



N° 204

“La Avenida 9 de Julio. Memoria visual de la ampliación del centro porteño en el siglo XX”

Autores:

Arqs. Graciela Raponi y Alberto Boselli.

Comentaristas:

Sonia Sasian y Ileana Versace

4 de diciembre de 2015 12:30 hs

LA AVENIDA 9 DE JULIO. MEMORIA VISUAL DE LA AMPLIACIÓN DEL CENTRO PORTEÑO EN EL SIGLO XX.

Graciela Raponi - Alberto Boselli

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"
FADU-UBA

gracielaraponi@yahoo.com.ar albertoboselli@yahoo.com.ar

La Plaza de la República y la Avenida 9 de Julio (9J), las diagonales Norte y Sur y el ensanche de calles (Corrientes, Córdoba, Belgrano, Independencia, etc.) se materializan en la primera mitad del siglo XX configurando una ampliación del centro de Buenos Aires que invade casi toda el área urbana decimonónica, diluyendo el imaginario propio de los barrios "parroquias" de San Nicolás y Montserrat. El antecedente de estos grandes gestos urbanos había sido el gestionado por Torcuato de Alvear, el primer intendente de la Capital Federal, con la apertura de la Avenida de Mayo. Con aquella cirugía urbana que duró diez años (1884-1894) culminaba el salto de una ex "gran aldea" que se convertía abruptamente en gran metrópolis. Cuarenta y dos años después, en 1936, la construcción en tres meses del obelisco, aparece como otra fecha clave para periodizar la imagen de la ciudad. Ese impactante ícono de Buenos Aires, un hito a escala metropolitana, nace reemplazando a otro hito pero de escala barrial, el templo parroquial de San Nicolás de Bari. La Plaza de la República es como un epítome del urbanismo porteño de esa primera mitad del siglo XX en que desaparecen estos dos principales barrios de la ciudad tragados por una gran ampliación del centro.

Los archivos de imágenes fotográficas registrando las demoliciones arrasadoras sobre todo entre los años 1930 y 1970, son abundantes y exhaustivos, pero en los últimos años las redes vienen agregando un creciente caudal de imágenes disponibles en "la nube" internet. La contundente iconicidad del obelisco y de la gran avenida, su presencia física de escala territorial no necesita esa "nube" de las redes digitales para denotar su existencia, pero si para reconstruir el proceso de su gestación, como se hizo con los itinerarios costeros de todos los anteriores capítulos de Memoria Visual de Buenos Aires.¹ La edición de los videos resultantes y su exhibición ante varios públicos en los tres últimos años (2013-15) confirman en general las hipótesis previas, pero descubre también anomalías que problematizan el significado histórico de estas grandes cirugías urbanas del siglo XX. La memoria visual de esas transformaciones fue el objetivo del último trienio de la serie de proyectos UBACyT Memoria Visual de Buenos Aires (MVBA).² Resultado de este proyecto es la edición en video de "Memoria Visual del Macrocentro" en tres bloques de 28, 10 y 5 minutos de duración. Otros 65 minutos incluyen anexos con fragmentos de películas, de noticieros y entrevistas, así como montajes que quedaron sin integrar a la edición final de los tres bloques.

El tema "Macrocentro" fue objeto de ponencias presentadas en las Jornadas de Investigación FADU 2012 y 2014, en momentos en que se estaba poniendo a prueba en la isla de edición las hipótesis y las metodologías que habían guiado los itinerarios costeros de todos los anteriores proyectos, aplicadas a estas áreas mediterráneas de la primera corona del casco fundacional.

El escenario anterior

La dificultad está en reconstruir el escenario anterior, el de esos barrios que dejaron de serlo para convertirse en ampliación del centro. La mirada panorámica desde el cielo puede narrar el proceso a partir de la cartografía y de la fotografía aérea hasta llegar al presente. Pero la visión peatonal es la que mejor da cuenta de ese habitar y sólo se deja atrapar en espacios más acotados y en nodos singulares: como un proceso en las plazas Lavalle y Constitución, o como un abrupto shock de 1935-36, en la Plaza de la República. Allí se implanta el gran ícono de la Buenos Aires moderna barriendo con el antiguo templo parroquial y su entorno. Otros nodos

más acotados todavía dan cuenta de la singularidad de esas transformaciones. Pero el infinito río automotor de la gran avenida va construyendo un gran no-lugar, diluyendo la visión peatonal y casi sólo queda la vivencia de un devaluado habitar urbano atomizado y encapsulado en cada automóvil. Paradójicamente este imaginario negativo también tiene pliegues en los que nacen mil relatos urbanos llenos de seducción. La poderosa fascinación de monumentales íconos como el Obelisco “esa espada de plata refulgente” (Baldomero Fernández Moreno), “la avenida más grande del mundo”, “las luces del centro” y los rascacielos son realidades físicas devenidas en mitos atemporales que hacen olvidar que hubo un escenario anterior y que el resultado que vemos a nuestro alrededor no es ni fatal, ni obvio. Tampoco definitivo: la irrupción del Metrobús en el 2013 lo evidencia. Es posible y necesario construir los relatos que guíen la mirada para una mejor comprensión de ese entorno de ex barrios.

