

Diez, Fernando (2021). Buenos Aires y la declinación de lo sagrado, Temas de la Academia, Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina, abril 2021, pp. 31 a 41.

Buenos Aires y la declinación de lo sagrado

FERNANDO DIEZ

El alma de las antiguas ciudades griegas residía en sus lugares sagrados. Una noción reverencial de profundo respeto corporizado en lo edificado. Arquitectura y escultura cumplían en señalar un lugar, servían de testimonios concretos de la conexión de la ciudad con sus dioses. Aunque menos visiblemente, ese espacio sagrado representaba también la comunión de los habitantes, un mandato previo a su propio tiempo, anterior a la discrepancia y a la política. Acordado por generaciones anteriores, insemñado en la profundidad de la conciencia, en una dimensión donde están las certezas que no pueden argumentarse. Tanto en las mentes como en las representaciones construidas, ese era el lugar de lo inviolable, de una realidad evidente, incontestable. El lugar sagrado es así, previo y posterior al presente, a la vida y la muerte de cada persona.

La dimensión de un espacio sagrado visible, que se hace presente en el dominante *temenos* de la antigua ciudad griega, es la calificación también del espacio cotidiano, el contrapeso de lo diario y lo terrenal con la presencia de lo eterno y lo divino corporizado en construcción y escultura. Martienssen ve su surgimiento en el paso de unos ritos que se realizaban originalmente al aire libre a unos ritos que se realizan en un lugar construido, coincidiendo con el paso de la adoración de objetos puramente naturales (como árboles o piedras) a un símbolo antropomórfico.¹ Sin embargo, en la ciudad helenística lo sagrado y lo profano están unidos, también, en la **imagen** de la ciudad,² munida

de su propio y distintivo **genio**, de una **personalidad**. Esta personalidad no guardaba relación alguna con el aspecto o representación física de la ciudad, sino que se expresaba con apariencia humana, siguiendo “la tendencia griega a dar forma humana a toda clase de poderes y abstracciones”.³ De este modo, el genio de la ciudad quedaba expresado en una deidad guardiana o héroe fundador del mismo nombre epónimo. Es la figura humana, corporizada en escultura, el sólido argumento de un sentimiento compartido, de una noción de lo común, de una personalidad de la ciudad que necesariamente es también la de quienes la habitan.

Sin embargo, la noción de lo sagrado no estaba separada o aislada en el recinto del *temenos*, sino que se proyectaba a toda la ciudad y la nutría de su **genio**. La ciudad como cuerpo político era, como tal, indivisible. Una totalidad que no podría confundirse con la parte, dice Martienssen, como nos resulta a nosotros ahora tan familiar en la costumbre de describir la ciudad con la cita de un fragmento. Habitual en la postal moderna, donde una gran avenida rematada por un monumento reconocible es suficiente representación de esa totalidad.

Si nos separan siglos de aquella noción de lo sagrado, nos mantienen unidos, sin embargo, innumerables representaciones diseminadas por la ciudad. La República, blanca, subida a la Pirámide de Mayo. Invocación de la virtud femenina y resonancia de la gran Diosa Blanca que Robert Graves rastreó hasta antes de la antigua conversión de los pueblos mediterráneos a un patriarcado que masculinizó anteriores deidades femeninas.⁴ Están también nuestros héroes fundadores, armados sobre triunfantes caballos enardecidos, casi siempre

1. El paso, dice Martienssen, de unas ceremonias *ctónicas* (de la tierra) a la religión *olímpica*. R. D. Martienssen, *La idea del espacio en la ciudad griega*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, p. 67.

2. La noción de “imagen de la ciudad” puede tener también el sentido fenomenológico contemporáneo, como fue desarrollada en los años sesenta por Lynch, autor del libro homónimo, aunque se refiere más a elementos de esta que a una idea de totalidad: Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 1960.

3. Gardner, citado por Martienssen, *op. cit.*, p. 31.

4. Robert Graves, *The White Goddess - A Historical Grammar of Poetic Mith*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2013 (1948). Editor digital: Rusli ePub base r1.2. Traducción de Luis Echávarri.



