

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

## **"Alfredo Guido y sus murales subterráneos.**

Belej, Cecilia (UBA / UNSAM).

Cita:

Belej, Cecilia (UBA / UNSAM). (2007). *"Alfredo Guido y sus murales subterráneos. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/430>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **XI° Jornadas InterEscuelas/ Departamentos de Historia**

**Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán, 19 al 22**

**Septiembre 2007**

Título: Alfredo Guido y sus murales subterráneos

Mesa temática 51: Ciudades – Ideas – Imágenes. Otra vez sobre transiciones, transacciones e intercambios entre Europa y el mundo hispano-americano. Siglos XVI-XXI.

Coordinadores: Arq. Fernando Martínez Nespral (UB / UBA)

Dr. Mariano Eloy Rodríguez Otero (UBA / INSP J. V. González)

Autora: Cecilia Belej

Pertenencia institucional: Ayudante de 1ª Facultad de Ciencias Sociales, UBA - UNSAM

Dirección: Delgado 815 dto. 3

Teléfono: 4551-1583

e-mail: [ceciliabelej@gmail.com](mailto:ceciliabelej@gmail.com)

### **Alfredo Guido y sus murales subterráneos**

“Sobre los himplidos del Runauturuncu, los baladros del Toro-Zupay, los relinchos de la Mul’ánima y toda la fauna mítica del monte -el Kacuy plañirá eternamente, porque no suena en su voz la fuerza, ni la amenaza, ni el crimen, sino el dolor humano, sometido a lo inexorable de una fatalidad vengadora.”

Ricardo Rojas, *El País de la Selva*, 1907.

Desde comienzos de la década de 1930 coexisten en el ámbito artístico dos vertientes del muralismo moderno: una impulsada por los artistas ligados a las izquierdas radicalizadas, que formarán en 1944 el *Taller de Arte Mural*; y la otra, ligada a aquellos más vinculados al estado, cuya figura más descollante será Alfredo Guido, quien entre 1932 y 1955 dirigió la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto De la Cárcova”. Este último, en su labor educativa, pondrá especial énfasis en la incorporación de la enseñanza del muralismo y, paralelamente, coordinará importantes encargos de pintura monumental.

Entre las figuras más radicalizadas se encuentran Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino. Ellos participaron, entre otros, en *Ejercicio*

*Plástico* (1933) junto con el mexicano David Alfaro Siqueiros. A pesar de los deseos manifiestos de este grupo por desarrollar un movimiento de pintura mural, son pocos los encargos que reciben. Podemos inferir que por su pertenencia política, quedaron excluidos de los encargos del estado, limitando su acción al ámbito privado y adaptando las propuestas del muralismo mexicano, de carácter social, a las condiciones de posibilidad local (Sociedad Hebraica, Galerías Pacífico, Teatro del Pueblo, cines y viviendas particulares). En tanto, los segundos, recibirán encargos de mayor envergadura como la decoración de las estaciones de las líneas de subterráneos, el Automóvil Club Argentino, la Sociedad Rural, el Hotel Provincial de Mar del Plata y edificios del estado como el Ministerio de Economía y el Ministerio de Obras Públicas. Promediando la década de 1940, Guido junto con Rodolfo Franco y Emilio Centurión, serán algunos de los artistas encargados de proveer las imágenes que el peronismo demandaba para los actos públicos, a través de la realización de murales efímeros.

Antonio Berni, en 1952, recuerda de esta manera sus inicios en la pintura en Rosario:

“En las tertulias de artistas que se improvisaban con motivo de la inauguración de algún salón, los nombres más comentados entre los pintores modernos argentinos eran Fader y Quirós, [...] A veces se hablaba de la existencia en Europa de unos locos llamados futuristas, que eran, según versiones, el “hazmerreír” del público. [...] Por esos años, Guido, que vivía en Rosario, hizo un viaje de varios meses por Europa, nosotros, los jóvenes, lo esperábamos a su vuelta para que nos contara sus impresiones y nos ilustrara sobre aquellos ambientes artísticos. Nos habló despectivamente de una gran decadencia, cuyo centro era París, en términos tan vagos, que quedamos tan ignorantes como al principio”.