Fuentes iconográficas y audiovisuales

Los documentos fotográficos de las demoliciones entre los años 20 y 70, permiten inducir reiterados impactos traumáticos en el imaginario colectivo, en cada manzana reducida a escombros. Se tenía a la vista el antecedente exitoso de la Avenida de Mayo, pero posiblemente su etapa traumática de expropiaciones y demoliciones (1884-94) ya estaba olvidada. Príamo (1997) observa que la asiduidad con que los responsables municipales hicieron fotografiar la transformación urbana que comandaban en el siglo XX, implica que querían poner cierto orden en el vértigo de esa gran cirugía urbana que arranca en la década del treinta. El desarrollo de la apertura de esas vías puede seguirse desde antes que naciera el obelisco encadenando fotografías aéreas, como las tomadas desde la torre MOP de Lima y Moreno (Ministerio de Obras Públicas en su origen y actual sede de las secretarías de Salud y Desarrollo Social). La réplica de esas tomas “aéreas” pudo realizarse desde ese mismo punto de cámaras en julio del 2013, cuando el Metrobús estaba en la etapa final de obras. La inicial base de datos de imagen fija del año 2012 permitió formar un catálogo inicial de 1100 imágenes históricas del área agrupadas en 25 carpetas con los bloques y sub bloques de los espacios urbanos con los que se iniciaron los montajes audiovisuales tras la pesquisa de enlaces entre ellos. Ese número se sigue incrementando gracias a las redes, pero lo que sobran son imágenes registradas en los momentos dramáticos de las demoliciones, acotadas incluso con datos de los puntos de cámara y ángulos de enfoque. Pero en el momento de la demolición la vida urbana está malherida, o al menos paralizada y esas imágenes ya no traducen fielmente la anterior vida barrial. Lo nuevo, ese “macrocentro” de la segunda mitad del siglo XX, va apareciendo como gran “no lugar” en las imágenes fijas de los fotógrafos. Pero los archivos de imagen móvil (el cine) volvieron a aportar claves para indagar en ese habitar y la facilidad de acceder a ellos en internet multiplica anclajes para recuperarlo. Incluso la mirada del cine internacional lo ha logrado y

(...) el transeúnte inmóvil rioplatense recorrerá esos tramos urbanos sacudido por un movimiento interno, ese que genera lo que en el código brechtiano se conoce como “ojo extrañante”, Wong Kar-Wai en *“Happy Together”* (“Felices Juntos”) de 1997, da el puntapié inicial de esta peripecia de dos asiáticos en una geografía para ellos exótica y que, en cierto modo, resultara “extraña” también para el espectador local. (Tirri, 2012).

“Happy Together” (“Felices Juntos”) nació cuando el director se vió imposibilitado de realizar la novela *“The Buenos Aires Affair”* de Manuel Puig que tenía guionada, a causa de un paro de técnicos locales, logrando apropiarse en los escasos días de su estadía porteña de un imaginario urbano apenas conocido que contrasta los grises itinerarios de barrios en decadencia con la luminosidad del entorno de la 9J retratada desde el aire, envuelta en una música muy seductora. Ya otros realizadores extranjeros -Dino Risi en 1961- habían reaccionado creativamente ante la potencia simbólica del gran hito del Obelisco y su entorno, que obviamente cineastas creativos locales como Kohon también recogieron magistralmente acompañándolo con el sonido de Piazzola (Breve Cielo, Tres veces Ana...).

El entorno de la Plaza de la República

La potencia comunicacional del entorno del Obelisco fue proverbial desde sus décadas iniciales por su escala gigantesca y por la iluminación móvil y multicolor -“las luces del centro”- de su

aparato publicitario nocturno, contrastando el efecto humorístico del chalet de Muebles Díaz compitiendo con cartelones monumentales. El ex “Mercado del Plata” descubrió últimamente su vocación de soporte de enfáticas gigantografías con el rostro del Papa Francisco, Sábado, Messi, etc., de iconicidad acorde a esa escala. Pero a nivel suelo el carácter fuertemente vehicular automovilístico de la avenida 9 de Julio la hace aparecer también como un gran “no-lugar”, incapaz de anclar memoria, poniendo a prueba la hipótesis que rigió los anteriores proyectos de la serie Memoria Visual de Buenos Aires. La abundantísima iconografía que registra la monumentalidad de su nueva arquitectura portadora de símbolos urbanos contrapesa esto sin que alcance para que ese “macrocentro” de la 9J se configure fácilmente como “lugar” y menos aún como “barrio”. Una suma de potentes hitos y nodos urbanos de fuerte identidad presididos por el gran Obelisco son un área difícil de atrapar, porque esta ampliación del Centro no es el centro como tal ni los barrios que existían antes de 1930, sino algo más inasible.

