

V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.

Ideología y estética. Tensiones por la identidad nacional después del Centenario. 1990-1930.

Passarella, Luciano.

Cita:

Passarella, Luciano (2009). *Ideología y estética. Tensiones por la identidad nacional después del Centenario. 1990-1930. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-089/161>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ezpV/Esq>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Instituto de Investigaciones Gino Germani

5° Jornadas de Jóvenes Investigadores / 4, 5 y 6 de noviembre de 2009

Nombre y Apellido: Luciano Passarella

Afiliación institucional: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Correo electrónico: passarella@uolsinectis.com.ar

Eje problemático propuesto: Política. Ideología. Discurso.

Título de la ponencia: Ideología y Estética. Tensiones por la Identidad Nacional después del Centenario. 1910-1930.

Introducción

El presente trabajo se desarrolla en el marco de un proyecto de investigación que tiene como objetivo central la interpretación de las tensiones existentes entre las posturas cosmopolitas y nacionalistas operantes en el proceso de modernización metropolitana a través de las representaciones iconográficas de la Arquitectura y de las *Artes Aplicadas* pertenecientes a las corrientes del Modernismo y del Neocolonial, que se manifestaron en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires en torno a la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo en 1910. Se toma como recorte histórico general el período que va desde el año 1900, fecha del cambio de siglo en que el Arte nuevo se encuentra visiblemente instalado en la Argentina con concreciones en las disciplinas mencionadas y los años '30 que pueden considerarse el final de este período y el comienzo de una nueva etapa de modernización atravesada por otras problemáticas políticas y sociales.

Como objetivos particulares la investigación se propone reconstruir los significados culturales de la iconografía propia de la Arquitectura y las *Artes Aplicadas*, en relación al contexto histórico en el que fueron proyectadas y realizadas.

Este planteo intenta interpretar, desde el presente, los modos particulares en que se articulaban dichas representaciones iconográficas en el ámbito del espacio público dentro del período abordado.

El trabajo se propone relacionar el problema estético e ideológico de la búsqueda de una identidad nacional tensada entre el planteo cosmopolita que proponía el Modernismo a través del Arte Nuevo (o Art Nouveau) y la postura tradicionalista del rescate hispanista

expresado en la corriente Neocolonial. Ambos polos de esta tensión en torno a la Identidad Nacional planteaban desde posiciones idealistas, una postura alternativa a la corriente arquitectónica del Eclecticismo, que suponía una solución positivista, heredera del clasicismo y altamente pragmática a la búsqueda de identidades dentro del cosmopolitismo dominante.

Este trabajo explora particularmente la etapa posterior a los festejos del Centenario y su emblemática Exposición Universal, considerados un disparador de planteos estéticos acerca de la identidad nacional signados por la profundización de una recuperación de las raíces hispánicas y el desarrollo de la corriente Neocolonial como alternativa a las expresiones representantes del cosmopolitismo, tanto tradicionales, ligadas al Eclecticismo, como novedosas, a partir de los planteos del Arte Nuevo en el contexto del debilitamiento del Positivismo.

Marco teórico y variables de la investigación

Para el presente trabajo se considera arquitectura *Neocolonial* al conjunto de obras arquitectónicas comprendidas en el período 1910-1930 que proponen rescatar la tradición hispánica asociada a los años del período colonial español. En tanto que la arquitectura correspondiente al denominado *Modernismo* o *Arte Nuevo* corresponde a aquellas que rompen con la tradición del eclecticismo incorporando ideas modernistas y a la vez revivalistas que se darán en Europa desde fines del Siglo XIX bajo las denominaciones de Art Nouveau, Floreale, Sezesión, Jugendstill, etc, con sus correlatos en América, comprendidas en el mismo período abordado.

Ambas corrientes se inscriben dentro de la arquitectura en la que la decoración, el ornamento y los hoy llamados programas iconográficos, de acuerdo a los postulados teóricos Vitrubianos (siglo I AC) -reformulados en el Renacimiento por Leon Battista Alberti (1404-1472)- forman parte de la esencia del proyecto arquitectónico, así como de los objetos de uso cotidiano. Justamente, a partir de la emergencia del llamado “Movimiento Moderno” en los años inmediatamente posteriores a la I Guerra Mundial, y haciéndose eco del polémico manifiesto de Adolf Loos “Ornamento y delito”¹, los sistemas

¹ Loos, Adolf. *Ornamento y delito y otros ensayos*. Barcelona. Gustavo Gili. 1972.

ornamentales fueron desechados en todo o en parte, a partir de los novedosos conceptos de articulación formal postulados por las Vanguardias Históricas y la lógica ingenieril emergente de la Revolución Industrial.

