

Noticias EPBA. Representaciones audiovisuales del Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) como medio oficial de educación y divulgación urbana

Eleonora Menéndez*

Noticias EPBA. Representaciones audiovisuales del Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) como medio oficial de educación y divulgación urbana

Estudios del Hábitat, vol. 19, núm. 1, 2021

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Disponible en: <https://doi.org/10.24215/24226483e095>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Noticias EPBA.

Representaciones audiovisuales del Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) como medio oficial de educación y divulgación urbana

EPBA News.

The audiovisual representation of the Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) as an official means of urban education

Eleonora Menéndez*

Facultad de Diseño y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata.

eleonora.menendez@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.24215/24226483e095>

Recepción: 02 Febrero 2021

Aprobación: 31 Mayo 2021

Publicación: 30 Junio 2021

RESUMEN:

En 1949, el cortometraje *La ciudad frente al río*. Tercera fundación de Buenos Aires fue estrenado en esa ciudad como parte de una campaña oficial de propaganda de “Divulgación urbana y educación” promovida por el Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA), un organismo dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, para ser exhibido a escala nacional e internacional. Tomando el corto como caso de estudio, este trabajo se propone analizar el uso de representaciones audiovisuales no argumentales como medio de comunicación e intercambio del debate urbano y arquitectónico en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial.

PALABRAS CLAVES: medios de comunicación, urbanismo moderno, EPBA.

ABSTRACT:

In 1949, the short film *The City Facing the River*. Third Foundation of Buenos Aires was released in Buenos Aires as part of an official propaganda campaign of “Urban disclosure and education” promoted by the Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA), a body dependent on the Municipality of the City of Buenos Aires, to be exhibited on a national and international scale. Taking the short film as a case study, this work aims to analyze the use of non-fictional audiovisual representations as a means of communication and exchange of urban and architectural debate in the post-World War II period.

KEYWORDS: mass media, modern urbanism, EPBA.

1. Representaciones audiovisuales para registrar el mundo en movimiento

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, la propaganda política, con sus diversos formatos, quedó instalada en el universo cinematográfico. Aunque la producción de cortometrajes por parte del Estado registraba antecedentes en la Argentina,¹ con la llegada del gobierno peronista sería la primera vez que se realizaran en gran cantidad con el objetivo principal de desarrollar propaganda de los actos de gobierno. En efecto, durante el primer y segundo gobierno peronista, se puede observar el uso de cortos cinematográficos como parte del aparato de propaganda oficial para temas diversos, entre los cuales se encuentra la divulgación sobre planes y proyectos urbanos. Así, en 1949, a pedido del Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA), un organismo dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, se estrena *La ciudad frente al río*. Tercera fundación de Buenos Aires² (Gras, 1949),³ un film producido por EMELCO, cuyo proyecto de transformación global de la ciudad propone la construcción de grandes conjuntos de viviendas en la zona del Bajo Belgrano.

La producción cinematográfica en la Argentina se inició tempranamente. Los primeros films nacionales imitaron experiencias realizadas por la incipiente industria mundial, fomentados principalmente por empresarios relacionados a la importación y venta de equipos fotográficos. Estos registros se centran en la ciudad, con ejemplos como un paseo por los lagos de Palermo o por la avenida de Mayo. Presidentes, actos patrióticos y desfiles cívicos se conjugan con notas de color de la alta sociedad. En efecto, este

primer cine sentaría las bases de los films de propaganda, en cuanto vistas sencillas, sin contradicciones internas en el relato.

En 1908, comenzó la prensa filmada, con el *Pathé Journal*, en París, y su inmediato éxito provocó la creación de una red de corresponsales y la producción de films no argumentales en todo el mundo. La diversificación de noticias funcionaba como base de la estructura que imponía este emergente formato filmico, que daría lugar al surgimiento de “tomas de vista”, “actualidades”, “noticieros” y “documentales”. A través de la “impresión de realidad” que generaban las imágenes en movimiento, se buscaba causar una experiencia vívida en el espectador. Los llamados noticieros encontraron sus primeras expresiones en la Argentina en las Actualidades de Max Glücksmann (1915), y luego en el *Film Revista Valle* (1920-1930). El noticiero cinematográfico mudo demostró su eficacia, convirtiéndose en un elemento imprescindible en las salas de cine, ya que lograba llegar con facilidad incluso a las masas analfabetas.

La Primera Guerra Mundial promovió un cambio rotundo para el noticiero cinematográfico, ya que comenzó a ligarse cada vez más a la propaganda y el patrocinio político e ideológico. Diversos Estados tuvieron una temprana intervención en la producción, distribución y exhibición de films, ya sea para regular la actividad comercial, para proteger a distintos públicos de los posibles daños morales y físicos a los que estaban expuestos, o por encontrarlos una eficiente forma de comunicación de gran alcance.