Fuente de Venus, también llamada de las Nereidas, de la escultora Lola Mora, en su ubicación original en el Paseo de Julio, hoy avenida Leandro Alem. Autor no identificado perteneciente a la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (Colección César Gotta)

de oscuro bronce. Ambos relacionados con el origen, el fundamento y el carácter de la Nación todavía incierta en que se constituía el país que había sido antes mera dependencia de una corona distante, reflejo de otra cosa. Después de la proclama y la ley fueron el mármol y el bronce los medios de materializar en el espacio la noción de un origen y destino común. Pero hubo también invocaciones a deidades anteriores, que en su universalidad sirvieron para reconocer un linaje cultural que se relacionaba directamente con la Antigüedad clásica. Así vemos también las acuáticas Nereidas en la Costanera Sur, cuyo pesado mármol Lola Mora convirtió en ingravidas figuras en la *Fuente de Venus*, coronada por la diosa desnuda, igualmente blanca.⁵ Tampoco la representación humana de la ciudad o del país nos es extraña. En el llamado *Monumento de los Españoles* —*La carta Magna y las cuatro regiones argentinas*—⁶ aparecen las regiones representadas por figuras humanas: La Pampa es femenina, en tanto que los Andes, el Río de la Plata y el Chaco son masculinas, las cuatro de oscuro bronce. En compensación, la República es blanca y femenina en la cima del

5. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Volumen 40 de Cuadernos Arte Cátedra, Editor Cátedra, 2004, p. 231.

6. Agustín Querol Subirats y Cipriano Folgueras, 1908-1927.



La carta Magna y las cuatro regiones argentinas, también llamado Monumento de los Españoles, 1921 (Colección Dir. Gral. de Paseos, Museo de la Ciudad)

monumento. Blancura que para los siglos recientes quedó asociada a lo ideal, lo eterno, lo que trasciende la agonía de la vida diaria.

Si no lo sagrado, al menos la noción de lo divino o de un ideal aparece en estas representaciones que son personas a la vez de este mundo y a la vez de otro. El mármol o el bronce habían sido elegidos por su longevidad, por prestarse a la ilusión de eternidad que ofrece su resistencia material, como si la piedra pudiera conjurar la mortalidad de la carne que representa. Hannah Arendt había considerado la ciudad y la arquitectura como el remedio griego a la precariedad de la vida. La *polis* expresaría la ambición y la posibilidad de lo perdurable.⁷ Una dimensión donde los valores serían inalterables, las ideas inquebrantables y la identidad permanente. Si la representación de lo sagrado está presente entre nosotros en numerosas alegorías diseminadas en la ciudad, también es verdad que solo puede estarlo como la presencia de un cuerpo embalsamado, como la de aquellos animales de los museos de ciencias naturales: los vemos como vivos, pero los sabemos muertos. Queda en ellos al menos un remedo, un recuerdo de la vida, como queda en nuestras representaciones un reflejo de sacralidad.

7. Hannah Arendt, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 219.

Ya en el siglo XIX lo sagrado se había exilado al interior de los templos. Ocupó su lugar una nueva noción de urbanidad, los espacios de la **respetabilidad** urbana. La **alameda** o el **boulevard** serían espacios de un ritual ya no en el sentido antiguo, colectivo, obligatorio, sincronizado, sino el de la costumbre, libre, casual, aunque escondiera códigos de conducta y diferenciación no menos estrictos. Escenarios de la vida diaria y de la estratificación social donde, como deliciosamente retrató Proust, una mirada que no se concede o un saludo demasiado corto puede significar marginación y vergüenza, así como una sonrisa y un “buenos días” puede ser un bálsamo para la inseguridad dubitativa de una aspiración ascendente en la escala de la consideración social.

La urbanidad es una cualidad que supone algo más que espacios, edificios, monumentos. Una agregación más o menos coherente de construcciones. Supone también una conducta asimilada, una convicción colectiva sobre las cualidades de esos espacios como representativos de presupuestos y compromisos sociales. Algo que puede observarse también en sentido inverso, la ciudad como resultado acumulativo de la preexistencia de esos acuerdos.

