SEMINARIO DE CRITICA – AÑO 2020

N°236

"¿Modernidad o decoro? El cementerio parque público como problema proyectual, Buenos Aires, 1935-1965"

Autor: Mgr. Arq. David Dal Castello.

Comentaristas: Mgr. Arq. Marina Vasta y Dr. César Iván Bondar.

Viernes 30 de octubre de 2020 - 12:30 hs

¿modernidad o decoro?[1]

El cementerio parque público como problema proyectual, Buenos Aires, 1935-1965

Con el propósito de transformar los cementerios de Chacarita, Recoleta y Flores, la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires encargó proyectos a sus oficinas técnicas a partir de 1935.[2] Entre los años 1935 y 1965 fueron presentadas propuestas que, pese a sus diferencias, compartían la aspiración común de formar "cementerios parque".[3] Algunos de esos proyectos llegaron a concretarse, otros quedaron en el plano de las ideas, y todos han relucido en mayor o menor medida nuevos problemas funerarios, en un contexto común de incipiente modernización de las instituciones públicas. Transformar los cementerios existentes significaba aceptar su condición intramuros. La escasez de sepulturas y la renovación estética de la muerte pasaron a ser las principales prioridades proyectuales, mientras los factores de contagio y peligrosidad parecían estar dominados por las técnicas y saberes científicos. La solución a estas dos cuestiones –la falta de espacio vinculada a la racionalidad científica y el cálculo, y la del gusto, a un crítica ética y moral de las representaciones de la muerte–, guardaban cierta afinidad con las prédicas modernas de la arquitectura. En este punto, la pretendida convergencia entre racionalidad técnica y la propia irracionalidad que envuelve a la muerte, determinaba un desafío en sí mismo. Esas nuevas ideas, respaldas por las instituciones municipal y disciplinar, se enfrentaban, además, a un consolidado campo funerario.[4]

Proponemos comprender el modo en que las ideas de arte funerario, patrimonio y estilo se convirtieron en rasgos constitutivos de aquel campo, y cómo han respondido al problema de la muerte los nuevos proyectos arquitectónicos. Consideramos que el estudio de los proyectos de arquitectura para transformar los tres cementerios porteños permitirá dar cuenta de una idea de ciudad y sociedad, reticente, aunque aún dispuesta a encarar el problema de la muerte y, sobre todo, de un programa proyectual puesto en cuestión por sectores conservadores. Para un estudio de aquellas representaciones oficiales de la muerte será necesario reponer las capacidades y expectativas de las nuevas arquitecturas, sus propias estrategias proyectuales, institucionales, sus articulaciones y relecturas de la tradición, o incluso sus deliberadas oposiciones. Esta actividad supone, asimismo, el reconocimiento de una modernidad menos explorada por la propia historiografía de la arquitectura.

La modernidad como problema.

En el año 1935 se inició un ciclo de proyectos de cementerios parque públicos luego de que el Concejo Deliberante haya convocado al Director de Cementerios, a un arquitecto y a un ingeniero en Comisión Especial para trazar un anteproyecto general para Chacarita, y para Flores. Tres años después, Julio Meinvielle, un presbítero vinculado a los sectores más conservadores de la Iglesia

[1] Este trabajo es un desprendimiento de un capítulo de la tesis doctoral titulada "*Muerte en el parque. Cementerios de Buenos Aires, 1935-1965*", en proceso de escritura.

[2] Honorable Concejo Deliberante, Resolución Nº.6787, 16 de agosto de 1935.

[3] Es necesario aclarar que la categoría de Cementerio Parque Público difiere en mucho de la más actual de cementerio parque privado, aunque ambas se han apoyado, en tiempos y contextos culturales diferentes, en el complejo mundo imaginario que desde tiempos antiguos han unido a los cementerios con la naturaleza, los jardines, parques, e ideas de paraísos, campos elíseos, etcétera.

[4] Tomamos aquí la noción de campo según Pierre Bourdieu, entendido como "sistema de posiciones y de sus relaciones objetivas, que asume a su vez una existencia temporal (…) espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y con sus leyes de funcionamiento propias. Así, cada campo genera su interés propio y en consecuencia las relaciones de fuerza entre instituciones y agentes comprometidos. De este modo se advierte que la autonomía de los campos es relativa, y que sus límites son históricamente dinámicos". Alicia Gutiérrez en Bourideu (2010).

Católica, escribió un *Informe sobre los cementerios de Buenos Aires*. Poco hemos podido conocer del contexto de producción de ese documento en el que se dedicaron varias páginas a la descripción y crítica del proyecto de la Comisión. En el apartado titulado *Condiciones para que el cementerio sea un lugar de descanso, con el decoro y la higiene necesarios*, criticaba, entre otras cosas, la "torpeza y mal gusto plástico y literario" de algunas tumbas –en declarado desprecio a las expresiones más populares–, y la "transformación del cementerio en un parque, o en cualquier otra cosa donde nada hable de la muerte".[5] El gusto popular, y los símbolos de la modernización, entre ellos el parque, y las arquitecturas que no respondían a los cánones artísticos clásico, constituían, al entender de Meinvielle, un problema para cierta tradición funeraria. Si bien es cierto que estos comentarios traslucen una antigua tensión entre la Iglesia Católica y el Estado, nos importa detenernos en la axiología subyacente que enlazaba cierta idea de arte mayor, estilo y muerte, elementos en los que se apoyaba un consolidado campo funerario.

Hay que aclarar que aquella incompatibilidad señalada entre los valores instituidos de un campo funerario, y los métodos proyectuales y estéticas de la modernidad no habían sido ideas aisladas y exclusivas de Meinvielle.[6] Pero, enunciadas por una figura de autoridad religiosa cercana a la ortodoxia religiosa, a las políticas conservadoras de aquellos tiempos, y en un momento de plena modernización de la ciudad, adquieren una particular connotación y reluce ciertas tensiones. Entre ellas, la convicción de que aquella modernidad simbolizada en el parque y las arquitecturas contemporáneas eran incapaces de tratar y dar respuestas al problema de los cementerios; más específicamente, de sus representaciones y aspectos comunicativos.

Desde una perspectiva predominantemente historiográfica, examinaremos primero los modos en que ciertas ideas de arte, estilo, patrimonio y cementerio han ido conjugándose históricamente hacia la consolidación de un campo funerario, que en buena medida sigue vigente hasta nuestros días (conformado por saberes intelectuales y técnicos específicos, como así también imaginaciones populares). El monumento y la categoría de lo monumental son tal vez los símbolos más relevantes y estables de aquel campo.

En una segunda instancia documental, presentaremos una síntesis ordenada de los principales proyectos de Cementerio Parque Público, buscando conocer y discutir los métodos y recursos con los que se formulaba y respondía a las demandas de espacio físico, de una imagen diferente de los cementerios de Buenos Aires, la actitud ante las preexistencias y la incorporación de un territorio proyectual poco familiar a las prácticas y difusiones de modernidad arquitectónica.

[5] Meinvielle, (c.1941): 73.
[6] Para un estudio problemático entre modernismo y muerte en cementerios europeos ver García Carbonero (2010).

1. Arte funerario

> "*De tous les monuments, les tombeaux sont ceux qui représentent peut être le sujet le plus vaste aux études de l'archéologue, de l'historien, de l'artiste, voire du philosophe. Les civilisations, à tous les degrés de l'échelle, ont manifesté la nature de leurs croyances en une autre vie par la façon dont elles ont traité les morts*."[7]

Es un hecho común y bastante instalado que los objetos que representan a lo funerario estén fuertemente asociados al campo del arte.[8] El "arte funerario" engloba un amplio conjunto de objetos que pueden estar incluidos o no en los recintos de los cementerios. Los elementos que todavía decoran las salas de velatorios son un claro ejemplo de aquella difusión imaginaria que se sostiene en las prácticas, pero también gracias a la producción intelectual, de la cual nos ocuparemos aquí.

En líneas generales, la historiografía de la muerte y de la arquitectura han hecho de la relación entre muerte y arte un objeto privilegiado de sus interpretaciones y metodologías, independientemente de la variedad de enfoques, al punto de establecer una hegemonía que ha dejado en sombra otras lecturas posibles. Es atendible y lícito que el arte cumpla un especial papel de sublimación subjetiva, de mediación de lo inefable de la muerte. Y en un sentido más amplio de la sociedad y la cultura, el arte funerario conformaría, en términos de Ernst Cassirer, "formas simbólicas", modos de configuración del mundo y de organizar la experiencia, mediadas, a diferencia de otras formas simbólicas (ciencia o lenguaje), por las apariencias visibles, tangibles y audibles.[9]

1.1. Monumento.

El monumento ha sido una de las categorías edilicias más transversales y perdurable. Para algunos autores, el monumento surgió forzosamente de la primera experiencia y actitud humana ante el hecho físico de la muerte. En las culturas más antiguas el apilamiento de piedras en el lugar de la sepultura tenía un doble propósito: proteger al cadáver de las amenazas de los animales, y mantener vivo el recuerdo de que allí yace un miembro de la comunidad.[10] Aquellas primeras respuestas humanas al hecho mortuorio dieron origen al túmulo, como realización cultural.[11] Ese artefacto humano derivó miles de años más tarde en el monumento (como construcción occidental), que en su voz latina *monumentum, monere* (avisar, recordar) nos habla de

> "aquello que interpela a la memoria, suscitar con la emoción una memoria viva. Monumento denomina a todo artefacto edificado por una comunidad de individuos para acordarse de o para recordar a otras generaciones determinados eventos, sacrificios, ritos o creencias".[12]

---

[7] [De todos los monumentos, las tumbas son las que representan quizás el tema más amplio en los estudios del arqueólogo, el historiador, el artista, incluso el filósofo. Las civilizaciones, en todos los niveles, han manifestado la naturaleza de sus creencias en otra vida por la forma en que han tratado a los muertos]. Viollet-le-Duc. ([1854-68] 2009).

[8] En 1910, Adolf Loos sugería que "*Only a very small part of architecture belongs to art: the tomb and the monument. Everything else that fulfils a function is to be excluded from the domain of art*.". Adolf Loos 'Architektur', Der Sturm, 15th December 1910, en García Carbonero (2010). Cuatro décadas más tarde Bruno Zevi remarcaría la escisión definitiva entre arte y arquitectura postulando que "Un obelisco, una fuente, un monumento aunque de proporciones enormes, un arco de triunfo, son todos hechos de arte que encontramos en las historias de la arquitectura y que pueden ser obras cumbres de poesía, pero no son arquitectura". Zevi ([1948] 1998): 26-27.

[9] Leserre (2011).

[10] Belting (2012): 192-193.

[11] Belting (2012). Para una historia comparada de las prácticas humanas en torno de la muerte, ver también Morin ([1951] 2007).

[12] Choay ([1992] 2007): 12.

Si bien no nos detendremos en la trayectoria genealógica que tuvo el monumento funerario occidental, importa aquí el viraje respecto de su concepción original, y el posterior estatuto de arte que se le ha adjudicado.[13] Aquella forma particular de relacionarse con el tiempo vivido, muy propia de aquel monumento memorial fue cambiando, en parte por la predominante especulación y valoración estética que se fue haciendo de ellos, y en parte porque nuevos medios técnicos (o "memorias artificiales"), como la fotografía comenzaron a reemplazar la función memorial.[14] En ese sentido Françoise Choay nos exhorta a preguntarnos sobre las fuerzas e intereses históricos a los que han sido sometidos los monumentos, lejos de ser objetos dados y estables, y más cercanos a las voluntades políticas de cada época y cultura. Y en tal caso, al "monumento simbólico rememorativo" debemos diferenciarlo del "monumento histórico", una "invención occidental claramente fechada, un concepto exportado y difundido con éxito fuera de Europa, a partir de la segunda mitad del siglo XIX".[15]

Para Choay, la valorización del objeto material tiene antecedentes rastreables en el siglo XVIII, con la introducción de humanistas y luego anticuarios, que eran personajes que cumplían un papel hermenéutico del pasado histórico. Éstos guardaban la convicción de que "los mármoles y los bronces nos instruyen más sobre los funerales que los antiguos autores (…)."[16] Esa actitud de desconfianza a los textos escritos daba lugar a modalidades de interpretación iconográficas, y arqueológicas –entre ellas el método visual comparado y la tradición constructivista de la historia– que buscaban echar luz sobre dimensiones silenciadas de las que aún no se había hablado.[17] Las visiones enciclopedistas de la época afianzaban esa posición de sistematización total de la realidad. Sin embargo, la cuestión central en torno del monumento histórico siguió siendo, siglos después, la de los criterios empleados para inventariar y luego, las actitudes que debían tomarse ante la materia histórica. Francia, por ejemplo, creó su *Comisión des Monuments Historiques* tempranamente, en 1837, estableciendo tres categorías de monumentos: vestigios de la antigüedad, edificios religiosos de la edad media, y algunos castillos. Después de la Segunda Guerra Mundial la *Comisión de Monumentos Históricos* francesa ampliaría los bienes inventariados, multiplicándolos por diez, agregando las categorías de "arqueología" y "arquitectura culta". En cien años los repertorios cambiaron, y lo siguieron haciendo progresivamente.

Sobre el estatuto estético y jurídico del monumento histórico se ocupó también el historiador del arte Aloïs Riegl, quien aportó una serie de aproximaciones que adquirieron, con el paso del tiempo, la categoría de palabra autorizada en la materia. Independientemente de los detalles de su actividad y propuesta, vale detenerse aquí en la distinción entre monumento como creación deliberada y Monumento Histórico, que no ha sido inicialmente deseado ni creado como tal. Desde esa

[13] Nos limitaremos a mencionar la concepción de monumento en Occidente siguiendo la recomendación de Françoise Choay dado que si bien la idea de Monumento Histórico, y las prácticas de conservación que lo acompañaron, se expandieron fuera de Europa, donde había nacido, llegó luego a otros contextos culturales diferentes, como por ejemplo Japón, donde se los significados de arte y monumento formaban parte del universo de la cotidianeidad. Choay ([1992] 2007): 10.