A finales de los años 1930, empezaron a surgir los noticieros sonoros producidos por empresas ligadas al universo cinematográfico ficcional. Sin embargo, el auge de los noticieros en el país se produjo recién en diciembre de 1943, cuando se dictó el decreto N° 18.405 para su fomento y se instauró su exhibición obligatoria en todas las salas y funciones, estableciendo que su contenido debía ser considerado de propaganda nacional, bajo la supervisión de la flamante Subsecretaría de Información y Prensa a cargo del periodista y político Raúl Apold.

Tomando como caso de estudio *La ciudad frente al río*, este trabajo se propone analizar el uso de representaciones audiovisuales no argumentales como medio oficial de propaganda y comunicación del debate urbano y arquitectónico en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial.

2. Medios audiovisuales de “Divulgación y educación urbana”

Sin que estuviera previsto en ningún organigrama, el 26 de diciembre de 1947, a través de un decreto firmado por el intendente a cargo Emilio Siri, se creó el Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA). Su estructura se montó sobre el anterior Departamento de Urbanismo de la Dirección General de Obras y Planeamiento. La nueva dependencia comenzó a funcionar de manera “paramunicipal” en una vivienda de planta baja y dos pisos altos en la calle Posadas 1609 de la Capital Federal, pero contó con suficiente poder como para absorber entes municipales de previa actuación y archivar expedientes en curso. Su primera reunión plenaria se realizó el 16 de febrero de 1948, y su mandato, no cumplido, se estableció en tres años.

El EPBA tuvo a Jorge Ferrari Hardoy como director de un consejo integrado, además, por Antonio Bonet, Miguel C. Roca y Jorge Vivanco. Juan Kurchan entró más tarde al equipo. Guillermo Borda, secretario de Obras Públicas durante la intendencia de Emilio Siri, era amigo de la infancia de Ferrari Hardoy y lo convocó para llevar adelante la creación del EPBA. Si bien Borda instituyó un cuerpo colegiado con el fin de despersonalizar la dirección de la oficina, la tarea ejecutiva sería desplegada, en la práctica, exclusivamente por Ferrari Hardoy y Bonet (muy especialmente por este último en lo que a proyectos concretos se refiere, a pesar de sus largas ausencias del país). Como señalan Liernur y Pschepiurca (2008), desde el punto de vista de la concepción de la ciudad y de la relación con Le Corbusier, los aspectos más relevantes del accionar del EPBA fueron los realizados en forma directa por Ferrari Hardoy y Bonet, quienes actuaron muchas veces por encima de la estructura creada por ellos mismos.

En julio de 1949, el EPBA estaba formado por catorce departamentos: Evolución y Análisis de la Ciudad; Medio Físico y Esparcimiento; Elementos Urbanísticos; Subterráneos, Ferrocarriles, Aeropuertos y

Abastecimiento; Tránsito; Hidráulica y Puerto; Producción e Industria; Zonas Residenciales; Problemas Inmediatos y Obras Públicas del Gran Buenos Aires; Divulgación y Educación Urbana; Legislación Urbanística; Economía y Finanzas; Reglamento de Construcción, y Talleres Auxiliares y Coordinación de los Trabajos (Liernur y Pschepiurca, 2008). Justamente, Divulgación y Educación Urbana sería el departamento encargado de realizar *La ciudad frente al río* (Zalduendo, 2010), en cuyos créditos figuraban Ferrari Hardoy, Antonio Bonet, Jorge Vivanco, Miguel C. Roca, Juan Kurchan y Ernesto N. Rogers.

La organización del primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) de posguerra coincidió con el momento de emergencia del EPBA, por lo cual quienes, entretanto, habían conformado el grupo Austral como el “grupo argentino” retomaron la idea con vigor. El nuevo rol protagónico desempeñado por José Luis Sert, en su condición de presidente del CIAM y nexo entre los ambientes europeos, sudamericano y norteamericano, confería a Antonio Bonet, su viejo amigo, un importante espacio en la agrupación. (Ver Figura 1) Rápidamente, entre el inicio de las conversaciones con Borda y la formación oficial del EPBA, Ferrari Hardoy consiguió ser enviado como flamante director del Plan a Europa, donde participó del congreso en Bridgewater, Inglaterra, como delegado oficial (Deambrosis, 2019).

Figura 1 : Los delegados del GATCPAC en Atenas (1933). Sert y Bonet, amigos desde la juventud, segundo y tercero desde la izquierda.



