

Escultura y ciudad. La Plata, 1882-2008

Ricardo González

Licenciado en Artes por la Universidad de Estocolmo y Doctor en Historia y Teoría del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor Titular regular de Arte Americano I (colonial), FFyL, UBA. Profesor Adjunto ordinario de la cátedra Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Subdirector del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA).

Director del proyecto de investigación "Representación artística y sociedad indígena en el Collao en el siglo XVIII", UBA-CYT. Miembro del Comité Central de la Red Internacional de Ciudades con obras de Fundición Artística.

I. La ciudad de la utopía

La fundación de la ciudad de La Plata estuvo llena de hechos sorprendentes. En un país que no acababa de abandonar la lucha por el establecimiento de un modelo político y que había oscilado desde la Revolución de Mayo entre el europeizante centralismo patricio de Buenos Aires y el caudillismo tradicionalista y popular de las provincias –proceso que Rosas había parcialmente sintetizado–, la creación de una capital moderna *ex nihilo* anunciaba una voluntad diferenciadora. En el contexto de este caótico panorama –incluidos el alzamiento de Mitre contra Avellaneda en 1874 y el enfrentamiento militar entre Roca y Tejedor en Buenos Aires en 1880–, la decisión del partido autonomista liderado por Rocha de impulsar la erección de una nueva capital provincial con características modélicas parece dirigido a poner a la vista un espacio incontaminado por la penosa experiencia de la historia. Se trataba de dar forma a la organización nacional poniendo fin al conflicto entre Buenos Aires y la Nación, con un diseño deliberadamente inspirado en los modelos urbanos *civilizados*, capaz de representar un programa político basado en la influencia de la opinión pública, la producción, la libertad de comercio y el fomento de la inmigración. Era un plan para un país que todavía no existía y que estaba integrado por una población nativa cuya vida había transcurrido bajo condiciones que tenían poco que ver con esa perspectiva, a la que pretendía sumarse un contingente inmigratorio quizás en parte más familiarizado con el imaginario del progreso, pero totalmente ajeno a la realidad nacional.

La ciudad sería en sí un símbolo, una suerte de materialización espacial de un sistema de ideas y valores novedosos, razón por la cual se debía descartar la posibilidad de establecerla en cualquiera de los pueblos de la provincia de Buenos Aires que disponían de condiciones adecuadas y que se ofrecieron a servir de base a la creación de la capital provincial. La comisión destinada a la selección del sitio estuvo por eso, como bien señaló el diputado Ortiz de Rosas en el debate legislativo, dirigida menos a elegir a alguno de los postulantes que a descartarlos a todos. El *Atlas Universelle du Monde* que Dardo Rocha adquirió para imaginar materialmente su proyecto ocupó así el

lugar que muchos pueblos con historia de la Provincia se disputaban, justamente porque prometía una imagen desvinculada de la historia y de los restos del pasado español que se pretendía borrar.

Las esculturas que Dardo Rocha encargó en mayo de 1882 –antes de contar con la traza definitiva de la ciudad– a Pietro Costa, “profesor de la Academia de Bellas Artes de Italia”,¹ y realizador del monumento dedicado a *Vittorio Emanuele II* en Torino, representaban aquí algo nuevo o, más precisamente, lo que se pensaba como el porvenir. No había habido hasta pocos años antes escultura pública en el país, ya que tanto durante el período colonial, como en las décadas que siguieron a la revolución, el patrón artístico no se alejó de los templos, las instituciones y la vida privada. A diferencia de lo ocurrido en el campo de la arquitectura que renovó su lenguaje, la escultura, demasiado ligada al culto para asumirse como representación de una imagen puramente secularizada, quedó relegada a los altares y por ello a los modelos de un paradigma pasado que se reiteró con algunas actualizaciones en el interior de las iglesias hasta que el relevo ideológico impuso un repertorio perteneciente a un espacio conceptual diferente.

En este nuevo espacio, los próceres de la Primera Junta y las personificaciones de tipo antiguo ocuparon un lugar preponderante como propaganda de los contenidos propuestos. Los hombres de Mayo representaban la historia independiente y el proyecto de apertura comercial al mundo. Las personificaciones,² que habían servido desde la Antigüedad para exponer ideas y que el barroco había convertido en una de las herramientas preferidas de su performatividad social, eran casi una novedad en la república. *El retablo de Covadonga* en la iglesia de San Ignacio de Buenos Aires, realizado por Juan Antonio Gaspar Hernández en los primeros años del siglo XIX, ejemplificaba uno de los pocos casos de uso convencional de personificaciones, bien que ligadas a la órbita religiosa. Hernández fue el último de los escultores del viejo modelo y al mismo tiempo el iniciador, con la pirámide de Mayo, de las nuevas tipologías, aunque la aparición del sistema en gran escala se produjo recién a me-

diados de la década de 1850 con el agregado de las personificaciones de *La Libertad, El Comercio, La Agricultura, Las Artes y Las Ciencias* a la pirámide de Hernández por el escultor francés Joseph Dubourdieu y por la obra del mismo artista en el tímpano de la catedral de Buenos Aires, realizada a comienzos de la década siguiente, donde el relato de la historia de los hijos de Jacob modelaba a la vista del público la idea de la reconciliación nacional.

Resulta natural que la nueva capital provincial, pensada ella misma como emblema urbanístico del programa ideológico propuesto y dirigida a exponer el poder de la Provincia, que pretendía ocupar el sitio de Buenos Aires reduciéndola a un mero centro administrativo federal,³ adoptara un modelo artístico conforme a las significaciones y a los conceptos que se propugnaban. La centralidad asignada a la opinión pública como fundamento del gobierno por el principal operador de Rocha, Carlos D’Amico, en los debates legislativos de 1880, subraya la necesidad de implementar un discurso elocuente, capaz de estructurar un conjunto de representaciones prospectivas, pero también retrospectivas; es decir, capaz no sólo de proponer lo que vendría, sino también de integrar ese proyecto hasta el momento ideal y ajeno en la trama de la historia local mediante la puesta en foco de los personajes que lo habían representado a la salida del período colonial: el movimiento de Mayo, y particularmente dentro de él, Mariano Moreno y Bernardino Rivadavia.

