

Las ambigüedades de la modernidad en Leopoldo Marechal: tradición y vanguardia en *Historia de la calle Corrientes*

JUAN TORBIDONI

Universidad Católica Argentina
juantorbidoni@gmail.com

Recibido: 12 de septiembre de 2023- Aceptado 11 de octubre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.88.2023.p96-117>

Resumen: Este artículo ofrece un estudio detallado de *Historia de la calle Corrientes* (1937) de Leopoldo Marechal. El libro, que contiene imágenes del fotógrafo vanguardista Horacio Coppola, fue encargado a Marechal por la Municipalidad de Buenos Aires con ocasión de su cuarto centenario (1536-1936). El trabajo comienza contextualizando el libro dentro del conjunto de la obra de Marechal, para luego explicar cómo el autor se debate entre celebrar el crecimiento de una ciudad que se proyecta hacia el futuro y lamentar la pérdida de un pasado irrecuperable, que queda demolido bajo la transformación de Buenos Aires en metrópolis moderna. Al analizar los distintos actores que participan en el proceso de composición del libro -el encargo de la intendencia, la escritura de Marechal, la fotografía de Coppola, el diseño del tipógrafo y del impresor, el suministro del archivo de coleccionistas- se explicitan las tensiones que atraviesan el libro y, en un sentido más amplio, el proyecto modernista de Buenos Aires a mediados de la década de 1930. La hipótesis es que *Historia de la calle Corrientes* es una cristalización, en forma de libro, del proyecto estético del clasicismo vanguardista que la intendencia de Buenos Aires buscaba plasmar en su renovación arquitectónica del centro de la ciudad.

Palabras clave: Leopoldo Marechal – Horacio Coppola – vanguardia – modernidad urbana – Cursos de Cultura Católica

The ambiguities of modernity: tradition and avant-garde in Leopoldo Marechal's *Historia de la calle Corrientes*

Abstract: This article offers a detailed study of *Historia de la calle Corrientes* (1937) by Leopoldo Marechal. Marechal's book, which contains images by avant-garde photographer Horacio Coppola, was commissioned by the city of Buenos Aires in order to celebrate its fourth centennial (1536-1936). The paper begins by contextualizing the book within Marechal's oeuvre as a whole and then shows how the author hesitates

between celebrating the growth of a city that projects itself into the future and lamenting the loss of an irretrievable past, which is demolished under the transformation of Buenos Aires into a modern metropolis. By analyzing the various actors involved in the process of the book's composition (the commission from the mayor's office, Marechal's writing, Coppola's photography, the typographer's and printer's design, the supply of the collector's archive) the tensions that run through the book and, in a broader sense, the modernist project of Buenos Aires in the mid-1930s are made explicit. The essay contends that *Historia de la calle Corrientes* is a crystallization, in book form, of the aesthetic project of avant-garde classicism that the Buenos Aires City Hall sought to capture in its architectural renovation of the city center.

Keywords: Leopoldo Marechal – Horacio Coppola – avant-garde – urban modernity
– Cursos de Cultura Católica

Marechal, Coppola y la “operación de Vedia”

En 1936, Buenos Aires se disponía a celebrar el cuarto centenario de su fundación con “numerosas conmemoraciones” y un conjunto de obras en la vía pública que, “por su importancia, constituyeran un verdadero exponente del progreso de la ciudad”. El proyecto, impulsado por el intendente Mariano de Vedia, buscaba instalar a Buenos Aires en la modernidad, sin abandonar la noción de un origen identitario. Con este doble propósito, de Vedia adopta el enfoque estético del clasicismo vanguardista, encargándole la renovación del centro porteño al arquitecto Alberto Prebisch. Entre las obras que se llevaron a cabo, se encontraba no sólo la construcción de la Avenida 9 de Julio, con la Plaza de la República y su flamante obelisco, al igual que la modernización de la Diagonal Norte, sino también el ensanchamiento de la calle Corrientes, que marcaba “una nueva etapa en la evolución urbana del centro de la Ciudad”. Pero como el comienzo de una nueva era supone la clausura de una época, la Municipalidad procura “conservar el recuerdo y la tradición de la calle que acaba de ser transformada” y le encarga a Leopoldo Marechal una *Historia de la calle Corrientes*, para dejar registrado el decurso histórico de una de las arterias emblemáticas de la ciudad (Marechal 1937: 7). El texto de Marechal, entonces miembro activo de los Cursos de Cultura Católica, es acompañado de fotografías de Horacio Coppola, recién llegado de Alemania, adonde había incorporado principios y técnicas de la Bauhaus. Sus imágenes exhiben no sólo la avenida ensanchada con sus imponentes rascacielos, sino también las demoliciones que posibilitaron esa transformación. La literatura de Marechal y la fotografía de Coppola representan dos variantes de la vanguardia estética.

En una ciudad atravesada por diferentes vectores históricos -el espíritu colonizador, el espíritu criollo, el espíritu modernizador-, Adrián Gorelik denomina “operación de Vedia” a la estrategia de coalición simbólica de esas fuerzas dispares, con la finalidad de salvar las tensiones entre modernización e historia. Al renovar el centro de la ciudad, entonces, se lleva a cabo “una transformación que promete reconducirla a sus esencias

por fin descubiertas” (Gorelik: 391). La hipótesis que aquí se propone es que, al reunir esos elementos en tensión, *Historia de la calle Corrientes* es un libro en el que cristaliza aquella operación y a la vez quedan expuestas sus contradicciones. De ese modo, el libro de Marechal puede leerse como una superposición de dos estratos temporales, estructura que replica la dualidad de una Buenos Aires moderna asentada sobre la ruina de una antigua, constituyendo las dos capas geológicas -e ideológicas- que componen la ciudad. Por un lado, está el proyecto de la modernidad, con sus demoliciones, ensanchamientos y el crecimiento edilicio en sentido vertical, intervenciones que favorecen la circulación y el criterio de eficiencia. Por el otro, la conservación de un sedimento histórico que se remonta al período colonial, donde se busca rescatar y revitalizar el elemento hispanizante, articulando un discurso espiritualista que se remonta a la instancia fundacional de la Patria como origen utópico (Bravo Herrera: 257).

Como sucede con todo libro, la publicación es un proceso complejo en el que interviene una multitud de actores (Darnton: 163-165). Desde esta perspectiva, *Historia de la calle Corrientes* funciona como nudo en una compleja trama cultural que se despliega en Buenos Aires a mediados de los años 30. Además de Marechal y de Coppola, detrás del proyecto están el intendente Mariano de Vedia, el secretario de hacienda Atilio dell’Oro Maini, el arquitecto Alberto Prebisch, el artista y diseñador gráfico Juan Antonio Spotorno, el editor Francisco Colombo y los coleccionistas Guillermo Moores y Alejo González Garaño, que suministran el archivo visual del pasado de la ciudad. En las tensiones que exhibe el libro, especialmente entre el vanguardismo de las imágenes de Coppola y la recuperación de la historia por parte de Marechal, emerge una serie de fricciones ocasionadas por el proceso de modernización. Desde la perspectiva de Marechal, estos conflictos se materializan en *Corrientes*, “cuando una transformación formidable la sacude hasta en sus cimientos, la renueva y la propone al observador como un índice vivo de la ciudad en marcha, como un exponente del nuevo ritmo que asume Buenos Aires” (1937: 9).