En el plano de Garay para Buenos Aires, del que sabemos por una copia del siglo XVIII que se guarda en el Archivo General de Indias de Sevilla⁸, podemos ver los nombres a quienes se asignarían las manzanas, pero más significativo aún es el espacio entre ellas, que ya no será simple extensión, sino espacio público, la dimensión física de lo común que da lugar a la cualidad urbana. Un espacio que con el tiempo se reconoce formal, delimitado, espacial, concreto. Con unas cualidades espaciales y ambientales propias, pero también jurídicas y simbólicas. Donde la acumulación de lo que Aldo Rossi había llamado “hechos urbanos”⁹ va tejiendo la compleja y diversa variedad de acontecimientos contruidos que producen una escena singular, un paisaje preciso, un lugar único, dotado de una identidad irrepetible.

La ciudad resulta, en consecuencia, un hecho cultural paradójico para nuestra sensibilidad moderna, acostumbrada a la expresión artística como una obra delimitada por el marco temporal y material que registra la firma y la fecha del autor. La ciudad, como la lengua,

fue fenómeno antes que proyecto. Es un hecho cultural en un sentido aún más profundo, ya que no es el producto de una voluntad reconocible, sino de una acumulación socializada por el propio proceso de su lenta evolución. Su valor no radica en una calidad, sino en su identidad. Un carácter que deviene de la historia común. Como tal, no puede argumentarse, no puede estar ni bien ni mal. Simplemente es. El lugar al que volvemos para saber quiénes somos. La lengua que hablamos y la ciudad donde nacimos nos identifican como pocas otras cosas, y aunque esas nociones se asimilan a lo que llamamos “cultura”, tienen poco que ver con la noción autoral del arte moderno, que desde el Renacimiento se concibió cada vez más como producto de la voluntad de un plan. La lengua o la ciudad no son creadas en el sentido de una voluntad, sino del inevitable epifenómeno del transcurrir de la vida. El resultado de un proceso acumulativo, colectivo, histórico, cuya inapelable verdad radica en la consecuencia y no en el propósito. Claro que en el caso de la ciudad podemos identificar planes, urbanistas, arquitectos, autores y obras singulares, pero no es sino en la combinación con las preexistencias anteriores y la acumulación de acciones posteriores que esos proyectos se hacen realidad, se materializan en una suerte de palimpsesto que siempre conserva las trazas de hechos anteriores. Cuando la riqueza de esa acumulación se hizo reconocible, como lo era ya en la antigua ciudad griega, la intención de dotar al proceso de previsibilidad y riqueza devino en plan y propósito, pero siempre fue más fuerte el poder evocativo de la ciudad histórica que el de ninguna construcción instantánea.

Al influjo del Romanticismo, el siglo XIX retomó las lecciones urbanísticas, no solo de espacios extraordinarios constituidos por los monumentos de las ciudades antiguas, sino también de espacios urbanos constituidos por edificios ordinarios, anónimos. Al apreciar el valor de esos espacios, que por su definido carácter habían sido reconocidos como **lugares**, sitios significativos apreciados por viajeros y paisajistas, fue inevitable también la emergencia de la idea de un **arte urbano**.

Para Camillo Sitte, el **arte urbano** era algo admirable que reconocía en la ciudad histórica, aunque no tan fácil de reproducir en la ciudad industrial de fines del siglo XIX, cuando publica *Construcción de ciudades de acuerdo a principios artísticos*.¹⁰ Un libro de algún modo nostálgico en la exhaustiva descripción de lugares implícitamente

8. Margarita Gutman y Jorge Enrique Hardoy, *Buenos Aires 1536-2006: Historia urbana del Área Metropolitana*, Buenos Aires, Infinito, 2007, p. 31.

9. Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

10. Camillo Sitte, *Construcción de ciudades de acuerdo a principios artísticos* (1889), Barcelona, Canosa, 1926.



Paseo de Julio, hoy Avenida Leandro Alem, desde la Casa de Gobierno. Autor: Francisco Ayerza, 1891, perteneciente a la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (Colección Luis Priamo)

