

Utopía registrada.

Sonia Sasiain

Introducción

Este trabajo parte de considerar a la *Nueva Argentina*, proyecto elaborado durante el primer peronismo, como una “utopía de forma espacial”. Harvey ([2000]2007) define así a la utopía que promueve el libre juego de la imaginación que, a partir del texto de Moro de 1516, se propone cumplir con el deber moral de garantizar la paz social a través del diseño armónico de una ciudad.

Durante el peronismo, se desarrolla el concepto de planificación que aumenta el poder del Estado en el diseño urbano a nivel nacional. A la vez, Buenos Aires, por ser la Capital y la ciudad más moderna del país, con la mayor oferta de bienes y de servicios, actuaba como cifra de lo que el resto de las ciudades podrían alcanzar si se cumplía la planificación estatal. En ese período, la propaganda cinematográfica oficial, prometía que la planificación, bajo premisas racionales, permitiría la modernización radical del entorno construido como medio eficaz para solucionar problemas sociales, en la misma medida que aumentaba el control estatal.

Este trabajo propone analizar una selección de filmes que dan testimonio de la imaginación de los profesionales —tanto del campo cinematográfico como del arquitectónico y urbanístico— que, desde el período de entreguerras, se sintieron llamados a explorar alternativas socioespaciales para ofrecer una salida a los crecientes problemas sociales. El hilo conductor que une a estas fuentes es la voluntad de renovar, antes que a la ciudad a la vivienda; porque se la concebía como la base del proyecto reformador de la ciudad, y se suponía que una vez modernizada la pequeña escala se podría reformar a la ciudad y, garantizar de este modo, la armonía social.

Antecedentes

Desde comienzos del siglo XX, la utopía está presente en las vanguardias y en sus programas. Desde que el Expresionismo propone un socialismo capaz de realizar una “reforma de vida” integral, según lo enuncia Bruno Taut¹, este ideal se extiende a otros movimientos. Al mismo tiempo, la Revolución Rusa ofrece un modelo para una sociedad enteramente nueva. El modo de pensar y de actuar esta nueva realidad difiere entre los artistas. Algunos, enfatizan el modelo constructivo, otros el proceso analítico de creación y todos la búsqueda de intervención directa en la realidad como objetivo de un nuevo proyecto utópico. El deseo de conectar arte y vida trae un espíritu de colaboración entre artistas y diseñadores, con los arquitectos a la cabeza. Los arquitectos de vanguardia y los artistas se lanzan a un esfuerzo colectivo que borra el límite de las disciplinas.

Después de la Primera Guerra Mundial, los avances tecnológicos, las búsquedas de nuevas síntesis que produjeran las soluciones que el mundo necesitaba para no caer en una nueva guerra y la Revolución Rusa, pusieron a la utopía en primer plano. Surgieron propuestas desde campos profesionales y no profesionales que buscaron, a través de la reforma radical de la ciudad histórica o a través del diseño de nuevas ciudades, crear un nuevo campo que permitiera desde distintas perspectivas, criticar lo existente y, a la vez, ofrecer

1 En 1920 redacta un guión para el filme *Die Galoschen des Glücks (Los zapatos de la suerte)*. Se ha sugerido que este guión es un proyecto basado en sus posiciones acerca de la arquitectura hasta 1920 y que, incluso, presenta concepciones relacionadas con su *Glashauss* construida para la Exposición del Werkbund. Finalmente, el filme no se produce pero ya se evidencia la valorización que los arquitectos hacen del cine como medio de difusión de sus proyectos. (Gaité, A., 2007: 275)

alternativas superadoras. En el campo cinematográfico estas dos corrientes se manifestaron por un lado, con filmes producidos por profesionales “el cine de los urbanistas” y por otro, desde el campo de la ficción “el cine de los artistas”.

En nuestro país, el rol de los profesionales que buscaron difundir sus proyectos a través del cine tuvo distintos vaivenes que estuvieron atados a la coyuntura política. Los proyectos filmados aumentaron a medida que se sistematizó la producción de propaganda cinematográfica por los distintos gobiernos del período y alcanzó su máxima producción durante el peronismo.

A nivel urbano, los planes y proyectos para la ciudad, tuvieron en cuenta las necesidades de los habitantes desde una dimensión social. Durante los años veinte del siglo pasado, se dio en Europa un debate urbanístico que tuvo repercusiones locales. Una pregunta reunió a los arquitectos alrededor de uno de los problemas más acuciantes del momento: la vivienda digna en el *espacio mínimo* para la existencia. El proyecto arquitectónico moderno, que nació alrededor de los CIAM en 1928 (Congresos de la Arquitectura Moderna) se difundió, entre otros medios, a través del cine. Muchos de estos documentos fueron elaborados para exhibiciones, conferencias y foros enfocados en la transformación de la ciudad en este período de grandes incertidumbres y de reclamos sociales.

