo que se venía gestando. El lugar de la ciudad como símbolo no se modifica: sigue apareciendo como la sede de lo puramente exterior, que grotescamente anuncia algo que no tiene fondo; el maquillaje, los vestidos lujosos, las



El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años treinta.

Laura Kravetz

ornamentaciones, el dinero ganado al juego son algunas de las formas que toma esta exterioridad urbana, cuya verdad se encuentra, lejos de ella, en la calidad espiritual, la casa sólida, el trabajo del campo.

Una de las más sintéticas y acabadas representaciones de este estereotipo es la que podemos ver en *Amanecer* (1927), realizada por el alemán Frederick W. Murnau en Estados Unidos. Aquí, la amante de un granjero entra en escena maquillándose (su ropa oscura y maquillaje recargado contrastan con la claridad de la esposa, que llora en el hogar junto a su niño). La amante dice: "¡eres todo mío! (...) Vende tu granja... ven conmigo a la ciudad". Hasta tal punto no es accidental la referencia, que la tercera vez que el intertítulo se repite (casi como un eco) el "conmigo" desaparece condensando el sentido oscuro en "a la ciudad". Luego se funde en la negrura del cielo una secuencia de imágenes de gran condensación simbólica, que recogen todas las representaciones tradicionales de la gran ciudad.¹³

Los amantes reaparecen en el pasto, ella baila con frenética rapidez, hasta que se besan apasionadamente. Luego, pisando sobre el lodo, ella termina de planificar el asesinato de la esposa quién, junto al niño, retiene al hombre en la granja. Por supuesto la mujer de la ciudad será también un tipo consagrado.

Durante todo el período mudo y el siguiente hay un grupo importante de películas argentinas que retoman esta oposición campo-ciudad con matices propios. No es ajeno a ella José A. Ferreyra quien, en otras obras ofrece, como mencionaremos, la que quizás sea la imagen más intimista, entrañable y original de nuestra ciudad capital.

La gran ciudad en el cine argentino

En el cine argentino, la gran ciudad, tiene un único referente: Buenos Aires. Quizás por aquél lejano enfrentamiento largamente revivido en el imaginario argentino, con más o menos rigor histórico pero con un indudable peso simbólico, de unitarios y federales, existen solo dos grandes regiones: la ciudad de Buenos Aires, por un lado, y todo lo demás, por el otro. Este otro de Buenos Aires puede llevar el nombre de "campo" o de "interior". Es destacable la abrumadora proporción de películas referidas a Buenos Aires en contraposición a las que refieren a cualquier otra ciudad argentina.

Es particularmente significativo que, en la película *Kilómetro 111*, de Mario Soffici¹⁴ (1938), el pueblo, que lleva la carga simbólica de verdadera patria, recibe un nombre ficticio, Kilómetro 111, podría ser un pueblo cualquiera. En cambio, Buenos Aires, que carga con los valores negativos, aparece nombrada con todas sus letras una y otra vez.

La gran ciudad en nuestro imaginario pasa a ser, además del lugar del placer, el lujo y el vicio, el lugar de la promesa de triunfo, de la ambición, en cuyas redes los buenos argentinos (del campo) que pequen de soberbios, recibirán el castigo del fracaso en el anonimato. Es bueno recordar que su crecimiento y su complejización abruptos aún no estaban totalmente asimilados cuando la crisis desbarató el ideal de progreso que contenía las tensiones resultantes.

La sustitución de importaciones atraía ahora la migración interna. La línea de acción en la que un hombre o, más frecuentemente, una mujer del interior va a probar suerte en la gran ciudad y se descubre engañado, constituye uno de los tópicos de la década y está presente en personajes más o menos centrales de numerosas películas, por ejemplo en *Melodías porteñas*, *El alma del bandoneón*, *Kilómetro 111, Luces de Buenos Aires*.

Ricardo Parodi, en una interesante investigación sobre el concepto de pueblo en el cine, afirma que Kilómetro 111:

“...se pliega sobre sí mismo (tímidamente) para advertir acerca de la producción imaginaria del cine (...). El cine ya no es un instrumento inocente, es una peligrosa arma ideológica.”¹⁵

Parodi se refiere a la línea de acción protagonizada por Yolanda, la sobrina

del protagonista. Se trata de una joven que pasa su tiempo en el cinematógrafo y leyendo revistas sobre las estrellas a quienes imita en todo, incluyendo el modo de vestir y de comer, y hablando siempre que puede en inglés (un contrapunto omnipresente en la década, contra el que se destaca lo criollo). Finalmente, un día roba los ahorros de su tío para viajar a Buenos Aires engañada por la publicidad de una escuela que promete hacerla estrella de la gran pantalla. La escuela es una trampa para ilusos donde, además de ser estafada, sufrirá un intento de abuso sexual.

Resulta conveniente analizar esta película en relación al tópico más general del triunfo en la gran ciudad (inseparable del caso particular de Buenos Aires), que para aquél entonces ya está instalado en nuestro cine. Recordemos que los profesionales que intervienen en las películas de esta década provienen de otras ramas del espectáculo, de donde provienen también muchos de los argumentos y del público. En este caso, el plegarse sobre sí mismo del cine no es mucho más (auto) referencial que cuando en otras películas se plantea el sueño de triunfar en la radio, como en *El alma del Bandoneón*, tres años antes o *Melodías porteñas*, el año anterior, en el teatro de revistas *Luces de Buenos Aires* –la primera película de Gardel producida por la Paramount–, siete años antes,



El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años treinta.

Laura Kravetz

o en el tango (*El alma del Bandoneón*, 1935; *Los tres berretines*, 1933). Las personalidades y hasta los temas son los mismos en todo el ambiente del entretenimiento al que se hace la (auto) referencia. Todos estos medios constituyan una poderosa máquina de “[que facultá] la instauración de ‘tópicos psíquicos’”¹⁶ que llenan la cabeza de peligrosos “pajaritos”.

Ya en *Los tres berretines*, el cine desbarata la vida familiar alterando el rol de la mujer e intercede en las modalidades comerciales, como en el caso del ferretero, que no puede vender un calentador porque “no se parece en nada a los que vimos en el cinematógrafo”. Más peligrosas son, en 1937, las “chicas que salen del cine soñando con un novio pistolero...” (*Melodías porteñas*) o las consecuencias de haber visto Nace una estrella.

Lo más llamativo, a nuestro entender, en este caso, no es que el cine se pliegue (aunque tímidamente) sobre sí mismo o se muestre como una peligrosa arma ideológica, sino el hecho de que las películas que obsesionan a Yolanda son extranjeras. Esa peligrosa arma ideológica, es un arma de dominio imperialista.

La vida con la que sueña Yolanda proviene de un país central y de una clase económica pudiente y Buenos Aires es el nexo que mantiene viva nuestra dependencia cultural. Así, la

vernos ilusionarse preparando para su tío un plato especial que resulta ser tan extremadamente sofisticado como escaso, totalmente inapropiado para el empleado del ferrocarril que termina su día hambriento: “Pero si esto es lo que come Greta Garbo”, dirá desilusionada. Su tío, Ceferino, el protagonista de la película, remata: “¿Y por qué no me prepararon el menú de King Kong?”.

Hacia el final de la película, después de que ella es salvada de un intento de abuso en la capital, se produce un momento nostálgico de exaltación de la tierra querida. El protagonista mira su propia foto y suspira: “Qué bien me quedaba la gorra, ¡parecía un general!” y luego le pregunta a su sobrina en un diálogo extendido por las pausas:

“¿Y te gustó Buenos Aires?
-No, tío.
-¿Es como vos te lo suponías?
-¡No!...”
Y, aludiendo al tópico de la gran ciudad agrega: “...Aturde.”

Este “Aturde” evoca inmediatamente en los espectadores, de modo intuitivo, todas las imágenes que vieron una y otra vez durante años. Antes de volver, no falta la escena en el correo sin otro propósito aparente que permitir la observación desdénosa de tan larga data en nuestra literatura: “¡Qué pitucos que son aquí en Buenos Aires!”.

El país verdadero y la soberanía

Entendemos, entonces, que el sentido del personaje de Yolanda, antes que mostrar el poder del cine como generador de tópicos, es mostrar a Buenos Aires como el nexo que conecta el poder extranjero con la verdadera patria, indefensa en el interior. Así muestra un aspecto de lo que será temática básica de la película, que en su línea principal narra las vicisitudes de Ceferino, empleado del ferrocarril (en ese entonces en manos británicas) y de los campesinos esquilados por un intermediario codicioso. El guión realizado por Enrique Amorim, Carlos Olivari y Sixto Ponal Ríos tiene muchos puntos de contacto con el recién nacido revisionismo histórico, que comparte algunas ideas con el nacionalismo católico. Olivari y Ponal Ríos habían escrito dos años antes *La tercera invasión inglesa*, basado en el tratado Roca-Runciman.¹⁸

En esta película, el protagonista llegará a Buenos Aires para defender su puesto de trabajo, que peligraba a causa de su humanidad. Allí se da un contrapunto con la impotente burocracia en la que no caben valores patrióticos ni humanos.

Un tiempo atrás, indignado al ver como Don Roque, el intermediario, les "chupa la sangre" (sic) a los colonos, Ceferino les había recomendado pedir un crédito para vender el trigo

directamente. En efecto, una fuerte oposición entre el trabajo honrado y la especulación recorre toda de la época, y no sólo en la pantalla. El especulador financiero y el intermediario son personajes profundamente despreciados. El mote de "parásito" es uno de los más lapidarios en un mundo recientemente herido por un crack financiero, que arrasó todos los marcos de valores que estructuraban la experiencia anterior, amén de sembrar hambre y desesperación.

En este sentido, es clave la escena de la cosecha (en la que no está ausente el caballo)¹⁹. Allí uno de los colonos festeja lo bien que salió el trigo y señala: "(...) es todo para mí (...). Es la salud de mi hijo". La salud del hijo será un fuerte elemento emotivo que reaparece en los momentos de mayor tensión recalmando la oposición entre las justas de las razones de los campesinos y la codicia del especulador. En esa escena alegre, los colonos no se permiten especular sobre el precio que pagarán por tan buen trigo, "(...) ¡Vamos a trabajar!".

Por su parte, el acopiador, enterado de la delicada salud del niño y, reconociendo en privado la calidad del grano, buscará excusas para bajar el precio. Una de ellas es la cosecha en Estados Unidos, referencia al problema tan vigente de nuestra dependencia del mercado mundial.

Cuando el banco prometa otorgar



El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años treinta.

Laura Kravetz

el préstamo, lo hará con el siguiente discurso:

"(...) para el banco es una verdadera satisfacción ayudar a los agricultores que con su esfuerzo labran la riqueza nacional. Y cuyas lecciones laboriosas, al dejar caer sobre el surco profundo el sudor de sus frentes, constituyen las auténticas fuerzas vivas del país."

Con esto no sólo se expone de modo emotivo y difícil de olvidar las virtudes del trabajo en el campo, sino también se da una sensible noción de los dos elementos que lo hunden en la más negra desgracia, y, con él, a la Patria: la demagogia y una autoridad que tiene siempre las manos atadas. En efecto, el préstamo será suspendido por motivos frívolos, pero ya será demasiado tarde para venderle la cosecha a Don Roque. Al retirarles el crédito, el gerente del banco se ve consternado, pero no encuentra otra solución para satisfacer los caprichos su mejor cliente, el que "debe más que todo el resto del pueblo" (comidicidad que ridiculiza la institución bancaria como tal).

Notemos, por otra parte, la sutil referencia bíblica, quizás infaltable cuando se habla de Nación.

Al ver que los campesinos, desesperados, queman la cosecha, Ceferino decide hacer lo que su responsabilidad le impidió antes: fiarles el flete. Por este motivo deberá dar explicaciones en un lugar temido, que

se menciona dos veces con todas las letras: Buenos Aires; única alusión en la película a un lugar real. Con la cabeza gacha en los pasillos de un tren que, por la exquisita realización fotográfica de su estrechez, parece una penitenciaría lo vemos partir mirando el suelo. Sobre su rostro consternado, un cartel indica nuevamente el destino.

Buenos Aires será representado ahora por una inmensa sala de directorio de la empresa ferroviaria (entonces en manos inglesas). Una toma agudamente picada²⁰ permite ver una araña grande y lujosa pendiéndose sobre hombres pequeños, uno de los cuales lee: "(...) que las autoridades locales, a pesar de nuestras repetidas insinuaciones (...) construyen caminos cuyo único fin es abaratar el costo del transporte. Se avocarán, entonces a encontrar el modo de sabotear la política (soberana) local de construcción de caminos.

Allí se dará un juego de contrastes entre la inmensa y opresiva sala porteña al servicio de los intereses ingleses y el pequeño pero decidido hombre del interior, único con vestidos claros. Antes de su entrada, el directorio pide a un médico que observe la conversación con aquél que ha hecho algo que sólo puede ocurrírsele a un loco, mientras él define su acción como una gauchada²¹. Esta adulación del dinero y la consecuente imposibilidad de siquiera comprender la solidaridad por parte de los directivos



es uno de los pares opuestos que se pondrán en juego: campo-ciudad, auténticas fuerzas vivas del país-poder extranjero ausente, hacer lo necesario, apegarse a la ley, humanidad-dinero. Cuando el directorio dice que la empresa de ferrocarriles no es una sociedad de beneficencia, Ceferino responderá: "¡Ni yo soy un artículo del reglamento ferroviario!". La ley está representada ante todo como un obstáculo para la acción. Nos resuenan las palabras del escritor Manuel Gálvez: "(...) ya no se (...) puede resolver con simples leyes (...) que darlo vuelta todo".²²

El emotivo discurso del jefe de estación, estará acompañado con grandes ademanes y un inverosímil mapa argentino colgado en una pared. Al señalarlo el protagonista destaca que "(...) el campo no es como aparece en los mapas(...)". Esta fórmula genial le permite de un solo trazo identificar el país con el mundo rural. El hecho de que la cabeza de Ceferino no sobrepase la provincia de Santa Cruz permite, además, que siga pareciendo pequeño ante la inmensidad de la sala incluso cuando un plano cercano levemente contrapicado (desde abajo) resalta y humaniza sus dramáticas palabras: "(...) allí hay miseria, hay sequía, hay granizo (...). Y abriendo grande los ojos, levantando las cejas, acentuando con un ademán de la mano y modulando espaciado: "(...) y acopiadores."

Todos, se mostrarán sinceramente apenado y admitirá que como hombres comprenden su actitud, pero como directores de la empresa se ven obligados a despedirlo sin indemnización.

El banco y el directorio, que "tienen las manos atadas" por inmensos poderes aplastantes y ausentes. Son parte del cuadro que los colonos completan cuando, al enterarse del despido, hacen destrozos sin temer las consecuencias. Ceferino, al enterarse, alza la mirada y dice con un suspiro sonriente: "Son gauchos (...)".²³

La película muestra en cada ocasión las formalidades legales como estorbo para que un hombre valiente con suficiente autoridad realice los cambios fundamentales que la Patria necesita, tema instalado fuertemente en la sociedad en ese momento, incluso como instrumento, voluntario o involuntario, de un poder ausente.²⁴ Nos resuenan nuevamente las palabras de Manuel Gálvez: "Nada serio se hará por vía parlamentaria".²⁵

Anteriormente y con independencia de las líneas de acción principal, se da la significativa escena del pueblo humillado, tras engalanarse, preparar un discurso e ir sin que nadie falte a recibir al Gobernador, que viaja en un tren que pasa de largo: el poder alejado e indiferente a la auténtica fuerza viva del país.

El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años treinta.

Laura Kravetz

De vuelta en el pueblo, redimidos, Yolanda y Ceferino aprendieron la lección: ella se casará con un campesino ("La mujer: pa' levantar los chicos, cuando lloran") y él presidirá una estación de servicio, lejos los prejuicios extranjerizantes que antes le hacían decir cuando veía construirse caminos: "¡Enemigos de la civilización!"

