

## El Siglo XIX en Argentina

### Neoclasicismo y romanticismo en el Río de la Plata

El neoclasicismo penetró en España desde Francia, a través -especialmente- de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando (1752) cuyos alumnos lo difundieron mediante obras de alta jerarquía, en tanto se establecían similares en ciudades de provincias, e incluso en México, donde se erigió la Real Academia de San Carlos (1783); Santiago de Chile se sumó al efecto multiplicador del "arte moderno" con la radicación del arquitecto romano Joaquín Toesca (1780), una de las máximas figuras de la arquitectura sudamericana de esa época. En el Real Cuerpo de Ingenieros Militares el neoclasicismo se armonizó naturalmente con la pragmática formación profesional de sus miembros, quienes lo difundieron por las provincias hispanoamericanas, principalmente el Río de la Plata, donde alcanzaron relevancia no solo en obras castrenses sino también en arquitectura civil e incluso en la gestión gubernativa.

En 1784 asumió el gobierno de Córdoba del Tucumán (que incluía Cuyo) el marqués de Sobremonte, cuya progresista acción contó con el apoyo del ingeniero voluntario Juan Manuel López (1812) autor en ese mismo año de la reconstrucción de la Recova de la capital cordobesa y, además, de su Cabildo (1786-89) e iglesias de San Francisco (1794-1813) y Nuestra Señora de la Merced (1807-76) entre otras obras muy influidas por la estética neoclásica. También en 1784 llegaron a Buenos Aires los hermanos Ramón y Jaime Roquer, catalanes. Estos se establecieron en Mendoza, donde también se radicaron los arquitectos Cayetano y Santiago Ayroldi (respectivamente suizo y lombardo) afirmándose hacia 1802 que dicha ciudad tenía buena edificación por ejercer en ellas esos cuatro arquitectos "bajo cuya dirección se han construido y se continúan formando, de nuevo, otros edificios y templos, al estilo moderno, de la más bella arquitectura, con preciosas portadas, cornisas y antepechos..." ("El Telégrafo Mercantil", Buenos Aires, 31 de enero de 1802).

En el Río de la Plata el mejor representante del estilo moderno fue el español Tomás Toribio (1756-1810), arquitecto graduado en la Real Academia de San Fernando, donde fue alumno de Juan de Villanueva y condiscípulo de Manuel Tolsá; se lo nombró Maestro Mayor de las Reales Obras de Fortificación de Montevideo y en 1799 arribó a dicha ciudad donde fue autor, entre otras obras, del Cabildo (1804-12) y la Recova (1804). En Buenos Aires proyectó la

remodelación neoclásica del frente de San Francisco (totalmente transformado a principios del presente siglo).

La "Recova Vieja" de la Plaza de Mayo, en Buenos Aires (1802-04, Agustín Conde, Juan Bautista Segismundo y Juan Antonio Zelaya, maestros alarifes, demolida en 1883) fue una obra neoclásica significativa por su emplazamiento, destino (galería comercial para internar los puestos dispersos por la plaza) y por su monumentalidad y estilo neo-romano, con el "arco de los Virreyes" implantado con sentido triunfal, al centro de las dos alas de arquerías, de sencillo pero fuerte ritmo, enfatizado por las pilastras de orden toscano nítidamente acusadas.

El contexto cultural correspondiente a la Revolución de Mayo fue neoclásico y esto se percibe en la literatura (especialmente en la poesía épica) y hasta en la actitud de aplicar el insulto de godos a los adversario de la Revolución (nada más antagónico del neoclasicismo que lo gótico o "bárbaro") cuyo primer monumento fue un obelisco bautizado como "pirámide" de Mayo, que documenta la influencia del estilo "neo egipcio" en boga al principio de la época bonapartista.

A la influencia española continuó la de algunos artistas franceses llegados durante el gobierno de Pueyrredón, que acentuaron la tendencia neoclásica, especialmente en los niveles oficiales. En 1817 al consultarse sobre una obra a construir frente al costado sur de la Plaza de Mayo, al ingeniero Jacobo Boudier, criticó éste el remate de las pilastras toscanas con copones afirmando que "*estos pertenecen al estilo morisco y cuando las instituciones del país tienen tendencia a borrar los últimos rastros del vasallaje español, /os edificios públicos deben manifestar otro estilo que el de los godos, porque, como monumentos, han de llevar el tipo del ánimo público en el tiempo adonde son edificadas, esto no es el dictamen del buen gusto, que puede errar, pero sí bien de las conveniencias que suelen ser más acertadas*".

Durante la década 1820-1830 actuó en Buenos Aires un grupo de arquitectos franceses, entre quienes cabe destacar a Próspero Catelin, Pedro Benoit y Juan Pons; las obras más representativas de esta época que subsisten son la fachada de la Catedral de Buenos Aires (1821-27) y el hemicycle para la Sala de Representantes (1821-22) en la "manzana de las luces", ambas inspiradas en el frente y en la sala de sesiones del Palacio Borbón de París, a las cuales hay que agregar la Catedral Anglicana de Buenos Aires (1831- 32) de estilo neodórico en su fachada, obra del arquitecto escocés Richard Adams. ( ... )

En el Río de la Plata el neomedievalismo no podía ser un símbolo nacionalista como en Gran

Bretaña, Alemania o Francia, pero se transculturó a través de obras realizadas en Buenos Aires por miembros de esas colectividades, como la capilla del Cementerio Protestante (1833, Richard Adams, arq.) en la actual plaza 1º de Mayo, que fue no solo el primer ejemplo de neogótico sino también de pintoresquismo en cuanto a criterio de emplazamiento; el nuevo estilo apareció en la decoración de algunas viviendas del período rosista, como la del arquitecto Pedro Benoit (Bolívar e Independencia). También es neogótica la iglesia de la Congregación Evangélica Alemana (1850-51), Eduardo Taylor, Arq.); después de 1870, en pleno eclecticismo, los estilos medievales alcanzarían enorme difusión en nuestro país. ( ... )

Si bien el neoclasicismo fue esencialmente un movimiento académico "culto", sus pautas de diseño, aunque bien reflejadas en algunas grandes obras oficiales a las que nos hemos referido, influyeron también sobre la arquitectura popular argentina de la primera mitad del siglo XIX, advirtiéndose un abandono de la decoración barroca y una tendencia a la desornamentación de los edificios, cuya volumetría se endurecía con la supresión de los tejados y la adopción de techos planos o azoteas bordeadas con parapetos de hierro entre pilares de mampostería; en cambio, la popularización de los órdenes clásicos recién ocurriría después de 1850, sobre todo por influencia de la llegada de numerosos albañiles italianos.