Además de unificar el futuro y el pasado, el entrelazamiento de historia y programa adquiriría un valor didáctico multidireccionado, ya que al mismo tiempo que ponía a la vista del pueblo no ilustrado en las tendencias en boga en Europa el imaginario del progreso, instruía a la creciente inmigración en los antecedentes locales de la materia. La discursividad histórica apuntalaba las expectativas –así como el programa daba sentido retrospectivo a la historia– y la uniformidad de la concepción general establecía una plataforma sobre la que podía pensarse la construcción nacional y el complementario proceso de rediseño demográfico y cultural.

¹ Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires (AHPBA), Exp. Ministerio de Gobierno, 1884, Leg. 4, Exp. 311/0.

² Sobre el concepto de personificación y su uso en la escultura de fundición francesa puede verse Ricardo González, “Personificaciones e iconografía en la escultura industrial”, en *Piezas francesas en hierro fundido del siglo XIX, una colección de arte en emergencia*, Municipalidad de Montevideo, 2007.

³ El detalle del proceso político, los argumentos y el programa escultórico pueden verse en Ricardo González, “La utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)”, 2003.

Por las razones expuestas, las esculturas tomaron un lugar prominente junto a la traza y la arquitectura. El lenguaje académico en el terreno escultórico debutó tardíamente con un conjunto de mensajes explícitos vertidos en forma de personificaciones, que siguiendo la tradición icónica clásica y en concordancia con la regla latina que atribuía género femenino a los nombres que representaban ideas abstractas, adoptaron preferentemente la forma de una mujer joven ataviada con un manto cuyo sentido particular era precisado mediante algún tipo de atributo que lo significaba. Este modo de significación maleable, que no rehuía la superposición de identidades en una misma imagen,⁴ y la familiaridad del procedimiento de reconocimiento, que se remontaba al origen mismo del discurso artístico occidental, constituyeron indudablemente una ventaja que hizo de las personificaciones una herramienta útil para poner ante los ojos del pueblo las nuevas ideas en todos los contextos, independientemente de los contenidos particulares que se deseara transmitir.⁵ Sin embargo, su uso tenía, como el programa que representaban, un carácter ajeno al medio local, debido a la característica exclusivamente religiosa de la escultura durante el período colonial y a los obstáculos que para su actualización había presentado el proceso histórico posterior.

La idealidad del programa de La Plata chocó rápidamente con la realidad y el ejemplo más evidente fue el monumento a la *Primera Junta* destinado a la plaza de la Legislatura. El pretencioso plan original se cumplió de manera tan parcial, demorada y contradictoria que su impulso ideológico inicial se difuminó en los avatares de una realización conducida a los tumbos en un marco nacional poco propicio. La falta de medios, el incumplimiento de los pagos por parte de las autoridades y de los plazos de entrega por parte del escultor, la demora del pintor de la Provincia en representar los modelos de los trajes, los cambios de rumbo motivados por cuestiones políticas, los efectos de la crisis financiera del 90 y, en definitiva, el desinterés del mismo fundador una

vez naufragada su ambición presidencialista, fueron conduciendo el programa fundacional a una vía muerta y a las imágenes que debían manifestarlo a una ejecución indolente y a un penoso proceso de montaje durante el cual los próceres peregrinaron durante años por sótanos y depósitos oficiales llegando al grotesco de realizar un acto oficial con música de banda y discursos frente a la fosa donde se levantaría el monumento, al fin emplazado en 1903, 21 años después del encargo!, en una versión de utilidad que llevó a un legislador a comparar la obra con el cementerio de Don Juan Tenorio.

Demorado, mal instalado, rehecho y rápidamente demolido, el *cementerio* se convirtió en uno de los primeros signos, no de la ciudad moderna y progresista que la discursividad prometía, sino de la preponderancia del sentido propagandístico del proyecto sobre sus valores positivos y del voluntarismo que borraba la distancia entre las ideas y su realización. Y así el monumento, destinado a poner de manifiesto al mismo tiempo la ligazón de la ciudad con el programa liberal de Mayo y la filiación con la antigua capital donde esa Revolución se había gestado, fue demolido raudamente a poco más de diez años de su montaje y luego de veinte de irresolución y peregrinaje. La columna fue derribada con la estatua de la República hecha en *tierra romana* todavía montada en el remate, una modestísima obra de Lucio Rossi, autor del fallido monumento –que ciertamente era mucho más interesante en su versión original–⁶ y que había reemplazado apenas dos años antes a otra *República* de Abraham Giovanola, algo más graciosa.

Los principales mentores del proyecto liberal, Moreno y Rivadavia, no escaparon a las contingencias. El primero fue colocado en Plaza Moreno al pie de un obelisco cuya escala no concordaba bien con la estatua y que fue demolido en 1910 para rediseñar la plaza; la escultura fue retirada y luego donada a la ciudad de Pergamino. *Rivadavia* permaneció varios años en los sótanos de la casa de gobierno y al ser instalado quedó cubierto con un lienzo sin inaugurar

⁴ A modo de ejemplo, las personificaciones de la Agricultura y el Comercio de Mathurin Moreau y Eugene Carrier-Belleuse, fundidas por Val d'Osne, adoptan en el parque del cerro Santa Lucía, fundado por Benjamín Vicuña Mackenna de Santiago de Chile en 1872, la representación de las ciudades de Caracas y Buenos Aires.

⁵ Su uso no acabó con el academicismo. El desnudo de Nicole Kidman en la primera escena de *Ojos bien cerrados*, de Stanley Kubrick, pone ante los ojos del observador el tradicional emblema de la Verdad que anticipa el tema que desarrollará el film, aunque seguramente pocos de los espectadores actuales cuentan con la preparación iconográfica requerida para disfrutar la sutileza del director.