Antonio Berni, “La pintura” en *Revista Continente* N° 61, Editorial Los Dos, abril 1952.

Este comentario es expresado cuando, tanto Antonio Berni como Alfredo Guido, son artistas consagrados. Pero mientras Berni trabaja en su taller, Guido es un funcionario público. Ambos eran rosarinos, Guido, trece años mayor que Berni, formaba parte de los jóvenes artistas a los que los principiantes verían con admiración.

Pero ¿se podía “confundir” tanto Guido como para decir, luego de su viaje a Europa, que París estaba en decadencia? Esto se puede relacionar con el hecho de que Guido perteneció a un movimiento que rescataba los valores nacionales y por tanto adoptó la figuración, contraria al lenguaje de las vanguardias. Alfredo Guido y su hermano Ángel formaron parte del grupo que acompañó a Ricardo Rojas en la restauración nacionalista. El programa cultural que propulsaron tenía interés en recuperar la esencia americana y española creando imágenes nacionales, símbolos y paisajes al servicio de la argentinidad. Y, tal vez, desde ese lugar, Guido podría haber leído la vanguardia parisina, centro de referencia de los artistas latinoamericanos, como decadente. De todas maneras, nos podemos preguntar, si su lenguaje plástico es tan vetusto. Esta referencia corresponde a un recuerdo muy posterior de Berni, sin duda teñido por los acontecimientos que se sucedieron desde sus años de juventud a su madurez artística. Siendo conscientes de que no podemos inferir un enfrentamiento fuerte sólo a partir de este recuerdo de juventud, al mismo tiempo la cita nos permite introducir una dimensión de análisis en la que los proyectos de ambos grupos revelan una tensión que nos proponemos explorar.<sup>1</sup>

¿Cuál era la intención de esta crítica? ¿Qué enfrentaba a ambos artistas y a los colectivos a los que pertenecieron? ¿un programa estético diferente o más bien, se trataba de un debate en la arena política traducida en propuesta plástica? ¿Por qué unos tuvieron éxito en obtener los encargos de mayor envergadura, pese a que ambos grupos optaron por un lenguaje figurativo? ¿Se trata de una apropiación de la figuración diferente? ¿Existieron diferencias en los programas iconográficos?

La decoración de edificios modernos en las décadas del '30 y el '40 con pinturas murales se vincula con las nuevas tendencias en arquitectura. Dentro del campo del arte, la elección de quién realizaría las pinturas sin duda estaría afectada por variables que van desde la visibilidad que tuvieron algunos artistas, su competencia para realizar esta nueva técnica y sus contactos personales o de grupo. En este sentido, cabe preguntarnos sobre las relaciones entre los diferentes poderes que intervienen política y culturalmente en la ciudad de Buenos Aires.

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de un tesis de Maestría que tiene por objeto explorar alguno de estos interrogantes.

Además, las obras murales, por su alto grado de exposición a la mirada del público general, transformaron espacios concurridos de la ciudad y representaron, como mencionamos anteriormente, intereses políticos que nos proponemos explorar, tanto desde el comitente, como del artista plástico. ¿Cuál fue el criterio que guió la elección de los temas a representar? El presente trabajo se propone presentar las dos vertientes del muralismo que están actuando en la década de 1930 y principios de 1940 e indagar particularmente en el grupo donde participa Guido. Analizaremos algunos de sus murales cerámicos del subte.

## **Dos muralismos**

Tal como se desprende de los trabajos de Wechsler, en el período que nos ocupa, el interés de los artistas por el cruce entre arte y política estará en el centro de los debates artísticos. En la década de 1920, y como consecuencia del fin de la primera guerra mundial, se produce en las representaciones artísticas, lo que se conoce con el nombre de la “vuelta al orden”. Se trata de un retorno a la figuración, pero filtrado por el lenguaje de las vanguardias. Los artistas del grupo de París, entre los que están Raquel Forner, Antonio Berni y Lino Eneas Spilimbergo, al volver de Europa, luego del viaje de estudios, se apropiarán de esta figuración, que Berni definió como *Nuevo Realismo* debido a que este marco estético les resulta más adecuado para responder a su sensibilidad social y política.