Para el presente trabajo se consideran *Artes Aplicadas* a las manifestaciones artísticas volcadas a las esferas del uso cotidiano. Constituyen la conjunción de arte y artesanía que dará luego, avanzado el Siglo XX, nacimiento a nuevas disciplinas proyectuales (diseño industrial, diseño en comunicación visual o gráfico, textil, etc.) ligadas a posteriores fases de industrialización, pero que a fines del siglo XIX y principios del XX, serán concebidas como formando parte de una totalidad expresiva por los movimientos modernistas. Se encuentra aún presente en dicha época la idea de Artes Mayores (Pintura, Escultura, Arquitectura) y Artes Menores (Grabado, Ilustración, Decoración, Objetos artesanales, etc.), la cual establece una situación de subordinación de las segundas bajo la tutela ideológica de las primeras, en pos de la búsqueda de una armonía entre las partes y de un resultado totalizador.

Desde el punto de vista metodológico se considera adecuado basar el análisis de los programas iconográficos en el enfoque desarrollado por la escuela de Warburg en Hamburgo durante la primera mitad del siglo XX.

Este enfoque metodológico propone tres niveles de análisis de las imágenes consideradas como documento histórico. Un primer nivel Pre-iconográfico nos permite identificar los objetos y situaciones que componen la imagen, un segundo nivel, el iconográfico en sentido estricto, relacionado con el significado convencional de lo representado, y un tercer nivel, correspondiente a la interpretación iconológica que explora el significado intrínseco, es decir, “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica” como lo plantea Peter Burke².

Según Erwin Panofsky, seguidor del método de la Escuela de Warburg, las imágenes forman parte de una cultura total y no pueden entenderse si no se tiene un conocimiento de esa cultura, es decir que para interpretar los mensajes es preciso estar familiarizado con los códigos culturales.

No obstante, se complementa este enfoque con la utilización de otros métodos

² Burke, Peter. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona. Editorial Crítica. 2001.

complementarios provenientes de la semiótica que aportan herramientas para la interpretación de significados y estructuras del discurso.

Respecto al concepto de Espacio Público, se lo entiende ligado al planteo de Esfera Pública desarrollado por J. Habermas³, quien lo establece en relación a aquellas manifestaciones sociales que se hacen públicas logrando una circulación que trascienda el ámbito privado. Siendo de alguna manera el Espacio Público el continente y la Opinión Pública el contenido.

El recorte espacial abarca algunos de los proyectos arquitectónicos y realizaciones en el espacio público urbano más notorios de la ciudad de Buenos Aires, elegida como contexto para este proyecto por tratarse de una urbe que experimentó desde fines del Siglo XIX una gran expansión, tanto demográfica como edilicia, constituyéndose en el epicentro de los principales debates a nivel nacional de las ideas de la época.

Se tomaron como casos un conjunto de concreciones en el ámbito urbano considerados emblemáticos respecto a las corrientes estudiadas y del período abordado donde se detecta la implementación de programas iconográficos de relevancia.

La irrupción del Arte Nuevo y la renovación del cosmopolitismo

Desde mediados del Siglo XIX la arquitectura se había desarrollado en el país bajo los lineamientos del eclecticismo imperante en Europa. Los edificios públicos y particulares se proyectaban según las soluciones del repertorio lingüístico de los estilos del pasado, puros o combinados, dentro de los postulados del Historicismo. Para resolver las obras los arquitectos elegían, dentro de una suerte de catálogo, la corriente estilística que mejor comunicara el carácter de la edificación acorde con su función y sentido ideológico.

Herederos de los desarrollos del movimiento de *Artes y Oficios* en Inglaterra y de las ideas de rescate medievalista, hará su irrupción en Europa el Arte Nuevo a fines del Siglo XIX. Será el primer estilo considerado como internacional que traspasará las fronteras, aunque en cada región tomará sus propias características combinándose en muchos casos con las

³ Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1994.

raíces estéticas de la tradición local. Esta nueva corriente combinará la expresión cosmopolita con el rescate de formas autóctonas que en muchas regiones habían permanecido en estratos relegados de la cultura popular y sostendrá el concepto del arte como totalidad orgánica en unidad con la artesanía. Las Artes mayores y menores estarán unidas por el nuevo estilo, que se trasladará a todos los ámbitos de uso cotidiano.

