

Ana Sol Alderete* / Las invasiones a La Cañada. Acciones colectivas de artistas en los tiempos de la sistematización

Una mirada interesada en el estudio y la comprensión de las artes plásticas en Córdoba no tardaría en advertir la recurrencia en la representación de ciertas figuras urbanas: la Catedral, los hornos del Pucará, el Abrojal, los puentes sobre el Río Suquía y la vieja Cañada pueden considerarse entre aquellos *topos* sobre los cuales artistas de todo el ciclo moderno han realizado sus actos de reconocimiento. Sin embargo, no todas las figuras mencionadas han puesto en juego con igual sentido la cuestión de las miradas modernistas en relación dialéctica con los procesos de modernización y la experiencia de la modernidad. Las obras de sistematización del arroyo La Cañada, proyectadas por la recién creada Dirección de Hidráulica de la provincia entre 1939 y 1943, y efectivamente realizadas entre 1944 y 1948, imbricaron en su realización cuestiones de orden tecnológico y sanitario con una serie de fenómenos socioculturales entre los que se cuentan conflictos políticos, disputas sociales y estrategias creativas. Hacia 1943 Egidio Cerrito (1918-1999), entonces joven artista asociado al Taller Unión de Plásticos y testigo privilegiado de este proceso, compiló una fragmentaria y valiosa serie documental¹ donde visibilizó una iniciativa artística que parece ser subyacente a la emergencia de una vasta producción de imágenes en torno del arroyo. Las “Invasiones a La Cañada” fueron una seguidilla de acciones que, lejos de explicar las obras que la tematizan, aportan un espesor cultural específico capaz de colocar a La Cañada en el centro de la experiencia moderna de su tiempo.

Otros autores han advertido la amplia difusión de ciertas imágenes artísticas referidas a La Cañada producidas en la década de 1940, obras que, de manera aparente, tematizan la cercanía de los “extremos sociales” en este sector de la ciudad². No obstante, no todos los estudios preexistentes sobre la representación del arroyo logran establecer una articulación entre los procesos modernizadores que atravesó Córdoba en el período y la comprensión artística que los toma por objeto. El estudio de caso que Carolina Romano realizó sobre *Estampas de Córdoba*, un políptico de Alberto Nicasio (1902-1980), resulta esclarecedor al afirmar de manera convincente que las xilografías publicadas por dicho grabador en el álbum *Estampas de Córdoba. La Cañada* remiten “a un tópico moderno por excelencia: el de las transformaciones del entorno, la transitoriedad del mundo tal como se lo conoce, la inestabilidad de la experiencia ante tales mutaciones”³. Del mismo modo, el presente trabajo asume como punto de partida la doble implicación que comprende el gesto modernista de abocarse al registro artístico del antiguo cauce de La Cañada: artistas que se convocan abiertamente a conservar para la memoria colectiva lo que está a punto de desaparecer establecen a su vez un diálogo con el espacio social que, en la inminencia del inicio de las obras, considera entre sus interlocutores a la propia Dirección General

de Hidráulica. La Cañada representada en las pinturas y los grabados no es mero producto del impacto de la obra urbanística en el arte, antes bien, es la mediatizada participación artística en la demolición y posterior sistematización (en suma, la modernización) del paisaje urbano.

Las “Invasiones a La Cañada” fueron organizadas por el Taller Unión de Plásticos (TUP), una asociación de artistas que, hasta ahora, ha sido escasamente estudiada por la historiografía local. El taller se formó en el seno del Centro de Estudiantes de la Academia Provincial de Bellas Artes de Córdoba, en septiembre de 1942, y emergió como un espacio alternativo a la formación que entonces nucleaba gran parte de la comunidad de artistas plásticos, la Asociación de Pintores y Escultores (APE)⁴. Durante el período considerado en el presente artículo, integrantes de este taller participaron tanto en el Centro estudiantil como en la APE (en esta última, en calidad de “aspirantes”), además de desempeñarse como profesores en el Colegio Libre de Cultura Popular, una de las asociaciones culturales más destacadas de la época. Enrique Mónaco (1914-2000), su presidente en el período 1942-1944, difundió la actividad de la entidad a través de entrevistas en las que dejaba entrever que la iniciativa fue posibilitada en gran medida por el apoyo prestado por el Poder Ejecutivo de la provincia, el cual dispuso, además de otras subvenciones, su emplazamiento en el Salón de Actos de la Escuela Superior de Comercio Jerónimo Luis de Cabrera. La trayectoria del TUP se extendió con mucho hasta el año 1945.

Avatares de una empresa paisajística

No sé si tendrás noticia de la inundación que hubo en Córdoba, culpa de La Cañada. Fue algo que nunca se ha visto. La ciudad ha quedado sin calles, todo se lo ha llevado la corriente y en cambio ha dejado toneladas de tierra!! Es algo insufrible!! Nuestra sociedad, que es un sótano ha quedado a la miseria. Tu cuadro se salvó milagrosamente. Con estos datos se van a ir las ganas de volver!!!⁵

Con estas palabras Víctor Manuel Infante (1915-2010) transmitía a París las noticias de La Cañada, la que representaba a la vez como un agente de miseria social y como una fuerza capaz de desdibujar la traza urbana y de barrer, entre otras cosas, con lo máspreciado de las instituciones artísticas. El evento referido en la carta había tenido lugar el 15 de enero de 1939 y, a partir de la fecha, las referencias a las “resonancias funestas”⁶ del arroyo se reiteraron o recrearon con frecuencia en conferencias, obras literarias y crónicas periodísticas, además de potenciarse con la publicación en distintas épocas de las imponentes fotografías del desborde tomadas por Antonio Novello para *La Voz del Interior*. Si se opta aquí por describir lo acontecido mediante las palabras dirigidas por un joven artista a su amigo Ernesto Soneira, en viaje de estudio en París, es para enfatizar que el desborde de La Cañada no

había dejado a nadie indiferente, y mucho menos a quienes hicieron de ella contenido de sus paisajes.