La relevancia de artistas como Antonio Berni, Lino Eneas Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, y otros, ha sido largamente explorada. Sin embargo, en general los estudios no han realizado un análisis de la obra mural de estos pintores, centrándose en su producción de caballete. Una de las pocas referencias que encontramos, corresponde al artículo de Gabriela Siracusano<sup>2</sup>, donde describe la creación del Taller de Arte Mural y presenta como antecedente inmediato al mismo la visita del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, que dictó dos conferencias sobre la importancia del arte mural como herramienta revolucionaria para acercar el arte al pueblo. Siqueiros, pintó junto con Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, José Lázaro y Lino Enea Spilimbergo el mural *Ejercicio Plástico* en el sótano de la casa quinta Los Granados de Natalio Botana.

---

<sup>2</sup> Gabriela Siracusano, “Las artes plásticas en las décadas del ‘40 y el ‘50” en José Emilio Burucúa (dir.), *Argentina, Arte Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, vol 2.

Siracusano sostiene que la visita de Siqueiros dio impulso a búsquedas que ya se venían realizando en el plano mural. Aunque, afirma que el movimiento, fracasa.

Con respecto al equipo de trabajo donde se encuentra Alfredo Guido, la historiografía más reciente, permanece en silencio. El único texto específico sobre Alfredo Guido, fue realizado en 1941, momento en que se encuentra en la gestión pública.<sup>3</sup> Esta obra, que es parte de una colección sobre Artistas Argentinos, presenta una breve biografía de carácter laudatoria. Al contrario de lo que ocurrirá en la Historia del Arte de la Academia de Bellas Artes, en esta pequeña obra se destaca la obra mural del artista, y se reproducen varios de sus frescos. El vacío historiográfico con respecto a Guido y al grupo de artistas que se nuclea alrededor de él, va más allá del muralismo, y toda su obra ha quedado en la penumbra. Esto llama la atención, justamente porque corresponde a los artistas que han sido más prolíficos en la producción de obras murales.

Recientemente, se han realizado un puñado de estudios de caso sobre expresiones del arte mural de la ciudad de Buenos Aires<sup>4</sup>. Se trata de primeras aproximaciones que han complejizado el conocimiento sobre la propuesta mural en nuestro ámbito. Un ejemplo de esta nueva producción, es el artículo de Talía Bermejo sobre los murales de la Sociedad Hebraica Argentina. Realizados en 1943 por algunos de los que luego fundarían el Taller de Arte Mural, este estudio analiza, tanto la recepción controvertida que tuvieron los murales como las condiciones de la Sociedad Hebraica de ser un centro cultural ligado a la izquierda judía, lo que permitió un clima favorable para la petición de la obra.

A pesar de estos estudios donde se analiza el muralismo, encontramos una dificultad que presenta el estudio de esta expresión del arte y que es inherente a su condición de ser una pintura sobre un muro, hecho que la fija espacialmente. Esto tiene una serie de consecuencias: en primer lugar, los murales, al estar dispersos en edificios

---

<sup>3</sup> José de España, *Guido. Colección Artistas Argentinos*, Buenos Aires, Ediciones plástica, 1941. Recientemente, Carina Circosta ha realizado un estudio sobre *La Batalla de Caseros*, mural de Alfredo Guido que se encuentra en el Concejo Deliberante de Morón. Véase Carina Circosta, “*La Batalla de Caseros*” *Historia de un mural*, Morón, HCD M, 2006.

<sup>4</sup> Véase Isaura Molina y Elisa Radovanovic, *Murales de Berni en el Cine General San Martín de Avellaneda*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000; Talía Bermejo, “Las Galerías Pacífico en la prensa” en Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999; Talía Bermejo, “Murales en la Sociedad Hebraica durante la Segunda Guerra” en *XXIV International Congress of the Latin American Studies Association, The Global and the local: rethinking area studies*, 2003, Dallas Texas, USA, website: <http://lasa.international.pitt.edu/lasa2004-3htm>.