Fuente: ajuntament.barcelona.cat

Los arquitectos Jorge Vivanco y Jorge Ferrari Hardoy fueron los delegados argentinos que expusieron las propuestas para el campus de la Universidad de Tucumán y del Estudio del Plan para Buenos Aires, con el conjunto de viviendas para el Bajo Belgrano. Estos proyectos se presentaron dentro de una serie de obras públicas lanzadas por el gobierno del general Juan Domingo Perón que buscaban llevar a la construcción de la “Nueva Argentina”. El CIAM 6, de 1947, funcionó como muestra de las diversas propuestas del gobierno a cargo, en coincidencia con el viaje europeo de Eva Perón. Las revistas extranjeras más reconocidas del momento comenzaron a poner un interés especial en la producción argentina. Tal como se puede observar en el archivo de Ferrari Hardoy, la correspondencia del arquitecto con diversos redactores da cuenta de este fenómeno. Sin embargo, en el mismo archivo se muestra cómo este entusiasmo tuvo una corta duración. En 1949, Ferrari Hardoy anunció que, entre los arquitectos activos en la Argentina, solo Antoni Bonet participaría en el congreso de Bérgamo, y en 1955, advirtió que el grupo argentino CIAM ya no existía.

Figura 2: CIAM 6 (1947). En la foto se ha señalado a Le Corbusier junto a Vivanco (abajo, izquierda), a Ernesto Nathan Rogers (arriba) y a Jorge Ferrari Hardoy (centro).



Fuente: ciam6.co.uk

El congreso también brindó la oportunidad de establecer un contacto directo entre delegados y colegas extranjeros. Específicamente, Ferrari Hardoy y Vivanco invitaron a Ernesto Nathan Rogers, el único arquitecto italiano presente, director de la revista *Domus* (1946-1947), a incorporarse al profesorado del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Tucumán y colaborar en el EPBA (Deambrosio, 2019). Liernur y Pschepiurca (2008) especulan que, entre los diversos motivos de la invitación a Rogers, también estaba el interés de Bonet, Ferrari Hardoy y Vivanco en consolidar su posición en el CIAM, teniendo en cuenta que el grupo milanés BBPR, al cual Rogers pertenecía, era el encargado de preparar la siguiente edición –la séptima– del congreso, que tendría lugar en Bérgamo entre el 23 y el 30 de julio de 1949. Sin embargo, por sus propias características y por el juego de múltiples intereses que se articulaban en torno a los congresos, en la práctica, la delegación “argentina” adquiriría una relativa importancia solo en las reuniones de 1947 y 1949 (y lo que justificaba esa importancia era la puesta en marcha del Plan desarrollado por Kurchan y Ferrari Hardoy con Le Corbusier). No obstante, Rogers llegó a Buenos Aires en mayo de 1948, convocado por el EPBA, iniciando así una modalidad por la cual, a través de la Oficina del Plan, se ofrecía a los técnicos extranjeros la posibilidad de una acción profesional de gran escala, junto con una actuación docente dentro de una avanzadísima propuesta educativa. Ferrari Hardoy pretendía una larga estadía del arquitecto italiano en Buenos Aires para que se hiciera cargo de uno de los aspectos del Plan. Rogers, por su parte, veía su participación a nivel de una asesoría periódica en el plano general.

El film *La ciudad frente al río* fue realizado bajo supervisión de Rogers, quien, según indica Inés Zalduendo (2010), fue el que convocó al director italiano Enrico Gras para dirigir la película. Justamente, Gras había fundado en 1938 una pequeña productora en Roma, la que realizó varios documentales en los años de la Segunda Guerra Mundial, los cuales tenían como objeto algunas obras de arte presentadas al público con un uso particular de la edición y la música. Sin embargo, Gras, fue llamado al servicio militar y enviado como oficial del ejército italiano; cayó prisionero de los alemanes y fue deportado a un campo de concentración, donde permaneció hasta mayo de 1945. En 1947, viajó a la Argentina en búsqueda de mejores oportunidades de trabajo, y empezó con la dirección de dos films considerados experimentales y “modernos”. Por un lado, el docudrama *La ciudad frente al río* y, por el otro, junto a Danilo Trelles, en el Uruguay, *Pupila al viento*, un corto de 14 minutos filmado en Punta del Este, que sería considerado como un documental poético.

En este sentido, no resulta casual, entonces, que la imagen de los especialistas urbanistas representados en el comienzo de *La ciudad frente al río*, que diagnostican a Buenos Aires y proponen un proyecto superador, remita a otra del estudio BBPR de 1932, donde se puede ver a Rogers junto con sus socios, vestidos con delantales blancos (Ver Figura 3).

