

CAPÍTULO 4

¿Orillas sin río? Paisajes argentinos del Plata (mediados del siglo XIX a mediados del XX)

Fabiana di Luca

*¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que vinieron las proas a fundarme la patria?*

FUNDACIÓN MITOLÓGICA DE BUENOS AIRES (1929), JORGE LUIS BORGES

Más allá de que existan otros grandes ríos en nuestro país, más allá de que esos ríos tengan presencia decisiva en su historia y en su economía, más allá de que corran y destellen a través de su cancionero, su literatura o sus artes plásticas, el río por antonomasia en la Argentina es el Río de La Plata. A los habitantes de la ciudad de Buenos Aires se los llama porteños, se los distingue por la posesión de “el” puerto como si no hubiera otros puertos a lo largo del Paraná, el Uruguay o los seis mil kilómetros de litoral marítimo que van desde la desembocadura del Plata hasta Ushuaia. Sucede que el unitarismo no es una entelequia, sino una construcción en diversos planos con presencia palpable en nuestra vida cotidiana. También, por supuesto, en las formas según las cuales hemos ido construyendo y mirando imágenes. Así, en Argentina, la ciudad por antonomasia que es Buenos Aires, y el río junto al cual se fundó, más que como un par de opuestos a la manera campo-ciudad, aparecen como espacios de continuidad, de posibilidades, como interfase.

La historia de la ciudad de Buenos Aires está determinada por su condición fluvial, y la historia del Río de La Plata es la historia de su devenir puerto, es decir ciudad. Los modos de intervención -políticos, productivos, urbanísticos, ecológicos, simbólicos- sobre este espacio de condición inestable, imprecisa, han sido trazados de modo hegemónico por los avatares de la ciudad de Buenos Aires y, en su extensión unitaria, de la República Argentina. No deben comprenderse como intervenciones sólo aquellos modos más concreta y positivamente materiales. Laura Malosetti Costa, en *Pampa, ciudad y suburbio* señala que los espacios

Son algo más que lugares concretos. Condensan ideas, sentimientos, deseos, frustraciones en relación con la sociedad y con la política. Confrontan no sólo espacios sino tiempos distintos: el del trabajo y el del ocio, el de la naturaleza y el de la historia. Involucran la idea de progreso y de tradición, de acción y contemplación, de guerra y paz. (Malosetti Costa, 2007)

¿De qué maneras se fue configurando el Río de La Plata como paisaje? ¿En qué relaciones con las formas de planificar, construir y representar la ciudad de Buenos Aires? ¿Con qué invariantes y con qué matices o contracorrientes? ¿Qué otros paisajes del río habilitan la posibilidad de tensionar, descentralizar, contradecir la *galería oficial* de paisajes rioplatenses en su dimensión portuaria?

Preguntarse por el río como paisaje se relaciona indefectiblemente, en la historiografía del arte argentino, con la pregunta por el paisaje *nacional*. Y, por lo tanto, se ata a aquella interrogación -mitad conjuro, mitad programa- que recorre los textos fundacionales de la literatura argentina y de la nación argentina: la pregunta por el desierto. ¿Hay un paisaje *nacional*? ¿Es la pampa? Ese paisaje que el unitarismo cultural tendió a esencializar es el paisaje adyacente al río, es el paisaje más allá del río. Y si bien la imagen del desierto tanto como la del río están signada por la metáfora del mar -en los textos de Sarmiento, de Echeverría, de Hernández, pero también en las imágenes del río que se fueron produciendo a partir de la independencia-, el paisaje del río fue perdiendo su condición de inmensidad sublime (río- mar) en favor de una imagen donde lo que va primando son los barcos, las grúas, las chimeneas fabriles, los caseríos pintorescos de la ribera. Una imagen que se va urbanizando y civilizando hasta casi desaparecer la condición acuática.

El río desde la orilla o la orilla desde el río, siempre para que exista un paisaje es necesario tomar distancia, correrse, mirar desde afuera. Sólo desde esa perspectiva, desde esa distancia, se puede construir un paisaje. El paisaje no es una condición natural de un lugar, sino la construcción de un dispositivo que da cuenta de esa distancia pero también del proceso que va de la imagen (la representación) al entorno y viceversa, como plantea Jens Andermann en su artículo *Paisaje: Imagen, entorno, ensamble* (2008). El paisaje es -también- cifra de procesos históricos, culturales, sociales, económicos, ecológicos que surgen del habitar un lugar; y a la vez, dialécticamente, es imagen que va moldeando esos modos de habitar. En ese último sentido cabe afirmar -de acuerdo a lo definido por Diana Taylor (2003) que los paisajes son *productores de lugares*.

Desde esta perspectiva, la consolidación del paisaje como género autónomo en la historia del arte está vinculada a la consolidación del proyecto moderno en tres aspectos centrales:

-en tanto desarrollo de la cultura urbana que imprimirá en los modos de percepción de los hombres una primera distancia respecto de la relación hombre-naturaleza, y por tanto propenderá a una estetización de aquello a lo que ya no se pertenece;

-como invención de una imagen identitaria común acorde a los procesos de consolidación de los Estados-Nación (una de las características del multiforme y muchas veces contradictorio romanticismo);

-en relación al proceso de secularización del arte y autonomización del sistema del arte que implica la emergencia de nuevos géneros pictóricos para el nuevo público burgués.

En nuestro país, la preocupación por definir cuál es *el* paisaje *nacional*, estuvo asociada al proceso de organización nacional y a la constitución de un sistema del arte argentino.

¿Cuándo el Río de la Plata empieza a ser percibido como paisaje?

Como vamos a hablar del paisaje del agua, propongo hacerlo a modo de un viaje en barco. Un viaje que intente poner de manifiesto los lugares desde los cuales se ha mirado ese paisaje ¿Se mira desde la orilla? ¿Hacia la orilla? ¿O se mira ese paisaje, vasto hasta confundirse con el mar y abolir toda orilla, desde el agua misma?

Zarpar

El pasado. El porvenir, una litografía coloreada de Willems de 1860 es el punto de partida. Si bien esta obra pertenece a la Banda Oriental (la bandera así lo indica), nos permite fijar un punto inicial para el recorrido propuesto.

El pasado. El porvenir es una composición axial, simétrica (al estilo de las imágenes axiales medievales que sirven para diferenciar el bien del mal), cuyo eje es la alegoría (clásica) de la República. Ésta separa dos espacios bien diferenciados: el río y la pampa. La república, parada justo en el borde, en la orilla, mira hacia la derecha (en toda lectura occidental esto se corresponde con lo que está adelante, con lo que viene, con el futuro) que es donde se encuentran los barcos, la ciudad, el puerto. Este sentido de progreso que ilumina está reforzado no sólo porque allí aparece la variedad de formas (naturales y artificiales) sino también el color. Hacia la izquierda (lo que ya queda irremisiblemente atrás, el pasado), lo que vemos es el territorio de tierra adentro, es amenaza: un rayo está a punto de incendiar la tierra baldía, monocroma y monótona.

La República es el eje de tensión compositivo de esta imagen, pero también el eje de tensión entre dos fuerzas que motorizan la historia de la modernidad y de estas tierras en particular: naturaleza-cultura / campo-ciudad / barbarie-civilización. Es por agua que estas tierras se abren al mundo del progreso. Pero ¿cómo representar eso que aún es puro vacío? Si la pampa es el mar, el río es la extensión de esa inmensidad desierta.

Graciela Silvestri, en "Las dos orillas. Obras, proyectos y representaciones en el Río de la Plata" (en Borthagaray, 2002), señala en el primer acto de nombrar este río una cualidad en la que ya podemos advertir los devenires de este paisaje: "de la plata". Esa cualidad argéntea no designa una percepción del río mismo, sino un supuesto acceso a las riquezas metálicas que se extendió desde entonces para designar a todo el territorio: Argentina. Ya Magallanes había descubierto esta cuenca en sus expediciones en busca de un paso al Pacífico. Más tarde el Río de la Plata adquiere valor como posibilidad de transporte más rápido y seguro de las riquezas del Perú hacia España. El Río de la Plata es entonces paso de riquezas. La construcción (sin planificación) del puerto del Riachuelo y la discutida fundación de Buenos Aires fueron signadas por esta condición de punto de llegada de las riquezas extraídas tierra adentro y su salida al mar, es decir por su condición portuaria.

Si tierra adentro es amenaza de inmensidad, no son mejores las condiciones de estas orillas.

Los primeros paisajes del Río de la Plata son las imágenes que los artistas viajeros producen como datos auxiliares para la navegación mediante el reconocimiento de las costas con fines imperiales, una forma de representación que persiste, estilizada y gramaticalizada, en los modernos derroteros usados por los navegantes. Los primeros paisajes funcionaron también como “productores de lugares” y de subjetividades, configurando lo que Graciela Silvestri llama “lugares comunes”.