de la ciudad, no forman parte del recorrido habitual del público que asiste a galerías de arte y museos; en segundo lugar, en la mayoría de los casos, cuando se han realizado exhibiciones retrospectivas de la obra de estos artistas, el carácter mural, ha sido dejado de lado<sup>5</sup>, y por último, los edificios que los albergan han corrido suerte diversa, y junto con ellos los murales, que en algunos casos fueron destruidos, en otros restaurados, mientras que la mayoría se encuentra entre el anonimato y el abandono.<sup>6</sup>

### **Los murales cerámicos del subte**

La Compañía Hispano Argentina de Obras Públicas y Finanzas, (CHADOPYF) era una compañía española, con un directorio local, que construyó tres líneas de subterráneos en la ciudad de Buenos Aires: la actual C, la D y la E, (aunque originalmente se las designaba con números). La C, que se inició en 1933, tiene nueve estaciones y une las estaciones del FFCC Retiro, con el de Constitución. A lo largo de esta línea se colocaron murales cerámicos realizados por el arquitecto Martín S. Noel y el ingeniero Manuel Escasany. Los motivos que se representan son de ciudades y paisajes españoles, como por ejemplo *Bilbao*, *Santander*, *San Sebastián*, *Álava* y *Navarra* en la estación Moreno. La línea D, que fue construida entre 1935 y 1940, está decorada con motivos argentinos. Los bocetos para los murales cerámicos fueron realizados por Alfredo Guido, Rodolfo Franco y Léonie Matthis de Villar, entre otros. Finalmente, la línea E se construyó entre 1940 y 1944 y fue embellecida con murales de Léonie Matthis de Villar, Otto Durá, Rodolfo Franco y Alfredo Guido y la mayoría de los murales son de temas de la historia argentina como por ejemplo, *La batalla de Caseros* (estación Urquiza) y *La conquista del Desierto* (estación Entre Ríos).

Tomaremos algunos de los murales de Alfredo Guido por considerar que su obra tiene una conexión directa con las propuestas de Ricardo Rojas para el arte y de su hermano Ángel y Martín Noel para arquitectura.

---

<sup>5</sup> Con excepción de *Spilimbergo*, Op. Cit. donde se incluyen estudios sobre los murales de las Galerías Pacífico.

<sup>6</sup> La Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires inició en 2000 un relevamiento y estudio del estado de conservación de los murales de la ciudad en el marco del "Plan de Restauración y Puesta en Valor de Murales". Esta catalogación, que indica autoría, ubicación del edificio, autor del mural, estado de conservación, etc. es fundamental a la hora de emprender un estudio de los mismos.

Alfredo Guido (1892-1967), estudió pintura en Rosario con el italiano Mateo Casella. Una vez en Buenos Aires ingresó a la Academia de Bellas Artes donde tomó clases con Pío Collivadino y Carlos Ripamonte. En 1924 obtuvo el Premio del Salón Nacional con su *Chola desnuda*, y además de su pintura de caballete, desde principios de la década de 1930 va a realizar murales. Pinta *Las Artes* (1934) y *Artes Criollas* (1935) en la Comisión Nacional de Bellas Artes, *Motivo Serrano* (1935) en la Sociedad Rural Argentina, *La Ingeniería y La Arquitectura* (1935) en el Ministerio de Obras Públicas, *La Batalla de Caseros* (1939) en el Concejo Deliberante de Morón y *La Panamericana* (1942) en el edificio del Automóvil Club Argentino, entre otros. Realizó también murales-vitrales para el Colegio Militar de la Nación, en 1937. Entre 1932 y 1955 dirigió la Escuela “Ernesto de la Cárcova”, y desde allí intentó conciliar las ideas nuevas en arte con una pintura más tradicional. Creó un equipo de fresquistas, el primero del país, que lo acompañó en muchos de los murales mencionados anteriormente.