En enero de 1943 el gobierno provincial de Córdoba, en ese entonces a cargo del radical Santiago H. Del Castillo, en colaboración estrecha con el gobierno comunal de su correligionario Donato Latella Frías, anunció la creación de una comisión que valuaría los terrenos e inmuebles a ser expropiados para llevar a cabo la sistematización (también denominada “embellecimiento”) de La Cañada⁷. Comenzaba así el accidentado periplo de esta obra pública a lo largo del año, que incluyó la resistencia de quienes debían vender sus céntricas propiedades a aceptar los precios estipulados por la



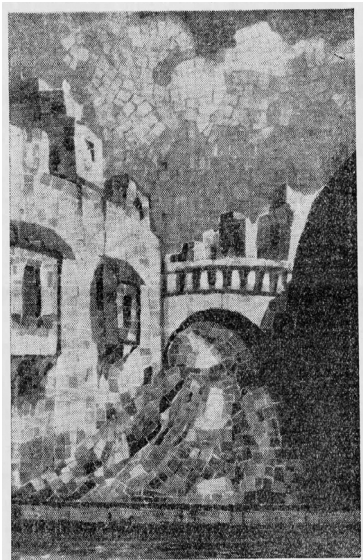
Antonio Novello
registro fotográfico de la inundación de La Cañada, en *La Voz del Interior*, Córdoba, 16/01/1939. Fuente: CDA-UNC/Colección Antonio Novello



Postal de La Cañada conservada por Luis Waisman. Fuente: archivo descendientes de Luis Waisman

provincia, una crisis de combustible que desencadenaría un incremento en el precio del cemento *portland* por la baja en la producción y, principalmente, la interrupción del ciclo democrático con el golpe de estado del 4 de junio de 1943, el desplazamiento y reemplazo de ambos mandatarios por sendos interventores, y las subsiguientes acciones administrativas, incluido el procesamiento de Latella Frías por el supuesto delito de malversación de caudales públicos⁸, que paralizaron el proceso de licitación de la obra.

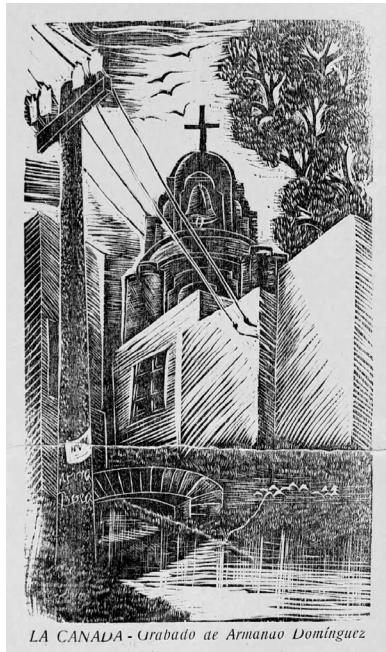
La sistematización de La Cañada quedó evidentemente en el centro de las preocupaciones de la comunidad intelectual de la capital, algo de lo que dieron cuenta tanto las editoriales de *La Voz del Interior* como la continua actividad de asociaciones culturales: el Círculo de la Prensa, el Colegio Libre de Cultura Popular (donde Del Castillo mantuvo su rol de presidente honorario después de la intervención⁹), la sede local de la Sociedad Central de Arquitectos, la Asociación de Pintores y Escultores y el Taller Unión de Plásticos. Figuras tales como los artistas Alberto Nicasio y Enrique Mónaco, los periodistas Manuel López Cepeda y Azor Grimaut, el arquitecto Jaime Roca y los ya mencionados Víctor Manuel Infante y Egidio Cerrito, participan-



EN EL CIRCULO DE LA PRENSA
Un aspecto de La Cañada de nuestra ciudad, realización en mosaico artista argentino, señor Ricardo Sánchez

Ricardo Sánchez

s/d, ca. 1943, mosaico. Publicado en S/A, "Una maravillosa exposición de mosaicos se inaugura en esta ciudad, el sábado" en *Córdoba*, 25/11/1943. Epígrafe: "Un aspecto de La Cañada de nuestra ciudad, realización en mosaico del artista argentino, señor Ricardo Sánchez".



LA CAÑADA - Grabado de Armando Domínguez

Armando Domínguez

La Cañada, ca. 1944, xilografía, publicado en Leone, Carlos, "Panorama artístico local. La actividad en 1944 y en lo que va de 1945", sd (probablemente revista *Andes*), sf. Fuente: Legajo Egidio Cerrito /MEC.

tes en muchos casos de una o más de estas asociaciones¹⁰, resultan señeras de la serie de exposiciones, publicaciones, encuentros y conferencias (de nuevo, se destaca la tribuna que ese año el Colegio Libre de Cultura Popular le brindó al ingeniero Victorio Uricuolo, director de la Dirección General de Hidráulica durante la gestión de Del Castillo) que alentaron la percepción de que esta obra de ingeniería era una sentida necesidad social no exenta de una dimensión política y un espesor cultural específico¹¹.

Desde sus editoriales, *La Voz del Interior* llamó al gobierno a enfrentar enérgicamente la "voracidad" de los propietarios más pudientes, comprometiendo su tribuna para esclarecer a "las fuerzas colectivas" y promover, de ser necesario, a una "sanción de repulsa social" hacia quienes llevaran a juicio los acuerdos de expropiación¹². El medio, que siguió de cerca dicho proceso, tanto como la licitación de la obra, anunció en abril que "Deberán iniciarse pronto las demoliciones en La Cañada"¹³ y alentó durante la primera parte del año la expectativa de que un tramo de la obra se inaugurase antes del fin del mandato de Del Castillo en mayo de 1944. Sin embargo, no fue sino hasta el 2 de octubre de 1943 que la Provincia, representada por la Intervención posterior al golpe de junio (que evidentemente frustró el cronograma inicial de la obra), tomó posesión de la primera casa expropiada, en la calle Santa Rosa 610. Dos días después el Taller Unión de Plásticos (cuya sede era en Santa Rosa 650, en el primer piso de la Escuela Superior de Comercio Jerónimo Luis de Cabrera) resolvía "estructurar un plan inmediato de 'docu-

mentación pictórica' de todas partes de dicho lugar [La Cañada] que ofrecen algún interés artístico o histórico"¹⁴.