En similar tesitura de un "mediano neoclasicismo" podemos situar a varios arquitectos de la época de Rosas, principalmente a Felipe Senillosa (1790-1858), valenciano, ingeniero militar que llegó en 1815 y cuya obra arquitectónica se inició tres lustros después con la iglesia antigua de San José de Flores, donde evidenció un fuerte sentido neoclásico que evolucionaría hacia formas de mayor tradición pampeana, como en las iglesias parroquiales de Chascomús y de Mercedes (demolida hacia 1903), o acusaría influencias palladianas como en su quinta particular de Barracas (demolida), o más lejanamente serlianas como en el palacio de Rosas en Palermo (1836-38, demolido en 1899), enorme casa de patio central y volumetría chata, rodeada de arquerías romanas que aligeraban su masa, al abrirla hacia los vastos parques que la rodeaban, en una búsqueda de integración con el entorno que también tiene mucho de actitud romántica.

En la década 1850-60 la obra de los arquitectos Pedro Fossatti, Eduardo Taylor y Carlos Enrique Pellegrini acusaba aún expresiones en esa misma línea de neoclasicismo "blando"; pero desde la llegada en 1854 de los arquitectos genoveses Nicolás Canale y su joven hijo José Canale, se inicia una tendencia hacia el neorrenacimiento italiano. Después de 1860 el fenómeno notorio será la intensificación del clasicismo historicista en la arquitectura popular y, en el nivel

profesional, la coexistencia en paralelo de estudios representativos de las más diversas corrientes estilísticas.

---

De Alberto S.J. de Paula en A.A. V.V., Documentos para una historia de la arquitectura argentina, bajo la coordinación de Marina Waisman, Ed. Summa, Buenos Aires, 1978, Período 3. Comienza la República

## **Documentos para una historia de la arquitectura argentina**

### **La arquitectura argentina después de 1880**

( ... ) En la Argentina la arquitectura ecléctica va haciendo su aparición a medida que el país va tomando las formas de la cultura europea, especialmente la que se originó en las corrientes de pensamiento francés, alemán e inglés de los siglos XVII a XIX. Esto va ocurriendo desde la última década del siglo XVIII, dado que España, de la cual formábamos parte en aquel entonces, también iba aceptando y asimilando estas formas culturales.

( ... ) Pero lo más importante de la arquitectura ecléctica es que fue la arquitectura de nuestra formación como nación, la que corresponde a un período fundamental de nuestro desarrollo como país. Y hoy, aunque seamos totalmente conscientes de sus colosales insuficiencias, no podemos dejar de reconocer y aceptar esta realidad histórica: una gran parte de nuestro patrimonio arquitectónico, si no la mayor, data del período 1880-1940. Ignorar este hecho significa tirar por la borda sesenta años de nuestra historia, precisamente los sesenta años en que la Argentina creció a un ritmo inusitado y adquirió una personalidad de nación. Personalidad al fin.

Poseedores de un patrimonio arquitectónico de esencial valor, pero numéricamente escaso, correspondiente al período anterior a 1850, nuestra arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX y de las primeras décadas del actual tiene una formidable gravitación en el cuadro general de la actividad arquitectónica de nuestro país.

### **Las obras de la arquitectura: 1880-1914**

El panorama total de lo construido entre 1880 y 1914 es vastísimo. En él se sitúan las fases iniciales del crecimiento casi vertiginoso de tres de nuestras más grandes ciudades: Buenos Aires, Rosario y La Plata. También el desarrollo de Bahía Blanca y Mendoza

Es el período de la construcción de la mayor parte de los edificios públicos del país: municipalidades, casas de gobierno, correos, legislaturas, universidades, escuelas, bibliotecas, bancos oficiales, muchos edificios eclesiásticos aduanas, palacios de justicia, ministerios,

museos, teatros y casas de conciertos, hospitales, sedes de la policía, cuarteles y otras categorías que escapan a las denominaciones más genéricas. El total de lo que construyó en ese período el sector público es sencillamente colosal y para un país como el nuestro, en su primera etapa de desarrollo, casi inconcebible. La euforia progresista que se sintió en torno al Centenario no fue un invento de algunos poetas, escritores o políticos irracionalmente exaltados o absurdamente optimistas; fue la consecuencia de observar objetivamente todo lo que se estaba haciendo.

Y si a lo que hemos mencionado de la arquitectura oficial, le agregamos el formidable volumen de lo que creaba y ejecutaba el sector privado, se comprenderá por qué el entusiasmo no tenía límites y se justificaba en la fuerza absolutamente contundente de los hechos. (...)

### 1. La arquitectura ecléctica.

Esta tiene varias fases, cuya razón de ser está más bien en los usos. Mientras su uso estuvo principalmente circunscripto a la arquitectura grande, es decir a los edificios públicos, a las sedes comerciales, a las terminales de ferrocarril, a las grandes residencias y a los edificios eclesiásticos de mayor volumen, se mantuvo básicamente dentro de las formas clásicas, clasicistas o medievalistas, reflejando así a la fase europea del eclecticismo posterior a la ofensiva romántica de las décadas del 20, del 30 y del 40, que se identificó entre otras cosas, con la reivindicación de la arquitectura gótica. A esta fase pertenecen edificios tan notables como el del Congreso Nacional, el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, el Palacio Errázuriz (hoy Museo Nacional de Arte Decorativo), la Aduana de Rosario, los edificios de los tribunales de justicia de Rosario y de Córdoba, el Colegio Nacional de la Universidad de Buenos Aires, los Palacios Ferreira de Córdoba, y Alvear de Beccar (provincia de Buenos Aires), por nombrar algunos de la vertiente "clásica" y clasicista. (Esto es, la arquitectura del período borbónico en Francia, que proporcionó la mayoría de los modelos tipológicos a la arquitectura académica del siglo XIX)

Para ilustrar muy someramente la vertiente medievalista podemos mencionar las catedrales de La Plata, Mar del Plata y San Isidro (provincia de Buenos Aires); también las iglesias parroquiales porteñas de La Santa Cruz, de Santa Felicitas, de San Agustín y de cientos de otras parroquias de todo el país.

También podemos mencionar residencias como la de Villa Ombúes (Buenos Aires) y la de la estancia San José (cerca de Luján, provincia de Buenos Aires). No puede quedar fuera de esta breve enumeración, aunque el edificio está inconcluso, la ex Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, en la Avda. Las Heras y, por supuesto, la Basílica de Nuestra Señora de Luján.

Pero más tarde cuando al eclecticismo le tocó resolver, casi masivamente, los temas de la vivienda

individual no necesariamente urbana sino suburbana y campestre, cosa que ocurre más marcadamente a partir de 1910, echa mano a un catálogo estilístico mucho más amplio que el que posibilitaron los estilos más bien "históricos", es decir los clásicos de la antigüedad grecorromana, los medievales, del Renacimiento y de la arquitectura francesa del período borbónico.

A este catálogo ampliado del eclecticismo ingresan todos los estilos vernáculos de las naciones europeas, como ser el Normando de Francia, el Vasco, el Tirolés, el Tudor, el "Jacobean" y el "Georgian" de Inglaterra; y otros muchos de origen alemán, italiano, austríaco, etc.