Los CIAM, con Le Corbusier como su cara más visible, aspiraban a dar respuestas funcionales y racionales al proyectar, a partir de la renovación del espacio doméstico, una nueva ciudad. Para el maestro, que visita nuestro país en 1929, las ciudades deben funcionar como máquinas eficientes, productoras de modernidad, con espacios para trabajar, recrearse, circular y habitar.

Esta propuesta surge como resultado de investigaciones, realizadas en distintos campos, acerca de la racionalización de los procesos vitales humanos para alcanzar la máxima producción de los cuerpos, e implica el estudio de los movimientos que desde el último tercio del siglo XIX, las nuevas tecnologías: la fotografía primero² y después el cine, permitieron registrar de un modo novedoso. Esto produjo cambios profundos en el modo de concebir y de habitar el espacio.

En el “cine de los urbanistas” encontramos películas producidas por profesionales europeos y americanos con el preciso objetivo de contribuir al debate disciplinar y de sostener una teoría específica para el proyecto de la ciudad. Algunos ejemplos son: *Neues Bauen in Frankfurt am Main*, Alemania 1928 (con textos de Ernst May), *Die Stadt von Morgen*, 1930 (con textos de Maximilian V. Golbeck), *La giornata nella casa popolare*, Italia 1933 (dirigida por Piero Bottoni), *Pour mieux comprendre Paris*, Francia 1935 (dirigida por Marcel Poëte), *The City*, Estados Unidos 1939 (narrador Lewis Mumford), *Batir*, 1930 y *Architecture d'aujourd'hui*, Francia 1930, (dirigidas por Pierre Chenal con textos de Le Corbusier) *Some activities of Berrmonsey Borough Council*, Londres 1931, *Housing problems*, Londres 1935.

Dos de estas películas: *Batir* y *Architecture d'aujourd'hui* fueron producidas para una nueva revista de arquitectura: “Architecture d'aujourd'hui” y esto demuestra que se deseaba establecer una nueva relación con los lectores como agentes activos de la modernización de la ciudad. La revista se lanza en París en 1930, y encarga tres documentales al director Pierre Chenal³ que contó con la colaboración especial de Le Corbusier. Estos documentales estaban dedicados a la arquitectura moderna de los hermanos Perret, Robert

2 Impulsados por las investigaciones acerca del sistema de la visión humana y por el taylorismo, Eadweard Muybridge y Etienne Jules Marey producen cronofotografías que dan cuenta de la distancia que hay, entre la representación tradicional pictórica y la imagen que registra una cámara, de los seres vivos en movimiento. Estos temas son analizados en profundidad por Oubiña, David en *Una juguetería filosófica*.

3 Su verdadero nombre era Pierre Cohen. Durante la Segunda Guerra, ante la avanzada del Estado de Vichy decide emigrar hacia Argentina. Poco días después de su llegada, Luis Saslavsky le ofrece trabajo y comienza una fructífera carrera como director en nuestro país durante casi una década. Más información en www.cinenacional.com.

Mallet Stevens, Le Corbusier y Pierre Jeanneret⁴. Este cine apela directamente al público y le muestra no sólo las formas de la nueva arquitectura sino también las posibilidades ofrecidas para transformar la vida cotidiana.

La pedagogía de las imágenes

Desde fines del siglo XIX, se elaboran distintos planos y planes para Buenos Aires que proyectan un espacio ordenado, “funcionalmente” útil y equilibrado. Pero recién en 1924 Alberto Prebisch, junto con Ernesto Vautier, de regreso al país luego de un viaje a Europa, en donde toman contacto con el debate internacional; elaboran un proyecto para una ciudad que introduce, por primera vez, la idea de un plan urbano que subordina la arquitectura al conjunto a partir del diseño de viviendas populares. Durante la década siguiente, estos arquitectos serán los responsables de dos de los proyectos urbanos más importantes del período: la implantación del Obelisco (Prebisch) y la realización de la Avenida Gral. Paz (Vautier).

Para 1936, Buenos Aires era una ciudad consolidada, con la mayor cantidad de bienes y de servicios del país, en la que vivían dos millones y medio de personas. El tejido urbano en el centro de la ciudad contaba con construcciones que alcanzaban de tres a cuatro niveles de altura promedio y se percibían los primeros edificios de diseño moderno que llegaban a los diez pisos. En ese período se completan las infraestructuras y se construye la Av. Gral. Paz, según proyecto de Ernesto Vautier. La operación representó el mayor impacto urbano para el área, distribuyendo el tránsito entre la ciudad y los suburbios, pero también conformando una frontera material que los separaba.

En este marco de fervor constructivo, en 1936 se revisa la historia de la ciudad, según la corriente de la Nueva Escuela Histórica Argentina, y se concluye que la primera y verdadera *fundación* fue la de Pedro de Mendoza en 1536, que se conmemora con la inauguración de varias obras públicas: el ensanche de la calle Corrientes, la apertura de la avenida Norte-Sur (actual 9 de Julio) y con la erección del Obelisco como nuevo centro cívico, a cargo de Alberto Prebisch. El proyecto también incluyó, como encargo particular, la construcción del cine Gran Rex sobre la Avenida Corrientes.