Una atenta lectura de los diarios de la época alcanza para afirmar que a esta declaración de intenciones le siguieron semanas intensas en el espacio público nacional. En el escenario político cobró notoriedad a la publicación del *Manifiesto por la Democracia Efectiva y la Solidaridad Americana*, firmado por reconocidas figuras intelectuales de todo el país¹⁵, seguida por la inmediata decisión del gobierno de facto de dejar cesante a cualquier persona que, habiéndolo suscripto, se desempeñara en la función pública. La medida afectó sobre todo a docentes universitarios y, en las semanas que siguieron al 15 de octubre, la población estudiantil de la Universidad Nacional de Córdoba, que se movilizó en masa, sufrió una severa represión por parte de las fuerzas policiales. En consecuencia, el rectorado decidió el cierre de tres facultades de dicha institución el 20 de octubre. Dos días después, *La Voz del Interior* reportó cuatro actos estudiantiles que se llevaron a cabo sin anuncio previo, a la misma hora, en distintos sectores de la ciudad: las "señoritas estudiantes" se manifestaron en el centro, mientras tres "compactas masas" estudiantiles se reunieron en las plazas de los barrios San Vicente, Alta Córdoba y San Martín, bajo la consigna de democracia y solidaridad con los docentes separados de sus cargos¹⁶. El 13 de noviembre renunció el interventor de la provincia, coronel retirado Alfredo Córdoba, y se designó en su lugar



Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores N°2 (detalle), Córdoba, abril de 1940. Fuente: archivo descendientes de Luis Waisman



Armando Ruiz Herrera (atribuido), logo del Taller Unión de Plásticos, ca. 1942. Detalle del catálogo del 1° Salón de Artes Plásticas, octubre de 1943, Córdoba. Fuente: Legajo Egidio Cerrito /MEC

al almirante retirado León L. Scasso. La nueva Intervención ostentó su autoritarismo con la promulgación de un "severo edicto policial sobre reuniones públicas"¹⁷ que preveía el arresto para cualquier acto público de oposición política donde, entre otras cosas, se "hieran los sentimientos de países extranjeros beligerantes"¹⁸. Según el registro de notas de prensa conservado en

el Museo Genaro Pérez, Scasso visitó en esos días el museo, donde recorrió la exposición de la Escuela Provincial de Cerámica, en cuyo discurso de inauguración Infante había sido muy crítico con el estado de abandono de dicha institución y la falta de interés por parte de las autoridades provinciales¹⁹. Aun cuando no es posible especificar si esa visita fue la causa o no, pocos días después el museo fue clausurado (acaso en virtud del edicto mencionado) por una semana, hasta su reapertura el 14 de diciembre de ese año²⁰.

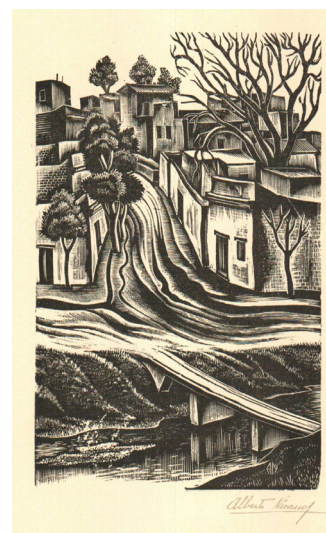
Durante este apretado período, entre el 30 de octubre y el 11 de diciembre de 1943, el Taller Unión de Plásticos, cuya comisión directiva estaba compuesta por Enrique Mónaco, Luisa A. Salvi, Nicanor Pavón Villarreal, Sol Cid, Anselmo Blanzari, Armando Ruiz Herrera, Nélide Ruth Cabrera, Egidio Cerrito, Horacio J. Guevara, Carlos E. Leone, Nieves Serra Prat, Víctor Anferil, Rafael Roldán y Mauro J. Glorioso²¹, dio inicio a sus excursiones de documentación artística de la vieja Cañada. Las salidas tuvieron lugar el sábado 30 de octubre, el domingo 7 de noviembre, el domingo 21 de noviembre, y los fines de semana del 4 y 5 de diciembre y del 11 y 12 de diciembre. De acuerdo con el registro que Cerrito conservó de esta actividad, la comunidad artística era invitada a participar de la "Invasión a La Cañada"²². Con posterioridad a la publicación del edicto sobre reuniones públicas, el TUP convocó a una reunión en su sede el sábado 4 de diciembre "con el objeto de cambiar ideas acerca del plan de documentación plástica, auspiciado por esta institución"²³.

Las "Invasiones a La Cañada": temporalidad, espacialidad y su dimensión pública

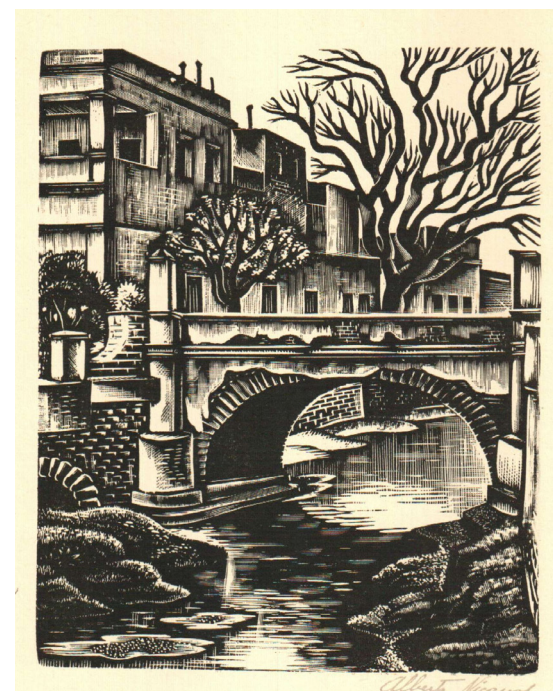
Salvo las evidentes referencias en los títulos de las obras presentadas en los salones del TUP, accesibles mediante los catálogos, parece difícil identificar fehacientemente las imágenes artísticas que se realizaron durante dichas excursiones o a partir de ellas. Tampoco hay referencias a la supuesta exposición de cierre que la asociación preveía para las "Invasiones". Podría inferirse que la xilografía de Armando Domínguez, reproducida casi dos años más tarde en las columnas que publicaba el Taller en la revista *Andes*, y conservada como recorte en la carpeta de Cerrito, fuera una de ellas. La imagen, una vista contrapicada de un campanario desde la costa de La Cañada (terreno que se volvería inaccesible después de la sistematización), registra la frase "Viva Boca" en primer plano, inscripta en un poste del cual cuelgan cables que, a su vez, comunican ambas orillas del arroyo. El punto de vista elegido por el artista le permite aproximar en el mismo encuadre el perfil de un campanario, el trayecto oblicuo de los cables y la omnipresencia de la cultura popular expresada en la inscripción "fútbolera". Artistas como el propio Cerrito, o José Cárrega Núñez y Ernesto Farina, representaron la antigua Cañada en los años que siguieron, aunque muchas de sus obras parecen sostener una mirada arquetípica y remiten, antes que a una excursión en los años cuarenta, a la circulación de postales como la que todavía se

conserva en el archivo personal de Luis Waisman. Lo mismo podría decirse del mosaico de Ricardo Sánchez que se expuso en diciembre de 1943 en el Círculo de la Prensa.