El trabajo urbano

Muy diferente es la Buenos Aires que nos muestra Ferreyra en muchas de sus películas tanto mudas como sonoras. Pese a que no cabe en los márgenes de este estudio analizar cómo incorpora e incluso dialoga con los tópicos vigentes, no podemos dejar de hacer una mención a su mundo de clases bajas y trabajadoras, el retrato de su cotidianidad y la forma en que van creando sus lazos afectivos. Su Buenos Aires está formada por exteriores muchas veces improvisados y riberas, de los que las tomas documentales de la construcción del puente y el bandoneón a orillas del Riachuelo en Puente Alsina (1935) son ejemplos exquisitos. Con ellas, la ciudad adquiere en su cine un aire intimista, inseparable de la realidad de su suelo. Es posible que pueda encontrarse en lo que Di Nubila llama su "técnica rudimentaria"²⁶ un estilo propio que le permite a este autor afirmar dos veces con las mismas palabras y luego una tercera de que filma "su ciudad".²⁷

En efecto, el amor por Buenos Aires, un amor sentimental y muchas veces nostálgico, será otro lugar común del cine de los años treinta. Se tratará de un afecto que no necesita ni admite explicación (al igual que la amistad porteña, como veremos) y que es absolutamente singular e inalienable. Cuando se trata de Buenos Aires (y no de un Kilómetro 111 arquetípico por el que se suspira) la ciudad querida es nombrada con todas las letras Buenos Aires.

En Ferreyra, también es mostrada con toda la incoherencia de su cotidianidad. Quizás, más que una posible desprolijidad, llame la a atención el encuentro con artistas de una realidad emergente, más compleja que cualquier representación más o menos estereotipada.

El mismo Soffici, que reconoce en él a su maestro, afirma que "...sus argumentos parecían planeados en algún cafetín de la calle Lavalle o en el despacho de bebidas de algún almacén de Corrientes y sus encuadres escritos (...) al compás del bandoneón".²⁸ Todos estos sitios: el almacén, el cafetín, las calles Corrientes y Lavalle, el mismo bandoneón, son tópicos de aquellas representaciones que encuentran en Buenos Aires lo más propio del alma criolla. Estos lugares comunes, como el chuchillo y el caballo para el gaucho, están tan naturalizados como símbolos

de argentinitud, que muchas veces pueden mezclarse.

Di Núbia habla de "(...) su inspiración [de Ferreyra], con la que tenía frecuentes citas (...) en un bar de Corrientes y Talcahuano".³⁰

El barrio

¡Tango! comienza con Azucena Maizani cantando La canción de Buenos Aires sobre el fondo de una secuencia en la que se destacan las luces íntimas y tan mentadas por el tango del faro³¹. Hay también imágenes de la ribera y, en una de ellas, un gran barco que nos remite a los inmigrantes³² cuyos sueños y penas se hacen presentes en la letra de este tango.³³

Este es el tango, canción de Buenos Aires,
nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo;
este es el tango que llevo muy profundo,
clavado en lo más hondo del criollo
corazón.

Buenos Aires, donde el tango nació,
tierra mía querida (...).³⁴

En este drama amoroso, el barrio ocupará el lugar santo que en otras ocupa el campo, opuesto al centro (una especie de gran ciudad dentro de la ciudad) y también a París. Este esquema casi puede constituir un género en

el que el barrio tendrá los clásicos atributos opuestos a la gran ciudad: la estabilidad, la familia, la humildad. La oposición moral campo-ciudad puede desarrollarse aquí dentro de los límites de Buenos Aires, que conservará el quid del alma criolla. En este sentido opuesto a la imagen clásica de la gran ciudad, escuchamos en la canción, y percibimos en el argumento los valores de vivir y perdurar.³⁵

La solidaridad y la indulgencia

En Melodías Porteñas (1937), de Moglia Barth, el mismo director de ¡Tango!, la chica del interior que viene con el sueño de triunfar es Juanita. La línea de acción que protagoniza muestra, esta vez, otros dos costados muy recurrentes de la representación porteña que conviven, aunque opuestos, con el tópico de la gran ciudad: los de la solidaridad y la indulgencia. La joven, empecinada en que le den una y otra oportunidad en la radio, es presentada como un personaje sumamente irritante. Pese a eso, ante sus desventuras, el personaje de Argüello, le conseguirá dónde hospedarse, le llevará comida, y organizará la oportunidad para que ella muestre su talento ante una gran concurrencia, entre la que se cuentan algunos anunciantes de la radio. Argüello no cree que Juanita sea una heroína, ni que su fracaso en el mundo del espectáculo sea una villanía causada por la falta de humanidad de



El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años treinta.

Laura Kravetz

alguna malvada corporación (como, por ejemplo, en El alma del Bandoneón, de Soffici). Piensa que se trata de una "sonámbula" (dicho con aire paternal) que, como cualquiera, tiene ilusiones que la mayor parte de las veces no se cumplen y, como a cualquiera, le da una mano. No por deber, no para reparar una injusticia, no porque espere algo a cambio, sencillamente por solidaridad. La presentación del personaje deja claro que desde el principio no es su deseo aprovecharse de ella ni tampoco un sentimiento amoroso previo lo que lo empuja a ayudarla. Lo que ambigüedad de este lazo permite ver la dificultad que implica para la época la amistad entre el hombre y la mujer, ausente en la mayor parte de la literatura y sobre todo en el ensayo de Scalabrini Ortiz que trabajaremos más adelante, pero que el amplio universo femenino del cine no puede obviar.

En Noches de Buenos Aires, oímos al personaje de Tita Merello: "Le están jugando suizo a un amigo y no lo puedo permitir". Más tarde, investigará por sí misma el crimen en que su amigo se ve envuelto por culpa de la esposa. Está enamorada de él, pero cuando su mujer intenta partir porque "ya no podrá mirarlo a los ojos" ella la retiene: "¿Dónde vas vos?" y luego, a él "y vos, abombao, dale un beso", y agrega, indulgente: "No tienen nada de qué avergonzarse

y últimamente... un tropezón cualquiera da en la vida".

De un modo u otro, todo el cine de la época cuenta con la presencia de: el amigo incondicional. La amistad, ese "ajuste sagrado" fundado en "una simpatía personal"³⁶ en el que dos hombres se reconocen iguales en la falibilidad y las posibilidades de fracaso; y rehusan desde el principio juzgarse, es mentada con el apelativo afectuoso hermano.

La amistad

En muchas películas ser "criollo", ser "un hombre" y ser "un amigo de verdad" son expresiones prácticamente intercambiables. En ¡Tango! Berretín (Luis Sandrini) no se olvida de su amigo cuando éste está preso ni deja de cumplir el encargo que éste le dejó, aunque el interesado ya lo haya olvidado.

El mismo Luis Sandrini interpretó a uno de los hijos de la familia de Los tres Berretines, que al darse cuenta de que Eduardo, su hermano, arquitecto, el más responsable de la familia, se había quedado sin trabajo, le deja sobre la mesa el billete que le había pedido prestado poco antes con las palabras:

"Ando como el país, tengo la crisis. Eduardo (desempleado, entre sonrisas): ¿Y de cuánto es la crisis?"

Tras decirle "Vos sabés que yo te quiero como lo que somos: hermanos",

va a hablar con el otro hermano, un futbolista exitoso, para ver cómo pueden ayudarlo.

En nuestro cine la amistad tiene una presencia abrumadora. Prácticamente omnipresente, se caracteriza además por la expresividad del contacto físico (palmadas en el hombro, abrazos) incluso a veces entre desconocidos, como gesto solidario (la famosa escena de Tomo y Obligo en *Luces de Buenos Aires* es un buen ejemplo).

El personaje del amigo tiene trazos muy definidos, constantes, aunque ninguna película compone un concepto sistemáticamente sobre el tema (recordemos que el cine de la época se ve a sí mismo, ante todo, como un entretenimiento y tiene aspiraciones industriales). Es por eso que consideramos importante traer a colación el papel definitorio que la figura del amigo (con características muy similares a las que observamos aquí) tendrá en aquel entonces y aún hoy muy popular ensayo sobre la escenografía del argentino de Raúl Scalabrini Ortiz: *El hombre que está sólo y espera*. "(...) ninguna de las instituciones europeas ciñe las correspondientes sinuosidades de la idiosincrasia porteña:

En la amistad europea hay (...) una colaboración de conveniencias sin escapatorias ni empalmes sentimentales. En la amistad porteña hay un desprendimiento afectivo tan

compacto que es casi amoroso. (...)

Es restringida en causas y profunda. Entrona la simpatía personal y se nutre con los sentimientos comunes. (...) Dos amigos porteños (...) pueden desempeñar actividades opuestas, ser contrincantes políticos, militar en campos sociales adversarios, profesar creencias o cultos antagónicos. (...)

Dos personas que permutan una simpatía primeriza y, sin declararlo, se asocian en voluntad de instaurar una amistad, tantean (...) los temas en que un enlace de opiniones es hacedero (...) no sustenta sus opiniones cuando son desfavorablemente recibidas (...) provisoriamente, a lo menos.

Una vez entablada la amistad, el ajuste es sagrado. Ni los vaivenes de la fortuna (...) pueden destruirla (...) es así: un poco responderá (...) pero no inquisidora (...)”³⁶

Yo y vos solos quedamos,
hermano...³⁷

Uno de los ejemplos más completos de este vínculo nos lo ofrece la amistad entre Alberto (Santiago Arrieta) y Ponce (Florencio Parravicini) en Los muchachos de antes no usaban gomina (1937) dirigida por Manuel Romero. Un dato llamativo es que la película, basada en el tango Los tiempos viejos también de Manuel Romero, es curiosamente crítica a dicha canción.



El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años treinta.

Laura Kravetz

La relación entre estos dos personajes constituye el único lazo permanente a lo largo de los treinta años que abarca el tiempo del relato. No se menciona el origen ni, mucho menos, algo así como un motivo de la amistad. Durante todos esos años, Ponce aconseja a su amigo, más de una vez sin ser escuchado, y permanece a su lado cuando él paga sus errores. Bien señala a Ponce la Madre de su camarada: "...aunque usted tenga más edad que Alberto, no puede juzgar su conducta: usted es su amigo."³⁸

En este punto, igual que en muchos otros, sería interesante una comparación detenida con la versión de 1969, de Enrique Carreras, que no cabe en los márgenes de este estudio. Sin embargo, es particularmente destacable la escena en que Alberto se disputa a la rubia Mireya con "...los dos taitas más mentados de la capital."

En la versión de Romero, Ponce le aconseja a su amigo tener cuidado, pero a él "el peligro lo enardece". Cuando desafía a los guapos, y ambos sacan sus armas a la vez, Ponce se interpone (con su arma, pero también con todo el cuerpo) entre el guapo Rivera y Alberto y, agarrando al guapo del brazo, en un cuadro donde se pueden contar más de diez personas, dice: "¡Epa! ¡Uno sólo! ¡De hombre a hombre!". Recién entonces permite que su amigo corra el riesgo que él mismo eligió correr, respetando

su decisión, pero arriesgándose para asegurarse de que no le están jugando sucio.

Todo el duelo nos recuerda fuertemente a las descripciones de los códigos implícitos de los duelos gauchescos a las que nos acostumbra Sarmiento, y también, Martínez Estrada en su Radiografía de la Pampa, que escribió el mismo año en que se estrenó la película³⁹. No sucede lo mismo con la versión de 1969 donde el duelo es a cuchillo, usado risiblemente a modo de espada. En la versión de Carreras, Ponce apunta desde lejos con su arma de fuego en un cuadro amplio donde no se ve nadie más (la distancia y el arma superior constituyen una seguridad desleal). La evocación de la tradición que nos ofrece la versión de 1937 se sobrepone al uso de trajes diferentes, otras armas, otros motivos, distintos de aquellos lugares y tiempos que dieron origen a la tradición, recalando las palabras con las que se abre y cierra la película: "En todas las épocas nacen criollos". El criollismo está dado en esta línea fundamentalmente por valores sentimentales, inseparables de la Buenos Aires que se representa como corazón (y no contracara) del país.

Con gran diferencia de edad, distintas profesiones y, luego, distinto estado civil, sin verse unidos a través de ningún parentesco, estos hombres (que todo el tiempo se llaman "hermano"

y luego "viejo") no son compañeros solamente en sus ocios de juventud. Han tomado mates juntos en lo de Mireya, la amante de Alberto; han compartido cenas familiares, soportado, más tarde, las aburridas kermeses de la esposa de Alberto, paseado con sus niños... Cuando en la escena final, Mireya, ya una pobre mendiga harapienta, hiere a Alberto con sus reproches, Ponce intercede de nuevo: "Mireya (...) ya sufrió bastante. Dejeló (...) " (sic)

Es señalable en su contexto histórico, que el error trágico de Alberto se encuentre en no haber desafiado el mandato paterno que le señala "... el futuro hogar, los hijos, el trabajo, la obra cumplida..." para poder permanecer con la mujer de mala reputación que lo quería.

La complejidad moral de todos los personajes (a diferencia de la versión de 1964). Esto no impide a la película ser un patético lamento del error del protagonista que, en los pocos instantes en que se juega su felicidad, a los veinticinco años, le falta el valor: su efectividad se basa en que no son caracterizadas como viles ni frías personas las que cargan con su fracaso.

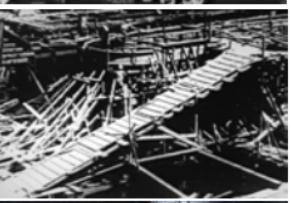
La indulgencia

Tanto el tema de la amistad, como el de la indulgencia, como el del amor por Buenos Aires tienen un peso central en el desenlace de *Tres anclados en*

París (Manuel Romero, 1938) en la que también Florencio Parravicini, esta vez interpretando a Domínguez, guarda la confidencia de un hombre que se ha involucrado en un fraude, ha robado para cubrir el fraude, y los ha culpado a él y a su amigo, Pedernera, para cubrir el robo: Carlos Torres.

El personaje de Parravicini, que lo descubre, en lugar de acusarlo, promete recuperar el artículo robado (un valioso collar) si se olvida la cuestión de quién fue el culpable. Más tarde, al descubrir que Ángela, la hija (putativa) de Torres es también su hija (natural) que tanto extraña y que ella quiere a Carlos como al único padre que conoce, el personaje de Parravicini guarda ambos secretos (el de la paternidad y el de los crímenes de Torres) y les regala el dinero relativamente mal habido que ganaron con Pedernera en una oportunidad que no va a repetirse. Este dinero representaba, además de la no siempre garantizada posibilidad de comer, el sueño abrigado por ambos durante años: el de volver a su tierra añorada, Buenos Aires. Con ese dinero, Carlos y Ángela podrán pagar su deuda y reanudar su vida.

Para convencer a su amigo de regalar un dinero que no podrán volver a ganar, ni bien ni mal, le dice: "vos sin mí, no te vas (...)" y le recuerda que es plata ganada con trampa. El otro contesta: "Y, bueno, vos sos mi amigo (...)" Anteriormente,



El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años treinta.

Laura Kravetz

el dinero que había sido ganado a un millonario en una partida de póquer con dedos veloces, no se había repartido en igual proporción: "Vos precisás más para arreglar tus cosas, te llevás cuarenta." (de los sesenta totales). Cuando Domínguez siente remordimientos, su amigo lo tranquiliza: "Mal habido? Se lo hemos ganado a un rastacuer que compra collares de cien mil pesos para satisfacer un capricho de su hija?" (nuevamente, encontramos el tema del derroche y la ostentación).

Cuando el protagonista, decide abandonar su última oportunidad de volver y abraza por única vez a su hija sus amigos concluyen: "¡Sos un hombre!". La película se cierra con las voces dramáticas y la música emotiva con que se despiden los tres (el tercer amigo mucho más joven, está representado por Hugo Del Carril, que debutó aquí como actor de cine y cuyo personaje se enamora de Ángela): "Adiós para siempre, mi ángel.", "Adiós para siempre, mi hija.", "Adiós para siempre, mi Buenos Aires."

Una nota sobre la repercusión de *Tres anclados en París*

Tanto la amistad, como la indulgencia, como el amor por Buenos Aires, tienen un peso central en el desenlace de esta película de 1938 de Manuel Romero. Sus rasgos fundamentales no se diferencian demasiado de las películas analizadas.

Sin embargo, nos interesa destacar que el largometraje se abre con un letrero que dice:

Los personajes, escenas y lugares de esta película son enteramente imaginarios y no representan una modalidad ni característica del país. Todo esto se justifica con el lema que llevaba el primer teatro que hubo en el país: "Castigat riendo mores".

Es difícil entenderlo sin el contexto de la censura, que casi impide su estreno y que la obligó, también a cambiar el nombre (originalmente, *Tres argentinos en París*) porque amenazaba con dañar la imagen nacional. No es la única película de Romero que tiene problemas de este tipo. Este dato es sugerente para contemplar, no tan sólo las alusiones y guiños, (quizás no tan inconscientemente políticos), de las que habla Berardi¹⁰ sino fundamentalmente, por la gravitación que llega a adquirir el tema de encontrar una imagen en la que reconocernos y con la que mostrarnos como Nación. Interés que se nos presenta como difícilmente aislado o superficial.