[14] "Actualmente el sentido del término monumento ha seguido avanzando. Al placer dispensado por la belleza del edificio le han seguido el deslumbramiento o el asombro provocados esta vez por la proeza técnica, así como una versión moderna de los colosal (…) A partir de ese momento, el monumento se impone a la atención sin trasfondo, interpelando el instante, trocando su antiguo estatuto de signo por señal". Choay se basa en las aproximaciones teóricas de Barthes en cuanto se refiere a las culturas proteicas (como prótesis). Según su visión dinámica del fenómeno monumental, la revolución proteica (lo virtual), conducen a un destierro progresivo del tiempo orgánico de rememoración de los monumentos. Choay ([1992] 2007): 14.

[15] Choay ([1992] 2007): 18.

[16] Palabras de Montfaucon, (año 1719) en Choay ([1992] 2007): 52.

[17] Choay ([1992] 2007): 62. Para un análisis del lugar de los edificios funerarios en Fletcher y Choisy, ver Dal Castello (2017): 55-63.

perspectiva, todo objeto pasado puede ser convertido en objeto histórico, sin haber tenido, originalmente, un destino conmemorativo.[18]

Al mismo tiempo que se producía la consagración del Monumento Histórico, se ingresaba al dominio del patrimonio histórico, otra de las categorías constitutivas de los imaginarios sobre el arte funerario que nos ocupa.[19] Análoga a la cuestión del Monumento Histórico, la idea de patrimonio histórico remite a una institución y mentalidad determinada, que dota a los monumentos de *status* jurídico, tratamiento técnico y valoración estética.[20]

1.2. Patrimonio.

Hasta aquí hemos mencionado algunos antecedentes de la consagración artística del monumento (y del patrimonio), que se desplegaron con mayor intensidad desde el siglo XIX. Aquellas preocupaciones culturales adquirieron institucionalidad internacional recién en 1931, a propósito de la *Primer Conferencia Internacional para la Conservación de los Monumentos Históricos*, llevada a cabo en Atenas. Aunque sólo participaron países europeos. La segunda reunión fue tres décadas después, en Venecia y allí se sumaron México, Túnez y Perú. En 1979 se realizó la tercer reunió internacional, integrando ya a 80 países del globo.[21]

Seguida de la creación del *Consejo Internacional de Monumentos y Sitios* (ICOMOS) en 1965 se redactó la *Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de los Monumentos y Sitios*, conocida como la Carta de Venecia. En su cuerpo regía un marco teórico todavía vinculado a la valoración cognitiva y artística del monumento decimonónico. Este documento cerraba un ciclo de consolidación del Monumento Histórico, que Choay ubica como proceso plenamente europeizante, ocurrido entre 1820 y 1960.[22]

De las intenciones europeas decimonónicas en torno al valor de las antigüedades y la identidad cultural de Occidente surgió el debate acerca de la restauración, sentando doctrinas contrapuestas: la intervencionista defendida por Viollet le Duc, y la anti intervencionista, por John Ruskin. Uno defendía valores románticos y el otro, victorianos. John Ruskin y William Morris consideraban que la restauración atentaba contra la autenticidad que otorgaba sentido a los objetos, y por lo tanto consideraban la ruina y la desintegración progresiva como un destino natural y esperable. Al expresar que “restaurar es imposible, tanto como hacer revivir a un muerto”, Morris introducía una de las tantas aporías en torno de la representación funeraria, por cuanto el monumento debe ocupar el lugar del muerto (ausente) pero al mismo tiempo aceptar los límites materiales de la eternidad. [23]

Para le-Duc “*Restaurer un édifice, ce n´est pas l´entretenir, le réparer ou le refaire, c´est le rétablir dans un état complet qui peut n´avoir jamais existé à un moment donné*” [Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizás no haya existido

[18] Choay ([1992] 2007): 141-144.
[19] Choay ([1992] 2007) ubica la consagración del monumento histórico entre los años 1820 y 1960.
[20] Con el desarrollo de las Ciencias Físicas y Químicas, las técnicas diversas y la arqueología en especial, la restauración de los monumentos pasaba a ser una categoría autónoma. Choay ([1992] 2007):114.
[21] Choay ([1992] 2007): 10.
[22] Choay ([1992] 2007): 115.
[23] Choay ([1992] 2007): 133.

nunca][24], y es por ese motivo que Choay advierte en su enfoque sobre la restauración, más una nostalgia del futuro que del pasado.

Nombrado presidente de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos en 1902, Aloïs Riegl condensó buena parte de los debates de fin de siglo en su obra *El culto moderno a los monumentos,* de 1903, que resultó siendo un precedente más normativo que de gestión pública concreta. Logró resumir aquellos debates mediante tres categorías valorativas: "valor de antigüedad", "valor histórico" y "valor intencionado"[25], la primera afín a la doctrina victoriana, en su preocupación por exhibir huellas de su propia temporalidad, mientras que las siguientes apelaban al valor cognitivo que guardaba el objeto, aunque controlando su deterioro artificialmente, mediante técnicas determinadas.

Si bien es cierto que la cuestión del patrimonio adquirió una relevancia internacional desde la década de 1960 en adelante, la temprana formación de las citadas Comisión Francesa de Monumentos, la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos, y las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos Provinciales españolas,[26] demuestran un histórico interés europeo común ante sus monumentos, desde la década de 1830 en adelante. Tal interés se oficializó en la Argentina un siglo después, en el momento preciso en que comenzaba a marchar la reforma de los cementerios porteños. A pesar de que las justificaciones predominantes de aquella reforma hayan sido la falta de espacio físico, podemos comenzar a articular aquí el peso de las cuestiones estética, ética y moral.

En Buenos Aires, las tradiciones francesas parecen haber sido más influyentes que las victorianas. De hecho, el Cementerio del Norte formaba parte de aquel proyecto republicano que apuntaba "al destino y civilización del país"[27], y en cuya primera normativa sobre las sepulturas se privilegiaban valores cívicos representativos (perdurables) de la nación y de los fundadores de la patria.

Los sepulcros privados –individuales o familiares– existentes en los cementerios porteños dieron lugar a una particular clasificación que la bibliografía específica ha trabajado recurrentemente; la de "modelo monumental" de cementerio, categoría que la consagrada obra de Philippe Ariès colaboró a cristalizar.[28] Esta caracterización cuyos casos más representativos siguen siendo aún los cementerios de Pere Lachaise, Staglieno o Recoleta habla más de un estado final que de los procesos históricos, pues la imagen de un sitio cubierto de monumentos socialmente jerárquicos no ocurrió sino hasta bien entrado el siglo XX. Recordemos que el Cementerio del Norte recién

[24] Viollet-le-Duc. ([1854-68] 2009). Algunos años antes, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy había editado su propio diccionario (1788-1825). Ambos autores compartían el rechazo a cierto eclecticismo estilístico, y la visión de que el pasado podía ser un insumo crítico positivo. Sin embargo, Quatremère de Quincy reconocía el origen de la arquitectura en la Grecia Clásica, y por lo tanto su "tipo" era el Partenón, una referencia conceptual (no imitativa, en el sentido del modelo, que contrapondrá al de tipo) para fundar la épica de la revolución republicana. En cambio, le-Duc tomaba la catedral gótica como principio rector, representación de la naturaleza, e instrumento al servicio de la Restauración inglesa. Vidler (1977): 147-150.

[25] El primero se basaba en la destrucción propiciada por el paso del tiempo, el valor de la huella de los ciclos de la vida; el "valor histórico" considera al monumento como documento, que no acepta el deterioro y pretende detener desde el momento presente la destrucción total y, el "valor intencionado", que no permite que el monumento se convierta nunca en pasado, apunta a que se mantenga siempre vivo, en permanente estado de génesis. Síntesis tomada de Dal Castello (2017): 62.

[26] fueron creadas por Real Orden del 2 de abril de 1844.

[27] ROPBA 3-9-1823: 423-424.

[28] Esta categoría ya estaba instalada desde tiempo antes, incluso en Argentina. Se lee en las Memorias Municipales de 1889 que "*poseyendo un cementerio monumental, donde hasta desaparece la idea de la muerte, convirtiéndose como el de Génova en una verdadera exposición de escultura, poco á todos los nuevos adquirientes irían trasladando los restos de sus deudos al nuevo cementerio y el del norte desaparecerá en diez ó veinte años, pudiendo ser incorporado al resto del paseo, con el cual se formarían uno de los parques más hermosos de esta ciudad*". MMCBA (1889) T1: 93.

comenzaba a consolidar aquella imagen a finales de siglo XIX. El "modelo monumental" que retoma Ariès es fruto de un enfoque de la Historia de las Mentalidades, y apela al monumento como culmen de una actitud de "muerte romántica", es decir, como aparato expresivo que reúne valores sentimentales y morales. Reaparece en esta lectura la vieja discusión entre románticos y victorianos puesto que el mismo Ariès advierte que los cementerios franceses presentaban originalmente una imagen mucho más sobria (basada en los cementerios rurales norteamericanos, sucedáneos a su vez de los británicos), y que con el paso del tiempo fue mutando, como reflejo de una sensibilidad romántica de la época. Esa tendencia "latina" se asocia con normalidad a las representaciones romanas antiguas y a los esquemas academicistas franceses y españoles, que más tarde se practicaron en las colonias americanas.

Muchos de los textos dedicados al estudio de los cementerios porteños retoman aquel enfoque monumental, que reúne sepulcro privado y obra de arte y que, por lo tanto, implica un recorte parcial de la propia historia de los cementerios.[29] Esta operación interpretativa forma parte de una épica narrativa conformada predominantemente por objetos como bóvedas y mausoleos, y por una profusa variedad del subgénero estatuario, que cumplen con determinados requisitos de pureza estilística, y que replican en algún sentido espacial y de sus motivos, la tipología de capilla religiosa.[30]

El decreto reglamentario de la ley que daba origen a la *Comisión Nacional de Monumentos y Lugares Históricos*[31] no consideraba en sus inicios la categoría autónoma de sepulcros históricos, por lo tanto, esas edificaciones permanecieron sujetas a la de monumento conmemorativo, por un tiempo no demasiado largo. En 1945 se le encomendó a esa Comisión un plan organizado para elaborar una lista de sepulcros históricos. Los 33 sepulcros seleccionados respondían a una condición excluyente; debían ser sepulcros individuales y de próceres. Así este primer inventario oficial celebraba la memoria personal de figuras como Saavedra, Paso, Dorrego, Mitre, Sarmiento, entre otros. Más de cinco décadas después, Oscar De Massi arrojaria una crítica histórica sobre ese criterio de anteponer

[29] Por citar algunos ejemplos, la obra de Oscar De Massi "*Sepulcros Históricos Nacionales. Evolución de su tratamiento jurídico y patrimonial y repertorio fotográfico de época*". (2012), y buena parte de los trabajos publicados en "*Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte*" (2005), reproducen aquel tipo de enfoque. Un análisis más detallado puede consultarse en Dal Castello (2017): 64-77.

[30] Empleamos la noción de tipología arquitectónica a partir de la teoría de Quatremère de Quincy y de la tratadística neoclásica en general que, en palabras de Giulio Carlo Argan "se ha propuesto restablecer y hacer revivir los tipos de los edificios antiguos." Argan ([1961] 1984): 29. En ese sentido, el tipo articula proyecto arquitectónico (de composición) con la historia, hace presente la propia tradición. Quatremère de Quincy y sus sucedáneos se han encargado de remarcar una diferencia central entre tipo y modelo, puesto "El modelo se entiende como la ejecución práctica del arte, un objeto que debe repetirse tal como es; por el contrario, el tipo es un objeto mediante el cual nadie puede concebir obras que no se asemejen en absoluto entre sí (…) En el modelo todo es preciso y viene dado, mientras que en el tipo todo es más o menos vago." Quatremère de Quincy en Rossi ([1966] 2015) :29. El campo de aplicación del concepto tipológico es multiescalar manteniendo la capacidad de reunir formas edilicias escindidas de su función (basadas en la representación de plantas centrales perípteras, longitudinales), distribución de funciones (prácticas y simbólicas –palacios o villas–) o incluso elementos aislados como columnas, etcétera. Argan ([1961] 1984): 29-35. La cuestión tipológica alcanzó un particular momento de apoteosis desde la década de 1960 en adelante. Con empeño en restituir los lazos entre historia y proyecto, Aldo Rossi integró en su teoría analógica la idea de arquetipo en Carl Jung, con una visión culturalista (Mumford, Poëte), y el realismo metafísico (De Chirico, Sironi, Hopper y Antonioni) para dar cuenta de la densidad cultural, y de un pensamiento que no es lógico, es decir de las palabras, sino analógico, "fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre los materiales del pasado, un acto volcado hacia adentro. El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras." Rossi (1978b). El pensamiento analógico se propone invocar aquellos "*oggeti d´afezzione*" (objetos de afecto) que permitirían revelar problemas antiguos, y servirían al proyecto y a la memoria, no sin mediación de un procedimiento de "*rarefazione*". Nos interesa especialmente la visión de tipo en Rossi, en la medida en que restituye cierta autonomía de las imágenes (de los monumentos), no sin integrar otras variables culturales y de memoria colectiva. Sin embargo, Rossi no ha considerado suficientemente las relaciones de fuerza y poder (campos) capaces de determinar las memorias, afecciones, monumentos, en definitiva, ciertas ideas de cultura.

[31] Creada entre los años (1938-1940) por Ley Nacional Nº.12.665. Texto disponible en https://www.economia.gob.ar/digesto/leyes/ley12665.htm

las figuras personales al “arte funerario en sí mismo, la arquitectura monumental de los cementerios, la singularidad de un Crematorio, los panteones de ciudadanos comunes”[32], es decir a los objetos monumentales por sus “méritos artísticos y formales”, restringidos al campo de las artes mayores.

Recién hacia finales del siglo XX, y durante los primeros años del siguiente, comenzaron a incluirse, tímidamente, otros objetos, como el sepulcro de Carlos Gardel o de Jorge Newbery, así como los peristilos de los tres cementerios porteños, en 2007. Apreciamos que en el listado de patrimonio funerario nacional declarado, vigente al año 2010, la mayoría de los objetos inventariados correspondieron a los ya declarados durante la década de 1940, y que prevaleció la categoría de personalidades individuales, excepto por algunos monumentos dedicados a grupos heroicos, panteones de asociaciones civiles y ciertos cementerios, estos últimos listados surgieron en décadas posteriores. [33] Hay que señalar, por último, que ninguna de las obras públicas que estudiamos, construidas a partir de la década de 1930, ingresó al rango oficial de Monumento Histórico.