modélicos, tales como el Foro de Pompeya, el Campidoglio en Roma, la Piazza dei Signori en Verona o de San Marco en Venecia, pero también de innumerables plazas y calles del norte de Europa donde la fusión entre la construcción ordinaria y los monumentos públicos —palacios y catedrales— constituye un todo amalgamado. Según Françoise Choay, el libro de Sitte tiene origen en “una constatación limitada y precisa: la fealdad de la ciudad contemporánea” (del siglo XIX) “o más precisamente, en su carencia de una calidad estética”.¹¹ No se trata, sin embargo, de una condena de todos los aspectos de la ciudad del industrialismo, sino de la aceptación de sus carencias. No ofrece una fórmula para resolver el acelerado crecimiento y la radical transformación de la ciudad, pero ensaya algunas propuestas puntuales. El arte urbano no sería solamente el despliegue de una disciplina sobre el territorio; sería también una forma de sabiduría colectiva, una manera en que el presente podría montarse sobre el pasado expresando la continuidad de la experiencia común; reconociendo que no hay ciudades nuevas en el sentido en que el término puede aplicarse a un objeto, porque cuando esa acumulación colectiva de obras públicas y edificios privados adquiere urbanidad necesariamente ha pasado un tiempo considerable y la propia aventura de su construcción ha producido formas imprevisibles, se ha impregnado de acontecimientos y ha suscitado otros.

Poco queda de la alameda o del Paseo de Julio que recorrió hacia el norte la ribera de Buenos Aires en los siglos XVIII y XIX, pero subsiste la recova que la enfrentaba constituida, no por un monumento público, sino por una sucesión de edificios ordinarios. Los edificios no son los mismos y, sin embargo, la recova subsiste. Aunque algunos de ellos sean de considerables proporciones, e incluso cobijen instituciones públicas, mantienen sobre el antiguo frente urbano una decidida vocación de conjunto, una solidaria disposición para constituir un hecho mayor, la recova y el propio frente urbano que todavía hoy se extienden hasta la Recoleta, a pesar de la interrupción de imperdonables exenciones reglamentarias y brutales intervenciones viales realizadas en nombre de la modernidad. Esa es precisamente la clase de arte urbano que registraba Sitte en innumerables ejemplos, el arte por el que las partes producen un conjunto de mayor valor que su sola suma.

En la evolución de Buenos Aires se puede apreciar cómo, hacia el final del siglo XIX, se va afirmando la percepción de la importancia

del arte urbano para formalizar la noción de lo público, que se instrumentalizaría con lo que entonces se llamaron “obras de embellecimiento”. Un capítulo importante de ese movimiento lo constituyen los paseos, plazas y parque públicos que comenzaron a señalar la importancia de un lugar mediante un diseño cuidadoso que incluiría obras de arte. Aunque el afán modernizador estaba comandado por una visión higienista de intenso arbolado, al modo de los bulevares parisinos de Alphand,¹² no excluía importantes elementos de representación. Las piezas de escultura funcionaban como elemento consagratorio, al igual que pequeñas construcciones, como templetes, escalinatas o puentes, contribuían a formalizar espacios nuevos y otros existentes que en tiempos anteriores habían sido apenas vacíos, paradas de carretas o “huecos” sin tratamiento; a lo más, plazuelas que resultaban de la extensión del atrio de las iglesias.¹³

Al comenzar el siglo XX se podía comprobar a simple vista el éxito de esa consagración de los espacios públicos, no solo en la afirmación de plazoletas, plazas y parques, señalados por fuentes y monumentos conmemorativos, sino también en la manera en que esas piezas se combinaban entre sí, estableciendo hitos y referencias que contribuían a estructurar la mayor extensión de la ciudad.¹⁴ Pero también en la nueva dignidad de las calles ordinarias, estableciendo un estándar de veredas ordenadas, empedrados regulares y cordones rectilíneos de granito prolijamente tallado. NO ESCUPIR EN EL SUELO era un pedido en voz alta que ocupaba las entradas de los edificios, cuyo dictado pedagógico se fue extendiendo sobre la vereda adyacente, del mismo modo que ya no sería permitido orinar en la calle (aunque ahora ha vuelto a serlo). El proceso por el cual se fue constituyendo esa dignidad del espacio público y la respetabilidad de nuevos paseos como la Costanera Sur y los parques de Palermo mostraron el crecimiento conjunto de obras y conductas.

12. Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891). Ingeniero y urbanista francés que a las órdenes de Haussman contribuyó a la construcción de plazas y bulevares. Puede verse Anthony Vidler, “Los escenarios de la calle: transformaciones del ideal y de la realidad”, en Anderson Stanford (ed.), *Calles. Problemas de estructura y diseño*, Barcelona, Gili, 1981, pp. 36-121.

13. Sonia Berjman, *La plaza española en Buenos Aires 1580/1880*, Buenos Aires, Kliczkowski, 2001, p. 49.

14. Me atrevo a referir a mi poco conocido trabajo del año 1984, que incluía un exhaustivo relevamiento morfológico de los espacios públicos de la ciudad: Fernando Diez, *Morfología urbana. Tipificación del espacio urbano de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto de Diseño, Universidad de Belgrano, 1984.

11. Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.



Calle Olavarría en La Boca. Autor: H. G. Olds, 1901 (Ediciones de la Antorcha)

En ese proceso puede distinguirse entre la obra, el acto de su ejecución y emplazamiento, y la irradiación que esa nueva presencia ejerce sobre el espacio circundante y las propias formas sociales. La respetabilidad o dignidad que logra infundir en el espacio urbano y el **sentimiento de decoro**, educación y comportamiento en quienes lo visitaban. Así como Alois Riegl, apenas comenzado el siglo XX, había hecho una diferencia entre **monumento** y **monumento histórico**,¹⁵ puede apreciarse el diferente estatuto entre el monumento que es nuevo y el que tendrá el mismo monumento transcurridos los años, luego de que los ritos de las inauguraciones, conmemoraciones y homenajes hayan producido una nueva valoración de este y de los espacios que calificaba. Riegl diferencia entre el monumento, aquel que ha sido levantado con ese propósito conmemorativo, y el monumento histórico, aquel que ha adquirido significado por los hechos que a lo largo de la historia han quedado a él asociados.¹⁶

Ambos fenómenos pueden rastrearse en Buenos Aires. El Cabil-
do, por ejemplo, que no fue levantado como monumento sino como edificio de gobierno, luego de un largo período de abandono, terminó transformado en **monumento histórico** por declaratoria de 1933 (mutilado, pero voluntariosamente restaurado por Mario Buschiazzo en 1940).¹⁷ Son numerosos los ejemplos de monumentos concebidos como tales; el primero o más notable, la Pirámide de Mayo. Aunque, con el paso del tiempo y la acumulación de acontecimientos, frecuentemente el monumento conmemorativo termina por transformarse también en monumento histórico.

El caso de la Pirámide de Mayo y las diferentes perspectivas con que fue considerada ilustra muy bien esta situación. Primero, como un monumento conmemorativo de la Revolución de Mayo, cuando en 1811 Francisco Cañete la construye en su posición original, centro de la entonces llamada Plaza de la Victoria. Con el correr del tiempo fue percibido como un monumento “carente de grandeza”, de insuficiente envergadura o valor artístico en proporción al hecho conmemorado, por lo que fue objeto de diferentes propuestas de sustitución hasta que, en 1857, es finalmente reformada



Parque 3 de Febrero en Palermo, 1916 (Colección Dir. Gral. de Paseos, Museo de la Ciudad)

por Prilidiano Pueyrredón. Este aumenta su tamaño y conserva la anterior pirámide en su interior, una manera de preservar el “*valor histórico*” (en términos de Riegl) que para entonces ya poseía la pirámide original. Pueyrredón la corona con la imagen femenina a la que ya hemos hecho referencia, la República esculpida en mármol por Joseph Louis Dubourdieu.¹⁸ Según detalla Gutiérrez Viñuales, el período posterior ve desarrollarse diversas iniciativas y proyectos para reemplazarla por un monumento más importante. El país era más rico y le parecía un monumento demasiado modesto.¹⁹ Sin embargo, no se concebía quitarla, sino incorporarla a un monumento mayor. Ya no era solo el **monumento** que fue al principio, sino que ahora era también un **monumento histórico**. Felizmente se decide conservarla cuando, en 1912, es trasladada 63 metros para ocupar el centro de la Plaza de Mayo, un acontecimiento memorable en sí mismo, con el extraordinario dispositivo de traslado sobre rieles, que contribuyó nuevamente a la historia del monumento mismo. Al conservar el monumento se reconoció la primacía del valor histórico sobre la pretendida grandiosidad de los proyectos que lo habrían sustituido.