Cuando nos referimos a los murales del subte, en realidad, en sentido estricto no los podemos llamar murales, porque el artista sólo pinta el boceto en cartón y después es una empresa ceramista la que lleva ese diseño a las cerámicas con esmaltes, que luego son horneadas. De todas maneras, si tenemos en cuenta que esta producción se inscribe en el contexto latinoamericano de auge del muralismo, y que comparten características con la pintura mural, no en su confección, pero sí en el gran formato, y sobre todo, en lo relativo a su exhibición en lugares con alta visibilidad como son las estaciones del subterráneo de una metrópolis como Buenos Aires. Es por eso que pensamos que se los puede tomar como murales en un sentido amplio. Además, casi todos los artistas que pintan los bocetos del subte, harán frescos en otros edificios de la ciudad, por eso interpretamos estos diseños como parte de una producción mural más amplia.<sup>7</sup>

Nos centraremos en la Línea D porque allí es donde se concentra la mayoría de los murales de Alfredo Guido. La temática remite a motivos argentinos: costumbres, algunos hitos históricos y leyendas. Repasemos los nombres de los murales de Alfredo Guido: “Las leyendas del País de la selva”, “Arqueología diaguita, los valles, la zafra y los ingenios”, “Rosario, San Lorenzo, la posta, la trilla, la chacra y Santa Fé

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, Rodolfo Franco, Léonie Matthis y Alfredo Guido pintaron en el edificio de la sede central del Automóvil Club Argentino.



hacia 1836”, “San José de Flores, Luján, la quinta y el rancho en 1835” y “Luján, los cereales, ganadería y el Río de la Plata en 1936”.

El hecho de que el formato de los murales sea tan exageradamente apaisado, con un ancho de 15 metros con respecto al alto de 1,80 metros de altura, condicionó el diseño. Además, los murales se colocarían a la altura de las personas y los espectadores no tendrían mucha perspectiva para contemplarlos, a menos que se los viera desde el andén contrario. Es decir que ante estas dimensiones, el artista podría organizar el espacio como un relato de izquierda a derecha, o simplemente, como en una sucesión, plasmar motivos uno tras otro. En el caso de la estación Bulnes, Guido adopta ambas estrategias, una para cada mural.

En *Canciones, costumbres y leyendas del País de la Selva* se apiñan dibujos de seres fantásticos, aparentemente desconectados entre sí, pero que representan personajes del libro de Ricardo Rojas *El País de la selva*. Publicado en 1907, algunas partes originalmente aparecieron como folletín en *Caras y Caretas*. Rojas, además de haber sido criado en Santiago del Estero, realiza un viaje en el que recopila leyendas y costumbres de La Selva: “la región argentina que se extiende desde la cuenca de los grandes ríos hasta las primeras ondulaciones de la montaña. Dicha región abarca en la actualidad varias provincias, pero constituyó una sola en tiempos del virreinato español”<sup>8</sup> cuyo epicentro es Santiago del Estero. En el mural vemos en el extremo derecho a una joven con dos trenzas y descalza flotando sobre una ofrenda de velas encendidas, flores, instrumentos y botellas de alcohol, que representan a “La Telecita” como se lee arriba del diseño. Se trata de una joven, así llamada, que en un fogón mientras danzaba se acercó demasiado al fuego y murió incendiada. Cuando hay sequía se le realizan ofrendas y se le prenden velas para que traiga lluvia. A ese motivo le siguen la Mul’ánima, representada como una mula alada, suspendida en una nube de vibrante color amarillo. Del conjunto de representaciones sobresale la figura del toro-Zupay. El animal, coloreado de negro destaca sobre un fondo rojo, en actitud desafiante. Veamos la descripción que realiza Rojas de él: “Verdaderamente el Toro-Diablo podía aparecerse en cualquier encrucijada. Era fácil reconocerle por su color renegrado, su corpulencia singular, su baladro potente[...]Era de gigantesca estatura,

---

<sup>8</sup> Ricardo Rojas, *El país de la selva*, Buenos Aires, Taurus, 2001, p. 63.

erguido el cuello; cola y nuca cerdosa cual los centauros. Solípedos los callos, corría el cogote enhiesto, luciendo la cabeza redonda entre humana y taurina. Humeantes las narices, la trompa llena de bramidos, marchaba tras del infeliz.”<sup>9</sup> Este mural presenta un diseño abigarrado donde se yuxtaponen los personajes de las leyendas. Entre otras, el Kacuy, el Runaturuncu, la Salamanca y l’alma Perdida.