Podemos pensar la imagen de Willems como punto de inflexión no sólo en un sentido simbólico, sino también como hito para la posterior consolidación de un corpus de estampas que definen la fisonomía de la ciudad y su perfil costero, al mismo tiempo que dan cuenta de sus posibilidades de progreso. Si bien dichas estampas nunca podían tener la riqueza pintoresca de aquellas que representan regiones de latitudes tropicales, dieron lugar tanto a un incipiente consumo local como a la difusión en el viejo continente. Sobre todo, en Inglaterra y Francia, países de donde provenían la mayor parte de los artistas viajeros que se aventuraban hasta aquí, y también centros donde se imprimían los álbumes de estampas. En su dimensión simbólica *El pasado. El porvenir* da cuenta de la urgente necesidad, ya ineludible para aquellos años, de replantear el diseño portuario de estas costas. Ya funcionaban en la margen occidental del río dos puertos: uno en la boca del Riachuelo, demasiado lejos del centro comercial y administrativo de Buenos Aires y con serias dificultades de comunicación ¹; y en la ciudad, un puerto Aduanero -construido en 1855 donde era el viejo Fuerte- y uno de pasajeros (diseñado en 1858 por Prilidiano Pueyrredón). Puertos a los que les quedaba grande la palabra puerto, ya que carecían de escolleras que resguardasen a los barcos en dársenas, sólo consistían en muelles que penetraban al río 300 y 200 metros respectivamente. Domingo Faustino Sarmiento en “Situación Social” -artículo publicado en el diario *El Nacional* del 1 de julio de 1857- advierte: “El Río de la Plata es calificado como veleidoso; el Riachuelo como una débil corriente de agua. No tenemos pues, un puerto... vivimos a merced del viento y la marea”.

En *El color del río* Graciela Silvestri, aborda esa problemática tempranamente señalada por Sarmiento:

La ciudad más grande de América del Sur, después de Río de Janeiro, no tiene un puerto en 1850. Su puerto, si así se lo puede llamar, es La Boca: un sitio pintoresco pero pobre y mal equipado, con mezquinas viviendas construidas con tallos de bambú procedentes de Paraguay, un muelle de madera plétórico de actividad (cueros y lanas de Corrientes, madera del Paraná, uva de Mendoza, plumas de avestruz, pieles de Tigre); y más arriba por el Riachuelo, el pueblo de Barracas y sus saladeros. (Silvestri, 2004, 85)

Son años de grandes cambios técnicos en todo lo relativo a la navegación. El vapor va imponiéndose a la vela como medio de propulsión y aumenta el tamaño de los barcos. Al

¹ Si bien el ferrocarril de la Ensenada vinculaba La Boca con el centro desde 1865, el viaje era siempre dudoso. Con frecuencia las vías eran inutilizadas por inundaciones. Y la avenida general Brown, llamada también camino nuevo, corría entre pajonales, solía anegarse y además era necesario pagar peaje para atravesar un puente.

contar éstos con más eslora se requieren muelles más largos, y al aumentar su calado se hace indispensable mayor profundidad junto a los muelles. También son años en los que el volumen de producción de bienes requiere canales de salida al mercado mundial mucho más efectivos. En consecuencia, van sucediéndose una serie de proyectos portuarios. El ingeniero irlandés John Coghlan, en 1859, diseña una red de dársenas a lo largo del río desde la Boca del Riachuelo. Carlos Pellegrini, en 1862, elige centrarse en las orillas de la ciudad de Buenos Aires. Eduardo Madero, en 1880, sigue esa modalidad. Y en 1911, ante el fracaso de Madero, Luis Augusto Huergo propone la apertura del Puerto Nuevo situado más hacia el noroeste (finalizado a mediados de la década del '20).

Entre 1860 y las primeras tres décadas del siglo XX, Buenos Aires configura su carácter portuario. Son también los años durante los cuales se institucionaliza el Arte Argentino, proceso para el cual resulta innegable la centralidad del paisaje.

Rumbo 110 / El río como puerto

*...El país nuestro, por la simple razón
de su edad, entre las restantes naciones
civilizadas de la tierra, necesita ya
al presente el impulso que le
dé propia vida y con ella alas
que se echan al rumbo del progreso.*

LA PATRIA ARGENTINA, 2 DE SEPTIEMBRE DE 1881

Desde la década del '70 del siglo XIX a la década del Centenario, asistimos en el Río de la Plata a la conformación y afianzamiento del sistema del arte argentino (la Sociedad Estímulo, la Academia, los Salones, las becas de estudio, el Museo Nacional, la crítica, el coleccionismo, el comienzo de la Historia del Arte...).

El debate por el ser nacional y las reflexiones en torno a la producción artística aggiornada provocará una ampliación temática -hasta entonces hegemonizaban la pintura el retrato y las estampas de costumbres- para dar lugar a géneros nuevos como el desnudo, la alegoría, la pintura histórica y el paisaje. Este último, que hasta entonces sólo era escenario de algún drama en pinturas altamente literarias (Rugendas, Morel, Della Valle), o telón de fondo para alguna escena de costumbres, asume autonomía y valor estético como género pictórico. La pampa, el desierto ya conjurado, en su dimensión sublime o pintoresca, pero también otros paisajes del interior: las cataratas de Ballerini, el paisaje mendocino de Fader, por mencionar sólo algunos. El paisaje es por esos años representación de ámbitos naturales.

Habrá que esperar a los comienzos del siglo XX para ver los primeros paisajes urbanos de una Buenos Aires en plena expansión moderna. Hacia 1910 el gran aluvión inmigratorio ya había tenido lugar, se replanteaba el puerto de Buenos Aires, se ensanchaban avenidas como

Corrientes, se construían nuevos edificios públicos, plazas, parques, pabellones para la Exposición Universal del Centenario.

Pero volvamos a nuestro barco.

Trazamos en la carta náutica rumbo 110°. Desde Puerto Nuevo navegamos en dirección al Riachuelo.

Al llegar a la Boca, viramos a estribor y nos adentramos hasta lo que se conoce con el nombre de Vuelta de Rocha, a babor queda la isla Maciel, a estribor el barrio de La Boca.

La Vuelta de Rocha (antiguo Puerto de los Tachos) es nuestro punto de recalada. Se trata de un recodo que traza el Riachuelo, un curso de agua que desde el siglo XVII sirvió como puerto natural. Aquí desembocaba, hasta el año 1920, un ramal del ferrocarril -que luego dio origen al paseo Caminito-, donde se concentraban la actividad productiva y las viviendas. Arsenal de reparación de barcos (el mismo Almirante Brown instaló allí su maestranza denominada Arsenal del Riachuelo, para tener cerca a los carpinteros de ribera y calafates de la Vuelta de Rocha), carpinterías navales, depósitos de mercaderías y viviendas de obreros formaban un frente continuo sobre la costa. Diferentes construcciones –equipamientos, viviendas de iniciativa pública- se fueron agregando a través de los años al escenario original, contribuyendo a afirmar la identidad de La Boca. Graciela Silvestri, en *El color del río*, adjudica las particularidades de la historia cultural de este barrio en relación a los demás barrios porteños por un lado a su condición de aislamiento respecto del centro metropolitano, por otro, a una temprana vida social y cultural asociadas al trabajo y desarrolladas por los primeros inmigrantes, fundamentalmente italianos, que se asentaron en ese sector de la ciudad de Buenos Aires. Publicaciones como *El Ancla* (1865), *Eco de La Boca* (1888), *El Bohemio* (1892), *Cristóforo Colombo* (1892), *Progreso* (1896), *La Unión* (1899) dan cuenta de la variada gama de intereses culturales y tendencias ideológicas de una sociedad en conformación.

Llegada aquí, elijo una serie de pinturas de la enorme galería de imágenes del Riachuelo, La Boca como suburbio y la Vuelta de Rocha en particular como escenario central de ese puerto desde el cual mirar el río o donde el río se vuelve ciudad. Selección que permite analizar los modos en que el río es por sobre todo puerto, es decir producción, trabajo, fábrica, movimiento, urbe moderna.

Dársena 1: Santiago Stagnaro

Nacido en Montevideo, se radica en Buenos Aires, en el barrio de La Boca. Poeta, pintor y escultor, desde muy joven comparte su actividad artística con el activismo gremial y la militancia anarquista en la Sociedad de Resistencia de Obreros Caldereros y Anexos de la que era secretario y redactor de su órgano de prensa. Desde esta asociación gremial consigue junto a otros grupos obreros, la jornada laboral de ocho horas.

La vuelta de Rocha (1915) fue adquirida por el MNBA en 1943 al Ateneo Popular de la Boca, no está exhibida y las únicas referencias en su catálogo razonado refieren a su técnica,

medidas y a su estilo “*naturalista*”. Me interesa comenzar por esta obra precisamente por ser una obra no tan emblemática o canónica y por su carácter de estudio. La técnica y las dimensiones (tinta y acuarela sobre papel, 30 x 36cm) nos permiten analizar el contexto de producción pictórica de La Boca en estos años: la conjunción entre trabajo, militancia gremial y arte. Stagnaro es uno de los tantos alumnos que Lazzari reúne en su taller de la Sociedad Unión de La Boca que funciona desde 1903. Lazzari cuenta con una sólida formación académica y su pintura tiene la influencia de los *macchiaioli* italianos, trabaja sobre soportes de pequeño formato, particularmente tapas de cajas de cigarrillos de madera, cartones, tablitas. Su mirada se dirige a los rincones suburbanos, los paisajes costeros y los interiores humildes. Introduce la pintura al *plein air*, la rutina de taller consistía en llevar a sus alumnos a recorrer las orillas del Riachuelo y la Isla Maciel para que tomaran contacto con el entorno natural. Actividad que se extiende por bares, tertulias, pensiones y la mítica peluquería de Nuncio Nucíforo. Si bien Lazzari emplea con sus discípulos métodos de aprendizaje propios de la academia, tanto su acción docente como su obra introducen una alteración en el campo de la plástica argentina, ya que ambas se desarrollan en espacios alternativos y su visibilidad, hasta la década del '30, se encuentra limitada, casi exclusivamente, al ambiente boquense y por extensión a los bordes de Barracas, San Telmo y Avellaneda. En 1910 los alumnos de Lazzari exhiben por primera vez sus obras en la Sociedad Ligure. En 1911, con fondos de la Sociedad de Fomento de las Bellas Artes, comparten nuevo espacio de taller con escritores, poetas y actores, de allí saldrá la revista *Azul*, primera revista de La Boca especializada en artes y letras. Como señala Silvestri, la presencia de Stagnaro en este grupo inicial es clave, ya que condensa en su figura distintas dotes artísticas, no sólo plásticas sino también musicales, con su condición de intelectual político y activista que da forma a cierta ideología de articulación entre el arte y la vida. Aunque ésta más tarde sea despojada de sus aristas revolucionarias, tiñe la auto representación de los pintores de La Boca. En 1915, año de esta obra, Stagnaro y los ya ex alumnos de Lazzari, junto con los grabadores sociales (luego nucleados en torno a los Artistas del Pueblo) participan del Salón de los Recusados en la Cooperativa Artística.