La publicación “*Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte*” (2005) compilada por la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (CPPHCCBA)[34], renovó en alguna medida algunos de los criterios, incluyendo las nociones de patrimonios intangibles, como por ejemplo los rituales. En los albores de la conformación de dicha Comisión (CPPHCCBA), Ana María Rigotti (1996) daba cuenta de un panorama internacional reciente de la cuestión del patrimonio con el propósito de “analizar los criterios, valores y técnicas de preservación propuestas en algunas de las normativas internacionales y americanas, poniendo en relieve sus transformaciones en el tiempo y su rápida obsolescencia”.[35] Si bien el foco valorativo ha ido mutando entre lo estilístico, lo histórico, económico-turístico, y otro tipo de especulaciones, Rigotti advertía cierta dificultad de formular criterios e implementación, en tiempos en que la estrategia de rehabilitación era la más dominante. Su visión no era del todo optimista, en la medida en que se seguía desconsiderando la elaboración e incorporación de herramientas para reconocer valor y definir estrategias. Mientras se asistía a una “banalización en el tratamiento de la preservación del patrimonio urbano” en el que regían las reglas del capital económico y la fomentación del turismo a toda costa (Normas de Quito), Rigotti observaba que, en lugar de discutir sobre el valor, se ponía el acento en las técnicas; los “por qué” y “para qué” no eran parte de la agenda.

Algunos años antes, Françoise Choay (1992) mostraba un panorama internacional, que arrojaba un diagnóstico con críticas a los organismos especializados, similares a las deficiencias mencionadas por Rigotti:

> “(…) los informes de las organizaciones internacionales muestran que este reconocimiento planetario es algo superficial. El sentido del monumento histórico avanza con dificultad. La noción no es disociable de un contexto mental y de una visión de mundo. Adoptar políticas de conservación sin disponer de un marco histórico referencial, sin atribuir un valor particular al tiempo y su continuidad, y sin haber situado el arte en perspectiva histórica, es algo tan desprovisto de significación como practicar la ceremonia del té ignorando el sentimiento japonés de la naturaleza, el sintoísmo y la estructura nipona de las relaciones sociales.”[36]

El problema del patrimonio está en permanente tratamiento. En Argentina, la norma vigente sigue siendo la Ley Nacional Nº.12.665 (*Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y lugares*

[32] De Massi (2012): 13.
[33] De Massi (2012): 123-128.
[34] creada por Ordenanza Nº.41.081/86. Fue sancionada el 9 de diciembre de 1985 y promulgada el 7 de febrero de 1986, se integró formalmente el 11 de octubre de 1995.
[35] Rigotti (1996): 48.
[36] Choay ([1992] 2007): 18.

Históricos), con sus sucesivas actualizaciones. En cuanto a la ciudad de Buenos Aires, la conformación del Distrito U24 en los años 1970, como parte del casco histórico a ser resguardado, y la ley de APH (área de protección histórica) en los años 1990, fueron dos hitos significativos.[37] Mientras tanto, a nivel nacional, en el año 1991 se ponía especial interés a la necesidad de actualizar el concepto de Patrimonio Histórico y Artístico (Disposición Nº.5/91), y la formulación de nuevas categorías, circunstancias que expresan la dinámica y variaciones del concepto.[38] Respecto de la catalogación de bienes en la ciudad, durante los primeros años del siglo XXI se ha enfatizado la incorporación de otros objetos (materiales e inmateriales) y de otros actores a los procesos de selección y "puesta en valor", especialmente a los vecinos. En esa línea, se siguió trabajando en la conceptualización del patrimonio porteño, los criterios de identidad, comunidad más allá de lo "monumental".[39]

En este contexto general de ampliaciones del registro patrimonial y de los argumentos, la cuestión del patrimonio en los cementerios parece resistirse con mayor reticencia a las actualizaciones, y demuestra, en consecuencia, dificultades en la construcción metodológica de los valores. Venimos observando el modo en que la categoría de arte funerario y sus concepciones axiológicas dominaron el campo, mediante determinadas visiones ideológicas, iconológicas y tipologías edilicias. Las dificultades por construir criterios de selección son, a nuestro entender, un desafío actual. El proyecto de ley de la legisladora María Rosa Muiños, del 7 de junio del 2019, para "Elevar el grado de protección de los inmuebles del Centro Gallego de Buenos Aires, Teatro Castelao y Panteón Social del Centro Gallego." (con criterio de protección Estructural) ofrece como "fundamentos" que,

> "En cuanto al Panteón social, obra del Ing. Varangot, tiene en su interior un crucero, obra del escultor Francisco Asorey. De estilo románico, ubicado en el Cementerio de la Chacarita, calle Nº 33 y 50. Hay datos interesantes de esta obra, proporcionados por Hernán Vizzari, ´Este edificio es de 1929 y está inspirado en la Colegiata de Santa María del Sar de Santiago de Compostela. Tiene gárgolas con los escudos de las provincias gallegas. Además, cuando se puso la piedra fundamental, enterraron cuatro cofres con tierras de Pontevedra, La Coruña, Lugo y Orense´. (…) Fue declarado Monumento Histórico Nacional por decreto 525/10. Boletín oficial 31891 del día 27 de abril del año 2010 con otras seis bóvedas y panteones pertenecientes a instituciones de colectividades extranjeras".[40]

Sin negar el valor social y comunitario que este edificio pueda tener, los argumentos ofrecidos por Muiños no resultan, según nuestro criterio, suficientes, pues si bien se nombran ciertos elementos aislados como parte de los valores arquitectónicos y estilísticos poco se conoce de su profundo sentido histórico, su contexto de producción, de los "temas y conceptos", en términos de Erwin Panofsky, más allá de los "motivos", es decir, los rasgos asociados a la percepción formal.[41] Entendemos con Choay y Rigotti, que aún es imprescindible integrar la dimensión histórica y significativa en un sentido riguroso y profundo, con el fin de proveer lecturas e interpretaciones no

[37] Weber (2008): 76-77.
[38] Fernández y Navas (2010): 181-245.
[39] Vasta (2011): 10-11. y Chezo (2008): 71-75.
[40] Muiños (2019).
[41] Panofsky ([1962] 1972): 21. Panofsky emplea las nociones de "tema" y "concepto" como instrumento analítico tendiente a superar las lecturas plenamente visualistas surgidas de la percepción formal. Se presentarán estas nociones con mayor detalle en las próximas páginas.

sólo de los documentos históricos, sino también de diversos especialistas en el tema, de modo transdisciplinar.

Durante las primeras décadas del siglo XX la disciplina arquitectónica accedía a sus propios debates y posiciones orientados a distinguir estética, ética y moral. Separar a la arquitectura de la tradición de los estilos, y de la herencia del campo artístico, en consecuencia, fue una de las premisas más acuciantes de las arquitecturas modernas europeas más ortodoxas de los años 1930. En lugar de las valoraciones formalistas y de belleza artística, buscaban ponderar el nuevo compromiso ético, como cruce favorable entre lo social, lo técnico y racional. Esta tensión entre estilo y ética constituyó un dilema central. Las formas de la arquitectura eran concebidas como portadoras de valores morales.[42]

La cuestión de la monumentalidad no dejó de ser un tema para la modernidad, en especial entre los debates de la llamada "segunda generación de arquitectos". Escrito en los albores de la Segunda Guerra Mundial por Sert, Léger y Giedion, "*Nine points on monumentality"* proponía una reivindicación del monumento, como objeto y símbolo representativo de las sociedades. Semejante apoteosis no surgía por inexistencia de monumentos, sino, precisamente, por notar una "devaluación de la monumentalidad" en el último siglo, una crisis de representación "cáscaras vacías" que ya no representaba "el espíritu de los sentimientos colectivos modernos"

> *"The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfillment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride and excitement to be satisfied (…) A monument being the integration of the work of the planner, architect, painter, sculptor, and landscapist demands close collaboration between all of them"*[43]

El hecho de que un historiador de la arquitectura, un planificador y un artista se hayan reunido para postular esta reivindicación de la monumentalidad habla de un reclamo, incluso previo a la posguerra europea, por revisar la actuación aislada de los técnicos, y el papel de los ciertos objetos en la cultura. Solicitud e interpretación cultural que ellos mismos elaboraron desde sus propias matrices de pensamiento. La discusión no sólo permaneció, sino que se intensificó hacia 1948, mediante una nueva publicación en *The Architetural Review*, titulado "*In search of a New Monumentality*", y más tarde, en el octavo congreso de los CIAM, de 1951 en Hoddeston.[44] Recordemos que en la posguerra la monumentalidad pasó a simbolizar, cada vez más, el lado oscuro de las políticas autoritarias. Sin embargo, años después, la planificación y construcción de Brasilia fue la prueba más palmaria de una continuidad entre modernidad y monumentalidad.[45]

El libro "*Architettura funeraria moderna. Architettura monumentale, crematori, cimiteri edicole, cappelle, tombe, stele, decorazzione*" (1948) de Roberto Aloi procuraba, mediante una forma narrativa de catálogo, una conciliación historiográfica poco común entre las narrativas de las arquitecturas modernas y el género funerario; una relectura de su simbología e iconografía.[46] A pesar de su formación artística, Aloi proponía un audaz desplazamiento de la categoría artística hacia la

[42] Watkin ([1977] 1981).
[43] [La gente quiere que los edificios que representan su vida social y comunitaria den algo más que un cumplimiento funcional. Quieren que se satisfaga su aspiración de monumentalidad, alegría, orgullo y emoción (…) Un monumento que es la integración de la obra del planificador, arquitecto, pintor, escultor y paisajista exige una estrecha colaboración entre todos].Sert, Léger, Giedion (1943): 48-50.
[44] Ockman (1993): 29-31.
[45] Para un análisis del caso de Brasilia, ver Gorelik (2011): 173-201.
[46] Aloi (1948).

arquitectónica, aunque la cuestión monumental permanecía como un rasgo representativo del dominio funerario (**Figura 1**).[47]

Figura 1: Arriba, de izquierda a derecha: Crematorio de Praga (*Strašnice Crematorium*, 1929-1932) Alois Mezera; "Mortuary Establishment" (s/fecha) Frank Lloyd Wright. Abajo, de izquierda a derecha: Monumento a los héroes austríacos (1914-1918), Viena. R. Wondracek; proyecto para el mausoleo de Ataturk (s/f) Ankara, Clemens Holzmeister; Monumento a los partisanos en el cementerio de Ghiffa (s/f) Alessandro Minali.

Fuente: Aloi (1948).

En cuanto al problema moral de la cuestión estilística, vale decir que la discusión no se clausuró fácilmente. Publicado en 1966, "*The New Brutalism: Ethic or aesthetic?"*, de Reyner Banham volvía sobre esas discusiones, mientras reivindicaba la condición del "movimiento brutalista" (*mood*), como actitud intelectual, contra los usos estilísticos que el término brutalista alcanzó posteriormente. Una vez más se intentaba trazar una diferencia, acaso inexistente en la práctica, entre ética y estilística en arquitectura. La trayectoria de estos debates, siguiendo a David Watkin, puede rastrearse, cuanto menos desde los textos teóricos del siglo XVIII y XIX. Y si la forma arquitectónica debía ser el producto de una actitud metódica y racional, ¿cuál sería el lugar para toda aquella irracionalidad que envuelve a la muerte? Este es acaso el mayor dilema en cuanto a la reflexión proyectual de lo funerario.

Si bien es cierto que las experiencias proyectuales de los cementerios compartían y condensaban muchos de aquellos intercambios y transformaciones generales en torno de la pregunta por la monumentalidad, no hay que olvidar la particular tradición que une, desde tiempos antiguos, a la muerte con los monumentos, y no podemos omitir entonces el carácter heteronómico que representan los cementerios para la disciplina. Por lo tanto, ¿en qué medida y cómo se consideraba la

[47] Zevi ([1948] 1998).

representación funeraria durante estos procesos disciplinares de actualización permanente de la monumentalidad? La cuestión estilística fue, indudablemente, uno de los flancos más críticos.

El proyecto del concurso de ampliación de San Cataldo en Módena (1976) proponía una salida posible al dilema de las formas y sus significados urbanos y mortuorios. En efecto, fue un catalizador de la teoría rossiana de la ciudad análoga, basada en la noción tipológica.[48] La noción de ciudad análoga desarrollada por Aldo Rossi durante los años 1960 tomaba las asociaciones y correspondencias de la ciudad como una operación lógico funcional para proyectar. Así, la arquitectura resultante no se vincularía con la ciudad de manera lineal, sino que operaría como punto de partida de procesos compositivos más complejos. Su teoría establecía un diálogo ineluctable con la formulación de Karl Jung acerca de los arquetipos, y también con el realismo metafísico de De Chirico, Sironi, Hopper y Antonioni, que presentaba imágenes de extrañeza en las que se ponía en juego la reconfiguración de la densidad cultural de los objetos.[49] Aquellos "*oggeti d´afezzione*" (objetos de afecto) permitirían revelar problemas antiguos, y servirían al proyecto y a la memoria, no sin mediación de un procedimiento de "*rarefazione*". De los principales elementos de la ciudad expuestos en *La arquitectura de la ciudad*, los monumentos (entre las tramas y los tejidos) eran considerados como soporte de la memoria colectiva por antonomasia. El pensamiento analógico, a diferencia del de las palabras suponía una reposición del lugar de la imagen en contexto, de su propia autonomía simbólica, "*fantástica y sensible*". Ese juego dinámico entre preexistencias y proyectación (en el sentido de lo que avanza) permite esbozar una relación diferente entre tipología ciudad y cementerio. Lo análogo supone aquí no una replicación, sino una recomposición del lugar de la muerte.

