

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

Jorge Francisco Liernur
Graciela Silvestri
Franco Rella
Noemí Adagio
Gustavo Vallejo
Anahi Ballent
Alejandro Crispiani
Ana María Rigotti
Adrián Gorelik
Nelson Brissac Peixoto
Carlos Rabinovich
Michael Hays

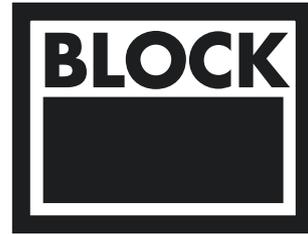
BELLEZA

Número 1,
agosto de 1997



Universidad Torcuato Di Tella

BLOCK



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



Universidad Torcuato Di Tella

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

Director

Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Luis Arroyo
Universidad Nacional del Litoral

Anahi Ballent
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Fernando Caccopardo
Universidad Nacional de Mar del Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Adriana Collado
Universidad Nacional del Litoral

Alejandro Crispiani
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Plata

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Palermo

Graciela Zuppa
Universidad Nacional de Mar del Plata

Editores del número 1

Graciela Silvestri
Jorge F. Liernur

Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)
Fax 784 0087

Indice



BLOCK, número 1, agosto de 1997

	Introducción	7
	Belleza	9
Jorge Francisco Liernur	Arquitectura y ciudad: ¿para qué la belleza?	11
Graciela Silvestri	Velos. Belleza natural, forma moderna y paisaje	18
Franco Rella	El enigma de la belleza: una mirada ulterior	30
Noemí Adagio	«¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea!»	34
Gustavo Vallejo	La belleza en la universidad	43
Anahi Ballent	El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón	54
Alejandro Crispiani	Belleza e invención	61
Ana María Rigotti	«La eterna lucha entre lo bello y lo útil»	71
Adrián Gorelik	La belleza de la patria	83
Nelson Brissac Peixoto	Intervenciones a gran escala	101
Carlos Rabinovich	Una arquitectura silenciosa. Diener & Diener Architekten, Basilea	106
Michael Hays	Odiseo y los remeros, o nuevamente la abstracción de Mies	115
	Actividades 1997 del Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea	124

Monumentos, nacionalismo y espacio público en Buenos Aires

Podemos vivir sin [arquitectura], pero no podemos sin ella recordar. ¡Cuán fría es la historia y cuán falta de alma toda imagen comparada a la que escribe una nación llena de vida sobre la pureza del mármol!
John Ruskin, Las siete lámparas de la arquitectura, 1849

Recuerdo, alma, nación: la cita de Ruskin enlaza de tal modo la arquitectura monumental con una historia puesta al servicio de la construcción de la comunidad nacional, que se vuelve sumamente sencillo entender que su siglo, romántico, historicista y nacional por excelencia, haya sido a su vez el siglo de la «estatuomanía», la difusión monumental y la preservación arquitectónica en todo occidente. El monumento (del latín recordar, enseñar y nombrar), en tanto monumento patriótico moderno, pone en acto la historia nacional a través de una forma que supone encarnar la imagen misma de la patria, como identidad cultural de una comunidad y, al mismo tiempo, los códigos morales y estéticos que permiten evocarla. Esto es lo que coloca la valoración del patrimonio monumental en el curso del más vasto interés romántico decimonónico por la recolección de tradiciones «nacionales», en una combinación de búsqueda histórica y producción de un corpus –mitológico, literario, artístico, educativo– capaz de ligar hacia atrás a una comunidad, definiéndola como auténticamente nacional, y, simultáneamente, fundar su proyecto de futuro. Con lo que queda dicho que puesta en valor del patrimonio y producción de nuevas formas monumentales para encarnar una identidad patriótica son parte del mismo proceso. Y, por lo tanto, al no estar meramente resuelta en el pasado, la esencia de la nación que puede traducirse en belleza artística se convierte, en tanto esencia y en tanto belleza, en cuestión polémica.

Los principales trabajos sobre las dimensiones culturales e ideológicas de los nacionalismos decimonónicos han mostrado cómo en éstos se ponía en juego de modo paradójico la relación temporal historia-proyecto, enmascarando sus conflictos: haciendo funcionar el pasado como activador de esencias perdidas en el presente que se consideraban fundamentales para definir el futuro de la nación. Esta es una de las razones que hicieron posible que en el siglo XIX coincidieran, en el mismo universo de representaciones «nacionalistas», la matriz historicista y la voluntad progresista de construcción de un estado regido por las pautas de la racionalidad política y económica moderna¹. Pero esta resolución paradójica muestra sus aporías en una cuestión en principio secundaria, o instrumental, como la de los monumentos, porque en ella el conflicto temporal memoria-progreso encuentra un punto de potenciación específico. En efecto, el conflicto entre la

capacidad de remitir al pasado, hacia la rememoración de una historia común, y la capacidad de representar el progreso, en los monumentos va a ser desde muy temprano un conflicto entre la autenticidad y la belleza; al menos desde que en la modernidad el monumento histórico, conmemorativo, tradicional, que pone en juego la memoria viva y que reúne en una única marca (en un único *locus*) el acontecimiento patriótico y el signo que lo ha fijado, comienza a compartir el espacio de la representación de la memoria y de la construcción de la identidad con un monumento de nuevo tipo, artístico, cuyo valor ya no reside en la capacidad de remitir sin mediaciones a una memoria compartida, sino en la de proveer conocimiento y placer estético². Se trata de un progreso implícito en la belleza como valor que en el siglo XIX no informará solamente sobre el estado del arte y la cultura de las naciones, sino también sobre el de su economía y su sistema político: como señala Agulhon, hay que interpretar la expansión geométrica del panteón de héroes pasibles de ser recordados a través de monumentos bajo la luz de una idea global de progreso que se impone con la Revolución Francesa, posibilitando la ampliación democratizadora a temas profanos –la política, la milicia, la cultura, la ciencia y la tecnología aplicadas al desarrollo económico– de lo que antes sólo celebraba motivos sacros. Así se explica que la profusión monumental fuera vista en su momento como un fenómeno explícitamente moderno (digamos, como parte activa en el desencantamiento del mundo), producto de una nueva moral humanista y liberal, laica e iluminista al fin, con plena confianza en los valores pedagógicos de los hombres y los acontecimientos ilustres³.

De tal modo, la cuestión de la belleza en la discusión monumental podría servir como punto de falla del universo nacionalista, para ingresar desde un costado menor, pero por menor sumamente significativo, a la cuestión más general de los conflictos en el propio seno de sus programas culturales y políticos. Para ello conviene precisar los problemas conceptuales que el monumento plantea, tal como fueron presentados, en el mismo momento de su apogeo, por Alois Riegl. En su clásico trabajo *El culto moderno a los monumentos* de 1903, Riegl buscó despejar un terreno cruzado por demandas tan diversas distinguiendo diferentes valores en el patrimonio monumental; básicamente tres: el valor artístico, el valor histórico y el valor de antigüedad. En plena recuperación

pintoresquista de los valores estéticos y culturales de la ciudad tradicional frente a las expansiones urbanas decimonónicas –y desde ya que no es casual la cercanía, en tiempo y lugar, de esta obra con la tanto más célebre de Camilo Sitte–, el problema de Riegl era establecer criterios para una política pública de preservación monumental en ciudades que de todos modos no habían renunciado al curso de la modernización. ¿Qué debe ser resguardado de la destrucción y de qué modo? Es decir, ¿cuánto debían incidir los criterios contemporáneos en la selección de los monumentos y en las modalidades de su preservación? Riegl plantea que desde un punto de vista los tres valores conviven en el presente: reconoce una progresividad histórica (desde el momento en que se creía en los valores artísticos absolutos hasta el relativismo contemporáneo) y una creciente capacidad inclusiva (desde la ponderación de los monumentos artísticos intencionados, pasando por la subjetividad de la definición «histórica» que supone la selección desde el presente de determinado momento del pasado, hasta el más moderno valor de antigüedad que incorpora indistintamente todos los productos del pasado por haber sido hechos en el pasado y transformados por el tiempo). Pero, al mismo tiempo, muestra que desde otro punto de vista la incompatibilidad es completa: así como para el valor de antigüedad la marca del tiempo es fundamental (por lo que expulsa la idea de la restauración), el valor histórico, como valor de conocimiento, se sostiene en la integridad evocativa del monumento como documento (por lo que demanda no sólo la restauración sino, llegado el caso, la reconstrucción lisa y llana), y el valor artístico, por su parte, se sostiene en la unidad de estilo capaz de convocar (sea como «valor de novedad» o como «valor artístico relativo») el reconocimiento estético contemporáneo. De tal modo, el valor histórico supone la originalidad del estilo; el valor artístico, la unidad del estilo; y el valor de antigüedad, la ruptura de ambos, porque no otra cosa produce el tiempo, ya sea a través de la destrucción física o de la superposición de marcas estilísticas de épocas diversas en el mismo monumento⁴.

Más allá de su teoría de la preservación monumental, lo interesante de las hipótesis de Riegl es que hoy pueden verse como documento histórico, la conceptualización preclara de un conflicto tan significativo como para que lo encontremos atravesando también el proceso local de revaloración y producción monumental desde fines del siglo XIX, permitiéndonos reconocer con mayor precisión sus diferentes vertientes de un modo que la historiografía y la crítica de arte aún no han abordado⁵. Podría decirse que desde el mismo momento en que la ciudad de Buenos Aires se define como sede del estado nacional y busca definir un espacio público moderno, hasta el centenario, cuando se despliega un balance ambiguamente insatisfactorio sobre el proceso de modernización, la red monumental aparece como un terreno privile-

giado de disputa simbólica sobre los contenidos de la nación moderna, su memoria y su futuro; el sitio en que se plantea el problema de las relaciones entre el arte, la historia y la nación, en la búsqueda –típica del «nacionalismo cultural»– por entender cuál es la esencia de la patria capaz de traducirse en verdad y belleza. Y la identificación en esa disputa de diferentes posiciones a partir de la caracterización monumental permitiría una vía de aproximación diferencial a un fenómeno no suficientemente explorado en la Argentina, el de la superposición, en ese breve ciclo de la modernización finisecular, de diferentes nacionalismos encarnados en diferentes proyectos monumentales, en diferentes concepciones y en diferentes propuestas de preservación y uso de los monumentos patrióticos.

Como nota característica de los procesos culturales locales, debemos reconocer en esa disputa simbólica una condensación peculiar de problemáticas que exasperan las ya presentes en su tematización europea: porque si en Europa ese conflicto de valores se había ido produciendo a lo largo del tiempo, en el curso de un larguísimo proceso de ponderación y acrecentamiento de un patrimonio artístico y arquitectónico rico y variado, en la Argentina –especialmente en Buenos Aires– su presencia señala la fuerza de las cuestiones conceptuales *en el mismo momento* en que aparece como necesidad la producción *ex novo* de un tejido monumental, tarea para la que se podía contar con escasísimos restos patrimoniales. Una vez más, las ideas y los climas culturales demuestran viajar más rápido que los objetos a los que refieren: en todo caso, se trata de entender que la riqueza de una historia cultural del arte y la arquitectura local radica en la posibilidad de explotar ese desajuste permanente y típico de las ubicaciones periféricas, notando que sus resultados siempre son originales y específicos (aunque no siempre tengan pareja densidad).

Voy a abordar, entonces, tres episodios de los que se pueden extraer diferentes ejemplos sobre esos conflictos de valoración: el primero en los años 80, durante la gestión del intendente Alvear, en torno a la pirámide de Mayo; el segundo, durante los años del centenario, en torno a la producción de una red monumental; y el tercero, también durante el centenario pero abriéndose hacia los años 20 y 30, a partir nuevamente del monumento de Mayo⁶.

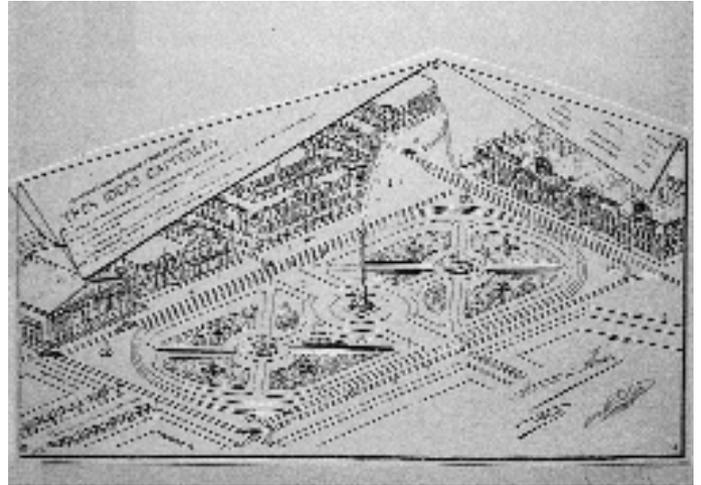
1. Autenticidad o belleza: un nuevo espacio público para un nuevo estado

El primer episodio interesa en este contexto porque muestra la oposición de autenticidad y belleza en su estado más puro. Se plantea a partir de la propuesta de remodelación de las plazas

Afiche de presentación del proyecto de remodelación de la Plaza de Mayo de los ingenieros Pablo Blot y Juan Buschiazzo, presentado por el intendente Alvear en 1883 (republicado en Adrián Beccar Varela, *Torcuato de Alvear. Primer intendente municipal de la ciudad de Buenos Aires*).