El uso del recurso estilístico vernaculista y pintoresquista proveniente de la arquitectura europea y también norteamericana (las arquitecturas de las colonias inglesas de la costa este de Estados Unidos) se prolonga en la Argentina hasta bien entrada la década del '40, y es cierto que subsiste aún hoy cuando para lograr ciertos "climas arquitectónicos" se recurre a las formas (y no a las esencias) de las arquitecturas vernáculas y espontáneas del mediterráneo, volviéndose de este modo a reincidir en la tradición romántica, asociativa y pintoresquista. (...)

De Federico Ortiz en A.A. V .V., *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, bajo la coordinación de Marina Waisman, Ed. Summa, Buenos Aires, 1978, *Período 5. El modelo liberal*

## Diccionario Histórico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo en la Argentina

### Eclecticismo - Problemas de periodización y fases estilísticas.

La historiografía suele vincular la difusión del fenómeno a la europeización que se produce en el panorama arquitectónico local a partir del período rivadaviano. Se individualizan entonces momentos diferenciados en el uso de los estilos, asociados a menudo directamente a las vicisitudes políticas, e ignorando la existencia de una dinámica propia de la historia de la disciplina (por la cual el uso de determinados estilemas adquiere en el transcurso del tiempo diversas connotaciones semánticas respecto al horizonte de opciones y fuentes posibles de referencia).

Superada la fase neoclásica de supuesta continuidad con el período virreinal y poco pródiga en ejemplos estilísticos, se sucedería en la época rosista el uso de un indefinido clasicismo purista y atemporal, producto de una tradición empírica popular, al cual se le atribuyen hipotéticas características "NACIONALES"

Peculiaridad ésta que, según otras lecturas, sería consecuencia de una normativa edilicia puesta en práctica desde el tercer decenio del siglo, tendiente a definir con precisión el límite entre espacio privado y público y no el resultado de una explícita voluntad estilística.

Un primer período italianizante de atribuciones

austeras se afirmarían desde la mitad del siglo y, utilizando elementos Neo renacentistas, se propondría como simple arquitectura de fachada sobre disposiciones planimétricas tradicionales.

Después de Caseros, la acción constructiva del Estado de Buenos Aires (1853-62) introduciría con las figuras de sus principales técnicos (P. Pueyrredón (1823-70); C. Pellegrini (1800-75); E. Taylor (1801-68) el Eclecticismo como uso de estilos diferentes, y se afirmarían particularmente en su vertiente Neorrenacentista y Neogótica.

A partir de la década del '80 el Eclecticismo se intensifica y generaliza; se distinguen líneas portantes basadas en el origen de los vocabularios estilísticos y en el uso que se hace de ellos. Así los edificios más representativos tanto del área pública como privada se resolverán en las diversas variantes del Clasicismo afrancesado o italianizante (Eclecticismo académico); la tendencia medievalista será aplicada principalmente en los edificios religiosos y el Pintoresquismo (asociado al concepto de neomedievalismo en la noción de "Eclecticismo Historicista" por la amplitud de posibilidades que ofrecen o englobados otras veces en la definición de "Eclecticismo Romántico") adoptará modelos externos a la corriente clásica con el uso de estilemas provenientes de las diferentes tradiciones vernáculas, que se difundirán en la arquitectura residencial suburbana y rural.

Como fase conclusiva se colocarían los Eclecticismos Modernistas en sus distintas expresiones (Art Nouveau, Liberty, Secesión, Jugendstil o Modernisme).

La arquitectura de las estructuras de servicio (mercados, silos, fábricas, depósitos, estaciones de ferrocarril), donde la resolución técnica se limita al rigor funcional, aunque sin estar ausente la mayoría de las veces la dimensión representativa del lenguaje, ha sido generalmente identificada como la única vía abierta hacia la arquitectura moderna. Se trata de esquematizaciones temporales que han sido cuestionadas por interpretaciones más recientes, las cuales replantean fracturas y continuidades en la arquitectura del siglo XIX, considerando el Neoclasicismo rioplatense como parte integrante del proyecto rivadaviano que involucra la totalidad del espacio urbano y territorial, y negando la visión de un régimen rosista (1829-52) como ruptura radical con el modelo liberal posrevolucionario y nuevo puente con la tradición colonial. Se destacan en cambio -en esta nueva interpretación- la permanencia de ciertos principios técnico-proyectuales (regularidad, simplicidad, volumetrías puras), característicos del bagaje formativo y del modus operandi de los profesionales que actúan en el transcurso del siglo. [F. Aliata, "La ciudad regular. Arquitectura, edificación e instituciones durante la época rivadaviana"].

Por tal razón, la periodización propuesta identifica sustancialmente el fenómeno ecléctico con un lábil lapso de tiempo caracterizado por la verificación de un cambio de mentalidad artística en los sectores dominantes, los cuales recurren a repertorios lingüísticos diversificados para representar nuevas exigencias funcionales y simbólicas.

## **Nuevos enfoques.**

El cuestionamiento de la noción de transculturación lineal emerge con claridad del debate arquitectónico del período, de su relación con las polémicas artísticas que se desarrollaban en Europa y del modo en que se imponen o modifican ciertas posiciones; del uso y selección de los modelos disponibles y del circuito cultural en el cual se forman los operadores. Al mismo tiempo, el análisis del rol de la inmigración en la constitución del Estado Nacional -desarrollado principalmente en el campo histórico y literario- ha sugerido nuevos enfoques sobre la problemática estilística. Si el Ochocientos europeo se presenta como la culminación de la crisis del Clasicismo y punto de máxima rarefacción de sus códigos, en el caso argentino se plantea el problema de los distintos lenguajes como modo de representación de conflictos latentes en un momento de reacomodamiento disciplinario y de profundos cambios sociales.