⁶ Lucio Rossi había ganado el concurso efectuado en 1896 para determinar la forma de implantación del grupo escultórico. La imagen del diseño fue publicada en el diario *El Día* el 25 de mayo de 1901 y reproducida en Ricardo González, *op. cit.*, 2003, p. 112.

“por rencillas”, hasta que un jefe de policía lo retiró “un día de viento”.⁷

Las figuras clásicas con sus respectivos atributos no tuvieron mejor suerte, con excepción de las dos realizadas por nuestro primer escultor republicano, Lucio Correa Morales, que ornamentaban ya en 1884 los pedestales de acceso al Banco Hipotecario (ahora edificio del Rectorado de la Universidad) con la representación de *La Arquitectura* y *La Agricultura*. De las ocho contratadas con Pietro Costa en 1889 sólo cuatro (*La Industria*, *La Agricultura*, *Las Artes* y *El Comercio*) llegaron y no se dispusieron en la rotonda de la plaza municipal a la que estaban destinadas, sino en el espacio del Bosque. Quedaron en el camino las que representaban valores más abstractos (*La Libertad*, *La Paz*, *La Caridad* y *La Ciencia*).

Pese a las dificultades que caracterizaron las primeras tres décadas de La Plata, la ciudad logró finalmente consolidarse y hacia 1910, en el marco de un país en crecimiento, emprendió un sostenido repunte que se verificó en los encargos artísticos y en el desarrollo de los espacios públicos. La malhadada utopía de Rocha había dejado algunas marcas palpables en el tejido: la armoniosa trama urbana con una generosa disponibilidad de espacios verdes y paseos era la primera; los monumentales palacios destinados a la administración pública y el gobierno, la complementaban. Pero naturalmente, el estatus político de la nueva capital le asignaba un papel preponderante. Se trataba de la cabeza de la provincia más rica e influyente del país, dotada de un puerto que comerciaba un porcentaje más que significativo de las exportaciones nacionales (entre 57% y 40% entre 1908 y 1910) y de una red de vías férreas que la comunicaba con los principales distritos productivos de la llanura pampeana. En su rol de capital, era la sede del gobierno y la administración provincial, concentrando una larga lista de funciones y poderes.

En un país en pleno desarrollo, como era la Argentina del Centenario, el alcance de estas prerrogativas no era menor, pero en consonancia con los nuevos tiempos la ciudad produjo igualmente su propio desarrollo demográfico y productivo. La creación de una Universidad de primer orden académico, capaz

de atraer estudiantes y profesionales de todo el país, terminó de producir una transformación cualitativa: La Plata al fin comenzó a convertirse realmente en una capital moderna y ejemplar. Este impulso se verificó en los encargos destinados a embellecer el Zoológico y el Bosque y a completar el equipamiento artístico y ornamental de algunas de las plazas que aún no habían sido trabajadas, así como al rediseño de las que sí habían recibido monumentos –como la plaza de la Primera Junta y la plaza Moreno– pero cuyas obras fueron consideradas de escaso mérito para ocupar esos sitios y por lo tanto reemplazadas por nuevos encargos.

La mayor parte de estas obras correspondía al paradigma artístico decimonónico, sea en forma de personificaciones de tipo académico tradicional, realizadas en mármol y ligadas iconográficamente al proyecto productivo –como las representaciones de *La Ganadería*, *La Agricultura*, *El Río de la Plata* y *El Océano Atlántico*, de Raymond Rivoire–, sea en la forma de recuperación del universo clásico característica de la producción artística industrial. Las *fontes d'art* reprodujeron tanto obras antiguas consagradas como clásicas⁸ franceses e italianos y nuevos diseños neoclasicistas⁸ que las *Cuatro Estaciones* de Mathurin Moreau instaladas en la plaza Moreno durante la reforma de Doyhenard representan bien en la ciudad.⁹ También hubo personificaciones imaginarias como el *Ingenio Humano* (*Et ultra*), de Enrique Cossí, frente a la Legislatura, esculturas animalísticas, como el *Ciervo*, de Lecourtier, en el Zoológico o copias de versiones consagradas de temas clásicos, como las *Gracias* y *Creugas y Damoxemos*, de Canova.

Estos conjuntos son de calidad dispar. Aún las obras de Pietro Costa difieren según el tema y el precio pagado por ellas. Mientras que el *Rivadavia* de la Dirección de Cultura y Educación muestra la mano del maestro, varios de los miembros de la *Primera Junta* (Saavedra en su carácter de Presidente, el primero) revelan la corrección elemental de una obra de taller. Las personificaciones del Bosque, en cambio, dedicadas a un tema sumamente familiar a los talleres académicos italianos, despliegan una composición más variada y suelta, con un bien resuelto juego de direcciones

⁷ *El Día*, 4 de octubre de 1982.

⁸ Sobre la iconografía de las fundiciones artísticas, se pueden consultar mis publicaciones: “La iconografía de *las fontes d'art*”, 2005; “La fonte d'Art et l'Antiquité”, 2007 e “Iconografía y república. La escultura de fundición artística en la Argentina”, 2009.

⁹ Ricardo González y Elisabeth Robert-Dehault, “El proyecto escultórico de La Plata y la influencia francesa y la refundación de la Plaza Moreno”, 2002.

y ritmos que no afectan la estabilidad plástica de las figuras. Las imágenes de la segunda hornada (1910-1920) son más parejas y muestran un dominio sólido de las formas, ya se trate de los grupos de Mathurin Moreau y de Raymond Rivoire [Figura 1] o de las obras individuales de Laforet, Cossi o Lecourtier, a las que habría que agregar la llamada *Consuelo de la esperanza*, en Parque Saavedra, del escultor polaco radicado en Córdoba Alejandro Perekrest,³⁰ la que seguramente arribó a fines de la década del 10 o en la siguiente. Como todo el proyecto en curso, la escultura de este período es un trasplante orgánico que muestra más que un credo estético una voluntad ideológica por alcanzar los estándares civilizatorios europeos. Simultáneamente, el academicismo se abrirá a nuevos enfoques y resoluciones que preludivarán el desarrollo por venir.