Estos cambios urbanísticos promovieron un crecimiento en la actividad cultural, con una mayor afluencia del público a cines, teatros y a actividades de esparcimiento al aire libre. En 1935 concurrían al cine, en Buenos Aires, 16.901.389 de espectadores por año, en 1939 esta cifra aumenta en un 40% y en 1944 en un 107%.⁵ El espacio público se convirtió así en un escenario propicio para la implantación de actividades de convocatoria masiva.

En este contexto, Horacio Coppola, fotógrafo formado en la Bauhaus,⁶ es convocado para filmar *Así nació el Obelisco (1936)* probablemente para ser exhibido en una muestra que no se llegó a realizar por falta de presupuesto. El filme de su construcción, es posiblemente, uno de los primeros que registró a una obra pública desde el armado de la estructura hasta su revestimiento. Con esta película, el gobierno esperaba difundir sus logros para evitar lo que Benjamin advierte acerca de “la arquitectura [que] siempre ha representado el prototipo de la obra de arte cuya recepción es consumada por la colectividad en un estado de distracción”. El filósofo valora el “efecto shock” del filme capaz de sacar al público de su estado de distracción, y de ofrecerla a un público ahora atento —es decir, hacer un filme de la construcción— (Vidler, 1993).

4 Sólo se conservan los mencionados, *Trois chantiers* completaba la colección pero está perdido.

5 □Revista de Estadística Municipal□, N° 664, julio/setiembre de 1945, p. 257, citado en Ballent (2005)

6 Pasó por la Escuela en 1933. También realizó las fotografías del Álbum oficial que se edita para celebrar el Cuarto Centenario de la Fundación de la ciudad por Pedro de Mendoza. Para un análisis detallado ver Gorelik, A. (2004) *Miradas sobre Buenos Aires*. Según Gutierrez, Juan José: *Coppola* (Colección “Fotógrafos argentinos del siglo XX”, Buenos Aires, CEdAL, 1982) “registrará la construcción del Obelisco, pensando, sin duda, en una exposición frustrada, que sólo se transformaría en álbum de fotos años más tarde. (...) trabajo que queda trunco por falta de partida presupuestaria”, p. 2.

Con el dinamismo propio de la vida metropolitana, en apenas sesenta días se construye e inaugura el Obelisco y su carácter moderno se indica con la confluencia de la avenida Diagonal Norte, Nueve de Julio y Corrientes, y su ubicación en la parte superior del túnel que cruza dos líneas de subterráneos (B y D) traduce las ideas de la velocidad y de flujo constantes. En el filme se muestra desde la preparación de la estructura de hierro para el hormigón armado hasta el revestimiento. Hay una morosidad de la cámara que, con primeros planos y planos medios, enfoca los detalles constructivos. Luego, a través de planos picados y contrapicados, muestra al monumento como un rascacielos, y después de ascender por el interior, le da al espectador la experiencia de la vista cenital de la ciudad desde el remate. Hay una voluntad de resaltar la altura (63 m hasta el ápice) en los planos que enfocan en dirección al Safico hacia el este y al Kavanagh hacia el norte, los dos rascacielos más altos construidos hasta ese momento. A través de planos y de contraplanos señala, no sólo la aparición de la marca conmemorativa, sino también la gran sombra proyectada sobre la ciudad. Muchas tomas y detalles constructivos se parecen al filme de Pierre Chenal con textos de Le Corbusier *Batir* (1930). En este corto, se monta una arquitectura moderna con materiales y procedimientos similares a los utilizados para construir el Obelisco: estructuras tubulares, dimensiones monumentales, materiales modernos: el hormigón armado, elementos premoldeados.

La propaganda de las nuevas construcciones y la difusión por diversos medios: cine, revistas y afiches se sistematizará durante el peronismo. Ya en 1943 con la creación de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, el Estado decreta la obligatoriedad de la exhibición de noticiarios cinematográficos. A través de este canal, el gobierno pudo sistematizar la difusión de la obra pública.

La utopía urbana moderna

Una concepción más estetizada del registro urbano, ya había constituido un género de lo que aquí llamamos “los filmes de artistas” en las películas alemanas de ficción de la época de Weimar, especialmente aquellas de Ruttmann, Lang o Murnau que representaban un espacio simbólico de la experiencia urbana de la modernidad: fugaz, veloz, fragmentaria por la superposición del montaje y por la angulación extrema del encuadre. En estos filmes, bajo la mirada de los directores, artistas y arquitectos también trabajan juntos.