La vuelta de Rocha es claramente un estudio al aire libre de este lugar central de la vida social y cultural del barrio. Lo que vemos en primer plano no es el río, el Riachuelo, sino la Plaza de los Suspiros. Con una pincelada rápida que está a mitad de camino entre el dibujo y la pintura, Stagnaro detiene la mirada no en los barcos ni en los reflejos del agua ni en la fisonomía arquitectónica del barrio, sino precisamente en todo ese movimiento de carros tirados por caballos, grúas, hombrecitos apenas esbozados que cargan y descargan lo que llegó o se va en esos barcos que vemos en tanto trama de mástiles, obenques, cabos. El río es apenas eso, un color azul modulado como bruma o niebla que se vuelve cielo o mástil de barco. Lo atmosférico de ese río fondo contrasta con el movimiento de la escena en tierra firme del primer plano. Si el río es la posibilidad del barco, lo que importa aquí no es ni el barco ni el río, sino toda esa enorme vitalidad que se despliega en la vida del puerto, en el trabajo de los hombres, en el intercambio mercantil, en el bullicio de la vida del puerto. Stagnaro muere en 1918 con apenas 30 años.

Dársena 2: Pío Collivadino

El Riachuelo es una pintura de Pío Collivadino presentada y premiada en 1916 en el Salón Nacional de Bellas Artes. Collivadino nació en Barracas en 1869. A diferencia de Stagnaro hizo el recorrido tópico para la formación artística de la época. A los 20 años viajó a Roma para estudiar durante siete años en la Academia Nacional de Bellas Artes de San Lucas. En 1907 fundó el grupo Nexus junto con Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Carlos Ripamonte, Justo Lynch, Alberto Rossi y los escultores Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia. En 1908 es director de la Academia Nacional de Bellas Artes, director del Teatro Colón y director de la Escuela Prilidiano Pueyrredón hasta 1944. Fue además el primer artista argentino en participar de la Bienal de Venecia (1901). Los itinerarios académicos contrastan claramente con los de Stagnaro como con los de la mayoría de los pintores de La Boca. Sin embargo, su obra nos permite acercarnos a una mirada que entra en diálogo con la de estos últimos, la amplía y la enriquece. Si bien no fue parte activa de los diversos grupos de artistas y espacios culturales de La Boca, su obra muestra un especial interés por este barrio. Según Malosetti Costa, *“Collivadino puso sobre la ciudad una mirada nueva, una mirada paisajística”*. Podría cuestionarse la justeza de esta apreciación, dado que los pintores del Riachuelo (podríamos decir desde el inicio del taller de Lázzari en 1903) ya habían producido un corpus importante de imágenes que traducían al barrio de La Boca en clave paisajística. La pertenencia de Collivadino al sistema del Arte ya consagrado no es un dato menor. Pero también debe reconocerse en él una mirada diferente respecto de la ciudad, una mirada que trasciende el pintoresquismo de gran parte de las pinturas del Riachuelo y pone en tensión, de manera deliberada, las contradicciones que inaugura el proceso de modernización de Buenos Aires: una ciudad en extinción y una ciudad en plena construcción. Hay en sus obras una mirada melancólica -los faroles de gas, las calles de tierra a punto de ser asfaltadas-, pero también una mirada que embellece la adversidad arrolladora de lo nuevo.

Para pintar *El Riachuelo*, Collivadino se para en el puente transbordador Nicolás Avellaneda, inaugurado apenas unos años antes (1914). Desde allí mira no el río, el río mar, sino el mismo Riachuelo internándose tierra adentro. Desde una perspectiva que rápidamente podríamos leer como fotográfica, Collivadino profundiza el espacio aún más allá de lo que puede registrar una cámara fotográfica. Esa profundidad de campo sin límites parece ansiar un travelling cinematográfico aéreo (recurso típico del cine de los '40 y '50, a veces suplantado por un montaje de planos que dan la sensación de un desplazamiento de la cámara). Hay una espacialidad en esta obra que implica desplazamiento. Es un espacio deliberadamente construido que le permite mostrarnos todo ese mundo urbano en pleno desarrollo que crece hacia los bordes del Riachuelo y más allá de La Vuelta de Rocha. Los puentes², las fábricas, el caserío pobre que crece en torno a las fábricas, los barcos. La enorme perspectiva aérea nos permite comprender la dimensión del crecimiento urbano. Eso es lo que importa, no el

² Los puentes son construcciones de esta época, hasta fines del siglo XIX el puente más duradero había sido el diseñado por Prilidiano Pueyrredón, construido en 1871 y arrasado por la inundación de 1884.

fragmento de vida portuaria que nos muestra Stagnaro. La perspectiva y el tratamiento de la luz, en una evidente clave postimpresionista, nos muestra un Riachuelo en pleno mediodía, bajo una luz que desdramatiza el paisaje. No hay una mirada sublime, pero tampoco la pátina pintoresca que podríamos encontrar en la obra de Stagnaro o tantos otros pintores de La Boca.

Dársena 3: Benito Quinquela Martín

El chirrido de la Usina Ítalo-Argentina de Electricidad precisándonos la hora: el de la locomotora, procedente de los diques que cruzando todo el barrio, se internaba por la curva y terminaba o iniciaba su periplo de carga en el puerto boquense; la aguda estridencia de los remolcadores pidiendo puente o paso en el Riachuelo; el golpeteo del motor levantando la eslinga que cargaba o descargaba la bodega de los barcos; el escape de alguna rauda lanchita a nafta, zigzagueando por el río; el chirrear de los engranajes que se oía cuando poníase a funcionar el viejo puente transbordador; el chapalear de los remos de los boteros de ida y vuelta a la Isla Maciel.

JOSÉ PUGLIESE, PERIODISTA, FUNDADOR DE LA ASOCIACIÓN IMPULSO (1940)

Entre la panorámica aérea de Collivadino y la instantánea de la Plaza de los Suspiros de Stagnaro, una escena en primer plano del trabajo de los estibadores de La Boca. A diferencia de París, donde los salones de los recusados eran una radical oposición -sobre todo estética- a la Academia, en Buenos Aires la Academia no sólo era muy joven para la década del '20 (surge cuando se nacionalizan los talleres de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1905), sino que sus propios integrantes (directivos y docentes) instalaron al interior de la institución el cuestionamiento a las viejas tradiciones pictóricas e introdujeron no sólo las nuevas tendencias estéticas (naturalismo, impresionismo, simbolismo) sino también los temas sociales. La Academia no podía ser un oponente ni en el plano ideológico ni en el estético. Los salones de oposición más que en la disputa estética o temática, operan en un sentido político respecto de la lucha por el acceso al arte, a los espacios de producción y exhibición en un sentido -vanguardista- de acercar el arte a la vida. La década del '20 es para muchos de estos artistas *del pueblo* momento de consagración, y aunque se continúe con un discurso social, muchos de ellos ya han obtenido premios en los Salones Nacionales o publican en medios masivos como La Nación (el caso de Facio Hébecquer) o exponen en Amigos del Arte, que es el reducto vanguardista porteño de la década del '20. En esta década Quinquela Martín se consagra ya como el pintor de La Boca más allá de La Vuelta de Rocha.

En la carbonería, saqué mis cuadros del cuarto de baño (allí los guardaba) y los fui poniendo ante Don Pío, que los fue mirando, detenidamente uno a uno sin hacer comentarios. Yo lo miraba a él, con el alma en un hilo [...] me dijo unas cuantas frases que cambiaron mi vida [...] me dijo que tenía una manera nueva

de ver y pintar [...] que en mis obras había personalidad y vigor [...] que yo podía ser el pintor de La Boca.

Quinquela Martín conoce a Collivadino en 1916, encuentro que de algún modo marca la trascendencia del pintor en el mundo institucional del arte nacional e internacional. Collivadino es quien lleva a Quinquela a exponer a la galería Witcomb en 1918. Ese mismo año es aceptada *Rincón del Riachuelo* en el Salón Nacional. A partir de esta fecha Quinquela Martín no sólo define todo su repertorio iconográfico, sino que además sus obras cambian de dimensiones. Comienza a pintar en grandes formatos, lo que provoca en el espectador un acercamiento mucho más intimidante a la escena, y le permite a él desarrollar con mayor énfasis expresivo la pincelada y el empaste.