Sin embargo, hay tres ideas fuerza que, independientemente del destino que las imágenes producidas durante esas excursiones hayan tenido, sin dudas se ven implicadas en esta estrategia colectiva. La primera de ellas es la de documentación histórica. La Cañada dejaba de ser un motivo geográfico, estático, para convertirse en un rasgo del devenir propio de la temporalidad histórica, un momento que se fugaba hacia el pasado y que en el futuro resultaría inasible. Lo que la Dirección General de Hidráulica estaba emprendien-



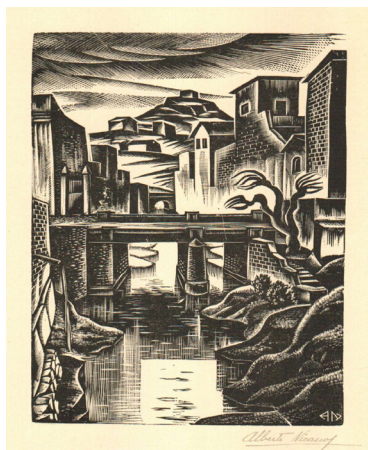
Alberto Nicasio
Boulevard San Juan y Costa Cañada, 1944,
xilografía, 15x10 cm., del álbum *Estampas de Córdoba: La Cañada*, Córdoba, Litvack



Alberto Nicasio
Puente sobre la calle Colón, 1944,
xilografía, 15x10 cm., del álbum *Estampas de Córdoba: La Cañada*, Córdoba, Litvack

do en la ciudad amenazaba uno de los aspectos que parecen definir al paisaje: su estabilidad temporal²⁴. Resulta sugerente, a este respecto, la circulación de dibujos proyectuales que anticipaban las nuevas vistas de los puentes y representaban ellos mismos "la modernización de La Cañada". La decisión colectiva de salir a documentar "todos los aspectos" de un arroyo a punto de ser retrazado pone de relieve la problemática temporal del paisaje y las distintas maneras en que las imágenes pueden lidiar con ella. En principio, el TUP, Meyer y Nicasio parecen abocarse a fijar y registrar aquello constituiría la valencia estética de la ciudad:

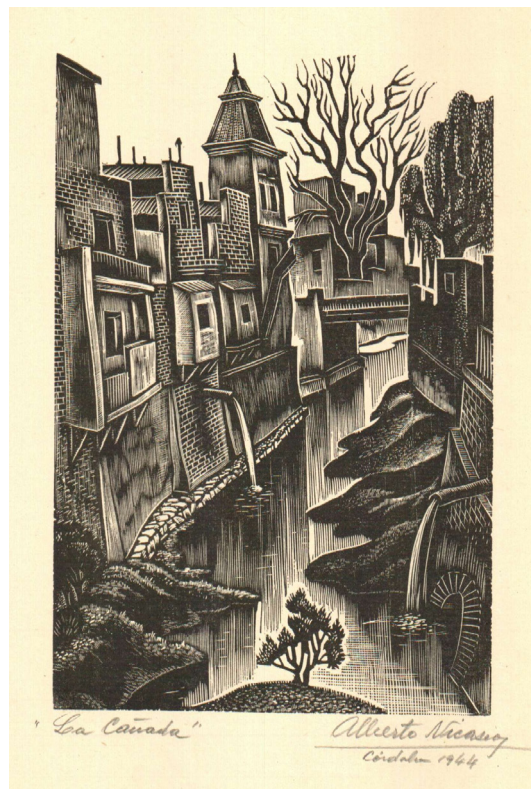
La Cañada representa, por lo demás, y desde el punto de vista del tema estético, un valioso depósito de imágenes del paisaje local y de las costumbres de sus gentes. Los artistas han encontrado siempre, en tal o



Alberto Nicasio

Vista desde el puente sobre calle Caseros, 1944, xilografía, 15x10 cm., del álbum *Estampas de Córdoba: La Cañada*, Córdoba, Litvack

La Cañada, 1944, xilografía, 15x10 cm., del álbum *Estampas de Córdoba: La Cañada*, Córdoba, Litvack



cual de sus aspectos, a esta o a aquella altura, más de una sugestión fecunda que pasó a la tela y quedó animando los valores pictóricos puros.²⁵

Los artistas se movilizaron con la expectativa manifiesta de compensar el impacto de la transformación urbana en la cultura, en un gesto que pone en primer plano su autoconciencia como agentes del tiempo histórico y partícipes de sus consecuencias. En esta voluntad documental/monumental²⁶, donde las obras en absoluto son testimonios involuntarios, se pone en juego una tensión modernista característica: la demolición es entendida como una condición imperiosa del progreso deseado para la ciudad (la “autodestrucción innovadora” a la que se refiere Berman²⁷), pero los sujetos individuales no pueden escapar a la necesidad de fijar “el lugar” antes de la inexorable llegada del futuro:

La noticia aparecida en los diarios hace poco más de un año, sobre la demolición de La Cañada, uno de los lugares más típicos de la vieja Córdoba, para dar lugar a la construcción de una moderna avenida, hizo nacer en mí la idea de fijar en una serie de xilografías aquellos lugares más interesantes de ese arroyo que divide la ciudad.²⁸

Poco después, las acciones de desplazar personas y destruir construcciones ingresarían por derecho propio en el paisaje. Ya en 1945 Nicasio se ocupaba de la *Demolición de la antigua Cañada*, en una xilografía que, por

sus amplias dimensiones, contrasta con el álbum mencionado. En la imagen, el artista le da protagonismo a esos pequeños autómatas angulosos que desgarran el tradicional puente de la postal. En el caso de Bonome, el desahucio es el tema central de *Expropiación de La Cañada*. En la pintura, donde las formas geométricas tienden a sintetizar el paisaje, se reconocen no obstante las paredes a medio derrumbar, atravesadas por aberturas vacías y, sobre todo, las carpas montadas sobre el lodo de la costa. La obra no es sino una sutil referencia a esas personas que, lejos de los recios “abrojales” del imaginario popular, quedaron a la deriva de la modernización.