En este sentido la relación entre ciudad y cementerio resultaba de concebir al cementerio como un edificio ("casa de los muertos") mediante una operación especulativa con la vivienda romana. El lugar del patio pasaba a estar ocupado por los osarios dispuestos en forma triangular, organizados en secuencia por una espina central de "configuración osteológica" que remata en sus extremos con dos elementos monumentales, donde monumental significa "el problema de la descripción del significado de la muerte y del recuerdo". Los elementos monumentales eran un cono (fosa común) y un cubo (sagrario de los muertos de guerra). La delimitación del recinto se completaba con un edificio en forma de U, cuya morfología remite a la vivienda y hace las veces de galería aporticada hacia adentro.[50] No debemos olvidar que el concurso del que habían participado Aldo Rossi y Gianni Braghieri, surgía de la necesidad de ampliar el cementerio existente, de modo que si bien la analogía entre vivienda, ciudad y cementerio es explícita, las figuras que intervienen adquieren una autonomía en su presentación compositiva, porque la imagen de partida es el tipo, "los caracteres típicos", y como advertía Quatremère de Quincy, no son determinantes, como los modelos que prefiguran formalmente.[51] En ese sentido, los modelos monumental, rural, etc. propuestos en los análisis de Ariès corren el riesgo de remitir más a formas rígidas que a los "caracteres típicos". La operación análoga en Rossi se fundaba en los intercambios recíprocos que pretendía provocar una especulación, un proceso de elaboración racional y no una acción mimética. La operación teórico proyectual de Rossi pretendía resolver al mismo tiempo las difíciles relaciones entre ciudad y cementerio, y las formas de la arquitectura, que conducirían a una supuesta memoria histórica y

[48] Rossi (1978) y Rossi ([1966] 2015).
[49] Gorelik (2011): 27-49.
[50] Rossi (1978).
[51] Dice Quatremère de Quincy que "*El modelo se entiende como la ejecución práctica del arte, un objeto que debe repetirse tal como es; por el contrario, el tipo es un objeto mediante el cual nadie puede concebir obras que no se asemejen en absoluto entre sí (…) En el modelo todo es preciso y viene dado, mientras que en el tipo todo es más o menos vago*." Quatremère de Quincy en Rossi ([1966] 2015) :29. Sobre la aclaración entre tipo y modelo, ver también Vidler (1977): 147-150.

tradición funeraria (**Figura 2**). Apelaba, en cierto sentido, a las “formas simbólicas” de la cultura, que según Cassirer, no necesariamente se reducen a formas materiales.

Figura 2: Aldo Rossi y Gianni Braghieri, Proyecto de ampliación del Cementerio de San Cataldo en Módena, 1976. A la derecha, el cementerio existente, en tipología de claustro, a la izquierda el proyecto de ampliación. Abajo, fotografía del proyecto construido que toma parte de las galerías laterales y el edificio central (sagrario de los muertos de guerra).

Fuente: Revista A+U, noviembre de 1982, https://www.epdlp.com/fotos/rossi1.jpg y https://www.cca.qc.ca/img-collection/IGVZoCN9dTgCL1Mphub7gmpJ4i8=/1400x765/381458.jpg

1.3. Estilo.

> “Hay una palabra que no deberíamos emplear al referirnos a la arquitectura contemporánea: ´estilo´. En el momento en que encerramos a la arquitectura dentro de la noción de ´estilo´, damos paso a la concepción formalista. El movimiento contemporáneo no es un ´estilo´ en el sentido decimonónico de caracterización formal, es una concepción de la vida que habita inconscientemente en todos nosotros”.[52]

A pesar de los intentos, no ha podido romperse el lazo que unía tan poderosamente a los campos del arte y el de lo funerario. La noción de estilo fue uno de los nexos que mantuvo aquella cohesión, hasta nuestros días. Y si bien la cuestión estilística asumía desde las primeras décadas del siglo XX una connotación negativa al interior de los debates disciplinares más ortodoxos, hay que reconocer que incluso dentro de los discursos hegemónicos no existía un pleno consenso. Basta considerar la obra clásica de Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson “*The International Style: Architecture since 1922*”, de 1932, para reconocer actitudes clasificadoras basadas en categorías formales y estilísticas. Por último, hay que aclarar una vez más que si bien los debates disciplinares han influido sobre la producción proyectual local de cementerios, esto ha sido de modo tangencial pues, la arquitectura funeraria ha sido permanentemente marginada de la historiografía arquitectónica, y en especial, la moderna.

En el año 1973, el arquitecto Oriol Bohigas publicaba en una revista catalana un artículo titulado “*Los cementerios como catálogo de arquitectura*”.[53] Al asumir, como lo sugiere el título, que el cementerio

[52] Sigfried Giedion. *Space, Time and Architecture (*1941), en Watkin ([1977] 1981): 81.
[53] Bohigas (1973): 56-65.

es un “depósito de testimonios”, “una muestra a pequeña escala de los sucesivos estilos arquitectónicos que se producen en la ciudad” e “indicación de las bases imaginativas, connotaciones, cargas simbólicas”, devela el retorno de potentes imaginarios que los discursos modernos e incluso los nuevos enfoques humanísticos sobre la idea de culturas y culturas visuales de aquellos años no lograron compatibilizar. Podríamos suponer que su intrépida apelación a los recursos históricos sintetizaba el espíritu de una época, desencantada ante las consignas y experiencias de una arquitectura moderna que muchos consideraban agotada. Bohigas adhiere a la idea de que los cementerios son espejos de las ciudades y que “La completa aventura de esta expansión urbana y la consecuente creación de la ciudad industrial podría seguirse a través de la historia de los cementerios y de la arquitectura que contienen.”[54] Para nosotros esa traslación no resulta del todo línea y, en efecto, los cementerios permiten mostrar experiencias proyectuales inéditas.

De su registro de los cementerios catalanes propuso un “*catálogo de intenciones, códigos aceptados y bases psicológicas de un determinado período de la Historia de la Arquitectura*” (período comprendido, según sus palabras, entre el primer desarrollo de la arquitectura moderna, desde el neoclasicismo romántico hasta los albores post modernistas), que organizó alrededor de tres categorías estilísticas: 1-“neoclásica”, portadora de significados heroicos; 2-“ecléctica” que, en actitud reticente a la búsqueda de un nuevo estilo combina formas clásicas y barrocas; y por último, 3- los “*revivals*” inmediatos de los “estilos históricos”, que representaban para él una subversión de los estilos establecidos, y en consecuencia, la emergencia de una ciudad y valores burgueses. De esta última categoría, que se confunde con los repertorios modernistas del cambio de siglo reivindicaba las reinterpretaciones de formas inspiradas en otros estilos “sin ninguna fidelidad histórica”, como una búsqueda legítima.[55] En cuanto a su visión respecto de la producción arquitectónica funeraria luego de este último período estilístico, era decididamente pesimista.

> “La arquitectura funeraria parece acabarse en el momento en que irrumpe el movimiento radicalmente moderno, es decir, el racionalismo. Seriamente no podemos hablar de tumbas racionalistas ni en nuestros cementerios ni, casi, en los de otros países de cultura más o menos afín. El neoclasicismo, el eclecticismo y el modernismo, con todas sus múltiples interferencias, representan unas primeras instancias revolucionarias mucho más radicales en los elementos formales que el complejo contenido a expresar. En el racionalismo se plantea, además –incluso a niveles polémicos– una ética basada en una pretendida relación función-forma y en la aceptación exclusiva de unos contenidos socialmente revolucionarios y arrancados de la mentalidad positiva. En este campo, la muerte y la inmortalidad pasaban a ser unos temas difícilmente asequibles.”[56]

Así, los cementerios “racionalistas” plasmaban el resultado de una enfatización apuesta en la forma, la función y ciertos contenidos sociales. Y en ese sentido concebía aquellas arquitecturas modernas como estilos equivalentes, muy a pesar de la fuerte militancia rupturista (de formalismos y categorías propias del arte) que décadas atrás llevaron a cabo muchos de los maestros del Movimiento Moderno.[57] Según esta visión de lo “racionalista”, la muerte y la inmortalidad dejaban de ser “motores de

[54] Bohigas (1973): 57.
[55] Bohigas (1973): 58.
[56] Bohigas (1973): 57.
[57] “nosotros nos negamos a reconocer los problemas de la forma, sólo creemos en los problemas de la construcción”. Mies Van de Rohe (1923), en Watkin ([1977] 1981): 59.

representatividad". Tal vez en su radicalismo, Bohigas estaba perdiendo de vista que aquellos nuevos lenguajes que pretendían omitir los significados establecidos de la muerte venían a ocupar su lugar, irrenunciablemente. Pues, todo elemento contenido en la institución cementerio que venga a ocupar el lugar de los cuerpos difuntos pasaría a ser, inevitablemente, una forma de representación posible. La tarea, en todo caso, sería revisar las nuevas coordenadas culturales (los entramados de las formas simbólicas) en los que se ubica a esas muertes en el cementerio, y, en consecuencia, en relación a la ciudad.

Los catálogos, en sus más diversas formas de organización han formado parte de una práctica muy corriente para hablar de las historias de los cementerios –especialmente los monumentales–, aunque como ya observamos, llevan por su propia naturaleza selectiva, a omisiones (que normalmente excluyen todo lo que exista fuera del *canon* del monumento histórico artístico) y a otros problemas interpretativos. Nos referimos a la insistente voluntad de querer asociar formas edilicias a hechos, actitudes, rasgos sociales o más aún, imágenes equivalentes de las ciudades, idea decimonónica que, de alguna forma trascendió mediante el concepto hegeliano de *Zeitgeist*.[58] Consideramos que al forzar esas relaciones de manera unívoca y lineal se corre el riesgo de perder de vista el espesor histórico que ha originado a esos objetos, sus trayectorias, sentidos rituales actuales y proyecciones. En esa línea podríamos ubicar las categorías históricas de Ariès, mediante las cuales buscaba reunir estilos arquitectónicos y sensibilidad humana, semblanza, moral, principalmente solemnidad o incluso caracterización grupos sociales determinados. La clásica categoría de "muerte del otro" forma parte de aquella pretendida mediación entre las formas, materialidades y símbolos funerarios, y los estados anímicos del ser humano.[59] Otros textos locales más recientes mostraban, por ejemplo, la preocupación por relacionar simbologías masónicas en los sepulcros, en un sentido interpretativo similar, o incluso la búsqueda de cierta inteligibilidad de "estilo puro".

Desde una visión plenamente autonómica, Bohigas, junto con Watkin y otros autores representaron la resistencia a los postulados modernos más ortodoxos e intento de destitución del concepto de estilo. Demetrius Porphyrios, intentó disipar la creencia de que la cuestión del estilo podría asociarse solamente a un problema de la forma y de la percepción psicológica y visual, a la idea de "carácter" o de "decoración", en Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy. Lo gótico en Viollet Le-Duc –que

él mismo entendía como el verdadero estilo– se apoyaba, de hecho, en la creencia de que era la expresión directa de la naturaleza, una idea más orgánica "*style was present not as a characterizable set of formal and linguistic elements, but as a synonymous with nature: the constructional and integrated social nature of the building*".[60] El rechazo de finales del siglo XIX y del pensamiento moderno ortodoxo del siglo XX a la idea de estilo era para Porphyrios una decidida renuncia entre estilo y los orígenes históricos de la arquitectura, que negaban la posibilidad de cualquier intento tipológico y de cualquier forma de codificación orientada a capitalizar la propia ontología disciplinar.

---

[58] Desde aquella perspectiva, Giedion entendía que "*partiendo del presente, el historiador, en especial el de la arquitectura, debe estar en estrecho contacto con las concepciones contemporáneas. Sólo cuando se ha embebido del espíritu de su propia época está en condiciones de detectar aquellos temas del pasado que las generaciones previas habían pasado por alto*" Watkin ([1977] 1981): 83. En su obra crítica, Watkin reivindicaba los lazos entre estilo y arquitectura, razón por la cual rechazaba las visiones de "zeitgeist" (Hegel), como la de "historicismo" Popper, según la cual los modernos abrazaban "*la visión de que la historia del mundo tiene una trama que, si podemos desentrañarla, nos dará la clave para el futuro*" Watkin ([1977] 1981): 81.

[59] Recordamos que Philippe Ariès estableció las categorías históricas "muerte domesticada", "muerte propia", "muerte del otro" y "muerte prohibida" para explicar las relaciones históricas de familiaridad-repulsión de la muerte en la sociedad occidental. Ariès ([1975] 2007).

[60] [El estilo no estaba presente como un conjunto característico de elementos formales y lingüísticos, sino como un sinónimo de naturaleza: la naturaleza social constructiva e integrada del edificio]. Porphyrios (1977): 132.