A principios de la década de 1930, Marechal se acerca a los Cursos de Cultura Católica, fundados y dirigidos por Atilio Dell’Oro Maini y en cuyo espacio orbita también Alberto Prebisch. En su proyecto de delinear un perfil para el intelectual católico argentino, los Cursos aspiraban a entrar en diálogo con las vanguardias estéticas (Zanca: 298). Para Marechal, este período supone una transición de su actividad en la vanguardia *martinferrista* de los años 20 hacia el espiritualismo católico, momento bisagra en el que se registra en su obra una convivencia de dos circuitos de publicación diferentes: el liberal y el católico nacionalista (Blanco: 233), siendo este último inseparable de la adscripción a la literatura de España como fuente espiritual de la cultura argentina (Navascués: 262). Que su poema alegórico *Laberinto de Amor*, escrito en clave medievalista e hispanizante, haya sido publicado por una editorial liberal y cosmopolita como Sur, indica que, si bien en la intelectualidad argentina ya

existían significativas tensiones ideológicas, aun no se había agudizado el clivaje entre liberalismo y catolicismo nacionalista que traería la Guerra Civil Española. En 1936, además de recibir el encargo de *Historia de la calle Corrientes*, Marechal es invitado a participar del ciclo radial de conferencias por el cuarto centenario de Buenos Aires, junto a un amplio espectro de historiadores, poetas y ensayistas, que va desde Ignacio B. Anzoátegui hasta Jorge Luis Borges, desde Francisco Luis Bernárdez hasta Alfonsina Storni, desde Leónidas Barletta hasta Ricardo Levenne. Marechal, en su conferencia “Fundación espiritual de Buenos Aires”, se muestra preocupado al ver “una ciudad energética, enteramente dada a los vientos de la acción”, pero que extravió el norte de su vocación trascendente (479).

El texto de Marechal condensa un conjunto de ambivalencias que lo llevan a debatirse entre presentar a Corrientes como proyectada hacia el futuro o resistir al proceso de modernización por la conservación del pasado. Esta doble interpretación se puede aplicar aun a las fotos de Coppola, donde los edificios ostentan líneas geométricas puras y objetivas, estética que parece privilegiar únicamente el sentido de circulación y aceleración, pero puede también leerse como un reflejo de la sobriedad y la regularidad en el diseño. Ahora bien, estos rasgos materializan el principio de ordenada proporción y armonía, aquel *splendor formae* medieval que Jacques Maritain exponía en *Arte y escolástica* (38-39), tratado filosófico que ejerció influencia en Marechal y tuvo amplia circulación en el ámbito de los Cursos (Cabezas: 109-110). Desde esta perspectiva, la renovación del centro porteño conecta a Buenos Aires con la cultura universal, a la vez que le devuelve una sencillez primitiva. Es desde este ángulo que Marechal adopta él mismo la operación de Vedia, al buscar conciliar el crecimiento exponencial de Buenos Aires hacia arriba con un aspecto espiritual, como cuando presenta a los rascacielos ya no como la amenaza edilicia en la que los convierte la crítica antimoderna, sino como proyecciones de la ciudad de los hombres hacia el ámbito de la trascendencia, ya que en ellos la ciudad conquista “la plenitud de su tercera dimensión” (123).

Este artículo indaga en los modos en que *Historia de la calle Corrientes* negocia permanentemente entre lo local tradicional y la modernidad global. Por un lado, Marechal se entusiasma con la empresa vanguardista de instalar a Buenos Aires en la modernidad y busca atrapar en su poesía el vértigo de la metrópolis. Por el otro, construye su texto como una biografía de la calle, en la que se debate entre la crónica histórica y el cuadro costumbrista. En su narrativa, Corrientes se convierte ella misma en texto, como palimpsesto urbano que se escribe y reescribe a través del tiempo. Acompañando las imágenes de archivo de la ciudad, Marechal practica el pintoresquismo al describir un carnaval en época de Rosas (72-73) y se permite giros barrocos en la evocación nostálgica del pasado colonial. En otros momentos, se asimila a la lente de Coppola y adopta técnicas cinemáticas para permitirle al lector apreciar la ciudad desde un plano subjetivo, o simular el movimiento de una cámara travelling

lateral, paseándolo por la ciudad antigua, para finalmente arrojarlo al presente y deslumbrarlo con “la calle de la noche”. Como el poema de Baudelaire *Le Cygne*, que se mueve como una cuna, hamacándose entre la modernidad y la antigüedad (Benjamin 2002: 356), el libro de Marechal pendula entre polos opuestos: la Buenos Aires que se proyecta hacia el futuro y los vestigios de una ciudad antigua que la anclan en un pasado casi mítico, como el que repone en “Fundación espiritual de Buenos Aires”.

Las tensiones de un libro vanguardista

Desde sus años en la revista *Martín Fierro*, la poesía vanguardista de Marechal muestra un entusiasmo ante el vértigo de la ciudad, como es fácil de ver en “Ba-ta-clán”, que festeja las estridencias de la música de cabaret, donde “las piernas de las bailarinas juegan al *foot-ball* con los ojos de los espectadores”, y se ofrecen “cataplasmas contra el hastío” y “un cocktail de ruido, color y movimiento” (1998: 473-474). O en “Jazz band”, que dibuja una “caja de sorpresas, cuyo muñeco versicolor golpea las narices incautas de la seriedad” y donde “el saxofón arroja al público su gárgara de semicorcheas” (475). Asimismo, en su “Saludo a [Filippo Tommaso] Marinetti”, publicado en 1926, Marechal festeja “la canción sabática de los horteras - ruidosos parvenus de la noche- que en la madrugada de los domingos musicalizan los ómnibus, ebrios de café y de Orquesta de Señoritas”. Lo que el joven poeta celebra del futurista italiano es “su puntería contra los viejos faroles” y su posición de creador situado “en lo alto, como una veleta, dócil a todos los vientos de la posibilidad”, en síntesis, su orgullo de artista, “incendiario, dinamitero y boxeador”. Lo fascinante de Marinetti es “el gesto, la soberbia actitud, el cartel gritón fijo en una esquina del tiempo” (1926: 210). Son esas mismas impresiones de la metrópolis que crece de manera expansiva en la década de 1920, lo que se narra al comienzo de *Adán Buenosayres*:

Rumores de pesas y medidas, tintineos de cajas registradoras, voces y ademanes encontrados como armas, talones fugitivos parecían batir el pulso de la ciudad tonante: aquí los banqueros de la calle Reconquista manejaban la rueda loca de la Fortuna; más allá ingenieros graves como la Geometría meditaban los nuevos puentes y caminos del mundo. Buenos Aires en marcha reía: Industria y Comercio la llevaban de la mano. (98)