Victoria y 25 de Mayo que realiza Alvear en 1883, cuando presenta el proyecto del ingeniero Pablo Blot y el arquitecto Juan Buschiazzo para las dos plazas unificadas como «Plaza de Mayo» en el que sobresalían la rígida composición geométrica, la marcada simetría y la disposición en el centro del conjunto de un monumento conmemorativo a la Independencia que reemplazaría la vieja pirámide de Mayo. La propuesta aparecía sobre los escombros humeantes de un pedazo vivo de la ciudad tradicional –colonial, pero sobre todo criolla–, la recova, y proponía una escala monumental para el corazón de la ciudad. Cambio espacial y de usos: pese a que la plaza había sido siempre el sitio preferencial de la fiesta cívica, el desfile ceremonial o la protesta pública, la recova no sólo circunscribía las visuales, sino que su función de mercado producía una cotidianeidad y una mezcla de usos que le otorgaban a la plaza un carácter completamente diferente. A partir de su demolición y, sobre todo, de la propuesta de remodelación general difundida ampliamente en periódicos y afiches en los meses que siguieron a la primera conmemoración de Mayo sin la recova, la Plaza de Mayo se presenta como el primer espacio público monumental de Buenos Aires.

Hay una polémica que condensará las diferentes posiciones sobre los cambios en curso: Alvear presenta su proyecto de reforma solicitándole autorización al Concejo Deliberante para derribar la «mezquina construcción de mampostería cuyo origen no es bien conocido» y a la cual, dice, por las dificultades y la escasez de fondos de los primeros gobiernos de la Organización Nacional, se le han ido «introduciendo reformas y adornos de mal gusto, que colocan esa construcción fuera de todas las reglas arquitectónicas y muy lejos de las formas con que debemos conservar en la imaginación de nuestros hijos el recuerdo glorioso de la obra de nuestros padres»⁷. El Concejo Deliberante, entonces, en oposición a Alvear pero forzado por una primera aprobación del Senado, decide realizar una encuesta de opinión sobre el destino de la pirámide entre figuras destacadas de la vida política local y nacional, muchas de ellas, además, protagonistas de todo el ciclo histórico que entraba en cuestión y, al mismo tiempo, sus intérpretes o historiadores: Mitre, Sarmiento, Vicente Fidel López, Estrada, Lamas, Avellaneda, Carranza, entre otros. En realidad se trata de una notable ocasión, por la cual se le solicita una opinión sobre la refundación del espacio histórico de la ciudad a los mismos que estaban fundando las visiones historiográficas sobre los hechos que ese espacio estaba destinado a conmemorar. La encuesta, así, pone frente a frente los juicios sobre la construcción histórica y sobre las transformaciones presentes, sobre la capacidad del monumento de contribuir a la fundación de esa memoria que se sostenía en sede literaria y sobre el carácter del espacio público urbano que podía darle vida⁸.



La pirámide de Mayo, erigida en 1811, en su estado original según una litografía de Bacle de 1829. Nótese la presencia de la recova separando las dos plazas (reproducida en Rómulo Zabala, *Historia de la Pirámide de Mayo*).

En principio, cabe destacar que el repudio por las «reformas y adornos de mal gusto» de la pirámide a los que se refiere Alvear es, en los 80, universalmente compartido: se trata del rechazo a la reforma que había realizado el escultor francés Joseph Dubourdieu en 1857 como parte de la remodelación de la plaza llevada adelante por Prilidiano Pueyrredón. En la operación se le cambiaron las proporciones a la pirámide, se la coronó con una estatua de la Libertad-República y se le colocó un basamento con cuatro estatuas representativas de las Ciencias, las Artes, el Comercio y la Agricultura, en una acción que buscó reafirmar la soberanía de la ciudad –en el momento autonomista del Estado de Buenos Aires– legitimándola en una figuración revolucionaria entonces en pleno retroceso en Europa. Veinticinco años después, resuelta la unidad nacional y consagrada Buenos Aires capital del país, ya todos consideran ilegítimas las transformaciones impulsadas por las gobernaciones separatistas entonces, y ven en la estatua de Dubourdieu el mejor ejemplo de sus «antojos efímeros y desautorizados», según López.

De todos modos, las cuestiones más importantes no radican tanto en los diferentes juicios sobre el pasado sino en sus relaciones con el presente. Los pocos que argumentan a favor de la demolición sosteniendo la necesidad de un nuevo monumento que responda a los progresos del arte, lo que hacen es identificar celebratoriamente la reforma propuesta por Alvear con la idea de progreso, pero para señalar que es esa idea la que permite una continuidad en el roquismo de los valores que el monumento original representa. Así interviene Manuel Tréllez, mostrando el rol de la «evolución artística» en los monumentos modernos y colocando la cuestión, precisamente, en la complejidad de la relación permanencia/cambio que afecta a las naciones nuevas, producto de la modernidad: no debemos olvidar que si todos discuten sobre un monumento que reconocen como «fundacional» de la historia sobre la que se sienten llamados a construir la memoria nacional, se trata de un monumento que apenas tiene setenta años, y que fue levantado en nombre de una Revolución que precisamente venía a poner en cuestión toda precedencia. Si se pretende sostener una versión revolucionaria de Mayo, cómo, se pregunta Tréllez, puede rendírsele homenaje con el respeto puntual de la forma de un monumento, a quienes justamente demostraron que ninguna forma debía ser respetada para construir el futuro. ¿Por qué «someter a la posteridad a límites invariables y estrechos», si de lo que se trata es de «rendir culto a las grandes evoluciones de los pueblos»?

Para los opositores más enardecidos a la demolición, en cambio, es la virtud patriótica y no la voluntad transformadora lo que debe guardarse como memoria de la Revolución; en ese caso, es precisamente la modestia del monumento en su autenticidad, sus

«imperfecciones» artísticas lo que, según Estrada, «realza el mérito de los autores en el acontecimiento que simboliza» y permite mantener vivo un documento que, de acuerdo a Miguel Estévez Saguí, es «recuerdo y testimonio histórico de la pobreza y virtudes de nuestros padres (...) para que comprendan bien los que después han nacido ricos». La interpretación de la Revolución a la luz de la pirámide permite así someter a juicio el proceso de modernización en términos de moral pública: es la pobre materialidad del monumento la que interpela la conciencia ética frente al craso materialismo reinante. Por eso, para Andrés Lamas, cuanto más rico y artístico fuese el nuevo monumento, menos representaría a los revolucionarios de Mayo: la verdadera cuestión, para él, de todo el proyecto de reforma –de todo el «proyecto del 80»– es que «en ciertos momentos de la vida de los pueblos, el desarrollo de las riquezas materiales suele producir ofuscaciones que velan la verdad, que pervierten el criterio, que quiebran la brújula».

Estas posiciones son mayoritarias, aunque no todos los que defienden la restauración y preservación del monumento estarían dispuestos a suscribir la radicalidad de esos juicios sobre el proceso de modernización en curso ni, menos aún, todos los que defienden su demolición se entusiasman con él. En general, la mayor parte de los encuestados son miembros de una generación que mira con recelo el rumbo que está manifestando el gobierno roquista, el nuevo estado que surge con plenos poderes y desconocido grado de autonomía, y la «anómica» sociedad que deviene cuando todo se coloca bajo el manto del «progreso material», coincidencia que nos permite perfilar con mayor precisión el significado de los alineamientos específicos.

Lamas presenta el problema del valor en términos excepcionalmente claros: defiende la pirámide diferenciando justamente entre las dos clases de monumento, sosteniendo que si al monumento artístico es posible exigirle que acompañe «el desarrollo de la riqueza y el progreso de las artes», los monumentos históricos «no están sujetos a las leyes del progreso y de la perfectibilidad, porque son del pasado, el hecho consumado, irrevocable, intocable». La concepción romántica de que la principal función de la historia no es hacer magisterio de la vida –como propone la célebre sentencia de Cicerón que Lamas se encarga de refutar– sino ligar hacia atrás a una comunidad, se apoya en una necesidad de monumentos cuya autenticidad sea capaz de interpelar miméticamente la identidad cultural de un grupo social, de hacer presente con su propia materialidad una serie de códigos morales en los que se sintetiza el legado que rememoran. Pero esta demanda puede ser formulada exclusivamente por un grupo social para el cual el monumento no ha perdido una primitiva función referencial. El espacio público, para este grupo, es un ámbito de

signos familiares, como lo es la propia historia nacional que no sólo se confunde con la de Buenos Aires sino con la de una clase social o, incluso, la de un grupo de familias.

Por el contrario, los que apuestan a la demolición, como el propio Alvear y Sarmiento, advierten dos cosas: por una parte, y esto en sintonía plena con el espíritu del roquismo, que las «imperfcciones» de la pirámide reivindicadas por su «autenticidad» no hacen más que dejar viva la provisoriedad de la Revolución, en un momento en el que lo que se busca es dar por cerrado el ciclo de la provisoriedad y la excepcionalidad; por otra parte, que aquella familiaridad del *locus* es un obstáculo para incluir en el ritual nacional a grupos más amplios y diversos, para consolidar el carácter metropolitano de la nueva ciudad y lograr la universalización de las representaciones y la escenificación de la memoria. Podríamos decir que mientras Lamas quiere mantener la pirámide como resto del «lugar antropológico» que ve en la plaza –es decir, un lugar identificador, relacional e histórico–, la propuesta de remodelación quiere convertirla en un «lugar de la memoria»: es decir, un lugar en el que se capta la imagen de lo que una sociedad ya no es, su diferencia, justamente para producir un nuevo proceso de identificación y de construcción comunitaria⁹. Y ese proceso sólo puede fundarse en la ruptura con el pasado que produce la idea de belleza.

Pilar González ha mostrado cómo en las reformas del Estado de Buenos Aires ya se había puesto en acción un «dispositivo de la memoria» para fijar con hitos urbanos la memoria nacional como memoria porteña¹⁰. La reforma de Alvear, en cambio, lo que busca es convertir el corazón de la ciudad en el corazón de la nación. Se trata de la operación simbólica opuesta a la de veinticinco años atrás: durante el Estado de Buenos Aires la ciudad se había apropiado de la memoria de la nación y ahora es la nación la que está en condiciones de reorganizar la memoria de la ciudad, pero ya no en el sentido de la polémica Buenos Aires/interior, sino en el sentido de la nueva idea de estado-nación, en la medida en que viene a sancionar a nivel urbano la posesión ya establecida y garantizada por la federalización. Alvear propone un escenario completamente nuevo, capaz de construir una nueva memoria para el estado-nación, pero, sobre todo, de integrar a sus rituales a las masas de recién llegados; un escenario que no sólo interpelase por la carga simbólica de su *locus* a los iniciados en las formas de la memoria nacional, sino que a través de la belleza monumental del propio espacio urbano se hiciese capaz de reproponer la nueva historia al conjunto de la nueva sociedad. Por eso, si antes se habían realizado agregados sobre una base siempre reconocible de signos, a cuya restauración material se podía apelar, lo que se busca ahora es una sustitución completa de contenidos y formas. Por primera vez en Buenos Aires se escenifica de tal modo el con-

flicto entre tiempo histórico y espacio urbano: el nuevo espacio público debía surgir de la destrucción más completa del anterior para poder redistribuir los valores acordados que fundan la comunidad en función de una efectividad general –la *belleza*– y no de su valor de referencia auténtica, mostrando que para fundar una nueva hegemonía la elite del estado debe estar dispuesta a fundar de nuevo la historia y sus señas.

Así, este conflicto podría iluminar la existencia de dos modalidades del nacionalismo finisecular: un nacionalismo cultural (bastante anterior al «primer» nacionalismo cultural al que nos habituó la historiografía, el del centenario) que, aunque ya no acepta las consecuencias autonomistas de las reformas del Estado de Buenos Aires, mantiene su idea de que la ciudad es la sede «natural» de la historia patria, y por lo tanto busca preservar sus claves familiares; y un nacionalismo de estado –o nacionalismo oficial, como propone Gramuglio–, que está buscando producir los dispositivos sociales, culturales y simbólicos capaces de construir el estado-nación a partir de reglas completamente nuevas y en una ciudad que se va a querer completamente nueva¹¹. La pirámide no se demolió, y veremos que seguirá siendo motivo de polémica, pero el conjunto de cambios convirtieron eficazmente el espacio urbano del corazón de la ciudad en el corazón de la nación.