Descarga de carbón con grampas es un óleo sobre tela de 220 x 200 centímetros. Presenta una de las tantas escenas que marcan el repertorio de Quinquela: los trabajadores en plena faena. En este caso los estibadores y operarios de las grúas en una sinfonía en la que los hombres lejos de ser individualizados (no tienen rostro ni variaciones físicas) son partes de un mecanismo total, de la cadena de montaje que es el puerto. El horizonte elevado es un recurso recurrente en la obra de Quinquela, le permite acentuar la cercanía a la escena y al río. Un primer plano que enfatiza lo expresivo, tanto por el encuadre como por el contraluz, en una paleta que se distancia de las más conocidas obras de Quinquela en la que prima el rojo, el amarillo y el negro. Podríamos decir por la luz y la temperatura que es una mañana de invierno. A primera vista lo que vemos es una enorme grampa, se parece a una boca monstruosa que amenaza con devorárselo todo: hombres, carbón, orilla, río. El estilo se acerca en este caso mucho más que en otras obras al expresionismo. ¿Cuál es aquí el paisaje del río? ¿Cómo aparece ese carácter de naturaleza que aporta el río? Si miramos esta obra inserta en una larga serie de pinturas sobre el Riachuelo, vemos que lo recurrente es el punto de vista y cierto tratamiento icónico de una serie de elementos que se repiten prácticamente sin variación: los hombres obreros, las planchadas, las grúas, el puente Avellaneda, las chimeneas, también el río. El río es lo que aparece *siempre igual* como una suerte de soporte en el que lo que va variando son las escenas más o menos dramáticas, más o menos pintorescas de la vida del trabajo portuario en los bordes del Riachuelo. A diferencia de la obra de Stagnaro en la que el agua, el río, no está más que sugerida en el color y los barcos, la obra de Quinquela nos muestra un río teñido con los reflejos de ese mundo mecánico. El río es también fábrica. Si atendemos sólo esta obra -por fuera de una serie mayor de las de Quinquela-, si intentamos olvidar la asimilación de La Boca como lugar, como paisaje, al nombre de Quinquela, y miramos la imagen con ese título *Descarga de carbón con grampa*, podríamos poner en discusión la inclusión de esta obra en tanto paisaje. Si lo que define a una imagen como paisaje es el protagonismo espacial que ocupa en la representación por sobre la escena o una figura en particular, ¿qué es lo protagónico en esta obra? Claramente no es el barrio, ni el río, ni la relación río-barrio, naturaleza-arquitectura en clave espacial. Por otro lado, el título tampoco ancla la imagen en un espacio particular que nos permita referenciar un barrio tan sobre representado como La Boca. Ni siquiera reconocemos el puente Avellaneda,

icónicamente representado por Quinquela en muchas de sus obras. Esta obra nos introduce no sólo en el problema de los límites entre géneros, sino que se abre a cuestiones propias de las rupturas vanguardistas en relación a la crisis de la representación mimética del mundo. El encuadre también podemos leerlo fotográficamente, pero hay unos forzamientos en los puntos de vista y perspectivas (especialmente en el modo de representar la grampa de la grúa) que obligan a dar cuenta de un espacio plástico que prioriza lo expresivo por sobre lo mimético. Suelen analizarse estos recursos de Quinquela como una limitación para el dibujo y la estructura compositiva desde la línea. Nos interesa pensar que estos recursos más que una limitación son una elección expresiva, que por otro lado pone en discusión los cánones tradicionales de construcción del espacio plástico. Ya para estos años Quinquela no sólo ha viajado a Europa, sino que en Buenos Aires andan de regreso algunos de los pintores de la Escuela de Paris, Petorutti, Guttero, Xul Solar. Las búsquedas vanguardistas ya están interpelando al público y a los artistas locales.

Dársena 4: Víctor Cúnsolo

Cúnsolo pertenece al tipo ya emblemático de pintores de La Boca: hijo de inmigrantes italianos, estudia pintura en un espacio no tradicional (la Sociedad Unione e Benevolenza) con el maestro italiano Mario Piccione y nunca realiza el consagrador viaje a Europa, su trayectoria es prácticamente autodidacta. Sin embargo, la obra de Cúnsolo parece sostenerse en aquella máxima de Tolstoi de "pinta tu aldea y serás universal". Es, de sus contemporáneos boquenses, junto con Fortunato Lacamera, el que desarrollará una obra en la que las búsquedas estrictamente formales y plásticas cobren protagonismo más allá de la temática portuaria del Riachuelo. Si la leemos en el contexto de consolidación de las vanguardias en el Río de la Plata, advertimos una clara filiación con el cubismo y el futurismo que en esos años van a sentar las bases para el arte abstracto. El vínculo con Alfredo Guttero (que organiza su exposición en la Asociación Amigos del Arte en 1928) así como la enorme tarea de difusión del arte italiano realizada por Emilio Petorutti (especialmente los pintores metafísicos) son influyentes en la obra de Cúnsolo.

En 1929 se produce la caída de la Bolsa en Nueva York y en 1930 el golpe de Uriburu da por concluida la segunda presidencia de Yrigoyen, estamos en el inicio de la dramática década infame: cierres de fábricas, desocupación, huelgas, represión. El puerto de Víctor Cúnsolo es un puerto vacío, no hay obreros, no hay bullicio, apenas unos barcos y unas chimeneas que exhalan, agónicas, los últimos humos. Frente al bullicio ensordecedor de Quinquela Martin, el silencio metafísico de Cúnsolo. Un silencio que se acentúa tanto por el vacío, por la ausencia de actividad humana, como por el tratamiento formal y pictórico. El puerto de Cúnsolo parece una escenografía de cartón en la que nunca hubo actores o de ellos queda apenas una huella. Sólo el humo en la chimenea del buque amarrado nos dice que aún hay movimiento. ¿Son los últimos barcos que llegarán y zarparán de este puerto?

¿O son, como los del contemporáneo tango *Nieblas del Riachuelo*³, “barcos que jamás han de zarpar”? También el río es inmovilidad. A no ser por esa sombra apenas insinuada en la orilla, que nos recuerda la condición móvil del agua, y por el pequeño remolcador, el río se ha convertido en pura forma sólida, no menos sólida que los bloques cúbicos de hormigón de la ciudad. Las casas sólo conservan lo pintoresco de los balcones, ya no hay chapa, ni cenefa de madera, ni textura. Como en los cuadros de Giorgio De Chirico, la arquitectura, las formas sólidas, macizas, se imponen sobre los seres componiendo un escenario en el que da la sensación de que algo está por suceder. Es una sensación de inminencia y ensoñación que se torna desolación y desamparo. Podría pensarse en una tentativa de representar algo tan irrepresentable como la entropía.

Para Cúnsolo prima una razón constructiva que lo lleva a depurar las formas. Mirando esta obra sin conocer al artista, su procedencia, su biografía, puede cuestionarse su representatividad del Riachuelo o La Boca. Podría ser un puerto cualquiera en cualquier lugar del mundo. Luego, se advierten las chimeneas de la usina, todavía anclan la imagen a La Boca. Aunque por cierto menos de lo que es capaz de hacerlo el icónico Puente Avellaneda. En esta pintura también aparece aquello señalado en la obra de Quinquela respecto del espacio plástico como construcción donde ya lo fundamental no son la representación mimética y la referencialidad. Cúnsolo es un pintor de La Boca, pero su interés no está puesto ni en lo pintoresco del barrio ni en lo sublime, como sí aparece en Quinquela, si bien de un modo distinto y nuevo: no el río, sino la máquina portuaria, como lo sublime (o lo infernal). Cúnsolo mira su barrio, pero encuentra en los barcos, las casas, los toldos de los comercios, la curva de la Vuelta de Rocha, y hasta en el mismo río, formas puras que le permiten construir un nuevo espacio en eso que es puro artificio: el cuadro.

Dársena 5: Fortunato Lacamera

Hijo de inmigrantes genoveses, nació en 1887 en pleno corazón boquense: la avenida Almirante Brown. Telegrafista del ferrocarril cuando niño y pintor de brocha gorda para ganarse la vida, Lacamera es uno de los tantos pintores de La Boca que nunca salió de su barrio. Su formación está marcada por el taller de Lázzari, una enorme rigurosidad autodidacta y una comprometida participación en la vida artística del barrio -es uno de los fundadores del Ateneo Popular en 1926-, pero especialmente en la Agrupación de Gente de Arte y Letras Impulso, fundada en su propio estudio en 1940 a partir de una convocatoria del periodista José Pugliese. Si bien proliferaban por el barrio los talleres y estudios, los circuitos de circulación de las obras -especialmente las galerías céntricas- estaban vedados a muchos artistas por los costos. Por eso, en su acta de fundación se proponen como objetivos:

³ Composición de Enrique Cadícamo y Juan Carlos Cobián, estrenada por Tita Merello en *La fuga*, largometraje dirigido por Luis Saslavsky.

Reunir bajo un techo común a todos los artistas plásticos y a quienes se sientan partícipes de sus inquietudes. Fomentar la mutualidad y el compañerismo entre sus asociados. Propender por todos los medios a su alcance a la divulgación del arte en todos sus aspectos (...) Implantar clases gratuitas para la enseñanza del dibujo, pintura, modelado, artes decorativas, etc. Editar un periódico que será el órgano oficial de la agrupación. Procurar de los poderes constituidos de la Nación mejoras y nuevas normas para la mayor difusión del arte en el pueblo. Costear el mantenimiento de una biblioteca de arte. Sostener un local para exposiciones, conferencias, conciertos y otros actos artísticos y culturales. Mantener relaciones con todas las entidades afines y colaborar con toda iniciativa tendiente a favorecer el arte y a los artistas.