FIGURA 1. Raymond Rivoire: *El Océano Atlántico*, 1914, Plaza Moreno.

Junto a estas adquisiciones académicas, correspondientes todas a la década de 1910, se colocaron dos obras que pertenecen a una estética y una concepción diferentes. La primera es *Los naufragos*, junto al lago del Bosque, de Emilio Andina. La otra es el *Tambor de Tacuarí*, en la plaza Máximo Paz de 13 y 60, del escultor filipino Félix Pardo de Tavera [Figura 2]. Ambas escapan a las variantes clásicas en boga hasta el momento y plantean un lenguaje más dinámico y activo, con un relato que subyace y ordena la representación, en lugar de confiarla al reconocimiento de tipos y atributos. Las obras describen sucesos reales, o que supuestamente lo son, de muy distinto orden: una acción patriótica modélica y la experiencia de un naufragio. Más allá de la distancia entre las narracio-

nes, ambas pertenecen a la órbita de la experiencia y están retratadas desde la perspectiva de la síntesis de la acción, al modo barroco y romántico. No pertenecen al espacio de la racionalidad universal y abstracta, sino al de la vida real y la pulsión afectiva que aún en el caso de la familia de naufragos de Andina roza el carácter heroico del impulso personal luchando y sobreponiéndose a las dificultades con su energía interior. Este sentido trágico de la acción, plasmado en la gestualidad y la concepción de las obras, las sitúa en un espacio plástico nuevo en la ciudad, en el que tanto las variantes tardías del clasicismo y sus personajes neutros como los héroes fundacionales dejan lugar a la acción directa llevada adelante por personajes particulares, anónimos y cercanos que ejecutan acciones limitadas a experiencias puntuales y reconocibles. El foco se había aproximado a la historia vivida y la contaba desde los afectos.



FIGURA 2. Félix Pardo de Tavera: *El tambor de Tacuarí*, 1914, Plaza Máximo Paz.

II. La ciudad de la confianza

Esta cercanía de enfoque, conducente al relato de una historia más cercana al presente, dará el tono de la escultura platense en las décadas que van de 1920 a 1960. Los temas formarán parte del proceso en curso y los personajes representados serán partícipes de la acción política local o de las políticas que le sirvieron de inspiración inmediata. El primero de los grandes emprendimientos de este tipo es, indudablemente, el dedicado al fundador en la plaza Rocha en 1934 y que lo muestra por medio de sus obras, descriptas en un gran friso que recorre el cuerpo arquitectónico [Figura 3]. El artista, César Sforza, evita deliberadamente la representación directa de Dardo Rocha, que sólo aparece en

³⁰ Sobre la obra de este escultor poco conocido se puede ver el trabajo de Carlos Page y Ricardo González, "Alejandro Perekrest: un escultor polaco en La Plata", en *Actas de las VI Jornadas nacionales de Arte en la Argentina*, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2008.

un medallón lateral, pero emplea el amplio basamento como un volumen cuyas superficies convierte en pantallas figurativas que ponen a la vista los actos de gobierno, las concepciones y las implicancias políticas de la fundación de la capital provincial. Sforza recurre también aquí a la semántica de las personificaciones, pero éstas no ilustran primordialmente ideas generales sino acciones específicas que tocan al proceso puesto en marcha por la erección de la ciudad y que formaban parte de su imaginario.



FIGURA 3. César Sforza: monumento a Dardo Rocha, 1934, Plaza Rocha.

El programa iconográfico presenta virtudes en los ángulos. Sobre el relieve de Dardo Rocha, la *Creación* –tocada por un pájaro– personifica la inspiración fundacional, mientras que en las caras se exponen hechos derivados de ella como el desarrollo poblacional –representado por una familia criolla–, las razones políticas que la motivaron, bajo el emblema “Se conciliaron los poderes”, donde las personificaciones de la Nación y la Provincia se dan la mano junto al árbol de la sabiduría, la consolidación de la paz nacional y el impulso del trabajo, las ciencias y las artes. Desde una perspectiva formal, el bloque figurativo de Sforza recorre un camino similar al del programa iconográfico. Ya no se trata de la adopción de formas *ready made* pertenecientes al repertorio genérico europeo, sino de la elaboración de un diseño particular destinado a servir de soporte al conjunto narrativo. La solidez y la monumentalidad son, indudablemente, parte del sentido sugiriendo la firmeza del proyecto que para entonces había superado sus inconvenientes congénitos. En el simple volumen de piedra, las figuras se deslizan sintéticas y robustas en un discurso claro y potente que interactúa y da vida a la severa masa de piedra. El conjunto exhala una sensación de seguri-

dad y de autoconfianza en el que la propia historia es la gran protagonista, pero ahora vista con ojos propios. También los materiales acompañan estos cambios: el mármol de Carrara y el Ravaccone característicos de la etapa anterior han sido reemplazados por la piedra Mar del Plata, que refuerza con su familiar color arenado el carácter local de la obra.

Indudablemente este tipo de monumento arquitectónico tiene vínculos con el proceso europeo que había fomentado el desarrollo de programas iconográficos complejos en torno a basamentos de gran porte ya desde la segunda mitad del siglo XIX, pero la inspiración general en determinadas formas de resolución plantea un espacio creativo muy diverso al de la mera importación o reproducción más o menos mecánica de estereotipos clásicos. En cierta forma puede verse en esta actitud una concepción histórica corrida hacia las características nacionales del proceso y, por el contrario, crecientemente alejada de la inscripción en un molde programático universal, que tanto el clasicismo como la Revolución Industrial y el modelo burgués y liberal europeo propugnaban. Las personificaciones antiguas, como signos de una belleza invariante, habían servido de portavoces de un programa civilizatorio de valor genérico, en parte heredero de la racionalidad laica que la Antigüedad representaba y que ahora cedía a una visión más interesada por las características locales de la historia y la problemática social y económica. El peronismo dará forma política a estas preocupaciones, inaugurando un espacio de reflexión alejado de las consignas decimonónicas o reencuadrándolas en una perspectiva que tenía su eje en el desarrollo endógeno.