El historiador del arte Erwin Panofsky introdujo herramientas metodológicas orientadas a superar o conciliar algunas de las dificultades interpretativas anteriormente mencionadas.[61] Su método iconográfico –deudor a su vez de la tradición de Aby Warburg– apuntaba esencialmente a distinguir y vincular de otro modo los términos forma y contenido.[62] Dicho en sus propios términos, a tratar la tensión entre los "motivos" (reconocidos por la vía de la percepción formal) y los "temas y conceptos", (significados fácticos, sencillos de aprehender, y otros significados que implican otras asociaciones). En consecuencia, el campo de la iconografía, en tanto rama de la Historia del Arte, estudiaría las imágenes, historias y alegorías, en lugar de los motivos, adquiridos de la experiencia práctica.[63] Presentaba de esta manera un enfoque que tomaba distancia de las más clásicas historias de los estilos[64], que concebían a las obras sustraídas de sus propios *locus* históricos, de los "valores simbólicos", o interpretación de los significados intrínsecos.[65]

> "Tenemos que distinguir tres niveles de contenido o significado, el más bajo de los cuales se confunde generalmente con la forma, y el segundo de los cuales es el campo especial de la iconografía en el sentido más estricto. En cualquiera de los dos niveles en que nos movamos, nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y por esta misma razón tendrá que ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse ´tradición´".[66]

Aquella suerte de "descripción densa" a la que apelaba Panofsky no solo aplicaba para las categorías estilísticas sino también para aquellos motivos funerarios individuales como cruces, antorchas, peces, aves, balanzas, uroburos, búhos, compases, escuadras, laureles y otras especies fitomorfas a las cuales se les suele asignar la paradojal categoría de símbolos, mientras, en realidad, se los suele interpretar como portadores de significados unívocos. Al separar los contenidos históricos y contextuales de aquellas formas se corre el riesgo de omitir, por ejemplo, el carácter polisémico y pagano que representaban muchos de estos símbolos, antes de ser apropiados por el cristianismo.[67]

Ahora bien, la cuestión del estilo, en tanto participante y consolidador del estatuto del arte no puede ser leído solamente en términos autonómicos. Es imprescindible situar al estilo, como sugiere Pierre Bourdieu, en los diversos y complejos senderos de relaciones y lazos sociales, con sus capacidades y potencialidades de ponderar o subestimar las obras artísticas, como objeto predilecto y bien simbólico de una cultura: "si la obra de arte es lo que demanda ser percibido según una intención estética, y si todo objeto natural o artificial, puede ser percibido de acuerdo con esa intención, ¿cómo escapar a la conclusión de que es la intención estética la que ´hace´ la obra de arte?",[68] Bourdieu apunta con esta pregunta a revelar los modos de legitimación de la obra de arte, que no se corresponden ni con la intención del productor (en la que se antepone la forma a la función), ni con

---

[61] Panofsky ([1962] 1972).
[62] Panofsky ([1962] 1972).
[63] Panofsky ([1962] 1972): 21.
[64] "*Mientras creemos identificar los motivos sobre la base de nuestra experiencia práctica, pura y simple, realmente desciframos ´lo que vemos´ según la manera en que los* objetos *y las* acciones *serán expresados por las* formas, bajo condiciones históricas variables*. Al hacerlo así sujetamos nuestra experiencia práctica a un principio de control que puede llamarse la* historia del estilo". Panofsky ([1962] 1972): 20.
[65] Panofsky entiende que el conjunto de las formas puras, los motivos, las imágenes, historias y alegorías constituyen un equivalente a los que Ernst Cassirer llamó "Valores simbólicos". Panofsky ([1962] 1972): 18.
[66] Panofsky ([1962] 1972): 24.
[67] Sobre las apropiaciones de los capitales simbólicos paganos por parte del cristianismo y otras culturas hegemónicas ver Frazer ([1890] 2011).
[68] Bourideu (2010): 65.

la intención del espectador. La única manera de escapar a esa paradoja sería tratar aquella percepción legitimada como un hecho social, determinado por una institución arbitraria. La pregunta debería orientarse entonces a comprender las variables de conformación de aquel *campo* y *habitus* particular; a examinar también las competencias y códigos de interpretación de los espectadores más o menos avezados, de modo que pueda superarse la supuesta creencia de una "percepción pura" de ciertos objetos designados y consagrados por un arbitrario que paradojamente es desconocido como tal pero necesaria su autoridad objetiva. Asumir que ese arbitrario es necesario, nos dice Bourdieu, es "reconocer e ignorar a la vez que se puede hacer de otro modo".[69] Y en esos juegos de poder, participan variables económicas, pero también simbólicas mediante las cuales se configuran diferencias de *élite*. La disputa o tensión que entra en juego por la posesión de los códigos de ese *campo* y *habitus*[70] determina una "percepción ingenua", normalmente ligada a la denotación, frente a una percepción provista de competencia propiamente artística, "que conoce las reglas del estilo". "La obra de arte considerada como bien simbólico (y no como bien económico, aunque siempre lo sea) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela mediante el desciframiento, es decir, para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como la condición de apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento dado del tiempo".[71]

Por otra parte, hacia finales del siglo XX comenzaron a considerarse otras contribuciones teóricas y metodológicas para ofrecer una nueva visión del problema. Los campos de la Cultura Visual y los Estudios Visuales, enfocados en la desactivación de la autonomía del arte (vinculados a las metanarrativas hegelianas y marxistas) constituyeron un "proyecto interdisciplinar y relativista que surge como alternativa de carácter ´disciplinar´ de buena parte de las disciplinas académicas, entre ellas, la historia del arte", en cuyo proceso la idea de Historia es reemplazada por Cultura y Arte por Visual. [72] Lo visual como práctica cultural que delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron, "lo importante ya no es buscar el valor estético del ´arte elevado´, sino examinar el papel de la imagen ´en la vida de la cultura´" de modo que bajo esta óptica ingresan otros objetos antes excluidos. [73] De estos nuevos campos han surgido alternativas hermenéuticas de análisis estilístico, iconografía e historia social (que animaron el ámbito angolsajón de la década de 1990), una "noción semiótica de representación por la que de cada imagen lo que cuenta no es el concepto de parecido o de mímesis sino el entramado del discurso semiótico por el que cada obra contribuye a estructurar el entorno cultural y social en el cual está localizada (…)".[74] Concluye Guasch que estos enfoques contribuyen más a una democratización de la imagen, liberada de su densidad histórica, y en sentido horizontal (desarticulando las categorías arte elevado-arte bajo), que a la ampliación indiscriminada de los objetos de estudio. Ofrece un desafío a las tradicionales compartimentaciones y especialidades dentro de la Historia del Arte que obliga a encarar métodos diferentes de los tradicionales de la Historia del Arte, formalismo –historia de los estilos–, iconología, sociología e incluso la semiótica.[75]

---

[69] Bourideu (2010): 67.
[70] Para un análisis situado y más completo de los conceptos de Bourdieu, ver el estudio preliminar de Alicia Gutiérrez en Bourideu (2010): 17. Allí señala que "La relación dialéctica entre campo y *habitus* permite romper la visión del arte como proyecto creador (…) y con la actitud metodológica que erróneamente relaciona de manera directa la obra artística con la posición de clase de su productor (…) su purificación, su sublimación y su alejamiento del mundo cotidiano son resultado de las relaciones sociales específicas que constituyen el universo social específico donde se producen, se distribuyen, se consumen y se genera la creencia en su valor*".*
[71] Bourideu (2010): 72.
[72] Guasch (2003):8.
[73] *Visual Culture. Images and interpretations*, de Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey, en Guasch (2003): 11.
[74] Guasch (2003): 11.
[75] Guasch (2003): 16.

Las teorías y metodologías de Panofsky, Bourdieu y Guasch han contribuido, entre otros, a poner en cuestión aquella indiscutible idea de arte que en nuestro caso suele asociar la historiografía al dominio funerario. Los proyectos de arquitectura surgidos de las oficinas municipales entre 1935 y 1965 se distanciaron de aquellos mecanismos de legitimación, aunque han recibido otro tipo de respaldo basado en el beneficio mutuo que significó el ingreso de profesionales técnicos a las burocracias estatales.[76]

2. "donde nada hable de la muerte"

De los cementerios que Buenos Aires tuvo, tres siguieron existiendo desde el siglo XIX. Aunque se trata de una permanencia muy relativa, puesto que han ido transformándose y cambiando en su aspecto, organización y superficie permanentemente. Por lo general, las transformaciones de aquellos cementerios, luego de ser creados, consistieron en obras muy puntualizadas y aisladas de todo plan. A excepción del proyecto general de Juan Antonio Buschiazzo para el Enterratorio General del Oeste (posteriormente Chacarita) entre los años 1870 y 1880, no han existido, desde el cambio de siglo, proyectos que trataran el problema de los cementerios a gran escala. Y en cierto sentido, la creación de la Dirección General de Cementerios en 1910 buscaba llevar a cabo antiguas aspiraciones de "centralizar y reorganizar el servicio según un criterio uniforme".[77]

El mayor ciclo de propuestas y trasformaciones para los cementerios de la ciudad se iniciaría a mediados de la década de 1930. Por Resolución Nº.6787 del Honorable Concejo Deliberante, del 16 de agosto de 1935 se creó una Comisión Especial integrada por el señor Domingo Basili, Director de Cementerios, el ingeniero Ángel E. Ibarra García y el arquitecto Raúl Pérez Irigoyen. La letra del documento indicaba que:

> "El Departamento Ejecutivo designará una Comisión Especial integrada por un arquitecto, un ingeniero civil y el Director de Cementerios, la que, en término de ciento veinte días de sancionada ésta y previo levantamiento planimétrico del Cementerio del Oeste realizará los siguientes estudios:
>
> Proyecto de un nuevo trazado, en lo posible con las características de cementerio-parque, delimitando los espacios destinados a sepulturas, jardines, pasajes y calles en forma racional y determinando, a la vez, la ubicación más conveniente a darse a las nuevas galerías para nichos, nuevo crematorio y edificios administrativos (…)".

Si bien la documentación original del proyecto permanece extraviada, hemos podido acceder a él mediante algunas publicaciones de época, fotografías, y especialmente por el informe de Meinvielle quien transcribió la intención de los proyectistas de "suprimir todo motivo antiestético", y la visión en

---

[76] Oszlak (2006).

[77] MMCBA (1910): 245. De la información disponible en las Memorias Municipales se puede obtener, como dato más próximo a 1910, la conformación de los cargos de Joaquín Costa, Clemente Román y Domingo Reinosos como administradores de los Cementerios del Oeste, Sud y Norte.

"*La ordenanza de 1910, que creó la Dirección general de cementerios, tuvo como principal objetivo la centralización y reorganización de esos servicios, sometiéndolos a un criterio uniforme. Desde un principio se ejerció un severo control en los enterratorios, que en tal forma, de acuerdo con la respectiva ordenanza, perdieron la autonomía que los mantenía en cierto modo anarquizados*" MMCBA (1910): 245.

perspectiva del “mar de tumbas”. Podríamos suponer que lo antiestético remitía a las expresiones estéticas más populares, a una aún deficiente organización y distribución de las parcelas por parte de la municipalidad, y a las edificaciones que desde el siglo pasado habían contribuido a provocar la imagen de un cementerio “monumental”. Al interior de la disciplina arquitectónica, esta crítica resulta comprensible dado el intenso debate entre “antiguos” y “modernos”, ocurrido durante aquellas décadas.

Al observar el plano general propuesto por la Comisión Especial se advierte una actitud moderada respecto del proyecto que Buschiazzo había dibujado en 1885. En la memoria sus autores enfatizaban el funcionamiento general del conjunto; nuevos accesos, circulaciones que encauzaban el sentido de los funerales, lugares para estacionamiento, etcétera, siguiendo la traza ortogonal y de diagonales. La propuesta se caracterizó por la voluntad de ocupar el centro geométrico del cementerio, que, si bien figuraba resuelto en el plano de Buschiazzo, hasta el momento no había sido usado formalmente, más que por sepulturas improvisadas en tierra (**Figura 3**).

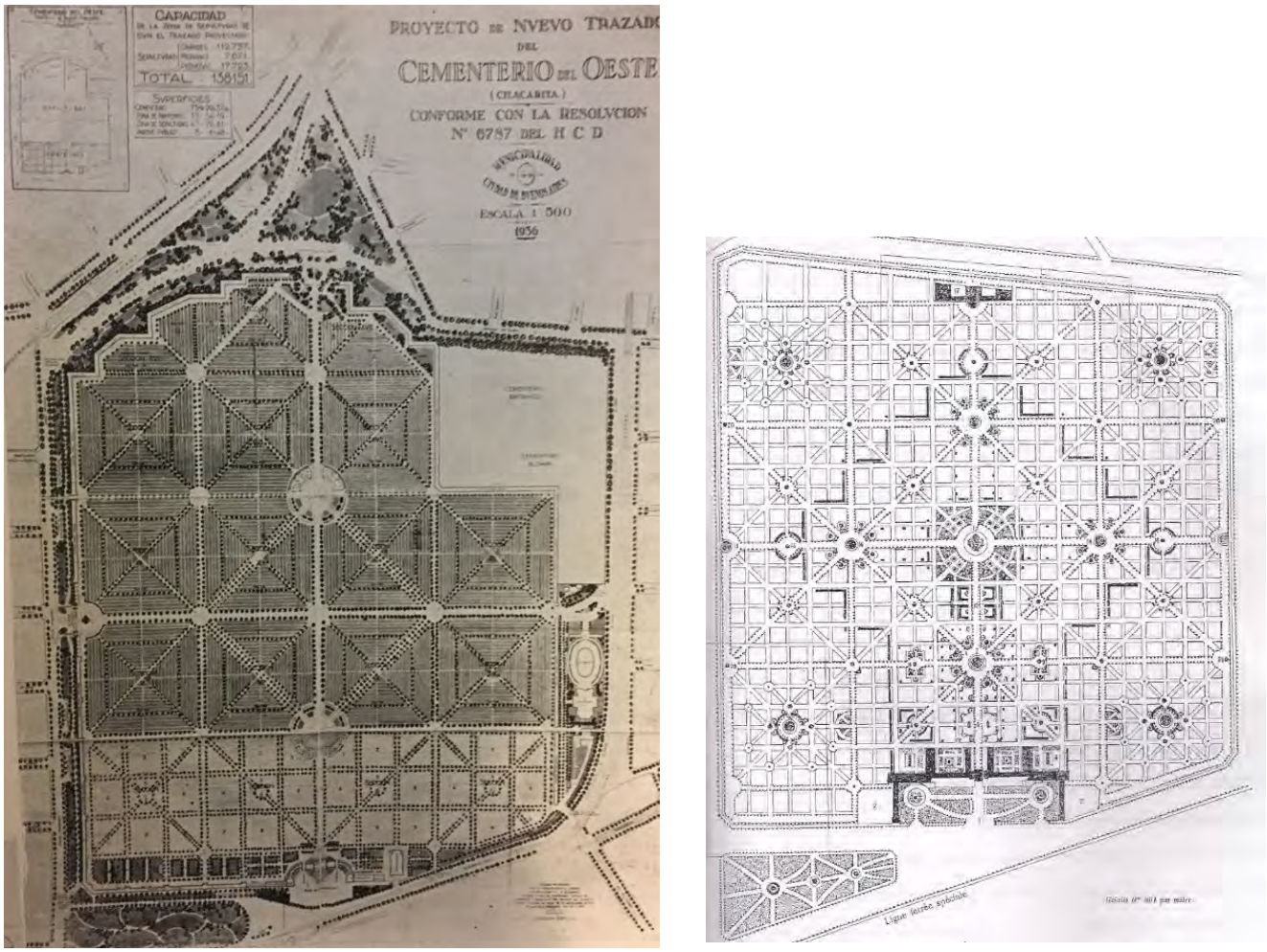

Figura 3. Izquierda: “*Proyecto de nuevo trazado del Cementerio del Oeste*” elaborado por la C.E en 1936. Derecha, Plano del proyecto de Buschiazzo, de 1885. Se advierten, en la comparación, ciertas permanencias, especialmente relacionadas con las trazas originales del siglo XIX, y también se observan cambios, como el ensanche producido durante el siglo XX, hacia el sudoeste, y la nueva localización del Cementerio de Disidentes.