Partiendo de la consideración de la ciudad como "CAMPO DE BATALLA", territorio de confrontación de infinidad de proyectos distintos y contradictorios cuyo desmontaje evidenciaría procesos de gestación de una cultura de mezcla, es posible comprender por qué en una serie de objetos urbanos los sectores hegemónicos potencian y extienden sus valores simbólicos. Bajo esta óptica, el uso de historicismos y revivals propone nuevas caracterizaciones de las relaciones entre cultura central y cultura periférica; cultura de los sectores dominantes y pluralidad cultural del resto de la sociedad. Temáticas que las posiciones tradicionales han leído como traslado automático de modelos, descontando la pasividad de las clases subalternas, que serían campo inerte para la expansión de las estrategias de dominio: así el Eclecticismo asumiría la doble acepción de manifestación periférica de los países europeos y de reflejo de los códigos culturales liberales sobre el resto de la sociedad. Sin embargo, renovando la impostación teórica y los instrumentos de análisis e introduciendo la idea de selección entre las múltiples influencias recibidas, se registran manifestaciones de cierta autonomía en la producción arquitectónica argentina. Por otro lado, estudios especializados en el desarrollo urbano de Buenos Aires han señalado la presencia de un conflicto central en la transformación metropolitana: las respuestas a la estrategia global de concreción de la ciudad real actuada por los sectores dominantes adoptan actitudes que van desde la aceptación hasta el rechazo, produciéndose distorsiones, adaptaciones o fracturas. En vez de acudir a la indiferenciada metáfora pevsneriana del baile de máscaras y reconociendo la funcionalidad y los matices que el uso de los lenguajes estilísticos adquieren en el proyecto liberal -distinguiendo además entre proyectos alternativos de hegemonía cultural internos a la propia elite-, la clave de lectura de los distintos repertorios formales se impostaría sobre un plano diverso. Se los considera simultáneamente como instrumentos de diferenciación en manos de grupos sociales y étnicamente heterogéneos, espacio de resistencia, mecanismo de afirmación de la propia diversidad en la elección cuidadosa de sintagmas lingüísticos identificados con la nacionalidad de procedencia, ante

estrategias oficiales de dominio que tienden a eliminar la diferencia para gestar ese híbrido cultural que deberá ser la base de la nueva Nación. Son estilos que se ponen también como intento de valorización superestructural en el proceso descualificador producido por la conversión del espacio urbano en terreno de especulación.

Aparece entonces el eclecticismo como símbolo del caos metropolitano, pero también como singular modo de sistematizar tendencias, grupos, categorías sociales que buscan la afirmación de una identidad afanosamente invocada, respondiendo a estructuraciones ideológicas que los países de origen ponen en marcha desde el poder en franca oposición con las estrategias homogeneizadoras del Estado Argentino.

Cabe entonces preguntarse qué grado de flexibilidad demuestran tales códigos y cómo se declinan en el nuevo contexto; en qué forma reaccionan en los parámetros específicamente arquitectónicos como la tipología, la configuración espacial o los esquemas funcionales ante las contradicciones del proceso de urbanización.

Por otro lado, distanciándose de la noción de estilos modernistas como superación progresista de los academicismos y etapa obligada hacia la conquista de la modernidad o, más aún, de la concepción de los mismos como momento de transición entre dos rígidas categorías estilísticas (eclecticismo y movimiento moderno), el tema se plantea como paradigmática zona de frontera entre una pluralidad de prácticas; borde en el que se cruzan y articulan viejos y nuevos discursos; punto de inflexión de un debate oscilante entre la recuperación de las tradiciones en la construcción de una arquitectura nacional y la incorporación del o nuevo a un universo disciplinario en crisis.

Es precisamente el conflicto lingüístico -y estilístico que representa el clima socio-cultural de la Buenos Aires del Centenario: heterogeneidad, confusión y diversidad, de la que se lamentará la elite. Acaso este Eclecticismo no ha dado carácter a la nueva Babel sudamericana? Contradicciones que evidencian, una vez más, la arbitrariedad de los lenguajes, la inexistencia de categorías estilísticas como estructuras unívocas y totalizantes.

### **Tendencias, obras y arquitectos.**

Se ha insistido generalmente sobre el academicismo liberal afrancesado de la arquitectura ecléctica argentina sin interrogarse sobre cómo y por qué las tendencias borbónicas consiguen una afirmada hegemonía. Es evidente que un consistente sector de la elite dirige su mirada hacia París como paradigma de nuevas modalidades del habitar e impone los academicismos como jerarquización de la edilicia institucional o expresión de distinción en la edilicia privada. El mecanismo de identificación simbólica que excluye y diferencia es sutil y precario: en el preciso momento en que los "parvenu" (inmigrantes enriquecidos) adoptan una amplia gama de lenguajes eclécticos para evidenciar la posición social alcanzada, serán abandonados por la elite los estilos borbónicos del primer Renacimiento francés (Luis XIII y XIV),

reivindicando el primer Luis XVI por su autenticidad y sobriedad.

Se pondría así en funcionamiento un mecanismo reiterado en la historia de la disciplina y legitimado por la misma Academia des Beaux Arts, que propone un clasicismo elemental como marco en el cual recuperar los valores tradicionales puestos en crisis con el multiplicarse de corrientes heterogéneas (historicismos y revivals). El Clasicismo en sus diferentes vertientes se constituiría desde entonces como campo de elaboración y teorización de impulsos renovadores. Sin embargo, resulta inapropiado suponer la existencia de un único centro emisor que se concibe además privado de conflictos internos por la imposición de modelos.

Una verdadera disputa de representaciones con selecciones y exclusiones está en la base de una determinada corriente figurativa, tanto en el centro como en la periferia, a la cual no son ciertamente extrañas las instituciones étnicas y sus proyectos de predominio.

Sintéticamente y reconociendo cierta arbitrariedad en la operación, es posible establecer las principales tendencias del panorama ecléctico argentino asociándolas a los distintos modelos culturales a los que se hace referencia:

**Francesa:** línea representada por el academicismo Beaux Arts en sus diferentes acepciones estilísticas. Sus principios básicos (órdenes clásicos, simetría, proporción), tipologías (derivadas del clasicismo francés) y estilemas lingüísticos (mansardas, óculos, lucarnas), generalmente con hibridaciones italianizantes, se difunden a partir de fines de la década de 1880. Entre los ejemplos más significativos se encuentran: Palacio de Justicia (1906- 10), Colegio Nacional (1908) y Correo Central (1908- 28) de N. Maillart o en Consejo Deliberante, de H. Ayerza.

Adquiere amplia difusión en la edilicia residencial de la elite, proyectada por los profesionales de más prestigio, como R. Sergent, con el Palacio Errázuriz (1911), la quinta de Alvear en San Fernando y el Palacio Ferreyra en Córdoba (1913); P. Pater con el edificio de Cerrito y Arroyo (actual Embajada de Francia); además, caracteriza la mayoría de los numerosos hoteles privados y petit hotels realizados por L. Dubois, E. Lanús, P. Hary, E. Le Monnier y J. Dormal entre otros. Esta línea se extiende a otras funciones con el edificio de la Bolsa de Comercio (1916), de A. Christophersen, y con el más tardío Hotel Continental (1930), de A. Bustillo. La versión parisina del Art Nouveau encuentra en A. Piou, A. Massue y E. Hugé, ejecutores atentos a la definición decorativa de la fachada sin alterar sustancialmente las características del organismo arquitectónico tradicional.

**Italiana:** se manifiesta a partir de la mitad del '800 en una primera fase de difusión de repertorios neorrenacentistas a través de la obra de profesionales y constructores italianos que traen consigo modelos académicos e idoneidad técnica. Nicolás y José Canale realizan el trazado urbano de Almirante Brown (Adrogué) y sus principales edificios públicos (iglesia, municipio, escuela) a partir de 1873; proyectan además la iglesia de la Piedad (1866-1895). Otras figuras como P. Fossati, autor de la reestructuración del Palacio San José en Concepción del Uruguay (1850- 58), J. B.