El Arte Nuevo convivirá durante su desarrollo con la última etapa del Eclecticismo que recién será dejado atrás definitivamente a mediados del Siglo XX con el triunfo del racionalismo y la arquitectura moderna, que con una postura vanguardista impulsará junto a la síntesis formal, la abolición tanto de la decoración iconográfica, considerada como agregado superfluo a la forma, como la inspiración en las tradiciones y la historia para obtener soluciones formales.

En los años del Centenario en la Argentina es sobre todo la clase media en ascenso la que impulsará el desarrollo del Arte Nuevo mediante el encargo de residencias particulares, clubes y hoteles. También por sus características únicas, artesanales y de alto costo será la clase media alta quien consumirá gran cantidad de objetos del Arte Nuevo.

En las ciudades más pobladas de nuestro país se realizaron obras de arquitectura y mobiliario urbano del Arte Nuevo pertenecientes al período que abarca desde 1900 a 1930. En la ciudad de Buenos Aires, particularmente se pueden mencionar las obras de Julián García Núñez (Hospital Español, Tiendas San Miguel) Francisco Gianotti (Galería Güemes, Confitería El Molino) Emilio Hugué y Vicente Colmegna (Casa Mouisson en Av. Callao) Fausto Di Baco (Edificio de Av. de Mayo y San José) y Eugenio Gantner (Pasaje Roverano), la Casa de Cataluña de Eugenio Campelouch (1890) y el Club Español de Enrique Folkers (1912) entre otras.

La conmemoración del Centenario como momento de inflexión estética

La Exposición del Centenario en Argentina, a través de sus pabellones y otras construcciones efímeras, pondrá en evidencia la creciente difusión del Arte Nuevo, es decir la aparición de soluciones que en la misma época se denominaron modernas y que consistían en tomar las influencias de lo que estaba sucediendo en Europa con el

Modernismo, dejando atrás los abordajes historicistas y eclecticismos heredados del siglo XIX.

En la Exposición se destacarán, entre otros los pabellones de Arturo Prins (Gran Pabellón de la Exposición Industrial), Julián García Nuñez (Pabellón de España), Virginio Colombo (Pabellón del Servicio Postal), y Atilio Locatti (Pabellón de Mendoza).

No obstante, la importante presencia del Arte Nuevo en dicho acontecimiento “corroboraba su marginalidad, su carácter festivo y efímero apto para panaderías y construcciones transitorias, pero no para dar cuenta de las instituciones ni de un poder, que solo comenzaría a ser democrático seis años después.”⁴ Es decir que la clave de esta exposición, mas allá de poner en evidencia la difusión del Modernismo en nuestro país, es que desató cuestionamientos y acalorados debates entre algunos de los intelectuales de la época acerca de la identidad nacional en el campo estético: ¿Debía continuarse con una postura cosmopolita trasladando las tendencias en boga en Europa a nuestro país para resolver los proyectos arquitectónicos? ¿Se debía seguir mirando a Europa para ser un país “moderno” o se podía encontrar una identidad propia que definiera “lo argentino”? ¿Y si no era en Europa, dónde se hallaba la raíz de una auténtica Identidad Nacional?

La proximidad de la conmemoración oficial del Centenario de la Revolución de Mayo, aparecerá como disparador de reflexiones acerca de la Identidad Nacional por parte de los intelectuales argentinos. Las características peculiares del contexto serán propicias para el surgimiento de nuevas ideas acerca de la Nación y el cuestionamiento de las estructuras ideológicas tradicionales que se habían cimentado y afianzado con la preponderancia de la Generación del '80 y su proyecto ideológico-político.

El país experimentó de cara al Siglo XX las contradicciones del proceso de modernización. En el aspecto económico, el modelo agro-exportador del '80 entró en crisis en la década de 1890 y ya dejó de verse como infalible. Las ideas de progreso y estabilidad indefinidos de la Belle Epoque comenzaban a resquebrajarse también en la Argentina.