Fuente: *Revista Obras Públicas y Privadas, Turismo e Industrias* (1938), Año I, Vol. I, N.º 5, pp. 491, y Emilio Coni (1887).

Por otra parte, algunos de los dibujos del proyecto apelaban a una búsqueda de solemnidad funeraria y a una retórica romántica del duelo, mediante el empleo de ciertos recursos ornamentales y monumentales, que incluían, fundamentalmente, figuras humanas, sugiriendo el tono de circunspección que la moral funeraria exigía desde tiempos previos. En términos generales, los dibujos del proyecto no generaban mayores contrapuntos con las construcciones preexistentes, y en algunos casos se proponía refuncionalizar ciertas edificaciones, como el acceso original que había proyectado Buschiazzo, transformándolo en patio de homenajes. Por lo demás, edificios como el nuevo "templo crematorio" conciliaban elementos de la tradición tipológica religiosa, como el acceso abocinado, una cúpula muy visible desde el exterior y un espacio exterior, que podría leerse en clave de atrio. En términos generales se enfatizaba el predominio de lo público, especialmente en la relación entre los elementos y edificios de escala monumental que representaban la jerarquía de la institución municipal que lo administraba y las sepulturas individuales y privadas, reducidas en escala y visibilidad, a las que quedaban subordinadas (**Figura 4**).

Figura 4: Dibujos del anteproyecto de la C.E para el nuevo trazado del CO (1936). Detalle de fachada del nuevo "Templo Crematorio". **Fuente:** *Revista Obras Públicas y Privadas, Turismo e Industrias* (1938), Año I, Vol. I, N.º 5, pp. 494.

La revista Obras Públicas y Privadas de octubre de 1938 publicó algunas imágenes de aquel proyecto junto con algunas imágenes de obra terminada de la galería de nichos, que introducía tempranamente el soterramiento de nichos. Las imágenes muestran una estética de gran síntesis formal y material, aunque se mantenían elementos escultóricos y artísticos, entre ellos un *panneaux* creado por el artista Rodolfo Franco (**Figura 5**).[78]

[78] Rodolfo Franco había sido el autor de los murales realizados en las estaciones del subterráneo porteño de la línea D, en 1936 https://ilustracion.fadu.uba.ar/2016/09/20/rodolfo-franco-murales-linea-d/.

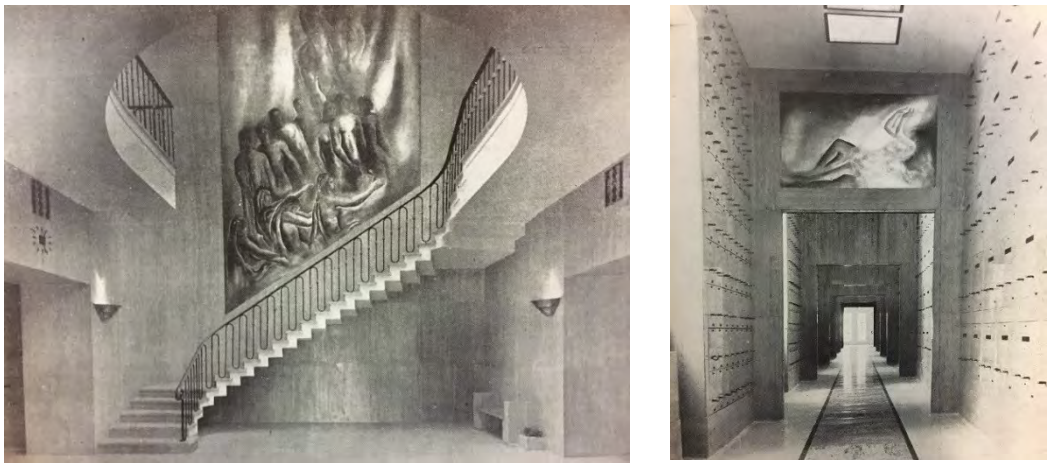

Figura 5: arriba, Fotografía previa (izquierda) y posterior (derecha) de las obras de remodelación de la C.E en la galería de nichos existentes. Abajo, imágenes interiores del templete que conduce a la galería de nichos subterránea, incluyendo el *panneaux* de Rodolfo Franco, vista interior de la galería de nichos subterránea, e imagen actual de las circulaciones interiores del templete, que muestra la relación vertical y las nuevas tecnologías de bloques de vidrio para permitir el acceso de luz cenital.

Fuente: *Revista Obras Públicas y Privadas, Turismo e Industrias* (1938), Año I, Vol. I, N.º 5, pp. 491-494, fotografía propia.

Pocos años después, en 1937, el ingeniero Alfredo Natale, presentó al municipio su "Proyecto de nuevo sistema de panteón integral para nichos, sepulturas, nichos urnas y nichos ceniceros tendiente a la racionalización en el empleo de la tierra en los cementerios". La propuesta, que fue aprobada con inusitada celeridad, fue sensiblemente más radical que la de la Comisión Especial, y terminó de imponer una idea de parque, que despejaba el nivel cero, y llevaba bajo tierra, como las antiguas catacumbas, los nichos, modalidad que por otra parte se impondría de aquí en más como paradigma de sepultura pública y renovable, en oposición a los panteones familiares privados.

> "La forma típica del Panteón se construiría en una manzana separada por calles arboladas, la que externamente presentaría el aspecto de jardín parque con las construcciones artísticas que se levantarían en el centro y partes laterales que constituyen las escaleras de acceso".[79]

La decoración subterránea que Natale imaginaba debía condecirse con el "estilo severo que esta clase de construcciones exige", con recubrimientos marmóreos, elementos como *vitraux*, bancos y altares, mientras que en el exterior formaría "jardines de estilo inglés" en los que se destacarían únicamente las "obras arquitectónicas", que serían las entradas a los panteones, siendo toda esta acción resultado de una actitud proyectual decididamente "racional" orientada hacia una imagen "agradable".[80] La representación de solemnidad, asociada a una actitud moral y a un sentimiento debidamente respetuoso de la muerte era una de las búsquedas principales. Parte de aquella racionalidad se transmitiría en la síntesis de las formas que pueden apreciarse en el dibujo de edificio

[79] Natale (1937): 4.
[80] Natale (1937): 12.

central; el empleo de planos rectilíneos, y el casi completo abandono de los clásicos recursos iconográficos, formalizaciones más próximas a las estéticas *Art Decó* de la época (**Figura 6**).

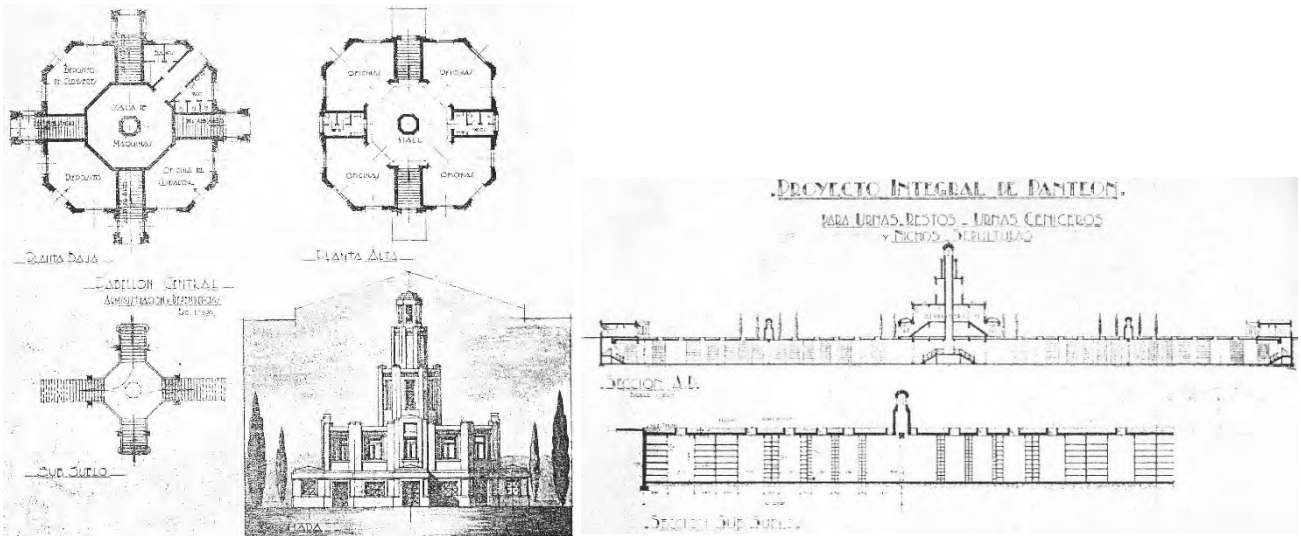

Figura 6: Arriba: Proyecto genérico de Alfredo Natale de Sistema de Panteones subterráneos. Una de las propuestas de edificio (monumental y artístico) sobre la superficie. El subsuelo ocuparía funciones estrictamente utilitarias. Abajo: fotografías de la obra terminada de uno de los Panteones de Natale (galerías circulares, “patio inglés” central del proyecto, y patio de acceso en una de las esquinas).

Fuente: Natale (1937): 10 y 14. Archivo Alberto Aquilino López, Secretaría de Desarrollo Urbano, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, vidrios N.º 7144, 7142 y 7145.

Si bien la propuesta de Natale era genérica, incluso orientada a la creación de nuevos cementerios, su adaptación al Cementerio del Oeste se concretó en el año1939. Aquel Primer Panteón Integral que ocupaba los terrenos primitivos del Primer Cementerio de Chacarita de la década de 1870 tuvo un significativo correlato posterior. Los panteones Primero, Segundo, Tercero y Cuarto fueron parte de una primera serie, proyectada y dirigida por el ingeniero Natale. El proyecto del Quinto Panteón, en cambio, fue gestado íntegramente desde la División de Proyectos del Departamento de Arquitectura. Sin embargo, el proyecto de Quinto Panteón que llevaba la firma de Fermín Bereterbide y “E. Muñoz” mantuvo un criterio análogo al de los panteones adyacentes, aunque abandonando el esquema radial. Se cumplía el criterio más esencial de enterrar los nichos y dejar la superficie verde libre, y reforzaba más aún la idea de una suerte de patio inglés enterrado, de dimensiones mayores. Las formas rectilíneas y ortogonales, y el tratamiento de las superficies acentuaban un proceso en el que se buscaba escindir a la arquitectura funeraria de sus símbolos más clásicos, y liberarla de ciertos excesos románticos. Elementos como el espejo de agua, reproducían ciertos estilemas de una modernidad arquitectónica más radical. Las fotografías de la obra terminada, que datan de 1949, muestran aquella tensión entre los lenguajes del cementerio preexistente y las obras de modernización de la obra pública. En ese sentido, resulta sugestiva la fotografía del fotógrafo de la Municipalidad, Aquilino López, que colocaba al Panteón de la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Alejandro Christophersen (1898) en el punto de fuga, y como contrapunto del proyecto de Bereterbide y Muñoz (**Figura 7**).

Figura 7: fotografía tomada desde el interior del quinto panteón, en dirección sudoeste. De fondo se pueden apreciar las edificaciones preexistentes en el CO. El Panteón de la Sociedad Española de Socorros Mutuos aparece como símbolo de aquella época, y como contrapunto ideológico de las nuevas arquitecturas.

Fuente: Archivo Alberto Aquilino López, Secretaría de Desarrollo Urbano, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, vidrio N.º 8615.

Mientras se inauguraba esta obra en el Oeste, se estaba presentando un proyecto de ampliación para el Cementerio del Norte, que si bien no disponía de terrenos libres para generar un ensanche según los requerimientos de cementerio parque, puesto que dependía de la operación de traslado del vecino Asilo Viamonte, buscaba la anexión de tierras para, al menos, establecer un perímetro verde suficientemente necesario como para aislar las preexistencias funerarias.

Por otra parte, en el extremo sudoeste de la ciudad, el Cementerio de Flores no había recibido mayores transformaciones hasta bien entrado el siglo XX. Su localización era previa a la capitalización de la ciudad, pero incluso con la anexión del Partido, no formó parte significativa de los informes municipales. Recién en 1938, la misma Comisión Especial que había proyectado las transformaciones del Cementerio del Oeste, elaboró un proyecto integral para convertir al de Flores es un cementerio parque público. Desde aquel momento, Chacarita y Flores fueron objeto de varios proyectos. Una vez más, el proyecto general de la Comisión Especial no fue ejecutado en su totalidad, aunque determinó en buena medida el sentido de futuras intervenciones y proyectos, a pesar de otras experiencias aisladas que no mostraban continuidad de ideas con el plan general (**Figura 8**).

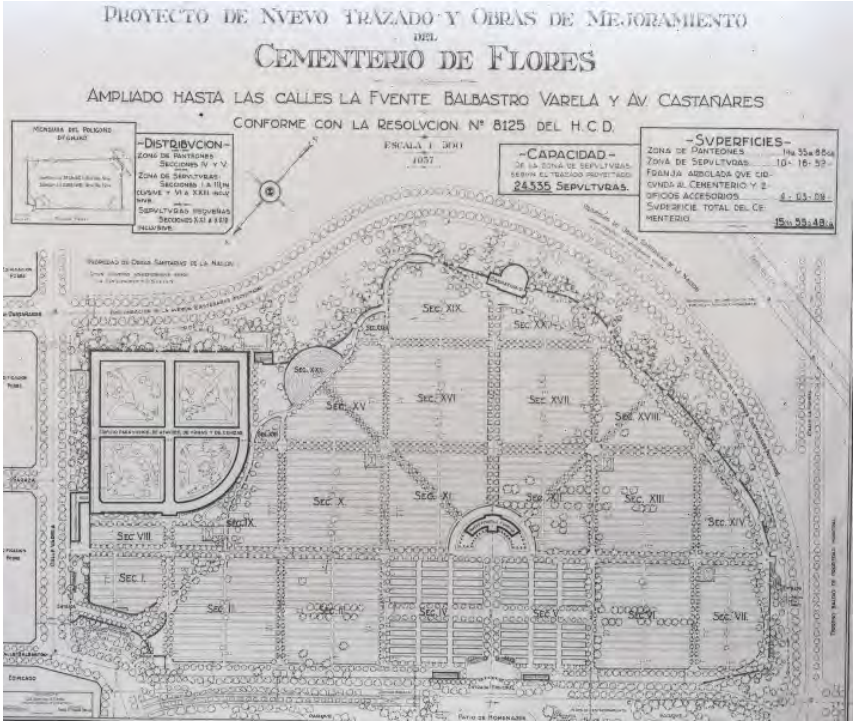

Figura 8: Detalle del sector de acceso del CF según el proyecto de 1938 de la C.E integrada por Basili, Pérez Irigoyen e Ibarra García. Se empleaban elementos similares a los del proyecto del Oeste; patio de homenajes, y peristilo donde se lleven a cabo los ingresos y circulación de cortejos. En este caso se reforzaba el eje de composición original. Años más tarde se construiría el gran acceso (1911) respetando esa misma circulación.