Por su carácter “inmediato”, las “Invasiones a La Cañada” deberían considerarse atravesadas por una segunda idea fuerza, la de proximidad. “Tu cuadro se salvó milagrosamente” afirma Infante. La Cañada concebida como cicatriz urbana²⁹ parecía rehuir de la diáfana representación de un arroyo para hacer presente la marginalidad en el centro³⁰, pero también la irracionalidad en la cultura: de un modo comparable con la idea de instituciones artísticas emplazadas en zonas inundables, abundan las descripciones del cauce del arroyo como foco de gérmenes, e incluso la representación de La Cañada como el lugar de subversión de los órdenes sociales. Su personaje popular por excelencia no era ni más ni menos que una transformista, la “Pelada de la Cañada”, que se les aparecía en las noches a los incautos transeúntes. La “Pelada” era una esbelta viuda caracterizada por un velo, pero al descubrirse el rostro dejaba ver sus facciones masculinas y su cabeza rapada. También el barrio del Abrojal se presentaba como el borde de una sociedad que pretendía para sí una institucionalidad y moralidad autocontenida. En el ensayo ya referido, Grimaut/Loica caracteriza al “hombre de La Cañada” o “abrojaleiro” como una fuerza viva, antagonista del centro, repulsora de la autoridad policial y del tranvía eléctrico³¹ cuya cultura y ética, en suma, se asimilaban al cauce del arroyo. No obstante, el ensayista concluía que “la ciudad tiene fatalmente que tomarlo todo”³².

El Taller Unión de Plásticos parece haber tomado impulso para sus “Invasiones” de esas ideas conjugadas de proximidad³³. El grupo de jóvenes artistas del TUP promovió una estrategia que, en cierto punto, se contrapuso a la sostenida defensa del “paisaje compuesto” que desde fines de la década anterior habían llevado adelante las ya consagradas figuras del núcleo de la Asociación de Pintores y Escultores (APE). Roberto Viola (1907-1966) había expresado esta idea en sus escritos publicados en el *Boletín de la APE* n°1, en 1939, al afirmar que una auténtica alternativa para el paisaje era enfocarlo “desde el estudio y con los ojos cerrados”³⁴. Esta última propuesta guarda coherencia con el tipo de representación de La Cañada que propuso Luis Waisman (1910-1988), también integrante de la APE y frecuente interlocutor de Viola, quien “colgaba” las construcciones costeras como un telón de fondo y construía así un escenario donde el énfasis estaba puesto en el ensimismamiento de las figuras femeninas representadas en primer plano.

Las “Invasiones a La Cañada” eran, en contraste, un movimiento de

artistas lanzados a “vivir la experiencia de la pintura en equipo”, exponiéndose a la luz, el calor y la imprevisibilidad del arroyo y la ciudad. El diario *Córdoba* celebraba la empresa con estas palabras:

[Una] verdadera innovación en las prácticas del ambiente, donde los pintores, salvo las excepciones honrosas, tienden a conservar intactos los usos e ideas que conciben la obra de arte como una cosa que solo puede acontecer en el interior del taller.³⁵

En esta oposición entre la concentrada actividad intelectual que implicaba la estrategia artística de Waisman o Viola y la aparente espontaneidad de salir en grupo a las esquinas y puentes de La Cañada, se pone de relieve la tercera idea fuerza detrás de la iniciativa, la de invasión. Justamente en la contextualización histórica de esta estrategia, emergen algunas semejanzas y parentescos con otros movimientos: el de estudiantes concentrándose espontáneamente en cuatro plazas distintas de la ciudad, como se comentó arriba, el de los insectos y las moscas multiplicándose en las orillas del arroyo con el bochornoso calor de noviembre, como parecía ser el tema de los “apuntes urbanos” de *La Voz del Interior* y, por qué no, el movimiento de la intervención federal hacia la provincia de Córdoba. En torno de esta última cuestión, es preciso insistir en que la tensión entre la autonomía de las comunas y el centralismo intervencionista, que se tornaba una cuasi fatalidad para Córdoba, desde hace tiempo había ingresado al debate en el ámbito cultural



Alberto Nicasio
Demolición de la
antigua Cañada, 1945,
xilografía, 40x35 cm,
Museo Genaro Pérez
(reproducción gentileza
Museo Genaro Pérez)

local, como lo han demostrado Rocca y Romano en trabajos dedicados al período 1937-1943³⁶.

La Voz del Interior insistió en la figura de “La ciudad invadida” en dos oportunidades: el ya mencionado “apunte urbano” que se publicó el 28 de noviembre de 1943 y la editorial del 3 de diciembre de ese mismo año. En el primer caso, no parecía ser más que un ingenuo comentario sobre un día bochornoso en la ciudad y la imposibilidad de eludir el acoso de los insectos. Lo llamativo es cómo ese título se recupera para una editorial que toma como punto de partida la fisonomía de la ciudad, que por sus inconvenientes desniveles parece propensa a la acumulación de suciedad, para luego sumar su “vertiginoso progreso”, que no parece haber hecho más que aumentar el problema de saneamiento, y tantos otros factores de acumulación de residuos y detritos que convergieron en que la ciudad sufriera “una invasión terrible de moscas que hacen poco menos que insoportable la existencia”³⁷. La redacción del diario consideraba entre estos focos de infección el lecho de La Cañada, justo un día después de su editorial “Obras que deben terminarse”. En esta última, se enumeraba la serie de dilaciones en la ejecución de la obra de La Cañada a causa del “repentino cambio de autoridades generales del país” y la llegada de funcionarios “desvinculados del medio”, que “bien poco o nada conocían de la compleja problemática administrativa y económica de la provincia”³⁸. Desde ese punto de vista, las “invasiones” de las moscas resuenan como una suerte de reflejo deformante de las “intervenciones” a la provincia.

Las “Invasiones a La Cañada” parecen invertir el sentido de esa metáfora. Fueron una serie de reuniones públicas en una ciudad donde la circulación de panfletos e impresos, la realización de dibujos críticos, o el mero propiciar movimientos de resistencia estaba penado por la Intervención con 15 a 25 días de arresto “no redimible por multa”³⁹, y las reuniones públicas en sí debían ser autorizadas y controladas por la fuerza policial. Las del Taller Unión de Plásticos eran reuniones que tenían un objetivo complementario a la sistematización de La Cañada (el resguardo de su memoria), es decir que, a su modo, reclamaban esa obra pública que había sido resuelta y financiada de manera autónoma por el gobierno democrático (a través de la Dirección General de Hidráulica de la provincia) y discontinuada por el gobierno de facto⁴⁰. En el cauce de su arroyo maloliente se reunieron los “invasores”, y dibujando se despedían de lo viejo para acelerar la llegada de lo nuevo.