Figura 3: A la izquierda, fotograma de *La ciudad frente al río*. Fuente: elaboración propia.
A la derecha, BBPR en 1932; arriba, a la derecha, Ernesto Nathan Rogers.



Fuente: Wideprint

La voluntad del EPBA era que *La ciudad frente al río* fuera el primero de una serie de films sobre temas urbanos significativos: el bañado de Flores, el barrio de la Boca, Avellaneda, el Puerto y el tránsito en Buenos Aires. Había sido pensado como parte de una amplísima campaña de propaganda del Plan, para ser exhibido no solo en todas las salas cinematográficas nacionales, sino también internacionales. Anahí Ballent (2009) señala que la película presentaba una visión crítica de la ciudad existente, en la cual se reconocen sin dificultad las observaciones del urbanismo modernista de los CIAM referidas a las estructuras urbanas tradicionales del momento: humo, falta de aire y de sol, hacinamiento, desorden funcional, caos en el tránsito. El origen de estos problemas, dentro de las particulares coordenadas de lectura del film, no podía ser otro que el tejido urbano tradicional: la manzana colonial y la calle-corredor, elementos básicos de la conformación urbana porteña a lo largo de la historia, cuyos desajustes frente a los requerimientos de la vida moderna reclamaban una transformación radical. Tanto la primera como la segunda parte del corto evidenciaban la presencia de las ideas lecorbusieranas. En la primera, Buenos Aires era presentada como “la ciudad sin esperanza”, tal como la había llamado Le Corbusier cuando, en 1929, visitó el país. En la segunda, la solución del problema tenía que ser radical y mediante la construcción de grandes bloques habitacionales como los que Le Corbusier estaba edificando en Europa.

Justamente, en una carta de marzo de 1948 en la que acordaba esperar a una segunda etapa de los trabajos del EPBA para hacer efectiva su participación, Le Corbusier sugería incluir en la urbanización propuesta bloques como el de Marsella, cuya construcción ya había comenzado en Francia. La sugerencia resultaba oportuna: en las oficinas del EPBA los consejeros que desarrollaban una tarea tendiente a centralizar la obra pública en relación con la vivienda habían planteado, desde la primera reunión, la construcción de una unidad de habitación por “su carácter experimental y su valor educativo y de divulgación” (Liernur y Pschepiurca, 2008).

En consecuencia, a mediados de 1948, el EPBA comenzó a desarrollar un proyecto para 50.000 habitantes a levantarse en la zona del Bajo Belgrano, aledaña al río de la Plata, en el área norte de la ciudad. El conjunto, cuyas fundaciones comenzaron a ser construidas en 1949, estaba inspirado en varias experiencias lecorbusieranas y tenía referencias concretas al *Plano de Nemours* de 1934, pero atendía especialmente al concepto anglosajón de “unidad vecinal” reelaborada en referencia a la dimensión de “barrio” como expresión mínima de la “comunidad”. Frente a la deteriorada situación económica del país en relación con la de años anteriores, el conjunto atendía a la emergencia habitacional e incorporaba la iniciativa privada como elemento dinamizador determinante.

3. Formas y contenidos: actualidades, noticieros, documentales y docudrama

Con la emergencia de los formatos audiovisuales de actualidades y noticieros, surgió otro modo de representación, el documental, que se diferenciaba de los primeros, ya que no era un registro de temas puestos en circulación por otros discursos (sociales, políticos, estéticos, económicos, religiosos, etc.) frente a un dispositivo de captación, sino que suponía una doble condición: la producción previa del tema del documental y la elaboración de un saber en torno a ese objeto (el documental en sí mismo). Como analiza Clara Kriger (2006), el noticiero se caracterizó por sostener un discurso naturalista “plagado de certezas”, aunque en muchos casos se recreaban o falsificaban los hechos que protagonizaban las noticias (porque no se podían filmar en el momento en que sucedían). La consigna principal del noticiero era “mostrar la verdad” de lo que ocurría, como si la pantalla fuera “una ventana abierta por la cual el espectador veía la realidad”. Por lo tanto, se ponían en marcha los recursos necesarios para ocultar la instancia enunciativa, vale decir, ocultar la construcción de las imágenes y la selección arbitraria o intencionada de los temas que conformaban esa presunta “actualidad”. Del mismo modo, el discurso de la voz en off, que instalaba definiciones ideológicas y políticas sobre hechos e imágenes, no se atribuía a ningún enunciador. Era el discurso de la “objetividad” que organizaba la realidad a favor del orden hegemónico.