La memoria colectiva anclada en la visión peatonal registra otro nivel de memoria visual más a escala humana. La hipótesis de este programa pivotaba en barrios-lugares, si-lugares, cuya toponimia expresa “lo que se cifra en el nombre”, el que la gente usa, que no siempre coincide con el oficial: “en sus mil alveolos el espacio conserva tiempo comprimido” (Bachelard, 1975). Que los lugares son fruto de procesos, y esos procesos se pueden reconstruir visualmente, es una hipótesis que se pone en crisis en la Plaza de la República donde todo un entorno urbano centralizador parece irrumpir abruptamente borrando toda huella de lo anterior a 1936. El montaje de imagen fija del templo de San Nicolás de Bari y el Obelisco, puestos en el mismo sitio³, reveló todo el potencial provocador de ese tipo de anacronismos intencionales que ya se venían usando en las anteriores etapas, para dar cuenta en la ciudad de “la aporía del tiempo” (Sabugo, 2011). El acontecer de 1934-36 con la demolición de la parroquia y la construcción del Obelisco está narrado desde el eje de Diagonal Norte viniendo desde Plaza de Mayo y desde Plaza Lavalle (en que se inserta la filmación de Horacio Coppola). En el eje de Corrientes, viniendo desde el Río: luego de reconstruir el nacimiento de Corrientes angosta en la costa del Paseo de Julio del siglo XIX y de transitarla mientras es ensanchada en 1930-36, se puede apreciar al viejo templo donde la bandera patria hondeó por primera vez en 1812. Mediante una maqueta digital 3D, fue posible rodearlo viéndolo inserto en ese entorno anterior (incluida la “pulpería del Mazorquero” de la esquina de Cerrito) y girar el enfoque al eje 9J, primero mirando hacia el Río desde el MOP y luego desde el Río hacia el sur. Mediante un efecto de animación se ve crecer la edificación en altura de la década del treinta, parte de la cual es demolida antes de lo previsto por sus constructores y comitentes, en las manzanas arrasadas por el proyecto 9J en los años siguientes.

Un obelisco

A fines de 1935 un enorme y caótico vacío urbano es el resultado de la eliminación del templo y la demolición aun incompleta de las dos primeras manzanas de la futura 9J. La traza de Diagonal Norte también acaba de irrumpir y el ensanche de Corrientes lo hará el año siguiente. El impacto en el público tiene que haber sido muy negativo, según se puede inferir de los testimonios fotográficos. Hacía falta un gesto ordenador enérgico y rápido. En tres meses el Intendente De Vedia le hace construir al arquitecto Prebisch su proyecto de Obelisco de 67 metros de altura, “esa espada de plata refulgente” que según el poeta, la ciudad tenía escondida no se sabe dónde. Al reconocido fotógrafo Horacio Coppola no le alcanzó con las imágenes fijas para narrar este acontecimiento y realizó una filmación de la obra durante su construcción.⁴

A diferencia de otros obeliscos del mundo este “no es robado, es hueco y de hormigón” como apunta Sabugo, negando su condición de monolito. Su modernidad estética no está exenta de “una fuerte tensión entre historicismo y purismo abstracto...”, su forma simple, matricial, signo puro, formalización racionalista, implantada en un momento en que las ciudades solían

monumentalizarse con señoras semidesnudas, fue juzgado en aquellos días como monumento inútil”. Brandariz “incursiona en su condición de monumento multiconmemorativo, de objeto arquitectónico, de hito urbano, de símbolo, de objeto literario, de punto de encuentro de multitudes; en suma, de *landmark* porteño” sintetiza Ramos (2012) reseñando el libro de Brandariz (2012). A salvo de los grafiteros gracias a una prudente reja, su fotogenia y protagonismo “roba cámara” y confirma una potencia simbólica que no declina en las siguientes ocho décadas. Su minimalismo estético es una provocación para que el imaginario colectivo proyecte humor, nostalgias y delirios, en sus blancas y lisas fachadas, compitiendo con algunos intentos del poder político de colgar allí mensajes y consignas. A su sombra, en su entorno inmediato, se da el único lugar de la 9J en que lo peatonal llega a ser tan multitudinario que compite y frena al torrente automotor. Si algún turista se detiene y lee las inscripciones de sus fachadas se entera que allí hubo una vieja parroquia donde flamearon por primera vez los colores de la bandera de Belgrano. Pero le resultará difícil imaginarlo. Por eso la reconstrucción del hecho en imagen fija y en animación intenta una oportuna prótesis de memoria que integra la veracidad del testimonio de Berutti con una dosis de hipótesis dibujada, para reconstruir un acontecimiento ausente en la iconografía histórica pero consignado en las inscripciones de la cara norte del monumento.

Anomalías

La torre MOP además de punto de cámaras privilegiado, es otro gran hito urbano que dialoga con el Obelisco a un kilómetro de distancia, exhibiendo desde hace un par de años, hacia el norte y hacia el sur, un monumental icono de Eva Perón. Está implantada también en un sitio anteriormente registrado por la fotografía del siglo XIX: la “Calle del Pecado” en el hueco de Monserrat. Las demoliciones de la 9J fueron avanzando hasta que en los 70 llegaron hasta ese edificio que perdonaron en su devastador derrotero sur, el cual venía devorando a su paso cualquier hito menor; o sea todo. Se pensó en asumirlo duplicándolo espejado como gran pórtico, en trasladarlo, en demolerlo, pero allí quedó molesto y anómalo.