Fuente: Archivo Alberto Aquilino López, Secretaría de Desarrollo Urbano, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, vidrio N.º 0227.

Recién una década después se puso en marcha el Gran Panteón de Flores, edificio que figuraba en el proyecto de 1938, y que transformaba el funcionamiento original, trasladando el ingreso neoclásico monumental que estaba sobre la calle Balbastro, a una gran esplanada y un volumen paralelepípedo de hormigón armado sobre la calle Varela.

De los nuevos edificios funerarios, el Sexto Panteón de Chacarita no fue la excepción a esas tendencias proyectuales. Adjudicado equívocamente a Clorindo Testa, el proyecto estuvo dirigido, en rigor, por la arquitecta Itala Fulvia Villa, aunque la crítica solía asociar de manera directa al Panteón con las formas del Banco de Londres y con la Biblioteca Nacional de Testa, Bullrich y Cazzaniga, (1962).[81] Testa fue parte, junto con otros arquitectos y arquitectas, de un equipo de colaboradores de Villa, y se encargó específicamente del diseño de “monolitos y bajorrelieves” a juzgar por lo que indica la publicación de *Nuestra Arquitectura* de 1961.[82] Para este panteón subterráneo proyectado y construido a principios de1950 habían sido adjudicados nada menos que los terrenos centrales del cementerio, destinando de ese modo todo el centro geométrico y simbólico a espacio verde público (espacio central al que el proyecto de 1936 le había destinado un uso de estacionamiento de automóviles). La envergadura de la obra demandó una ejecución en etapas. En todos los casos se partió de secciones de forma triangular, derivadas del trazado original del cementerio (de las líneas rectas y diagonales que había propuesto Buschiazzo), aunque se procedió en algunas ocasiones a reunirlos de modo que se formen figuras de lados rectos, evitando la resultante de espacios residuales (**Figura 9**).

[81] Por su parte, el arquitecto Enrique Fernández Meijide, quien había sido sobreestante en las obras del Sexto Panteón, adjudicaba y reafirmaba en la entrevista personal que pudimos mantener, el rol protagónico a Villa.

[82] *Panteones en dos cementerios porteños* (1961). *Revista Nuestra Arquitectura*, N.º 379, pp. 35-50. En aquella nota se aclara la nómina de integrantes del proyecto: Lelia Cornell, Raquel S. Días, Günter Ernst, Carlos, A. Gabutti, Ludovico Koppman, y Clorindo Testa. Dibujantes, Manuel Echeverri y Carmen Scarfiello. Aún desconocemos la fecha exacta de los proyectos de Villa para Chacarita y para Flores. Esos datos no figuran en la publicación de *Nuestra Arquitectura*, y tampoco en los planos originales que hemos consultado.

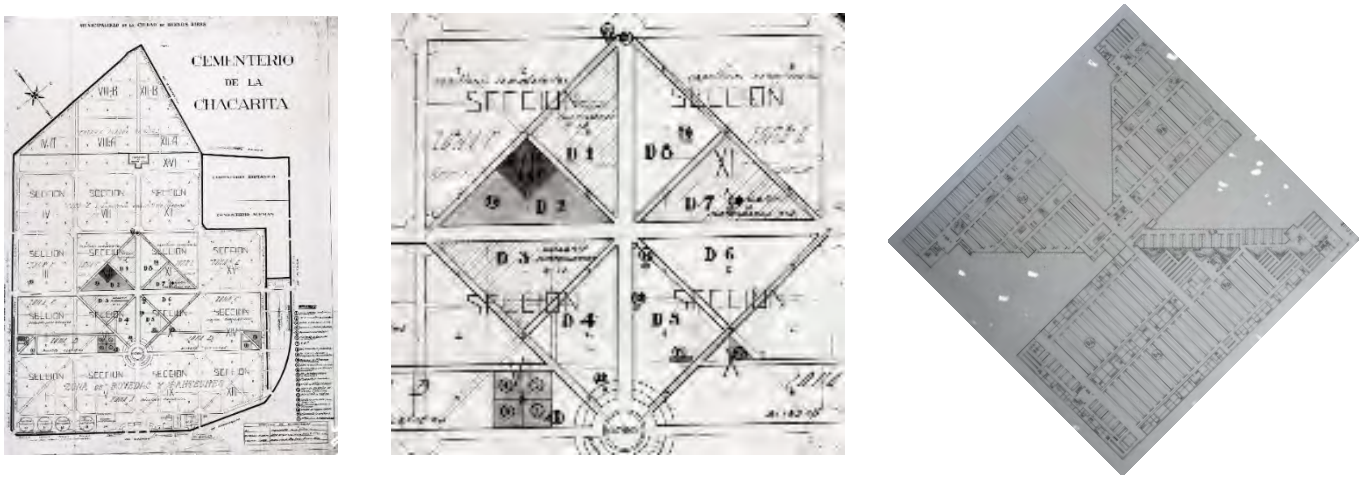

Figura 9: Diferentes secciones del área central del CO, y adaptación de la propuesta de Villa y equipo (Secciones D4, D5 y D6).

Fuente: Archivo Alberto Aquilino López, Secretaría de Desarrollo Urbano, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, vidrios N.º 3441 y 6033.

El proyecto original para las secciones D4, D5 y D6 del Sexto Panteón se asemejaba más al antecedente de Bereterbide que al de Natale por su concepción ortogonal del espacio, organizado en relación al gran patio central. Aunque la escala y el tratamiento de la superficie parquizada merecen cierto análisis particular. Allí, la propuesta del equipo de Villa era más afín a las experiencias cariocas de Roberto Burle Marx de finales de los años 30 que a la ortodoxia ortogonal del Movimiento Moderno europeo. En efecto, una actitud similar se había tomado con la cubierta del edificio del Gran Panteón de Flores, diseñado por el mismo equipo casi al mismo tiempo (**Figura 10**).[83]

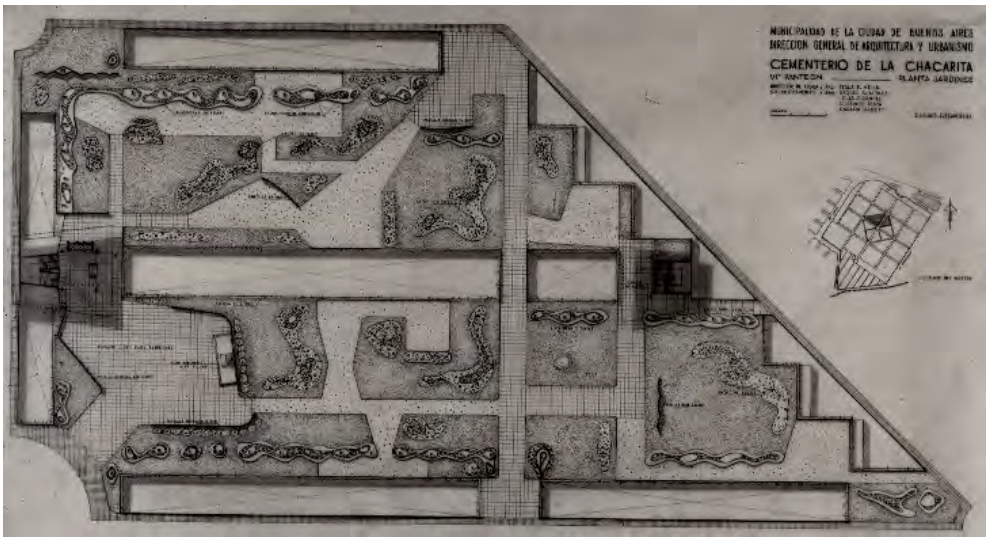

Figura 10: Proyecto para las secciones D4, D5 y D6, a cargo de la arquitecta Villa, plano de la parquización. **Fuente:** Archivo Alberto Aquilino López, Secretaría de Desarrollo Urbano, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, vidrios N.º 5542.

[83] El antecedente más remoto fue tal vez la parquización de la terraza del Ministerio de Educación, del año 1937.

Un ejercicio arquitectónico similar al del Sexto Panteón realizó el equipo de Villa para el Gran Panteón del Cementerio de Flores aunque, por las condiciones del suelo, el proyecto no se enterró, sino que partió desde el nivel cero del terreno. La intervención de Villa retomaba un antiguo proyecto que la Dirección de Arquitectura había trazado y se abandonó en 1948.

El esquema funcional era prácticamente similar, y se preveía una cubierta vegetada que dialogaba con las formas escultóricas de Chacarita. Aquí también el trabajo de diseño del paisaje verde fue protagónico; determinaba específicas especies vegetales para cada sector, según cada intención del recorrido y experiencia. (**Figura 11**).

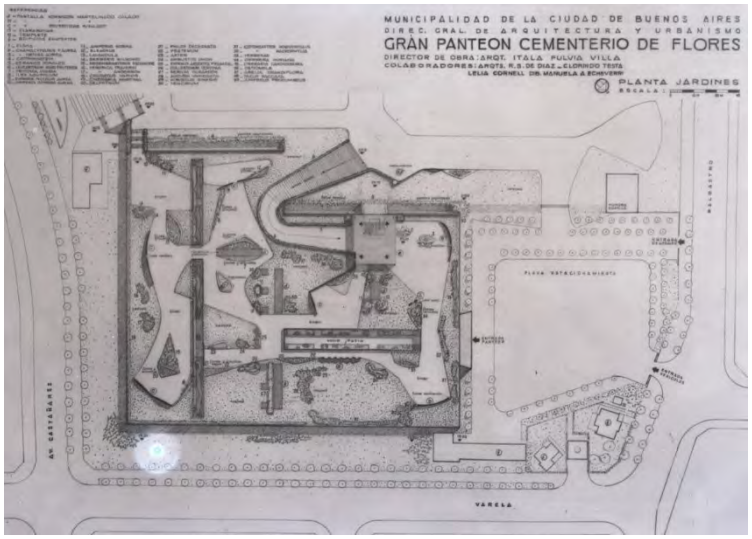

Figura 11: "Planta de jardines" (terraza) del Gran Panteón de Flores, proyecto de Villa y equipo (finales de la década de 1940). **Fuente:** Archivo Alberto Aquilino López, Secretaría de Desarrollo Urbano, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, vidrio N.º 5619.

Algunos documentos de la década de 1940 nos llevan a suponer que la propuesta original de este Gran Panteón había sido previa a la intervención de Villa y su equipo. En rigor, tampoco conocemos con certeza la fecha de este último proyecto, aunque asumimos que ocurrió desde principios de 1950, y que prácticamente se estaba trabajando al unísono en el Sexto Panteón de Chacarita. Lo cierto es que la obra del Gran Panteón fue demorada, y la terraza –que reproducía los jardines y demás imágenes propias de la narrativa moderna más clásica– terminó realizándose con placas cementicias flotantes, que servían para aislar térmicamente la losa del conjunto, y como cubierta (relativamente) transitable.

El proyecto que completa la serie, de "ampliación y remodelación" del Cementerio de Flores fue presentado en 1965, y producto de una gestión municipal coordinada con la Organización del Plan Regulador, y con el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo de la Nación, desde 1960. Tal vez el mayor logro obtenido fue la ampliación, y la consecuente transformación del entorno urbano y vial, más que la realización efectiva de los edificios pensados para su interior (**Figura 12**).

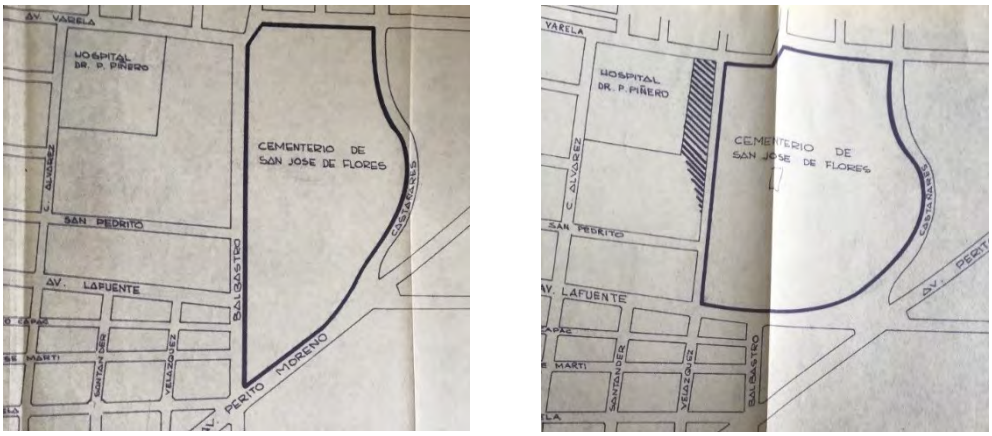

Figura 12. Variantes de ampliación para el Cementerio de Flores. A la izquierda la opción A, a la derecha la B. **Fuente:** Documento de proyecto de ampliación del CF, 1965, en archivo CEDOM.

El plano de relevamiento que la Dirección de Arquitectura había presentado en 1960 daba cuenta del estado poco avanzado que habían tenido las propuestas precedentes. Estas preexistencias, que daban cuenta de expresiones e ideas muy diferentes de cementerio entre sí, convivían sin mayor sentido de continuidad y articulación. Y no nos referimos tanto a los aspectos visuales, sino más a la lógica distributiva interna, a la legibilidad de una unidad de conjunto y jerarquías, en el sentido más práctico del término. Esta dificultad de articulación, que se mantiene hasta el día de hoy, era una preocupación que tuvieron los arquitectos Achával, y, posteriormente, el arquitecto Willis, directores del área técnica. A su vez, el director asignado por aquella Dirección de Arquitectura para ocuparse de las obras de remodelación y ampliación de Flores había sido el arquitecto Enrique Fernández Meijide, que ya contaba con alguna experiencia, dado que había trabajado como sobreestante en las obras de Chacarita, desde 1955, hasta 1959. Su gestión específica en Flores duró siete años, desde 1959 hasta 1966, cuando por motivos políticos renunció a su cargo público.