El lenguaje

En todas estas películas, que Di Nóbila refiere al pasar como "habladas en argentino" está presente la alusión explícita y muchas veces forzada a algunos elementos que se señalan como típicamente criollos o argentinos. El

tango casi nunca falta, aunque muchas veces comparte pantalla con otros géneros musicales, como por ejemplo, el jazz.

Sin embargo, quizás el elemento influyente, común a todas las películas sea el idioma, claramente local, pero, además, cargado de localismos ingeniosos que, por lo general, se integran con total espontaneidad y forman gran parte del atractivo de los guiones, incluso para el espectador de hoy en día (es posible que aquí haya una deuda con el teatro de revista). Sandrini y Parravicini son dos destacables maestros en el arte del dicho ocurrente que sólo un argentino puede entender del todo. El evidente atractivo de esta presencia para el público es, quizás una expresión sensible del sentimiento de comunidad.

Al describir nuestro uso del idioma (análisis que es un punto obligado de la ensayística de la época sobre la identidad nacional y recibe muy distintas interpretaciones), Scalabrini Ortiz afirma:

"Su afán [del argentino] de no immobilizar lo humano (...) ha creado un lenguaje (...) en el que la vida puede derivar sin estrellarse contra las palabras que la van registrando. Emplea voces más semejantes a interjecciones que a legítimas palabras. (...) Cada una de esas palabras involucra, a lo menos, a un centenar (...)."⁴¹

No se trata de un asunto marginal en este ensayo: la indulgencia y la amistad son las claves de la respuesta a la crisis de identidad colectiva a la que asiste su época y a los problemas fundamentales que plantea nuestra tradición. Uno de ellos es la falta de arraigo, en términos de lazos colectivos que sostengan y den sentido al individuo (en ciertos autores, que lo trascienda). Su ausencia, por ejemplo, es la clave de la pesadilla circular que es la Argentina de Radiografía de la Pampa⁴². Otro de los problemas principales es la ambición material, que en este ensayo vale menos en el alma del porteño que "una caminata al centro con Alberto"⁴³ (nombre que designa a un amigo cualquiera) o "una charla con los muchachos, a la noche, en el café"⁴⁴. Las corrientes nacionalistas tradicionales buscan las respuestas en el campo. Por último, está el problema de la inmensidad geográfica del horizonte pampeano, que en muchos autores se vuelve espiritual y hasta ontológica. Nuestro horizonte se describe como irreal, vaporoso, prometedor o traidor, de modo tal que nos deja sin punto de apoyo y sin parámetro para la acción concreta y laboriosa de construirnos. Si Sarmiento planteaba:

"¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada (...)?"^{⁴⁵}



El criollo corazón. Representaciones de lo porteño en el cine de los años treinta.

Laura Kravetz

Casi noventa años después, con su paradigma derrumbado y, por esto mismo, revisado, Scalabrini Ortiz teoriza la amistad y la indulgencia otorgándoles características profundamente similares a las que vemos en el cine de su época y responde: "El hombre es horizonte del hombre".

El cine de los años treinta recoge estos mismos elementos más posiblemente de su entorno que de las grandes teorías. Insiste en darle un carácter determinado.

A modo de conclusión

Entendemos que el cine de esta época, como el de cualquier otra, se inscribe a la vez en una tradición cultural local y en la historia cinematográfica mundial, y que ambos marcos son fundamentales para comprender su especificidad.

En la década del treinta el cine nos muestra una imagen explícita sobre lo

que Buenos Aires es en esencia. Esta representación, como sus fuentes, no es unívoca, pero tiene perfiles claramente definidos. Quizás por tratarse de una disciplina nueva, de alcance popular y formación ecléctica, el cine resulta permeable, dando lugar a la unión de símbolos que en otros momentos o campos pueden resultar antagónicos. Queda para otro trabajo ver hasta qué punto, una coherencia interna supera estas diferencias. Si bien no hay en las películas un intento de teorización, los matices pintados en ellas toman cuerpo en estos marcos culturales (internos y externos) y en relación con las circunstancias exteriores descubriéndose agudamente penetrantes y dotadas de una fuerte capacidad de afectar desde lo emocional. De este modo, recogen y participan de la formación de lo que, con el tiempo, se irá entendiendo como la identidad porteña. *

Notas

Existen otros temas de profundamente relacionados que merecen un estudio por sí mismos. A saber: la evolución del estereotipo del gaucho y su relación con la tradición literaria; las influencias sobre el cine de cada una de las fuentes en las que abreva en su etapa de formación (el tango, el teatro de revistas, los folletines y el sainete, etc.). Es posible que esta deuda sea más profunda de lo que suele señalarse. Además: el carácter particular de la Buenos Aires de José Agustín Ferreyra, y la moral de signos ambiguos del cine de Manuel Romero en esta década; cuestiones, ambas, que mencionaremos, pero posponiendo un análisis completo para un trabajo posterior.

^z Tecnología que permite el cine sonoro perfectamente sincronizado como lo conocemos hoy, ya se graba sobre la película fotográfica.

³ El cuchillo y el caballo son símbolos directos del gaucho entendido como esencia de la argentinitud. Es llamativo

el papel fundamental que los intertítulos extraídos del *Martín Fierro* (añadidos con posterioridad al estreno) tuvieron en la repercusión de la película. La consagración de éste libro como *poema nacional* se da dos años antes, en 1913 en las conferencias pronunciadas por Leopoldo Lugones y fuertemente aclamadas que se editarán bajo el título de *El payador* un año después de *Noblezza Gaucha*. Con él Lugones consagra al gaucho como representante del alma de la raza argentina en contraposición a la plebe ultramarina (...) semejante a los mendigos ingratos (...) inmunes con la representación parlamentaria..., simbolo que perdura en nuestro imaginario, con modificaciones hasta hoy en día. Con todo, el *Martín Fierro* era ya muy popular.

4 Domingo Di Nóbila, *Historia del cine argentino*, Vol. I, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.

5 Mario Berardi, "Luz... cámara... sonido" en J. Nielsen, *Espectaculares sucesos argentinos 1931-1941*, Buenos Aires, Del jilguero, 2011, p.199 y Mario Berardi, *La vida imaginada*, Buenos Aires, Del jilguero, 2006, p. 28

6 Domingo Di Nóbila, op.cit.

7 Claudio España, *Cine Argentino Industria y clasicismo 1933-1956*, Vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

8 Domingo Di Nóbila, op.cit., p.40.

9 *Ibidem*, p. 43.

10 *Ibidem*, p. 40-41.

11 Juan Bautista Alberdi, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Losada, 2008.

12 Túlio Halperin Donghi, *La argentina y la tormenta del mundo*, Buenos Aires, Siglo XXI, Argentina, 2003.

13 Comienza con una gran avenida, llena de luces, marquesinas y letreros luminosos que se encienden y se apagan generando multitud de ritmos lumínicos disonantes. No falta algún automóvil. Luego, la cámara gira sobre sí en un panorama de luces cada vez más confuso. Más tarde, reflectores móviles apuntan al cielo tras rascacielos pintados que conforman una abigarrada geometría de cuadrados y rectángulos de distinto tamaño que nos recuerdan vagamente a, *Metrópolis* de Fritz Lang, (1927) y que constituyen un símbolo conocido por sí mismos. Tras todos estos cuadros de unos pocos segundos de duración cada uno, una exquisita toma de una orquesta cuyos trombones se mueven danzando en una dirección diferente a los rápidos movimientos de todo el cuerpo de su director, ocupa el lado izquierdo de la pantalla, mientras a su derecha se la imagen se funde con una cebra peatonal desproporcionadamente grande con respecto a sus transeúntes, que caminan con prisa en ambas direcciones. Izquierda y derecha de la pantalla mantienen movimientos circulares opuestos, mientras unas líneas confusas empiezan a perfilarse como el fundido del siguiente cuadro: los percusionistas de la misma orquesta, que bailan mientras tocan formando diagonales opuestas.

14 Sofici es reconocido como el único director de la época que tiene, también profundos conocimientos técnicos y de lenguaje cinematográfico. La calidad de la confección de sus obras es innegable.

15 Se trata del segundo de cuatro textos publicados en la página web del instituto Goethe con el título de *Pueblo, identidad e imagen* en <http://www.goethe.de/ins/arl/pkue/forum/arch/es6195612.htm> Visitado el 17/10/2013.

16 R. Parodi, *Pueblo, identidad e imagen* en <http://www.goethe.de/ins/arl/pkue/forum/arch/es6195612.htm> Visitado el 17/10/2013.

17 Parafraseando al personaje Tita ;Tango! A la hora de la moraleja final.

18 Este mismo tratado es el motor y el objeto de análisis de las dos primeras partes de *La Argentina y el Imperialismo británico* (1934) realizado por Julio y Rodolfo Irarzusta cuyo tercer capítulo es una descripción de los vínculos históricos de la potencia imperial y nuestra oligarquía en detrimento de la Patria, descripción que explicaría el tratado entreguista. La palabra "civilización" se presentará más de una vez en la película referida a los ferrocarriles en manos inglesas y expresamente opuesta la legitimidad soberanía del gobierno Nacional.

19 Sobre el cuchillo como simbolo gaucho, véase nota 3.

20 Esto es: en ángulo, desde arriba.

21 Sobre el gaucho como simbolo de argentinitud véase nota 3.

22 Manuel Cálviz, *Este pueblo necesita...*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1934, p. 101. La similitud con las palabras de Manuel Cálviz no deben entenderse como una improbable referencia al escrito fascista, sino como dos expresiones casi literales de un punto muy vigente, con posiciones más y menos extremas, en el pensamiento político de la época.

23 Para la distinción simbólica moral entre el gaucho y la muchedumbre extranjera, ver nota 3.

24 Túlio Halperin Donghi, op.cit.

25 Manuel Cálviz, op. cit., p. 90.

26 Domingo Di Nóbila, op.cit., p. 47.

27 *Ibidem*. [La bastardilla figura en el original]

28 *Ibidem*, p.48.

29 *Ibidem*. Esto es a una cuadra del café de Corrientes y Esmeralda en la que, Según Scalabrini Ortiz "el torbellino de la argentinitud se precipita", esquina que da nombre a un tango, en la avenida de los teatros, y frente al teatro donde tuvo lugar la primera proyección cinematográfica. Justamente allí, quince años después, Leopoldo Lugones buscará "alma de la raza" en el arquetipo del lejano y, según sus palabras ya extinto, gaucho.

30 Sobre las luces del centro y la luz intimista de la ciudad véase M. Sabugo, "Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense: La Constelación del Faro" Recordemos, con todo, que el lugar común de las luces que aturdien, remiten a una imagen de *gran ciudad* que exceden al tango (aunque es posible que la luz intimista sea una contrafigura más local, o al menos difundida). Es posible que esto se deba a la división simbólica de barrio y centro que permite encontrar ese contrapunto paciente a la imagen arraigada de gran urbe frenética dentro de la misma Buenos Aires una luz suave y compatriota entra en tensión con el valor instaurado de *luces de ciudad*. En el farol porteño se une el simbolo por excelencia de la ciudad con los valores morales atribuidos al campo. En el cine, será habitual este tipo de dramas con moraleja que significan al barrio como lugar de redención, sencillez y paz familiar que en otras es exclusiva del campo; y trasladan el simbolo de *gran ciudad*, aunque prefijada en el centro, a París, frente a la que Buenos Aires es sentido como pueblo. El temor de un inminente viaje a Europa (sin más especificación) como amenaza al amor estará presente aquí, en *Los tres Berretines*, en *El alma del bandoneón* y en muchas otras. Claudio España, op.cit.

31 Es difícil encontrar una película en la que ningún personaje tenga acento extranjero como parte de su caracterización. Muchas veces son varios. El "cocaliche", llega a ser un tipo cómico estandarizado que ameniza numerosos films.

32 Pese a que paradójicamente "La Canción de Buenos Aires" muestra la añoranza de un porteño que ha partido y no la de un inmigrante que ha llegado. El tema de la añoranza de Buenos Aires tiene de todos modos una excelente acogida entre

el público y no sólo en esta ocasión, como lo muestran otros aclamados títulos: *Anclado en París*, *Mi Buenos Aires Querido*, *Buenos Aires*, entre muchos ejemplos.

33 "Buenos Aires, cuando lejos me vi / sólo hallaba consuelo / en las notas de un tango dulzón / que lloraba el bandoneón." / Buenos Aires, suspirando por ti / bajo el sol de otro cielo, / cuando lloré mi corazón / escuchando tu nostálgica canción. // Canción maleva, canción de Buenos Aires, / hay algo en tus entrañas que vive y que perdura, / canción maleva, lamento de amargura, / sonrisa de esperanza, sollozo de pasión. / Este es el tango, canción de Buenos Aires, / nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo; / este es el tango que llevo muy profundo, / clavado en lo más hondo del criollo corazón. // Buenos Aires, donde el tango nació, / tierra mía querida, / yo quisiera poderte ofrecendar, / toda el alma en mi cantar. / Y le pido a mi destino el favor / de que al fin de mi vida / oiga el llorar del bandoneón, / entonando tu nostálgica canción. (1933).

34 Véase nota 30.

35 Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está sólo y espera*, Buenos Aires, Cleizer, 1931, pp. 32-39.

36 *Ibidem*.

37 *Los tiempos viejos* (1926). La amistad es un tema presente también en el tango: "Me diste en oro un puñado de amigos..." (Cafetín de Buenos Aires, Enrique Santos Discépolo), "...pero lloro al verme solo, sin amigos, sin amor" (Celedonio Flores), etc.

38 Si bien la edad de Ponce no se dice con exactitud, los actores tienen poco más de veinte años de diferencia.

39 Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, FCE, 1993.

40 Mario Berardi, *M. op. cit.*

41 Raúl Scalabrini Ortiz, *op. cit.*, p.111.

42 Ezequiel Martínez Estrada, *op. cit.*

43 Raúl Scalabrini Ortiz, *op. cit.*, p. 109.

44 *Ibidem*.

45 Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Bibliografía

- Alberdi, Juan Bautista, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Losada, 2008.
Berardi, Mario, *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino, 1933-1970*, Buenos Aires, Del jilguero, 2006.
Berardi, Mario, "Luz... cámara... sonido" en Jorge Nielsen, *Espectaculares sucesos argentinos 1931-1941*, Tomo 1, Buenos Aires, Del jilguero, 2011.
Di Nóbila, Domingo, *Historia del cine argentino*, Vol. I, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.
Couselle, Jorge Miguel, "El Negro Ferreyra" Un cine por instinto, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2001.
España, Claudio, *Cine Argentino Industria y clasicismo 1933-1956*, Vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
Gálvez, Manuel, *Este pueblo necesita...*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1934.
Halperin Donghi, Tulio, *La argentina y la tormenta del mundo*, Buenos Aires, Siglo XXI, Argentina, 2003.

Insaurralde, Andrés y Maranghelli, César (compiladores), *Cine en 2X4*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, 2006.

Irazusta, Julio y Rodolfo, *La Argentina y el Imperialismo británico. Los eslabones de una cadena 1806 - 1833*, Buenos Aires, Tor, 1934.

Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, FCE, 1993.

Scalabrini Ortiz, Raúl, *El hombre que está sólo y espera*, Buenos Aires, Cleizer, 1931.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Vieites, María del Carmen (compiladora), Sofíci, *testimonio de una época*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken (CCBA), marzo de 2001.

Panodi, R., *Pueblo, identidad e imagen* en <http://www.goethe.de/ins/ar/lp/kue/forum/arch/es6195612.htm> Visitado el 17/10/2013

Sabugo, Mario "Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense: la Constelación del Farol", en <http://www.espacialidadhumana.com.ar/documentos/IUFarol.pdf> Visitado el 06/11/2013.