En el derrotero Norte, en Córdoba y Carlos Pellegrini, otra gran anomalía se descubrió en los archivos de fotos: una gran mole blanca de departamentos recién construida al estilo art déco tardío, o proto- racionalista, de envergadura comparable con el MOP, no fue perdonada. Los proyectistas de 1934 decidieron que la nueva avenida no iba a ser de treinta metros de ancho sino que iba a ser un bulevar que abarcaría todo el ancho de las manzanas. La mole de doce pisos subsistió las dos décadas que el avance de las expropiaciones y demoliciones tardó en llegar hasta la avenida Córdoba (ensanchada como Corrientes y Belgrano y como Independencia y San Juan en las décadas siguientes). Toda esa manzana (Córdoba, Carlos Pellegrini, Viamonte y Cerrito), está registrada en nuestra base de datos desde varios ángulos, edificio por edificio, en los días en que las demoliciones estaban llegando al sitio. En la manzana anterior, sobre la calle Tucumán casi esquina Cerrito una nueva “casa de departamentos” de nueve pisos se descubre en fotografías de 1940, edificada confiando en que las demoliciones se detendrían, o que se volvería al proyecto de 30 metros de ancho. Una maqueta digital nos permite apreciar espacialmente la magnitud de estas anomalías.

Un gran no lugar?

Estos avances de la 9J y las Diagonales entre las décadas de 1930 y 1970 son un proceso que demuelen un antes, lo borran, desconfigurando barrios y ampliando una difusa área centra pensada para los automóviles y para una gran modernización edilicia que triunfa en el área norte, justamente donde más había crecido la densidad, altura y suntuosidad de obras bastante recientes. La gran avenida, tanto en sus derroteros Sur como Norte, devora memoria urbana manzana por manzana, dejando pares de esquinas sin sus pares contrapuestos y calles sin su vereda de enfrente. Una larga herida de muerte para los barrios de San Nicolás y Monserrat que a partir de entonces pasan a ser nombres burocráticos de barrios que ya no son. Por lo tanto, a falta de una mirada globalizadora del área que solo se consigue desde el cielo, fue posible un relato visual a partir de sitios más acotados hallando los nexos con los que la narración visual logró parciales unidades en varios bloques. La metodología para narrar los sitios a través del tiempo enfrentó un desafío nuevo por este carácter difuso del “Macrocentro” y de “no lugares” de los imperios del automóvil. Pero la mirada desde el cielo ofrece un relato

impactante a escala regional: el Obelisco visto desde tomas aéreas es un tropo para simbolizar una triunfal metrópolis moderna. Así lo registra el cine internacional en "Un italiano en la argentina" (1961) de Dino Risi y Happy Together (1997) de Wong Kar-Wai, introduciendo relatos de sitios más terrestres acotados. La visión panorámica desde las alturas no tiene un correlato anterior a esa huella geográfica. Si lo tenían Puerto Madero y Puerto Nuevo en el dibujo natural de la costa hasta 1887, o el Riachuelo rectificado e industrializado del siglo XX en los anteriores meandros silvestres. La 9J en cambio carece de un referente anterior de su escala. Lo anterior desaparece manzana por manzana, cuadra por cuadra a la altura del 1000 al 1100, y lo nuevo instaure otra realidad y otra escala en la que el río automotor pasará a ser protagonista hegemónico. Lo contrapesan ciertos eventos históricos multitudinarios que la memoria colectiva tiene grabados, o últimamente, la irrupción de los piqueteros, más la traza del Metrobús en el 2013, festejos que se descontrolan, como los del mundial de fútbol 2014, etc. El cine de ficción, el documental y la TV diaria aportan con abundancia esas postales. Para una comprensión de estos nuevos espacios urbanos del siglo XX, es la fuente cinematográfica la que mejor ayuda a captarlos como conjuntos y en su infinito movimiento.

Sitios que resisten

Resisten como "si-lugares" sitios como las plazas Lavalle, Libertad y Constitución, ofreciendo la posibilidad del registro de procesos de transformación: el de la gran terminal en el último caso, como un palimpsesto y el de plaza Lavalle como serie de sustituciones en el marco arquitectónico: el Colón que reemplaza a la primera estación ferroviaria, Tribunales al "Cuartel del Parque" y otra manzana verde al Palacio Miró. Estas plazas y en algunos nodos urbanos singulares sigue siendo viable una narración por capítulos del Macrocentro, con las metodologías ensayadas en los anteriores proyectos. La memoria peatonal encuentra un relato posible en algunos de estos espacios con identidad anterior y posterior, que hay que ir descubriendo en los archivos de imagen, como núcleos generadores de enlaces sincrónicos con los espacios aledaños, y diacrónicos con otros tiempos del mismo espacio.

Corrientes angosta del siglo XIX naciendo en el Paseo de Julio al borde del agua tiene una continuidad de registros pictóricos y fotográficos que permiten hacer un relevamiento del impactante proceso de transformación de esas esquinas que culmina en los veinte con el Correo Central y en los treinta con el Justen, el Comega y el ensanche de su traza. Pero la rica mitología de la fiesta nocturna en esa calle no se trasparenta en las imágenes actuales de las siguientes cuadras, sino hasta llegar a los cines Opera y Rex y al Obelisco.