Esta breve reseña de la trayectoria de las representaciones audiovisuales no argumentales permite contar con algunas herramientas necesarias a la hora de abordar los noticieros en su calidad de “textos filmicos”. Teniendo en cuenta lo expuesto, es posible decir que los noticieros produjeron un rotundo impacto en el público, porque fueron sinónimo de modernidad, a través de sus formas y contenidos que reafirmaban el paradigma positivista, y favorecieron una nueva experiencia comunicativa que achicaba las distancias y “traía el mundo” para ponerlo frente a los ojos de los espectadores.

En cuanto a la diferenciación entre el noticiero y el documental, Sergio Wolf (Luchetti, 2016) sostiene que se trata de dos modalidades discursivas con ciertas semejanzas, basadas en la contemporaneidad de su producción, pero con notorias divergencias. Los noticieros funcionaron como una producción documental seriada y anónima; el autor y el productor coincidían, no existía la marca autoral dada por la importancia del director –característica de otro tipo de producciones cinematográficas–, estaban insertos en una estructura industrial de distribución masiva y su formato y modelo de representación eran bastante homogéneos (funcionaban como una producción genérica, con cierta independencia de las condiciones históricas y geográficas de producción). Por su parte, el documental, y en particular un tipo de producción documental específico denominado “documental de autor” o “docudrama”, se caracterizó por una experimentación formal y de búsqueda de lenguaje propio que pudiera dar cuenta del particular punto de vista del director.

Hasta 1950, se privilegió el formato noticiero, pero, posteriormente, la Subsecretaría produjo dos formatos muy definidos de corto y mediometrage: el documental tradicional y el docudrama. Esta decisión obedecía a formas de producción que se ponían en marcha y a los materiales audiovisuales y los modelos narrativos escogidos. Los documentales tradicionales sobre temas diversos se asociaban fácilmente con los noticieros, ya que se utilizaban imágenes de los referentes reales acompañadas, por lo general, de mapas o dispositivos gráficos que indicaban una pretendida “presencia científica”.

Por su parte, el docudrama comienza a jugar con los límites entre ficción y documental. Los guiones abandonan la pretensión de captar un fragmento de realidad a través de una metodología que buscaba una supuesta objetividad para recorrer otro camino: el de instaurar una verdad que se constituye en única y excluyente por voluntad de la instancia enunciativa.

Esta nueva conceptualización amplió notoriamente los materiales y las herramientas de trabajo que el realizador tenía a su disposición en los años cuarenta. No se trataba solo de aceptar que todo documental necesita de una puesta en escena y, por lo tanto, de un mayor o menor grado de dramatización, sino directamente de construir ficciones que pudieran enseñar a ver y pensar la realidad de una manera determinada. (Kriger, 2009, p. 116)

Desde esta definición de Kriger es posible pensar que *La ciudad frente al río* propone una transformación global de la ciudad en clave lecorbusierana con un formato de docudrama. (Ver Figura 4) La estructura narrativa del film, de 9 minutos y 32 segundos, responde a la organización temporal de los hechos en dos secuencias: la primera, con una duración de 7 minutos, propone un diagnóstico sobre la situación de la ciudad de Buenos Aires en ese momento, definida como “enferma”, sin “sol, aire” o “espacio” e inscrita dentro de un “caos urbano”. La segunda parte, de 2 minutos y 32 segundos, se presenta superadora de la primera y propositiva de un proyecto urbano que permita materializar “la tercera fundación de Buenos Aires”, “conquistar el sol, el aire, el verde”.

Figura 4: Fotograma de *La ciudad frente al río*.



Fuente: elaboración propia

De manera tal, el film comienza con lo que se presume es una vista aérea de un plano de Buenos Aires que está siendo analizada por un grupo de ¿especialistas, arquitectos urbanistas? vestidos con delantales blancos, como científicos o médicos, que la observan con una lupa. Una voz en off anuncia: “Todas las ciudades del mundo están enfermas, y Buenos Aires, como todas, sufre hoy las consecuencias de cien años de errores urbanísticos”. La voz continúa y homologa a los habitantes de la ciudad con hormigas que circulan por ella, mientras se suceden imágenes de un tejido urbano consolidado y una grilla maciza –“rejas de una inmensa cárcel”–, vista bajo una lupa, posible de ser pensada como un microscopio, a través del cual miran los especialistas-científicos. (Ver Figura 5)

Figura 5: Fotograma de *La ciudad frente al río*.