En *Desde mi estudio*, Lacámara nos acerca el afuera a la intimidad del estudio. El afuera, el barrio, el puerto, el río ingresan al espacio íntimo del pintor que a su vez se lanza hacia ellos como la proa de una nave. A no olvidar: el pintor nunca salió de su barrio. ¿Cuál es el lugar que ocupa, en un pintor no viajero, el espacio taller? Allí se produce el encuentro con otros pintores, con poetas, con músicos, con periodistas. Allí se indaga minuciosamente en las formas del mundo. El mundo que para él es el barrio. Y el taller es ventana abierta al mundo. Esa interfase entre el afuera y el adentro. El afuera penetra como luz que proyecta la imagen del mundo y el adentro se expande hacia un afuera que además es puerto. Es el puerto del Riachuelo, aquí no hay dudas. El puente Avellaneda nos instala en el corazón de La Boca, en la misma Vuelta de Rocha. Los reflejos en la ventana de lo que ha quedado fuera de cuadro, es decir la representación dentro de la representación, nos permiten reconstruir la totalidad de ese afuera. No hace falta siquiera asomarse al balcón, desde la intimidad del estudio puedo verlo todo. La ventana es el dispositivo que permite captar la imagen del mundo. A diferencia de las pinturas románticas en las que la ventana es lo que nos separa, nos protege o nos permite husmear el peligro que acecha allí afuera, la ventana del estudio del pintor Fortunato Lacámara es aparato de visión que nos instala en el mundo. Por otro lado no es cualquier ventana. Es la ventana de un estudio de pintor. Allí Lacamera recoge las visiones del mundo que le acerca la ventana y construye la imagen. En este sentido es una obra profundamente moderna que nos hace reflexionar sobre la pintura ya no como ventana abierta al mundo, sino como mundo en sí, del mismo modo en que Manet lo hace en *Camarera del Folies Bergere* en el que ya no reconocemos los límites del espacio representado. La pintura es pintura y eso es algo que tanto la obra de Quinquela, como la de Cúnsolo o Lacámara instalan en un contexto artístico en el que la discusión vanguardista ya no es un asunto de la metrópoli parisina.

Largamos amarras de nuevo y buscamos en la carta el siguiente destino. Remontaremos el Río hacia su inicio, hacia la zona donde se vuelve verde. Trazo una línea con lápiz desde la Boca del Riachuelo hasta la desembocadura del Luján, la traslado con las reglas paralelas hasta la rosa y leo qué resulta. Luego, ordeno: ¡Timonel, rumbo 290!

Rumbo 290° / El río como edén

El 1 de diciembre de 1531, ante el esplendor que sitiaba a su expedición, el navegante lusitano Pedro Lopes de Souza anotó en la bitácora: “todos estaban espantados de la belleza de la tierra, y andábamos todos tan pasmados que no nos acordábamos de volver”. Coincidió, sin saberlo, con los habitantes originarios de nuestro litoral, para quienes en la confluencia de los ríos de La Plata, Paraná y Uruguay -según sus nomenclaturas actuales- se encontraba la *tierra sin mal*.

Más de tres siglos después, coincidió con ellos Domingo Faustino Sarmiento. Hacia 1850 comenzó a frecuentar el Delta y a escribir artículos acerca de ese territorio en el diario El Nacional. Lo hizo hasta el año de su muerte y el conjunto de esos títulos fue recopilado de manera póstuma en el volumen titulado *El Carapachay*, nombre de uno de los más de trescientos ríos y riachos que forman junto a las islas que delimitan una superficie igual a la de la república de El Salvador, y nombre que Sarmiento le asignaba a ese territorio en su conjunto.

Sarmiento, que había hecho un revelador viaje a los Estados Unidos de Norteamérica, pensaba que el Delta del Paraná podía convertirse en un lugar tan industrial como el Delta del Mississippi. Él mismo puso manos a la obra, se estableció temporariamente en un predio sobre el río Abra Nueva -hoy río Sarmiento-, plantó árboles frutales, trasladó diversas especies, hizo construir defensas costeras, luchó contra jejenes y mosquitos. Por supuesto, sin dejar de escribir. Y desengañado por la forma en que se habían repartido las tierras tras la llamada Campaña al desierto (1879), conformando latifundios en manos de poquísimas familias, llegó a plantear que el Delta era muy especial y allí la tierra, sí o sí, debía dividirse en pequeñas parcelas y asignarse a quien la trabajara. Una concepción sumamente progresiva, aunque es cierto que imaginaba a esos trabajadores europeos del norte rubios y de ojos claros.

La utopía de Sarmiento no tuvo lugar. Lo que sí sucedió fue que las familias patricias comenzaron a instalarse en la zona del Tigre con mansiones para descanso. Posteriormente, las comunidades de inmigrantes que fueron prosperando instalaron por la zona sus clubes náuticos y de remo: Tigre Sailing Club, Tigre Boating Club, Canotieri, Teutonia, Club Hispano de remo entre muchos otros. A esa profusa vida social y deportiva se sumaron cantidad de pequeños y no tan pequeños astilleros y la actividad de un puerto adonde confluían los frutos, la madera y la arena a utilizar en la gran urbe. Cerca de todo eso, como una tentación, miles de islas. La pintura no podía dejar de aventurarse por allí.

Fondeadero 1: Prilidiano Pueyrredón

Llegamos a la ribera de San Isidro. En las barrancas del Socorro -con vista al gran río- se alza la quinta *Santa Calixta* de Prilidiano Pueyrredón. Entre esta quinta y Buenos Aires el pintor pasó los años desde su vuelta a la Argentina hasta su muerte (1870), ahí mismo en esta quinta

de San Isidro que lleva el nombre de su madre. Prilidiano nació en 1823 en el seno de una familia de la elite criolla de Buenos Aires. Su padre había sido Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Cuando Rosas se otorga la suma del poder público, la familia se exilia en Francia donde Pueyrredón estudiará ingeniería en la École Polytechnique de París, con una breve estadía en Río de Janeiro (entre los años 1841-44) donde estudia pintura en la Academia de Bellas Artes.

En 1849 vuelve a Buenos Aires sólo para realizar el retrato de Manuelita Rosas (1851) y se radica en el país definitivamente en 1854, al año siguiente de la batalla de Caseros. Pueyrredón ya domina el arte de la pintura y es contratado por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires como ingeniero-arquitecto para realizar varias obras públicas. Los años transcurridos entre finales de la década del '50 y 1866 son los más importantes para el desarrollo de su obra pictórica, que abarca desde retratos de la elite local hasta desnudos, paisajes, escenas costumbristas y algunas pocas obras de tema histórico. Cuadros como *Un alto en el camino* (1861) y *El rodeo* (1861) son obras paradigmáticas y fundacionales del paisaje argentino en la pintura.

Pero además de estas pinturas, de dimensiones que ya definen lo que será el canon de la pintura de paisaje de la pampa, Prilidiano Pueyrredón produce una considerable cantidad de acuarelas del paisaje de la ribera del Río de la Plata, algunas como *Sacada de la red* son de corte más costumbrista, pero la mayoría son paisajes autónomos.

Elijo dos de entre ellos: *Paisaje de la costa* (San Isidro) y *Paisaje* (Tres Bocas, Tigre). Ambas son de dimensiones muy pequeñas: 16.5 x 24.7 y 19 x 27 cms. respectivamente. No están fechadas, pero se estima que fueron realizadas durante los primeros años de la década del 60. Me interesan estas dos imágenes porque tanto la ribera de San Isidro como este sector del Delta de Tigre son tratadas como paisajes por primera vez desde los comienzos del arte argentino.

En la primera lo que vemos es la imagen del río abierto desde la costa: el cielo ocupa la mayor parte del campo plástico y hacia la izquierda pinta la orilla cubierta por una gran diversidad de árboles que cubren todo el terreno, hacia la derecha el río con una serie de veleros navegando y uno de ellos amarrado en la costa. En la línea de horizonte pinta las islas del Delta. Las embarcaciones que vemos no son botes de pescadores sino veleros. No puedo asegurar que no sean veleros de transporte de mercancías (en esos años la actividad de transporte entre la producción del litoral y Buenos Aires era esencialmente por río) pero si tenemos en cuenta que ya hacia 1850 muchos veleritos de paseo sirvieron de recreo a los señores ingleses que se trasladaban al Tigre y al Riachuelo, estos veleros bien podrían estar dando cuenta de una cultura del deporte y el ocio al aire libre que definirá la idiosincrasia de esta parte del río y del Tigre.

La segunda es el primer paisaje que se conoce del Delta, *Paisaje* (Tres Bocas). Se trata del lugar en el que confluyen el Río Sarmiento con los arroyos Santa Rosa y Abra Vieja. No tenemos información de que Pueyrredón fuera navegante, pero para poder pintar este paisaje tuvo que haber navegado al menos hasta alguna de las islas que allí se juntan ya que no hay

forma de acceso terrestre hasta allí. A juzgar por la imagen, está pintada desde la isla en la que más tarde construiría su casa el mismísimo Domingo Faustino Sarmiento, ya que vemos las bocas del Abra Vieja a la derecha y del Santa Rosa a la izquierda. No hay ningún detalle costumbrista en la imagen, sino más bien una clara intención de representar la atmósfera del lugar, la presencia del velero podría reforzar nuestra idea anterior de dar cuenta del tipo de embarcaciones y de navegación que se encontraban en esta parte del río.