Los cruces de las diagonales Norte y Sur, con Florida y con Perú respectivamente, encuentran en las bases de datos testimonios anteriores y coetáneos a la gran cirugía urbana de los años treinta en su etapa inicial.

Las cuatro esquinas de Perú y Alsina cruzada a 45 grados por la diagonal, fueron fotografiadas por Coppola desde la torre recién construida del Consejo Deliberante con la esquina de la Manzana de las Luces aún entera y sin la tosca ochava ni el monumento a Roca, y con la todavía intacta Facultad de Exactas (ex sede inicial de la UBA, ex Procuraduría de Misiones Jesuíticas). El reciente proyecto para completar la Manzana de las Luces es visible en soporte digital que se puede integrar como memoria futuraria. Ya no está el Mercado del Centro, que fue registrado desde otros ángulos en el siglo XIX, ni la Ranchería de Guaraníes porque no existía la fotografía, pero todas esas memorias se cruzan en un tejido que hilvanan un guión audiovisual con la metodología ya experimentada. Sorprende descubrir en los testimonios fotográficos que el pórtico de entrada de ese mercado es más importante en el sur (esquina de Moreno y Chacabuco) que en el norte, más modesto aunque realizado por una plazuela.

El cruce de Florida y Diagonal Norte no tenía un nodo anterior en ese sitio, como el Mercado del Centro en el caso anterior, pero Florida era muy mirada por la fotografía de fines de XIX. La irrupción de Diagonal Norte, al no ser un cruce prolijo a 45 grados generará ulteriormente una de las postales porteñas más reconocibles, con espacio más complejo abierto y rico, con la placita del monumento a Roque Sáenz Peña articulando el tejido y la gran calidad arquitectónica del nuevo entorno edilicio 1920-30. En estos nodos urbanos la metodología vuelve a encontrar puntos de apoyo para iniciar los itinerarios, pero el macrocentro como conjunto unitario se dispersa en sus grandes avenidas y en su ausencia de límites.

Macrocentro y más allá

Los planificadores urbanos desde el siglo XIX y XX proyectaron estas grandes avenidas, pero lo que la memoria visual va registrando en el transcurso del siglo XX y XXI siempre se va desviando de lo prefigurado según otra ley a develar. Las grandes perspectivas aéreas dibujadas por Forestier (Comisión de Estética, 1925), se quedan en el papel, muy lejos de lo que el material fotográfico testimonia sin compasión: una realidad que se desvía de lo planificado, que pide alguna herramienta iconológica para intentar su lectura. Pero no deja de ser un dato a tener en cuenta este imaginario racionalista de los planificadores de los años 30, reconstruido en 3D por Dora Castañé (2006) e investigados por Alicia Novick y Gustavo Brandariz (2012), como discurso urbanístico y voluntad modernizadora.

El Obelisco pensado y construido en tres meses de 1936, aparece como fulminante y triunfal gesto que ratificó el proyecto de la 9J, que en la primera década es más una gran plaza que una avenida. Las demoliciones se hicieron más discontinuas en las siguientes décadas, pero finalmente llegaron a fines de siglo, más allá de donde habían sido concebidas en los años 30 con un concepto de “estética urbana” “ad intra”, para implicarse a un nivel regional por su conexión con las dos grandes terminales ferroviarias y con las autopistas de los 70-90. Los primeros proyectos de una “Avenida Norte Sur” no la soñaban tan expandida como llegó a ser, sino mucho más acotada a un concepto intraurbano de mera ampliación del centro. Plaza Constitución no estaba prevista en los años 30 como polo del proyectado (*Comisión de Estética*, 1925). Pero el ojo del cine mudo, y antes la fotografía, ya le habían descubierto su vocación de gran protagonista urbano, mucho antes de llegar a ser el cruce de las grandes autopistas de fines del siglo XX. Los ámbitos finalmente implicados en su dinámica como esta plaza, encuentran también en el cine el vehículo que las engloba y sintetiza como nueva ampliación del centro. En el primer largometraje argentino “Nobleza Gaucha” de 1915, es plaza Constitución la puerta por la que el héroe accede del campo a la ciudad. En “Breve Cielo” de 1968 el periplo de dos días y una noche de los protagonistas empieza y termina en ese sitio. El cine de Kohon de los 70 lo reitera tomado como locación las demoliciones de las últimas manzanas hacia esa “terminal” con su mirada desencantada. Hacia el Sur, la deriva visual de esta pesquisa redescubre a plaza Constitución como el gran polo que compite con el inicial de la Plaza de la República y su radiante y muy racionalista obelisco, para proyectarse hacia un horizonte más denso y complejo, retomando un eje fundacional, el camino hacia el Riachuelo, la “calle larga de Barracas”. Esa “escena primitiva” del sur no parece haberla tenido muy en cuenta los planificadores de los años 20 y 30, y sin embargo era mirada insistentemente por fotos pioneras del siglo XIX, todavía con muchas carretas en primer plano. “La alegre algazara del trabajo y el comercio”, en la extasiada expresión sarmientina referida a esos barrios progresistas implicados en la Calle Larga que va hacia el puerto de Barracas. Las fotos de Rimathé de 1885, fascinadas por el naciente ferrocarril del Sur y las grandes obras de su terminal, están tomadas desde lo alto de la enigmática “gruta de Constitución” del intendente Torcuato de Alvear (Djenderejian, 2007). Miran desde allí y, por sobre las mansardas y falsas chimeneas de la gran terminal, registrando el brumoso horizonte del barrio de Barracas y del Riachuelo. (Constitución y Barracas mostró ser un tema tan conspicuo que pasó a objetivo del siguiente proyecto UBACyT 2013-16).