Las imágenes corresponden, de arriba hacia abajo a las películas: 1) Kilómetro 111, Mario Soffici, Argentina Sono Film, Argentina, 1938; 2) Apertura del sello Lumiton; 3) Las luces de Buenos Aires, Adelqui Millar, Estudios Paramount, EEUU, 1931; 4) Noches de Buenos Aires, Manuel Romero, Lumiton, Argentina, 1935; 5) Kilómetro 111; 6) Los muchachos de antes no usaban gomina, Manuel Romero, Lumiton, Argentina, 1937; 7) Noches de Buenos Aires, 8 y 9) Kilómetro 111; 10) Los muchachos de antes no usaban gomina; 11) Kilómetro; 12) Tres anclados en París, Manuel Romero, Lumiton, Argentina, 1938; 13) Los muchachos de antes no usaban gomina; 14) Noches de Buenos Aires; 15) Puente Alsina, José Agustín Ferreyra, Estudios cinematográficos argentinos S.I.D.E., Argentina, 1935; 16) Puente Alsina; 17) Puente Alsina.

En las imágenes 1, 5, 8, 9 y 11, correspondientes a Kilómetro 111 vemos a Cefirino partiendo cabizbajo hacia la temida Buenos Aires, y su despliegue en la sala de directorio con el immense mapo argentino. En la 3, extraída de Las luces de Buenos Aires el personaje interpretado por Carlos Gardel, tras cantar por primera vez el clásico *Tomo y obligo* y romper en llanto, es consolado por un hombre de buena voluntad que lo ayuda. En las 4, 7, y 14 Encontramos juntos los signos que remiten directamente al tipo instituido de gran ciudad, con constantes sobreimpresiones luminosas que se analogan a una abigarrada escenografía teatral tangüera. En 6 y 13 vemos a los personajes Alberto y Ponce de Los muchachos de antes no usaban gomina unidos en abrazos fraternales mediados por 25 años de tiempo en el relato, y en la 10 a Ponce volviendo de paseo con los hijos de Alberto. La imagen 12 es el cartel preliminar que remite a los problemas que Tres anclados en París tuvo con la censura. Por último, las últimas tres imágenes muestran el aire diferente de la Buenos Aires en formación, prometedora y obrera de Ferreyra en Puente Alsina, dos de la construcción de dicho puente y una última de un bandoneón ejecutándose por gusto en el Riachuelo.



Afiches publicitarios de Los Abuelos de la Nada presentando "Vasos y Besos", y afiche de Charly García presentando "Clics Modernos".



Dos décadas a todo volumen. Rock, democracia y neoliberalismo en los años ochenta y noventa

Por José María González Losada

Entre guerra y primavera

UN NUEVO ROCK SALE AL SOL

En los años que transcurren desde el comienzo de la caída de la dictadura militar hasta los primeros tiempos de una incipientemente frágil democracia, el rock conocerá un período de expansión tanto cuantitativo como cualitativo. El movimiento en ese lapso comenzó a ganar en heterogeneidad con nuevas bandas, nuevos solistas y también nuevos lugares destinados a cobijarlo. El regreso de la democracia y la asunción del radical Raúl Alfonsín trajo nuevas esperanzas a la sociedad, y los artistas no fueron ajenos a ese sentimiento, incluso algunos de ellos apoyaron abiertamente la candidatura del abogado de Chascomús. El rock muestra entonces

su imagen más festiva, esperanzada, con temas que invitaban al disfrute, al baile y planteaban un quiebre con la generación rockera anterior que trabajaban más sobre la denuncia y la protesta como temas recurrentes: Virus, Zas, Los Abuelos de la Nada, Los Twist y Sueter entre tantos artistas, invitaban a través de su música y sus letras a dejar de lado los años de plomo y zambullirse de lleno en la nueva etapa que se abría. El rock nacional será, sin dudas, la música de fondo para los primeros años del gobierno radical: la llamada "primavera alfonsinista".

Desde fines de los años setenta surge en Inglaterra un movimiento musical conocido como *new wave*, que se extenderá en buena parte de los años ochenta. La llamada "nueva ola británica" recupera la tradición *pop*

de los sesenta pero con el agregado de ser posterior al *punk*. Es decir daba cuenta de algo que había pasado en el medio como para que no pueda haber una simple operación de recuperación de aquél pasado sin una reinterpretación del mismo. La *new wave* desanduvo el camino de los grandes relatos rockeros de la primera mitad de la década de 1980 y buscó, por el contrario, la empatía con su público y la reinstauración del corte de fusión o "single" como elemento central de esta movida, tan distante de las concepciones abarcadoras e integrales de los años anteriores. Tampoco fue

indiferente al *punk*, sino que le suma elementos estéticos y artísticos de valor procedentes de la tradición *pop*. The Police, The Jam, The Pretenders son algunas de las bandas más emblemáticas de la *new wave*, mientras que Joe Jackson o Elvis Costello son sus solistas insignia.

Toda esa incipiente movida que se comenzaba a despuntar en el *under criollo* será criticada por Serú Girán y Charly García en particular, en su tema *Mientras miro las nuevas olas* de 1980. Allí García dice que mientras mira las nuevas olas, valga decir que *new wave* significa "nueva ola" en inglés, él ya es

parte del mar pues "la música sigue, pero amigo yo ya la vi" intentando restar valor al nuevo movimiento, al que compara, por lo efímero, con El Club el Clan "y la sonrisa de Jolly Land".

La banda precursora en nuestro país de esta nueva tendencia es Virus que edita su primer álbum *Wadu Wadu*, en 1981 y desde el tema que nomina la placa se insta a salir, a moverse, a buscar la diversión y el placer por sí mismos. En otro de los temas del disco, *El Rock es mi forma de ser*, con letra de Roberto Jacobi, Federico Moura pone la voz al deseo de empezar a dejar atrás los pesados años 70: "Solo quiero sacudirte, para darme satisfacción", vaya palabra rockera si las hay. Virus ya arengaba por un nuevo rock que representara a esos "modernos", a los que también quiere sacudir porque son su generación, incluso quiere hacerlo, continúa la letra "en Plaza Constitución". También de su primera placa, es *Sorpprendente* en el que Federico Moura plantea toda una definición de principios y de su lugar como grupo etario dentro del rock.

La banda de los hermanos Moura elaboraba, además de una música de vanguardia para el rock de nuestras pampas y de alta sofisticación, letras finamente trabajadas y cargadas de humor, ironía y dobles sentidos pero, además, referencias a los tiempos en curso con agudas y muy elaboradas

críticas. En *Super Color*, se mezclan todos esos elementos para mostrar el consumismo imperante en la sociedad, resabio de esa "plata dulce" que había acabado pero que, a cuya pérdida ciertos sectores parecían no querer resignarse: "Pagaré treinta cuotas con indexación [aquí se introduce una palabra en boca de todos durante la Argentina de los años ochenta] y daré un adelanto de medio millón. /Estoy dispuesto a venderme para lograr/ ver en super colores a Silvio Soldán".

EL RÉGIMEN SE ACABÓ

Luego de perder la guerra, Galtieri debió dejar el poder y lo sucedió Reynaldo Benito Bignone quien —al tiempo de asumir— anunció que a más tardar, en marzo de 1984 se llamaría a elecciones. La censura había cedido conforme el des prestigio y la pérdida de poder de los militares aumentaba, lo cual apoyado en el terreno que el rock cantado en castellano ganó durante la guerra, hacen que el rock nacional se posicione en las radios por primera vez.

En su segundo disco *Recrudece*, Virus no deja de tomar nota de esta situación paradójica en *¡Ay qué mambo!*, porque ahora "hay todo un cambio/ ahora el rock vendió el stock. / Nuestra canción salió al balcón". La duda queda planteada en cuanto a que si salir al balcón es una metáfora de la



Tapa de la revista Pelo, 1983.

explosión rockera o refiere al de la Casa Rosada con Galtieri y ya no es una metáfora, sino que una acusación. La letra continúa: "Hasta cuándo será este encanto! / Sólo rock, rock, rock, rock rock/ Rock nacional en el canal... En las radios, en los estudios (...)".

En estos versos el tandem Federico Moura-Jacobi describe la situación paradójica del rock que, antes prohibido, ahora es omnipresente. El disco sale a mediados de 1982 y la coyuntura política no deja de ser abordada en *El banquete*, en la cual Roberto Jacobi autor de varias letras de la banda, deja sobrevolar el genocidio de estado a una generación completa, la deuda externa y el fracaso absoluto de la dictadura militar de 1976.

En su siguiente disco de 1983, *Agujero interior*, la banda platense retoma ese eclecticismo en la poética que le es tan característico con letras que van desde *Ellos nos han separado*, dedicada a Jorge Moura, el hermano de Julio, Marcelo y Federico, detenido desaparecido junto con su esposa y su cuñado; *Hay que salir del agujero interior* que, además de dar nombre al disco, llama a dejar "la pálida" atrás –como se decía entonces– y reencontrarse con la vida y el disfrute.

Otro signo de los nuevos tiempos políticos es *Yo no quiero volverme tan loco*, del primer disco solista de Charly en el que dice la famosa frase: "En Buenos

Aires se ve que ya no hay tiempo de más/la alegría no es sólo brasileña". De todas maneras es *Clics Modernos*, el segundo disco de García, aquel que vuelve definitivamente la espalda al pasado y es este trabajo de 1983 el que incluye *Nos siguen pegando abajo* donde se cuenta una golpiza propinada por los "hombres de gris" a quienes ese sadismo vuelve "locos de placer" y una y otra vez "lo vuelven vuelven a golpear", a la par que a todos, "nos siguen pegando abajo".

Los nuevos grupos surgidos al calor de la renovación musical con la introducción del *punk*, la *new wave*, el *reggae* y el *pop*, rompen con la estética anterior plantándose como un quiebre, algo nuevo, en relación con lo que en términos políticos también acontecía en el país. El *under porteño* se pobló así de bandas que jugaban con la ironía y el doble sentido; como Soda Stereo cuando en su tema *Dietético*, que no versa sobre nada más profundo que las nuevas tendencias adelgazantes por aquellos años, donde la gaseosa Tab hacia furor como la primera *light*, terminaba al grito de "El régimen, se acabó, se acabó" en un sentido ambivalente a la dieta y al régimen militar. También los "cieguitos" que en Sarmiento y Esmeralda raptan al protagonista del tema de Los Twist, luego de comprar un paquete de pastillas Renomé y que aluden a



Soda Stereo en los ochenta.



Afiche publicitario de Raúl Alfonsín
en revista Humor.

la extendida figura del militar con anteojos negros, para luego someterlo "a un breve interrogatorio/ que duró casi cuatro horas y fracción".

Poco antes de que asumiese el poder el presidente electo Raúl Alfonsín, Spinetta dedicó un tema a las Madres de Plaza de Mayo, aquellas que a través de la búsqueda de sus hijos desaparecidos y asesinados en la dictadura habían desafiado al poder de la todopoderosa Junta Militar, averiguando, buscando, denunciando, con rondas a la Plaza de Mayo en reclamo de la aparición con vida de sus seres queridos. "El Flaco" les dedicó *Maribel se durmió*. Maribel no es una desaparecida, pero el tema busca inyectar de alguna manera, la energía para que las madres sigan con su lucha, con su "carrousel". "Canta canta toda la vida/canta con emoción". Cantar, seguir luchando con alegría a pesar de la muerte y el dolor, porque sólo así "al partir sentirás/ una brisa inmensa de libertad".

También en 1983 Los Abuelos editan *Vasos y besos*. Miguel Abuelo al frente de su banda cantaba "Yo soy tu bandera/libertad", en un poema formidable de su inspirada pluma, saludando el tiempo que se abriría paso. Un año después la banda que acompañaba a García entonces, los GIT –Guyot, Iturri y Toth– sacan a la venta su primer trabajo como grupo en el

cual también existe una referencia a la desaparición de personas durante la última dictadura en *Aventura nocturna* donde en una calle cualquiera ellos esperan "como espera un cazador".

Ese período de transición política, a caballo entre una dictadura militar que se desvanecía y una esperanza democrática que alumbraba, de manera retrospectiva en 2005 se redita un disco que salió a la calle originalmente en 1990 del cantante Saúl Blanch, luego de su partida de Rata Blanca, cuyo título es *Fiel a sus fieles*. En su segundo alumbramiento la placa incluye a modo de *bonus track* un tema, que quedó fuera la primera vez, llamado *Golpea en la noche*. En palabras del propio Blanch "se refiere a la época final de la dictadura militar y comienzos del gobierno civil". La canción cuenta, "a partir de historias de vida", como los jóvenes rockeros de ese momento de transición se aprestaban a salir luego de "años de silencio provocado/ que nunca nadie hizo callar". Esos "chicos [están] buscando en las calles/ algo que los pueda hacer vibrar" y "tienen en sus mentes golpeadas/ mucho para poder dar". Es decir "golpea en la noche/ es todo metal", anuncia un cambio histórico profundo para el país, que es vivido por el narrador en primera persona y que, aunque la canción halla visto la luz con más de veinte años de distancia, no

por ello no refleja las expectativas que se abrirán al dejar atrás "días de tanta locura", tal cual reza otro de los temas del álbum.

Luego de la vuelta de la democracia, se puede ver aquello que Pablo Alabarces plantea en cuanto a que de los años setenta a los ochenta se produce un traspaso desde las interpellaciones políticas al rock como articulador de identidad juvenil. En ese sentido la expresión más acabada de ello aparece en *Un gato en la ciudad*, histórico tema de Zas que concluye casi al pasar: "(...) y después preguntan porqué, la juventud ama sólo el rock and roll".

El rock testigo de su tiempo

EL FINAL DE LA PRIMAVERA

A mediados de 1985 el ministro de Economía, Bernardo Grinspun, desbordado por la inflación y los acreedores externos, fue reemplazado por Juan Vital Sourrouille quien lanza el Plan Austral que congeló precios, salarios y tarifas. El plan funcionó durante un año pues logró mantener estable el dólar y disminuyó la deuda con los proveedores nacionales, pero luego de un año comenzó a mostrar sus primeras grietas. En 1985 el gobierno radical logró imponerse nuevamente en las urnas aunque, en poco tiempo más, la luna de miel entre buena

parte de la sociedad y el gobierno alfonsinista, llegaría a su fin.

A fines de 1986 el gobierno dicta la Ley 23.492 conocida como Ley de Punto Final, que establecía un plazo de sesenta días para iniciar acciones legales contra los miembros de las Fuerzas Armadas y/o de Seguridad. Los militares aún disconformes, se sublevaron en la Semana Santa de 1987, al mando de Aldo Rico, en busca de algún tipo de amnistía y que paren las citaciones judiciales. Miles de personas se juntaron en Plaza de Mayo en repudio a la actitud "carapintada" y en apoyo a la democracia. Si bien Alfonsín negó cualquier pacto con los rebeldes, en junio de ese año se dictó la Ley de Obediencia Debida, por la cual se exime de responsabilidad a los autores materiales de la represión ilegal lo que, en definitiva, redundaba en que sólo se podía juzgar a quienes no debían obediencia a sus superiores. Los militares no se quedaron conformes y nuevamente al mando de Rico se levantaron contra el poder civil en Monte Caseros en 1988. A fin de ese año en Villa Martelli, Mohamed Alí Seineidin, también se levanta en armas para pedir por los militares que habían sido juzgados. Ambas leyes fueron anuladas en 2005.

En *Nuestro amo juega el esclavo*, último tema del cuarto disco de Los Redondos ¡Bang! ¡Bang! Estás



Carlos "Indio" Solari".

Tapa del exitoso disco "Vasos Vacíos" de Los Fabulosos Cadillacs. 1993.



liquidoado, que sale a la calle en 1989. Solari establece esas paráboles que interconectan letras indescifrables con hendiduras de luz que nos permiten leer entre líneas. En ese sentido, este tema parece apuntar a los continuos levantamientos militares de fines de los ochenta, con una descripción de imágenes recurrentes en aquellos años:

"Muucha tropa riendo en las calles con sus muecas rotas cromadas y por las carreteras valladas escuchás caer tus lágrimas"

El tema, encierra la frase, acaso una de las más recordadas de la banda, que lo resume y a buena parte de la ideología del rock argentino, a favor de la paz y la libertad: "Violencia es mentir", lo que sin dudas es una alusión a la actitud del presidente cuando ante la plaza colmada exclamó que "La casa está en orden" y negó cualquier negociación con los rebeldes.