En la misma estación, en el andén de enfrente, se encuentra *Arqueología diaguita, los valles, la zafra de la caña y los ingenios*, (Estación Bulnes) en el que se suceden, de izquierda a derecha representaciones con títulos. Bajo las palabras “Arqueología Diaguita” vemos algunas vasijas de cerámica y una urna funeraria enmarcadas por un paisaje con tunas. La siguiente escena tiene por título: “Los valles” y vemos a un hombre a caballo, con ropajes costumbristas, sombrero y poncho sobre el hombro. Le siguen “la zafra” y “el Ingenio”. De esta manera, se muestran las actividades del hombre de Tucumán y el producto de esa región. Si en el extremo izquierdo se encuentra “la Arqueología”, en el extremo opuesto está “el ingenio”, es decir que siguiendo a las imágenes, se puede leer un origen y un destino para el hombre del noroeste argentino.

Vemos la relación explícita que se da al nominar de la misma manera el mural que el libro de Rojas pero además de esto, ¿Cómo podemos interpretar la vinculación entre Rojas y los murales cerámicos del subte? En torno al Centenario surgirá un nacionalismo cultural o un primer nacionalismo preocupado por la identidad nacional. Tanto la figura de Ricardo Rojas como la de Manuel Gálvez serán cruciales en la cristalización de estas ideas. Ambos son del interior del país y dirigen su mirada a España en un momento en el que toda Hispanoamérica se encuentra realizando un acercamiento a este país y recuperando la relación y el ascendiente español. Ambos pensarán la cuestión de la raza argentina como fruto de la combinación del elemento hispano con el indígena. Ricardo Rojas se preocupará por dotar de una conciencia histórica a la población a través de la educación.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 248-9.

<sup>10</sup> Véase Carlos Altamirano - Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997 y Ana María Telesca- Laura Malosetti Costa- Gabriela Siracusano, “Impacto de la “moderna” historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino”, Ficha de Cátedra, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

Como señala Marta Penhos<sup>11</sup> la figura del indio se proyectará como el antepasado espiritual de los argentinos. Para Rojas el arte tendrá el rol de reformular el Ser nacional. La arqueología será pues una herramienta fundamental para conocer a los pueblos indígenas; así como los museos y la enseñanza de una historia del arte precolombina en las escuelas de Bellas Artes tendrán un carácter pedagógico para fomentar la constitución de una estética nacional. Por ello, el Salón de Bellas Artes será el ámbito privilegiado de circulación y difusión de una tendencia nativista en la primera mitad del siglo XX. “Fragmentos de las culturas aborígenes, tradiciones criollas y costumbres rurales fueron algunos de los elementos a partir de los que se elaboraron diferentes concepciones de lo nativo. En los Salones Nacionales de Bellas Artes fueron contempladas, valoradas y, no pocas veces, consagradas obras que pese a sus diferentes planteos plásticos, respondían desde las temáticas y las iconografías al reclamo de Rojas”<sup>12</sup>. Como ejemplo se pueden citar *Chola desnuda* de Guido, que obtuvo el Primer Premio del Salón en 1924 y *Venus criolla* de Emilio Centurión, el Gran Premio de Pintura en 1935. La figura de Ricardo Rojas va a ser guía de todo un grupo de intelectuales y hombres y mujeres avocados a tareas disímiles, entre los que encontramos a Martín S. Noel, Manuel Escasany y a los hermanos Ángel y Alfredo Guido, entre otros. La casa de Rojas (actual museo) fue construida por el arquitecto Ángel Guido en 1929 y ella es una puesta en práctica de lo enunciado por Rojas en *Eurindia*<sup>13</sup> vocablo que surge de la combinación de Europa y las Indias- donde sostiene que en América perviven influencias indígenas y europeas cuya conjugación da como resultado la identidad americana. En la casa la fachada es una réplica de la casa histórica de Tucumán y la puerta cancel y las pilastras del patio tienen motivos incaicos.

\* \* \*

---

<sup>11</sup> Marta Penhos Marta N. Penhos, “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX” en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA, 1999.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>13</sup> Ricardo Rojas, *Eurindia*, 1924.