Hacia el Norte la 9J prolongada como autopista, tampoco puede detenerse ni ante la Villa 31 pero la costa obliga su desvío Noroeste. La huella geográfica de la gran avenida se constituye en el ícono urbano del conflictivo siglo XX, y va al encuentro de una vocación a escala regional supra urbana, muy lejos del encuadre “estético” proyectado en la década de 1920.

La asimetría del Macrocentro y otras conclusiones

Un bloque de montajes de 28 minutos logra un relato unitario de este Macrocentro exitoso del Norte. Otro de 10 minutos transita la apertura de Diagonal Sur y el ensanche de Belgrano en el contexto de otros frustrados intentos de replicar en el sur el éxito urbanístico del Macrocentro Norte. Otros 5 minutos recorren el eje Perú-Florida evidenciando este contraste. La desaparecida envergadura de estos tres relatos refleja la dificultad para configurar unitariamente la narración visual del Macrocentro.

El gran proyecto se imprime triunfalmente en San Nicolás y en el Barrio Norte a partir de la gran calidad urbana de la Diagonal Norte. La 9J nace con fuerza en el doble cruce entre ella y la ensanchada Corrientes, pero su efecto diferencia un Norte exitoso en su renovación urbana

y un Sur donde no germinaron otros MOP, y donde la Diagonal quedó trunca así como el proyecto arrasador de Bonet de los años 60. Los ensanches de las calles del sur (Belgrano, Independencia y San Juan) se van cumpliendo a mediados del siglo, pero en esos barrios los grandes planes de renovación tipo “tabula rasa” de los 50 y 60 son frenados por una voluntad de preservación histórica que va creciendo tras la huella de pioneros como los arquitectos Buschiazzo y Peña (aunque en el siglo XXI algunos códigos restrictivos son morigerados y algunas altas torres están despuntando).

La Diagonal Sur arranca en los años 30 en Plaza de Mayo sacrificando tres módulos del ala izquierda del Cabildo. En su primer cruce a 45 grados con Perú y Alsina cercena la esquina de la sede fundacional de la UBA, ex Oficio de las Misiones Guaraníticas y genera un ámbito desperejo en su marco arquitectónico. Su impulso se detiene (para siempre?) en la siguiente esquina luego de borrar las memorias de un efímero Mercado del Centro donde anteriormente estaba la Ranchería de los Guaraníes y el Teatro de la Ranchería. Aquí los montajes en video transitan hasta el siglo XVIII del sitio con algunas hipótesis visuales de “la ranchería” que introducen a documentos fotográficos del mercado del siglo XIX y la ex manzana jesuítica deviniendo en sede de la universidad.

La clásica antinomia Centro-Barrios se convierte en yuxtaposición en el “Macrocentro” remitiendo a imaginarios del habitar porteño que, más allá de jurisdicciones administrativas, implican una densa carga simbólica condensada en esa realidad física que, como un material arqueológico, foto por foto, se hilvana en los relatos visuales de MVBA. Esta narración de lo que ocurrió en el siglo XX y continúa en el XXI se desvía de lo que se proyectó. Se tropieza con inevitables lagunas y solo arbitrariamente se puede definir su área. Su complejidad urbana no puede ser entendida linealmente desde un plan triunfalista que no pudo advertir todo lo que se desencadenaría, ni las resistencias, ni la distinta forma de asimilación de la renovación urbana en el norte y en el sur. Los barrios del sur resistieron y los proyectos quedaron trancos y frenados despertando reacciones de preservación patrimonial no previstas por los proyectistas de principios del siglo XX. La premisa parece haber sido, como apunta Margarita Gutman (2011), la de una ciudad soñada más para vehículos que para seres humanos de a pie. La “sustentabilidad” no era un tema. El transporte público que las vías tranviarias y ferroviarias habían asumido tan eficazmente desde el XIX, fue la gran claudicación en las décadas finales del XX. Transformaciones recientes y actualmente en curso, como la peatonalización de calles céntricas y el Metrobús de la 9J, desdibujan y redibujan el punto de llegada de estos viajes en el tiempo que quedan con final abierto.