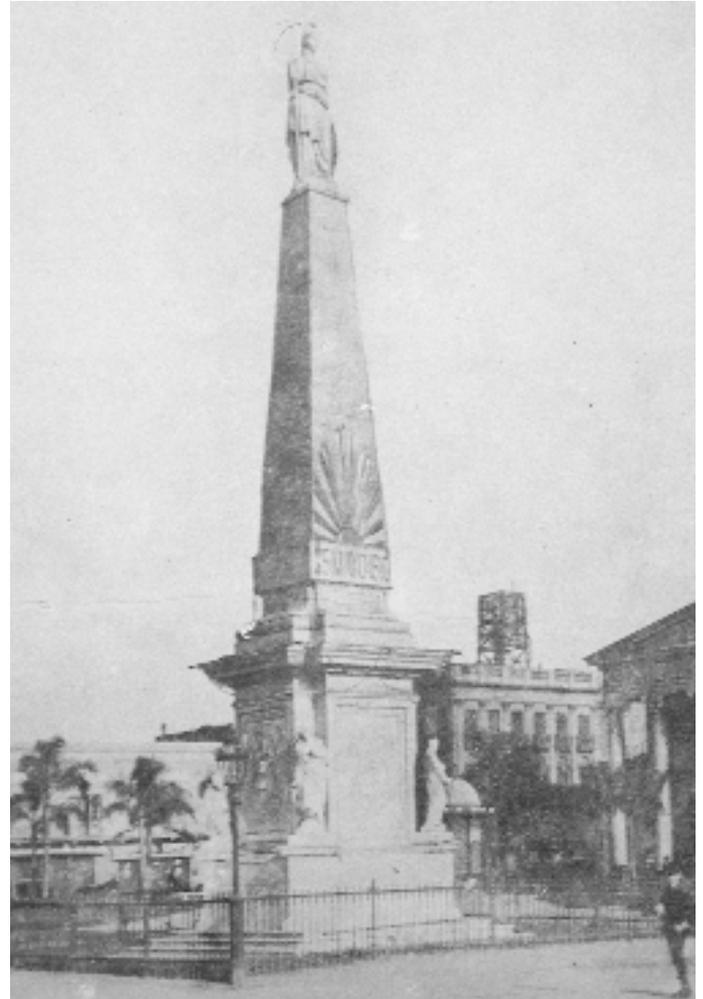
2. La autenticidad como «máscara verdadera»: el monumento contra la ciudad

La discusión sobre la pirámide podría verse como prolegómeno de la oleada de construcción monumental e histórica que Berton ha mostrado desplegada entre 1887 y 1891: reacción de la elite frente al aumento de las celebraciones de las colectividades extranjeras, esa oleada se manifestó en una ritualización de las prácticas de la memoria, apuntando a la capacidad reproductiva de la escuela y encontrando en la ciudad el espacio por excelencia para materializarla: plaquetas conmemorativas en los solares históricos, nueva nomenclatura recordatoria de figuras o acontecimientos patrios para calles y plazas, un centro articulador en el Museo Histórico para dar coherencia de red a esa multitud de signos dispersos, y las procesiones cívicas, masivas y marciales, de los batallones escolares como modalidad de insuflarle sentido periódicamente¹². Este es el clima cultural en el cual Rojas publica *La restauración nacionalista* en 1909: «La historia no se enseña solamente en la lección de las aulas: *el sentido histórico*, sin el cual es estéril aquélla, se forma en el espectáculo de la vida diaria, en la nomenclatura tradicional de los lugares, en los sitios que se asocian a recuerdos heroicos, en los restos de los museos

y hasta en los monumentos conmemorativos, cuya influencia sobre la imaginación he denominado *la pedagogía de las estatuas*»¹³.

Desde ese punto de vista, el libro de Rojas no implica ninguna innovación en el clima de ideas oficial desde los años 80; pero, a lo largo de la primera década del siglo la mutua alimentación entre esta tendencia y las iniciativas para la celebración del centenario producirán una verdadera saturación historicista de la cual es sintomático. Algunos datos son muy conocidos: en 1908 se formaliza para la escuela una «liturgia cívica de intensidad casi japonesa», como designa Halperin el diseño de la «enseñanza patriótica» pormenorizado por el Consejo Nacional de Educación dirigido por Ramos Mejía; allí ocuparán un lugar destacado las visitas a museos y monumentos y la provisión masiva de iconografía histórica, junto a la celebración uniforme de las efemérides y el saludo diario a la bandera¹⁴. Para ello el estado encarga una serie de informes que serán referentes del debate sobre la educación, la historia y la nacionalidad, como el libro de Rojas citado, los de Ernesto Quesada o Leopoldo Lugones; también se produce una secuencia de encargos oficiales que dan como resultado los primeros textos sobre el patrimonio arquitectónico e histórico en el país, y podría decirse que una completa línea de la historiografía nacionalista nace en esos encargos oficiales; asimismo, se realiza una masiva renombración de calles y paseos con motivos patrios¹⁵.

En el tema de los monumentos también se produce una proliferación espectacular de iniciativas. A pesar de que el problema ya estaba enunciado, a comienzos de siglo seguían siendo muy pocos los monumentos erigidos en lugares públicos para la conmemoración histórica y patriótica que, por añadidura, aquella ritualización en creciente perfeccionamiento demandaba. Cada monumento se integraba con gran pompa a esa red en formación, pero todavía seguían siendo muy pocos para que la misma tuviera la densidad buscada¹⁶. Existían otras esculturas, pero o no contaban en este rubro o, por el contrario, aparecían como amenazas a la construcción de la nacionalidad: en el primer caso, la profusa estatuaria de la Recoleta, punto de arribo de cantidad de demostraciones públicas y el primer ámbito en que los porteños se educaron en la polémica escultórica, entre la admiración general y el desprecio elitista por los muchos «mamarrachos de la marmolería criolla» (como describía irritado López en *La gran aldea*), pero que no contaba para la tarea nacionalizadora porque la concentración en un único sitio de la profusión monumental tiene el sentido opuesto al de una didáctica distribuida en el espacio público de toda la ciudad; en el caso de las esculturas que aparecían como amenaza a la identidad nacional, la estatua de Mazzini de 1878, en la Plaza Roma frente al puerto, emblema para Rojas de la política



cosmopolita de Buenos Aires junto con la estatua de Garibaldi que se levanta en 1907 en Plaza Italia.

A partir de comienzos de siglo, entonces, ya en el cauce de la celebración del centenario, las estatuas se multiplican¹⁷. En Buenos Aires se reabre la discusión sobre el monumento a Mayo que reemplazaría la pirámide, para el que se convoca a un concurso internacional de gran repercusión; se disponen las donaciones monumentales de las colectividades extranjeras (como el Monumento a los Españoles); se encargan las estatuas de los miembros de la Primera Junta, de Rodríguez Peña, Garay y Vieytes, y se reforman muchas de las existentes (como la de San Martín), en una especie de carrera contra reloj para poblar de inauguraciones el centenario. Tal proliferación coloca el problema monumental en el centro del debate ideológico por efecto de su propia potenciación: en cuanto se amplía el panteón de los héroes pasibles de representación monumental, la demanda de nuevos reconocimientos asume la forma de un espiral indetenible, al punto de que aquí se inicia algo tan común desde entonces pero inimaginable sólo unos años antes, la conversión de la toponimia y los monumentos en evidencia polémica. Es significativo que, a la hora de confrontar con las tesis de *La restauración nacionalista*, Roberto Giusti decida precisar sus diferencias eligiendo otros monumentos, proponiendo «no sólo a Moreno, a Rivadavia, a San Martín, adalides respetables de un ideal ya antiguo, no sólo al simbólico Dante que Rojas admite, no sólo a Garibaldi y Mazzini que él propone arrojar a un desván, sino también, ¿y por qué no?, a Carlos Marx, a Emilio Zola, a León Tolstoi, campeones de los nuevos ideales»¹⁸. Del mismo modo, el hecho de que Olegario V. Andrade no tenga estatua, ni calle con su nombre, «mientras nuestra prodigalidad de gloria levanta monumentos a todos los generales subalternos de nuestras guerras y denomina las calles de la “Atenas del sud” con los nombres de cuanto político mediocre ha producido nuestra fecunda democracia», le sirve a Manuel Gálvez en 1910 como clave retórica para demostrar que Buenos Aires desprecia sus poetas y, por supuesto, todo lo espiritual¹⁹. Como en el otro caso, lo más interesante es que su rechazo a la ciudad-puerto y su «fecunda» democracia se debe manifestar también en una lista de monumentos, diferente a la oficial; lo que no se cuestiona es que sea ésa la manera de representar los valores²⁰.

Pero dentro de ese reclamo ecuménico de monumentos, el nuevo nacionalismo cultural del centenario propondrá un uso muy particular porque, por primera vez, la ciudad sobre la que se busca intervenir es pensada como un territorio enemigo. Hasta entonces, todas las polémicas monumentales habían partido de un reconocimiento identitario con la ciudad; ahora, la voluntad de cambio opera desde el extrañamiento más radical. En *El diario de Gabriel Quiroga*, por ejemplo, la ciudad es la encarnación de todo

lo que la sociedad tradicional ha perdido por la modernización; una y otra vez Gálvez denuncia su esencia de mercancía, su materialidad comercial y extranjera, estructurando la serie blindada *Buenos-Aires / ciudad-puerto / ciudad-fenicia*: «No nos importa que nuestras casas, pasando de mano en mano y vendiéndose diariamente, tengan algo de prostitutas». Pero la metáfora puede ser aún más abarcante, porque toda Buenos-Aires (con guión, como escribe Gálvez con gesto arcaizante, como si quisiera hacer presente el contraste con la ciudad tradicional) es, en verdad, «una hermosa prostituta que está aprendiendo a embellecerse y que bajo el esplendor de su carne cosmopolita y el mimetismo de su lujo complicado y estrepitoso, deja percibir a cada instante su burda condición»²¹. Materialismo versus espíritu artístico, veneración fetichista hacia el dinero versus culto de los valores nacionales, cosmopolitismo versus nacionalismo, falsedad versus honestidad, complicación del lujo versus simplicidad de la belleza verdadera, aristocracia versus rascacuerismo: una secuencia de oposiciones que no cesará de reproducirse y ampliarse en las siguientes décadas, dando el tono a un extendidísimo clima de ideas antiurbano.

Se ha escrito mucho sobre esta generación intelectual de la que salen los principales nombres del «renacimiento nacional»: su idealismo, su espiritualismo, su condición de provincianos pobres y bohemios en la metrópoli indiferente —a la que, por añadidura, algunos de ellos podían responsabilizar por el ocaso de las glorias familiares en provincia²². Un miembro en muchas cosas diferente de ese grupo, como Alberto Gerchunoff, va a recordar unos pocos años después hasta qué punto habían alimentado una ideología antimetropolitana: «éramos increíblemente injustos con Buenos Aires», dirá precisamente en un banquete a Gálvez²³. ¿Qué son, entonces, los monumentos para ellos? Una redención: la red de monumentos es vista ahora como un manto purificador sobre la metrópoli ajena y desmemoriada. La trama de signos históricos y nacionales se piensa como algo extraño a la ciudad, que debe ser impuesta a ella: la implantación a la fuerza de un esqueleto espiritual que le tuerza el rumbo a la «carne cosmopolita»; un plano sensible de claves que superponiéndose a la ciudad homogénea organice y cualifique su anomia mercantil.

El valor de la autenticidad ya no disputa en el centenario con el de la belleza de los monumentos nuevos, sino con algo externo a ellos: los monumentos (viejos y nuevos) son depositarios de la autenticidad de la historia frente a la inautenticidad de la ciudad y semillas desde donde imaginar su transformación radical. Lo que marca una diferencia profunda entre estos nacionalistas y el historicismo europeo que toman como ejemplo: porque en Europa la propia ciudad —con su arte público abundante y de calidad sedimentada por siglos— ya le había dado al romanticismo los argumentos para una ligazón entre historia y folklore, arte culto

y popular, nacionalismo político y cultural. Aquí la ciudad no ofrece ninguna ayuda: para alguien como Gálvez, porque se han invertido los valores de la antinomia sarmientina entre civilización y barbarie; para alguien como Rojas, porque aunque sigue definiendo sus valores en los mismos términos, lo que ha cambiado desde Sarmiento es el escenario y la forma de esa antinomia: «su teatro es la ciudad ya no es el campo, y los montoneros ya no emplean el caballo sino la electricidad: Facundo va en el tranvía», ejemplifica²⁴. El problema, en todo caso, es que ese cambio de escenario no es neutro con respecto a la antinomia, porque lo que se va a producir en la ciudad es una mezcla indiferenciada entre sus términos: eso es la Babel metropolitana, la imposibilidad de decidir qué es civilización y qué barbarie, el ocultamiento permanente de una en otra.