Respecto a la política exterior los conflictos con la corona de España pertenecían al pasado. Una amenaza militar española se consideraba conjurada no solo por la lejanía temporal del dominio colonial sino también por el desdibujamiento de España como potencia imperial. Con la pérdida española de Cuba, Puerto Rico y Filipinas a manos de los Estados Unidos, es esta nación la que comenzará a ser vista por algunos sectores

⁴ Liernur, Jorge Francisco. Voz “Arte Nuevo”. *Diccionario de arquitectura en la Argentina*. Pág. 77.

nacionales como la nueva amenaza imperial sobre América Latina.

Por otra parte las difundidas ideas sarmientinas que consideraban a la península ibérica como una cultura retrasada respecto a las naciones anglosajonas, portadoras del “gen” del progreso, se fueron diluyendo. La inmigración real comenzaba a ser vista como un problema respecto a la idealización que había hecho de ella el pensamiento cosmopolita. No solo la mayoría de los inmigrantes no eran procedentes de la “Europa civilizada” del norte, sino que muchos traían ideas que comenzaron a atentar contra el orden conservador. El cosmopolitismo que en la década del ‘80 realizaba los ideales de la oligarquía, en los años del Centenario será visto con desconfianza por la elite dominante. Se producen reacciones extremistas como la formación de la Liga Patriótica formada en 1898 uno de cuyos lemas era “La patria está donde están los bienes” y desarrollos teóricos como el de Ramos Mejía y sus reflexiones sobre la identidad nacional, las masas y la burguesía o de Leopoldo Lugones en su *Didáctica* de 1910 que manifiestan la preocupación de sectores que se consideran patricios en relación con la nueva composición social producto del aluvión inmigratorio y el proceso modernizador.⁵

Si la situación social y política de la Argentina se encontraba atravesada por esta crisis de identidad, la situación de España no se encontraba más estable en ese sentido. Por el contrario, la mencionada pérdida de sus colonias de ultramar a fines del siglo XIX la enfrentan a la realidad de su decadencia definitiva como nación imperial y sus crisis internas sociales y políticas pasaron a primer plano. España comenzó el siglo XX convulsionada por la crisis que produjo en un sistema conservador e industrialmente retrasado un proceso de modernización inarmónico que generó profundos conflictos sociales. Políticamente se manifestaron las tensiones entre una monarquía que no conseguía adaptarse al proceso de modernización, la burguesía en ascenso y sectores nacionalistas de corte fascista que pujaban por una frágil gobernabilidad.

El período estará determinado por el reinado de Alfonso XIII desde 1902 a 1931, en el cual se produce la descomposición del sistema de monarquía parlamentaria, marcado por el fracaso de intentos liberales de organizar el Estado y la dictadura de Primo de Rivera desde 1923 a 1930 apoyada por los sectores más conservadores. A partir de 1931 se abrirá el

⁵ Desarrollado por Oscar Terán en “Ideas e intelectuales en la Argentina. 1880-1980” en Terán, Oscar (Coord.) Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano. Buenos Aires. Siglo XXI. 2004. Pág. 34.

camino hacia el establecimiento de la República que marcará una nueva etapa de participación social y política.

Para el desarrollo del pensamiento hispanista es clave el papel de Miguel de Unamuno en España, como representante de la denominada Generación del '98, quien realiza una nueva interpretación de la identidad española y desarrolla la idea del pan-hispanismo basada en una cultura, un idioma y una religión en común entre la antigua metrópoli y sus ex-colonias, que les permitiera pensarse como un bloque fortalecido ante el avance de otras potencias imperialistas como los Estados Unidos. Ricardo Rojas se puede considerar como el principal seguidor de sus ideas en la Argentina.

No obstante es de destacar que las relaciones entre España y Argentina estuvieron basadas fundamentalmente en lo que se puede denominar una “política de gestos” pero que no se reflejaron en plenos intercambios o relaciones comerciales. España mantuvo en el período una política proteccionista, por lo que no constituyó un mercado significativo para las exportaciones argentinas. En cuanto a lo cultural no se llegaron a concretar intercambios significativos a nivel institucional por lo que puede decirse que las relaciones se movieron en un aspecto fundamentalmente simbólico. Como un ejemplo de esta relación de reconocimiento simbólico podrían considerarse las obras iconográficas analizadas en el presente trabajo.