Lo que se perdió en ese gran festival de demoliciones puede ser reconstruido gracias a la “nube” internet de imágenes de archivo, pero solamente como relato visual fluido en el derrotero de las nuevas avenidas en su proceso de ensanches y demoliciones. Los sitios anteriores y su habitar solo parcialmente pueden reconstruirse, como nodos puntuales sin correlato con ese Macrocentro que avanza entre 1930 y 1980. Casi cada cuadra y cada esquina demolida tiene testimonios fotográficos anteriores, pero su nexos con el futuro es casi imposible. Un macrocentro de una nueva ciudad del siglo XX nace como huérfano e ignorante de su filiación a otra ciudad anterior. Los montajes son el relato de una ruptura. La 9J y las diagonales tienen una escala monumental que se despegan de los sitios anteriores.

A la pérdida del río como componente del habitar porteño que fue el gran tema de los anteriores proyectos MVBA, se agrega a fines del siglo XIX la pérdida de la pampa atisbada desde esos barrios de la primera corona del casco histórico. Pero en el siglo XX la poderosa fascinación de monumentales íconos como el Obelisco, “la avenida más grande del mundo”, “las luces del centro” y los rascacielos, hacen olvidar peligrosamente que hubo un escenario anterior, y que el resultado que vemos a nuestro alrededor no es ni fatal, ni obvio, ni inmóvil. El obelisco fue un as de espada que la ciudad tenía escondido según fabula Fernández Moreno. Sin embargo esa metáfora poética puede también inducirnos a advertir por el camino del absurdo, que es conveniente reconstruir el relato material con documentos visuales, como una forma de comprender mejor lo que realmente aconteció. Y sigue aconteciendo.

Fuentes básicas de un marco teórico

La sede de MVBA, el Instituto de Arte Americano (FADU-UBA) es el ámbito donde se gestaron esta serie de proyectos y son sus archivos de imágenes y los trabajos de sus investigadores de Historia Urbana su fuente básica. Los trabajos de Alicia Novick organizaron los materiales histórico-críticos sobre los espacios urbanos del macrocentro, su planificación y sus protagonistas (Novick 1998, 2009, 2011). Marta Miras enfocó el rol de la fotografía como insumo singular en la construcción significativa de la ciudad moderna (Miras 2003) y Gustavo Brandariz el obelisco y su imaginario en reciente publicación. (Brandariz 2007 y 2012). Los imaginarios del habitar implicados en la antinomia Centro-Barrios son el campo explorado por Mario Sabugo (2013) en las fuentes de la cultura popular. De Paula, Pando, Liernur, Ramos de Dios, Favelukes, Caride, Gutman, Giunta, Gorelic, Sivestri, Gamondés, Schávelzon, Lupano, Hendlin y otros investigadores de lo urbano del IAA viene construyendo un campo teórico crítico sobre la historia urbana porteña. Se puede ver actualizado este aporte básico en el número 41 de Anales del IAA (año 2011-12) dedicado al tema "Buenos Aires en Proyectos".

NOTAS

1 "Memoria Visual de Buenos Aires" es el nombre que engloba la serie de Proyectos UBACyT dirigidos por los autores de esta ponencia, con un equipo de investigación en la isla de edición y en las cámaras integrado por los Diseñadores de Imagen y Sonido egresados de la FADU-UBA. Diego Cortese, Ignacio Boselli, Andrés Paz Geuse, Juan Ortiz y pasantes de otras carreras FADU. El Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo (IAA- FADU-UBA), es la sede de este programa, IAA y su Centro de Arqueología Urbana, han prestado asesoramiento y el acceso a sus fondos documentales, el Archivo General de la Nación, el Museo de la Ciudad, la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, el CEDIAP, el CEDODAL, el Museo del Cine, y la Biblioteca FAU-UBA, entre otras instituciones y colecciones particulares.

www.iaa.fadu.uba.ar/mvba

2 Memoria Visual de Buenos Aires - Barrios del Macrocentro. Cod. 20020090100260 (UBACyT 2010-2012)

3 Estos montajes de imagen fija, con anacronismos intencionales se exhibieron en la muestra "Buenos Aires 200 años en 20 imágenes" del 2010 propiciada por el CICOP y la SCA, en la Manzana de las Luces, en el Marq, en Casa FOA, en Congreso CICOP Mar del Plata, en Tandil y montada en el IAA en julio-septiembre 2012, en la Noche de los Museos 2014 en la FADU y en Bariloche en el 2015.

4 Documental "Así nació el Obelisco" (1936) Horacio Coppola, en filmico 16mm 10', este reconocido fotógrafo muy generosamente nos facilitó copias de su archivo filmico y fotográfico en los comienzos de nuestra investigación año 1987.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, G. (1975). *La poética del Espacio*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

BRANDARIZ, G. (2007). *Corrientes 1066. Un recorrido por la historia del Obelisco*. Buenos Aires, Argentina: Embajada de la R.F. de Alemania.

BRANDARIZ, G. y ZEMBORAIN, E. (2012). *Obelisco. Ícono de Buenos Aires*. San Isidro, Argentina: My Special Book y Fundación Desarrollar.

CASTAÑÉ, D. (2006). Reconstrucción digital de la Avda. 9 de Julio. En *José Esteves 1879-1942*. Buenos Aires, Argentina: CEDODAL – CONICET.