Acciones colectivas y tiempos en la imagen

Conmovidas por el desahucio, seducidas por la tradición del arrabal, en búsqueda de una fisonomía del paisaje capaz de acompañar las indagaciones técnicas o formales⁴¹, las miradas sobre La Cañada no parecen aludir de manera directa a una intervención tecnológica, un debate político y una escena cultural implicada en ellos. Para este período de los paisajes suburbanos,

entre la década de 1930 y la de 1950, pareciera que cada artista arreglaba sus cuentas con la memoria y la quietud del paisaje en el espacio de su subjetividad: Palamara, Aguilera, Meyer y Farina⁴² no pueden sino pensarse en



Luis Waisman
Mujeres en La Cañada, 1943, óleo
 sobre tela, 66x81 cm, colección
 particular. Fuente: sitio web
 monográfico luiswaysman.com

clave de ausencia. Es en el juego entre ampliar la perspectiva y profundizar la búsqueda que emergen aspectos inadvertidos de la temporalidad en la imagen. ¿En qué ocupaban su tiempo los artistas? Sin duda en la producción de imágenes, pero también en la confección de carpetas de documentos, el sostenimiento de espacios de reunión y el desarrollo de estrategias creativas. Sin estas zonas, sus procedimientos y decisiones artísticas se vuelven algo opacos y parece que la representación de La Cañada se agotara en el recuento de aquellas imágenes que, por su trayectoria o contingencia, se abrieron paso en las instituciones. La naturaleza formacional de la acción artística y de los espacios comunes hace difícil captar la actividad colectiva en la relación con la producción artística.

Podría conjeturarse, finalmente, que hay algo de esas acciones colectivas que tiene que haber sobrevivido en las imágenes, por extemporáneas y ensimismadas que éstas se presenten. En la producción tardía de Horacio

Álvarez (1912-1999) abundan pequeños dibujos sobre papel que llamativamente regresan sobre imágenes que ya habían sido formuladas acaso cuarenta años atrás. Como intentando capturar el paso del tiempo con la tinta, el artista hacía aparecer sus barrancas, personajes y horizontes, con el mismo compromiso con el que había pintado al óleo, dibujando de memoria al dorso de un papel cualquiera. Así surge un boceto (fig. 14) que repite tres veces en una pequeña superficie la misma vista, que no casualmente es el paisaje tomado en la fotografía de Novello. Álvarez anota: “paisaje del antiguo Abrojal – sobre la costa de La Cañada – hoy desaparecido” y vuelve a poner en foco aquella actividad artística y documental de fines de 1943.

Notas

* Becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba por la Facultad de Artes (Secyt- FA UNC).

¹ El legajo de Cerrito en el Museo Emilio Caraffa conserva una carpeta de recortes elaborada por él con catálogos, recortes de diarios y revistas, además de numerosas invitaciones que el artista recibió por carta, del período 1939-1946 principalmente. En adelante, “Legajo Egidio Cerrito /MEC”.

² Cfr. Sabatté, Antonio Eduardo, “Sistematización del arroyo La Cañada en la ciudad de Córdoba (1939-1944). Impacto en el campo del arte: pintura” en *VII Encuentro de docentes e investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad* (Actas), Rosario, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario, 2016, disponible en <http://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/6801>, acceso 22/06/2017, p. 9. El autor, que es investigador de la Universidad Nacional de Córdoba, consideró un total de 102 pinturas y grabados “publicados”, es decir, que han atravesado algún tipo de proceso de selección y legitimación artística en instituciones oficiales o publicaciones impresas. El corpus, que en parte se superpone con el de este artículo, es trabajado en la comunicación citada con ciertas imprecisiones respecto de las condiciones de producción de las obras, por lo cual no se discutirán aquí sus conclusiones.

³ Romano, Carolina, “Estampas de Córdoba: los márgenes de la ciudad y la obsesión por hacer del suburbio el centro de debate” en *Avances* n°25, Córdoba, Facultad de Artes, UNC, 2016, p. 320. La autora está trabajando, del mismo modo que el presente estudio, a partir de una comprensión de la experiencia moderna configurada por la dialéctica entre modernización y modernismo, propuesta por Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013 [1982].

⁴ Una primera aproximación al tema puede verse en Alderete, Ana Sol, “El Taller Unión de Plásticos. Algunas reflexiones sobre un caso de agremiación en la plástica cordobesa de los años 40” en *Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política en la Argentina del siglo XX* (Actas en CD), Tandil, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro, 2010. Sobre la Asociación de Pintores y Escultores: Alderete, Ana Sol, “Ambiente de artistas y escena cordobesa crítica. Roberto Viola en los inicios de la Asociación de Pintores y Escultores (1938-1941)” en *Avances* n°25, Córdoba, Facultad de Artes, UNC, 2016, pp. 27-44 y “La toma de la palabra: textos de artistas en los boletines de la APE (1939-1940)” en *Avances* n°26, Córdoba, Facultad de Artes, UNC, 2017, pp.39-53.

⁵ Carta de Víctor Manuel Infante dirigida a Ernesto Soneira, fechada en Córdoba,

10/5/1939. Archivo Soneira-Linossi, se agradece especialmente a Damián Linossi.

⁶ S/A, "A escasas cuadras del centro se configura entre la barranca y los accidentes del terreno, el más miserable de los barrios, 'Del Pucará'" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 14/12/1939, p. 12.

⁷ Cfr. S/A, "Una comisión evaluará los terrenos a expropiarse para embellecer La Cañada" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 23/1/1943, p.7.

⁸ Cfr. S/A, "Apeló el auto de procesamiento el Dr. Latella Frías" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 4/11/1943, p.7. El artículo no especifica en qué área de la administración comunal se estaba llevando a cabo la investigación.

⁹ Cfr. S/A, "Realiza obra de superación el Colegio Libre de Cultura Popular" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 12/12/1943, p.6. La institución era dirigida por el Dr. Juan E. Zanetti.

¹⁰ Es de especial interés advertir la co-pertenencia de artistas del Taller Unión de Plásticos al cuerpo docente del Colegio Libre de Cultura Popular, en tanto ambas instituciones ofrecían cursos nocturnos y gratuitos de formación para obreros: la vice-presidenta de la primera y su revisor de cuentas (Luisa A. Salvi y Mauro J. Glorioso respectivamente) eran profesores de dibujo y modelado en la segunda, mientras que Manuel Pavón, asociado de la primera, se desempeñaba como profesor de grabado en el segundo (Cfr. S/A, "Los profesores del Colegio Libre de Cultura Popular realizan una muestra" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 23/11/43, p.6). Entre el grupo de artistas que formaban el Taller Unión de Plásticos también había un grupo importante que se nucleaba en el Centro de Estudiantes de la Academia Provincial de Bellas Artes. Jaime Roca, por su parte, integraba simultáneamente las comisiones directivas de la filial local de la Sociedad Central de Arquitectos y de la Asociación de Pintores y Escultores.