Si Buenos Aires funciona como metonimia de Argentina, la calle Corrientes es metonimia de Buenos Aires. Como señala Marechal en *Historia de la calle Corrientes*, se trata desde principios de siglo XX de “la calle más porteña de Buenos Aires” (10), fórmula que podría sugerir sentimientos de nostalgia, pero que cimienta una identidad en permanente cambio. En el capítulo “Bajo la Dictadura” -en un libro escrito, irónicamente, bajo el régimen de Agustín P. Justo- se subraya que, aún bajo el dictador Rosas, nunca detuvo la ciudad “su marcha ni el ritmo de su crecimiento, gracias a esa vitalidad maravillosa que Buenos Aires ha manifestado siempre” (63). A mediados de la década de 1930, la ciudad, que ya supera los dos millones de habitantes, busca proyectarse hacia el futuro y consolidarse como metrópolis moderna. Es un momento en

que Buenos Aires pasa a ser ella misma objeto de debates estético-ideológicos, “se celebra y se denuncia la modernización, se busca en el pasado un espacio perdido o se encuentra en la dimensión internacional una escena más espectacular” (Sarlo: 28). Es precisamente sobre la calle Corrientes, en el sótano de la confitería Royal Keller, donde se produce en junio de 1926 la única confrontación entre Marinetti y la vanguardia local, en el contexto de la Revista Oral fundada por Alberto Hidalgo. Corrientes es también un espacio marcado ideológicamente por los debates sobre el ser nacional, dándole nombre en 1931 a un arquetipo de masculinidad: “el Hombre de Corrientes y Esmeralda”. La tipología socio-cultural de este paradigma de varón nacional es trazada por Raúl Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera*, parodiado por Marechal en *Adán Buenosayres* (Cheadle: 2007). Scalabrini llama a ese varón arquetípico “el vórtice en que el torbellino de la argentinidad se precipita en su más sojuzgador frenesí espiritual” (26), ya que “está en el centro de la cuenca hidrográfica, comercial, sentimental y espiritual que se llama República Argentina” (27). *Historia de la calle Corrientes* se escribe sobre el trasfondo de un conjunto de discusiones estéticas, culturales y políticas.

Ya en su aspecto exterior, la materialidad del volumen habla del doble registro de tradición y vanguardia. La tapa y contratapa de la sobrecubierta presentan las dos caras de la calle Corrientes: el frente lo ocupa un fotomontaje del obelisco visto mitad de día y mitad de noche (Fig. 1), producto de combinar una foto diurna y otra nocturna, ambas incluidas en el libro (Marechal 1937: 8, 117). La contratapa despliega una foto de archivo de Corrientes y Florida en 1886 (Fig. 2), un gran plano general de la antigua esquina bordeada por las calles empedradas y con varios hombres posando en la vereda. Si esta imagen intenta conservar un sedimento de historia porteña en plena modernidad, en el fotomontaje del obelisco queda asegurada la proyección de la ciudad hacia el futuro. Con una estética cercana a la de un afiche de cine, es probable que el fotomontaje en cuestión haya sido realizado por la fotógrafa alemana Grete Stern, quien había llegado a Buenos Aires junto a su marido, Horacio Coppola en julio de 1935¹. Dos meses después, la pareja exponía en forma conjunta sus fotografías en las oficinas de la revista *Sur* por invitación de Victoria Ocampo, en lo que el crítico Jorge Romero Brest llamó “la primera manifestación seria de “arte fotográfico” que nos es dado ver” (91). Atento a la influencia de la Bauhaus sobre Coppola y Stern, Romero Brest define su fotografía como “la verificación, por vía mecánica, de una realidad objetiva”. Si los anteriores intentos de verismo en las artes visuales intentaban resaltar algún aspecto

¹ Stern entiende la técnica del fotomontaje como la unión de diferentes fotografías -preexistentes o tomadas deliberadamente para este fin- con el propósito de crear una composición fotográfica nueva a partir de esos elementos (Stern 2023).

determinado de la realidad o rasgo subjetivo del artista, Coppola y Stern “buscan solamente la trasposición de la realidad, tan sólo como realidad” (97). Precisamente porque en esta “fotografía pura” (101) no se acentúa el color local, es que en ella se trasluce un “intento de cultura universal” (102). Lo que Romero Brest supo detectar era que Coppola y Stern traían a Buenos Aires las técnicas y principios que habían colocado a Alemania en la cima del modernismo fotográfico europeo hacia 1930, con un enfoque internacional, optimista y utópico (Parr y Badger: 87). Su lente propone, entonces, una mirada de Buenos Aires a contrapelo de la fotografía del momento, con planos experimentales, predominio de figuras geométricas, líneas de fuga e intersecciones de planos.