La otra gran creación de este momento es el monumento dedicado a Bartolomé Mitre y realizado por Alfredo Bigatti, que aunque proyectado a fines de la década del 30 se emplazó recién en 1942. El conjunto está realizado en piedra Mar del Plata y tiene también carácter arquitectónico. Si no prescinde de la estatua del prócer, la coloca en la parte baja del cuerpo monumental, flanqueada a su vez por personificaciones que representan las diferentes facetas de la vida pública e intelectual de Mitre, al modo en que Mariano Benlliure había colocado en Madrid, en 1908, a Emilio Castelar ante el monumento rodeado de figuras alegóricas. Como en la obra de Sforza, estas imágenes desarrollan la semántica de la obra, exponiendo aspectos particulares de la acción, sólo que en este caso, empleando esculturas de bulto, el sentido de escena deja lugar a la personificación misma.

Estas dos obras muestran afinidad de concepción. En primer lugar, su carácter arquitectónico y monumental. Luego, la cercanía del tema histórico. A más de ideólogo y ejecutante de parte del programa, Mitre había participado directamente en el proceso político que llevó a la federalización de Buenos Aires y si bien en el episodio final estuvo del lado de Tejedor, no hay que olvidar que a él se debió la elaboración de una propuesta antecedente de federalización de Buenos Aires, de 1862, que había dado origen justamente al partido autonomista que la enfrentó entonces y la llevó a cabo en el 80. Cuando se erigió el conjunto, había muerto hacía poco más de treinta años. En segundo lugar, el uso de personificaciones aplicadas a la puesta de temas locales. Finalmente, el empleo de materiales locales alejados hasta entonces del uso escultórico. Entre las dos, la obra de Bigatti está más próxima a las variantes europeas, como el monumento a Alvear, de Bourdelle, en Buenos Aires y emplea asimismo, junto con los materiales regionales, técnicas y materiales tradicionales, como el bronce en que están fundidas las estatuas.

Otras obras completan el panorama del período: las más significativas por su escala son los monumentos a Guillermo Udaondo, de Alberto Lagos (1940), el monumento a Brown, de Nicasio Fernández Mar (1955) y el dedicado a Marcelino Ugarte, de Luis Rovatti (1961), una versión menor de las creaciones de Sforza y Bigatti. Particularmente el monumento al almirante denota la fatiga de las formas o la pérdida de vitalidad del proceso que las enmarcaba.

Una escultura de dimensiones menores, pero de indudable interés plástico, perteneciente a los primeros años de este momento y que ejemplifica bien el carácter local de la iconografía que señalamos, es el retrato del poeta platense Francisco López Merino, de Agustín Riganelli, realizado en 1921. Es una obra realista y de factura cuidada que representa al poeta, tempranamente muerto con aire juvenil, mediante una organización compositiva clara que sugiere sencillez y determinación. Las superficies tienen una terminación limpia con fineza de modelado y los rasgos precisos contrastan con el tratamiento despojado.

A fines de la década del 50 el impulso que alienta estas obras parece agotado. La segura mirada identitaria que transmiten se muestra jaqueada por elementos de diverso orden: en el plano social, por el agravamiento de la crisis política que se remontaba a la década de 1930, y que adquiere un sesgo radi-

calizado a partir de la experiencia peronista y de su abrupto final, la proscripción y el proceso de lucha subsiguiente. En el plano estético, por el agotamiento del lenguaje figurativo luego de décadas de vanguardismo y autonomía discursiva en el terreno del arte, que resta impulso al carácter mismo de la escultura monumental. En el plano ideológico, por el desinterés en la figura del prócer o el político y por la pérdida de vigencia de los modelos morales que a partir de ellos se propugnaba. Si la idea de civilidad había reemplazado a la de virtud cristiana y caridad, en los revueltos años 60 el paradigma de la democracia burguesa no sólo no resultaba seductor, sino que el concepto mismo de modelo moral había perdido interés y bloqueaba cualquier tipo de recambio narrativo como alternativa comunicacional válida en el espacio público. Las décadas que siguen ensayarán otros caminos.

III. La ciudad de la crisis

Los últimos años de 1950 y la década del 60 trajeron cambios sustanciales. Las tensiones acumuladas durante la disputa de poder entre el peronismo, la clase trabajadora organizada en torno suyo y los sectores de las clases medias y altas que forzaron su caída y su posterior proscripción electoral generaron una conflictividad social creciente, expresada mediante la Resistencia y la acción sindical y que en sus formas más radicalizadas confluyó con la perspectiva de una nueva izquierda dispuesta a pasar a la acción armada bajo el modelo y el estímulo de la exitosa revolución cubana. De modo embrionario se comenzaba a montar la escena que eclosionaría en los 70: los atentados, la represión y el asesinato de líderes sindicales, el plan Conintes y las primeras guerrillas rurales asoman en el horizonte y corroen el panorama político deslegitimado por un golpismo militar recurrente. El Cordobazo, a fines de la década, será el catalizador de este proceso y sentará las bases para la consolidación de un proyecto radical de toma del poder encarnado en las organizaciones revolucionarias que apoyadas en las teorías foquistas extenderán la lucha armada a escala nacional mediante un accionar impactante y una confrontación sistemática y sangrienta con las fuerzas armadas y los sectores dirigentes del poder establecido.

A este complejo panorama de enfrentamiento político e ideológico se sumará el creciente descrédito de los valores y las formas de vida tradicionales desde una perspectiva que no dudaba en poner la libertad

personal, la sinceridad afectiva y el deseo delante de las convenciones, los compromisos y las estructuras formalizadas de una sociedad capitalista considerada hipócrita y decadente. La crítica, como modo dominante de visión que impregna la poesía, las artes visuales y la música popular de los años 60, colabora en la disolución de las certezas tanto como la inestabilidad política y la violencia. Sólo parece indudable el eslogan de Bob Dylan: *The times they are a'changing*.