Sí se sabe que Pueyrredón tenía como práctica habitual los paseos por la orilla del río. Es probable entonces que estas pinturas hayan sido realizadas al aire libre, por eso su tamaño y la técnica elegida: acuarela. También podrían haber sido hechas desde una embarcación (en el segundo caso el punto de vista permite considerar esta posibilidad). ¿Por qué Pueyrredón nunca pintó al óleo un paisaje del río? ¿Por qué todos estos paisajes -con mayor o menor detalle que denotan un posible trabajo en el taller- fueron pintados con esta técnica? Podría decir que por ser estudios al aire libre, como un registro de sus paseos, a la manera de las vistas de los artistas viajeros, elige esta técnica. También me permito la pregunta sobre si Pueyrredón consideraba a estas imágenes como paisajes dignos de ser pintados o mero divertimento. Pueyrredón es un pintor ya reconocido como tal. Para estos años ya pintó y definió una iconografía para representar la pampa. ¿Será que no puede escapar de los mandatos de la cultura argentina unitaria, que ya definieron a la pampa como nuestro paisaje *esencial*? ¿Por qué era imposible asumir los barcos y el río como asunto de su pintura, a la manera de un Turner por ejemplo? Si se mira un mapa de la Argentina sin preconcepciones, se advierte su carácter prácticamente insular. Si además se considera cuáles han sido sus corrientes migratorias y cómo se realizaron (y se siguen realizando) sus tráficos comerciales, ese carácter de isla se ve reforzado. Sin embargo, ese carácter no se manifiesta en su literatura, en sus artes plásticas o en su vida cotidiana. Y, con el correr de los años, el río fue quedando a la espalda de la ciudad, casi como algo vergonzante.

Fondeadero 2: Justo Lynch

Justo Lynch vuelve a la Argentina en el mismo momento en que lo harán los demás integrantes del grupo Nexus (1907) del que también fue parte. Su obra a diferencia de la del resto de los integrantes no adquiere una mayor trascendencia quizás porque no se inscribe en esta búsqueda que marca el recorrido del resto de los artistas respecto de recuperar cierto nacionalismo de raíz hispano criolla, que los llevará a muchos de ellos a rastrear en el pasado gauchesco y de las montoneras provincianas (Bernardo de Quirós) o en el paisaje del interior (Fader) el ser nacional amenazado por el cosmopolitismo de las tendencias de los artistas nucleados en torno al Ateneo (Sívori, Malharro, Schiaffino, etc). Pio Collivadino será una excepción, también Justo Lynch. Nacido en Martínez (muy cerca del río) en 1870. Estudió en la Asociación Estímulo de Bellas Artes con Della Valle, Giudice, Sívori y de la Cárcova. Más tarde completó su formación con el marinista Eduardo de Martino. En 1905 viajó a Europa, vivió en

Madrid y París. A su regreso concentrará su mirada en la vida portuaria, los barcos como motivo, el río. Mucho más cercano a los pintores de La Boca que a las discusiones del Grupo. La formación de estos artistas es en el impresionismo y su llegada a Buenos Aires suele leerse como el desembarco del impresionismo en la Argentina.

Sus innovaciones formales responden inequívocamente a búsquedas que van más allá de la adhesión formal a una escuela, y los llevan a transformar en paisaje una tierra, unos árboles, unos hombres a los que parecían interrogar tratando de arrancarles el secreto de la tan ansiada identidad nacional. (Laura Malosetti Costa, 1999, 209-210).

En este sentido que plantea Malosetti Costa de “arrancarle el secreto de la tan ansiada identidad nacional” proponemos leer la obra de Justo Lynch, uno de los pocos pintores argentinos que se abocó de modo casi exclusivo a la pintura de marinas, tanto contemporáneas como de imágenes históricas de batallas navales ⁴.

Costa del río es un óleo sobre cartón de 1906. No tenemos información de qué parte de la costa del río se trata, pero posiblemente sea la zona de Martínez por el tipo de vegetación y por los veleros, si fuera hacia la zona sur posiblemente aparecerían en el horizonte barcos de otra envergadura entrando al puerto, y dada la época, impulsados a vapor.

Con una composición que recuerda ciertos cuadros románticos de la ventana dentro del cuadro, el encuadre dentro del encuadre, los dos sauces funcionan como la abertura que nos permite ver el río, lo que sucede en el río. Intención que se refuerza con el personaje sentado a la orilla -apenas perceptible- que mira también los veleros pasar. El tratamiento del color, la luz y la pincelada empastada remiten a su filiación impresionista. El contraluz que se genera entre el espacio río de donde proviene la luz y la orilla en sombras, refuerzan la atención puesta en el río. El río es la invitación al viaje, pero es un viaje que no transmite sensación de peligro, sino de calma. El foco está en las impresiones que el pintor capta de esa luz en ese momento del día sobre ese río. Esta imagen es una de las pocas que podemos encontrar en la galería de paisajes de la Argentina de comienzos de siglo XX que retratan este río, eclipsada por la hegemónica imagen del puerto, el río como río visto desde la orilla, tal cual lo miraba Pueyrredón cuarenta años antes, pareciera no ser un paisaje que pueda disputar un lugar en la apasionada contienda de los pintores en torno al paisaje nacional. Rescato esta imagen entonces junto con las que incluiré hacia el final del mismo pintor, como un intento de Justo Lynch que es partícipe de esas acaloradas discusiones de la época, de arrancarle un sentido de identidad nacional al río y a lo que allí vive y se dirime (todas sus pinturas históricas son combates en el río).

⁴ Notoriamente, las únicas dos obras de Justo Lynch que forma parte del Museo Nacional de Bellas Artes pertenecen a su serie de pinturas del Riachuelo y no están exhibidas. Su obra la reivindica más una asociación de historia fluvial y marítima argentina -Histarmar- que los historiadores del arte en general.

Fondeadero 3: Horacio Butler

Laura Malossetti Costa, en *Pampa, ciudad y suburbio*, analiza los modos en que la ciudad se extiende más allá de sus bordes, los modos en que la ciudad

Avanza sobre la pampa y ésta entra a la ciudad. Como una orilla, el suburbio se transforma con el ritmo de un oleaje incesante y la cultura se enriquece para tomar nuevas formas allí, lejos del centro. Ese espacio donde la ciudad se hace campo y viceversa, constituye un mundo efímero y cambiante, casi inasible como paisaje por su misma precariedad. Lugar de asentamientos provisorios y rápidas transformaciones, de especulaciones inmobiliarias y proyectos fantásticos, el suburbio es lugar por excelencia de la ciudad efímera, fugaz. (Malossetti Costa, 2007)

¿Cómo puede ingresar en este planteo del *suburbio* el territorio del río y lo que crece en sus orillas? ¿Se puede pensar este otro territorio que no es ciudad como *suburbio*? Nuevamente la pregunta del río más allá del puerto.

Si Pueyrredón en sus años no logra resolver esta pregunta del río como paisaje y sólo se permite pintar la pampa como *el* paisaje ¿Qué pasa ya en el siglo XX con estos territorios a los que la ciudad ni siquiera llega como suburbio, sino como recreo de fin de semana, como paseo?

Si el paisaje es una invención de la cultura moderna, habrá paisaje en la medida en que se construya sobre estos territorios esa experiencia, esa mirada. Una experiencia que es extensión de la cultura urbana. Recién bien entrado el siglo XX, entre finales de los años 30 y mediados de los `50, nos encontramos con la obra de dos artistas que se adentran en esta geografía con una mirada absolutamente nueva que provocará la emergencia de un paisaje que, si bien no logra descentralizar la hegemonía portuaria, acerca al centro de la escena artística porteña una imagen del río que no se parece en nada al repertorio boquense ni tampoco al paisaje naturalista de las acuarelas de Pueyrredón o los óleos de Lynch.

El Tigre ya no es solamente la expansión y proliferación de rowings clubs, casonas inglesas, paseos dominicales, sino también la posibilidad de adentrarse en el interior de las islas. El río se convierte en laberinto de agua que nos interna en el verde ignoto, primitivo, edénico.

Horacio Butler compra en 1933 una casa sobre el río Carapachay e instala allí su taller. Su relación con el Delta se remonta a su infancia y juventud ya que la familia había tenido una casa de fin de semana en la zona. Si se mira la enorme producción de paisajes de las islas que el artista produce entre 1933 y el año de su muerte (1983), se encuentra un eclecticismo estilístico y técnico que lejos de connotar falta de estilo o de personalidad, da cuenta de una búsqueda, de un proceso en tanto experiencia vital en ese territorio. Los paisajes de Butler nos hablan de un modo de *estar* en la isla. Hay una comprensión, una aprehensión cada vez más comprometida con el lugar que implica un progresivo abandono del pintoresquismo que caracteriza sus primeras obras en pos de la construcción de un paisaje en el que ya no hay

distancia entre el monte, la casa, el hombre, la canoa, el agua. Butler no extiende sobre la isla la experiencia urbana, se interna allí, vive con los pies en el barro, el bicherío, los vaivenes de las mareas, las sudestadas, las tensiones entre la idiosincrasia del isleño y la del visitante de fin de semana... La isla no parece ser una extensión de la ciudad, no es suburbio en el sentido planteado por Malossetti Costa. Allí la cultura (la civilización) no alcanza esa fuerza arrolladora de dominio sobre la naturaleza. La relación entre cultura y naturaleza parece ser diferente, otra temporalidad, otro conflicto, otra historia. No es lugar de *la ciudad efímera y fugaz*.