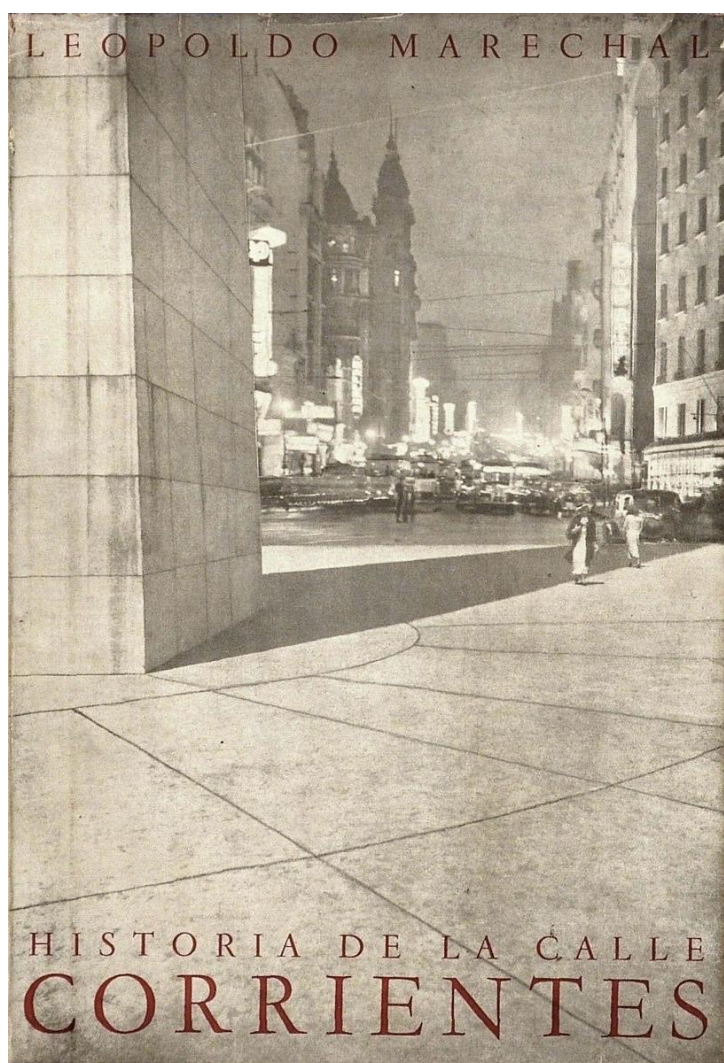


Figura 1



Figura 2

No sorprende, entonces, que de Vedia, Dell’Oro Maini y Prebisch hayan elegido la lente de Coppola para capturar a Buenos Aires en el momento de su transformación. Al año siguiente de la exposición en Sur, la Municipalidad le encarga un fotolibro donde queden registrados los cambios que atraviesa la ciudad en el cuarto centenario de su fundación². Publicado en 1936, *Buenos Aires: visión fotográfica* alterna fotos del centro porteño con imágenes del antiguo casco histórico, del puerto y del suburbio. Son en particular las fotos del renovado centro urbano las que presentan una ciudad resueltamente proyectada hacia la modernidad. La transformación del paisaje urbano supone la necesidad de adoptar la Nueva Visión (*Neues Sehen*), corriente alemana que transpone a la fotografía los principios de la Bauhaus, y en la que tanto Coppola como Stern hallaron inspiración (Stern: 2023). La reedición del libro un año más tarde, incorpora de manera marcada la colaboración de Atilio Rossi y, especialmente, de Grete Stern, cuya impronta se nota en la portada del volumen, que pasa de encuadernación cartoné entelada, con el clásico escudo de la ciudad, a un formato más actual, con tapas

² El género del fotolibro había florecido la década anterior precisamente en Alemania (Parr y Badger: 86).

blandas y anillado metálico. La nueva cubierta deja atrás el escudo tradicional de Buenos Aires, para presentar una foto aérea de la ciudad tomada por Coppola, sobre la cual se distribuyen, como en un mosaico irregular, recuadros fotográficos que intercalan vistas del centro de la ciudad con imágenes de los barrios. Para Coppola, *Historia de la calle Corrientes* venía a significar una extensión del encargo de *Buenos Aires: visión fotográfica*. En las páginas de este nuevo libro, sin embargo, a sus fotos vanguardistas se añadirán las acuarelas, litografías y fotos antiguas de la ciudad provistas por los coleccionistas Alejo González Garaño y Guillermo Moores³, ambos mencionados en el colofón del libro, junto a Coppola, Spotorno y Colombo (143).

Considerar el trabajo de Colombo como impresor y el de Spotorno como tipógrafo permite reconstruir el trayecto que va del texto de Marechal al objeto libro, ya que en ese espacio intersticial también se construye sentido (Chartier, 10). La reputación de Francisco Colombo como impresor artesanal de calidad había comenzado con la primera edición de *Don Segundo Sombra* en San Antonio de Areco en 1926 y se había consolidado en las décadas siguientes, después del traslado de su taller a la calle Hortiguera en Buenos Aires. El capital simbólico asociado a sus ediciones de lujo y semilujo hacía que la posesión de estos ejemplares -a menudo impresos en papeles especiales y en tiradas limitadas- acarrearía prestigio social. Pero su posicionamiento privilegiado en el campo editorial no se limitaba a atraer bibliófilos y coleccionistas, sino que se extendía a una amplia red de autores locales que aspiraban a publicar sus libros con Colombo, según testimonia Norah Lange (Costa: 240). La afinidad de esta editorial con la intelectualidad católica de la época se refleja en una serie de publicaciones periódicas cuya impresión Colombo tendría a su cargo durante los años siguientes, como *Sol y Luna* (1938-1942), *Ortodoxia* (1942-1947) e *Itinerarium* (1945-1950), varias de cuyas ilustraciones fueron realizadas por Spotorno y Ballester Peña, artistas que integraban el Convivio⁴. Este subgrupo de los Cursos de Cultura Católica, que desempeñó un rol de sociabilidad importante, tuvo también a Marechal como participante activo desde principios de la década de 1930 (Marechal 2016: 160).

³ Varias de las imágenes suministradas por Moores, fueron incluidas dos años más tarde en *Colección cronológica de vistas de Buenos Aires. Catálogo razonado*, publicado por la editorial Kraft en 1939.

⁴ Como evoca Marechal, Colombo estuvo a cargo de la publicación de tres de sus libros en cuidadas ediciones: además de *Historia de la calle Corrientes* (Municipalidad de Buenos Aires), *Viaje de la primavera* (Emecé) y *El Centauro* (Sol y Luna). En el taller de Colombo también se imprimieron los libros de la editorial católica Gladium, para la cual Marechal traduce en 1937 *A los mártires españoles*, de Paul Claudel y, en 1938, *San Benito José Labré*, de Charles Groulleau (Costa: 248-249).

En los libros ilustrados del taller de Colombo, se destaca la colaboración entre escritor, ilustrador y editor, dinámica que revive, en pleno siglo XX, la comunidad de trabajo de los sellos editoriales del Renacimiento. Esta interacción se describe en uno de los catálogos de la casa Colombo: “Como en los talleres del siglo XV, trabajan juntos el editor, el poeta o el escritor y el artista que hace las ilustraciones. No es trabajo de equipo sino comunión espiritual” (Costa: 243-244). En efecto, la mayoría de las ediciones de los Cursos estuvieron al cuidado de Spotorno y muchas de ellas fueron impresas por Colombo (Lagos: 9-10). Es precisamente este ideal de una comunidad católica y culta, heredera de la tradición occidental, pero anclada en lo local, lo que permite rescatar el elemento argentino y proyectarlo hacia el mundo. En un homenaje a Colombo en la Sociedad Argentina de Escritores (SADE)⁵, Marechal lo llama “un Aldo Manucio criollo de la mejor cepa universal”:

Universalizar las esencias argentinas, tal era nuestra consigna; y Buenos Aires era y es todavía nuestro centro único de universalización. Fieles a esa consigna, los Colombo trabajaron duro y bien, lanzando al mundo una vasta serie de ediciones *colombinas* que hoy están en el desvelo de los bibliófilos. Las llamé *colombinas* en el deseo de que así sean nombradas en lo futuro, como se llaman *alduinas* las del maestro veneciano.

Buenos Aires, “nuestro centro único de universalización”, funciona como metonimia de una Argentina que busca inscribirse en el sistema mundial a partir de su propia identidad. La legitimidad de esta adscripción justifica la creación del adjetivo “colombino” como sello de calidad, con el que se busca tender un puente simbólico a través del Atlántico y colocar a Buenos Aires a la par de Venecia. Esto permitiría al libro argentino circular más allá de las fronteras nacionales, o, según la metáfora orgánica que emplea Marechal, “tener las raíces en su contorno vivo y con todas sus consecuencias, aunque alargue sus ramas a lo universal” (Marechal 2004).

Si Marechal llama a Colombo “un Aldo Manucio criollo”, a Spotorno lo compara con el belga Christophe Plantin, uno de los tipógrafos más destacados de su tiempo y famoso por sus ediciones ilustradas (1967: 10)⁶. Los trabajos de Spotorno tenían amplia circulación en los Cursos: con el sello editorial Convivio, se publica en 1939 una

⁵ El homenaje se realizó en 1966, con ocasión del 40 aniversario de la publicación de *Don Segundo Sombra*.