15. Alois Riegl. (1858-1905) *El culto moderno a los monumentos*, Boadilla del Monte, A. Machado, 1987.

16. Siguiendo la discusión de Choay, *op. cit.*, pp. 142-144.

17. Alberto Petrín y Sergio López Martínez, *Monumentos Históricos Nacionales de la República Argentina*, Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2017.

18. Gutiérrez Viñuales, *op. cit.* pp. 230-231

19. *Idem*, p. 239.



Plaza de la Victoria con la antigua Pirámide de Mayo. Daguerrotipo de autor no identificado, 1854 (Museo Histórico Nacional)



Plaza de la Victoria con la Pirámide de Mayo de Prilidiano Pueyrredón, ca. 1877. Autor: Carlos Feltscher (Colección Lorenzo Guller Frers)

El conjunto de acciones sobre el espacio público que se habían desplegado hacia el Centenario, de gran escala como la Avenida de Mayo y el Puerto Madero, o de menor escala pero multiplicadas en múltiples plazas y parques, fueron constituyendo el escenario de la nueva respetabilidad urbana. Las piezas de escultura constituyeron mojones, puntos de interés que dieron nombre y significado a los diversos espacios. Se sumaron a los héroes fundadores y la mitología antigua nuevas piezas de arte relacionadas con la religión, las costumbres y los tipos autóctonos, la ciencia y el arte,²⁰ situación que continuó afirmándose hasta mediados del siglo.

20. *Idem*, pp. 304-321.

Es impreciso el momento en que comienza a claudicar la efectividad de ese proceso para inspirar la clase de comportamiento social que se asociaba a ideas ahora distantes, como el **decoro**, la **respetabilidad** y las **buenas costumbres**. Puede situarse en alguna parte de la segunda mitad del siglo XX, cuando el centro comienza a ser abandonado por los comercios más destacados, que se van desplazando progresivamente hacia el norte, siguiendo un proceso que ya había iniciado antes la población. El mismo que se pudo advertir luego en las nuevas localizaciones preferidas para edificios de oficina y las sedes empresariales.²¹ Ese

21. Fernando Diez, "Buenos Aires y el desplazamiento del área de negocios y oficinas", *Summa* 277/278, Buenos Aires, Ediciones Summa, octubre de 1990.

proceso tomó decidido impulso hacia la década del 90 con el triunfo del supermercadismo, la introducción del *shopping center* y la creciente emigración de una parte de la población hacia los nuevos suburbios, que la difusión del automóvil y la accesibilidad facilitada por nuevas autopistas de acceso ayudaron a acelerar. En pocos años, la antigua vitalidad peatonal del centro comenzó a claudicar. Los grandes cines del centro fueron divididos en varias salas menores; otros, tristemente convertidos en salas de juego o simples estacionamientos.²²

En lugar de avanzar y afianzarse, ahora la dignidad del espacio público estaba en retroceso. Primero fueron rodeadas de rejas plazas y parques, alegando que no podían ser defendidos de un creciente vandalismo. Luego se siguió el mismo procedimiento con algunos monumentos u obras de arte que habían sido vandalizados. En el año 2002 se contabilizaría en Buenos Aires el robo de 137 placas y 6 obras escultóricas de bronce.²³

Los monumentos y las obras de arte público ya no podían defender el espacio público por la mera irradiación de su solemne presencia. Tampoco podían defenderse a sí mismas por su sola dignidad, que pronto muchas perderían, mutiladas para fundir un bronce que, en lugar de ganar, perdería su verdadero valor.