Horacio Butler -que había cursado en 1915 en la Academia de Dibujo con quienes serían más tarde sus compañeros en París- decide abandonar la Academia y embarcarse rumbo a Europa en 1922. Por una cadena de encuentros fortuitos que lo convencen de no desembarcar en Vigo, sigue hasta el puerto de Hamburgo donde lo convencen que vaya a Worpswede, en el norte de Alemania. Allí se vincula con una comunidad de artistas que aún cultivan cierto misticismo romántico de las comunidades expresionistas de los comienzos de siglo. Entre Worpswede y Haus Inscluh (un albergue para artistas con talleres de artes aplicadas) Horacio Butler va a transitar su primera experiencia con el arte de vanguardia europeo. Malena Babino plantea que estos años en Alemania son fundamentales para comprender un aspecto de su obra poco atendido: el *vitalismo panteísta* que asume la naturaleza en su biografía y su obra. Más tarde se muda a París y allí se vincula con todo el ambiente de la Escuela de París y se reencuentra con sus viejos compañeros de la Academia (Bigatti, H. Basaldúa, A. Badi, L. E. Spilimbergo y S. Domínguez Neira, Raquel Forner). Es el período de entreguerras en el que las propuestas estéticas de las vanguardias históricas entran en crisis y se plantea una “vuelta al orden”⁵, la búsqueda de una *nueva figuración*. Estudia en el taller de Lhote en el marco de las Academias libres y hacia los últimos años el grupo de argentinos de la Escuela de París intercalan su estadía en París con largas temporadas en Cagnes sur Mer y Sanary sur Mer, dos localidades en el sur de Francia sobre el Mediterráneo. La vida comunal en estas pequeñas localidades supone en estos artistas un encuentro directo con la naturaleza que marcará la tensión que sobrevive en muchos de ellos a su vuelta al país: por un lado, las búsquedas más formalistas y abstractas aportadas por André Lhote y un impulso expresivo más espiritualista que proviene de la influencia de Othon Friesz, un pintor fauvista a cuyo taller también habían asistido. En la obra de Butler esta conjunción entre cubismo y fauvismo se enriquece con la influencia de los expresionistas alemanes de sus primeros años en Europa.

Al llegar a Buenos Aires en 1933 la renovación artística de vanguardia ya estaba en pleno desarrollo. Pero a Butler no lo impulsa la disputa formalista de la vanguardia: “Son confusiones de una primera hora. La palabra vanguardia no tiene para mí ningún sentido, ¿acaso en el arte existe posibilidad de progreso? Las pinturas de Altamira son tan actuales como cualquier balbuceo de vanguardia”. (Butler)

Quizás también por ello se permita ir del fauvismo al cubismo, del óleo al collage, de la litografía naturalista a la serigrafía sintética, de la pintura a la cerámica, la escenografía o la literatura.

⁵ Título de un célebre texto del poeta, ensayista, narrador y director de cine Jean Cocteau.

En este sentido sus imágenes dan cuenta de esa fuerza vital que asume la experiencia por sobre las disquisiciones racionalistas de la forma. Los principios formales son para él medios no fines.

Paisaje del Delta es una pintura al óleo de la que no conocemos ni medidas ni fecha como así tampoco su ubicación. Elijo esta pintura porque sintetiza alguna de las cuestiones planteadas. Es una composición horizontal en la que el horizonte elevado nos ubica más cerca del agua y de la vegetación. Tanto la luz como las figuras (árbol, casa, muelle, canoa, hombre, estacada) han sido traducidas a formas geométricas con las cuales el artista recompone un nuevo espacio, un nuevo paisaje, en el que fondo y figura ya no se distinguen y el agua es agua, pero también es monte. La luz que se filtra entre las ramas asume la corporalidad de las paredes de la casa y su verticalidad tensiona el movimiento horizontal del agua, pero también de la isla que es silueta de monte a la deriva. Aquí el paisaje es representación de un modo *aprehensivo* (en el sentido en que plantea Francastel⁶) de estar en el espacio. No hay distancia psíquica entre Butler y el monte isleño. Está tan cerca de ese fondo verde como del arroyo en el que está sumergido. El paisaje como imagen es la posibilidad de dar forma a esa experiencia vital de estar ahí. La pintura como *construcción* de ese paisaje que es experiencia.

Fondeadero 4: Xul Solar

Última parada de nuestro viaje, en el corazón del río Luján, Barrio La Ñata, donde se ubica *Li-Tao*, la casa en la que vivió hasta su muerte Xul Solar. Fondeamos allí y nos detenemos en una de las imágenes de la serie del Proyecto de Fachadas del Delta, año 1954. Alejandro Schultz Solari (Xul Solar) vuelve a la Argentina en 1924 con Emilio Pettorutti luego de 12 años de estadías repartidas entre España, Francia, Italia, Alemania. Su corta formación académica es de dos años en la Facultad de Arquitectura. Sus doce años de viajes por el mundo no sólo significan para Xul Solar el acceso a todos los movimientos artísticos de vanguardia sino también la apertura a otros saberes vinculados con la astrología, las lenguas, la religión, la filosofía, el esoterismo, la alquimia, el juego, el teatro, la música, la literatura. En una búsqueda incesante y personalísima de una correspondencia entre este mundo y un orden cósmico, oculto, Xul Solar compone un repertorio visual que oscila alternadamente hacia dos sentidos: el de los paisajes extraños, en los que abundan elementos herméticos, alquímicos y de las religiones orientales, y el de los mundos terrenos, posibles, habitables.

Cuando vuelve a Buenos Aires, la ciudad está en pleno desarrollo moderno de reestructuración urbanística, cultural, social y política. La tensión entre lo local y lo de afuera define el debate en torno a la modernidad y la vanguardia, cómo ser modernos superando la lógica del trasplante transoceánico. La mirada sobre la propia historia, la condición particular de nuestro ser y nuestro tiempo, marcan las búsquedas vanguardistas de todo América: “Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la

⁶ Nos referimos al análisis de “Destrucción del espacio plástico” que propone Francastel en *Sociología del arte*.

muerte” (J.L. Borges en *El tamaño de mi esperanza*, 1926). Xul Solar y Pettoruti serán recibidos en Buenos Aires por la revista *Martín Fierro*, dirigida, entre otros, por Oliverio Gironde y J. L. Borges en la que comenzará a participar activamente, pero su trayectoria está signada por una búsqueda tan extremadamente personal como solitaria. El universo de Xul Solar constituye un sistema de signos cuyos significados trascienden las fronteras nacionales o latinoamericanas y se vuelven universales como la pan lengua. En ese sincretismo universal Xul Solar es un inventor de mundos: inventa lenguas, religiones, juegos, seres y ciudades que vuelan, navegan o simplemente flotan en el cosmos. En 1954 cuando se instala definitivamente en el Tigre retoma una tipología arquitectónica recurrente en sus ciudades inventadas que es la de la casa lacustre y elabora los *Proyectos y Fachadas para casas en el Delta*, en un contexto en el que ya hacía rato se comenzaba a sentir la degradación arquitectónica de Tigre y las islas como consecuencia del corrimiento del consumo turístico de las clases altas porteñas primero a Mar del Plata, y a partir del primer peronismo desde Mar del Plata hacia Punta del Este. Las escaleras, los ventanales que dan al río, plataformas como miradores, terrazas, puentes que unen distintos sectores integran la arquitectura al medio acuático de un modo festivo y optimista que se refuerza con el uso de los colores para los muros (rojo, verde, amarillo, azul, naranja) como por las astas para banderas y banderines.

Berenice Gustavino (2003:17) plantea una relación discursiva entre Xul Solar y el arquitecto Bruno Taut, a quien podría haber conocido en su paso por Alemania. Considerado como un arquitecto expresionista y utópico, formado dentro del seno de la Deutscher Werkbund junto con Walter Gropius y Mies Van der Rohe, proponía una *arquitectura para la felicidad* con el propósito de superar los dolores de la guerra: un nuevo concepto de la arquitectura moderna donde la luz y la transparencia eran las principales características de una arquitectura ideal para lograr un paraíso en la tierra. Taut sostiene que los edificios que no estuviesen destinados a un individuo sino a un organismo colectivo debían ser de vidrio para conseguir una total integración entre la arquitectura y el medio ya que este último influye sustancialmente sobre la construcción de nuestra cultura y espiritualidad. Esta búsqueda de integración entre naturaleza y cultura, entre naturaleza y técnica, aparece en todas las obras de Xul Solar en las que la ciudad es el tema y en particular en esta serie de Fachadas para casas del Delta.

¿Cómo aparece el río en este paisaje que inventa Xul Solar? ¿Podemos decir que estas fachadas son paisajes? ¿Dónde radica el valor de esta imagen como paisaje si lo que Xul Solar pinta no es un paisaje, sino un proyecto, algo que no existe? Pero es cierto que presuponen el río para su existencia. Y quizás en este punto de nuestro viaje la pregunta por el río, el Río de la Plata, aquí se encuentre con otras construcciones imaginarias fundacionales como las de Domingo Faustino Sarmiento. El autor de *Facundo* situó sus dos proyectos más utópicos en el río: la confederación sudamericana con capital en la isla Martín García que desarrolla en *Argirópolis* (1850), y un delta desarrollado a la manera del Mississippi en los artículos del diario *El Nacional* recopilados, de manera póstuma, en *El Carapachay*.