Instrucción Cívica, la primera banda de Kevin Johansen, también alude en 1986, y acorde con los debates políticos en curso ese año, desde el nombre de su grupo y de su disco *Obediencia debida*, a los tiempos en curso. En el mismo sentido una formación venida de Trenque Lauquen que suma a sus filas al mítico Horacio "Gamexane" Villafañe, también en 1987 canta su versión de los hechos

en *Condenado*, cuyo título es más que elocuente. El tema empieza con el fragmento de un discurso de Raúl Alfonsín en el que denuncia las presiones existentes poniendo en evidencia a los que "aprietan el cuello/ los vicios del poder", es decir al *lobby* militar, para conseguir las leyes de impunidad luego consagradas por el poder político. De todas formas la sentencia es inapelable "fuera de aquí/ fuera de mí/ condenado, condenado".

Uno de los mitos rockeros de aquellos años alude a que el tema *Yo no me sentaría en tu mesa*, del disco de Los Fabulosos Cadillacs *Yo te avisé*, estaba dedicado a Jesús Rodríguez en particular y al gobierno radical en general, por el desacuerdo del grupo con las leyes de impunidad. Lo sucedido es que la agencia que representaba a Los Cadillacs vendió un show en Obras sin mencionarles que era un show con otras bandas y de tinte político. El festival llamado "La JR va con vos" era organizado por la juventud radical. Durante la conferencia de prensa, el 23 de julio de 1987, Rodríguez llamó a sentarse a la mesa desde la cual hablaba a Vicentico, líder de la banda y éste le respondió que "no nos sentamos en esa mesa porque detrás hay carteles de la Juventud Radical, y nosotros no somos radicales y porque no compartimos ninguna mesa con quiénes votaron la Ley de Obediencia

Debida". Si bien el tema ya estaba hecho, el título hizo mención a un fuerte posicionamiento de la banda en materia de derechos humanos, justicia y libertad, como decían los volantes que repartieron LFC con su posicionamiento aquél día.

Luego de la derrota electoral de 1987 los tiempos políticos ya son otros. El gobierno a tener un Congreso adverso, a la par que la situación económica se tornaba por demás complicada, habida cuenta del notorio fracaso del Plan Austral y su secuela el Plan Primavera, y quedaba sepultado definitivamente el proyecto de crear el tercer movimiento histórico que alguna vez habían fantaseado los cerebros políticos del alfonsinismo. Desde la derrota del radicalismo en las urnas, la sensación de ciclo cumplido estaba instalada.

EL LARGO ADIÓS DEL ALFONSIÑISMO

Hacia 1986-1987 mientras que la primavera alfonsinista había comenzado a quedar atrás y las esperanzas de que la democracia por sí sola fuera la que resolviera los problemas del país, la algarabía social pasaba a ser un recuerdo y el entusiasmo rockero de los primeros años de la década mutaba en nuevas formas de ver la realidad. Nuevas lecturas sociales que venían ya insinuadas desde principios de los

ochenta devienen hegemónicas y empiezan a imponerse, ya sin aquellas expectativas y esperanzas, sino embebidas en una visión mucho más pesimista y una estética que antes festiva, ahora era oscura, furtiva y desesperanzada. Entrados los ochenta, empieza a despuntar un imaginario atestado en algunos artistas de rock, que es un combo donde cohabitan las imágenes de *flippers*, videojuegos, *pubs*, policías, oscuridad y algún caminante nocturno transcurriendo entre ellos, en una ciudad que no merece ser vivida.

Es la ciudad postindustrial que se corporiza en esta conjunción de elementos los cuales abrevaban todos en el movimiento *cyberpunk*, que significó una verdadera revolución literaria dentro del campo de la ciencia ficción. Desde lo estilístico hasta los valores fue y se lo llamó "la contracultura de los ochenta". Cuando comenzó el movimiento, funcionaba como un *ghetto* dentro de la ciencia ficción y luego se masificará y construirá clichés que devendrán en *Hollywood* y ayudarán a delinear el imaginario urbano de fines del siglo XX, cuando muchos mitos, sobre todo el del progreso, habían caído. "El *cyberpunk* es una ciencia ficción de apenas 20 minutos en el futuro, de extrapolación de determinadas realidades del presente en un futuro no demasiado alejado ni distinto de



Asunción del Dr. Carlos Menem como presidente de la Nación. Julio 1989.



Riff en concierto B.A. Rock. 1982.

nuestro propio tiempo", es decir, una proyección imaginaria de lo que se figura como el futuro inmediato del mundo que se había comenzado a configurar a partir de la crisis de 1973 y el desmantelamiento del paradigma surgido luego de la crisis de 1930 y consolidado luego de la segunda posguerra.

Este movimiento llega a imponer sus criterios estéticos y lo vemos en cine o en nuestro caso en las letras de rock, como un paradigma hegemónico de un determinado momento histórico. *Blade Runner*, 1982; *Terminator*, de 1984; *Brazil*, 1985 o *Robocop*, de 1987, son ejemplos de ello, en la presencia de algunos tópicos centrales del movimiento *cyberpunk*. Desde un lugar en el que coexisten la hiper tecnologización y la concentración de riquezas por un lado y la extrema pobreza por otro. Aquella suele encontrarse en manos de corporaciones—casi siempre dedicadas a cuestiones tecnológicas e informáticas—mientras que la mayoría de la sociedad es una masa menesterosa que sobrevive en una especie de medioevo *aggiornado* dentro de un mundo postindustrial, entre los que suelen estar quienes enfrentan al nuevo poder de las empresas multinacionales, a modo de héroes-villanos individuales que manejan la preciada mercancía del conocimiento

informático, *hackers* las más de las veces. Seres que actúan solos pues han caído ya los grandes ideales, o sea los grandes relatos de tiempos mejores.

El *cyberpunk* es, en definitiva, la proyección de un presente que, a partir del capitalismo globalizado en el cual los estados nacionales comienzan a perder poder frente a las grandes corporaciones, se construye—a diferencia de los años dorados del Estado de Bienestar—un futuro distópico que pasa a ser posible cuando se lo proyecta desde el presente. Una distopía es la contraposición de una utopía, es su antónimo; y el *cyberpunk* construye un universo creíble alrededor de ese lugar no deseable pero que, desde el desmembramiento del capitalismo del estado social y la llegada del neoliberalismo al mundo en la década del setenta, pasa a ser imaginable y así el futuro deja de ser un horizonte ideal y pasa a ser pensado como un lugar de inexorable indesabilidad en un tiempo próximo cercano.

Algunas de las canciones del primer disco de Riff insinúan un camino que se plasma en una de las primeras sumergidas plenamente en la tónica de futuro no deseado que es la famosa *Pantalla del mundo nuevo*, incluida en *Contenidos*, disco que sale a la venta en octubre de 1982

y en la cual Michel Peyronel, autor del tema, escribe:

"la ciudad ultramoderna no sabe que está sitiada y ya no sobrevivirá (...) La ciudad del mundo nuevo duerme su sueño de paz Ve la vida en un video y se le va la vida al creer"

En cierta forma lo que denota la letra es la certeza de un inevitable futuro, en términos posibles, pero irremediablemente sombrío en el que cualquier pervivencia decimonónica, de un futuro aparejado de modo necesario a los ideales de antaño de progreso y venturoso porvenir, quedan sepultados bajo una nube de humo y oscuridad que es el polvo del desmoronamiento de la sociedad industrial, fatalmente herida a nivel mundial en los años setenta.

Durante el segundo lustro de la década de los ochenta, algunas cosas habían cambiado. Las esperanzas que trajo la democracia eran sólo un recuerdo. El país y el rock eran otros. Ese mundo noctámbulo y peligroso con sus ribetes "madmaxianos", cuyos elementos eran abordados sólo por algunas bandas años antes, comenzará a entronizarse de manera hegémónica como la mirada preponderante sobre la ciudad y el mundo.

Uno de los nervios centrales del *cyberpunk* es el de los cuerpos humanos entremezclados con los últimos avances tecnológicos, que pasaron a formar parte del horizonte de lo posible, a partir de la revolución tecnológica. Esa invasión corporal está presente en *Nada ni nadie nos puede doblegar*—último tema del disco de *Los Violadores* «*Y ahora que pasa, eh?*» de 1985—en la que “los chicos automáticos/ya no quieren serlo más [y] las chicas sexomáticas/acechan algún bar/sus lágrimas de cerveza/no pueden controlar.”

El escenario de fondo está claramente descripto porque si bien la noche es “blanca”, hay una “tenue niebla” que es una “blanca niebla de néon”. En la sociedad postindustrial no hay lugares para todos y el narrador se permite dudar de que el nuevo mundo traiga aparejada mejora alguna: “¿Dónde está el cambio/dónde entramos vos y yo?” se pregunta. Por su parte lo que entiende por la condición urbana es visible: “Rugen las sirenas/ habla claro la ciudad”, es decir, la ciudad no perdona, es taxativa y su expresión más directa es la represión, la persecución y hasta la violencia, resumida en las luces de una patrulla. Los autores de la canción son Stuka y Michel Peyronel, un letrista avezado en tópicos de futuros distópicos y productor de la primera placa de los jóvenes que durante la dictadura

dibujaron cambiar su nombre por Los Violadores.

La banda de Enrique Chalar y Gustavo Fossá, Pil y Stuka respectivamente, es una de las que más recurren al horizonte de un futuro cercano no deseable condimentado de *cyberpunk* como clima de época y es que, justamente, su música no sólo es contemporánea de este movimiento, sino que le significa un muy buen correlato musical. Una muestra prístina de ello es *La era del corredor* del disco *Fuera de sector* de 1986, álbum que denota una mayor influencia musical del *dark, new romantic* y *post punk*. En esta canción Pil y Stuka cuentan también con el aporte narrativo de Michel Peyronel quien además compartiría en 1988 elenco con Stuka, en la película de Gustavo Cova y Horacio Maldonado, *Alguien te está mirando*.

En *La era del corredor*, uno de esos individuos solitarios es quien declara, al empezar la canción haberse robado un *diskette* que contenía la información sobre su comportamiento. En esas sociedades hiper informatizadas el conocimiento es poder pero, a diferencia de lo que ocurría en la sociedades industriales cuando al poder se lo enfrentaba en masa y con fines de reivindicación social, a partir del neoliberalismo y su concepción de la sociedad como una mera suma

de individuos, su consecuencia es la concentración de la riqueza en muy pocas manos y la extensión de la pobreza a la mayoría de la gente.

En cuanto la implantación tecnológica en seres humanos, Riff, la banda del “Exterminador”, que es aquél cuya “sangre es de color diferente [y] circuitos integrados regulan su acción” —en una letra con claras reminiscencias a Terminator, la película de James Cameron de 1984— y que se mueve sólo de noche, escenario recurrente para las cosas que transcurren en la ciudad *cyberpunk*. El mundo nocturno también es el telón de fondo para aquel que desafía a la noche que “está más peligrosa que ayer”—en *Un gato en la ciudad* grabada por Zas en 1983—donde la “gente en los flipper” y “la patrulla descansando en el bar” son los actores secundarios de quien se hace a la aventura, preferentemente por la noche, y decide desafiar los peligros que esconden las calles, siempre oscuras y a veces con una sirena como única iluminación de fondo, mientras acaso alguien hueye furtivo.

Otras letras de *Los Violadores* que se adentran en distopías son *Maquinaria o*, en 1987, *Aburrido divertido* de su disco *Mercado Índio*; es una letra en clara composición de elementos que dibujan el futuro indeseable: calles mugrientas, tecnología, descontento y control policial, pero es en el título

donde radica el *quid* del tema, pues el autor no sabe si ese desolador panorama es aburrido o divertido, es decir que si bien eso le parece un paisajeermo y desalentador, él no dejade encontrar cierto encanto, lo cual nos ejemplifica hasta qué punto han cambiado las concepciones del rock a cerca de la ciudad. Esta misma ciudad descripta en *Aburrido divertido*, también reaparece en el tema *En la gran ciudad*. En línea con esa ciudad que se impone sobre desesperados seres sufrientes. También en esa placa está grabado *El último hombre*, una construcción distópica sin ninguna mediación:

"Estoy muy solo en mi nave espacial extraño navegante intersideral tal vez sea el único que se pudo salvar hoy ya la tierra está en la era glacial."

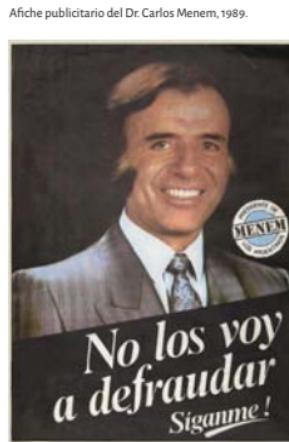
Si entendemos por ejemplo que el *cyberpunk*, en tanto visión futurista extrema que pone las tensiones existentes dentro de la sociedad en su máximo potencial, es comprensible porqué en la década siguiente –caracterizada por las reformas neoliberales– se producirán todavía algunas expresiones importantes del estilo. El disco *Zona de Nadie* de Riff es uno de ellos, que no solamente es una placa de antología, sino que posee algunas letras de hondo contenido

cyborg. La frontera inesperada, tal cual el nombre de la canción registrada por Boff y Michel, es aquella en que no sale el sol y que debajo la tierra termina por imponerse a la de la superficie. El imaginario de un mundo devastado cuyo sol ya no responde a las necesidades humanas y los hombres bajo tierra es claramente un futuro poco deseable.

Otra clara muestra de los coletazos del *cyberpunk* en la última década de siglo lo representa Stukas en vuelo, el proyecto que en la década de los noventa llevará adelante el propio Stuka, guitarrista de Los Violadores. En el tema *Interzona 66*, llamado al igual que el disco, aparecen algunos de los pilares esenciales: ladrones de información y jóvenes delincuentes que azotan zonas duras, en disputa, como la ciudad desde que dejó de ser aquel lugar para abandonar necesariamente en pasados decenios y comenzó a ser un lugar de irremediable pertenencia, pero en permanente discusión.

UN CAMBIO DE ÉPOCA

Ya hacia el final de la década el rock presagia que algo se está terminando, el final del período de Alfonsín y su lento desmoronamiento podría abordarse desde los versos de Gustavo Cerati cuando sentenciaba que "Buenos Aires se ve tan susceptible"



Afiche publicitario del Dr. Carlos Menem, 1989.

en 1988, el prolegómeno de la debacle del primer gobierno post dictadura, el "destino de furia" parecía ser un sinsilo de la historia argentina del que no se podía escapar, tal vez sea "lo que en sus caras persiste". Esta canción, la más trascendente del álbum *Doble Vida*, sonará a más no poder en aquel convulsionado 1989, marcado a fuego por los saqueos, la hiperinflación y la renuncia del presidente.

La campaña presidencial de ese año no excluyó a los rockeros ya que algunos apoyaron al candidato oficialista, el gobernador de Córdoba, Eduardo Angeloz, con un show en Ferrocarril Oeste donde estuvieron Charly y Spinetta, entre otros. Por el lado del candidato justicialista, Carlos Menem, gobernador de La Rioja, que a la postre sería el vencedor del comicio, se organizó un recital llamado Rock en La Boca, donde estuvieron Memphis La Blusera y Litto Nebia, junto a otros artistas, quien compuso además la canción *Valerosos Corazones* utilizada como single de campaña. Ese año fue uno de los más pobres en producciones de rock, sólo se editarán 42 álbumes, el número más bajo desde el año de la guerra de Malvinas.

En ese conmovedor 1989, Andrés Calamaro sacó su cuarto disco, *Nadie sale vivo de aquí*, en una clara metáfora del tiempo histórico en curso y en lo que representa casi una alusión

a su idea de irse del país, ya que la Argentina de ese año era una invitación a la huída. El tema anticipatorio de esta visión desesperanzada es de 1988 del disco *Eyl*, en el que Fito Páez habla de "La ciudad de los pibes sin calma" donde no hay nada para hacer "solamente mover la cabeza al revés". En esta canción, Fito explicita el nerviosismo, la urgencia de sus versos que remiten a la Buenos Aires, capital de un país que marchaba hacia una cercana colisión inexorable y quizás por ello también evidente. La ciudad es el lugar de la violencia y la exclusión, así como la de la soledad y la ansiedad, todos ellos tópicos dominantes en las letras de los años venideros.

ENTRE EL PAÍS PARA POCOS Y EL ROCK PARA TODOS
 Luego del golpe económico de un verano caliente, el gobierno de Raúl Alfonsín se encaminaba a un triste y solitario final empujado entre saqueos e hiperinflación. En medio de una crisis económica profunda, el Gobierno Nacional entregó apresuradamente el poder al presidente electo Carlos Menem, cuyas promesas de campaña, "revolución productiva" y "salarioz", chocaban frontalmente con la designación de Miguel Ángel Roig, directorio del grupo Bunge & Born, en el Ministerio de Economía.