Este marco teñirá, naturalmente, las opciones estéticas y el sentido mismo de la escultura monumental que, a diferencia de las otras artes visuales, abandonará casi completamente el discurso figurativo, exceptuando, claro está, las obras ligadas a códigos de representación que a esa altura debían considerarse remanencias tradicionales. Las esculturas de mayor interés producidas desde 1970 evitan el mensaje explícito —no el cifrado— y participan de la renovación plástica producida a la luz de la crítica a las formas narrativas y la consecuente búsqueda de un lenguaje autónomo apoyado de modo intrínseco en los elementos plásticos. La mayor parte de la producción de estos años está ligada a las corrientes geométricas de la abstracción surgidas en el período de posguerra, tanto en pintura como en escultura, y a menudo tienden a generar articulaciones que delimitan espacios virtuales o producen cierta dinámica interactiva con el entorno.

El conjunto arranca con *Monumento al Líbano*, de Dalmiro Sirabo (1971), al que siguen *Homenaje a la Ingeniería Argentina*, de Gyula Kosice (1982); *Homenaje al Inmigrante italiano*, de Eduardo Rodríguez del Pino (1983); *Fuerzas emergentes*, de Nilda Fernández Uliana y Dalmiro Sirabo (1994); *Homenaje a Rodolfo Kubik*, de Enrique González de Nava (2001); *Homenaje a los Derechos Humanos*, de César López Osornio (2002) y el monumento dedicado al *Inmigrante bivongense*, de Aldo Simonetti (2002).

El *Monumento al Líbano* [Figura 4] está estructurado a partir de una retícula romboidal coronada por octaedros. Las diagonales de la estructura crean un efecto dinámico que equilibra el peso de los cuerpos geométricos en la parte superior. La luz incide en ellos generando una trama de triángulos en resalte. El conjunto tiene un logrado balance entre el movimiento y la inestabilidad de sus partes y una clara composición que invierte el sentido tectónico. El color, que ha variado en sucesivos repintes, da a la obra una nota distintiva que la separa y la señala en el entorno en el que se implanta.

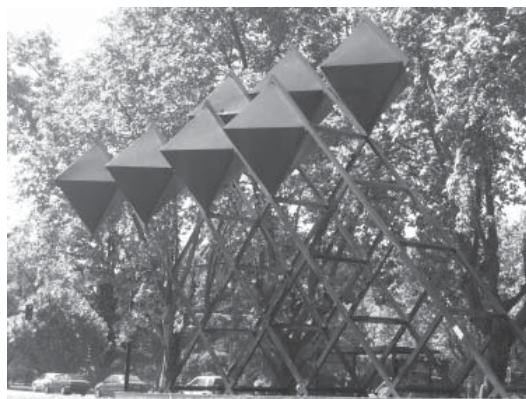


FIGURA 4. Dalmiro Sirabo: *Al Líbano*, 1971, Plaza del Líbano.

El *Homenaje a la Ingeniería Argentina* está compuesto por una gran columna central de fuste cilíndrico con dos series de anillos decrecientes adosados y dos semicolumnas huecas de menor altura, todas con agujeros en el fuste, algunos de los cuales portan luces. A modo de capitel, un remate de acrílico iluminado. El carácter está dado por la limpieza abstracta de la composición y por los materiales (acero inoxidable), así como por el efecto de las luces y el agua que oponen, en funcionamiento, su carácter dinámico y cambiante a la limpia geometría inmóvil de las columnas. El conjunto está inmerso en una fuente de forma circular y un poco elevada sobre el nivel del terreno con dos picos eyectores.

El *Homenaje al Inmigrante italiano*, de Plaza Italia, es una forma abstracta integrada por una banda que mediante cambios de dirección genera espacialidad y volumen y que en su conjunto tiene reminiscencias orgánicas. En principio, el planteo compositivo de Rodríguez del Pino se orientó al empleo de la cinta de Moebius y también barajó una forma de cuatro bandas abiertas, a modo de capullo, que quedó consignada en uno de los primeros bocetos presentados y del que se conserva copia en los archivos del diario *El Día*. La obra final es de gran interés plástico y su ubicación en los bocetos previos contemplaba una preponderancia en el sitio, un poco sobreelevado, que le daba carácter y valor paisajístico. Lamentablemente este efecto se ha perdido en parte en la resolución final, tanto por la cercanía de árboles que le quitan protagonismo, como por el conjunto arquitectónico que la acompaña que le resta jerarquía.

La cuarta obra a destacar de este período es *Fuerzas emergentes*, de Dalmiro Sirabo y Nilda Fernández Uliana. Paradójicamente, los comitentes, las autoridades del servicio penitenciario, quisieron que la obra estuviese referida a la libertad. Los artistas trabajaron este concepto de un modo genérico, sin relación directa con la situación carcelaria. La denominación “Fuerzas emergentes” surgió justamente como representación de la noción de liberación individual o interior que la escultura pone de manifiesto. La obra está integrada por tres cuerpos prismáticos oblicuos de forma oblonga más otros menores de apoyo, que nacen de un nudo central iluminado. Las caras están trabajadas de modo diverso, algunas son lisas, otras tienen esgrafiados y uno de los cuerpos principales presenta una fractura irregular con reminiscencias orgánicas que lo parte en dos. Del mayor sobresalen los hierros de la estructura. El conjunto está situado en medio de un jardín y la luz solar activa algunas de las caras y la policromía, dándole un fuerte carácter expansivo que contrasta con el verde del entorno. Si bien estaba contemplado agregar una banda sonora a la obra, finalmente no se concretó.

El *Homenaje a Rodolfo Kubic* sería en su origen un monolito o un busto, pero a sugerencia del autor se prefirió colocar una escultura con mayor presencia espacial y una nota de color intenso. Las “Columnas Rítmicas” son un tema que González de Nava trabaja desde 1997¹¹ y la dedicada al músico consiste en dos planos rectos que al intersectarse generan un eje y un volumen virtual. Los bordes de las alas muestran sesenta oscilaciones con forma de senoide que representan los sesenta años conmemorados. El autor concibió igualmente las cuatro alas como símbolos de las cuatro tesituras de un coro mixto y el eje central como la dirección (Kubic) que los unifica y balancea. Virtualmente es un monolito que a través del color cálido –que representa la luz– interactúa con los verdes, pardos y grises del entorno.