La urbanización de Puerto Madero en los años noventa es, para el Estado, la primera acción exitosa de urbanismo público de gran envergadura en muchas décadas. Constituyó un nuevo espacio urbano de características privilegiadas, no solamente por el alto estándar de sus construcciones, sino también por los grupos socioeconómicos a quienes estaba dirigido.²⁴ En parte un enclave urbano debido a las barreras naturales que constituyen los diques, en parte un equipamiento público por la manera en que sus parques se continúan orgánicamente con los de la Costanera Sur, Puerto Madero constituyó un espacio paradójico: lugar de privilegio de grupos sociales minoritarios y, a la vez, nuevo paseo público, lugar de nueva respetabilidad que los fines de semana

era recorrido por visitantes bien empilchados de barrios menos favorecidos. Con una administración independiente, Puerto Madero gozó de un urbanismo de lujo cuando en otras partes de la ciudad el espacio público declinaba aunque, con el tiempo, algunos de los mismos síntomas del malestar de lo público se hicieron presentes: la escultura de la Plaza Reina de Holanda²⁵ fue robada recientemente. Puerto Madero se incorporó, sin duda, a la lista de **lugares** de la ciudad, destino de paseos o festejos familiares. Lugar de la foto que testimonia una ocasión, ahora mas corrientemente una *selfie* sacada con el teléfono celular.

Se sumaba así a otros **lugares memorables**. La foto del día de bodas expresa esa elección, y la propia acción celebratoria es también una exhibición pública. Se ofrece así como modelo que la imitación convierte progresivamente en rito colectivo. Y aunque esos lugares son variables, se identifican con una centralidad y una vitalidad lumínica, como ha sido en Buenos Aires el caso del Monumento de los Españoles. Aunque no es probable que sea el tono festivo y celebratorio del conjunto escultórico el motivo de esta elección, sino su blancura, el juego de aguas y la profusión lumínica, sin dejar de considerar la perspectiva que ofrecen las grandes avenidas. Visión de la ciudad como **espectáculo**,²⁶ como paisaje espectacular de ritos privados en lugares que son públicos, no porque son compartidos, sino porque sus imágenes son compartidas en las redes sociales electrónicas.

Si la noción de respetabilidad social había sido sustituida por otras nociones de identidad personal y social, del mismo modo los escenarios de esas representaciones habían pasado de las plazas y paseos públicos a espacios delimitados por ritos de libertad y suficiencia económica. Espacios interiorizados de la dimensión de lo público: el aeropuerto, el *shopping center*, los enclaves suburbanos del entretenimiento definidos por tematizaciones estrictamente planificadas.²⁷

Los primeros años del nuevo siglo vieron numerosos intentos de recalificar el espacio público devolviendo lugar a la peatonalidad, utilizando, en lugar del tono pedagógico de los monumentos anteriores,

22. Pronto fueron definitivamente desplazados por nuevos centros de entretenimiento de múltiples salas distribuidos en forma excéntrica por toda la ciudad, muchas veces asociados a los propios *shopping centers*. Puede verse Fernando Diez, *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Summa+ / Donn, 2008.

23. Gutiérrez Viñuales, *op.cit.*, p. 28.

24. Anteproyecto urbano de Juan Manuel Borthagaray, Carlos Marré, Pablo Doval, Rómulo Pérez, Cristián Carnicer, Eugenio Xaus, Enrique García Espil, Antonio Tufaro, Mariana Leide-mann: Arquis 1, Buenos Aires, Universidad de Palermo / Editorial CP67, 1994.

25. Son autores de la plaza los arquitectos Mabel Cova, Jorge Bancalari y el paisajista Martín Aizaga, año 2014.

26. En el sentido anticipado por Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca, 1995 (París, 1967).

27. La tematización es la asignación de un tema fingido que no pertenece a la propia cosa como una estrategia de identificación, generalmente con propósitos de éxito comercial. Puede verse Fernando Diez, *Crisis de autenticidad*, *op.cit.*, pp. 104-141.

un tono en franco reflejo y calculado halago del gusto popular. En la recalificación de la avenida Corrientes, los héroes del espectáculo suficientemente conocidos se transformaron en placas de piedra y estrellas de bronce que adornaron las veredas del tramo teatral de la avenida. Esculturas de fibra de vidrio, de un literalismo artístico incuestionable, reprodujeron algunos de esos mismos héroes populares del espectáculo. Los héroes del deporte se levantarían en plástico policromado en la Costanera Sur y los personajes de la historieta en el barrio de San Telmo. Pero estas figuras ya no se pretenden a sí mismas como artísticas. Tampoco invocan una actitud reverencial o solemne. No están allí como rememoración de un acontecimiento, sino que se ofrecen como una forma de entretenimiento. Una tematización del espacio que se propone como el “paseo de la historieta” o el “paseo del deporte”.