Ahora bien, estos ingredientes culturales son bastante conocidos y previsibles en el «renacimiento nacional» del centenario; lo interesante es notar la cantidad de puntos de contacto que muestran con la cultura oficial de entonces, generalmente asociada con exclusividad al optimismo y el culto ciego al progreso que los mismos espiritualistas se encargaron de denunciar. Por ejemplo, protestando por la despreocupación oficial por el patrimonio arquitectónico, Rojas señala cómo Enrico Ferri, a pesar de ser «extranjero y campeón del internacionalismo», se indignó con ese desinterés y planteó que la casa de Sarmiento, «como arquitectura y como reliquia histórica» le había causado «una impresión estética y cívica más grande que la Avenida de Mayo»²⁵. Sin embargo, no sólo para Rojas sino para toda la elite la Avenida de Mayo estaba dejando de ser emblema de la modernidad para convertirse en emblema del baile de máscaras de una nueva barbarie cívica: la de la burguesía rastacuera y los nuevos ricos inmigrantes. Y el culto al pasado, manifestado en los restos ilustres o en los «rincones pintorescos» de la ciudad, ya había sido puesto a la orden del día hasta por las revistas ilustradas, las principales promotoras de la visión progresista de la ciudad que ahora se dedicaban a promover también las reconstrucciones historicistas. La diferencia radica en el lugar que se le asigna a esos juicios en una visión global de la ciudad.

Para Rojas, en su caos ecléctico la Avenida de Mayo es sinécdoque de esa Buenos Aires metropolitana, mientras que la casa sanjuanina de Sarmiento lo es de la historia y la nación. Así desprende un programa de preservación patrimonial en el que los monumentos son pensados como intrusión de la memoria civilizadora en un territorio bárbaro. No importa la «autenticidad» de esa memoria, en términos de su localización original: su objetivo es transformar el espacio público de la ciudad, volverlo por su medio «auténtico», «turbar la fiesta de su mercantilismo cosmopolita»²⁶. Dos décadas más tarde, Rojas le encargará a Angel

Guido su casa de la calle Charcas (hoy museo), cuya fachada externa reproduce la de la Casa de Tucumán, entonces demolida, como forma de enfrentar brutalmente la ciudad desmemoriada con un ícono del pasado patriótico.

El pasado como *ícono patriótico*: así ve Rojas la historia en la ciudad. Y así se hace evidente uno de los principales puntos de contacto con las manifestaciones culturales más repudiadas por el nacionalismo cultural, la de las revistas ilustradas y la prensa. Porque es notorio que ellas fueron las grandes constructoras y difusoras, en estos mismos años, de la iconografía patriótica que ha perdurado casi hasta nuestros días. La proximidad del centenario, las demandas figurativas del programa de nacionalización por la escuela, llevan a maximizar la necesidad de fijar una imaginaria patriótica oficial: retratos, símbolos, recreación de escenas, reproducción de objetos para un nuevo consumo nacionalista en los inicios de una industria cultural que plantea una relación fetichista con la historia, produciendo los principales motivos con que se poblará de imágenes la liturgia patriótica²⁷. Esta necesidad tan moderna de imágenes «claras», reconocibles, para un consumo patriótico masivo y eficaz, a su vez le plantea estrechos límites a una búsqueda de modernidad en la otra cara, por decirlo de algún modo, de la función histórica de la representación monumental: el arte. Son reiteradas, en cada encargo y en cada inauguración de monumentos, las polémicas sobre el parecido de los héroes y la verosimilitud de las escenas, pero no sólo en los términos de una demanda de realismo tradicional frente a las «distorsiones» de la expresión artística; se trata de una demanda de figuras arquetípicas para las necesidades fundacionales de una imaginaria que se piensa en su capacidad no representativa sino de reproductibilidad icónica: como las columnas torsas de la Casa de Tucumán en la réplica realizada por Rojas y Guido y como las múltiples reconstrucciones escenográficas que pueblan los actos del centenario²⁸.

El otro punto de contacto se produce en la propia preservación. La cultura oficial va a enfrentar con una ambigüedad radical las aporías de una articulación imposible: entre la celebración del progreso civilizatorio y el culto al pasado que el centenario ha puesto a la orden del día. ¿Qué debe hacer la ciudad frente a la doble demanda de preservación y cambio? La tensión entre las dos certidumbres igualmente poderosas se resuelve precariamente, de un modo ya notoriamente desgarrado, aceptando que el lugar de la memoria en la ciudad sea el ícono patriótico o el Museo. Ambigüedad y escisión desgarrada que se va a manifestar en cantidad de ejemplos presentados por la prensa, pero que va a lograr su más alto grado en el caso de los especialistas urbanos.

Hay que describir mínimamente el clima profesional que imperaba desde finales de siglo para entender el conflicto. Allí encon-

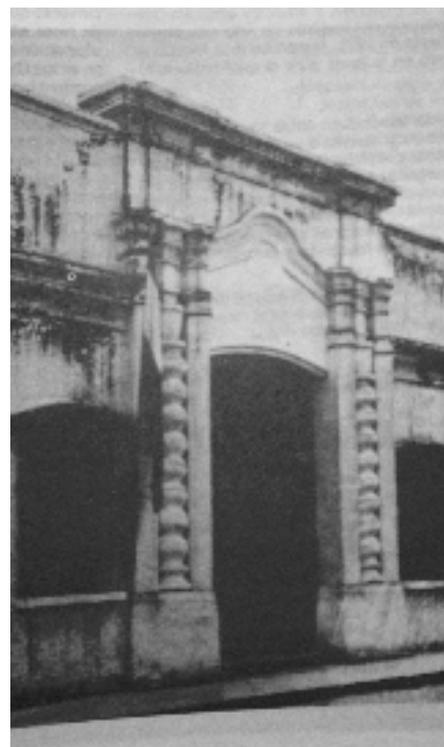
tramos un tipo diverso de nacionalismo, que sirve además para notar la compleja gama de posiciones en el abanico abierto entre el regeneracionismo espiritualista y el nacionalismo oficial: es un «nacionalismo municipal» de técnicos y burócratas, manifestación de los intereses de los nacientes campos disciplinares de la ingeniería y la arquitectura que justamente se van a definir en el marco puesto por las grandes obras públicas urbanas y la consolidación de cuerpos técnicos estatales; siguiendo en buena medida la prédica iniciada por la Sociedad Científica Argentina en las últimas décadas del siglo, pero con una fundamental potenciación dada por la condensación de tópicos ideológicos y la complejización de campos disciplinares del centenario. La ciudad será para ellos el epicentro de una acción reformista y, por ende, *nacionalista*, ejemplificadora. En principio, para que los que construyan la ciudad sean argentinos; esta es, como se sabe, la primera función de las instituciones que se forman en el filo del siglo (Centro Argentino de Ingenieros, Sociedad Central de Arquitectos, Escuela de Arquitectura); función común y común ideología, aunque rápidamente aparezcan conflictos de todo tipo en su propio seno: entre arquitectos e ingenieros, entre técnicos de oficinas públicas y profesionales liberales, etc.²⁹. En segundo lugar, para que la propia ciudad que construyan sea *argentina*. En plena crisis del eclecticismo y en pleno malestar nacionalista del centenario, esto va a significar centralmente dos cosas: la prédica enfática por la utilización de materiales nacionales y por la experimentación técnica que permitiera el desarrollo de industrias locales (Carlos María Morales proponiendo el uso de maderas del país para el adoquinado, Domingo Selva aprovechando mínimas obras de infraestructura para experimentar el hormigón armado, Carlos Thays seleccionando ejemplos de la flora nacional para el arbolado); y la búsqueda de un estilo arquitectónico y urbano que exprese un «arte nuevo», propio, nacional, desde las búsquedas coloristas de Alejandro Christophersen hasta los relevamientos de arquitectura colonial de Juan Kronfuss³⁰.

Pues bien, en 1905, en plena efusión historicista; en plena búsqueda de un nacionalismo técnico militante; en plena expansión, por añadidura, de las teorías pintoresquistas que ya traen como valor agregado la articulación entre el nuevo historicismo urbano y el nacionalismo de los círculos intelectuales y artísticos centroeuropeos sumamente funcional al clima del centenario; en ese marco, la revista de la naciente corporación de los arquitectos reacciona con unanimidad contra una propuesta legislativa, a tono con las múltiples escenificaciones iconográficas de finalidad educativa, de reconstruir el Cabildo para convertirlo en museo histórico³¹. La revista se opone a través de una encuesta entre los arquitectos de renombre que se considerará un verdadero «plebis-

Casa de Ricardo Rojas en la calle Charcas, proyectada por Angel Guido en 1929 (hoy Museo). La fachada imita a la de la Casa de Tucumán, entonces demolida.



Casa de Tucumán reconstruida por Mario J. Buschiazzo en 1943.



cito técnico». A diferencia de la polémica por la pirámide en los años 80, ya no va a ser el progreso del arte lo que presida las principales oposiciones a la preservación del monumento, porque desde entonces las ideas sobre las relaciones entre la historia y la ciudad se han modificado mucho. Entre los encuestados, sólo a quienes no han sido afectados por las nuevas teorías urbanísticas el Cabildo les parece directamente un «adefesio»; si se quiere conmemorar el hecho histórico se debe, para ellos, demolerlo y realizar una construcción nueva en función de los criterios estéticos contemporáneos, porque, en términos del arquitecto Moreau, «los grandes pueblos deben conmemorar sus ideales cívicos, pero deben también evitar el ridículo»³².

Pero muchos ya son sensibles, en cambio, a la íntima unidad entre restos materiales, memoria urbana y urbanística moderna. Su negativa a la reconstrucción estará sostenida, entonces, en la ausencia de autenticidad: desde este punto de vista no tiene sentido conservar fragmentos y menos aún realizar reconstrucciones. La respuesta, en definitiva, será la misma: mejor demoler, construir un edificio monumental y realizar una maqueta en yeso de toda la vieja Plaza de Mayo, para recrear y recordar el ambiente completo. Víctor Jaeschké, principal introductor del pintoresquismo sitteano en Buenos Aires, se encolumna en esta posición: después de tantas reformas, ese resto informe es cualquier cosa menos el Cabildo. Pero, ¿es admisible un pintoresquismo sin historia? ¿Leían tan mal a Sitte? ¿Es lógico que en el paroxismo del historicismo nacionalista del centenario se desaproveche esa veta, tan principal y tan funcional, del pintoresquismo urbanístico? El problema es que todavía no estaba suficientemente madura la conciencia sobre el valor de antigüedad –como para valorar la preservación de los restos mutilados– pero la defensa del valor histórico ya era completamente insuficiente en sede arquitectónica como para sostener una reconstrucción. Y esto es lo que separa, aún formando parte del mismo clima de ideas, el nacionalismo cultural de Rojas –con su lógica salida hacia el neocolonial– del nacionalismo técnico de los arquitectos.

Esta diferencia se sitúa de lleno en el debate prototípico del centenario sobre la relación, en un país nuevo, entre modernidad y tradición. ¿Qué significa que el Cabildo sea un «adefesio»? Lo primero que hay que descartar es que se trate de simple europeísmo, por el cual los monumentos valiosos serían los de allá: se discute bajo el impacto de la reconstrucción del campanile del palacio ducal en Venecia, recientemente derrumbado, y, por ejemplo, para Santiago Barabino –uno de los ingenieros más enfáticos en su nacionalismo técnico–, el campanile también es un «mamaracho [...] que como homenaje al buen gusto se vino abajo»; su reconstrucción es un error tan grueso como el que se cometería con la del Cabildo. Otra explicación que debe descartarse por



Reconstrucción escenográfica de la pirámide de Mayo en la celebración del centenario en provincias, en *Caras y Caretas*.

tautológica es la que sostiene que el Cabildo es un adefesio porque la «pobre» arquitectura colonial rioplatense todavía no podía ser valorada (se sabe, recién hacia 1915 la revaloración colonial adquirirá forma de manifiesto neocolonial). Pero esto sería suponer que el neocolonial le ofrece a la cultura arquitectónica una verdadera salida para el problema planteado y ya veremos que no es así; además, son muy pocos años de diferencia y es claro que estamos frente a la misma sensibilidad: desde 1904, con el viaje de Lugones a las misiones guaraníicas se ha comenzado a relevar sistemáticamente el patrimonio colonial, la revaloración hispanista ya ha dado sus primeros frutos revisionistas, los viajes a los Archivos de Indias comienzan a hacerse frecuentes y la revaloración de otras arquitecturas de la colonización hispánica ya ha ganado su lugar: no es sólo la densidad artística y cultural de los barrocos peruanos o mexicanos, sino también el colonial norteamericano, tan «pobre» como el rioplatense, y que bajo el influjo de los *Arts and Crafts* ruskinianos –de tanta influencia también en Buenos Aires– ha producido desde finales de siglo toda una moda de revival hispánico en California³³.

El problema es otro, y queda planteado ejemplarmente en la respuesta a la encuesta que da Christophersen –recordemos, maestro de los arquitectos académicos y uno de los primeros, en 1913, en proponer una relectura operativa del colonial: «El antiguo Cabildo, aparte de los recuerdos y tradiciones que encierra, no ha tenido nunca un verdadero mérito artístico, por cuanto este edificio, como la mayoría de los que se levantaron en la época colonial en la Capital, fueron obras de modestos “alarifes” y no inspiración de los muchos y buenos artistas que vivían en la madre patria. Y sea dicho de paso que de deplorar es que todas esas obras coloniales no tuviesen real y verdadero mérito arquitectónico, por cuanto muchas de ellas fueron construidas con sensatez y quizá con más adaptabilidad al clima y al medio ambiente que muchos de los edificios nuevos de los cuales se vanagloria Buenos Aires».