El nuevo gobierno decidió a aplicar una serie de reformas de corte

neoliberal, basadas en el llamado Consenso de Washington. Luego de pasados los flashes por la pronta estabilización de la economía comenzó a hacerse evidente la marginación social creciente—flexibilización laboral mediante—, la distribución regresiva del ingreso y el desmantelamiento del aparato productivo que había logrado llegar en pie hasta ese entonces.

El neoliberalismo, además, traerá aparejado un concepto ideológico y cultural tan nocivo como sus transformaciones regresivas desde lo económico, pero acaso más duradero y difícil de desandar, como es la ponderación de lo individual sobre cualquier expresión colectiva. Esto trae necesariamente emparentada la búsqueda del éxito personal como valor supremo a cualquier precio, la ruptura de los lazos de solidaridad social y la consiguiente desarticulación de la sociedad como conjunto. El éxito sólo se refiere a la consecución de bienes materiales y por ende a la ostentación de la riqueza, de manera absolutamente desprejuiciada, es sinónimo de triunfo. En definitiva el apotegma tatcheriano que decía que "no existe la sociedad, sino que existen los individuos" es una buena síntesis axiológica del neoliberalismo.

En ese marco y específicamente en lo tocante al rock, es el rosarino Fito Páez quien abre la década con

su placa *Tercer Mundo*, luego de la cual pasará a integrar la gran trilogía de solistas de la década, junto con Charly García y el "Flaco" Spinetta. El primer tema del disco es *El chico de la tapa* que, según ha relatado el propio autor, es una continuación de *11 y 6*, es decir de aquel niño que en *Giros* de 1985, sólo cargaba con tan sólo 11 años y pasaba su vida vendiendo flores en el Café La Paz pero que en 1990, su creciente marginalización hace que su ingenuidad inicial mute en violencia y ahora "te para en la calle y si no le das te manda a guardar", ya que lleva "la 22 en el bolsillo". Ese chico que "Hace algunos años pateaba la calle/ haciendo 'La Paz' y vendiendo postales", ahora se ríe de todos en la cara porque "son unos idiotas", destila doloroso, en un contexto familiar ya sin la esperanza de un posible ascenso social de épocas pasadas pues "su madre está de viro y sus hermanos bebiendo en el bar". Quizás su único desahogo sea el sábado ir a ver a Dock Sud y quedarse ronco en alguna cancha del ascenso. En el tema que nomina la placa, Fito Páez—quien estaba al pie del avión—plasma la sensación de un país con un inexorable destino tercemandista, en el que aparece esa mezcla decadente y ostentosa entre extremos incompatibles como "La Mona Jiménez con Mickey Rourke/ mirando las chicas del puticlub",



Nota en revista *Humor* sobre la muerte de Walter Bulacio, 1991.

"Batato jugando con Maradona/solitos solitos en la de Boca" o que "el Gordo Porcel baila rock/y fuma la yerba de Billy Bond". En definitiva una alquimia tan extraña como la que proponía el presidente recientemente asumido de "economía popular de mercado" y del peronismo al gobierno, pero con Bunge & Born al poder.

OTRA VEZ EL ROCK Y LA POLICÍA

El rock es golpeado duro de entrada en aquellos años. Un hecho ocurrido en un recital componiendo a la opinión pública a comienzo de la década. En la puerta del Estadio Obras, antes de un recital de Los Redonditos de Ricota, la policía levanta decenas de jóvenes que esperaban poder acceder al concierto. Entre esos jóvenes que aguardaban ansiosos se encontraba Walter Bulacio, detenido por personal de la Comisaría 35 y muerto pocos días después, a raíz de la golpiza recibida esa noche en la seccional. El rock volvía de esta manera a ser objeto de la represión de los uniformados después de años de cierta calma. En su memoria se han hecho varias canciones. La primera de ellas se titula *Ayer soñé con Walter y está incluida en el disco Algo Mejor de Fabiana Cantilo*, que salió a la luz ese mismo año.

Walter entró demorado por lo que los edictos policiales preveían como "averiguación de antecedentes" y salió

con traumatismo de cráneo y golpes en todo el cuerpo que días después le ocasionarían la muerte. Su nombre fue bandera contra la represión policial y el gatillo fácil y su himno es la estrofa: "Lo sabía, lo sabía, a Walter lo mató la policía".

Estatas de sal, de La Guardia del Fuego, es otra de canción, muy bella por cierto, cuya letra recordará a Walter desde aquella funesta noche de abril de 1991. La policía persiguiendo rockeros no es algo nuevo; por el contrario, representó casi una constante desde la llegada del *rock and roll* a estas tierras y, al menos en esta ciudad, esa invariable sólo se modificó con la derogación de los edictos policiales en la Asamblea Constituyente porteña y la consecución de la autonomía.

Los recitales de Los Redonditos de Ricota fueron retratados por los Fabulosos Cadillacs en su disco *El León*, que marcaría un antes y un después para la banda, en la canción *Arde Buenos Aires* cuya letra dice que mientras "suena un sucio rock n' roll [que] habla de la bestia pop" y "la banda suda" no hay problema, porque lo peligroso viene después, cuando "están los puños de la ley para atraparte". La ciudad se torna violenta, "arde de sirenas y de canas Buenos Aires", es decir "va a reventar", según la canción que, si bien no alude explícitamente al caso

Bulacio, es clara la relación con él.

Las persecuciones en los conciertos antes, durante y después nunca fueron novedad para el mundo del rock y también las huestes metaleras solían ser blanco de la persecución policial. En el segundo disco de Almafuerte de 1996 se cuenta la historia de aquellos rockeros que eran "presa fácil", tal cual el nombre del tema, de la arbitrariedad de los hombres de azul. La rasposa voz de Iorio entona el lamento por haber pasado "De la noche del viernes/ al domingo por la tarde (...) enjaulado cual misto (...) [pues] mi aspecto al parecer/ les resultó jodido/ por metalero y pesado" en las "horas amargas del policial encierro". El tema, tan descriptivo, parece dejar entrever el sol de la mañana luego de una noche de encierro, esas "horas perdidas que jamás tendrán después/ Etapas de la vida/ ciudad de Buenos Aires".

LOS AÑOS DONDE LA HISTORIA TUVO FIN

Uno de los fenómenos sociales que durante esta década se plasma y se hace notorio a partir del modelo económico neoliberal, es un cambio radical en cuanto a la pérdida de la "cultura del trabajo" por parte de vastos sectores marginados; por un lado, la desocupación iba *in crescendo* sin prisa pero sin pausa al comienzo de los noventa; y por otro, el esfuerzo laboral—en el país donde "nadie hace

la plata trabajando" según declarara un sindicalista acólito del presidente Menem—como herramienta de superación y ascenso social, llevan a la destrucción del trabajo como valor y elemento que otra vez dignificaba a quien lo realizara. Estructuralmente se da el fenómeno de generaciones enteras que desconocen el trabajo formal característico de épocas mejores.

Esto concurre a la banalización de la propia vida y a creer que el tiempo existe solo para transcurrirlo, para perderlo, lo que se erigirá como constante perenne en la juventud atravesada por el neoliberalismo. La banda que plasmará en justa forma esa sensación será fundamentalmente Hermética, banda testigo de la década en la que la soledad es el sentimiento que aqueja a los individuos urbanos que son como dice el tema *Víctimas del vaciamiento*:

"La zona duerme en un corte de luz.
El vaciamiento se está efectuando.
Y entreverado en la confusión,
llamo a mi grito de desesperación."

La placa en la cual se incluye este tema, si bien es de 1989, tiene la capacidad de entender un clima de época casi premonitorio, en cuanto define de acabada manera lo que en pocos años más se evidenciaría

de modo contundente. La imagen del vaciamiento luego es retomada para explicar la década del noventa desde diversos ámbitos que exceden el mundo del rock por su tremenda eficacia figurativa. El "grito" es la voz que Hermética dará a miles de jóvenes de los alrededores de la gran ciudad sin salida laboral y sin posibilidad de concretar su sueños en tiempos en que el poder, como antes lo había hecho mediante la represión, ahora se ensaña con la juventud a través de la economía. La "desesperación" es pues el clamor que no es escuchado por los "ciegos" que deliran "por ver el sol", es decir aquellos que creen en la "Argentina primer mundo", aquellos a quienes llamaban "la gran masa anestesiada" por haberse "entregado al escapismo".

Otro de los conceptos que se anticipan en el primer disco de Hermética, y que tendrá gran centralidad durante los noventa, es el de "resistencia", planteado en términos de oponerse al poderoso avance que se imponía en todos los ámbitos de la cultura neoliberal, desde la tan mentada "muerte de las ideologías". "Para que no caigas" es el llamado de aliento a la resistencia. Esa primera y antológica placa, editada por Trípoli Discos, contiene la canción *Deja de Robar*, una caracterización precursora de aquellos años de la

política superficial y corrupta. También se dejan ver cuestiones estéticas muy definitorias de toda la década:

"El metal tiene su historia
y la madera también.
Pero el plástico que vistes
evidencia que no existes."

Es apreciable como se denota el desprecio a la superficialidad que definirá los años del menemato y encadenado con ello se posiciona: "Estoy feliz de no ser parte de tu glamoroso juego", remata. Aquí ya aparece sentada la posición que se debiera tener, según el planteo de la banda, ante la historia que estaba desarrollando y que se complementa con dos versos de los cuales se deduce que es mejor la fuga a la complicidad:

"En el cemento de las ratas
no me encontrarás.
Yo estoy quemando combustible
sobre rutas desiertas."

Otro tema de Hermética, corrosivo, lacerante y muy representativo de aquellos años es *Gil trabajador*, cuyo título es casi toda una definición para épocas en las cuales se discutía si el trabajo, tal como lo habíamos conocido, no habría muerto ya. El trabajador, en contraste con la clase gobernante menemista que bebe

champán, toma "vino artificial" según la contundente metáfora y son aquellos que cruzan la ciudad "de Pacheco a la Paternal [y] de Dock Sud a Tres de Febrero", los que aún así no logran salir del escarnio público por donar sangre "al antojo de un patrón/ por un mísero sueldo" y a raíz de ello "el mundo, policía y ladrón/ me bautiza sonriendo" como "gil, trabajador". La canción pertenece al disco *Ácido Argentino*, de 1991, cuando ya el neoliberalismo estaba en pleno auge en nuestro país y ese mismo año se revalidaba nuevamente en las urnas.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota también harán su aporte crítico a la cultura de los años noventa y su estética ostentosa y elitista. Su mirada, más elíptica y metafórica, se puede apreciar en una de las críticas letras del Indio Solari en *Un Pac Man en el Savoy* cuando repeta:

"Toda esa batería de risa rubia,
de barrio especial,
las nuevas supersticiones,
la bobera del nuevo pac-man."

No es fácil asignar un sentido único a las letras de Solari pero las "nuevas supersticiones", la "risas rubias" y el "barrio especial" parecen ir en sentido crítico de esa estética a la vez tilinga y pretenciosa de los años noventa. Los Redondos también harán su aporte

para un entender mejor el nuevo mundo unipolar que se ergía luego de la caída del Muro de Berlín y del bloque socialista del este. Su disco de 1991, *La mosca y la sopa* cierra con un tema que desde el título busca llevarnos en un sentido determinado, *Queso ruso* en donde Carlos Solari parece indicar la suerte corrida por la Unión Soviética, luego de su implosión y aceptación del capitalismo como ideología dominante:

"Ahora vas comprando perlas truchas sin chistar, 'calles inteligentes' alemanas para armar y muchos marines de los mandarines que cuidan por vos las puertas del nuevo cielo"

El mundo tenía, después de la Guerra del Golfo, un solo gendarme, Estados Unidos, y la URSS quedaba condenada a un papel secundario dentro del "nuevo orden mundial", en el cual era tan sólo un simple observador, según Los Redonditos, pues "sentís la mosca joder detrás de la oreja/ y chupás la fruta sin poder morderla".

Otra ajustada crítica a aquellos años es la que se esgrime en el tema *Circo Beat* de Fito Páez², donde luego de advertir que "desde ahora y para siempre, cualquier semejanza con hechos reales, correrá por vuestra propia imaginación", se construye una imagen casi discepoliana de una época

El ministro de economía Domingo Cavallo presentando la convertibilidad de \$1 = US\$1.



en la que "los monos están devstando este lugar" y todo se mezcla en ese circo desde "la mística de los pobres" hasta "Gena Rowlands". *Circo Beat* es una metáfora que se utiliza para condensar la crítica a un espíritu de época en el cual Estados Unidos era la "meca" y Miami el "santuario" directo del argentino medio, y el concepto de "Gold" inundaba desde las publicidades de tarjetas bancarias hasta las paredes de algún hotel de baja categoría que buscaba referenciarse en Las Vegas; mientras que también remitía al éxito económico, por cierto, cuando no a alguna corbata sobre fondo de camisa negra.

Conforme transcurría el primer mandato de Menem, llegaban al país capitales financieros de empréstitos internacionales que servían para oficiar de garantía de los pesos convertibles y hacían que se viviese una "segunda plata dulce", donde el dólar barato y la falta de cualquier restricción a las importaciones inundaban el mercado de bienes venidos de afuera, así como los aeropuertos de turistas prestos a zarpar a Disney, Orlando, Cancún, Punta Cana o la Isla Margarita. A medida que comenzaban a verse las consecuencias del Plan de Convertibilidad y el presidente y su "superministro" Domingo Cavallo se peleaban por la paternidad del mismo, la desocupación de dos dígitos se

hacía evidente, así como la galopante desindustrialización.

FIN DE SIGLO. FIN DE FIESTA

Hacia fines de 1997, principios de 1998, los años dorados del menemato comenzaron a esfumarse y el neoliberalismo a dejar a la vista sus atroces consecuencias sociales, económicas y culturales, ya sin intermediación alguna. En paralelo con una desocupación que rondaba el 20%, y una recesión profunda que empezaba a desenvolverse, se evidenciaba una licuación de la estética menemista de los primeros años, impuesta por los ganadores del modelo. En su reemplazo empezó a imponerse, una vez que era notorio el desastre neoliberal, otra estética que tenía mucho más que ver con la de las víctimas de la década del noventa. La década de Menem dejó una fractura en la sociedad argentina y el terreno cultural no es la excepción.

Como anticipación a ese cambio estético, Flema en su tema *Nunca nos fuimos* de 1996, orillando la parábola descendente del menemismo y la entrada en la crisis final del modelo económico neoliberal, sin acaso proponerse ser premonitorios en absoluto, y desde una letra escrita desde la total llanura cuyo valor es su innegable capacidad descriptiva, liga el "no future" punk

con la desbordante situación social que se cocinaba durante el segundo gobierno menemista. A medida que se avanza con la letra el tema denota estar penetrado profundamente por la ideología neoliberal en cuanto a que su "venganza" en primer término, contra "la máquina" que "te va a tragar" –luego de tomar pastillas– es "jugar a los videos o aspirar Poxiran" y al ver que eso no alcanza, cuenta que la solución, más allá de que supuestamente cuando sobra el tiempo, "después de trabajar/ tratamos de hacer lo que se llama pensar", no deja de ser dentro de la lógica impuesta por los cultores del pensamiento único. Dice "no queremos a nadie si nos querés clasificar" y además la conclusión del tema, es la negación de cualquier voluntarismo puesto que, canta Espinoza, "No cagué al sistema pero al menos lo intenté", no busca –como se ve combatirlo–, modificarlo, reemplazarlo o acaso en concordancia con la ideología *punk*, derribarlo simplemente, sino "cagarlo"; es decir, trampearlo, sacar ventaja de manera ilícita, pero siempre dentro del tan mentado "sistema".

Otra de las bandas que expresan en buena manera esa transformación en la sensibilidad estética y en lo cultural, es Viejas Locas, la primera banda de Cristian Gabriel Álvarez, popularmente conocido como Pity, que transita con sus actuaciones toda la década hasta

su disolución en el año 2000. Su primer disco de estudio salió en 1996 y el corte *La artesanal* es una fuerte crítica, desde los perdedores del modelo neoliberal, hacia sus ostentosos beneficiarios:

"A veces pienso que esa gente tan cool no tiene chispa para conquistar si sus monedas lo pueden comprar ellos se olvidan de lo artesanal."

Aquellos, los que se olvidan de lo artesanal, relata la letra:

"se mandaban esas fiestas que son todas ratas tomando champagne pagan muy caro por una mujer y luego ríen de la sociedad."