⁶ Marechal le atribuye erróneamente a Plantin el nombre de pila “Nicolás”. En la comparación, Marechal señala la “amorosa minuciosidad” de Spotorno, lo cual hace pensar en el motto que Plantin adopta como editor: *Labore et Constantia* (“trabajo y constancia”). Para un estudio detallado sobre el trabajo de Plantin como editor de libros ilustrados, ver Bowen e Imhof 2008.

antología de sus xilografías y ese mismo año con *Sol y Luna* como sello editorial, Marechal publica su influyente ensayo estético *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*, ilustrado con grabados originalmente medievales, pero tallados para el libro de Marechal por Spotorno⁷. En *Historia de la calle Corrientes* se presenta por primera vez su versión estilizada del escudo de la ciudad (aparece en la tapa y se repite en la portada), imagen que luego tendrá una importante presencia en diferentes edificios públicos de Buenos Aires (Niño Amieva: 36). Su estilización del escudo condensa ese doble movimiento, clásico y vanguardista, implicado en la estética de los Cursos. A pesar de tratarse de una modernización o actualización del escudo tradicional, en la versión de Spotorno (Fig. 3) los elementos simbólicos, como las naves, la paloma y el ancla, que en la versión anterior poseían un carácter más bien histórico y arqueológico, activan nuevamente una lectura en clave religiosa: ahora se le otorga mayor protagonismo a la paloma (como Espíritu Santo), a las dos naves y al ancla, todos elementos que forman parte de la simbología paleocristiana (Niño Amieva y Mancuso: 43-44).

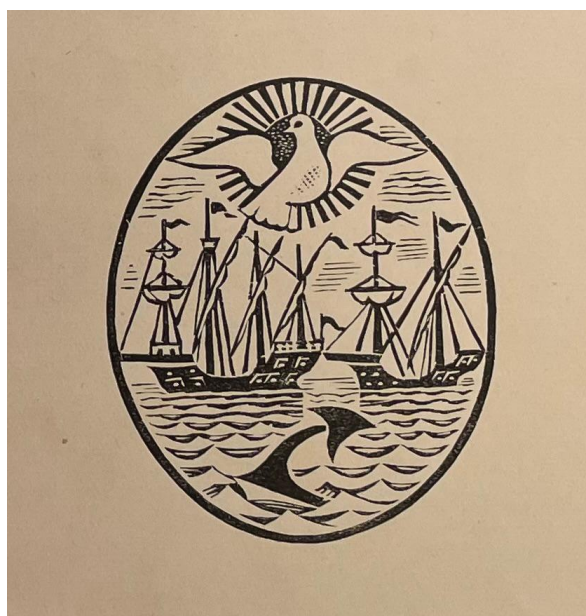


Figura 3

⁷ Para un estudio sobre los grabados de Spotorno para *Descenso y ascenso*, ver Torbidoni 2017.

Entre pintoresquismo y lenguaje cinematográfico

El texto de Marechal emplea la prosopopeya, para otorgarle a Corrientes una identidad y una biografía propias. Traza una “historia” de la calle, en un sentido similar al capítulo “Historia de una cama”, de su libro *Vida de Santa Rosa de Lima*, donde el objeto inanimado tiene una existencia propia que se prolonga en el tiempo, como registro de emociones y vivencias morales. Si a la ignota calle Corrientes de los siglos XVII y XVIII la llama “Cenicienta” (16) o “nuestra humilde calle” (18), y en ella la acera es indistinguible de la calzada y “la lluvia reabre los pantanos como heridas incurables” (33), hacia el final del libro, en cambio, se transfigura en la espectacular “calle sin sueño” donde se concentra la vida nocturna de Buenos Aires (103). En esa escritura que intenta recomponer el pasado hispánico, asoman por momentos rasgos barrocos, como cuando leemos: “¡Fácil es imaginar el orgullo con que habrá recibido entonces el mojón que los amojonadores hundieron en ella con esa solemnidad de los amojonadores juramentados!” (15). En el juego de palabras, en la repetición de sonidos y en la recarga expansiva de la prosa, se detecta la tendencia hispanizante, a veces de tinte medievalista, que da coloratura a su poema alegórico *Laberinto de Amor*: “ya la rama o la rima, ya la uva o la Eva, / ya el plomo, ya la pluma, ya el ave que la lleva” (1998: 174). En el primer capítulo del libro, titulado “El destino postergado de la calle

Corrientes”, se establece que la arteria “llevó durante más de tres siglos una existencia oscura y sin gloria”, ya que apenas aparece mencionada en crónicas y documentos de la época. En una formulación que parece hablar de un momento histórico de Buenos Aires y, por extensión, de la Argentina, Marechal explica que “el destino de la calle Corrientes estaba reservado a una realización tardía: su historia es de hoy, y acaso de mañana” (13). Es desde esa actualidad que Marechal busca presentar su propia lectura de la calle.

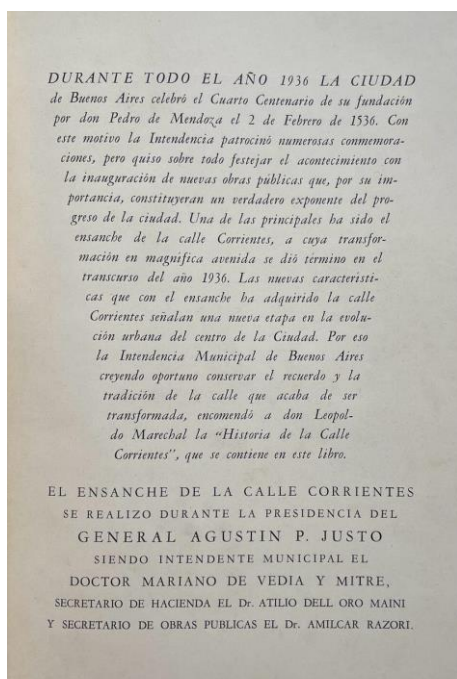


Figura 4

En cuanto instalado en el presente, el libro en ocasiones adopta el lenguaje cinematográfico, como en su prólogo-portada, que funciona a modo de una placa de cine. Se trata de un texto ordenado en una página, que presenta la obra en dos párrafos centrados, angostados hacia abajo, formando una figura caligramática (Fig. 4), en consonancia con

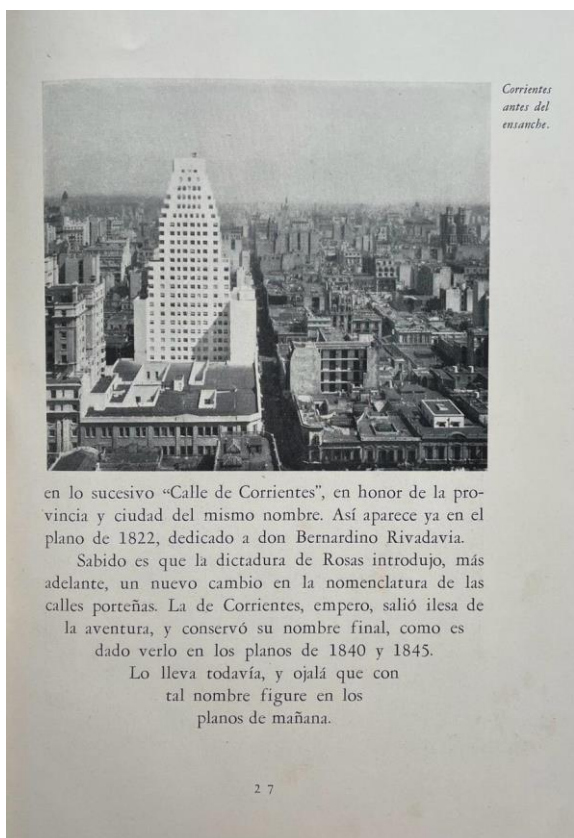


Figura 5

posicionándolo directamente frente a las lavanderas que friegan la ropa en los pozos de agua junto al río, en "una mañana de verano de 1778" (36). La escena se despliega como una secuencia filmica:

Volviendo del río y dando tumbos en las zanjas y desniveles de la calle, un carrito de aguatero, tirado por dos bueyes de astas descomunales, viene hacia el lector y se arrima a la acera, deseoso de sortear el peligro del cruce; podría ser que el lector, a fuer de porteño sensible, protestara en alta voz por el castigo inútil que el aguatero administra sistemáticamente a sus dos animales [...]"

La narración continúa a modo de cámara travelling, permitiéndole al lector-espectador recorrer diferentes partes de la ciudad:

⁸ Es difícil determinar qué podría representar esta figura. Aventuro la hipótesis de un retrato geometrizado del Marechal joven (con su cabeza como trapecio invertido y su característico moño en el cuello).

⁹ Agradezco esta referencia a Felipe Matti.

Supongamos ahora que mi lector, después de contemplar a lo lejos el color leonado del Plata, se vuelve hacia el oeste y echa a andar, calle arriba: está en la parte más notable de la calle y, sorteando los desniveles y caprichos de las aceras, pasa frente a las casonas coloniales, en cuyo interior van y vienen los esclavos negros, no muy atareados en sus funciones mañaneras.

La lente de Marechal sigue desplazándose junto al lector de manera inmersiva, cruzando “algún baldío, entre casa y casa” (38), luego dando un rodeo alrededor de unos caballos, para llegar finalmente a una procesión en el templo de San Nicolás. También le permite protagonizar “una escena invernal”, caminar junto a pesadas carretas y contemplar un anochecer en que se impone el silencio, salvo por el croar de ranas y “las pulperías en cuyo humoso recinto beben, cantan o riñen [...] ebrios de alcohol y de ciudad” (43). Esta última escena le sirve como prefiguración de lo que dos siglos más tarde será la vida nocturna de Corrientes.

En los capítulos sobre el pasado de Corrientes, Marechal se mueve entre la crónica histórica y el pintoresquismo. Por ejemplo, en “La primavera de la calle”, sobre la etapa posterior a Caseros, el cuadro costumbrista se entrelaza con el testimonio de primera mano del coleccionista González Garaño, lo cual -paradójicamente- habilita el discurso del crecimiento y el progreso. El texto explica que, al comienzo de esa etapa histórica, la caída de la Dictadura permitió que la ciudad entrara “en un activo período de reconstrucción, y hasta finalizar el siglo no dejaron de sucederse los asombros en materia de progreso urbano” (75). Pero es el pintoresquismo y la anécdota sentimental lo que le permite a Marechal anclar su relato en un pasado que se evoca como identitario, como cuando hace un especial reconocimiento a González Garaño, a cuyo “fervor y buena memoria debo las mejores evocaciones de este capítulo” (79). González Garaño representa la figura del bibliófilo y coleccionista como agente cultural, siendo su rol primordial el suministro material de archivo: mapas, acuarelas, litografías y estampas de autores prototípicos del costumbrismo, como Vidal, Bacle y Pallière¹⁰. Pero el prestigio social de coleccionistas como González Garaño o Moores proviene de integrar una élite de familias criollas que remiten a la tradición de la ciudad y por eso mismo pueden establecer criterios de consumo cultural. Aún el testimonio de su memoria subjetiva adquiere rango de archivo documental, a tal punto que hasta la anécdota sentimental desempeña una función pedagógica, como cuando Marechal

¹⁰ González Garaño fue autor de numerosos libros y catálogos sobre la iconografía de Buenos Aires y poseedor de una excepcional colección de pinturas, dibujos y grabados desde la época colonial hasta fines del siglo XIX y además dirigió el Museo Histórico Nacional de 1939 a 1946. Guillermo Moores constituye un caso similar, ya que también pertenecía a una familia de linaje criollo y su importante colección pasó luego al Museo Saavedra (Pacheco: 165-167).

refiere el ahogo en un pantano de un pobre lechero y del “perrito Chocolate” de la familia González Garaño (79). El texto sugiere que aquel entrañable Buenos Aires, precisamente a causa de su atraso, no dejaba de presentar peligros fatales a la población. Al delinear el imaginario urbano de la Gran Aldea, entonces, el costumbrismo legitima el sometimiento de la ciudad a los procesos de modernización, eventualmente consolidando la legitimidad del espacio urbano cosmopolita.

Del espectáculo nocturno a la ruina melancólica

“La calle de la noche”, anteúltimo apartado del libro, posiciona a Corrientes en la actualidad de un siglo XX donde el espectáculo nocturno determina los modos de interacción social: “La noche está en la calle Corrientes”, sentencia Marechal, y por eso “allí se encontrarán, sin saberlo, todos aquellos hombres, compadritos de barrio, adolescentes ruidosos, horteras peinados hasta la locura, aventureros de fin de semana” (111). Corrientes, espacio de sociabilidad eminentemente masculina, ofrece a los hombres un amplio abanico de posibilidades y experiencias. Para el público femenino, en cambio, representa una peligrosa fuerza magnética que puede atraer -y arrastrar a la perdición- a una simple muchacha de barrio. Para la mujer joven, ese arrebató es descarrío moral, como se evoca el caso de “la Beba” en *Adán Buenosayres*, la causa de cuya ruina no encierra ningún misterio: “¡Fue la locura del Centro, y la Ciudad que levanta en la noche su peligroso canto de sirena! ¡Y el barrio se quedó como desierto!” (Marechal 2013: 335). Pero para aquel público masculino, ávido de aventuras vivenciales y estéticas, Corrientes es el espacio para protagonizar experiencias que sólo puede ofrecer una gran ciudad. Como señala Graciela Montaldo, “[l]a vanguardia no padece la cultura de masas; la vanguardia también es parte de la nueva cultura del espectáculo y habría que leerla en su continuidad” (90).