Fuente: elaboración propia

“El Buenos Aires colonial era lógico y humano para su época, pero las casas crecieron hasta tapar el sol y ocultar el río”, indica la voz en off, mientras se alterna una representación de Buenos Aires como la “gran aldea” con un plano contrapicado de chimeneas humeantes (estableciendo una clara diferencia con otros planteos urbanos significativos, tales como el Proyecto de la Comisión de Estética Edilicia de 1925, que buscaba construir una continuidad y no una ruptura con el período colonial). (Ver Figura 6) El relato continúa, y luego se menciona la calidad de vida de los adultos y niños porteños afectada por la impureza del aire, debida al humo de los vehículos y de las chimeneas de las fábricas, fruto de “años de falta de planificación urbana”. Imágenes de congestión de autos, de construcción de hormigón, de tejidos densamente edificados acompañan el relato sobre el “caos urbano” de Buenos Aires.

Figura 6: Fotograma de *La ciudad frente al río*.



Fuente: elaboración propia

Como analiza Sonia Sasiain (2014), los puntos de vista elegidos por la cámara remiten a una retórica visual “modernista” posible de asimilar al cine soviético y a la estética expresionista. Se puede observar la utilización de técnicas del cine experimental de la primera mitad del siglo XX, como sobreimpresión, angulaciones de cámara que pasan del picado al contrapicado y montajes.

La voz en over 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 la urbanización del Bajo Belgrano. (Sasiain, 2014, p. 74)

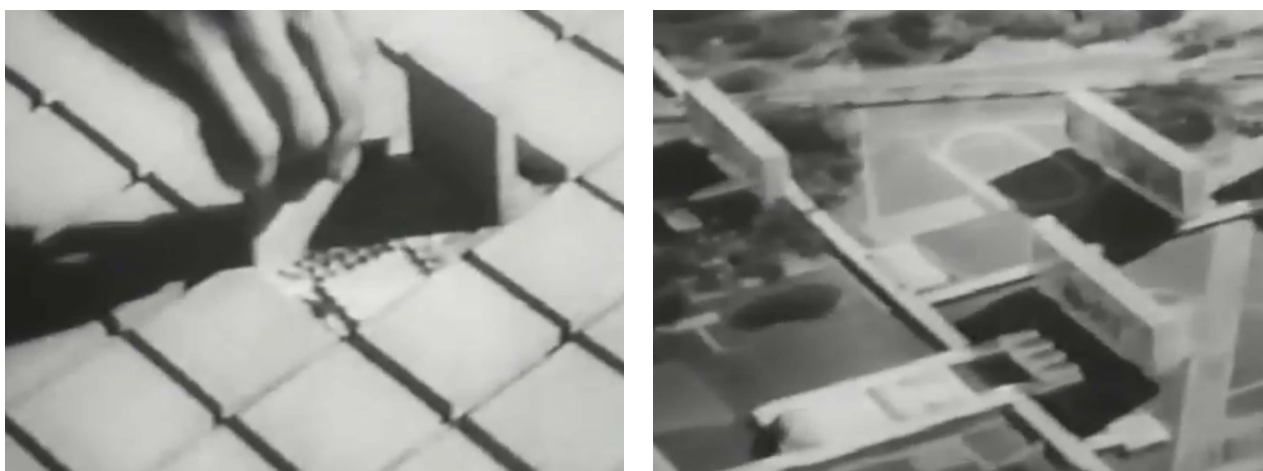
El film remite a varios cortos en boga de la época. Por un lado, es posible pensar que miembros del EPBA, como Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, durante su estadía en el estudio de Le Corbusier, pudieron ver el cortometraje *Architecture d'aujourd'hui*, de Pierre Chenal (1930), o *Bâtir* (1930), del mismo director, y tomarlos como modelo de formato para presentar las ideas del EPBA. Tal como se puede observar, por ejemplo, en las escenas que diagnostican que Buenos Aires está “enferma”, cuya referencia directa se encuentra en el mencionado film de Chenal, con sus planos tomados del tejido urbano medieval de París, que muestran las estrechas calles sin luz ni ventilación natural.

Por otro lado, con el uso de los recursos visuales y sonoros exacerbados por la música disonante, se instala durante la primera parte de la película un clima de amenaza o de acecho a los habitantes, que puede ser pensado como una metáfora de la recientemente finalizada Segunda Guerra Mundial. Son muchas las analogías con una situación bélica: fábricas como “artillerías”, “bombardeo contra los pulmones de los habitantes”, “la manzana resiste como el último baluarte desde las trincheras”, “combate diario”... El montaje acelerado de distintas imágenes de la ciudad –acompañadas por el fuerte ruido de las sirenas, los encuadres y montajes– exagera el enfrentamiento entre fuerzas: las víctimas, los por-

teños, y los victimarios, los promotores del caos urbano, que no han realizado hasta el momento una planificación eficiente.