La búsqueda de una alternativa hispanista para la Identidad Nacional

Según lo que ya se ha planteado, si bien la Exposición del Centenario cumplió el papel de disparar el debate estético en relación con la identidad nacional, no fue más que la decantación de ideas que ya habían comenzado a gestarse durante los años precedentes en la escena intelectual argentina. El escritor Ricardo Rojas en sus obras “La restauración nacionalista” de 1909⁶, hace un rescate de la etapa colonial y la cultura hispánica, siguiendo la línea de otros autores como Lucio López con *La gran Aldea* (1882)⁷ o Santiago Calzadilla con *Las beldades de mi tiempo* (1891)⁸ que habían desarrollado la

⁶ Rojas, Ricardo. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires, Peña Lillo, 1971.

⁷ López, Lucio Vicente. *La gran aldea*. Buenos Aires, El Ateneo, 1928.

⁸ Calzadilla, Santiago. *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1919.

idealización del espacio urbano de los años de dominación española. Estas ideas continuarán en desarrollo durante la década del '20 con obras emblemáticas como “Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas” escrita en 1924 por Ricardo Rojas⁹.

Es así que desde un punto de vista estético se producirá una expansión de estos planteos y se gestará el debate acerca de la arquitectura nacional, así como el rechazo de algunos artistas y arquitectos hacia el Arte Nuevo por considerarlo representante de un cosmopolitismo ajeno a las raíces nacionales. Por lo tanto se realizará en numerosos casos una recuperación del repertorio estilístico de la arquitectura colonial de los años anteriores a la Revolución de Mayo y se establecerá un repertorio formal ligado a dicha corriente que también se trasladará a las artes gráficas y a objetos de uso cotidiano.

De alguna manera la arquitectura que comenzó a denominarse Neocolonial¹⁰ proponía recuperar las raíces hispánicas y saltarse los años del eclecticismo dominante que comenzó a manifestarse desde mediados del siglo XIX.

Es de mencionar que hubo quienes se aventuraron aún más con la búsqueda de las raíces auténticas de América para darle a la Argentina su identidad cultural y estética, proponiendo abreviar de las culturas precolombinas, como en el caso del Arquitecto Héctor Greslebin. Su trabajo se plasmó en pocas obras pero realizó un importante aporte teórico. Su propuesta estaba en la misma clave de rescate que el Neocolonial pero no terminó de ser aceptada por los sectores nacionalistas que estaban mas en sintonía con su raíz patricia-española que con una mirada sobre las culturas originarias.

Se considera desde el punto de vista del rescate histórico colonial, y como documentación para los arquitectos de la época, el relevamiento que realizó Johannes Kronfuss, arquitecto húngaro que se afincó en nuestro país. Kronfuss hizo detallados dibujos de la arquitectura de las provincias del norte argentino y los publicó en 1921 bajo el título “Arquitectura

⁹ Rojas, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires. Losada. 1951.

¹⁰ El término se aplicó de manera extendida tiempo después de aplacarse los debates en torno a la pertinencia del afijo *Neo* del que participaron sus protagonistas. Como lo puntualiza Jorge Francisco Liernur en la Voz “Neocolonial” del *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*: “...la caracterización suele ser usada como sinónimo de otras solo aparentemente similares, como neovirreinal, neohispánico o renacimiento colonial.”

colonial en la Argentina”¹¹.

Se pueden nombrar dentro de la corriente Neocolonial gran cantidad de obras en la ciudad de Buenos Aires entre las que se encuentran el Museo Fernández Blanco de Martín Noel (1921), el Teatro Nacional Cervantes de Aranda y Repetto (1921), los Murales de la Línea C de subterráneos de Buenos Aires de Noel y Escasany (1934),

Variaciones en la iconografía Neocolonial

Se advierten en los casos analizados variaciones en las propuestas iconográficas dentro del período que corresponden a situaciones de contexto ligadas a la representación de una imagen de España en relación a la situación política y social.

Durante los años 20 signados por la monarquía de Alfonso XIII, respaldada por los sectores conservadores y a partir de 1923 por la dictadura de Primo de Rivera, en las representaciones iconográficas prevalecen alusiones simbólicas a la autoridad y el Imperio de Carlos V, como forma de reforzar la idea de tradición basada en la etapa de esplendor y mayor expansión de España en el Siglo XVI. Esto se manifiesta iconográficamente en la utilización de elementos heráldicos entre los que se destaca el blasón imperial de Carlos V. Un ejemplo de esto es la fachada del Teatro Nacional Cervantes, realizado en 1921, en el cual se reproduce la estructura formal y la iconografía de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, representativa de la cultura española del Siglo XVI. El mencionado blasón imperial de Carlos V con su águila bicéfala coronada es el elemento iconográfico central. La utilización de esta heráldica imperial puede encontrarse en otras propuestas iconográficas de fachadas, incluso fuera de la ciudad de Buenos Aires como por ejemplo en la Casa de España en La Plata realizada en 1928.