Wladimiro Acosta⁷ es uno de los arquitectos que participa de estas búsquedas interdisciplinarias. Nacido en Rusia, llega al país desde Alemania, donde había trabajado en las escenografías de filmes de ficción expresionistas rodados en la primera Posguerra y, cuando se radica aquí, continúa con esta actividad. En Alemania trabajó como arquitecto jefe en el estudio de los hermanos Hans y Wassili Luckhardt quienes participaron junto con Scharun y otros expresionistas en la preproducción del filme de Taut ya mencionado. En Europa había tomado contacto con los debates de la arquitectura moderna que trae a nuestro país. Tal es así que en 1937 se convertirá en el representante argentino de los CIAM.

Cuando Acosta llega a Buenos Aires encuentra que la ciudad existente, tradicional, entra en tensión con la que ven los argentinos recién llegados como él, para quien la valorización del presente excluye “la preocupación de traicionar una historia de la que no forma parte.” Sarlo (1988). Para el arquitecto, Buenos Aires está sometida a la lógica del capitalismo, y considera que la ciudad tradicional debería ser radicalmente transformada a través de la técnica y, de la reforma social.

Su proyecto para la ciudad (1927-1935) nació de su preocupación por solucionar el tema de la vivienda popular. Partió de la propuesta de unidades que llamó *City Blocks* la reelaboración, en clave profesional, de

7 Según Beatriz Sarlo, Wladimiro Acosta, había diseñado los decorados del Fausto de Murnau ver “Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada” “Punto de vista” Año XV, N° 42, abril de 1992

muchas de las imágenes de *Metrópolis* (1927)⁸ de Fritz Lang, inspiradas en los rascacielos de Chicago, se hace presente en este proyecto.

La “vanguardia” arquitectónica local

En 1937, jóvenes arquitectos de reciente graduación, crean el grupo Austral. Entre ellos se encuentran Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, figuras centrales en la renovación en los proyectos urbanísticos para la ciudad. Aunque es ingenuo y reductivo imaginar, tal como afirma la historiografía canónica, que con ellos comienza la historia de la Arquitectura Moderna en Argentina, sí es verdad que la mayoría de esos jóvenes interviene en el campo profesional con actitudes características de la vanguardia ya descritas.

Las mismas búsquedas de los integrantes del Grupo Austral también estaban presentes en otras manifestaciones de la vanguardia local de los años cuarenta: las del grupo de Artistas Arte Concreto Invención (AACI) reunidos por el interés en la producción material. Estos artistas estaban influidos por las experiencias del productivismo ruso que exploraba las posibilidades revolucionarias contenidas en el diseño de objetos cotidianos. En su propuesta de invención de un nuevo tipo de objeto plástico, aspiraban a realizar una integración entre el arte y la vida como parte constitutiva de un cambio formal. Este fervor utópico se difundió en la creencia de que la condición humana podía mejorarse por los aportes del arte y del diseño —más espiritual y más racional a la vez— (García, 2011). La amplitud de sus intereses se evidencia en que diseñan desde una silla, la BKF⁹, hasta proyectos para la transformación integral del habitar, objetivo que los arquitectos compartían con los artistas ligados a las vanguardias, entre ellos, cineastas.

La utopía en la planificación

En 1937, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan que, en ese momento se encontraban de viaje de egresados en París, realizan una estadía en el estudio de Le Corbusier, durante la cual, colaboraron con el desarrollo de un plan de Buenos Aires con la participación del arquitecto catalán Antonio Bonet. Un proyecto que parte del Plan Director para Buenos Aires elaborado por Le Corbusier, durante su visita al país en 1929. Finalmente, los tres jóvenes profesionales regresan a la Capital y participan aquí, en una división municipal en la reelaboración del proyecto con el nombre del Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) desde 1947.¹⁰ Al año siguiente, se filma un documental de propaganda sobre el proyecto: *La ciudad frente al río. Tercera Fundación de Buenos Aires* (LCFR) para ser difundido en todo el país y en el exterior.¹¹

En el filme participan los arquitectos Ferrari Hardoy, Kurchan, Bonet, Vivanco, Rogers y Roca. La pieza pertenece al género documental de propaganda estatal. Su estructura narrativa responde a la organización

8 Es necesario señalar que estos filmes que proyectaban ciudades imaginarias del futuro gozaron de gran éxito tanto a nivel internacional como entre el público argentino ávido de novedades. En 2010 se encontró en Buenos Aires la copia más completa de este filme que sufrió, en todos los ámbitos en que fue exhibido, cortes y censuras. Ver Peña, F. (2011) *Metrópolis*. Esto demuestra que la relación de cine y ciudad estaba cargada de implicancias políticas.

9 Acrónimo de las iniciales de los apellidos de los arquitectos: Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy. JFH instaló la BKF en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y acordó su producción masiva con Knoll Internacional, llegando a vender 3 000 000 de unidades en todo el planeta.