El nacionalismo técnico constitutivo de los nacientes campos disciplinares involucrados en la construcción de la ciudad ya permite leer en positivo la «sensatez» y la «adaptabilidad al clima y al medio ambiente» como plus distintivo frente a la ciudad moderna: el espíritu del lugar, la naturaleza, los materiales originarios, ya han sido erigidos a través de Taine por la misma Academia en canteras donde buscar una expresión artística y arquitectónica propia. En ese contexto, la ausencia de «mérito arquitectónico» que se señala para el colonial revela la imposibilidad de la disciplina arquitectónica de buscar en la figuración colonial una respuesta adecuada a los problemas metropolitanos, como bien lo fundamentará el mismo Christophersen más adelante, cuando proponga el neocolonial como figuración sólo posible, por su

carácter pintoresco, para el campo y el suburbio. Lo que significa, en resumidas cuentas, que la arquitectura y el urbanismo no pueden aceptar la respuesta de la iconicidad a la pregunta –que también se formulan con angustia desde comienzos de siglo– por una expresión auténtica y nacional: la ciudad no puede ser vista por ellos como un escenario para la representación patriótica.

Así quedamos enfrentados a una imposición estrictamente disciplinar: la historia, para el nacionalismo técnico, no puede entrar en la ciudad, ni como distribución urbana –porque en Buenos Aires la historia es la cuadrícula moderna que para el pintoresquismo impide la historia–, ni como imagen –porque la cuestión a resolver es la que plantea la profusión de imágenes del eclecticismo. Y es que, como vimos, el gran problema que enfrenta la cultura en Buenos Aires –y en este diagnóstico ya coinciden prácticamente todos hacia el centenario– es el eclecticismo entendido como caos estilístico y pluralidad de lenguajes. El tema dista de ser local: la crisis del academicismo a nivel internacional ha instalado desde finales de siglo en la propia Academia de Beaux Arts francesa la necesidad de desarrollar «estilos nacionales» como contrapartida de la indiferenciación ecléctica; pero aquí ese problema se agrava, porque también las elites de las colectividades extranjeras comparten esa necesidad, que desarrollarán contratando arquitectos de su propia nacionalidad o exigiendo imágenes alusivas, lo que si bien no se traduce en eclecticismo técnicamente hablando, desarrolla una imagen urbana de creciente heterogeneidad³⁴. Esto significa que el problema de los arquitectos argentinos no puede resolverse con el genérico reclamo caracterizador de los «estilos nacionales»: aquí hay que encontrar *un* estilo de los argentinos, imponiéndolo a las otras figuraciones.

Lo cierto es que, contra la opinión generalizada sobre el centenario, en el mismo momento en que la «ciudad burguesa» finalmente parece consolidarse es imposible encontrar quien se enorgullezca de su imagen: con excepción de unas pocas y aisladas voces que van a celebrar inmoderadamente –para ellos la pluralidad de lenguajes será sinónimo de la generosidad de esta tierra que le abre los brazos a todas las razas y a todas las culturas y, por ende, a todos los estilos–, la *imagen* de la ciudad pasa a formar parte de ese debe espiritual que la *materialidad* de la ciudad desoye con prepotencia³⁵.

Entre el espíritu ausente y la materia prepotente: para resolver ese hiato se desarrolla el funcionalismo naturalista de este nacionalismo técnico: la imagen de las cosas debe responder a aquello que las cosas sean, sin afeites ni máscaras. La demanda de transparencia como reacción moderna al desfase también moderno entre forma y contenido se manifiesta una y otra vez en campos que van bastante más allá del consabido reclamo arquitectónico de coincidencia entre forma y función. Las máscaras eclécticas

producen un espacio público irreal, en el que es imposible distinguir verdad y apariencia. Lo único que le consuela a Julio Molina y Vedia en el balance terminante que realiza en 1916 es que esa ciudad presente «no es nuestra», porque fue realizada por arquitectos y constructores extranjeros³⁶. ¿Pero qué arquitectura deberán hacer estos flamantes arquitectos argentinos en nombre de quienes Molina y Vedia postula su balance? Aquí el regeneracionismo le juega una mala pasada al funcionalismo y a su demanda de transparencia: porque mientras no se acepte el fondo material de la ciudad, mientras se sostenga que ese eclecticismo da las claves de los males profundos de la ciudad y la sociedad («esta arquitectura ostentosa es el espejo de la falsedad y vacuidad en que todos vivimos» dice Molina y Vedia en sintonía con Rojas) ¿qué sino ocultar debería ser la tarea de una imagen nueva?

La respuesta icónica es sencilla y va a concluir en el neocolonial con un oximoron: como «máscara verdadera». Ya se puede comprender mejor porqué eso da cuenta de una parte muy limitada del problema: si el espacio público de la ciudad burguesa es una polifonía insoportable, el cocoliche vuelto piedra, lo que ofrece el neocolonial son más imágenes, dobla la apuesta del eclecticismo por un hipereclecticismo. La pedagogía icónica de Rojas puede servir para una educación patriótica, para una noción de espacio público como escenario didáctico, pero ni se aproxima a una respuesta utilizable en el campo del lenguaje en la ciudad, porque la propia tradición de la disciplina arquitectónica lleva a una aporía de la que el neocolonial no se hace cargo: si en plena crisis de los lenguajes académicos se puede acudir al clima, los materiales, el lugar, para buscar el núcleo duro donde anclar un estilo nacional, al mismo tiempo esas referencias son mudas, todavía no constituyen lenguaje, envían al futuro. Es evidente que estamos frente a un debate y una búsqueda análogos a los del «idioma nacional de los argentinos», como tituló su polémico libro el francés Lucien Abeille en 1900; pero, a diferencia de lo que pueden sostener los diferentes nacionalismos en el debate idiomático, el nacionalismo técnico no puede encontrar sus respuestas para la ciudad en ningún pasado, sino que debe apelar a la construcción futura de un «estilo nuevo», como con dramática lucidez planteará Christophersen³⁷.

Este momento de «transición» —es fácil hablar de transiciones desde el futuro—, de irresolución, de malestar, de situación en que lo viejo no da respuesta y lo nuevo no comienza a aparecer, va a traducirse en las disciplinas que construyen la ciudad en un llamado al orden, en la formación de un «partido de la sobriedad» —según la feliz denominación de Liernur— que tentará diferentes caminos de búsqueda estilística: retorno a un clasicismo severo, colorismo, arquitectura «técnica»; en este terreno ambiguo, el neocolonial será sólo una cantera más de búsqueda.

3. La belleza en la autenticidad: del clasicismo a la abstracción

Planteado este debate podemos volver, entonces, al tema del monumento, porque sólo a partir de la comprensión más cabal de la peculiar encrucijada del debate estético, cultural y urbano del centenario, puede advertirse la excepcionalidad de las propuestas de Leopoldo Lugones para los monumentos conmemorativos de Mayo³⁸.

Uno de los aspectos fundamentales de la celebración fue la convocatoria que realizó en 1907 la Comisión Nacional del Centenario a un concurso internacional para la realización del principal monumento que se ubicaría en la Plaza de Mayo, nuevamente en reemplazo de la pirámide. El concurso recibió una mayoría de presentaciones francesas e italianas, todas en los estrictos marcos de la tradición académica; en mayo de 1908 se realizó la exposición en la Sociedad Rural con gran resonancia. Se designaron en una primera selección seis trabajos que —con modificaciones solicitadas por el jurado entre las que figuraban la preservación de la pirámide tantas veces condenada— debían competir en un concurso final del que saldría el ganador³⁹.

En el curso de este proceso Lugones escribe dos artículos, «El templo del himno» y «El monumento del centenario», que publica en 1910 en el libro *Piedras liminares* con su conferencia «La cacolitia (ensayo sobre antiestética moderna)», en la que rechaza la construcción de la basílica de Luján en estilo neogótico⁴⁰. Es evidente que estas incursiones en el debate monumental se ligan a preocupaciones muy básicas de su proyecto estético-político: sólo la arquitectura monumental —ya que no la escultura sin más— ofrece para Lugones idéntica capacidad que la poesía para encarnar la patria. Aquí se vuelve clara la influencia ruskiniana de *Piedras liminares*: más allá del aire de familia del título y de la citación de autoridad en la argumentación sobre el gótico, en aquella conclusión principal se resume su inspiración: «No hay más que dos grandes conquistadores del olvido de los hombres: la poesía y la arquitectura», había señalado Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura*⁴¹. El problema es que, por obra de este punto de partida ruskiniano, Lugones queda enfrentado al grado cero del debate sobre el carácter nacional en la arquitectura, porque ya ni siquiera alcanza con buscar una arquitectura nacional —el problema de los arquitectos—, sino —el problema del poeta nacional— una arquitectura en la que *todo* exprese la nación⁴².

Desde esa perspectiva juzgará la exposición de trabajos, con una conclusión terminante: se trata de un conjunto de «proyectos para sepulcros»; lo que es peor, «sepulcros para militares» (y el antimilitarismo de Lugones es en estos textos del centenario sólo comparable a su anticlericalismo y a su antirrepublicanismo)⁴³.

En gran medida, la ausencia de propuestas de calidad es el resultado natural, para Lugones, del tipo de convocatoria realizada: el concurso como institución y las comisiones de notables como sus obligadas instancias burocráticas de decisión (como ejemplo perfecto del fracaso de la democracia, agregará, que hace depender todo valor de las «virtudes quiméricas» del sistema parlamentario).

La institución del concurso presenta dos contradicciones en el desarrollo de una cultura técnica y artística periférica. La primera, entre la calidad y la generación de oportunidades: la calidad viene asociada al artista de genio extranjero que se contrata especialmente, porque nunca se «rebajaría» a competir en un concurso, mientras que la apertura transparente de las oportunidades es fundamental para quienes están preocupados por la construcción de un sistema estable de legitimidad disciplinar; por eso artistas como Lugones o Cané, ajenos a los problemas institucionales de la constitución de campos profesionales, eran partidarios de los encargos directos, mientras los arquitectos e ingenieros van a hacer del concurso público la condición *sine qua non* de todo el andamiaje institucional de la profesión liberal. La segunda, más crítica, es la contradicción entre el prestigio otorgado por un concurso internacional (prestigio al que estaban asociados la mayoría de los emprendimientos en las exposiciones universales) y el nacionalismo que preside por definición las iniciativas monumentales, contradicción que ya había generado escándalos de magnitud en otros países, como en el caso del monumento a Vittorio Emanuele: «¿Pero por qué había de ser mundial el concurso cuando lo que se pedía era lo más italiano?», se preguntaba un crítico de ese país luego de anulado el concurso ganado por el francés Nénot⁴⁴. La potenciación del *valor nacional* agrega elementos novedosos a la polémica entre autenticidad y belleza.

De tal modo, mientras la *Revista Técnica*, en su consecuencia por garantizar un sistema de concursos, va a rechazar la inclusión del único argentino entre los seis preseleccionados –Rogelio Yrurtia–, porque su proyecto no cumple con las bases («el triunfo de un artista nacional no puede ser preferido al triunfo de la justicia»), Lugones va a fundamentar buena parte de su crítica en la incompreensión de la finalidad del monumento que demostraron los proyectos extranjeros: su principal desajuste fue representar «independencias y libertades para todo servicio»; no advertir, por ejemplo, que si el león es el símbolo de la monarquía cuya derrota se celebra, «era un rasgo de elemental buen gusto evitar el león. (...) Aquello, sin embargo, hormiguea de leones».⁴⁵

Independencias, libertades y leones abstrusos: una crítica similiar hará Rojas al basamento a San Martín realizado para el centenario por el escultor alemán Eberlein, por sus escenas «disparatadas» en las que las jóvenes criollas han resultado «una Margarita

de corpiño alsaciano y de altos tacones, y el criollo ganadero, un rubio mancebo de la guardia prusiana»⁴⁶. Pero más allá de esa similitud, en Lugones sorprende que señalar ese desajuste le sirve, en verdad, apenas como primer paso para subvertir por completo la lógica de la retórica académica. Mientras todo el debate local sobre el monumento se mantiene en el marco de la legitimidad académica, señalando aciertos o errores compositivos y la mayor o menor propiedad de las resoluciones alegóricas, Lugones descubre, en gesto vanguardista, su referencialidad convencional y, con una mirada externa a su norma, convierte la alegoría en parodia: «En un individuo sano y sincero, el espectáculo de personas que deliberan gravemente, habiéndose trepado para ello sobre una cornisa, un ábaco o un dintel, resulta absurdo desde luego; [...] “¿Qué harán allá esos tipos?” será la pregunta obligada y natural, seguida por la risa consiguiente. Ese es, en efecto, el procedimiento fundamental de la parodia: héroes o dioses que representan escenas extrañas a su carácter, o se sitúan en lugares inadecuados al mismo. Cuando vemos, entonces, trepadas sobre un pilar o dintel a las personificaciones de la libertad, de la patria, de la gloria, sin causa racional ninguna, y sólo porque una posición tan inadecuada se le antojó al proyectista estación eminente, podemos calificar eso de parodia, y preguntarnos sin irreverencia: “¿Pero qué demonios se han subido a hacer allí la Patria, la Libertad y la Gloria? ¿No es eso ir a disputar absurdamente y en solemne conciliábulo sus maulladeros de amor a los gatos de la gotera?...”»⁴⁷.