De este mismo período se destacan también el actual Museo Fernández Blanco (Martín Noel, 1921) y la Casa de Ricardo Rojas (Ángel Guido, 1929) como exponentes de residencias particulares en las que se desarrolla un repertorio formal e iconográfico que rescata elementos tradicionales que refuerzan el concepto del origen hispánico colonial y la idea de España como la “Madre Patria”.

¹¹ Kronfuss, Johanness. *Arquitectura colonial en la Argentina*. Buenos Aires. 1921.

Como exponente de la iconografía del final del período abordado se encuentra el caso representativo de los murales de la línea C del subterráneo de Buenos Aires, también conocido como la línea de los españoles. Inaugurada en 1934, contiene en la mayoría de sus estaciones, murales con temas hispánicos. Estos murales y su propuesta iconográfica demuestran un viraje simbólico respecto al período anterior, en consonancia con un nuevo período político en España ligado a la República.

La serie titulada “Paisajes de España” predomina en la línea y representa una serie de paisajes españoles según las distintas regiones en escenas compuestas por la yuxtaposición de parajes representativos, resueltos algunos con un acento más realista y otros más sintetizados, con una estilización de evidente influencia de planteos vanguardistas ya difundidos en la época..

La utilización de la mayólica típica de la tradición española con guardas de motivos abstractos está en consonancia en cada mural con la cultura visual de las regiones representadas.

Es evidente que la iconografía utilizada en estos casos apela a la herencia cultural española ligada a la riqueza y particularidad de sus regiones y a la historia de sus ciudades, desligándose de las representaciones de la década anterior relacionadas con el pasado de esplendor imperial.

Y es más evidente aún la referencia a este nuevo período que se abre en la historia de España en el mural ubicado en la estación Av. de Mayo, realizado en la misma época, titulado “España-Argentina MCMXXXIV” que no pertenece a la serie de los Paisajes de España, cuyo autor es Fernando Álvarez Sotomayor.

Este mural hace clara referencia a la amistad de los pueblos y a su momento de organización republicana con la representación de figuras alegóricas ligadas a la iconografía clásica utilizada tradicionalmente por el liberalismo. La figura principal sentada en un trono central portando una bandera Argentina representa la República Argentina, teniendo a sus pies los escudos de ambas naciones. En el mismo mural se representan la minería, la agricultura, la industria, y las artes. Se destaca además de las representaciones alegóricas la presencia de trabajadores en acción colectiva y como fondo un paisaje urbano. En síntesis una imagen de prosperidad, progreso, y modernización, acompañada por una composición simétrica que plantea una relación de igualdad y

colaboración entre las naciones.

Conclusiones

A modo de conclusiones generales se puede plantear que tanto la corriente de recuperación hispanista y su expresión mediante el Neocolonial como la corriente Modernista que se manifestó a través del Arte Nuevo se consideran contemporáneas entre sí y exponentes de ideas contrapuestas respecto de los planteos relacionados con la identidad nacional y el pensamiento cosmopolita como lo plantea Jorge Francisco Liernur¹². No obstante se puede considerar estudiando las fechas en que se concretan los proyectos analizados que el Neocolonial constituye una respuesta frente al avance del planteo cosmopolita del Arte Nuevo en el marco de la búsqueda de una nueva sensibilidad en oposición a los planteos positivistas.

Si bien las corrientes mencionadas llevaban cierto desarrollo en la Argentina, se considera que los festejos del Centenario constituyeron un disparador que impulsó a definir a cada una como representante de un cuerpo de ideas relacionadas con la Identidad Nacional.

En cierto sentido se puede decir que el Neocolonial comenzó a partir del Centenario a disputarle al Arte Nuevo un lugar en el Espacio Público, constituyéndose este en una suerte de escenario en el que se dio una lucha simbólica y estética.

En relación al desarrollo del trabajo se concluye que partiendo de un análisis de la iconografía, en el marco de las tensiones planteadas entre el Arte Nuevo y el Neocolonial, se abordó la producción del Neocolonial como el mayor exponente de las alternativas al pensamiento cosmopolita plasmado en el Arte Nuevo.