10 El EPBA fue creado el 26 de diciembre de 1947 por Guillermo Borda, Secretario de Obras Públicas y Urbanismo durante la intendencia de Emilio Siri y estaba dirigido por Jorge Ferrari Hardoy. El EPBA fue creado el 26 de diciembre de 1947 por Guillermo Borda, Secretario de Obras Públicas y Urbanismo durante la intendencia de Emilio Siri y estaba dirigido por Jorge Ferrari Hardoy.

11 “El corto era el primero de una serie prevista que incluía una segunda parte, una película sobre el Bañado de Flores, otra sobre el Barrio de La Boca, Avellaneda y el Puerto y una quinta sobre el tránsito en Buenos Aires: la costa norte del Río de la Plata, el polo industrial al Sur, el Oeste recuperado como último reducto de la ‘campaña’, vinculados por la nueva red vial, era la imagen ideal sobre la que se desplegaba la estrategia del Plan.” (Liemur, 2008: 367)

temporal de los hechos en dos secuencias: la primera negativa y la segunda positiva, superadora de los males enunciados al comienzo. Así se ven, en las primeras escenas a los arquitectos, vestidos con guardapolvos blancos como médicos que “auscultan” un mapa de la ciudad y hacen un diagnóstico: “Buenos Aires está enferma”. Se recurre a la metáfora higienista para explicar el presente negativo, que se ilustra con imágenes urbanas de edificios en altura, de varios pisos, mezclados caóticamente con las casas bajas. Las personas se homologan a hormigas que circulan por la ciudad y se las muestra bajo una lupa que metaforiza un microscopio al través del que miran los arquitectos-médicos. La ciudad quedó apresada por la red colonial de las calles estrechas taponadas por los autos detenidos, calles congestionadas por las que los peatones intentan atravesar entre el tránsito caótico. La vida cotidiana, de los adultos y de los niños, se ve afectada por la impureza del aire, del humo de los vehículos y de las chimeneas de las fábricas, de la falta de luz provocada por “años de falta de planificación urbana”. Las manzanas tradicionales, como “cárceles” con edificios de reducidas dimensiones que en su interior “aprisionan” a sus habitantes en pequeños patios de aire y luz y, en el exterior, por su condensación creciente, provocan la falta de espacios verdes para el esparcimiento de los niños. Se muestra a los habitantes como multitud, que no sólo es anónima sino agresiva, víctima, por otra parte, de la impureza del aire, del turbio humo de los vehículos, de la falta de luz provocada por un trazado urbano caótico donde la angustia parece el sentimiento que inevitablemente acompaña a la visión urbana. Esta experiencia se comunica a través de técnicas del cine experimental: sobreimpresión, angulaciones no convencionales de la cámara que pasan del picado al contrapicado, montaje de atracciones. Este lenguaje desnaturaliza la relación espacio-temporal de las construcciones y elige puntos de vista que presentan angulaciones de cámara que responden a una retórica visual modernista, mucho más cercana a la estética del cine soviético y a la de la estética expresionista.

Una voz *over*¹² deja poco espacio para la ambigüedad y pone en funcionamiento una retórica persuasiva, que diagnostica, sin lugar para contradicciones, los aspectos negativos del urbanismo del momento defendiendo su proyecto de transformación global de la ciudad en clave lecorbusierana, que comenzaría por el ensayo de urbanización del Bajo Belgrano. Con un efecto “catastrofista” en el discurso (tanto visual como sonoro) el filme justifica su propuesta utópica de cambio basada en una visión crítica de la ciudad existente. Es un raro ejemplo de crítica apocalíptica y utópica a la vez.

Por otra parte, es interesante ver cómo estos profesionales decidieron comunicar el proyecto. Es claro que el corto *Architecture d'aujourd'hui* (Pierre Chenal, 1930), que probablemente, pudieron ver en el estudio de Le Corbusier, fue la referencia para este filme y para su posterior intervención en un noticiario. Las escenas que diagnostican que Buenos Aires “está enferma” se relacionan con las que muestran a la París medieval de calles estrechas sin luz natural. Luego, el diagnóstico continúa con una estética tomada de los filmes “de artistas” hay referencias a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, a *Metrópolis* o a ciertas escenas rodadas en la ciudad de Odessa de *El Acorazado Potemkin*¹³

Vemos que se superponen imágenes, se muestra el vértigo, la rapidez del ritmo ciudadano a través de planos de la arquitectura, de las calles y de las personas que desafían las percepciones habituales. En otras escenas, se muestran las chimeneas desde un ángulo contrapicado y, al girar rápidamente la cámara las transforma en cañones que *bombardean los pulmones de los habitantes de la ciudad* según el comentario de la voz *over*. El montaje acelerado, de distintas imágenes de la ciudad acompañadas del ulular de las sirenas, logra crear un espacio que da una visión “extrañada” de lo cotidiano. Con el uso de los recursos visuales y sonoros, exacerbados por la música incidental disonante, se instala un clima de amenaza o de acecho a los

12 La que no muestra su fuente.

13 *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann, 1927; *Metrópolis*, Fritz Lang, 1927; *El acorazado Potemkin*, Serguéi Eisenstein, 1925.

habitantes, por medio del cual se configura en el plano semántico, la metáfora de la guerra. Como en la escena de las escaleras de Odessa, en el *Acorazado Potemkin*, los encuadres y el montaje exacerbaban el enfrentamiento entre las fuerzas: las víctimas (el pueblo ruso/los ciudadanos porteños) y los victimarios (el ejército zarista/ los promotores del caos urbano que no han realizado, hasta el momento, una planificación eficiente).