Sin causa racional ninguna: la crítica de Lugones al academicismo se deposita en su punto más débil, en el sentido de que el monumento es el programa más sujeto a convenciones: al ser pura condensación retórica, rota su racionalidad intrínseca nada lo justifica, todo en él es posible de burla. Precisamente, su convencionalismo le impide al monumento ser un campo de innovación lingüística: a diferencia de la arquitectura, su único sentido es la comunicación de sentido. Y mientras no se quiera comunicar el sentido del progreso técnico –a lo que la torre de Eiffel ya ha dado una respuesta–, en 1910 el rechazo al academicismo enfrenta al artista a un vacío completo de referencias. Piénsese que estos años son los de los primeros esbozos de un arte monumental post academicista en el mundo, como el que puede verse en los bocetos de Sant’Elia o en los espacios escenográficos de Adolphe Appia.

Ya en el terreno de las sugerencias formales para el monumento, toda la propuesta de Lugones es un intento por salir de esa encrucijada, la misma que enfrentan, sin demasiado éxito y con una conciencia todavía difusa, las búsquedas de un «estilo nuevo» de los arquitectos. Es notorio que se apoyan en los mismos recursos. En primer lugar, la apelación a «la función» como anclaje social del arte: «en la estética del pueblo, es necesario conciliar lo útil, porque en el pueblo los pobres son muchos más que los

ricos, y por lo tanto la necesidad es siempre superior al placer», dice Lugones para proponer que el monumento sirva al mismo tiempo como panteón y museo. En segundo lugar, la apelación a los materiales, la naturaleza y el espíritu del sitio para establecer la propiedad argentina de la obra: «un monumento levantado con los materiales más valiosos del país sería también más carne de su carne». Para ello propone comenzar «por ese bello asperón rosa de Misiones que ensayaron los jesuitas en sus antiguas iglesias», que Lugones conoció gracias al encargo oficial del relevamiento de 1904: «Un palacio del color natural de esa piedra, con esculturas blancas, llevaría, por ese sólo detalle, positiva originalidad en sí, hallándose destinado por nuestra luz y por nuestro ambiente, a adquirir con los años una pátina dorada, especie de permanente tibieza solar, como el temple de ciertas nubes tardías, que es quizá la belleza suma de la piedra ordenada por el hombre. [...] La sola idea de un friso colosal que luciera nuestros ónices y jaspes más bellos, comporta una pompa estupenda, a la cual podrían agregar sus maravillas nuestras maderas en composiciones adecuadas»⁴⁸.

También de idéntico modo que el nacionalismo técnico, Lugones ve aquí además una ocasión para la industria local: «¿Me atreveré a añadir para satisfacción de escrúpulos comerciales, que eso sería a la vez una exposición permanente de nuestros productos?», agrega en una nota al pie. Por último, la propuesta lugoniana va a coincidir con las búsquedas arquitectónicas también en el recurso a las formas más severamente clásicas, en su llamado al orden. Pero aquí comienzan sus diferencias.

En un nivel, por el rigorismo con que Lugones apelará a la geometría más elemental, al punto de remitir a ciertas imágenes de los arquitectos revolucionarios franceses del siglo XVIII; por ejemplo, cuando para el Templo del Himno propone un cuadrado inscripto en un círculo gigante. La apelación a las geometrías primitivas tiene en estos años el encanto adicional de las claves ocultistas, aunque debe advertirse que la vinculación entre materiales nacionales y rigorismo geométrico ya había aparecido en propuestas anteriores: el diputado Aldao imaginaba en 1905 el Monumento del Centenario como «una aglomeración de piedras anónimas traídas de todas partes de nuestro territorio», apiladas como los obeliscos egipcios, ya que «es en la pureza y sencillez geométrica que puede darse expresión simbólica al culto de los antepasados», remitiendo a otro universo de ejemplos sin peso en el medio local, como el monumento a Ames construido por Richardson en Laramie en 1879⁴⁹.

Pero la más innovadora sugerencia de Lugones se da en otro nivel, en una relación de mayor complejidad: entre los materiales nacionales, el rigorismo geométrico y una cualidad geográfico-cultural, que le permite pasar de la sobriedad ya generalizada en la

arquitectura como reclamo de orden, a una celebración de la abstracción geométrica como representación cabal de las características del paisaje pampeano. Si el monumento, como el poema, debe *ser* la patria, su materia esencial debe ser capaz de encarnar la esencia material de la patria, buscada taineanamente en el espíritu del lugar: «...aquí tenemos elementos naturales de valía extraordinaria para la inspiración de nuestras realizaciones estéticas. [...] Primeramente la pampa, cuya horizontalidad inmensa bastaría para engendrar todo un arte reservado y filosófico»⁵⁰. Así, la belleza puede reaparecer en la autenticidad una vez que ésta ha sido redefinida no en su cualidad histórica sino «natural». Y esta relación genérica –grandes dimensiones, formas geométricas puras– será precisada todavía más en Buenos Aires, que también «presenta peculiaridades dignas de tenerse en cuenta»: es «baja y extensa», lo que hace resaltar «la claridad de su ambiente»; «sus horizontes son más vastos; sus masas de aire más poderosas». Son las peculiaridades de la pampa, y es la primera vez que, contra la línea maestra de la cultura argentina que va de Sarmiento a Martínez Estrada, la analogía entre ciudad y pampa comienza a celebrarse y, más aún, que en la búsqueda de representación de su cualidad se recurre a motivos abstractos, a «un arte reservado y filosófico»⁵¹.

Cabe aclarar que esta relación original entre cualidad de la pampa positivizada en la ciudad y abstracción geométrica clasicizante no va a ser tenida en cuenta en absoluto en los debates sobre el monumento –ni en la discusión arquitectónica y urbana inmediata–; el premio del monumento se decidió por un voto a favor del proyecto de los italianos Brizzolaro y Moretti frente al de los belgas Lagae y Dhurcque, en la consabida resolución academicista⁵². A pesar de ello, las posiciones de Lugones abren el camino al planteo más radical con que, más de una década después, la vanguardia arquitectónica y literaria buscará dar sus nuevas respuestas al mismo problema. Así gana inteligibilidad el sentido provocador del gesto de Borges cuando localiza la fundación mitológica de Buenos Aires en «una manzana cuadrada pero en mitá del campo», reuniendo celebratoriamente los dos motivos (cuadrícula y pampa) que ofuscaban la principal tradición cultural; y toda la producción literaria posterior, primero de la vanguardia y luego de diferentes sectores, sobre las honduras metafísicas del «vértigo horizontal» (en la tan celebrada expresión de Keyserling sobre la llanura bonaerense), también se conecta directamente con esta ruptura producida por Lugones.

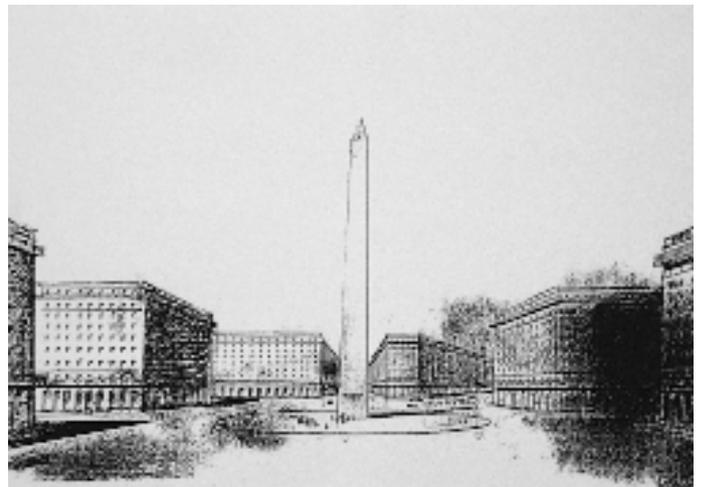
Para entenderlo es necesario notar, más que los aspectos del criollismo urbano que han sido remarcados en los estudios sobre la vanguardia literaria, las claves clasicistas que conectan las experiencias poéticas y ensayísticas de Borges con las fotografías urbanas de Horacio Coppola en los años 20 y con los textos

Vista de la Plaza de Mayo en un proyecto del Ministerio de Obras Públicas de 1934, inspirado casi literalmente en las sugerencias de Enrique Larreta.

Dibujo de Alberto Prebisch del obelisco y su entorno, 1936.

y las arquitecturas de Alberto Prebisch en los 30. No es posible desarrollar aquí estos aspectos, pero digamos, para finalizar, que el obelisco, construido por Prebisch en 1936 en ocasión del cuarto centenario de la ciudad de Buenos Aires, podría pensarse desde este punto de vista como la puesta en acto literal del proyecto lugoniano. Es notorio, de todos modos, que la salida clasicista a las aporías de la cultura académica del centenario es, en los años 30, hegemónica en todo el espectro estético, conformando una verdadera «coalición contraprogresista» que da tono al clima de ideas oficial; el modo en que el tradicionalista Enrique Larreta imagina la reforma para la Plaza de Mayo, inspirando una multitud de proyectos en esos años, es un buen ejemplo: «edificios iguales, tranquilos, como que han sido hechos para durar indefinidamente». Intenta ser una recuperación de la imagen de la plaza según las litografías de Pellegrini de un siglo atrás, pero parece la descripción de la novísima Diagonal Norte, que todos levantan como alternativa al «cocoliche» de la Avenida de Mayo, y que inspira también los dibujos de Prebisch para el entorno del obelisco, aunque en este caso sea el modernismo centroeuropeo el que parezca proveer los argumentos para reivindicar la «sencillez criolla», no sólo como auténtica, sino como bella⁵³. En todo caso, la matriz clasicista ha logrado hacia mediados de los años 30 unificar todos los nacionalismos posibles en la imagen de la representación patriótica.

Así fue leído por los contemporáneos, como muestra Arturo Cencela en un texto entusiasmado que, en la apoteosis de la oficialización de los experimentos de la vanguardia de la década anterior, reúne todos los hilos tendidos desde Lugones hasta Borges en la serie Buenos Aires-pampa-cuadrícula-geometría elemental del *milieu* cultural criollo, incorporando también la tan vapuleada pirámide con que comenzamos el relato: «¡Lo que hemos protestado contra la regularidad de nuestro trazado urbano, exento de sorpresas y de amenidad, como si fuese posible al levantarse una ciudad sobre una llanura sin accidentes y, de hecho, sin límites! Por más que nos obstinemos no nos evadiremos nunca de la geometría, porque nos la impone, como a los egipcios, la naturaleza propia del suelo. A este respecto, ¿no resulta muy significativo que para perpetuar el fasto inicial de nuestra historia como Nación, los hombres de Mayo elevasen en el centro de la plaza gloriosa, la más sencilla y la más gallarda de las construcciones geométricas, la pirámide? [...] La modesta construcción parece indicar un rumbo al arte argentino: el culto de las líneas puras y la búsqueda de la belleza en el número pitagórico. Si hace veintiséis años no la hubiesen movido de donde estaba se enfrentaría con el blanco obelisco de la Plaza de la República, monumento que afirma audazmente el mismo canon estético. Esa coincidencia al cabo de más de un siglo no es un simple efecto del



azar. Es la expresión, instintiva en un caso, más consciente en el otro, del genio propio de la ciudad, que no se acomoda sino a la simpleza de los nobles estilos en que la línea impera soberana. Y para confirmar esa aproximación en el tiempo y el espacio, ahí están la gran diagonal que le sirve de lazo de unión: grandiosa pero blanca y, en lo esencial, uniforme como las casas coloniales»⁵⁴.

Notas

1. Sobre el tema del nacionalismo, sigo algunos textos ya clásicos entre las posiciones recientes, como los de Ernst Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Alianza, México, 1991 (Oxford, 1983); Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge University Press, 1990; o Tom Nairn, *Los nuevos nacionalismos en Europa*, Península, Barcelona, 1979. Sobre las paradojas en la relación pasado-futuro, sigo más precisamente a María Teresa Gramuglio, «Sobre literatura y nacionalismo», mimeo inédito, 1996.

2. Sobre el tema del monumento, sigo, como se verá más adelante, a Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid, 1987 (Viena y Leipzig, 1903), pero con los aditamentos que sobre sus teorías han realizado, fundamentalmente, Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Gili, Barcelona, 1981 (Padua, 1966) y Françoise Choay, *L'horizzonte del posturbano*, Officina Edizioni, Roma, 1992, especialmente la tercera parte «*Mutazione epocale. Mutazione memoriale*».