La obra de López Osornio, en tanto, conmemora los derechos humanos, pero a diferencia de otras esculturas de igual tema emplazadas en la ciudad, el autor ha querido plantear el homenaje desde un punto de vista amplio y universal. La escultura está formada por cinco sectores circulares de sección cuadrada de tamaño decreciente, cada uno de los cuales representa uno de los continentes. Los arcos desfasa-

dos están superpuestos parcialmente, lo que junto al gradiente decreciente de tamaño genera una curva dinámica que transmite el movimiento desde la base hasta el remate y se proyecta al infinito. La misma forma, estática en su posición inicial, se incorpora y se eleva hasta la vertical. El rojo bermellón con que está pintada acentúa su direccionalidad al mismo tiempo que contrasta con el follaje circundante en el que irrumpe como una forma extraña, aunque integrada por oposición, que se refleja en un espejo de agua. Originalmente, éste contendría peces y nenúfares y sería más grande, de modo que según la posición del sol brindase diferentes visiones. Esta variedad de elementos y colores buscaba representar el color de los diferentes estados de la tierra. En cierta manera, las condiciones de exposición actual desvirtúan la idea del artista, limitando el efecto a la obra en sí.

Finalmente, la conmemoración de los inmigrantes bivongesis –originarios de Bivongi, pueblo italiano del que proviene un conjunto de familias establecidas en la ciudad– presenta el mapa de Italia configurado como un vacío cambiante conformado entre dos placas rectangulares de 3 m de altura recortadas en su cara interna (en relación con la otra) y desfasadas 1 m en profundidad [Figura 5]. Las dos placas divididas representan la escisión de la inmigración y en vista frontal, a cierta distancia, la unión visual de los recortes arma el mapa peninsular.



FIGURA 5. Aldo Simonetti: *Al inmigrante bivongense*, 2002, Plaza Castelli.

Así, la reconstitución de la forma se produce en la mirada del observador, según su posición relativa, con lo que el autor traza una metáfora del carácter personal de la visión de la historia, la memoria y la

¹¹ Actualmente, expone un conjunto acompañado por música y danza.

identidad. El mapa funciona a su vez como una ventana que permite ver el paisaje del parque que está detrás enmarcado por las placas geométricas que forman el monumento, visión que subraya igualmente la subjetividad del punto de vista. Si el mapa es una alusión figurativa, la composición geométrica y sobre todo la concepción del monumento apuntan a una utilización distanciada y simbólica de la significación referencial.

Resulta interesante, y en cierto modo sorprendente, comprobar que todas estas obras, todas ellas de muy buena calidad plástica y producidas entre principios de la década del 70 y la actualidad –es decir en un período histórico marcado por experiencias tan contrastadas como el gobierno peronista del 73, el proceso militar y el nuevo ciclo democrático– guardan una notable familiaridad estilística y una concepción artística relativamente homogénea. El plano de la microhistoria particular de cada obra se despliega en el nivel temático, que se expresa ineludiblemente en el nombre o el fin, pero que sólo se traslada al objeto artístico de un modo figurado por algún concepto formal capaz de reintegrar simbólicamente el relato elidido. Indudablemente, esta elisión parte de una determinación estilística que vincula a estos artistas con las tendencias vigentes en la escultura internacional de posguerra, pero es de notar que la referencialidad no desaparece plenamente en virtud del mismo carácter conmemorativo de las obras, lo que crea una tensión resuelta a veces un tanto artificialmente entre finalidad y producto. La voluntad de renovación plástica, que Sirabo recoge de boca de Maldonado: “La vigencia cultural de una obra se cumple a través de las nuevas ideas artísticas que promueve”, y la consideración de la actividad artística “como praxis de voluntad de cambio” apoyada por “un comportamiento intelectual frente al proceso creador”, con que define su concepción del arte, marcan la distancia con las formas anteriores y la intención de una elaboración temática apartada del relato o la exposición directa.


Los escultores señalados, a los que podríamos sumar artistas como Juan Pezzani –a quien no incluimos aquí por no contar con obras expuestas en el espacio público platense, pero que participa de esta estética–, reintegran cómodamente la producción local a las tendencias internacionales y, en cierta forma, sus obras participan de un espacio plástico tan general como el que sustentaba el uso de las personificaciones y el lenguaje académico, pero que a diferencia de

aquél no busca trasladar ideas mediante imágenes, sino producir sensaciones e ideas con ellas.

Visto el proceso en conjunto, las esculturas de La Plata siguen un proceso que, con sus más y sus menos, es común al resto del país. El academicismo importado con el modelo político burgués y la ideología del progreso se desplegó en la ciudad con muchas dificultades ligadas a las características de la génesis y la historia de la capital de la provincia, o si se quiere, al fracaso de la ilusión de *la nueva Buenos Aires*. Recuperada la Nación de la crisis del 90 y la ciudad del abandono en que cayó en las décadas que siguieron a la fundación, la escultura platense pasa a ocupar un sitio de primer orden en el espacio urbano, dirigiendo en muchos casos su discurso a una realidad más próxima y palpable y aun exponiendo su propia *raison d'être* como pieza de la organización nacional, como ocurre en el monumento al fundador. Las obras de este período intermedio llevan en su solidez constructiva un mensaje en el que el trabajo y el hombre de carne y hueso ocupan un lugar primordial. La figura humana en el tratamiento de Bigatti o de Sforza –también el *Arquero*, de Troiani, aunque colocado tardíamente, pertenece a este período– tiene una suficiencia que les permite ir más allá de las influencias. Bourdelle está presente en ellos como una fuente de inspiración, no como un *locus* a reproducir.