En la segunda parte del film, el lenguaje visual cambia y se narra desde los recursos de un cine clásico: se respeta el *raccord* (la continuidad), las tomas se hacen desde un punto de vista peatonal, el número de planos disminuye y tanto el relato visual como el sonoro se aquietan. Mediante una maqueta, se representa el antiguo damero que se transforma en las emergentes “supermanzanas” y se ejemplifican los beneficios de los nuevos espacios propuestos por los grandes conjuntos habitacionales que el gobierno peronista ya había construido. Es de tener en cuenta que el conjunto “Los Perales” había sido proyectado, entre otros profesionales, por Ricardo Portal, hijo del vicepresidente Quijano, quien también integraba el EPBA. Ver Figuras 7 y 8).

Figura 7: Fotograma de *La ciudad frente al río*.



Fuente: elaboración propia

Figura 8: Conjunto “Los Perales”.



Fuente: Wikipedia

Sin embargo, los proyectos de alta densidad creados por el EPBA ponían en evidencia una contradicción profunda que existía dentro del debate urbano y arquitectónico de la época, en donde se enfrentaban las iniciativas “modernistas” para solucionar el problema de la vivienda y un programa oficial que se proponía cumplir esta meta desde un tipo de arquitectura vinculado al imaginario de la vivienda

individual en un predio propio. Como señalan Liernur y Pschepiurca (2008), la publicidad del gobierno alrededor de la familia como “célula madre” de la sociedad forzó a los proyectistas del EPBA a construir un discurso basado en la “afirmación del derecho a la intimidad y al hogar propio como el lazo más fuerte para el mantenimiento de la familia mediante la creación de las Unidades de Vivienda Vertical”. La ciudad frente al río, desde su formato “moderno” de docudrama, buscaría entonces construir una ficción que pudiera enseñar a ver y pensar la idea de una “casa propia”, en cuanto “vivienda vertical”. Como parte de la amplísima campaña de difusión del Plan, y con profunda confianza en la acción propagandística que este tipo de medio de comunicación podía generar, se buscó promover la exhibición y difusión masiva de este corto de educación urbana en todas las salas cinematográficas de Buenos Aires, del país y del exterior. Tal como se puede leer en un memorándum del EPBA de 1949:

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. (Liernur y Pschepiurca, 2008)

4. El texto fílmico y el espectador: la construcción del sentido

Se trata entonces de comprender las relaciones que existen entre el espacio social y el imaginario social así como las formas en que los sistemas de representaciones dicen y omiten las mutaciones de una sociedad.
(Chartier, 2005).

El análisis de *La ciudad frente al río* permite observar el uso de representaciones audiovisuales como parte del aparato de propaganda oficial, y las relaciones de este formato de representación con los distintos posicionamientos teóricos urbanos presentes en 1949 respecto a cómo construir ciudad. Con la elección del “documental de autor” o “docudrama”, se pudo analizar la búsqueda por construir una ficción que enseñara a ver y pensar ideas urbanas “modernas” de una “casa propia”, en cuanto “vivienda vertical”, en contraposición con el imaginario de la vivienda individual en un predio propio.

En la propuesta para el Bajo Belgrano se pone de manifiesto la radicalidad con la que Borda y los técnicos del EPBA reinterpretaban el proyecto de la *Ville Verte* contenido en el Plan Director de Le Corbusier de 1938. Para ellos, los conjuntos urbanísticos promovidos por la acción del Estado deberían tener un efecto multiplicador en la liberación del suelo, el que sería inmediatamente refuncionalizado. Con la idea de “urbanizar es valorizar”, imaginaban una ciudad enteramente renovada y salpicada de unidades tipo Ville Radieuse. El parque urbano pasaría, en la nueva concepción del Plan, a ser considerado el principal capital de tierra pública a partir del cual fomentar la reestructuración de la ciudad mediante la iniciativa privada inducida.

Desde esta clave de análisis, la elección del formato docudrama como medio de difusión nacional e internacional del proyecto del Bajo Belgrano y, en particular, a través de la mirada vanguardista del director italiano Gras, es coherente con un proyecto que se presentaba como innovador y disruptivo del pasado, por su carácter experimental, su valor educativo y de divulgación. Kriger (2009) señala que, al igual que todos los textos propagandísticos emitidos por la Subsecretaría de Informaciones dependiente de Apold, sin distinción de soportes, la estructura narrativa básica de todos los cortos y medietrajés, tanto de los documentales tradicionales como de los docudramas, se cimentaba en una dicotomía que enfrentaba el “antes”, ligado a los males del antiguo régimen, con el “ahora”, relacionado con lo que la Subsecretaría presentaba como las soluciones a esos viejos males, generadas por el gobierno justicialista y orientadas a construir la “Nueva Argentina”. Según ese criterio, en 1947 el intendente Siri envió a la Comisión Asesora de Contralor Cinematográfico las “Nuevas normas” para la calificación de los films. De acuerdo con esas normas, el bien y el mal debían estar claramente diferenciados.