Arnaldi, constructor de la Catedral de Paraná (1883) y de Santa Fe, difunden la manera italiana en las provincias del Litoral. También esta aceptación del academicismo es considerada particularmente apta para los edificios públicos y caracteriza con mayor o menor grado de contaminación los organismos estatales del interior. Así, S. Danuzio construyó la Casa de Gobierno (1854-56), la Residencia Provincial (1855- 58) y la Cámara de Diputados (1856) y de Senadores (1858) de Paraná durante el período en que la ciudad es designada capital de la Confederación; N. Grosso, L. Caravatti y N. Cánepa ejercen respectivamente, su actividad en Corrientes, Catamarca y Santiago del Estero.

Un segundo momento más ecléctico cuenta entre sus principales exponentes a: F. Tamburini con obras como el Teatro Rivera Indarte (1890) de Córdoba o el Nuevo Teatro Colón en Buenos Aires (1889-1908); C. Morra, con el edificio de la Biblioteca Nacional (1902); G. Aloisi, autor de la sede de la Facultad de Medicina de Buenos Aires y de numerosas residencias privadas; L. Broggi, que incursiona en matices florentinos (edificios de Juncal y Libertad o de Arenales y Uruguay), y J. Buschiazzo, quien desarrolla una intensa actividad arquitectónica y urbanística no sólo a través de su estudio particular sino también como técnico municipal. Entre sus obras más significativas se pueden destacar la Municipalidad de Belgrano (1869; 1887-1900), numerosos hospitales: Muñiz (1882-1894); San Roque (1893); Italiano (1896); Durand (1909), hospicios, escuelas, mercados, sucursales bancarias, la remodelación del Cementerio de la Recoleta y de la Chacarita; edificios religiosos, como la Iglesia del Carmen (1881-1888), y residenciales, palacio Salas (1904) y palacio Devoto en Plaza Lavalle (1913), ambos en Buenos Aires, casas de rentas, etc. (...)

**Alemana:** está representada por profesionales formados en instituciones académicas alemanas que ejercen su profesión en la Argentina, articulando estilos académicos o revivals inspirados en la arquitectura del norte europeo. Su importancia es relevante inicialmente cuando muchos de sus principales exponentes ocupan cargos públicos y participan en la institucionalización de la disciplina. Se destacan entre ellos: C. Altgelt, activo en la edilicia estatal como miembro del Departamento de Obras Públicas de la Nación y arquitecto de la Dirección de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires; en el área de obras para la educación sobresale la Escuela Petronila Rodríguez (1889). E. Bunge vencedor del concurso de proyectos para la Penitenciaría Nacional (1870) y para el Hospital Alemán (1876), autor de la Escuela Normal de Maestras (1893), de las cárceles de San Nicolás y Dolores (1893), de la iglesia de Santa Felicitas (1870) y de numerosas residencias particulares como la de Guerrero (1869) sobre la calle Florida o la de Pereyra Iraola (1886) en Arenales y Esmeralda; A. Bütner; F. Schwarz; A. Schnerider; H. Schmitt, y principalmente A. Zucker y L. Siegrist que, manteniendo parámetros académicos, desarrollan soluciones tecnológicas de interés; el primero de ellos utiliza una gran cortina de vidrio en la ochava del edificio

Villalonga (Balcarce y Moreno) y una estructura metálica innovadora para su época en el edificio del Plaza Hotel en Buenos Aires (1910); el segundo resuelve con sobriedad germánica temas de servicio como depósitos (Chacabuco 167 y Perú 535) o mercados (Córdoba 2846); E. Sackmann, autor de la sede del Banco Alemán Transatlántico (Reconquista y Mitre), o F. Naef, proyectista del edificio Bunge y Born (Lavalle y Alem), ponen en evidencia a través de sus obras los círculos económicos que emergen como principales comitentes, mientras O. Ranzenhofer combina una búsqueda lingüística novedosa en el uso de superficies vidriadas con influencias Jugendstil; entre sus realizaciones más significativas puede recordarse la casa de Rodríguez Peña 1810(1910).

**Inglesa:** Está vinculada a los circuitos empresarios y financieros británicos que proveen capitales, técnicos y tecnologías para la realización de las estructuras de servicio. Sus figuras más destacadas son ingenieros y arquitectos contratados por las grandes compañías ferroviarias. E. L. Conder, graduado en la Royal Academy de Londres, llega al país como técnico del Ferrocarril Central Argentino y construye varias estaciones de esa línea, entre ellas la de Retiro (1910-14) donde, como era habitual para este tipo de edificios, el uso estilístico quedaba limitado a la fachada y el gran hall de ingreso, mientras la estructura metálica encontraba su ámbito adecuado de expresión en la cubierta de los andenes; se ocupa también del edificio administrativo de la empresa (ubicado en 25 de Mayo y Bartolomé Mitre) y, en colaboración con Newbery Thomas, proyecta la Oficina de Ajustes de los Ferrocarriles (1914) en Alsina y Paseo Colón, considerado el primer rascacielos de Buenos Aires. Se evidencia en este caso la relación del grupo con los intereses británicos, materializada en la realización de un gran volumen de obras, entre las cuales figuran las grandes depósitos para firmas importadoras de textiles como la Moore & Tudor (1915); la sede de la Northern Assurance (1918); el Banco de Londres y América del Sur en Buenos Aires y Rosario; el Hospital Británico de Buenos Aires; el Frigorífico Smithfield de Zárate, o ya como Conder, Folle! y Famer, las grandes tiendas Harrods y Gath & Chavez (Florida y Cangalla), además de las sucursales en todo el país. En el mismo circuito se mueve P.B. Chambers quien, asociado con L. Newbery Thomas, desarrolla una gran actividad proyectual ligada también a comitentes estadounidenses; entre sus principales intervenciones se cuentan la Estación del Ferrocarril Sud en la Plata (1905); la Nueva Estación de Constitución; el edificio del Ferrocarril Central de Córdoba en Cangalla y San Martín; el Consulado Británico y el Colegio St. Georges de Quilmes; las sedes de la Southern British and Mercantile Insurance, el Banco Anglosudamericano, el Banco de Bastan (1924), la Ford Motor Co., etc. Otros profesionales destacados son Basset Smith, J. Smith, W. Campbell, E. A. Merry, F. Moog y L. H. Lornax. Si bien dentro de las modalidades eclécticas, esta línea de producción arquitectónica ha sido relacionada con la tradición funcional inglesa por su actitud empírica en la

resolución del programa, el uso de nuevos materiales (hierro y vidrio) y el montaje en seco de elementos prefabricados.

**Española:** J. García Núñez, y F. Roca, especialmente influenciados por el Modernismo Catalán, son las personalidades que dan identidad a esta corriente.