¹¹ No son objeto de este trabajo pero vale mencionar las exposiciones de Antonio Quinteros en Casa Sappia en noviembre, y la de Oscar Meyer en la Sociedad Central de Arquitectos en diciembre, en las cuales la prensa se encargó de puntualizar la presencia de motivos de La Cañada, así como, en el mismo período, la exposición del acuarelista uruguayo Royle Sele en el Club Social y del mosaísta platense (de origen salamantino) Ricardo Sánchez en el Círculo de la Prensa, que incluían también paisajes de La Cañada. El 20 de noviembre el periodista Manuel López Cepeda dio una conferencia sobre "La Cañada" en el Club Social.

¹² Cfr. S/A, "La expropiación de terrenos para las obras de La Cañada" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 24/1/1943, p. 6.

¹³ S/A, "Deberán iniciarse pronto las demoliciones en La Cañada" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 15/4/1943, p. 8.

¹⁴ S/A, "Los plásticos y la demolición de La Cañada" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 5/10/1943.

¹⁵ Entre las cuales se contaba el arquitecto y artista Jaime Roca, ver nota 10 *supra*.

¹⁶ Cfr. S/A, "Cuatro actos realizaron simultáneamente ayer los estudiantes universitarios" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 22/10/1943, p.7.

¹⁷ S/A, "Dio a conocer un severo edicto sobre reuniones públicas, la Intervención" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 27/11/1943, p.10.

¹⁸ En vista de que Scasso renunció a su cargo cuando Argentina finalmente rompió relaciones diplomáticas con el Eje en enero de 1944, se impone interpretar que el edicto se orientaba a la represión de cualquier actividad antifascista o aliadófila.

¹⁹ Cfr. S/A, "Presenta interesante muestra, la Escuela Provincial de Cerámica" en *La Voz del Interior*, Córdoba, 1/12/1943, p.6.

²⁰ La relación de causalidad entre la visita del Interventor al museo y la clausura es en este punto conjetural, y apenas puede inferirse por el modo en que el personal de dicha institución (Roberto Viola y Josefina Pizarro Crespo) compusieron la carpeta de recortes de prensa. Dos anuncios de que la autoridad visitaría la exposición están fechados el 4 de diciembre (uno en diario *Córdoba* y otro en *Los Principios*), al lado de los cuales se colocó el anuncio de *La Voz del Interior* de que el museo, "que fuera clausurado durante una semana como consecuencia de una muestra realizada" reabría sus puertas. Este último, que no informa sobre nuevas inauguraciones, se publicó el 14 de diciembre de 1943.

²¹ Así compuesta al 21 de octubre de ese año, cuando se inauguró su primer Salón de Artes Plásticas. El 13 de noviembre próximo siguiente se renovaron las autoridades, y aunque gran parte del grupo se mantuvo en la comisión, habría que señalar que se sumaron Fanny Lebendinsky, Alejandro Sezin y José de Anquín. A pesar del uso genérico de "los artistas" para referir al grupo detrás de las acciones colectivas de las que se ocupa el presente artículo, y de que la autoría de las obras consideradas aquí sea de artistas masculinos, la participación femenina en las organizaciones



Alejandro Bonome
Expropiación de La Cañada, 1950, óleo sobre tela, 80,7x100 cm, Museo Emilio Caraffa (reproducción gentileza Museo Emilio Caraffa).

estudiadas fue constante y sin dudas relevante. La escasa visibilidad de figuras como Luisa Salvi, Fanny Lebendinsky y otras integrantes del TUP debería pensarse en relación con su condición de género, una de las circunstancias que, probablemente, resultaron adversas a su consagración artística en el medio local. Del mismo modo debería atenderse a la participación de Josefina Pizarro Crespo, Rosa Ferreyra de Roca, Rosalía Soneira, Rosa Farsac y Josefina Cangiano, entre otras, en la Asociación de Pintores y Escultores.

²² En particular, Cerrito conservó un recorte periodístico que anunciaba la “Tercera Invasión a La Cañada”, que tuvo lugar el 21 de noviembre, y la carta de invitación que recibió para la “Sexta Invasión a La Cañada”, que sería el 11 de diciembre.

²³ S/A, “Proyectan una nueva Invasión a La Cañada” en *La Voz del Interior*, Córdoba, 4/12/1943, p.6.

²⁴ Como sostiene Silvestri, la “estabilidad temporal del paisaje no implica por cierto su ahistoricidad: implica un problema particular que el paisaje le pone a la historia” en Silvestri, Graciela, “Paisaje y representación” en *Prismas* n°3, Buenos Aires, UNQ, 1999, p. 232.

²⁵ S/A, “La Cañada y el arte pictórico” sd, sf, Legajo Egidio Cerrito /MEC. La diagramación de la página indicaría que se trata de una editorial del diario *Córdoba* de octubre 1943.

²⁶ En referencia a la crítica del documento propuesta en Le Goff, Jaques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991 [1977], pp. 227 y ss., donde pone de relieve que en las condiciones de producción histórica de los documentos subyace una intencionalidad inconsciente o montaje de época que le impone una imagen al futuro, es decir, un rasgo monumental.

²⁷ Berman, *op. cit.*, p. 94.

²⁸ Nicasio, Alberto, *Estampas de Córdoba. La Cañada*, Córdoba, Editorial Litvack, 1944. La carpeta se compone de 10 estampas xilográficas de pequeñas dimensiones (aproximadamente 15 x 10 cm cada una), donde se identifican los nombres de las calles que corresponden a la vista (figs. 6, 7, 8 y 9). Respecto de la datación de los grabados, el detallado trabajo de Romano, *op. cit.*, advierte que algunas de las estampas incluidas en la carpeta se publicaron en distintos medios en 1942, lo que indicaría que no toda la producción es posterior a 1943. Tanto las imágenes como el ensayo de Azor Grimaut que las acompaña tuvieron una vasta circulación por fuera del cuaderno. En 1944 *La Voz del Interior* publicó el ensayo completo y por lo menos reproducciones de tres estampas distintas de Nicasio.