En la segunda parte, se brinda una solución que se alcanzará a través de un Plan para recuperar el sol y el río. A partir de la creación de nuevas manzanas verticales, se proponen diferentes intervenciones superadoras de lo existente: ordenamiento vehicular, aumento de espacios verdes, concentración de la ciudad en su viejo casco, reurbanización en el Bajo Belgrano y la liberación de la ribera del río.

El lenguaje visual cambia y se narra desde los recursos característicos del cine clásico: se respeta el *raccord*, las tomas se hacen desde un punto de vista naturalista, el número de planos disminuye y tanto el relato visual como el sonoro se aquietan. Es interesante ver cómo la solución se ilustra, en parte, con una “maqueta” que convierte al antiguo damero en las nuevas “supermanzanas” y la novedad es que, por otro lado, se ejemplifican los nuevos espacios propuestos con los conjuntos habitacionales modernos que el peronismo ya había construido. Al igual que en la propuesta de Wladimiro Acosta, la nueva urbanización surgía desde la unidad doméstica compacta que se ejemplificaba, en este caso, con el edificio de departamentos en Virrey del Pino 2466 construido por Kurchan y Ferrari Hardoy entre 1941 y 1944. A través de un plano medio de un *brise soleil* que se abre, se ingresa a uno de ellos, y en el contraplano del interior, se ve a niños jugando en un *living room* que recibe tanto sol que puede quemar un papel al captar un rayo con una lupa. A la vez, se muestra cómo la iluminación se puede regular con el moderno dispositivo hasta oscurecer totalmente el interior.

Cuando se filma LCFR, en la oficina del EPBA se tenía una clara sospecha acerca de la poca difusión que podía tener esta propaganda

Debe controlarse rigurosamente la distribución de la película (...) que la Municipalidad haga obligatoria la película en los cines inmediatamente antes de la película principal (...) reuniones con los periodistas de los principales diarios para sacar buenos comentarios de la película en los mismos (...) Poner una persona para que todos los días entre en las salas con una credencial de la Municipalidad y controle si se da la película.¹⁴

Al año siguiente la crisis económica provocó la disolución y cierre del EPBA. Más allá de la retórica y de las posibilidades reales de la Planificación –de previsión y de control– el Estado, en ese momento, no contaba con los recursos necesarios para realizar el Plan. Por otra parte, las propuestas del EPBA implicaban un cambio radical en la distribución de la tierra y la adopción de un estilo moderno de las construcciones que tenía antecedentes en los debates urbanísticos de los CIAM que no todos los dirigentes y profesionales aceptaban. Era el momento en que la concepción social de las problemáticas urbanas, la de la “vivienda social” o la “vivienda obrera” por un lado, alcanzaba su mayor desarrollo, al punto que el peronismo la retraduce en un lenguaje de derechos sociales en la Constitución de 1949. Pero, por otra parte, se muestran sus limitaciones frente a un gobierno que no contaba con la voluntad y con la convicción política suficiente como para disciplinar a una sociedad que debía aceptar estas reformas. (Liernur, 2008: 260-4).

La planificación de la Nueva Argentina

Si acordamos con M. Healy (2012) que el planeamiento urbano y el peronismo habían surgido en San Juan después del terremoto de 1944, podemos aceptar que su reconstrucción funcionó como prefiguración de la planificación de una Nueva Argentina.

La reconstrucción de San Juan, en el discurso de Perón, era metáfora de un país que resurgía de entre las ruinas, como las ciudades europeas bombardeadas de posguerra. Nace así la preocupación por la planificación, o al menos el discurso acerca de este tópico que caracterizó los comienzos del gobierno peronista, algo que se vería expresado en la formulación de los planes quinquenales. En el ámbito “del cine de los urbanistas”, bajo el paraguas de la planificación, surgieron dos líneas de planes que se difundieron a través de películas muy distintas. Por un lado, aquellos documentales que promueven la colectivización del uso de espacios o de las unidades habitacionales, como vimos en la CFR, a cargo de arquitectos de izquierda. Por otro, están las producciones que promueven la ciudad expandida, como los filmes dirigidos por Pare Lorentz con comentarios de Lewis Mumford. Esta concepción, en el ámbito local, es la difundida por el Arquitecto José Pastor junto a un grupo de arquitectos católicos de derecha, en la revista *Criterio*. Estas líneas divergentes surgen de los debates hacia el interior del campo profesional, de los distintos cuerpos técnicos, que tienen a su cargo las construcciones y el diseño de nuevos barrios durante el peronismo: el debate es la concentración o la expansión urbana.