La alusión al champagne no debe ser pasada por alto puesto que es la bebida ícono de los años dorados del menemismo. La crítica a los ganadores del modelo –los protagonistas de la canción, en suma– no posee elementos de ruptura o de alterar esa relación inequitativa sino que, por el contrario, su consuelo está dado en que aunque se olviden de lo artesanal, su "galera se moja cuando llueve/ y a su mujer le hacen la fiesta en un hotel".

EL BARRIO: LA NUEVA TIERRA PROMETIDA DEL ROCK

La relación con el espacio urbano varía también en función de la condición



Tapa del disco "Asquerosa Alegría", de Bersuit Vergarabat, 1993.

de clase. Puesto que en los sectores medios y altos el consumo es un elemento casi constitutivo, en los sectores populares que no poseen la misma capacidad de consumir, en aquellos tiempos donde el neoliberalismo coronó la relación tener-ser como organizador social y acaso como respuesta, entran a jugar las afiliaciones barriales. El barrio es el territorio en el que se depositan aspectos afectivos y simbólicos, y en torno del cual se construyen señales de identidad y pertenencia.³ Durante los años noventa se conformaba, desarrollaba y consolidaba un modo de apropiarse del espacio público a través de la identificación con el lugar de pertenencia más próximo e inmediato. El barrio, que pasa a ser el eje articulador que en cierta manera, intermedia entre el sujeto y el mundo y se exterioriza en las letras y en las actitudes de todo un segmento rockero.

La década del noventa comenzará con la novedad, para el rock, de la salida a la luz de algunas bandas nuevas, que si bien venían de la década anterior, empiezan a afirmarse como las protagonistas rockeras de la nueva década: Rata Blanca, Los Guarros, Attaque 77 y Divididos, entre algunas otras, de a poco se instalan en los medios conforme crecen en popularidad. Otras, por su parte, se

consolidan en los primeros lugares como Soda Stereo y Los Redonditos de Ricota, devenidas en las dos grandes formaciones ya no sólo de los noventa, sino en dos gigantes de nuestro rock de todos los tiempos. Los años noventa serán los años de explosión del rock argentino, pues comenzarán a surgir bandas de los más variados estilos y cada género tendrá su público cultor, sus bandas emblemáticas y hasta algunas veces sus lugares característicos. De todas maneras el fenómeno rockero de la década será la multiplicación del llamado "rocanroll barrial", además del *rock stone*, hasta el *punk* o el *reggae* y por qué no una mezcla de todos ellos, pues como sucedió en algunos casos, a finales de la década, con bandas que a caballo de esa mixtura, terminarán asumiendo características propias. Attaque 77, Los Ratones Paranoicos, Viejas Locas, Intoxicados, La Renga, Los Piojos, Bersuit Vergarabat ofrecen distintas variantes y combinaciones de todos aquellos estilos.

En aquellos años los códigos de las tribunas futboleras comienzan a mezclarse con la música, a la par que la "cultura del aguante", que es una interpretación noventista de la "cultura de la resistencia" y a diferencia de esta no tiene connotaciones políticas, pasa a ser un valor por sobre lo musical en muchos casos. Los cambios

sociales de la década menemista irán conformando un nuevo público rockero, proveniente de sectores marginados y medios pauperizados, que será el público por excelencia del nuevo "rock chabón", aquel que eleva al barrio como identidad de pertenencia superior sobre cualquier otra, en la época donde la globalización y el neoliberalismo desarmaban los grandes relatos provenientes de tiempos mejores.

Attaque 77 se convierte en un fenómeno durante el primer año de la década. Su disco, *El cielo puede esperar*, es lanzado al estrellato a partir del tema *Hacelo por mí* que hasta presta su nombre a un programa de televisión. En el mismo álbum *Espadas y serpientes*, por su parte, aborda la historia alguien preso que, recuerda a su amor, a quien había jurado no volvería a robar pero, sin haber podido cumplir la promesa, es llevado a la prisión, donde "aquella noche, en ese hotel de Flores" se vuelve algo omnipresente en los recuerdos del presidiario. La banda, oriunda de ese barrio además, empieza a filtrar en sus letras, parte de algo que –si bien no exclusivo– los tendrá junto a otros grupos como artífices y exponentes de la cultura barrial, tan característica en el rock desde entonces. El protagonista sabe –dice la letra– que su barrio será quien lo espere en su inmediata salida, ya no es la madre aquel objeto idílico

como en el tango que todo lo redime y perdona, ahora es el barrio el objeto de fidelidad incondicional.

Esa nueva relación con el mundo barrial, hace que el centro pierda trascendencia, a partir de que varios sectores empiezan a ni tan siquiera trasladarse en la búsqueda de empleo formal hacia allí, dadas las altas cifras de desocupación de finales de década con tasas de desempleo y subempleo que se incrementaron hasta orillar el 20% hacia el fin del menemato y el 25% luego del gobierno radical y durante el interinato duhalista. En ese sentido, conforme se desvanece cualquier tipo de identificación social, el lugar más próximo de pertenencia es sobre el cual se edifica una construcción identitaria inmediata.

En la desagregación temática de las letras de rock en los años noventa los lugares propios del barrio tienen un lugar de privilegio. La esquina como lugar emblemático, casi arquetípico del "rock chabón", ya que en ella confluyen el barrio, sus calles, las reuniones con amigos y la cerveza, en una alquimia que permite a los jóvenes convocados matando cervezas, matar las horas: "Cervezas en la esquina del barrio varón" a fin de mitigar la soledad, donde "esperan mis amigos en reunión" y eso, a la vez, crea pertenencia, pues "mucho me alegra sentirme parte de vos", describe Hermética

aceradamente esa atmósfera tan propia de la amistad en torno de una Quilmes fría a un peso. El objeto convocante, además del barrio, puede ser también la cerveza misma, la *birra* conforme el italiano popularizado en la última década del siglo veinte.

Una de las bandas más representativas de este tipo de rock es La Renga, para algunos casi si su alma mater, cuya primera placa sale editada en 1991; contiene un verdadero manifiesto barrial donde el mundo de los suburbios se hace carne en la letra de la canción que narra sobre alguien que exclama: "Voy a bailar a la nave del olvido" y permite, como su nombre lo indica, dejar atrás el universo del protagonista que se restringe a "perfumes baratos", "ambientes picados" y "estampitas de estación". Cuando transcurre el acto catártico, que le permite dejar por un rato de lado su "ración criminal", "La Perito [Moreno, claro] está desierta y la luna se ha posado/sobre los techos de Pompeya". Luego, cuando regresa de su jornada de diversión, se inserta nuevamente en el mundo de los bordes de la ciudad de madrugada, "esquivando charcos", "zapatos embarrados" y "algo mareado" mientras que:

"La Perito sigue desierta y el sol que hizo invisible a la luna de Pompeya. La Perito sigue desierta y el sol que

se ha posado sobre los techos de Pompeya."

A mediados de la década se forma en el Bajo Flores, Los Cardelitos, también en la línea de un rock híper barrrializado. La banda liderada por el fallecido Korneta Suárez es casi un emprendimiento musical familiar, tiene una relación muy cercana con su público y no prioriza los medios masivos de comunicación como elemento de difusión preponderante en su música. En su primer disco oficial de 1998, hace canción una historia propia de algún barrio, en la cual "Los chicos de la esquina" –tal cual el nombre de la canción– se burlan de una chica por no caminar adecuadamente, ni conocer los grupos de moda. Ella cuida a sus hermanos y a su padre, que suele emborracharse, porque su madre los abandonó pero "Los chicos de la esquina no entienden nada de esto". Ella sueña con salir, acaso conocer alguno de ellos, "para fumar un faso" o para ir a bailar" o que simplemente descubran su cuerpo de mujer. Las vecinas, a veces, también le llevan restos de la cena pero ella amablemente los rechaza porque aunque su madre los abandonó, ellos nunca le harán eso a su padre pues "Sabemos que es un buen tipo que solamente tuvo mala suerte". También ese año, Flema –la banda liderada por



La Renga en concierto.

Ricky Espinoza—describe una situación de esquina: "Borrachos en la esquina mirando a los que pasan/ signos de pregunta impresos en sus caras". Si "los chicos de la esquina" de Corneta Suárez⁴ "son unos rockeros con el walkman en la cabeza [y además] siempre están dados vueltas con alcohol o con pastillas", en la esquina de Flema "con lo chicos nos tomamos un litro más de vino" en alusión clara al *tetra brik*, que por aquellos años era la bebida del punk por excelencia.

Las bandas que provenían de otros estilos, de épocas previas o cuyos miembros habían sido parte de grupos con cierta trascendencia en otras décadas como Rata Blanca, Memphis la Blusera, Los Visitantes, La Guardia del Fuego, La Portuaría, La Mississippi, o solistas como Pajarito Zaguri o Miguel Mateos, también abordarán la cuestión barrial revisitando desde sus letras un universo, a veces desde lo nostálgico y a veces de manera casi minimalista, pero siempre buscando *aggiornarse* a los nuevos tiempos donde el barrio, el bar, o la esquina son los nuevos lugares sagrados para el rock.

DEL DERRUMBE AL INCENDIO

En 1999 Fito Páez saca a la calle su trabajo al que bautizó *Abre*. El disco contiene un tema que podríamos decir, parafraseando a Fito, "abre" la etapa siguiente a los noventa o la que

acaso es su conclusión necesaria, "La casa desaparecida" es una metáfora de la Argentina de entonces. En más de once minutos se desgrana una larga letra, contradictoria, diacrónica y lacerante de la historia argentina, de los argentinos y de la actualidad de aquél momento. Se mezclan Malvinas, Valeria Mazza, las Madres y sus hijos desaparecidos, así como Onganía y la oligarquía vacuna argentina. Esta mezcla de elementos sobre una revisión crítica del pasado en un momento histórico que parece acercarse, no siempre de modo consciente, a una divisoria de aguas, como será el 2001, es predicha en este tema puesto que se prefiguran de manera anárquica, esa vuelta al pasado tan propia de los momentos de crisis y que explotará casi como una fiebre en publicaciones y debates en los primeros años del nuevo siglo, sobre la historia de nuestro país. Páez comienza aquí algo que harán no pocas bandas de rock en los años venideros, abordar el "ser argentino"—si es que acaso él existe y en caso de que así fuere si es inteligible—e intentar aprehenderlo de manera vertiginosa en una canción. Rosas, Sarmiento, Don Segundo, Martín Fierro, Maradona se mezclan en ella, así como también se en aprecian en ella algunos de los elementos que en términos sociales dejó cual resaca el menemismo, a saber, la pobreza, la

violencia y la desintegración social, "...y chiquitos y chiquitas inocentes con un arma por el odio más brutal descuartizados".

Estos tópicos, que comenzarán a aparecer de manera más recurrente y que se ponen en palabras en *La casa desaparecida*, como son la revisión del pasado, la crítica a ciertas costumbres y acaso a cierto estereotipo del argentino medio; así como el poner de manifiesto los componentes más sordidos de la sociedad, hacen que este tema anticeleste lo que se erigirá como una estética finisecular que reemplaza a la de los primeros opulentos noventa. Los nuevos ricos y las rubias estiradas perdían terreno en el ideal mediático y comienza a expandirse una sensibilidad decadentista, conforme el país se acerca al cambio de siglo, que afectará a las distintas expresiones sociales. En este sentido el fracaso de la ilusión noventista lleva a condenar un presente infame y degradado en el cual se deleita, en contraste con un pasado virtuoso y rescuable. Esto no sólo es visible en la música, sino que la televisión es su campo de expresión más acabado que comenzará a verse abarrotada de programas de chimentos sobre personajes cuya única cualidad era ser "mediáticos" o bizarros entre llamativos y patéticos, además de toda una cantidad de programas donde

cámara en mano se muestra desde una pelea a la salida de un boliche, hasta notas en pabellones carcelarios cual si esa fuese la única realidad del país. Por otra parte y con una pretensión diferente—incluso algunas hasta con logros artísticos importantes—irán surgiendo realizaciones en cine como *Pizza, Birra, Faso*, de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano de 1997 o *Mala Época*, de 1998; *Mundo Crúa y El asadito*, de 1999; *Bolivia*, de 2001; *El bonaerense*, de 2002 y *El Polaquito*, de 2003, y otras series como *Okupas* transmitida por Canal 7 en el 2000 con singular repercusión; *Tumberos*, de 2002 o *Sol negro*, al año siguiente, que reflejan de manera muy lograda ese nuevo giro de la época. En suma, todos ellos descansan en esta estética, que se revelará hegemónica hasta que se vaya superando la crisis económica bien entrada la nueva década, que muestra principalmente lo más oscuro, lo más bajo, lo más vil de una sociedad, de un grupo de amigos o de una pareja.

La novedad musical de aquellos tiempos es la llamada "cumbia villera" que oficiaría de cortina musical de varios de aquellos programas—y que interesaría a otros tantos del llamado "periodismo de investigación"—que tiene la particularidad de celebrar la pertenencia a lo que antes se llamaba "villa de emergencia", pues justamente ese concepto alude a algo que busca

o que debiera ser transitorio, un lugar de paso que podría ser abandonado merced al imaginario de ascenso social tan extendido en la sociedad argentina. "La villa" deja de ser un lugar de sitio momentáneo y es decididamente un lugar estable, permanente y como tal es reivindicado, cosa que resultará más posible de cambiar que el contexto que la origina. Por lo tanto, el fenómeno de la popularización de la cultura villera desde sus códigos, pasando por sus modismos de lenguaje y hasta su música, representa en cierta forma un intento de integración ante lo inevitable, o mejor dicho ante aquello que pasa a ser parte constitutiva del fenómeno urbano, y ya no su aberración.

DICIEMBRE EN LLAMAS

El final de la convertibilidad y su ficción económica, donde un peso valía un dólar, estalló en diciembre de 2001 en las manos de Fernando de la Rúa, pero fue profetizado años antes en *Se viene el estallido*, de Bersuit Vergarabat, con una presencia sonora ineludible para el final de los años noventa y los tumultuosos primeros años del nuevo milenio, cuando "volvió la mala –porque– fue corta la primavera", y en lo que será un anticipo de 2002 –con la proliferación del trueque y otras estrategias de supervivencia– "gente poniendo huevos/para salir de esta ruina", según bramaba Cordera.

Ese diciembre negro quedó retratado en algunos versos furibundos de Andrés Ciro, cantante de Los Piojos: "Dientes de corderos, sobre la ciudad/ Árboles de fuego, para navidad". La figura de las palmeras de la Plaza de Mayo prendidas fuego unos días antes de navidad es implacable, por esa clase media que –como corderos– había disfrutado las mieles de un peso igual a un dólar, pero que ahora a la fuerza debía "despertar de un sueño" y sus "Ollas que destellan, en la noche azul". La represión dejaba "Sangre en la vereda, en el palacio gris/ Sangre en la escalera en la tuya bajo tu nariz", en una clara alusión a las muertes de aquel violento final de año, en que los muertos se contaron por decenas y la imagen de Jorge Cárdenas baleado en las escalinatas del Congreso Nacional, es un ícono de la represión en aquellos días de furia, que se hacen letra en esta canción que juega entre dos polos: El lobo y el cordero, el poder y la calle, el pueblo y sus políticos.

"Los lobos ahora se excitán, también frente a la TV,
Aunque el plan va saliendo aprisa,
El plan va saliendo bien,
Dientes de cordero, cruzan la ciudad,
Gritan su deseo de justicia y libertad."

Esta estrofa refiere a aquellos que entre bambalinas agitaron para



Los Piojos en concierto.

que explotara la bomba que hace rato estaba presto a detonar, sin pensar en ninguna de sus consecuencia, ya que esta vez la taba política podía caer de su lado, gracias a la indignación popular que se llevaría puesto al gobierno de turno como a su breves sucesores: "Y ahora quién se viene y ahora quién se va/ Dientes de cordero, muerdan sin soltar", se interroga el tema ante la insistencia de los cacerolazos y piquetes que se ilusionaban en destino común que a la postre se revelaría efímero. De cualquier forma, el tema que es parte del disco *Máquina de sangre*, de 2003, llega a ver el desenlace institucional

del proceso político y advierte que si "la escuela no abre, cierra el hospital/ Sentís el latido lobo, en la yugular".