La interacción productiva entre vanguardia y cultura de la noche queda registrada tres décadas más tarde, en la segunda edición de *Historia de la calle Corrientes*, donde Marechal evoca su situación de escritor, y su apego afectivo a la calle Corrientes. Si en la primera edición había presentado la “biografía” de la calle como un trabajo impulsado “con menos erudición que con cariño”, en el prólogo a la edición de 1967, ese afecto se rememora como sustrato de la comunidad imaginaria de la nueva generación: “[L]a calle Corrientes no era para mí, ni para ningún porteño sensitivo, un tema circunstancial, sino algo así como un escenario de familia donde mi adolescencia y mi juventud habían cumplido algunos de sus gestos más vitales” (1967: 7). La pertenencia a la vida bohemia se escenifica en el espacio donde se consuman ritos iniciáticos de las vanguardias:

¿Recuerdas aquellos días o mejor dicho aquellas noches en que, con tu “barra” villacrespense y merced a un tranvía Lacroze rechinante hasta el menor de sus tornillos, llegabas a esta calle Corrientes para iniciarte en los misterios de su vida nocturna, la cual, en su última instancia, se resolvía en un sainete de Vacarezza, en un tango nuevo ejecutado religiosamente por una orquesta típica de café y escuchado no menos

Las ambigüedades de la modernidad en Leopoldo Marechal ...

religiosamente por nosotros, o en una mesa del Armenonville donde un invariable “olor a bronca” presagiaba siempre los más honrosos pugilatos? [...] ¿Recuerdas más tarde, cuando en el sótano del Royal Keller ubicado en la esquina de Esmeralda y Corrientes intentabas, con tus compañeros martinfierristas, revelar el asombro de las vanguardias literarias a los noctámbulos conciudadanos que esperaban allí la soirée del Tabaris? (1967: 8)

Si el barrio porteño mitificado en *Adán Buenosayres* es el ámbito donde se representan las comunidades de inmigrantes organizadas en torno a instituciones donde los vecinos se relacionan entre sí (un comercio, un club, una parroquia), el desplazamiento espacial desde los barrios hacia el Centro coincide con una transposición desde el ámbito diurno a la vida de la noche. Corrientes pasa a ser la arteria por donde se distribuye la vida nocturna en un conjunto de experiencias de valor ritual, como queda registrado en la fotografía de Coppola (Fig. 6).



Figura 6

La modernidad como pérdida queda registrada en el capítulo que cierra el libro: “Última visión de la calle Corrientes”, título que sugiere una resistencia a la “Nueva visión” que se materializa en la fotografía de Coppola. Allí adquiere protagonismo el motivo de la demolición, que supone violencias, desgarramientos e incluso humillaciones, revelando que, aun la futuridad tan añorada, supone un llanto sobre el pasado (Hammerschmidt: 102). Pero incluso la demolición masiva y programada encierra ambivalencias: por un lado, confirma la importancia de la ciudad como capital de un imperio moderno y abre una proyección hacia la altura, que Marechal lee en clave de trascendencia metafísica: “Fue preciso que una demolición cesárea precipitase la lenta obra del tiempo, para que nuestra calle conquistara la plenitud de su tercera dimensión” (123). A nivel espacial, esa trascendencia se semantiza en la verticalidad (Montes Betancourt: 34), principio que domina las construcciones nuevas y convierte el progreso en punto de fuga hacia el cielo. Por otro lado, sin embargo, la demolición ejerce una violencia sobre el tejido físico y simbólico de una ciudad a la que se le arranca parte de su pasado:

El ruido de los instrumentos demoledores, el ambiente de conmoción y de voluntaria ruina no la tomaron de sorpresa: ya se le habían anticipado en la apertura de la Diagonal Norte. En ese otro prodigio de la ciudad nuestra calle perdió su más venerada joya, el templo San Nicolás, que antaño le dió nombre y alcurnia: la iglesia colonial no se abatió de golpe, como si no supiera rendirse, o como si la piqueta vacilara en herirla; aquella torre donde la bandera nacional se dió por primera vez al cielo de Buenos Aires permaneció de pie, un instante aún, sobre sus ruinas; pero sucumbió al fin, víctima de la implacable necesidad. (1937: 123-126)

El “ambiente de conmoción” y la “voluntaria ruina” de la destrucción de edificios recuerdan a “la trituración del aura en la experiencia del shock”, que Walter Benjamin detecta en la poesía urbana de Baudelaire (1999: 170). No se trata, por cierto, de la ruina romántica, que persiste en el tiempo para convertirse en fuente de inspiración u objeto de fantasía estética, sino de una ruina efímera, como señala Marechal: “no se ha depositado aún el polvo de las demoliciones y nuevos edificios levantan ya sus fuertes cabezas” (1937: 128). Pero en la narrativa de *Historia de la calle Corrientes*, el aura de la ciudad demolida subsiste en cuanto sedimento invisible, como si la dignidad de su memoria irradiara por debajo de las construcciones nuevas. Marechal subraya que el obelisco no se planta sobre un espacio vacío, sino en el solar donde una vez se levantaba la iglesia de San Nicolás y donde se izó por primera vez la insignia patria.

La melancolía marechaliana ante las demoliciones porteñas de 1936-1937 resulta aún más evidente cuando la contrastamos con la fascinación que suscita en Roberto Arlt el mismo fenómeno. “Ver destruir es el espectáculo que más gusta presenciar al hombre”, asegura Arlt, “porque su instinto le dice que tras de lo que se ha destruido tiene que levantarse algo nuevo”. Para el autor de las *Aguafuertes*, el principio de novedad es el que legitima la pérdida y la destrucción: “El hombre desea lo nuevo, lo busca y se entusiasma en su posibilidad”, y por eso, cuando avanzan las demoliciones, “[l]a gente

queda extasiada frente a semejante espectáculo” (142-143). Mientras que Arlt no registra conflicto moral alguno en la curiosidad del transeúnte, para Marechal esa mirada intrusiva es una expoliación simbólica de las casas a medio demoler, perpetrando una violencia cercana a la vejación: “las paredes, al caer, nos revelaban la intimidad de los vetustos empapelados y el secreto de las habitaciones recónditas, intimidad y secreto que parecían llorar al verse desnudos delante de los mil ojos que los penetraban” (1937: 126-127). Además, en la conciencia de los habitantes viejos emerge la percepción de una temporalidad frenética, que redundaba en un estado doloroso de vértigo. “Una sensación de tiempo en fuga hería las cabezas blancas, y silencios más habladores que el llanto acompañaban el rítmico avance de la demolición” (127). A pesar de ello, el hiato generacional determina modos contrapuestos de valorar el proceso de transformación: “Pero la juventud reía y bailaba sobre los escombros de la calle, porque la juventud ignora el ayer, sabe algo de hoy y mucho de mañana”. Sin embargo, este posicionamiento de la nueva generación supone un borramiento de la memoria, ya que “ante sus ojos la calle tenía, no una tristeza de derrumbe, sino un aire de poda primaveral” (128).