²⁹ El 16 de abril de 1944 *La Voz del Interior* publicó una primera versión del ensayo de Grimaut que más tarde acompañaría el álbum *Estampas de Córdoba. La Cañada* (que se imprimió en septiembre de ese año). El título del artículo era entonces “La cara de la ciudad está a punto de curar la honda cicatriz centenaria de ‘La Cañada’”, y estaba firmado con el seudónimo “LOICA”.

³⁰ Como lo anuncia desde su título, el “suburbio en el centro del debate” es la tesis central de Romano, *op. cit.*

³¹ En una escena llamativamente ludista, los “abrojaleros” salen a arrojar piedras contra el coche del primer tranvía eléctrico que avanzaba sobre el barrio con los “lujos del centro”, Loica, *op. cit.*

³² *Ibíd.*

³³ La entonces joven artista Laura Bustos Vocos (1922), quien participó en algunos de los salones del TUP y en 1943 se desempeñó como ayudante de Alberto Nicasio en el Taller de Grabado de la Escuela Normal, afirma: “¿Cómo no iba a representar La Cañada, si era lo primero que veía al salir de mi casa?”. En ese entonces ella trabajaba en su domicilio particular, en calle Santa Rosa 609. Comunicación personal, 26/10/2016.

³⁴ Estas cuestiones han sido trabajadas con anterioridad en Alderete, Ana Sol: “La toma de la palabra...”, *op. cit.* Justamente, en los días de las *Invasiones a La Cañada* la APE, presidida por Antonio Pedone, presentaba en la Sociedad Central de Arquitectos una aclamada exposición de paisajes suburbanos de Horacio March. S/A, “La

Exposición de Horacio March” en *La Voz del Interior*, 10/11/1943, p.10.

³⁵ S/A, “La Cañada y el arte pictórico”, *op. cit.*

³⁶ Rocca, María Cristina, “Lo facúndico en la obra de Alberto Nicasio” en *Avances* n°19 (I), Córdoba, Centro de Investigaciones de la FFyH, UNC, 2012, p. 177-190 y Rocca, María Cristina y Romano, Carolina, “Las artes visuales y la ciudad de Córdoba durante el sabatinismo. Debates acerca de la autonomía artística y comunal (1937-1943)” en *Avances* n°26, Córdoba, Facultad de Artes, UNC, 2017, pp. 247-260.

³⁷ S/A, “La ciudad invadida” en *La Voz del Interior*, Córdoba, 3/12/1943, p.6.

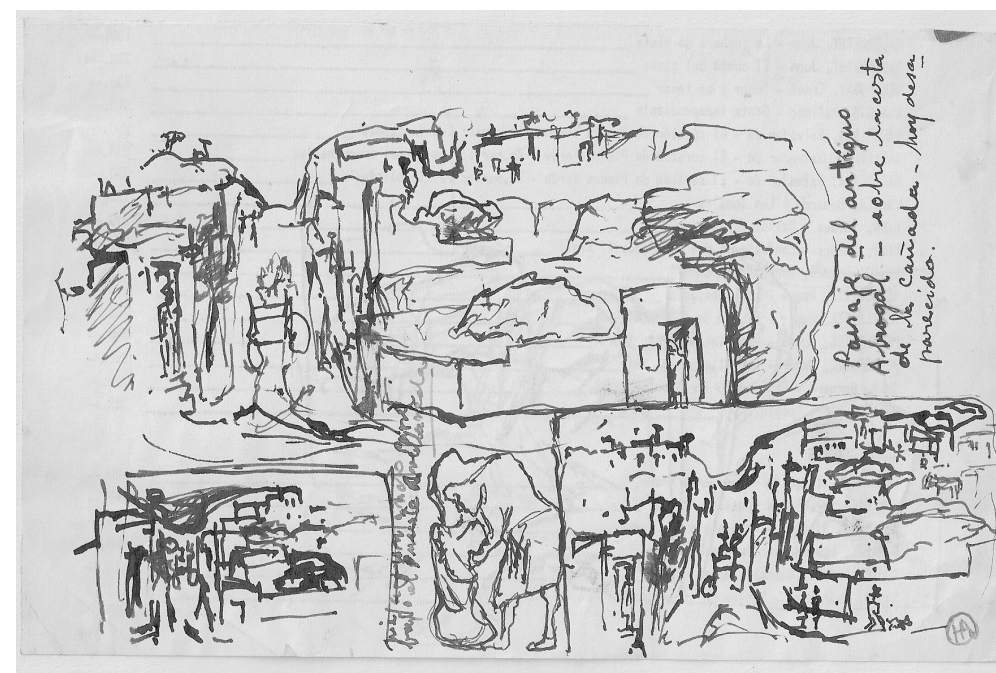
³⁸ S/A, “Obras que deben terminarse” en *La Voz del Interior*, Córdoba, 2/12/1943, p.6.

³⁹ S/A, “Dio a conocer un severo edicto...”, *op. cit.*

⁴⁰ De acuerdo con lo publicado en la prensa, el TUP había obtenido una subvención de cinco mil pesos por parte de la Dirección General de Hidráulica de la provincia, la cual estaría destinada a la adquisición de obras resultantes de las “Invasiones a La Cañada”. Tanto el diario *Córdoba* como *La Voz del Interior* instaban a los gobiernos municipal y provincial a secundar el gesto. Hasta ahora, se desconoce si se efectuaron dichas adquisiciones.

⁴¹ Esta era una de las ventajas que ofrecía Córdoba a quienes tuvieran interés en la xilografía, de acuerdo con Alberto Nicasio en su primera colaboración con el Boletín de la APE: “... creo que Córdoba tiene clima apropiado para la existencia del xilógrafo: la fisonomía propia que la hace inconfundible, su topografía accidentada, (...) y sus barrancas con sus típicos ranchos y caseríos cercados de pencas, pitas y demás plantas espinosas, ofrecen material abundante para que el grabador encuentre el motivo para sus xilografías”. En Nicasio, Alberto, “Algo sobre la xilografía” en *Boletín de la APE* n°1, Córdoba, noviembre 1939, p.4.

⁴² Por referir solo obras que fueron consideradas por Sabatté, *op. cit.*



Horacio Álvarez

Boceto, sd (ca. 1970), tinta sobre papel, 13,7x22 cm, Museo Horacio Álvarez (reproducción gentileza Museo Horacio Álvarez). Anotación del autor manuscrita en la imagen: “Paisaje del antiguo Abrojal - sobre la costa de La Cañada - hoy desaparecido”.