EL INCENDIO FINAL

El rock nacional tendrá su día más negro el 30 diciembre de 2004. Esa noche en el boliche República de Cromañón, a raíz del incendio ocasionado por una bengala, morirán asfixiadas 194 personas durante un recital de la banda Callejeros. Se cerraron lugares que no cumplían las normas de seguridad y Callejeros, la banda ascendente del momento, empezó un proceso de descomposición, acosado por



"Arboles de fuego, para navidad" La Plaza de Mayo durante los hechos de diciembre de 2001. (p. 71)
18 Tapa del diario Página 12. Enero de 2005.

denuncias judiciales, críticas de los familiares de las víctimas y peleas internas. También empezó la pelea para intentar dejar de lado costumbres que habían sido transportadas del fútbol al rock como encender pirotecnia durante los recitales o las bengalas, cuya presencia en espectáculos masivos no era nueva ni sus letales consecuencias, pues ya había causado la muerte de un hincha de Racing durante un partido con Boca cuando "la bengala perdida se le posó, allí donde se dice gol" en

1983, lo que motivó al "Flaco" Spinetta a escribir esos versos en *La Bengala Perdida* que es uno de los temas de *Tester de Violencia* de 1988.

Aquella noche negra del verano de 2004 otra bengala provocó una tragedia y el rock se dividió en condenas o apoyos a sus colegas de la banda por adjudicarles o dispensarlos de las responsabilidades del caso. León Gieco grabó *Un minuto* con el Pato Fontanet, voz de Callejeros, en un tema que recuerda la vida truncada de un joven que puede ser cualquiera de aquellas víctimas, en un claro apoyo de

solidaridad con la banda de Villa Celina. La canción habla de un país donde en definitiva, hay heridas colectivas abiertas que se reinventan, y en cierta forma hay un intento de atribuir lo sucedido a cierta forma del ser argentino.

También Omar Chabán, dueño de Cromañón, uno de los empresarios más transgresores y trascendentes de la historia de nuestro rock, con una actuación destacada en los años 80 como propietario de lugares míticos como Cemento y Die Schüle, terminó su carrera en el mundo de la música aquella noche. La propia banda Callejeros sufrió la muerte de varios allegados, amigos y familiares. Patricio Fontanet, líder y vocalista del grupo, dedicó el tema *9 de julio* a su joven novia muerta esa noche, en el cual cruza una imagen típicamente urbana con la pérdida y el dolor que aquella falta le produce:

"y en el medio no te encuentro
me hundo en la ciudad,
por la 9 de Julio voy con el miedo
de no verte nunca mas...
Pasan frente a mi... pasa la vida
se abre esta herida...
como avenida por subir".

El rock nacional nunca volvió a ser el mismo después de ese fin de año. La movida rockera sufrió una colisión que la puso contra las cuerdas. La peor noche de la música argentina se dio paradojalmente a pocos metros de La Perla, uno de los sitios fundacionales y míticos de nuestro rock y a algunas cuadras más de donde funcionara La Cueva. Alrededor de Plaza Miserere parece trazarse el contorno de un círculo que esperemos no se haya cerrado y nuestro rock pueda resurgir de las cenizas de aquel boliche y retomar los bríos de épocas mejores. *



Notas

¹ Moreno, Horacio, *Ciberpunk, más allá de Matrix*. s/d. p.9.

² También es el nombre de la placa de 1994 y sucesora del exitosísimo *El amor después del amor*.

³ Margulis, Mario, "La cultura de la noche" en Margulis, Mario y otros. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires, Espasa Hoy, 1994. p.24.

⁴ Cantante y líder de Los Gardelitos, fallecido en 2004.

Reseñas de las publicaciones que están a la venta en la DGPeIH



Lugares de venta:

Casa del Historiador

Bolívar 466, Montserrat. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Horario de atención: lunes a viernes de 10 a 18

Informes: 4339-1900 Interno 129

Casa de la Cultura

Av. de Mayo 575, planta baja, Montserrat. Ciudad de Buenos Aires.

Horario de atención: lunes a viernes de 9 a 20 y sábados de 12 a 20.

UN ÁNGEL EN LA BOTICA

Autores: Gabriel Seisdedos y Horacio Anneca.

La Botica del Ángel es un lugar único de juego y libertad que, de la mano del talento y la originalidad de Eduardo Bergara Leumann, ofreció a los porteños un espacio de luz en épocas de dictaduras. Este libro nos cuenta la historia de una pasión, la de ese ángel tutelar que tuvo Buenos Aires y en sus páginas pervive algo de esa magia, de ese desafío que ya forma parte de nuestra historia cultural urbana y se ha convertido en sitio de anclaje de la memoria colectiva.

29 x 23 cm | 120 pp. | 2013 | 978-987-1642-22-9 | \$ 100



MONUMENTOS Y ESCULTURAS DE BUENOS AIRES. PALERMO: ESPACIOS SIMBÓLICOS Y ARTE PÚBLICO

Autores: María del Carmen Magaz.

El recorrido por las plazas que integran el barrio de Palermo pone de relieve su valor artístico y simbólico. Estas páginas brindan una cuidada selección de fotos, información, cortos análisis y explicaciones útiles para cualquier investigador, pero también pueden servir de guía cultural para aquellos paseantes de mirada atenta que decidan convertir su andar cotidiano en un viaje por nuestro patrimonio cultural.



29 x 23 cm | 304 pp. | 2013 | 978-987-1642-23-6 | \$ 150

EL PÓRTICO BIZANTINO DEL JARDÍN ZOOLÓGICO DE BUENOS AIRES. UNA REFLEXIÓN SOBRE NOSOTROS MISMOS

Autores: Daniel Schávezlón, Patricia V. Corsani y Marina Vasta.

En un espacio local como Buenos Aires son pocos los hitos compartidos por habitantes de distintas edades y condición. Uno de ellos es el Jardín Zoológico. Este libro presenta tres artículos que van de lo específico a una mirada más amplia. El primero se refiere al Pórtico Bizantino, tan alabado, discutido y olvidado. El segundo es una investigación sobre las estrategias de ornamentación urbana para la búsqueda y selección de esculturas que indaga sobre los criterios adoptados a comienzos del siglo XX para realizar las adquisiciones. Y el tercero cierra con una historia del Jardín Zoológico que ubica en perspectiva todo el proceso.

22 x 20 cm | 136 pp. | 2013 | 978-987-1642-21-2 | \$ 50



intercambio comercial, en un recorrido que va desde la sofisticación, la ornamentación y la recarga iniciada en el siglo XIX hasta la simplicidad que se va imponiendo en un siglo XX que promedia.

24 x 17 cm | 192 pp. | 2013 | ISBN 978-987-1642-20-5 | \$ 60



MONTSERRAT. BARRIO FUNDACIONAL DE BUENOS AIRES

Dirección: Lidia González

Montserrat es un testigo de la historia de Buenos Aires, dentro de sus límites tuvieron lugar muchas de las expresiones más trascendentes de la vida pública y política de la Ciudad.

En esta publicación se desarrollan algunos de los temas que definen la particularidad del barrio desde una mirada interdisciplinaria y actualizada.

28 x 20 cm | 272 pp. | 2012 | ISBN 978-987-1642-16-8 | \$ 50

LA ESCUELA DE ARTE DE LA BOCA. SUS GRANDES MAESTROS

Autor: Carlos Semino.



Este libro reúne a los exponentes más importantes de la Escuela de Arte de La Boca y la rivindica como tal. Se trata de pintores como Lazzari, Daneri, Lacámara, Quinquela Martín, Victorica, entre otros, que aunaron su riqueza artística con la identidad barrial, y cuya producción se entrelaza con las verdaderas manifestaciones de nuestra cultura popular.

29 x 23 cm | 408 pp. | 2012 | 978-987-1642-19-9 | \$ 300



VIÑETAS. IMÁGENES GRÁFICAS, ESTAMPAS Y TIPOGRAFÍA DEL PASADO (1858-1958)

Dirección del proyecto: Estela Pagani. Coordinación: Sergio Pedernera.

Este trabajo es una selección de más de 100 imágenes de viñetas vinculadas con facturas, remitos y encabezados que ponen de relieve la estética del

CAFÉS NOTABLES DE BUENOS AIRES

Investigación y textos: Horacio Spinetto.

Por su historia, cultura y tradición, los Cafés ocupan un lugar entrañable dentro del patrimonio cultural de la Ciudad. Estas páginas contienen textos y fotografías de los cafés más representativos de Buenos Aires.

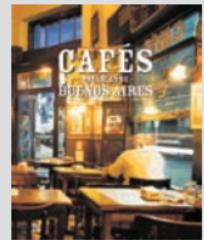
29 x 23 cm | 120 pp. | 2008 | ISBN 978-987-24434-2-9 | \$ 60

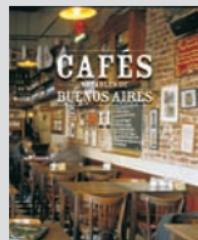
CAFÉS NOTABLES DE BUENOS AIRES I

Investigación y textos: Horacio Spinetto.

Reedición de Cafés Notables de Buenos Aires corregida y revisada.

29 x 23 cm | 120 pp. | 2008 | ISBN 978-987-1642-14-4 | \$ 80





CAFÉS NOTABLES DE BUENOS AIRES II

Autor: Horacio Spinetto.

Con la aparición de este segundo tomo, se completa el panorama de todos los Cafés porteños que, hasta febrero de 2012, poseen esta Declaración. Asimismo, con sus textos e imágenes nos acercan a la intimidad de estos entrañables locales porteños.

29 x 23 cm | 136 pp. | 2011 | ISBN 978-987-1642-12-0 | \$ 60

CAFÉS Y TANGO EN LAS DOS ORILLAS. BUENOS AIRES Y MONTEVIDEO

Autores: Horacio Spinetto y Mario Delgado Aparain.

Es una obra realizada entre el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la Intendencia Municipal de Montevideo. Describe los Cafés de las dos orillas del Río de la Plata como referentes del paisaje urbano e integrantes del patrimonio cultural común. Son solo algunos, entre tantos testigos de nuestra historia, que integran la memoria colectiva de Buenos Aires y Montevideo.

20 x 28 cm | 112 pp. | 2010 | ISBN 978-987-1642-06-9 | \$ 50



PIZZERÍAS DE VALOR PATRIMONIAL DE BUENOS AIRES

Investigación y textos: Horacio Spinetto.



La gastronomía, como parte indivisible del patrimonio cultural de un pueblo, forma parte del paisaje ciudadano sobre la base de las costumbres más arraigadas de sus habitantes. Describimos aquí algunas de las pizzerías más representativas de la Ciudad, como una forma de homenaje a todas ellas.

14 x 14 cm | 256 pp. | 2008 | ISBN 978-987-24434-8-1 | \$ 25

HELADERÍAS DE BUENOS AIRES

Dirección editorial: Liliana Barela. Investigación y textos: Horacio Spinetto.

De impronta italiana, el helado se incorporó a nuestras costumbres y forma parte del patrimonio cultural de Buenos Aires. Damos cuenta de algunas de las heladerías más tradicionales de Buenos Aires entre la infinitud de propuestas que ofrece nuestra Ciudad.

14 x 14 cm | 256 pp. | 2009 | ISBN 978-987-1642-04-5 | \$ 25

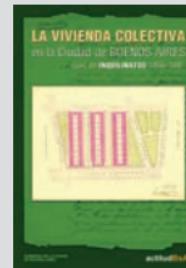


LA VIVIENDA COLECTIVA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. GUÍA DE INQUILINATOS 1856-1887

Dirección del proyecto: Estela Pagani. Equipo: R. Martínez, S. Pedernera, F. Panichelli.

Guía de fuentes documentales sobre los conventillos de Buenos Aires entre 1856 y 1887, con imágenes de planos de inquilinos, proyectos de vivienda propia, loteos, etc., conservadas en el Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

28 x 20 cm | 312 pp. | 2007 | ISBN 978-987-23118-5-8 | \$ 30



LA EDUCACIÓN PÚBLICA: DEL MUNICIPIO A LA NACIÓN (1857-1886)

Dirección del proyecto: Estela Pagani. Coordinación e investigación: F. Basualdo.

El Archivo Histórico seleccionó un conjunto de documentos que corresponden a distintos momentos de la construcción del sistema educativo en el ámbito municipal. Los documentos publicados permiten una aproximación a las problemáticas generales del núcleo iniciático de la educación pública en la Ciudad.

28 x 20 cm | 208 pp. | 2009 | ISBN 978-987-1642-01-4 | \$ 30





SARMIENTO, ESPACIO Y POLÍTICA. EL PARQUE 3 DE FEBRERO

Dirección del proyecto: Estela Pagani.
Coordinación e investigación: S. Pedermera.

Publicación integrada por una selección de documentos anteriores y posteriores a la creación del Parque 3 de Febrero. Incluye mensuras, planos, diseños y documentos tales como el Discurso del Presidente de la República en la Inauguración del Parque 3 de Febrero, o bien el Informe de Domingo Faustino Sarmiento, presidente de la Comisión del Parque 3 de Febrero, dirigido a Nicolás Avellaneda. La edición se acompaña con un CD con las imágenes completas de los documentos que integran el libro impreso.

28 x 20 cm | 160 pp. | Libro + CD | 2010 | ISBN 978-987-1642-10-6 | \$ 70

EXÓPOSITOS. LA TIPOGRAFÍA EN BUENOS AIRES, 1780-1824 (2º edición)

Coordinación de la investigación: Lidia González. Investigación y textos: Fabio Ares.

Propone un recorrido histórico por la que fuera la primera imprenta porteña, y la única por más de 30 años: la Imprenta de Niños Exópositos. Presenta una reconstrucción tipográfica de los primeros caracteres y ornamentos utilizados, realizados a partir del fondo documental del Gobierno de la Ciudad. Esta segunda edición cuenta con nuevos aportes documentales y bibliográficos.

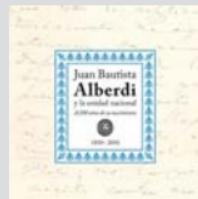
22 x 20 cm | 152 pp. | 2010 | ISBN 978-987-1642-11-3 | \$ 40



JUAN B. ALBERDI Y LA UNIDAD NACIONAL. A 200 AÑOS DE SU NACIMIENTO. 1810-2010

Coordinación de la investigación: Lidia González. Investigación y textos: Daniel Paredes.

La cesión que se produce entre la provincia de Buenos Aires y la Confederación Argentina, luego de la batalla de Caseros, marca un hito en el proceso de la construcción del Estado nacional. En este libro se expone el conjunto de



propuestas planteadas por Juan Bautista Alberdi para superar esta situación de desintegración territorial y avanzar hacia una nueva institucionalidad.

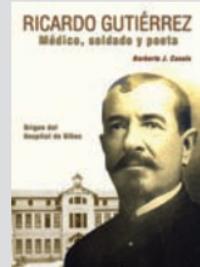
22 x 20 cm | 144 pp. | 2010 | ISBN 978-987-1642-08-3 | \$ 30

RICARDO GUTIÉRREZ. MÉDICO, SOLDADO Y POETA.

ORIGEN DEL HOSPITAL DE NIÑOS
Autor: Norberto J. Casais.

La labor de Ricardo Gutiérrez, impulsor de la creación del Hospital de Niños, instauró un modelo que perdura aún hasta nuestros días por su influencia en la formación de varias generaciones de médicos. Este libro aporta un estudio sobre la personalidad de Gutiérrez como médico, soldado y poeta.

20 x 14 cm | 144 pp. | 2008 | ISBN 978-987-24434-7-4 | \$ 15



UN MERCANTE ESPAÑOL EN EL PUERTO DE BUENOS AIRES. HISTORIAS Y HALLAZGOS DE PUERTO MADERO

Coordinación de la investigación: Javier García Cano.

Es la primera publicación que explica lo hecho en el Proyecto del Pecio de Zentz, desde que fuera encontrado de manera fortuita en el barrio de Puerto Madero en diciembre de 2008.

CD | 2011 | ISBN 978-987-1642-13-7 | \$ 40



VOCES RECOBRADAS (Revista de Historia Oral)

Directora: Liliana Barela.

Revista de historia oral con artículos de reconocidos especialistas a nivel nacional e internacional. Aborda diversos temas de la historia reciente, utilizando los testimonios como fuente. Se publicaron 34 números.

20 x 28 cm | semestral | ISSN 1515 - 1573 | Voces 26 a 28, \$ 5 | Voces 30, \$ 9 | Voces 31 y 32, \$ 10 | Voces 33 y 34, \$ 20