CENCI, W. (2013). Arqueología visual de la ciudad. Sedimentación semiótica y metamorfosis urbana. Aportes sobre "Memoria Visual de Buenos Aires". *Revista Área Nro. 19*. Buenos Aires: FADU-UBA

COMISION DE ESTÉTICA EDILICIA. INTENDENCIA MUNICIPAL. (1925). *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plan regulador y reforma de la Capital Federal*. Buenos Aires, Argentina: Municipalidad de Buenos Aires.

DJENDEREGIAN, J. y otros. (2007). *Ciudad y campo entre dos siglos. Fotografías de Samuel Rimathé. 1890-1910*. Buenos Aires, Argentina: Ed. De la Antorcha.

GOROSTIZA, J. (2007). *La profundidad de la Pantalla. Arquitectura+Cine*. Santa Cruz de Tenerife, España: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.

GUTMAN, M. (2011). *Buenos Aires. El poder de la anticipación. Imágenes itinerantes del futuro metropolitano en el primer Centenario*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Infinito.

LOBETO, C. (2001). "Miradas reales miradas virtuales. El uso de las tecnologías audiovisuales en museos y centros culturales". En *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. (IX Jornadas del CAIA) Poderes de la Imagen*. Buenos Aires, Argentina.

MIRÁS, M. (2003). Imágenes del espacio público. Buenos Aires 1900. En Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (Ed.), *Anales del Instituto de Arte Americano*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FADU-UBA.

NOVICK, A. (1998). Alberto Prebisch: la vanguardia clásica. En Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (Ed.), *Cuadernos de Historia Nro. 9 Protagonistas de la Arquitectura Argentina*. Buenos Aires, Argentina: IAA-SCA.

NOVICK, A. (2009). *Las dimensiones de la ciudad bajo el prisma de los planes y proyectos. Historias, palabras y libros*. Mar del Plata, Argentina: Centro de Estudios Históricos, arquitectónicos y urbanos.

NOVICK, A. (2011). La Avenida más ancha del mundo. Política, arquitectura e imagen. En Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (Ed.), *Anales del Instituto de Arte Americano, Nro. 41*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FADU-UBA.

PANOFSKY, E. (1955). *El significado de las artes visuales*

PRIAMO, L. (1997). *Imágenes de Buenos Aires. 1915-1940. Fotografías del Archivo de la Dirección Municipal de Paseos y de otras colecciones*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Fundación Antorchas.

RAMOS DE DIOS, J. (2012). Luxor en Buenos Aires. Recensión de Brandariz 2012. En Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (Ed.), *Anales del Instituto de Arte Americano Nro. 42*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FADU-UBA.

RAPONI, G. y BOSELLI, A. (2003). Locaciones en la poética del cine. *Contextos Nro. 12*. Buenos Aires, Argentina: FADU.UBA.

RAPONI, G. y BOSELLI, A. (1992). "La arquitectura argentina en el cine mudo". En *Cuadernos de Crítica*. Buenos Aires, Argentina: IAA-FADU-UBA.

RAPONI, G. y BOSELLI, A. (1999). Navegando la transformación urbana. Experimentos multimedia para una lectura de la ciudad. En Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (Ed.), *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Volumen Nro. 33-34 1998-1999*. (pp.193-201). Buenos Aires, Argentina: IAA-FADU-UBA.

SABUGO, M. (2011). Memoria visual, memoria imaginada. *Revista Summa nro. 114*.

SABUGO, M. (2013). "Del barrio al centro. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense"

TIRRI, N. (2012). *El transeúnte inmóvil. La perspectiva urbana en el cine*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

TAQUINI, G. (2001). "Enciclopedia: un punto de inflexión en el documental argentino". En *1er Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. (IX Jornadas del CAIA) Poderes de la Imagen*. Buenos Aires, Argentina: CAIA-UBA.

Alberto Boselli es arquitecto, graduado en la Universidad de Buenos Aires y graduado en Filosofía en la Universidad del Salvador. Docente e investigador de Arquitectura e Historia de la Arquitectura. Vocal Comisión Directiva CICOP Argentina. Investigador en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas FADU-UBA. Viene desarrollando desde 1986 con la arquitecta Graciela Raponi, un programa de investigaciones UBACyT en el campo de la Memoria Visual de Buenos Aires, elaborando montajes audiovisuales que reconstruyen la gestación y transformación de la ciudad a través del tiempo. La transferencia de estos recursos audiovisuales a la docencia, y la edición de series de videos documentales, le han merecido premios y reconocimientos nacionales e internacionales.

Graciela Raponi es arquitecta, graduada en la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigadora. Fue la creadora en 1983 del Centro Audiovisual/ Mediateca FADU-UBA, en 1989 integró la Comisión para crear la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la FADU-UBA. Investigadora del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas FADU-UBA. Directora desde 1986 con el Arq. Alberto Boselli de los Proyectos de Investigación UBACyT sobre la Memoria Visual de Buenos Aires, estos materiales generaron un archivo en video sobre la ciudad, el diseño y el cine. Es miembro fundador de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). La edición de series de videos documentales, le han merecido premios y reconocimientos nacionales e internacionales.