Sin embargo, las propuestas del EPBA implicaban un cambio radical en la distribución de la tierra y la adopción de una forma de habitar “moderna”, que tenía antecedentes internacionales en los debates urbanísticos del CIAM pero que, a nivel local, no todos los dirigentes y profesionales aceptaban. Como menciona Ballent (2009), si bien la promesa de crear una “ciudad nueva” y de una transformación radical del medio urbano resultaba seductora para el gobierno peronista, por diversas razones como “des-inteligencias en el interior del aparato estatal, falta de articulación entre distintas políticas o dificultades económicas” triunfó otra visión que buscó materializar la política social peronista e integrar los diversos sectores de la ciudad a partir de operaciones urbanas específicas.

En efecto, luego de la experiencia de *La ciudad frente al río*, la posibilidad de generar una serie de cortos sobre distintos sectores de Buenos Aires quedaría archivada entre tantas de las propuestas del EPBA. La crisis económica de 1950, junto con las renunciadas de Borda y Siri y la pelea con Le Corbusier, provocó la disolución y cierre del EPBA, así como el fin de las obras del Bajo Belgrano. La utilización del formato docudrama en producciones audiovisuales de divulgación urbana, hasta 1955, fue reemplazada por representaciones tipo noticieros y films de propaganda, en cuanto vistas sencillas, sin contradicciones internas en el relato, que buscaban llevar al espectador a creer y considerar como verdadero el discurso presentado.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballent, A. (2009). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Deambrosis, F. (2019). Transatlantic Proximities/Ambiguous Opportunities: The Multiple Paths of Italian Designers in Argentina, 1948–1958. *En Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand 36* (pp. 126-37). SAHANZ.
- Gras, E. (Director) (1949). *La ciudad frente al río. Tercera Fundación de Buenos Aires* [Película].
- Kruger, C. (14 de septiembre de 2006). *El noticiero Sucesos Argentinos*. Historiapolitica. <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/kruger.pdf>
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Siglo Veintiuno Editores.
- Liernur, J. y Pschepiurca, P. (2008). *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Prometeo libros.
- Luchetti, M. F. (2016). *El noticiero cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión*. <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/224>
- Marrone, I. (2018). “Vistas y actualidades” de Max Glücksmann y “Cinematografía Valle: Forjando Patria”. *StuDocu*. <https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-nacional-de-avellaneda/historia-de-la-comunicacion/resumenes/marrone-vistas-y-actualidades-de-max-glucksman-y-cinematografia-valle-forjando-patria/6136443/view>
- Sasiain, S. (2014). *La casa y la ciudad. Representaciones del habitar moderno en el cine de propaganda del primer peronismo (1943-1955)* [Tesis de maestría, Universidad Torcuato Di Tella]. Repositorio Digital - Universidad Torcuato Di Tella.
- Zalduendo, I. (abril de 2010). *Buenos Aires: La ciudad frente al río* [Presentación en papel]. Society of Architectural Historians Conference, Chicago. <https://dash.harvard.edu/handle/1/13442986>

NOTAS

* Es arquitecta por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Torcuato Di Tella. Jefa de Trabajos Prácticos de Proyecto Urbano y Proyecto Arquitectónico en FADU. Se ha desempeñado como profesora de Teoría de la Arquitectura (FADU) y profesora de Historia en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos (UTDT). Ha publicado artículos en libros y revistas: Sincerely yours, Odilia Suarez (2020) Buenos Aires un Faro Cosmopolita. El plan Noel 1922-1925 (2019); “Caro Diario Experiencia de una viagem urbana” (2019); “Fot: el planificador urbano, el empresario, su política, su mercado” (2018) Kavanagh Buenos Aires (2018); “Del Depósito al cine” (2016). Fuera del ámbito académico, ha trabajado en diversos estudios de arquitectura en Buenos Aires participando también en el desarrollo de concursos nacionales e internacionales. En la actualidad, desarrolla su práctica profesional de manera independiente desarrollando obras de arquitectura y diseño de pequeña y mediana escala.

¹ En 1941, el Instituto Cinematográfico Argentino había producido una serie de documentales para difundir las bondades de ciertas zonas turísticas, como Tigre, Bariloche, Mar del Plata y Mendoza.

² Ídem.

³ En adelante, *La ciudad frente al río*.

⁴ *La ciudad frente al río*. Jorge Ferrari Hardoy Archive, C164. Cortesía de la Frances Loeb Library, Harvard University.