3. Cfr. Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde*, Gallimard, París, 1988.

4. Riegl sostiene que, así como en el siglo XIX en Europa se había basado todo el tratamiento monumental en la combinación de los criterios de originalidad y unidad del estilo (es decir, en los valores histórico y artístico), el naciente valor de antigüedad (en realidad, producto de la radicalización del espíritu romántico que dio lugar al pintoresquismo urbanístico) era el más preñado de futuro, ya que, restringido todavía a pequeños grupos de especialistas, su carácter de «norma estética fundamental de nuestro tiempo» haría poco a poco inevitable su dominio. Casi un siglo después Françoise Choay prueba, aunque con amargura, que estaba acertado: ella sostiene que a partir de la Carta de Venecia de 1966 se precipita el completo triunfo de la extensión universal del «valor de antigüedad», parámetro de la «revolución memorial» llevada adelante en la segunda mitad del siglo XX por el turismo de masas y los medios de comunicación; ver «*Patrimonio storico e rivoluzioni*», en Choay, *L'horizzonte del posturbano*, op. cit.

5. En general, los pocos trabajos existentes sobre el patrimonio monumental en Argentina, o parten de una posición a priori marcada por las necesidades de las campañas de relevamiento y preservación patrimonial (lo que impide por definición la crítica histórica), o parten de considerar el conjunto del patrimonio urbano-monumental en términos que oscilan entre lo estrictamente iconológico y el supuesto cultural general de que se trata de un palimpsesto producido a lo largo del tiempo «por el poder», anulando toda perspectiva de conflicto y toda posibilidad de enfoque cultural.

6. He desarrollado más largamente estos episodios, en toda su articulación histórica aunque con ejes diferentes al del problema de la belleza, en diversos capítulos de mi tesis doctoral aún inédita, «La grilla y el parque. La emergencia de un espacio público metropolitano en Buenos Aires, 1887-1936», Buenos Aires, mimeo, 1996.

7. Mensaje de Alvear al Concejo Deliberante del 18 de octubre de 1883, reproducido en A. Beccar Varela, *Torcuato de Alvear. Primer intendente municipal de la ciudad de Buenos Aires*, Kraft, Buenos Aires, 1926, p. 70.

8. Las respuestas a la encuesta fueron publicadas por la prensa con gran suceso a medida que llegaban, en los primeros días de noviembre de 1883. En 1891 la encuesta es reproducida completa en la revista *El Nacional*, t. XIII, N° 57, pp. 4 a 67; de aquí en adelante las citas entrecomilladas remiten a esta fuente. Fue reproducida además por Beccar Varela en su libro sobre Alvear ya citado y por Rómulo Zabala en su *Historia de la Pirámide de Mayo*. Rafael Iglesia, en «El progresismo como enemigo de la historia propia: el caso de la Generación del '80», *Summa*, N° 215/216, Buenos Aires, agosto de 1985, utiliza la encuesta de modo maniqueo, como lo da a entender el propio título, como un compendio de los despropósitos de la «Generación del 80» y de la «superficialidad del progresismo».

9. Estoy siguiendo la diferenciación que establece entre «lugar antropológico» y «lugar de la memoria» Marc Augé, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993 (Editions du Seuil, París, 1992), especialmente el capítulo «El lugar antropológico», pp. 49 y ss. La cate-

Fotografía de Horacio Cópola de la Diagonal Norte, 1936.



Fotografía de Horacio Cópola desde la Plaza de Mayo hacia el obelisco, haciéndolo dialogar a través de la «blanca» Diagonal Norte con la pirámide, en coincidencia con las apreciaciones de Arturo Cancela, 1936.

goría «lugar de la memoria» la toma de la obra dirigida por Pierre Nora, *Les lieux des mémoires*, Gallimard, París, 1981 (7 tomos a partir de ese año).

10. Pilar González Bernaldo, *L'Urbanisation de la memoire. Politique urbaine de l'Etat de Buenos Aires pendant les dix années de sécession (1852-1862)*, mimeo, París, diciembre de 1992.

11. La historiografía sobre el nacionalismo en la Argentina ha situado su emergencia en el siglo XX: algunos textos en torno al centenario –el «primer nacionalismo» de Rojas y Gálvez, según Payá y Cárdenas (*El primer nacionalismo argentino*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1978);– otros en torno a 1930 (Marysa Navarro Gerasi, *Los nacionalistas*, Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968). De modo polémico con esa historiografía, Gramuglio ha propuesto el término «nacionalismo oficial» para postular que «el “primer nacionalismo argentino” fue en realidad promovido por el estado liberal» desde 1880, en «Sobre literatura y nacionalismo», op. cit. Siguiendo esta línea de razonamiento es que podemos, a su vez, identificar el «nacionalismo cultural» de quienes polemizan con el estado roquista.

12. Lilia Ana Bertoni, «La educación “moral”: visión y acción de la elite a través del sistema nacional de educación primaria, 1881-1916», Instituto Ravignani, Buenos Aires, abril de 1991 (mimeo); en pp. 37-38.

13. Cito de la 3ª edición, Peña Lillo, Buenos Aires, 1971, p. 139.

14. Ver Tulio Halperin Donghi, «¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)», *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectiva latinoamericana*, Sudamericana, Buenos Aires, p. 226.

15. Es muy extensa la lista de textos encargados para el centenario; menciono sólo algunos de los más importantes. Sobre la educación: Ernesto Quesada, *La enseñanza de la historia en las universidades alemanas*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1910 (2 vols.); J. P. Ramos, *Historia de la instrucción primaria en la Argentina. 1809-1909, Atlas escolar*, Peuser, Buenos Aires, 1910 (2 vols.); Leopoldo Lugones, *Didáctica*, Otero y Cía., Buenos Aires, 1910. Sobre el patrimonio arquitectónico y urbano colonial: Enrique Peña (realizando uno de los primeros trabajos de la historiografía argentina en el Archivo de Indias), *Documentos y planos relativos al período colonial en la ciudad de Buenos Aires*, Peuser, Buenos Aires, 1910 (5 tomos); José Antonio Pillado, *Buenos Aires colonial. Edificios y costumbres*, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1910; Serafín Livacich, *Buenos Aires. Páginas históricas para el primer centenario de la Independencia*, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1907. Ese es el marco en el que Paul Groussac envía al Archivo de Indias a Gaspar García Viñas para formar la *Colección de copias de Documentos* para la Biblioteca Nacional de Buenos Aires (desde 1492 a 1680); Lugones había sido enviado en excursión informativa a las Misiones Jesuíticas (publica *El imperio jesuítico* en 1904) y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires profundizaba sus expediciones arqueológicas al noroeste con los trabajos de Ambrosetti (iniciados desde fines de siglo) y Debenedetti (que comienza precisamente hacia 1909). Con respecto a la toponimia, puede consultarse el libro de Adolfo Carranza, *Origen del nombre de las calles de Buenos Aires*, Kraft, Buenos Aires, 1910, y el de Beccar Varela y Udaondo, *Plazas y calles de Buenos Aires (significación histórica de sus nombres)*, Buenos Aires, 1910, ambos editados para el centenario.

16. A la Pirámide de Mayo y las estatuas ecuestres de San Martín (1862) y Belgrano (1873) se habían agregado apenas sus propios mausoleos (el de San Martín en la Catedral y el de Belgrano en la iglesia de Santo Domingo), la estatua de Adolfo Alsina en la Plaza Libertad (1882), la columna de Lavalle en la Plaza del Parque (1887), la estatua de Falucho en Florida y Charcas (1897) y la de Sarmiento encargada a Rodin por Miguel Cané e inaugurada en el terreno del recién demolido Caserón de Rosas en Palermo el 25 de mayo de 1900; este monumento se convirtió en el primer gran episodio escultórico local al movilizar toda la opinión pública reproduciendo, en escala, el suceso y el escándalo que el escultor francés había generado en París con su Balzac.

17. En muchos casos de modo literal: desde que en 1902 se realiza la primera reproducción de la estatua de San Martín por pedido del gobierno de la provincia de Santa Fe, las plazas de las ciudades de provincia no tardarán en poblarse de duplicados; cfr. Eduardo Schiaffino, *Urbanización de Buenos Aires*, M. Gleizer, Buenos Aires, 1926, pp. 271 y ss.

18. Revista *Nosotros* t. V, N° 26, Buenos Aires, p. 151.

19. Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga*, Arnoldo Moen y Hno., Buenos Aires, 1910, pp. 191-192.

20. Vale la pena señalar cierta peculiaridad en este reclamo ecuménico de monumentos: en un país de mucha más larga y prolífica tradición monumental como Francia es posible reconocer –de acuerdo a los estudios de Agulhon citados– una divisoria de aguas ideológica entre los partidarios de la representación monumental, que a lo largo de todo el siglo XIX pueden ser ubicados en la izquierda –con la ratificación en el monumento laico de su vocación pedagógica modernizadora– y quienes se oponen

sistemáticamente, ubicados en la derecha política –con su voluntad conservadora reacia a ampliar el culto a «los nuevos dioses» de la política, la ciencia o la milicia.

21. *El diario de Gabriel Quiroga*, op. cit., pp. 204 y 64-65 respectivamente.

22. Cfr. Carlos Payá y Eduardo Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1978; Adolfo Prieto, «Gálvez. Una peripecia del realismo», *Estudios de literatura argentina*, Galerna, Buenos Aires, 1969; y Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, «La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», *Ensayos argentinos*. De Sarmiento a la vanguardia, CEAL, Buenos Aires, 1983.

23. En revista *Nosotros*, t. 22, N° 85, mayo de 1916, p. 220.

24. Revista *Nosotros*, t. III, N° 13 y 14, Buenos Aires, agosto y septiembre 1908, p. 126.

25. *La restauración nacionalista*, op. cit., pp. 56-57.

26. *Idem*, p. 22.

27. Sobre la relación fetichista con la historia que genera esta nueva industria cultural, uno de tantos ejemplos es el aviso en *Caras y Caretas* del Aceite Bou, que regalaba «a los niños argentinos» en homenaje al centenario una copia del plato del general San Martín expuesto en el Museo Histórico, haciendo suya la consigna con que los ingleses reproducían, a su vez, la vajilla del almirante Nelson: «comer en el plato de un héroe es inflamarse en la llama del más acendrado patriotismo»; las revistas ilustradas del período están saturadas de ejemplos.

28. Las reconstrucciones históricas escenográficas ya habían sido puestas a la orden del día en las Exposiciones internacionales desde la de Turín de 1884, donde con el asesoramiento de Camilo Boito se había reconstruido un pueblo medieval. Sobre los límites para el arte de esa iconicidad, el episodio del Sarmiento de Rodin es un buen ejemplo: a diferencia del escándalo que el escultor había tenido con su Balzac en París, aquí casi nadie discute su estatura artística ni la hermosura y expresividad del monumento en su conjunto; el problema es sólo uno –y «doblemente capital», como diría Lugones–: no se le encuentra parecido a la cabeza. La sensibilidad simbolista puede ser aceptada en general, pero lo que se demanda para el panteón icónico que se está construyendo son imágenes sintéticas, fácilmente apprehensibles, reproducibles. Es curioso que muchos años después el mismo monumento sea motivo de discusión por motivos análogos: Eduardo Schiaffino, defensor del Sarmiento desde su inauguración, propone hacia 1926 que frente a la profusión de escudos «mal traducidos en lata» en los frentes de los edificios públicos, se universalice el escudo argentino «tan felizmente estilizado» por Rodin en el basamento; Ernesto de la Cárcova –entonces presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes–, aun reconociendo la belleza del escudo de Rodin, responde que la imagen del escudo nacional «no puede entregarse a la fantasía más o menos genial de artistas extranjeros ni aún argentinos; ello producirá, con el andar del tiempo, el no saber a cuál (imagen) atenerse». En la moderna industria de imágenes patrióticas que se monta desde los años previos al centenario, lo principal es saber a qué atenerse; ver Eduardo Schiaffino, *Urbanización de Buenos Aires*, op. cit.: su propuesta en p. 160; la respuesta de la Cárcova en p. 272.

29. El Centro Argentino de Ingenieros se forma en 1897; en 1895 la Sociedad de Arquitectos y Constructores de Obras; la Sociedad Central de Arquitectos se forma definitivamente (después de un intento fallido en 1866) en 1901 y en 1904 comienza a publicar *Arquitectura*; también en 1901, finalmente, se crea la Escuela de Arquitectura dentro de la Facultad de Ciencias Exactas. Jorge Liernur ha desarrollado estas cuestiones en «Buenos Aires del centenario. En torno a los orígenes del Movimiento Moderno en la Argentina», *Materiales*, N° 4, CECSA, Buenos Aires, diciembre de 1983.

30. Sobre las propuestas para un «arte nuevo» de Christophersen, ver el trabajo de Alejandro Crispiani en el que se profundiza sobre las aporías conceptuales de esa búsqueda, «Alejandro Christophersen y el desarrollo del eclecticismo en la Argentina», *Cuadernos de Historia*, N° 6, Instituto de Arte Americano, FADU-UBA, Buenos Aires, abril de 1995.

31. El Cabildo estaba entonces completamente desfigurado no sólo por la apertura de la Avenida de Mayo; antes de ello ya se había cambiado su torre por una mayor, en estilo académico, que debió demolerse por fallas estructurales; pero además, numerosos proyectos preveían construir para la plaza un ingreso monumental, con un edificio en el sitio del Cabildo que produjera un efecto de simetría con el edificio de La Prensa (uno de los más celebrados de las nuevas construcciones de la avenida). El proyecto de reconstrucción fue presentado en la Cámara de Diputados por el General M. Campos y publicado en *Arquitectura. Suplemento de la Revista Técnica*, N° 26 a 28, Buenos Aires, junio-julio de 1905, p. 47.