Si bien introducen en sus vocabularios motivos decorativos y soluciones arquitectónicas innovadoras, su producción resulta relegada a los márgenes del campo disciplinar donde tácitamente se sanciona que la innovación debe ser afrontada dentro del corpus normativo tradicional ( ... )

Sin embargo, si por razones de claridad hemos individualizado tendencias emergentes en la construcción urbana y territorial según su procedencia étnica cultural, sería ingenuo suponer que el cuadro funciona circunscripto a estas únicas variables. Capitales de origen diversificado, circuitos financieros entrelazados, sectores sociales con paradigmas urbanos diferenciados, atraviesan transversalmente el campo configurando grupos de poder que no siempre actúan según parámetros transparentes y preestablecidos y que, por lo tanto, deben ser indagados en su específico funcionamiento y particularidades. Debe recordarse que el proceso de valorización del suelo urbano genera en Buenos Aires un mercado inmobiliario cuyos márgenes especulativos no encuentran comparación en otras capitales del mundo. La ciudad es un territorio por conquistar y en la estrategia para hacerlo los lenguajes constituyen un instrumento de singular importancia. ( ... )

De Mercedes Daguerre, voz "*Eclecticismo*", en *Diccionario Histórico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo en la Argentina*, bajo la dirección de F. Aliata, Proyecto Editorial, Buenos Aires, 1992

### **1850-1910. De la "Gran Aldea" a la ciudad europea.**

#### **Hacia un nuevo escenario para el progreso.**

Como todas las ciudades latinoamericanas fundadas por los españoles, Buenos Aires fue trazada con una planta en damero organizándose según manzanas de aproximadamente 150 varas (130 metros) de lado. La ciudad se emplazó sobre el borde de un barranco de poca altura, entre dos inmensidades: la pampa plana y uniforme, y el Río de la Plata, el más ancho del mundo, pero barroso y de poca profundidad.

Buenos Aires conservó hasta bien entrado el siglo XIX un perfil de edificaciones chato, sólo interrumpido por las torres y cúpulas de las iglesias y del Cabildo, sede del gobierno municipal. Frente al río, la Plaza de la Victoria (hoy de Mayo), lugar fundacional, era el espacio para actividades cívicas, festividades, mercados y donde aparecieron las primeras casas de altos. Las calles vecinas, residencia de la gente acomodada, se ordenaban según una línea de frente más o menos continuo, tras la cual se organizaban las viviendas, dispuestas hacia el fondo en hileras de habitaciones que encerraban patios sucesivos.

Este tejido urbano raleaba a pocas cuadras de la Plaza Mayor, constituyendo arrabales donde vivían las clases populares y un cinturón de "quintas" donde se cultivaba o se residía ocasionalmente en el verano. Más allá, se abría la pampa monótona e infinita en la que tres caminos hacia el interior del país definían tres direcciones cuyos nombres aún recuerdan los ejes de crecimiento posterior de la ciudad: el sur, el oeste y el norte, que después marcarían los rumbos de las líneas férreas principales que salían de ella. Oeste y norte eran áreas de quintas, el sur aledaño era una zona industrial; mataderos, saladeros y curtidurías recordaban cuáles eran los productos exportables. Los establecimientos se afincaban a orillas del Riachuelo, pequeño río sinuoso - que hoy marca el límite oficial de la ciudad- en cuya desembocadura podían atracar los navíos.

Desde muy temprano, Buenos Aires fue una ciudad comercial y portuaria. Pero las obras del puerto sólo se realizaron a fines del siglo XIX. Durante siglos, el desembarco de pasajeros y carga fue una operación incómoda y precaria, usándose lanchas y carretones para llegar a la costa, dado que los barcos debían atracar lejos debido a la escasa profundidad del río.

Hasta mediados del siglo XIX, la ciudad tuvo un desarrollo imperceptible y su aspecto permaneció casi invariable. Con la caída del gobierno de Rosas (1852), comenzó a crecer gracias a que sus autoridades fueron depositarias de los ingresos que provenían de su puerto, lo que la llevó a una posición de privilegio frente al país. Además, la política de "gobernar el poblar", que comenzó a sustentarse por entonces, abrió el país a una corriente inmigratoria europea cualificada (la menor) y no cualificada (una gran mayoría), en general procedente de regiones pobres de Italia y más tarde de España. Las estadísticas indican que en 1869, de 180.000 habitantes, el 67% eran extranjeros, y en 1895 de 600.000 habitantes (nótese el crecimiento poblacional en veinticinco años), el 74% eran no nacidos en el país (italianos 50%). Por el puerto de Buenos Aires entraron 3.300.000 inmigrantes entre 1857 y 1914, los cuales se establecieron en su mayoría en el litoral de la Argentina, cuyo centro era Buenos Aires. Este aporte inmigratorio aluvional fue uno de los factores de renovación del paisaje social y cultural porteño.

Otra causa de la transformación de la ciudad comenzó a manifestarse en este momento: la conversión de Buenos Aires en una urbe física y culturalmente europea. Había en ello interés en el progreso, pero también en mostrar que se pertenecía al privilegiado mundo de allende los mares. Un cierto espíritu exhibicionista se mostró desde la década del cincuenta.

Por entonces, los dos edificios más importantes que se construyeron en la ciudad fueron los depósitos de la Aduana -necesidad fundamental- y, frente a la Plaza de Mayo, un fastuoso teatro de ópera, el Colón, con 2.500 localidades, que resultó a la larga una empresa desmedida para la realidad de la ciudad.

Durante treinta años (1850-1880) fue preparándose el futuro papel de Buenos Aires como capital del país y espejo brillante del mismo. En este

lapso, fue sede de autoridades nacionales y, a la vez, de las de la provincia de Buenos Aires, una situación jurisdiccional que hizo crisis hacia 1880. Entre tanto, el Estado, gracias a las rentas aduaneras, fue construyendo edificios para las actividades públicas, educación, sanidad e infraestructura, y comenzó el mejoramiento de los espacios urbanos. La acción privada levantó construcciones para las finanzas y la arquitectura del centro fue ganando altura (2 o 3 plantas). Comenzó el desplazamiento del área residencial hacia el norte de la Plaza de Mayo. En 1880, la calle Florida, con sus elegantes negocios y mansiones, era el eje principal del nuevo asentamiento. La parte sur, antes alojamiento de familias distinguidas, quedó para la inmigración, que se apiñaba en las viviendas abandonadas, dando nacimiento al "conventillo", típico inquilinato porteño.

En 1879, 1/5 de la población (52.000 habitantes) vivía en 1.770 conventillos. El éxodo del sur hacia el norte se intensificó a principios del setenta, al estallar diversas epidemias, motivadas por el hacinamiento de estos inquilinatos, y la falta de higiene y de obras de salubridad. Las instalaciones de agua corriente y de desagües debieron iniciarse de inmediato.