El río como río / el agua como paisaje

Hasta aquí, nuestro viaje señala un protagonismo del espacio orilla por sobre el espacio río como territorio del agua. ¿Podemos pensar el paisaje del río como paisaje de agua?

Volvemos a Pueyrredón y Justo Lynch. Sólo en ellos he encontrado obras que hasta mediados del siglo XX den cuenta de una mirada que trasciende el borde de la orilla y se interna en lo que sucede allí donde perdemos toda referencialidad costera. La paleta y el poco contraste en el tratamiento entre agua y cielo marcan una continuidad entre río y cielo como si fueran lo mismo. Quizás la incorporación del barco como elemento que irrumpe en el espacio y marca la cualidad de ese espacio funcione aquí del mismo modo que el ombú en el vacío infinito de la pampa. Esos elementos son la posibilidad de conjurar el vacío, el desierto, y convertir en paisajes espacios que aún no pueden ser valorados como tales. También puedo leer esta imagen como parte de esa larga serie de paisajes del río que Pueyrredón bosqueja a partir de su experiencia sensible y concreta.

En *El Río de la Plata*, un óleo de Justo Lynch de 1930, advierto ya una mirada diferente del río como paisaje. Sin atreverse aún a internarse en esa condición de inconmensurabilidad amenazante del río como mar, a la manera de un William Turner, Lynch está en el río, mira el río desde el río.

Las dos obras consideradas incluyen como un motivo central, no sólo como un detalle accesorio, barcos. ¿Por qué incluirlos en el paisaje? Para esa pregunta no hay respuestas unívocas posibles. Podría en principio pensarse que a estos pintores los barcos les gustan. Elemental. Pero podría también mencionarse el ancestral temor al vacío. Y, como algo ya más específico de las artes plásticas, que ambos pintores comparten cierto temor de caer en lo (casi) abstracto, entonces pintar barcos los salva de las hipnóticas texturas del agua y el cielo. Además, si tenemos en cuenta que Argentina se organizó a partir de la dicotomía sarmientina civilización o barbarie, los barcos son la presencia de la civilización ante la barbarie indomable del río. Aparece así una paradoja que acechaba ya en la primera imagen de la serie elegida. En la litografía *El pasado, el porvenir*, de Willems, del lado que representaba la pampa estaban la barbarie, lo irracional, y del lado del río, la civilización. Pero a medida que la serie va avanzando en el tiempo, del lado de tierra crece la civilización -muelles, edificios, galpones, fábricas, grúas, barcos, vehículos-, y desde el río continúa acechando lo salvaje como amenaza latente siempre para todas las construcciones humanas. Por lo cual cabe pensar que, así como William Turner se ató al mástil de un barco para poder experimentar la tormenta (y también para ser un poco Odiseo y darse el placer sobrehumano de escuchar a las sirenas), Prilidiano Pueyrredón y Justo Lynch se atan a la representación de los barcos para no ser devorados por ese salvajismo que los amenaza, sí, pero porque los fascina. Y por eso, una y otra vez, como los habitantes de Manhattan del primer capítulo de *Moby Dick*, se acercan y se vuelven a acercar al agua.

Separadas por más de medio siglo de historia, estas dos obras me llevan nuevamente a la pregunta inicial acerca de cómo representar el río como paisaje. Una pregunta que no es sólo

estética sino -y sobre todo- una pregunta política. Argentina es un país en el que el territorio del agua está presente como destino o condena, resulta indispensable para la autonomía y la realización del país, y nunca hasta ahora ha sido asimilado completamente por la cultura oficial.

Muelle Luna Llena, Arroyo Gambado, Tigre, verano 2017

Referencias

- Andermann, J. (2008). Paisaje: imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 13(14). En línea en de: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>
- Borthagaray, J.M.. (comp.) (2002). *El río de la Plata como territorio*. Buenos Aires, Argentina: Infinito / FADU
- Cófreces & Muñoz (2010), *Tigre*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Gustavino, B. (2003). Proyecto Fachada Delta. En María de los Ángeles De Rueda (comp.). *Arte y Utopía: la ciudad desde las artes visuales*. (pp. 17-25) Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (34), 63-89. Recuperado de: <http://www.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/428>
- Iparraguirre, S. (2001). El estallido de los lenguajes. *Pintura Argentina. Panorama del período 1810-2000. Volumen Primeras Vanguardias*, 9-17.
- (2001). Poéticas del Silencio. *Pintura Argentina. Panorama del período 1810-2000. Volumen Pintores de La Boca*.
- Malosetti Costa, L. (2007), *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario. En *Nueva Historia Argentina* (Vol. Arte. 1, pp. 161-216). Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarmiento, D. F. (2011). *El Carapachay: imágenes del Delta del Paraná*. Buenos Aires: Eudeba. 2da ed.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común: una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- (primavera 2008), La pampa como el mar en La Biblioteca, revista n° 7 de la Biblioteca Nacional. Recuperado de: <http://biblio3.url.edu.gt/Revistas/La-Biblioteca/Archivos/No7.pdf>
- (2004). *El color del río: historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2da ed. 2012.
- (2001). Cuadros de la naturaleza: Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890). *Theomai: estudios sobre sociedad, naturaleza y desarrollo*, (3), 8. Recuperado de: <http://revista-theomai.unq.edu.ar/numero3/artsilvestri3.htm>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Wechsler, D. (1999). Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945, En *Nueva Historia Argentina* (Vol. Arte. 2). Buenos Aires: Sudamericana.

Referencias de obras

Willems, *El pasado. El porvenir* (1860 - litografía en colores, 44,1 x 62.8cm. Colección del Museo Histórico Nacional). Artista alemán, su principal actividad en el Río de la Plata fue como dibujante de vistas de la ciudad y escenas gauchescas que ilustran las *Memorias de la Municipalidad* litografiadas por Kratzenstein e ilustraciones para la Revista del Plata, publicada por Carlos Pellegrini entre (1853 – 1856). Vivió en Montevideo y Buenos Aires entre 1850-1860

http://cvaa.com.ar/00sigloxix/imagenes/generos/grande/03_p3_03b_gr.jpg

Santiago Stagnaro (Uruguay, Montevideo, 1888 – Argentina, Buenos Aires, 1918), *Vuelta de Rocha*, 1915. Tinta y acuarela sobre papel, 30 x 36cm – Museo Nacional de Bellas Artes. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6561>

Pio Collivadino (Argentina, Buenos Aires, 1869 – Argentina, Buenos Aires, 1945), *El Riachuelo* (1916), óleo sobre tela, 72.3 x 84.5cm, 1916. MNBA adquisición en Salón Nacional de Pintura. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5991>

Benito Quinquela Martín (Buenos Aires, 1 de marzo de 1890- ibídem, 28 de enero de 1977), *Descarga de carbón con grampas* (1928), óleo, 220 x 200 cm / Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.

http://www.artefe.org.ar/Archivos/noticias_imagenes/174.JPG

Víctor Cunsolo (Vittoria, provincia de Siracusa, Italia, 1898 - Lanús, Buenos Aires, 1937), *El puerto* (1930). Óleo sobre cartón, 71 x 80, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.

http://cvaa.com.ar/02dossiers/la_boca/imagenes/artistas/grande/cunsolo_04_gr.jpg

Fortunato Lacámara (Buenos Aires 1887 – 1951), *Desde mi estudio*, 1929, óleo sobre tela 104x76. Ubicación desconocida. <https://www.pinterest.com/pin/416020084302725593/>

Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires 1823-1870), *Paisaje de la costa (San Isidro)*, acuarela sobre papel 16.5 x 24.7. Sin fechar. Museo Nacional de Bellas Artes.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3174>

Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires 1823-1870), *Paisaje (Tres Bocas, Tigre)*, acuarela sobre papel, 19 x 27 cm. Sin fechar. Museo Nacional de Bellas Artes.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3179>

Justo M. Lynch (1870 Martínez, Bs.As.–1953 Buenos Aires), *Costa del río*, óleo sobre cartón, 23 x 34.5 cm. 1906. Ubicación desconocida.

<http://www.artnet.com/artists/justo-m%C3%A1ximo-lynch/costa-del-rio-hDufOj0AWDnszPSTX9KmsA2>

Horacio Butler (1897 – 1983, Buenos Aires), *Paisaje del Delta*, óleo sobre tela, sin fechar, sin dato de medidas. Ubicación desconocida.

http://sudeste-perceptografia.blogspot.com.ar/2015_12_01_archive.html

Xul Solar (1857 San Fernando, Bs.As. – 1963 Tigre, Bs.As.), **Proyecto Fachadas de las casas del Delta** (1954), acuarela sobre papel. Museo Xul Solar – Fundación Pan Klub.

[http://www.xulsolar.org.ar/coleccion.html#prettyPhoto\[portfolio1\]/65/](http://www.xulsolar.org.ar/coleccion.html#prettyPhoto[portfolio1]/65/)

Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires 1823-1870) *Paisaje con Barcos (1862)*, acuarela sobre papel 17 x16 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/308>

Justo M. Lynch (1870 Martínez, Bs.As.–1953 Buenos Aires), *El Río de la Plata* (1930), óleo sobre tela, sin medidas. Colección Particular.

<http://www.histarmar.com.ar/Pinturas/Lynch/EIRiodelaPlataEnero1930.jpg>