En el análisis de esta producción iconográfica cuyo período de mayores concreciones es entre 1920, partiendo de la Arquitectura, y 1934, con su expresión más tardía en la serie de murales del subterráneo, se advierte una variación en el repertorio iconográfico utilizado que evidencia una producción no homogénea, marcada por una identidad hispánica también en proceso de definición.

¹² Liernur, Jorge Francisco y Aliata, Fernando. *Voz Neocolonial y Voz Arte Nuevo*. Diccionario de Arquitectura en Argentina. Clarín/Arquitectura. Buenos Aires. 2004.

Respecto a la iconografía de las *Artes Aplicadas* o incorporada en la Arquitectura, como en los casos abordados en este trabajo, se evidencia que su rol se extiende más allá del papel meramente decorativo que se le atribuyó a partir de los primeros planteos racionalistas y funcionalistas. Este razonamiento nos conduce a la idea de que los programas iconográficos de las corrientes analizadas constituyen sistemas de signos cuyos códigos de lectura se muestran hoy en gran medida herméticos, requiriendo de una nueva interpretación desde el presente. Se considera por lo tanto en este enfoque a los programas iconográficos como problemas relacionados con la comunicación visual en los que se requiere para su análisis de un abordaje interdisciplinario basado en el aporte de las Ciencias Sociales que permita estudiarlos en sus múltiples dimensiones.

Finalmente podemos decir que, mediante el análisis iconológico propuesto, que explora las relaciones entre estética e ideología, la iconografía se puede entender como la materialización visual de las ideas estéticas, en este caso ligadas a cuestiones de identidad nacional, y a la vez como productora de imágenes y referencias simbólicas que refuerzan o incluso generan ideas al respecto; por lo tanto no se propone entenderlas como mero reflejo sino como parte de un proceso de ida y vuelta, tanto de reproducción como de producción discursiva.

Bibliografía

- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Editorial Crítica. 2001.
- CALZADILLA, Santiago. *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1919.
- HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1994.
- KRONFUSS, Johanness. *Arquitectura colonial en la Argentina*. Buenos Aires. 1921.
- LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires. Clarín/Arquitectura. 2004.
- LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros ensayos*. Barcelona. Gustavo Gili. 1972.
- LÓPEZ, Lucio Vicente. *La gran aldea*. Buenos Aires. El Ateneo. 1928.

ROJAS, Ricardo. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires. Peña Lillo. 1971.

_____. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires. Losada. 1951.

TERAN, Oscar (coord.). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2004.

Imágenes



Imagen 1: Fachada del Teatro Nacional Cervantes de Aranda y Repetto (1921).



Imagen 2: Fachada del Rectorado de la Universidad de Alcalá de Henares, Colegio Mayor de San Idelfonso (por Rodrigo Gil de Hontañón, 1543) en la que se inspiró la solución iconográfica del Teatro Nacional Cervantes.



Imagen 3: Mural de la línea C del subterráneo titulado “España - Argentina MCMXXXIV” de Fernando Álvarez Sotomayor (1934) ubicado en la Estación Avenida de Mayo, andén a Constitución.

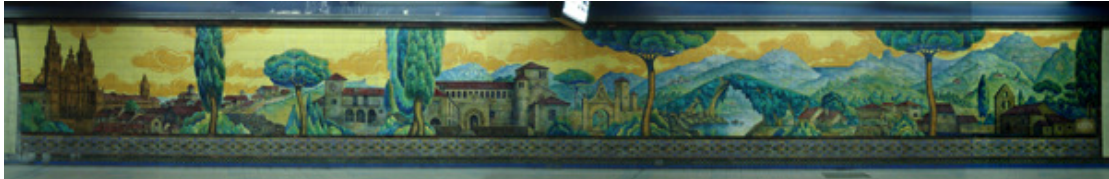


Imagen 4: Mural de la línea C del subterráneo de la serie “Paisajes de España”, de Martín S. Noel y Manuel Escasany (1934), representando escenas de Santiago, Lugo, Asturias y Santander, ubicado en la Estación Mariano Moreno, andén a Retiro.



Imagen 5: Detalle del mural de la línea C del subterráneo de la serie “Paisajes de España”, de Martín S. Noel y Manuel Escasany (1934), representando escenas de Bilbao, Santander, San Sebastián, Alava y Navarra, ubicado en la Estación Mariano Moreno, andén a Constitución.