La primera línea, que promovía la vivienda multifamiliar, colectiva, de los edificios de departamentos en altura, con servicios comunes, implicaba, para el discurso oficial, un sistema de posesión de la tierra de “(...) un colectivismo discutible”, que debía dejar paso en algún momento a “que cada familia [cuenta con] su pequeño predio en el cual esa célula social realice, con independencia completa, su vida hogareña (...) Ténganse en cuenta que la solución cristiana de la vivienda no es aislacionista ni individualista, pero tampoco colectivista.”¹⁵. Estas son palabras que pronunció el Intendente Siri durante la inauguración del Barrio Los Perales registrado en el noticiario SA N° 562 adonde se lo ve junto a Eva Perón.

La Fundación Eva Perón y los profesionales de la línea cristiana de Pastor promovían “el chalecito peronista” —la casa unifamiliar en estilo californiano— que respondía a una línea nacionalista, como modelo de vivienda popular. Para gran parte de la elite dirigente, esta vivienda individual, implantada en barrios diseñados con los lineamientos de la “ciudad jardín” era el espacio ideal para que habite la familia, célula básica del tejido social. El Noticiario Sucesos Argentino N° 483 (1948), es un número íntegramente dedicado a la reconstrucción de San Juan con el título: *La ciudad que resurge*. Este fue el momento en que el discurso de planificación fue adoptado por el Estado. Distintos arquitectos trabajaron en proyectos para la reconstrucción de desde el terremoto de 1944 que no prosperaron y recién en 1948 José Pastor logró conducir en San Juan un proceso que se convirtió en ley. Fue la primera vez que se puso en práctica con éxito en Argentina un plan director regional que derivó en la elaboración de planes para las ciudades del resto del país. Desde 1952, la planificación urbana se integra al Segundo Plan Quinquenal que obliga, a todas las ciudades del país a seguir planes reguladores; si bien sólo unos pocos se llevaron adelante, se establece un precedente duradero.

Es en este marco que el peronismo elabora su visión sobre la ciudad y su planificación. En el SA N° 483 se describen las obras que lleva adelante el Consejo para la Reconstrucción, bajo la dirección de Pastor. Se proyecta a la nueva ciudad como un conjunto de barrios, cada uno organizado en torno a una escuela monumental, que en este caso también tendrá *cantina maternal, jardín de infantes, etc.* una iglesia, una plaza y una zona de negocios. La voz *over* señala: *Este es el proyecto del Barrio María Eva Duarte de Perón He aquí una vista aérea de la importante villa levantada en base a obras adjudicadas por licitación pública. Concebido y proyectado por los técnicos del Consejo de Reconstrucción el barrio comprenderá 420 casas (...) Así centenares de alegres casitas hermosas higiénicas y confortables son accesibles a otras tantas familias humildes (...).*¹⁶ El modelo de la “ciudad jardín” de viviendas individuales se impone, no sólo porque el riesgo

15 Discurso del intendente municipal Emilio Siri, publicado en “Santa María de los Buenos Aires”, año 1, N° 4, septiembre de 1949. (Liernur. 2008:366)

16 *Emplazadas sobre una superficie de 600 m² cada una, estas viviendas están construidas con materiales de primera calidad*

sísmico las transforma en más seguras que los edificios de altura sino también porque en ese momento, “el chalecito” es la tipología con la que se construye la *Nueva Argentina*. Y más adelante agrega *Las elegantes líneas de estas construcciones darán al conjunto de la ciudad una fisonomía moderna de urbe progresista*.

El noticiario no sólo señala la transparencia de esta gestión que adjudica las obras por licitación pública sino que intenta transmitir la solidez con que el plan se lleva adelante a través de un equipo consolidado: (...) *El Consejo de Reconstrucción trabaja activamente en la gigantesca obra. Su Presidente, Sr. Zapata Ramírez, con el Director del Banco Central Dr. Gravín Asesor y Consejero en representación del Banco, consideran con el Arquitecto Pastor (...)*

Las obras comprenden no sólo la reconstrucción de las viviendas perdidas, sino también la creación de establecimientos que puedan proveer materias primas y una represa para aumentar el caudal de agua para la provincia.

A través de las imágenes del Consejo reunido alrededor de papeles de trabajo para organizar todos los detalles: financiación por medio de créditos, de planos urbanos y de las viviendas que se encadenan con las obras en construcción se hace propaganda de aquello en lo que, ya no sólo San Juan, sino todo el país se puede llegar a convertir. Este documental emplea los recursos del cine clásico: pareja feliz y burguesa que, desde su radio en Buenos Aires, escucha la noticia e imagina en una pantalla nublada el desastre del terremoto en la lejana San Juan; los primeros planos de los funcionarios que planifican las soluciones; la narración lineal. La organización sintáctica de los recursos nos hace pensar en un Estado que le pide al espectador que confíe en su capacidad de resolver los problemas. Mientras que LCFR usa una artillería estética que apela a que el espectador actúe, se asuste, reclame. Estas piezas tienen distintos propósitos perlocutorios y por eso remiten a distintas relaciones intertextuales y modelos de representación.