Después del setenta, el desarrollo del transporte público y de los ferrocarriles urbanos y suburbanos dio nacimiento a nuevos barrios. La traza en damero se repitió con pocas excepciones, así como la edificación baja de casa con patios. Se produjo una renovación del lenguaje arquitectónico. Una suerte de Renacimiento italiano, traído por arquitectos y albañiles italianos, ornamentó la vivienda tradicional y fue adoptado para las construcciones, públicas y privadas, de mayor escala: bancos, teatros, escuelas. Frontones, cornisas, columnas de capiteles clásicos, nuevos materiales de revestimiento como mármoles y azulejos, y el hierro estructural, hicieron olvidar la tradición colonial hispana aún latente. El proyecto y la mano de obra estuvieron en manos de extranjeros, aun dentro de las oficinas públicas para construcciones del Estado.

En este período, Buenos Aires -a la que un escritor llamó la Gran Aldea- se preparó para ser una ciudad moderna, según el proyecto progresista de la generación del ochenta que buscó la europeización y la modernización del país, insertándolo en la economía capitalista internacional bajo la hegemonía británica, con carácter de productor agrícola-ganadero.

También tuvo como meta incorporarlo a la cultura europea, en especial la de raíz francesa, por el trasplante casi literal de la misma. "La europeización de Buenos Aires se dio a través de la penetración del capital británico, el barniz cultural francés y la mano de obra española e italiana, provista por la inmigración", escribió Federico Ortiz. Se dio en realidad una doble europeización: la de las clases altas, que trasladaron un modelo cultural francés, y la producida por el aporte migratorio, que influyó en las clases media y baja, perdiéndose en todos los casos la tradición hispanocriolla.

---

De Clara Braun y Julio Cacciatore, *El imaginario interior: el intendente Alvear y sus herederos*.

*Metamorfosis y modernidad urbana*, en AA VV, *Buenos Aires. 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, dirigido por Horacio Vázquez-Rial, Alianza Ed., Madrid, 1996.

### Como interpretar una historia híbrida

Un buen camino para repensar estas cuestiones pasa por un artículo de Perry Anderson que, sin embargo, al hablar de América Latina, reitera la tendencia a ver nuestra modernidad como un eco diferido y deficiente de los países centrales. Sostiene que el modernismo literario y artístico europeo tuvo su momento alto en las tres primeras décadas del siglo xx, y luego persistió como "culto" de esa ideología estética, sin obras ni artistas del mismo vigor. La transferencia posterior de la vitalidad creativa a nuestro continente se explicaría porque

... en el tercer mundo, de modo general, existe hoy una especie de configuración que, como una sombra, reproduce algo de lo que antes prevalecía en el primer mundo. Oligarquías precapitalistas de los más variados tipos, sobre todo las de carácter fundiario, son allí abundantes; en esas regiones, donde existe desarrollo capitalista, es, de modo típico, mucho más rápido y dinámico que en las zonas metropolitanas, pero por otro lado está infinitamente menos estabilizado o consolidado; la revolución socialista ronda esas sociedades como permanente posibilidad, ya de hecho realizada en países vecinos -Cuba o Nicaragua, Angola o Vietnam. Fueron estas condiciones las que produjeron las verdaderas obras maestras de los años recientes que se adecuan a las categorías de Berman: novelas como *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, o *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, en Colombia o la India, o películas como *Yo/*, de Yilmiz Güney, en Turquía.

Es útil esta larga cita porque exhibe la mezcla de observaciones acertadas con distorsiones mecánicas y presurosas desde las que a menudo se nos interpreta en las metrópolis, y que demasiadas veces repetimos como sombras. No obstante, el análisis de Anderson sobre las relaciones entre modernismo y modernidad es tan estimulante que lo que menos nos interesa es criticarlo.

Hay que cuestionar, ante todo, esa manía casi en desuso en los países del tercer mundo: la de hablar del tercer mundo y envolver en el mismo paquete a Colombia, la India y Turquía. La segunda molestia reside en que se atribuya a *Cien años de soledad* - coquetería deslumbrante con nuestro supuesto realismo maravilloso-, ser el síntoma de nuestro modernismo. La tercera es reencontrar en el texto de Anderson, uno de los más inteligentes que ha dado el debate sobre la modernidad, el rústico determinismo según el cual ciertas condiciones socioeconómicas "produjeron" las obras maestras del arte y la literatura.



Aunque este residuo contamina, infecta varios tramos del artículo de Anderson, hay en él exégesis más sutiles. Una es que el modernismo cultural no expresa la modernización económica, como lo demuestra que su propio país, la Inglaterra precursora de la industrialización capitalista, que dominó el mercado mundial durante cien años, "no produjo ningún movimiento nativo de tipo modernista virtualmente significativo en las primeras décadas de este siglo". Los movimientos modernistas surgen en la Europa continental, no donde ocurren cambios modernizadores estructurales, dice Anderson, sino donde existen coyunturas complejas, "la intersección de diferentes temporalidades históricas". Ese tipo de coyuntura se presentó en Europa "como un campo cultural de fuerza triangulado por tres coordenadas decisivas: a) la codificación de un academicismo altamente formalizado en las artes visuales y en las otras, institucionalizado por Estados y sociedades en los que dominaban clases aristocráticas o terratenientes, superadas por el desarrollo económico pero que aún daban el tono político y cultural antes de la primera guerra mundial; b) la emergencia en esas mismas sociedades de tecnologías generadas por la segunda revolución industrial (teléfono, radio, automóvil, etcétera); e) la proximidad imaginativa de la revolución social, que comenzaba a manifestarse en la revolución rusa y en otros movimientos sociales de Europa occidental.

La persistencia de los *anciens régimes* y del academicismo que los acompañaba proporcionó un conjunto crítico de valores culturales contra los cuales podían medirse las fuerzas insurgentes del arte, pero también en términos de los cuales ellas podían articularse parcialmente a sí mismas.

El antiguo orden, precisamente con lo que aún tenía de aristocrático, ofrecía un conjunto de códigos y recursos a partir de los cuales intelectuales y artistas, aun los innovadores, veían posible resistirlas devastaciones del mercado como principio organizador de la cultura y la sociedad.

Si bien las energías del maquinismo fueron un potente estímulo para la imaginación del cubismo parisiense y el futurismo italiano, estas corrientes neutralizaron el sentido material de la modernización tecnológica al abstraer las técnicas y los artefactos de las relaciones sociales de producción. Cuando se observa el conjunto del modernismo europeo, dice Anderson, se advierte que éste floreció en las primeras décadas del siglo en un espacio donde se combinaban "un pasado clásico aún utilizable, un presente técnico aún indeterminado y un futuro político aún imprevisible

[ ... ]. Surgió en la intersección de un orden dominante semi aristocrático, una economía capitalista semi industrializada y un movimiento obrero semi emergente o semi insurgente".