32. La encuesta se publica en dos ediciones sucesivas de la revista *Arquitectura...*: la citada en la nota anterior y la siguiente, N° 29, agosto de 1905. Todas las citas que se efectúan a continuación remiten a esa publicación.

33. Sobre el tema de los diferentes usos de la inspiración colonial, ver Jorge Liernur, «¿Arquitectura del Imperio español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones “neocoloniales” de la arquitectura producida durante la dominación

española en América», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, N° 27-28, FADU-UBA, Buenos Aires, 1992.

34. Sobre la contratación de arquitectos de colectividad, ver Jorge Liernur, «Buenos Aires del centenario. En torno a los orígenes del Movimiento Moderno en la Argentina», op. cit.

35. Sobre las visiones celebratorias, ver Manuel Chueco, *La República Argentina en su primer Centenario*, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1910. Sobre la afirmación de que son escasas las voces que celebran de este modo, creo que el mejor ejemplo radica en que incluso dentro de uno de los principales álbumes del centenario, el que realizó el diario *La Nación*, puede encontrarse una nota como la que firma K. McHanna (evidentemente un apócrifo paródico), como parte de la colectividad inglesa (cada colectividad tuvo su nota, en edición bilingüe), en la que da una versión despiadada de la Argentina, su sociedad y su política, con el recurso narrativo de un diálogo entre un inglés radicado hace años en el país y uno que quiere radicarse; dice sobre la ciudad, por ejemplo: «Es una ciudad de mal ladrillo, alfajías y yeso pintado para que parezca piedra. De un extremo a otro es imitación, nada es sólido; son casas de naipes»; Miguel Angel Scenna ha analizado este artículo en «La Argentina soñada. 1: En el Centenario de Mayo», en *Todo es Historia*, N° 146, Buenos Aires, julio de 1979.

36. Revista *Nosotros*, N° ??, Buenos Aires, 1916.

37. Sobre el libro de Abeille, la polémica en que se inserta y la que a su vez generó, ver *En torno al criollismo, textos y polémica*, estudio crítico y compilación por Alfredo Rubbione, CEAL, Buenos Aires, 1983.

38. Debo a María Teresa Gramuglio el conocimiento de la prolífica preocupación de Lugones por la cuestión monumental; como se verá en las próximas páginas, esa indicación ha resultado sumamente importante para mi trabajo. Me he basado, además, para el análisis de Lugones, en su texto «Sobre literatura y nacionalismo», ya citado.

39. Sobre el concurso, ver el Album organizado por la Comisión Nacional del Centenario para la exposición de los proyectos, con las bases de la convocatoria, todos los trabajos presentados, con sus respectivas memorias descriptivas, *Concurso para el Monumento de la Independencia Argentina*, Kraft, Buenos Aires, 1908; ver también «Resultado del Concurso del Monumento a Mayo», *Arquitectura. Suplemento de la Revista Técnica*, N° 49, junio y julio de 1908, pp. 134 y ss, con la publicación de los premiados y los dictámenes de los jurados.

40. Leopoldo Lugones, *Piedras liminares. Las limaduras de Hephaestos*, A. Moen y Hno., Buenos Aires, 1910.

41. John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987, p. 207.

42. Jorge Monteleone analizó la búsqueda de Lugones en los textos del centenario por «dar Sentido» a la nación secular; ver «Lugones: canto natal del héroe», en Graciela Montaldo y otros, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Contrapunto, Buenos Aires, 1989.

43. «El monumento del centenario», *Piedras liminares*, op. cit., pp. 201 y ss.; sobre su antimilitarismo, cfr. su *Didáctica*, op. cit., que además hoy podría leerse como uno de los análisis educativos más plenamente liberales y sarmientinos del período, sobre todo en comparación con las reformas de Ramos Mejía y el texto de Rojas (Lugones no acepta la noción de «educación patriótica» y propone la de «educación democrática y racionalista»); sobre su anticlericalismo, «La cacolitia» fue escrita entre otras razones para evitar que se celebrara mayo en la basílica de Luján. No es mi intención presentar desde la lectura de estos textos un Lugones «democrático»; valga sólo para recordar que en estos textos del centenario aparece como una figura bastante más compleja que el monigote fascista al que nos habituó la crítica para los años 20 y 30.

44. El escándalo producido por el triunfo de un francés motivó que se llamara de nuevo a concurso y ganara un italiano. El episodio y la cita, en Paolo Sica: *Storia dell'urbanistica. L'Ottocento*, Laterza, Bari, 1977, vol. 2.

45. La cita de la *Revista Técnica* en «Resultado del Concurso del Monumento a Mayo», op. cit., p. 135. La de Lugones, en *Piedras liminares*, op. cit., p. 207.

46. *Eurindia* (1924), op. cit., tomo 2, p. 41.

47. *Piedras liminares. Las limaduras de Hephaestos*, op. cit., pp. 210 y 211.

48. Idem., pp. 228 y 229.

49. Cfr. Honorable Cámara de Diputados, *Diario de sesiones*, 1905, sesión del 20 de septiembre.

50. *Piedras liminares*, op. cit., p. 217-218.

51. *Piedras liminares*, p. 218. Sobre el tema de las aproximaciones culturales a las relaciones entre ciudad y pampa, ver mi «Buenos Aires, 1870-1930: una metrópoli nella pampa», *Metamorfosi*, N° 25-26, Roma, 1995.

52. En el epílogo del libro, Lugones comenta el resultado: «El panteón de sociedad de socorros mutuos, con sus nichos fatales. Ese será el monumento de la Revolución

liberadora. El consabido tolondrón de ladrillo enchapado, erigiendo su arropa de mazapán sobre la bandeja de la Plaza de Mayo», *Piedras liminares*, op. cit., p. 239. En realidad, del primer premio sólo se colocó la piedra fundamental; el segundo fue el que finalmente se construyó en la Plaza Congreso.

53. E. Larreta, *Las dos fundaciones de Buenos Aires* (1933), Emecé, Buenos Aires, 1943, p. 74. Estos temas los desarrollé con Graciela Silvestri en «El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires», *Punto de Vista*, N° 42, Buenos Aires, abril de 1992, y luego en mi «Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Cópola», *Punto de Vista*, N° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995.

54. En «Buenos Aires a vuelo de pájaro», en MCBA, *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación*, Buenos Aires, 1936.

Universidad Torcuato Di Tella

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Actividades 1997

Muestras

La obra del estudio Richter et Dahl Rocha (Suiza)

Fundación PROA.

Realizada del 15 de marzo al 30 de abril de 1997.

La obra de Sesostres Vitullo en la Universidad Torcuato Di Tella

Fundación PROA.

Realizada del 15 de marzo al 30 de abril de 1997.

La obra de Lebbeus Wood (USA)

Fundación PROA.

Noviembre de 1997.

El espacio invisible

Exposición de los trabajos premiados en el concurso «El espacio invisible» y de los proyectos producidos en el marco del ciclo «Repensar la Casa».

Casa Curuchet, La Plata. Setiembre de 1997.

La obra de John Hejduk (USA)

Exposición de la pieza realizada en el marco del «Proyecto Hejduk».

Fundación PROA. Diciembre de 1997.

La obra reciente de Rafael Viñoly (USA/Argentina)

Fundación PROA.

Marzo de 1998.

Ciclos

Ciclo 1: Repensar la casa

Seminarios

El diseño y la provisión de alojamiento en los Estados Unidos desde 1870 hasta nuestros días

Prof. Peter Rowe (USA).

UTDT. Del 4 al 8 de agosto de 1997.

La habitación en Francia: distribución, dispositivos y modos de vida

Prof. Monique Eleb (Francia).

UTDT. Del 11 al 15 de agosto de 1997.

La casa moderna en la Argentina

Profs. Anahi Ballent (Argentina), Jorge Liernur (Argentina) y Ana María Rigotti (Argentina).

UTDT. Del 28 de agosto al 2 de setiembre de 1997.

Subciclo: **El espacio invisible, representaciones de la intimidad doméstica contemporánea**

Evento 1: Convocatoria a cuatro jóvenes arquitectos, para producir propuestas innovadoras de vivienda individual en distintos contextos urbanos.

Agosto de 1997.

Evento 2: Concurso para estudiantes *El espacio invisible*, sobre los mismos parámetros que el evento anterior.

Agosto de 1997.

Evento 3: Seminario de debate de las distintas propuestas.

Setiembre de 1997.

Evento 4: Muestra de los trabajos.

A realizarse en la casa Curuchet de La Plata.

Setiembre de 1997.

Ciclo 2: La ciudad contemporánea: Berlín

En colaboración con el Instituto Goethe de Argentina.

Seminario prof. Kohlbrenner (Alemania)

UTDT. Octubre de 1997.

Taller de intervención urbana arq. Matthias Sauerbruch (Alemania)

UTDT. Octubre de 1997.

Seminarios y Conferencias

Ciclo de conferencias: Arte y Arquitectura

Fundación PROA.

Realizado en marzo y abril de 1997.

Conferencia: *La obra del estudio Richter et Dahl Rocha*.

Arq. Ignacio Dahl Rocha (Suiza).

Conferencia: *La arquitectura contemporánea en Suiza*.

Prof. Jacques Gubler (Suiza).

Conferencia: *Monumentos y espacio público en Buenos Aires*.
Prof. Adrián Gorelik (Argentina).

Conferencia: *Arquitectura y representación en el primer gobierno peronista*.
Prof. Anahi Ballent.

Seminario Partido vs. Configuración
Prof. Jacques Gubler.
UTDT. Marzo de 1997.

Seminario: Belleza y Arquitectura
Profs. (Argentina): Noemí Adaggio, Fernando Aliata, Anahi Ballent, Fernando Caccopardo, Alejandro Crispiani, Silvia Dócola, Eduardo Gentile, Adrián Gorelik, Jorge Liernur, Silvia Pampinella, Ana María Rigotti, Javier Saez, Claudia Shmidt, Graciela Silvestri, Gustavo Vallejo, Graciela Zuppa.
UTDT. Abril de 1997.

Simpósio Nuevos Museos
Ponentes invitados: arq. Giuseppe Caruso (Italia), arq. Pablo Beitía (Argentina), arq. Claudio Vekstein (Argentina), arq. Paulo Mendes da Rocha (Brasil).
4, 5 y 11 de julio de 1997.

Conferencia: La tradición Beaux-Arts en la arquitectura francesa contemporánea
Prof. Jean Louis Cohen (Francia).
UTDT. 14 de agosto de 1997.

Seminario: Para una historia del espacio público en Buenos Aires
Prof. Adrián Gorelik.
UTDT. Octubre de 1997.

Seminario: La ciudad desde el cine
Prof. Rafael Filippelli (Argentina).
UTDT. Noviembre de 1997.

Seminario de economía urbana
Con profesores invitados de Estados Unidos e Italia.

Talleres

Taller de arquitectura Ignacio Dahl Rocha
UTDT. Marzo y abril de 1997.

Taller de crítica de proyectos Clorindo Testa (Argentina) y Jorge F. Liernur
UTDT. Mayo de 1997.

Proyecto John Hejduk
Desarrollo del proyecto y construcción de una de las arquitecturas experimentales de John Hejduk.
UTDT. De junio a diciembre de 1997.

Taller de experimentación proyectual Claudio Vekstein
UTDT. Junio y julio de 1997.

Taller de arquitectura Giuseppe Caruso
UTDT. Julio y setiembre de 1997.

Taller de experimentación proyectual Gerardo Caballero (Argentina)
UTDT. Setiembre de 1997.

Taller de arquitectura Rafael Viñoly
UTDT. Octubre de 1997.

Taller de experimentación proyectual Pablo Beitía
UTDT. Octubre de 1997.

Taller de crítica de proyectos Justo Solsona (Argentina)
UTDT. Noviembre de 1997.

Publicaciones

Catálogo exposición estudio Richter et Dahl Rocha
UTDT/Fundación PROA.
Marzo de 1997.

Publicación del proyecto Hejduk
En colaboración con la Cooper Union School of Arts of New York.

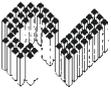
Próximo número: **Naturaleza**.

Block recibe colaboraciones que serán evaluadas por lectores externos.

El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
es patrocinado por las siguientes empresas:



Alcoa Alusud SAIC



Constructora Iberoamericana SA



La República Seguros SA



Moravec Rocella SA Exxal



Tecno Sudamericana SA

Agradecemos la colaboración de:

Fondo Nacional de las Artes

Obras Civiles SA

Interieur Forma SA

Siderca SA

Cantidad de ejemplares: 1000
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel Ore plus de 120 g
Tapas: cartulina ecológica de 250 g

Composición y películas: NF Producciones gráficas
Impresión: Sacerdoti SA Talleres gráficos

Registro de la propiedad intelectual en trámite
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 25