A modo de síntesis final

En este trabajo se intentó dar cuenta de la transformación del espacio en Buenos Aires durante el primer peronismo que el cine registró. Se partió de los antecedentes de lo que constituyen los motivos urbanos más importantes en el período: la vivienda y la planificación urbana.

Durante el peronismo, era habitual, recurrir a la imagen de una nación unificada que se representaba a través del mapa, del plano o del diagrama y, por medio del montaje, se relacionaba con las vistas de las ciudades y de los paisajes. La concepción del proyecto político como una renovación radical de lo existente, se configuró a través del diseño utópico de la *Nueva Argentina* y fue sistemáticamente comunicado con las imágenes que difundía el cine –noticiarios, documentales de propaganda y cine de ficción–. Desde este período la propaganda cinematográfica fue una de las estrategias más importantes para buscar el consenso de la nueva planificación, la aceptación de las viviendas y la adopción de un modo de habitar moderno.

La modernización de la vida, en los términos que, tanto el cine de “las producciones artísticas” como el de los “urbanistas” mostraban, formaba parte de una visión utópica de la vida que se podía alcanzar con la prefiguración que los fotogramas brindaban. El cine creó un espacio en el que los espectadores se pudieron proyectar y los profesionales se sintieron llamados a dar respuestas teórico-prácticas en términos que rebasaron la mera “construcción de cobijos”. Pero todo esto se dio en un marco plagado de contradicciones de un Estado socialdemócrata que buscaba, a través de la “tercera posición” satisfacer las necesidades de la población al

Son perfectamente antisísmicas ofreciendo detalles primordiales de higiene y confort Como corresponde a todo centro moderno el Barrio María Eva Duarte estará dotado de un sistema completo de obras sanitarias (SA N° 483).

tiempo que apoyaba formas capitalistas de desarrollo. Este modelo entró en crisis en 1955 y los gobiernos posteriores debieron enfrentar la redefinición del rol del Estado en la modernización de la ciudad y de la vivienda.

El nuevo cine que surgió por entonces, cambió su mirada y abandonó la visión utópica de la ciudad. Filmes como *Breve Cielo* (1969) o *Buenos Aires* (1959) de Kohon da prueba de esto.

Bibliografía

AAVV, www.cinenacional.com. Consultado el 12/7/13.

Aboy, Rosa (2005), *Viviendas para el pueblo: espacio urbano y sociabilidad en el barrio Los Perales: 1946-1955*, Victoria, Buenos Aires, Universidad de San Andrés.

Ballent, Anahí (2005), *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo 3010.

Gaite, Arnoldo (2007), *Wladimiro Acosta y la nueva arquitectura*, Buenos Aires, Nobuko.

García, María Amalia (2011), *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Gorelik, Adrián (2004), *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Harvey, David Harvey, David (2000 [2007]), *Espacios de esperanza*. Madrid, Akal.

Healy, Mark, (2012), *El peronismo entre las ruinas. El terremoto y la reconstrucción de San Juan*, Buenos Aires, s. XXI.

Liernur, Jorge Francisco et al. (2008), *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina: 1924-1965*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes; Buenos Aires, Prometeo.

-----2008), *Arquitectura en la Argentina del siglo xx. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Kruger, Clara (2009), *Cine y peronismo: el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.

-----2012), *Propaganda política en el cine del primer peronismo*, ed. facs..

----- (s/f) *El noticiero Sucesos Argentinos* en [http:// www. Historiapolitica.com](http://www.Historiapolitica.com), Consultado el 3/01/12.

Sarlo, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Vidler, Antony (1993), <http://www.jstor.org/stable/3171214> Accessed: 03/10/2011 15:49.

Filmografía

Así nació el Obelisco (1936), dirigida por Horacio Cópola, Producida para la conmemoración del Cuarto Centenario de la fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza.

La ciudad frente al río. 3ra. Fundación de Buenos Aires (1948), dirigida por Enrico Gras, fotografía: Oscar Melli, Compaginación: Alfredo Levinsky, Argentina, Soporte original: 16 mm, b/n, 10'. Producida por el Estudio para el Plan de Buenos Aires (EPBA),

organismo dependiente de la Municipalidad de la Ciudad. Idea: Arq. Ferrari Hardoy, Kurchan, Bonet, Vivanco, Roca y Rogers, Producción Emelco.

Noticario Sucesos Argentinos N^a 483 (1948) dirigido por Ángel Díaz, Buenos Aires, 16 mm, b/n, 8', AGN tambor 424.