Paradójicamente, la conflictiva Argentina del fraude electoral y los negociados de la “década infame”, del quiebre del modelo económico inglés y del inicio del golpismo militar, producía un arte de indudable personalidad propia. Era también la Argentina de Borges y Gironde, de Fader, de Spilimbergo y Berni, de Carlos Vega y de la época de oro del tango. La explicación a esta ambigüedad tal vez resida en la distancia entre los hechos y las expectativas. Superada la crisis del 90, el impulso del país ocultaba las dificultades y los conflictos podían considerarse como coyunturas que no comprometían la potencia del proceso. Ciegos al porvenir, el “Cambalache” no excluía la grandeza y la autoestima no se veía demasiado mellada por el acaecer. Estas obras transmiten un cierto sentido nacional, no en la acepción vulgar que adoptaría el término en el maniqueísta diagrama ideológico del peronismo ni en la dimensión filo-fascista y xenófoba de la derecha conservadora, sino en la plasmación de un discurso genuinamente propio y apoyado en un imaginario que recurre de un modo sincero y no demagógico a los componentes funda-

mentales de la Nación: el pueblo, el trabajo, el Estado, la historia, los intelectuales y los artistas. Es más, hace arte con estos fundamentos y transmite sus conceptos, sus relatos y sus interpretaciones de la historia de un modo ostensible y explícito. El apego a las formas reales y a las narraciones históricas en medio del vanguardismo de la primera mitad del siglo es no una forma arcaizante o provinciana, sino una verdadera confianza en el discurso propio, es decir, en sí mismo.

Cuando no hubo más qué decir –aunque se decían muchas cosas– la escultura renunció al relato y lo reemplazó por la inmanencia del lenguaje plástico. Nuevamente acoplada a las tendencias internacionales, que ciertamente habían abandonado la tradición figurativa hacía tiempo, la escultura platense –y argentina– posterior a 1960 operará en un espacio de formas y colores que rehuye casi como norma la descripción y más aún la interpretación explícita. El hermetismo que caracteriza la cultura del momento plantea ciertos problemas a la escultura monumental, ligada por su mismo carácter conmemorativo a la puesta ante ojos de un signo referencial. Esta operación se vuelve ahora un vínculo abstracto y ambiguo en la medida en que desaparece –o es llevado al terreno de una interpretación tan libre que no se torna necesario– el nexo representativo obra-tema. Contemporánea y complementariamente, otras formas de arte ligadas directamente a la lucha social y política no renunciarán al tema sino al lenguaje artístico y convertirán la obra en sólo tema o acción. Esta imposibilidad de sintetizar arte e ideología parece describir la fragmentación de una conciencia errática tocante tanto a la cultura como a la historia. 

Bibliografía

AGULHON, Maurice: (1988) *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora, 1994.

ARCHIVO DARDO ROCHA: *Fundación de la Ciudad de La Plata. Dirección General de Escuelas, Provincia de Buenos Aires*, La Plata, Publicaciones del Museo y Archivo “Dardo Rocha”, 1956.

BARBA, Fernando Enrique: *Historia de la Municipalidad de La Plata. 1882-1998*, La Plata, 1999.

DE PAULA, Alberto: *La Plata. Sus tierras y su arquitectura*, Buenos Aires, Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1987.

DE URRAZA, Estanislao: *La Plata, ciudad de mayo*, La Plata, Colegio de abogados, 1981.

GONZÁLEZ, Ricardo: “Programa de inventario y catalogación de esculturas”, en *Espacios públicos en la ciudad de La Plata*, La Plata, Secretaría de Cultura de la Municipalidad, 2001.

GONZÁLEZ, Ricardo: “La escultura francesa en La Plata”, en *Revitalización y restauración de obras de arte y mobiliario urbano de procedencia francesa*, Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, Municipalidad de Buenos Aires, 2002.

GONZÁLEZ, Ricardo: “La utopía abandonada. El proyecto escultórico de La Plata (1882-1920)”, Primer Concurso en *Historia de las artes visuales*, La Plata, Instituto de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, 2003.

GONZÁLEZ, Ricardo: “La iconografía de *las fontes d'art*”, en *Revalorización del Patrimonio escultórico metalúrgico de procedencia francesa del siglo XIX*, Santiago de Chile, Municipalidad de Santiago, 2005-2007.

GONZÁLEZ, Ricardo: “La fonte d'art et l'Antiquité”, en *Revista Fontes, Revue de la Association pour la sauvegarde du patrimoine métallurgique haut-marnese (ASPM)*, N° 66-67, Wassy, julio 2007.

GONZÁLEZ, Ricardo: “Las personificaciones y la escultura industrial”, Montevideo, Municipalidad de Montevideo, 2007, en prensa.

GONZÁLEZ, Ricardo y Robert-Dehault, Elisabeth: “El proyecto escultórico de La Plata y la influencia francesa y la refundación de la Plaza Moreno”, en *V Jornadas Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto Julio Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002.

GONZÁLEZ, Ricardo: “Iconografía y república. La escultura de fundición artística en la Argentina”, en *Patrimonio, Arte metalúrgico francés en la Argentina*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2009.

PAGE, Carlos y González, Ricardo: "Alejandro Perest: un escultor polaco en La Plata", en Actas de las VI Jornadas nacionales de Arte en la Argentina, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2008.

PAYRÓ, Julio: "La escultura", en *Panorama general del arte en la Argentina*. ANBA, Tomo 6, 1988.

PROVINCIA de BUENOS AIRES, "Memoria de la Administración del Poder Ejecutivo Luis Doyhenard", año 1911, La Plata, 1912.

RODRÍGUEZ, Ernesto: *Visiones de la escultura argentina*, Buenos Aires, ANBA, 1983.

RUIZ MORENO, Isidoro: *La federalización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

SALVADORES, Antonino: "La Plata", en Levene, Ricardo (dir.): *La historia de la Provincia de Buenos Aires*, s/d, 1941.

SALVADORES, Antonino: *Fundación de la ciudad de La Plata*, La Plata, Museo y Archivo Dardo Rocha, 1956.

TARTARINI, Jorge: *La acción profesional en la fundación de La Plata*, La Plata, Consejo Profesional de Ingeniería de la provincia de Buenos Aires, 1982.

UDAONDO, Enrique: *Diccionario biográfico argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1938.