El resurgimiento de barrios peatonales como nuevo ideal de residencia para generaciones más jóvenes, como Palermo Viejo en los noventa, fue acompañado de un resurgimiento de la vida de las calles y plazas y pequeños negocios de barrio, locales de diseño, restaurantes y cafés. Pero a medida que ese movimiento avanzó, también avanzó el predominio de locales comerciales de poderosas marcas de la moda, con los que en poco tiempo ya no pudieron competir modestas librerías y artesanos locales, dando sentencia al fatal destino de la “calle exitosa” que Jane Jacobs había descripto en la Nueva York de los años sesenta.²⁸ Aunque nuevos barrios de escala peatonal resurgieron en los años siguientes, como Colegiales y Villa Crespo, vinculados a multitud de pequeños emprendimientos residenciales de renovadas calidades, se trató, sin embargo, de un resurgimiento del espacio público donde predominaría la ciudad económica por sobre lo comunitario. Plazas emblemáticas, como la Julio Cortázar en Palermo Viejo, serían ganadas por la actividad comercial.

Si el espacio urbano contiene todavía las dimensiones de lo comunitario, lo económico y lo cívico, esas dimensiones están cada vez menos integradas en la idea de ciudad como totalidad. No hay ya un espacio sagrado que proyecte su **genio** sobre toda la ciudad estable-



Dispositivo de traslado de la Pirámide de Mayo. Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, 1912 (Colección César Gotta)

ciendo una unidad de sentido. La ciudad del consumo, el entretenimiento y la diversión es diferente de la ciudad de la pertenencia vecinal y comunitaria, pero también de la ciudad del trabajo y la de las manifestaciones políticas. La primera impresión es que esas dimensiones están escindidas en espacios y momentos cada vez más exclusivos. Si en la ciudad antigua lo cívico era el resultado de la superposición espacial y simbólica de la **res pública** y la **res económica**, en las grandes metrópolis contemporáneas esas dimensiones quedaron crecientemente escindidas. Para la ciudad de Buenos Aires, el vaciamiento progresivo y ahora radical del centro es la comprobación de esa realidad. La soledad de sus monumentos, la verdadera y última causa de su indefensión.

Las imágenes que ilustran este texto han sido gentilmente facilitadas por Luis Priamo.

28. Un ciclo por el cual los negocios más exitosos van desplazando otros de menor renta hasta hacerse dominantes, destruyendo la variedad de actividades complementarias de la “calle exitosa” al transformarla en una calle con una única actividad comercial excluyente. Jane Jacobs, *The death and Life of Great American Cities*, Nueva York, Vintage Books, Random House, 1961.

Fernando DIEZ. Nacido en Buenos Aires en 1953, es arquitecto por la Universidad de Belgrano y doctor en Arquitectura por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Brasil. Desde 1978 se ha desempeñado en la docencia y la investigación en las universidades de Belgrano y de Buenos Aires y actualmente en la Universidad de Palermo, donde es director del Departamento de Historia y Teoría de la Facultad de Arquitectura. Profesor de posgrado en las universidades Di Tella, Nacional de Córdoba, de Buenos Aires, Mendoza, Mar del Plata y del Litoral en Argentina, y en varias universidades del extranjero. Jurado entre otros premios de Vitruvio - Museo Nacional de Bellas Artes, Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, Premio SCA/CPAU, LafargeHolcim Awards, Premio Rogelio Salmona y Bienal Iberoamericana de Arquitectura 2016.

Director editorial de la revista *Summa+* desde 1994 y colaborador en temas de medioambiente y urbanismo en la página de Opinión del diario *La Nación* de Buenos Aires desde 2001. Autor, entre otros libros, de *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*, 1997; *Crisis de autenticidad*, 2008; *Agenda pendiente*, 2013, y *Unsettling Agenda*, 2016. Concejero electo del Concejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, 2002-2006. Académico de número de la Academia Argentina de Ciencias del Ambiente, la Academia Nacional de Bellas Artes y la Academia de Arquitectura y Urbanismo.