A modo de conclusión podemos decir que dentro de la vertiente del muralismo en la que se encuentran los artistas ligados a la restauración nacionalista, Alfredo Guido fue una de las figuras que sobresalió por la gran cantidad de encargos recibidos, por su impronta en la Escuela de Bellas Artes, y por las conexiones directas con los arquitectos Martín Noel, y su hermano Ángel, así como con Ricardo Rojas. Además debemos tener en cuenta que las líneas de subterráneos realizadas por la compañía CHADOPYF se inauguraron en un momento en que en Latinoamérica estaba en pleno auge el muralismo, a pesar de que en lugar de pintar sobre los muros directamente, los diseños de los artistas serían pasados a cerámicos.

Podemos pensar que los murales cerámicos de los subterráneos de Buenos Aires acompañan la propuesta euríndica de Ricardo Rojas, encarnado una síntesis americanista. En la que por un lado se apunta a la recuperación del pasado hispano, plasmada en el retorno al estilo colonial, que Martín Noel llevó a la práctica en el plano de la arquitectura, imprimiéndole en cambio a su pintura (realizada junto a Manuel Escasany) un carácter más decididamente hispanista al ocuparse de paisajes de las distintas regiones de la Madre Patria en las obras realizadas en la línea C o “subte de los españoles”. Por otro lado, el componente de raíces autóctonas y la historia argentina es retomado por el programa iconográfico que llevaron adelante Alfredo Guido, Rodolfo Franco y algunos otros artistas en las estaciones de la línea D. Así, estación tras estación se suceden los paisajes nacionales, su gente, sus costumbres y sus leyendas en un claro intento didáctico por ilustrar a los porteños.

## Bibliografía

- *Arte bajo la ciudad. Murales cerámicos, cementos, relieves y esculturas de los Subterráneos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manrique Zago editores S.R.L., 1978.
- Carlos Altamirano - Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- María Elena Babino, “David Alfaro Siqueiros y el muralismo” en Hugo Bragini- Arturo Roig (dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX, T.2 Obrerismo, vanguardia, justicia social*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Talía Bermejo, “Murales en la Sociedad Hebraica durante la Segunda Guerra” en *XXIV International Congress of the Latin American Studies Association, The Global and the local: rethinking area studies*, 2003, Dallas Texas, USA, website: <http://lasa.international.pitt.edu/lasa2004-3htm>.
- José Emilio Burucúa (dir.), *Argentina, Arte Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, 2 vol.
- Carina Circosta, “La Batalla de Caseros” *Historia de un mural*, Morón, HCD M, 2006.
- *El Subte de Buenos Aires: un viaje de noventa años 1913-2003*, Buenos Aires, Adrián Gráfica Editora, 2003.
- José de España, *Guido. Colección Artistas Argentinos*, Buenos Aires, Ediciones plástica, 1941.
- J. A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.
- Julio Imbert (y otros), *Murales de Buenos Aires. Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981.
- Isaura Molina y Elisa Radovanovic, *Murales de Antonio Berni en el Cine General San Martín de Avellaneda*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000.
- Xavier Moyssén (org.), *Diego Rivera. Textos de Arte*, México, UNAM, IIE, 1986.

- *Murales de Buenos Aires*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Gobierno de Buenos Aires, 2004. (CD-ROM).
- Marta N. Penhos, “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX” en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA, 1999.
- Marcelo E. Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mejicano” en *Berni y sus contemporáneos. Homenaje a 100 años de su nacimiento*, Buenos Aires, Malba- Colección Costantini, 2005.
- José María Peña, *Los murales. Argentina en el arte*, Buenos Aires, Editorial Viscontea, 1961.
- Adriana Pruzan, “Taller de arte mural: Obra realizada en Buenos Aires. Objetivos y logros” en *Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1991.
- Ricardo Rojas, *El país de la selva*, Buenos Aires, Taurus, 2001.
- Ana María Telesca- Laura Malosetti Costa- Gabriela Siracusano, “Impacto de la “moderna” historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino”, Ficha de Cátedra, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.
- Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Diana B. Wechsler, “Intersecciones entre arte y política. Obras y textos de Antonio Berni (1929-1935)” en *Don Quijote en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política. V Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Diana B. Wechsler, “Bajo el signo del exilio” en Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comp.), *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.