Figura 7

En *Historia de la calle Corrientes*, pasado y presente se alternan para definir resonancias afectivas opuestas ante la transformación de Buenos Aires¹¹. Entre los intersticios de la celebración de la modernidad urbana, brota la melancolía que domina la producción de Marechal de esta etapa, en sintonía con sus poemas alegóricos (Torbidoni: 89-90). En medio de la ciudad moderna, la lente de Coppola captura los prodigios de una nueva arquitectura que suplanta la dignidad de los edificios históricos, testigos de proezas. Las hazañas del pasado heroico quedan reducidas a escombros (Fig. 7). Así como la torre de la iglesia de San Nicolás desafió -por un fugaz instante- las fuerzas de la demolición, del mismo modo la escritura de Marechal opone resistencia al avance “implacable” del progreso. Sin embargo, aunque la pampa quede cubierta bajo el tejido urbano de la modernidad, el cielo y el río son los dos espacios míticos atemporales que subsisten como garantía del carácter inmutable de la ciudad a través de la historia:

Abierta a todas las posibilidades, dócil al ritmo de la ciudad, en su forma canta el presente y se anuncia el futuro. El índice de su obelisco señala el cielo y su ensanche hacia el este descubre el río: la calle, abierta como nunca, también ha querido recordarnos esa doble gracia, el cielo y el río de Buenos Aires. (1937: 130)

El obelisco -omnipresente en las fotos de Coppola- se alza en medio de la Corrientes ensanchada como una marca monumental que se afirma en su novedad, pero afianzando el valor de la arquitectura clásica. Al compararlo con un índice, la frase de cierre busca asegurar líneas de fuga hacia lo metafísico, espacios que preserven lo permanente por encima del ámbito mudable de la ciudad de los hombres. Cielo y río funcionan como límites que inscriben a Buenos Aires en el espacio ilimitado de la trascendencia y, por eso mismo, pueden asegurar que la ciudad, sin abandonar del todo su pasado, se asiente en el presente y se proyecte hacia el futuro.

Referencias bibliográficas

APOLLINAIRE, Guillaume, 1966, *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris: Gallimard.

ARLT, Roberto, 2000, *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires: Losada.

BENJAMIN, Walter, 1999, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.

- _____, 2002, *The Arcades Project*, H. Eiland y K. McLaughlin (Trad.), Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BLANCO, Mariela, 2020, "Marechal y los Cursos de Cultura Católica", *Cuadernos del Hipogrifo* 14, 231-249.
- BOWEN, Karen L. y Dirk Imhof, 2008, *Christopher Plantin and engraved book illustrations in sixteenth-century Europe*, Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- BRAVO HERRERA, Fernanda, 2017, "Inmigración y nacionalismo. Dialécticas y configuraciones identitarias en Leopoldo Marechal", *Leopoldo Marechal y el canon del Siglo XXI*, M. R. Lojo y E. Cárcano (Ed.), Pamplona: EUNSA, 253-268.
- CABEZAS, Laura, 2023, "Tras el rastro de una estética vanguardista católica en Argentina: cruces entre religión, literatura y arte", *Prismas* 27, 109-128.
- CHARTIER, Roger, 1994, *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, L. G. Cochrane (trad.), Stanford: Stanford University Press.
- CHEADLE, Norman, 2007, "Twentieth-Century homo bonaerense: the Buenos Aires 'Man-in-the-Street' in Raúl Scalabrini Ortiz and Leopoldo Marechal", *Relocating identities in Latin American Cultures*, E. M. Garcés (Ed.), Alberta: University of Calgary Press, 13-34.
- COPPOLA, Horacio, 1995, "Testimonios", *Punto de vista* 53, 21-25.
- COSTA, María Eugenia, 2019, "Entre gubias, buriles y galeradas: libros ilustrados de la casa Francisco A. Colombo (1922-1978)", M. Garone Gravier y M. Sánchez Menchero (Coord.), *Cultura impresa y visualidad: tecnología gráfica, géneros y agentes editoriales*, UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 239-263.
- DARNTON, Robert, 2008, "Retorno a '¿Qué es la historia del libro?'"', *Prismas. Revista de Historia Intelectual* 12-2, 157-168.
- GORELIK, Adrián, 2016, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia, 2018, "La ultramodernidad de Leopoldo Marechal", *Estudios filológicos* 60, 95-125.

JUAN TORBIDONI

LAGOS, Enrique, 2010, “Los Cursos de Cultura Católica”, *Folleto XLII*, Buenos Aires: Peña del Libro “Trenti- Rocamora”.

MARECHAL, Leopoldo, 1926, “Saludo a Marinetti”, *Martín Fierro*, 2ª época, Año 3, 29-30, 210.

_____, 1936, “Fundación espiritual de Buenos Aires”, *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 477-492.

_____, 1937, *Historia de la calle Corrientes*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

_____, 1967, *Historia de la calle Corrientes*, Segunda Edición, Buenos Aires: Paidós.

_____, 1998, *Obras completas I: La poesía*, Buenos Aires: Perfil.

_____, 2004, “Palabras de homenaje a D. Francisco A. Colombo”, *La imprenta Colombo*, *Folleto XLIII*, Buenos Aires: Peña del Libro “Trenti Rocamora”.

_____, 2013, *Adán Buenosayres*, J. de Navascués (Ed.), Buenos Aires: Corregidor.

_____, 2016, *Descenso y ascenso del alma por la belleza; Didáctica por la belleza o Didáctica de los vestigios del hermoso primero; Teoría del arte y del artífice; Legalidad e ilegalidad en la crítica del arte*, María de los Ángeles Marechal (Ed.), Buenos Aires: Vórtice.

MARITAIN, Jacques, 1945, *Arte y Escolástica*, J. A. González (Trad.), Buenos Aires: La espiga de oro.

MONTALDO, Graciela, 2016, *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MONTES BETANCOURT, Mónica, 2019, “Cosmología geométrica en Adán Buenosayres”, *Cuarenta Naipes* 1, 33-50.

NAVASCUÉS, Javier de, 2020, “El intermedio hispánico de Leopoldo Marechal”, *Cuadernos del Hipogrifo* 14, 250-270.

NIÑO AMIEVA, Alejandra y Hugo R. Mancuso, 2019, “La estética del grupo Convivio en el escudo de la Ciudad de Buenos Aires de Juan Antonio (Spotorno)”, *Estudios e investigaciones* 14, 35-50.

- PACHECO, Marcelo E., 2013, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires: El Ateneo.
- PARR, Martin y GERRY Badger, 2004, *The Photobook: A History, Volume 1*, Londres: Phaidon.
- ROBERTS, Jodi, 2015, “A city in dispute: Grete Stern’s photographs of Buenos Aires 1936-1956”, *Journal of Latin American Cultural Studies* 24, 2, 123-152.
- ROMERO BREST, Jorge, 1935, “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern”, *Sur* 13, 91-102.
- SARLO, Beatriz, 2003, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl, 1951, *El hombre que está solo y espera*, 8º edición, Buenos Aires: Editorial Albatros.
- STERN, Grete, 2023, “Notes on photomontage”, Anat Falbel (trad.), *Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère* 18. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/craup/13004> [Consultado el 21/11/2023].
- TORBIDONI, Juan, 2017, “Mitologías derrotadas. Duelo y Elegía en los poemas alegóricos de Leopoldo Marechal”, *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, M. R. Lojo (Ed.) y E. Cárcano (Coed.), Navarra: EUNSA, 89-105.
- ZANCA, José, 2014, “Los Cursos de Cultura Católica en los años veinte. Intelectuales, curas y ‘conversos’”, *Sociabilidades y vida cultural Buenos Aires, 1860-1930*, Paula Bruno (Ed.), Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 281-311.