Si el modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica *sino el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas*

*un proyecto global*, cuáles son esas temporalidades en América Latina y qué contradicciones genera su cruce? En qué sentido estas contradicciones entorpecieron la realización de los proyectos emancipador, expansivo, renovador y democratizador de la modernidad?

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos "cultos", pero ciertas élites preservan su arraigo en las tradiciones hispánico-católicas, y en zonas agrarias también en tradiciones indígenas, como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva.

En casas de la burguesía y de sectores medios con alto nivel educativo de Santiago de Chile, Lima, Bogotá, México y muchas otras ciudades coexisten bibliotecas multilingües y artesanías indígenas, cablevisión y antenas parabólicas con mobiliario colonial, las revistas que informan cómo realizar mejor especulación financiera esta semana con ritos familiares y religiosos centenarios. Ser culto, e incluso ser culto moderno, implica no tanto vincularse con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como los avances tecnológicos, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica.

Esta *heterogeneidad multitemporal* de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo. Hubo rupturas provocadas por el desarrollo industrial y la urbanización que, si bien ocurrieron después que en Europa, fueron más aceleradas. Se creó un mercado artístico y literario a través de la expansión educativa, que permitió la profesionalización de algunos artistas y escritores. Las luchas de los liberales de fines del siglo XIX y los positivistas de principios del XX, -que culminaron en la reforma universitaria de 1918, iniciada en la Argentina y extendida pronto a otros países-lograron una universidad laica y organizada democráticamente antes que en muchas sociedades europeas. Pero la constitución de esos campos científicos y humanísticos autónomos se enfrentaba con el analfabetismo de la mitad de la población, y con estructuras económicas, y hábitos políticos pre modernos.

Estas contradicciones entre lo culto y lo popular han recibido más importancia en las obras que en las historias del arte y la literatura, casi siempre limitadas a registrar lo que esas obras significan para las élites. La explicación de los desajustes entre modernismo cultural

y modernización social, tomando en cuenta sólo la dependencia de los intelectuales hacia las metrópolis, descuida las fuertes preocupaciones de escritores y artistas por los conflictos internos de sus sociedades y por las trabas para comunicarse con sus pueblos.

Desde Sarmiento a Sábalo y Piglia, desde Vasconcelos a Fuentes y Monsiváis, las preguntas por lo que significa hacer literatura en sociedades donde no hay un mercado con suficiente desarrollo como para que exista un campo cultural autónomo condicionan las prácticas literarias. En los diálogos de muchas obras, o de un modo más indirecto en la preocupación por cómo narrar, se indaga sobre el sentido del trabajo literario en países con un precario desarrollo de la democracia liberal, con escasa inversión estatal en la producción cultural y científica, donde la formación de naciones modernas no supera las divisiones étnicas, ni la desigual apropiación del patrimonio aparentemente común. Estas cuestiones no sólo aparecen en los ensayos, en las polémicas entre "formalistas" y "populistas", y si aparecen es porque son constitutivas de las obras que diferencian a Borges de Arlt. A Paz de García Márquez. Es una hipótesis plausible para la sociología de la lectura que algún día se hará en América Latina pensar que esas preguntas contribuyen a organizar las relaciones de estos escritores con sus públicos.

---

De Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992

1. La tipología, como organización del conocimiento de la arquitectura, consiste en la explicitación de los sustantivos (ej.: columna, escuela, barrio) que se le aplican.

2. La tipología aparece modernamente dividida en "clases" (funcional, formal, estructural) aproximadamente correspondientes a las categorías vitruvianas a través de las cuales se ha interpretado la arquitectura en Occidente.

3. Esta separación no es fácilmente efectuable para las arquitecturas del pasado, salvo conceptualmente, en razón de sus restricciones en cuanto a medios de materialización, por una parte, y a la escasa variedad de temas edilicios, por la otra. En la arquitectura de los dos últimos siglos, aparecen independizadas entre sí y, por lo tanto, también en la teoría.

Una definición muy precisa del tipo en arquitectura en la dada por Quatremère de Quincy, en su "*Diccionario histórico*". ... "la palabra "tipo" no representa tanto la imagen de una cosa que ha de copiarse o imitarse perfectamente cuanto la idea de un elemento que debe él mismo servir de regla al modelo... El modelo entendido de acuerdo a la ejecución práctica del arte, es un objeto que debe repetirse tal cual es; el tipo, en cambio, es un objeto según el cual quien quiera puede concebir obras que no se asemejen entre sí. Todo es preciso en el modelo, todo es más o menos vago en el tipo".

El concepto de vaguedad o genericidad del tipo, que por lo tanto no puede influir directamente sobre la invención y las cualidades estéticas de la forma explica también la génesis, el modo de formarse de un tipo. El tipo, evidentemente, no es formulado a priori, sino que siempre se lo deduce de una serie de ejemplos. El tipo del templo circular no puede ser identificado con éste o aquel templo circular (aunque un determinado edificio como el Panteón puede tener una importancia particular), sino que es resultado de una comparación, casi de una superposición de todos los templos circulares. El nacimiento de un tipo está, por lo tanto, condicionado al hecho de que exista ya un conjunto de edificios que tengan entre sí una evidente analogía formal y funcional ...

... No es necesario demostrar que si la forma final de un edificio es una variante del tipo deducido de una serie formal precedente, el agregado de esta nueva variante determinará necesariamente una mutación, más o menos marcada, en el tipo.

G.C. Argan, *Progetto e Destino*, Milano, 1965

"Tipología. El término tipología significa estudio de los tipos (del griego impronta, modelo y también figura). Por tanto la tipología, entendida en su acepción común,

como en la específica de la historia y de la crítica del arte, considera los objetos de la producción en sus aspectos formales de serie, debidos a una función común o a una recíproca imitación, en contraste con los aspectos individuales".

"También resulta claro que el concepto de tipología vale como principio de clasificación de los hechos artísticos según ciertas analogías.

Efectivamente, cuando nos hallamos frente a un vasto conjunto de fenómenos advertimos la necesidad de reagruparlos y ordenarlos por categorías. El reagrupamiento tipológico no tiene la finalidad de la valoración artística ni de la definición histórica: obras de altísimo nivel y manufacturados comunes de cualquier tipo y lugar pueden englobarse en una misma clase tipológica. Por lo demás, el criterio tipológico no conduce nunca a resultados definitivos, ya sea porque son muchos y diversos los temas sobre los que se puede proceder a su catalogación (funciones, estructuras, planimetrías, esquemas formales, modos ornamentales, etc.), ya sea porque, una vez formada una clase, siempre es posible subdividirla aún más en otras clases más específicas, en un proceso que sólo se detiene ante la obra de arte aislada, ante el *unicum*.

El criterio tipológico sólo se aplica, efectivamente, para formar repertorios".

G.C. Argan, voz Tipología, *Enciclopedia*