Los dibujos del proyecto, que datan del período 1960-1965, muestran un notable avance conceptual y organizativo de un cementerio en el que se integraban todas sus preexistencias, además de los terrenos anexados. La combinación entre las formas y materialidades rígidas, propias de los edificios monumentales y las más dinámicas del paisaje “natural” parecían apuntar a un balance. La traza interna y la jerarquización de las diferentes secciones y funciones colaboraban –al menos a nivel gráfico– con este propósito integrador. Si bien las experiencias previas de Natale siguieron estando muy presentes en los estudios y trabajos previos de este plan[84], la idea de cementerio parque que se privilegiaba aquí prescindía del exitoso antecedente de llevar los nichos bajo tierra. Contrariamente, la decisión general en torno de la variada gama de edificios y modalidades de sepulturas fue exhibirlos al exterior (**Figura 13**).

[84] Las ideas de Natale permanecieron en el medio, por lo menos hasta 1965, cuando en el *Proyecto de Ampliación del Cementerio de Flores* (1965) se lo tomaba como referencia.

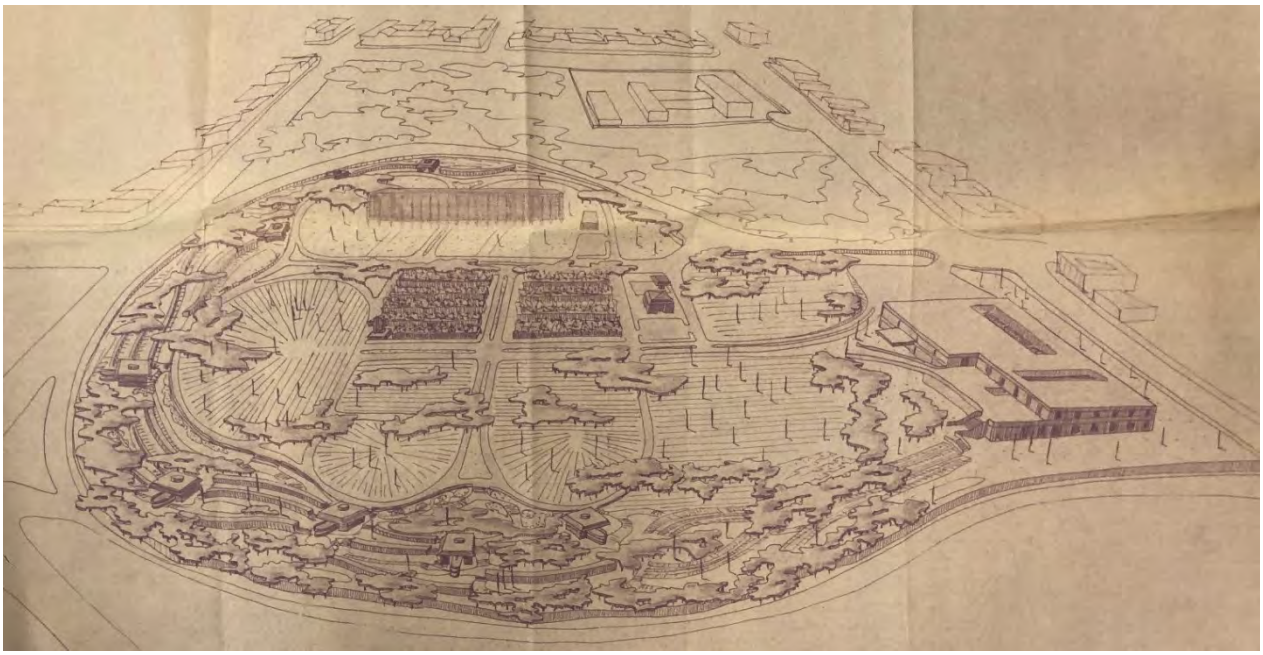

Figura 13: Croquis general del proyecto de ampliación de Flores de 1965, donde se observa la silueta definitiva luego de la anexión de los terrenos públicos adyacentes. **Fuente**: *Proyecto de Ampliación del Cementerio de Flores* (1965). Archivo CEDOM.

Se aprecia una decidida voluntad de imponerse en el paisaje, y con ello, de ofrecer una imagen posible de muerte, ya sea por medio de la escala, la expresión formal o por la simple decisión de no quitarlos de la vista. Del plan de acción antes mencionado no hemos podido hallar documentación sobre la ampliación del Gran Panteón que ya existía, aunque sí los detalles para otros edificios que resultan novedosos. El Panteón Elevado proyectado por Fernández Meijide, que de manera coloquial definió como "mortienda horizontal" expresaba más que cualquier otro edificio estudiado aquí la imaginación histórica de que la tumba es la casa del muerto. El dibujo de corte cumple con los estándares más ortodoxos de la arquitectura moderna, de separar el edificio del suelo, y recurre a imágenes muy caras a esa cultura, como las pilastras compuestas, y el gran bloque horizontal que recuerda la experiencia marsellesa de habitación de finales de 1940. La proporción de los bloques, la ubicación de la circulación vertical, levemente desfazada del eje de simetría, y los objetos en la terraza del edificio, sugieren ciertas reminiscencias corbusieranas (**Figura 14**). Este problema de la representación de la muerte recuerda a la crítica que Charles Jencks había hecho a Mies van der Rohe a fines de la década de 1970, refiriéndose a la "forma univalente" de los edificios del *Illinois Institute of Technology*.[85]

[85] Jencks ([1977] 1980): 15.

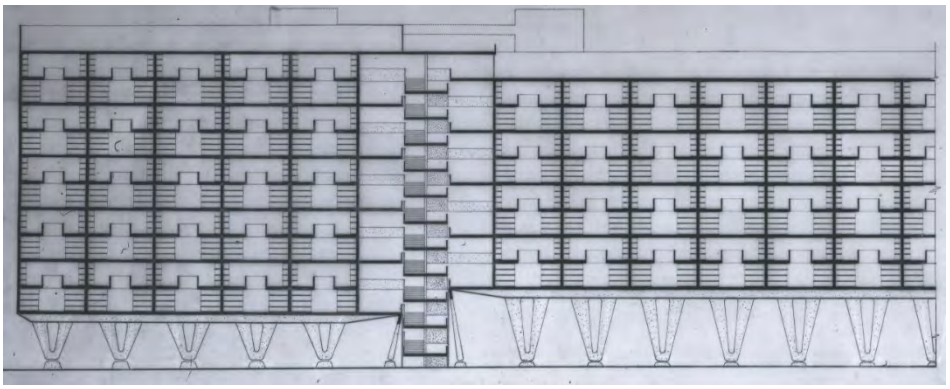

Figura 14: Dibujo de corte del Panteón elevado (1965). **Fuente**: Archivo Alberto Aquilino López, Secretaría de Desarrollo Urbano, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, vidrio N.º 6190.

El Panteón Elevado traza un borde difuso entre las imaginaciones de la vida y de la muerte, y también remite, una vez más a las medidas universales del hombre, si recordamos la aplicación que el Modulor había tenido en este proyecto. Es decir, no sólo se estimulaba cierta equivalencia entre vida y muerte, sino que además se la universalizaba y tipificaba. No conocimos otras imágenes del proyecto de Fernández Meijide para poder comprender otras dimensiones. Aún así, todo indicaría que la "mortienda horizontal" reflejaba en su interior la tipología común de galerías de nichos, como ocurrió en todas las experiencias de Chacarita, y como ocurrió en la gran mayoría de los panteones creados en Occidente en aquellos tiempos.

El Panteón Elevado no fue la única solución ofrecida a los problemas cuantitativos para alojar la muerte en la ciudad. Los Panteones Bóvedas fueron, en orden de escala, el segundo objeto que predominaba en el paisaje del proyecto integral de Flores. Se observa en el plano general su implantación replicada en torno del perímetro curvo del cementerio. Los dibujos técnicos y en especial su perspectiva ofrecen la imagen de un volumen más plástico y expresivo, y, consecuentemente, de formas más complejas. El planteo de reproducir bóvedas familiares como si fueran cajas superpuestas, con una materialidad inédita y desprovisto de los motivos funerarios y figurativos tradicionales, lleva a la experimentación tipológica de la bóveda a un límite. Esta recurrente forma de experimentar con las preexistencias simbólicas de la muerte se articula, además, con otros objetos que brindan la mayor plasticidad del conjunto: la circulación rampada que restituye los principios de la *promenade architecturale*, y los tragaluces, todo siguiendo estéticas "brutalistas" reproducen al mismo tiempo una voluntad de independencia de los diferentes elementos en los que puede disgregarse la arquitectura. Opera en el fondo, además, una concepción de megaestructuras que tuvo como antecedentes cercanos a las experiencias del Centro Cívico de La Pampa, y, sobre todo, a la Ciudad Universitaria de Tucumán. Estas son apenas unas pocas experiencias de un contexto arquitectónico que incorporaba estas lógicas como valores y principios corrientes.[86] En 1941 Siegfried Giedion publicaba "*Space, Time and Architecture"*, como expresión de un cambio de signo en la comprensión y proyectación moderna del espacio.[87] Mientras las vanguardias artísticas de cambio de siglo introducían, junto con las ciencias, nuevas formas de concebir el espacio cinético, la muerte, desde mucho tiempo antes, irrumpía sobre la visión más normada y regular de tiempo, y provocaba, en consecuencia, experiencias espacio temporales sumamente particulares.[88] (**Figura 15**).[89]

[86] Rigotti (2012). Banham (1966).
[87] Giedion ([1941] 1959).
[88] Sobre el concepto de heterotopía y heterocronía foucaultianos, ver Foucault (2010), y un análisis en Dal Castello (2017). Las nociones de cronotopías y thanatocropías, desarrolladas en Bondar (2015). Todos estos conceptos se han empleado para hacer lugar a la particularidad temporal que surge de la muerte y el morir, y sus relaciones con los espacios.
[89] Entrevista personal con el arquitecto Enrique Fernández Meijide, enero de 2018.

Figura 15: Croquis del Panteón Bóvedas diseñado por Enrique Fernández Meijide, y fotografía de la maqueta presentada al concurso de la Biblioteca Nacional. Abajo, detalles del proyecto en planta (semienterrada, planta baja, primer piso y segundo piso) y cortes. **Fuente**: *Proyecto de Ampliación del Cementerio de Flores* (1965). Archivo CEDOM.

El Cementerio Parque de Mar del Plata de Baliero y Córdova (1961), al igual que la de Flores, y otras elaboraciones de los años sesenta parecen haber inaugurado una relación diferente entre arquitectura y paisaje. Un paisaje que, a diferencia de las plazas y parques de primeras décadas del siglo XX, basados en lógicas academicistas, abandonaba la axialidad compositiva y producía (más afín a las experiencias de Asplund y Lowerentz), intervenciones en diálogo "con" la topografía. Si bien es sumamente probable que Baliero y Córdova, (y Enrique Fernández Meijide, para nuestro caso) hayan conocido las experiencias europeas de los "*Woodland cemeteries",* también es cierto que la concepción de cementerio parque circulaba desde hacía varias décadas en el medio argentino, y especialmente porteño. De modo que ambas ideas de cementerio operaron, seguramente, como trasfondo proyectual de las experiencias de los sesenta. En cualquier caso, esas ideas de paisaje no dejaban de constituirse en torno de la tradición (reelaborada) del monumento y de lo monumental, y de las ancestrales ligazones entre muerte y naturaleza.

Una ley provincial del año 1978 habilitó la creación de cementerios privados en la provincia Buenos Aires. Esta disposición no hizo más que desobturar una dinámica de formación de nuevos cementerios que por influencias principalmente norteamericanas venía gestándose dese tiempo atrás y que nunca fue posible en la ciudad de Buenos Aires, que hasta el día de hoy prohíbe emprendimientos privados. Desde los 1970 en adelante, y más profusamente durante la década de 1990, los cementerios parque privados determinaron un cambio en relación con las muertes de la ciudad, y su relación con el suburbio. Los proyectos de Fernández Meijide cerraron un ciclo de tres décadas que, independientemente de la obra construida, han colaborado a determinar una idea de lo público, y de las sepulturas, diferentes de las experiencias decimonónicas y, por mucho, de los posteriores emprendimientos privados que proliferaron en la provincia.

3. El parque como proyecto conciliador

Asemejar el cementerio a una ciudad sería equipararlo a las condiciones materiales e inmateriales y proyecciones de los vivos, no asumir efectivamente el *status* de la muerte, es decir, negarla como parte constitutiva del proceso vital. Por tal motivo, entendemos que la cuestión funeraria merece un tratamiento particular que debe atender a sus propias leyes y dinámicas. En ese sentido, las ideas de que el dominio de lo funerario se restringe al mundo del arte con mayúsculas, que a su vez deriva hacia las difusas categorías de monumento histórico, y que mediante ciertos códigos estilísticos –y formales, en general– puedan deducirse momentos culturales u organizaciones sociales determinadas, contribuyen a un equívoco interpretativo de concebir los cementerios como ciudades, y a una sesgada generalización de los rituales y de cómo ellos atraviesan la vida urbana. No es casual que este tipo de enfoques haya tendido hacia el estudio de grupos sociales y figuras de *élite*, y que los objetos predilectos hayan sido sus propiedades privadas –representativas de la figura individualista o de las familias, ambas organizaciones predominantemente patriarcales–. A pesar de que, hacia principios del siglo XXI ingresaron –muy tímida y restringidamente– a estos catálogos patrimoniales otras prácticas y sectores populares, el estudio de la dimensión pública de los cementerios es aún una deuda pendiente. Los objetos funerarios de los cementerios no han acompañado los procesos de renovación y actualización de criterios patrimoniales que han ocurrido en el resto de la ciudad.

El giro hacia la institución de cementerios parque públicos implicó, en ese sentido una repregunta sobre los programas arquitectónicos y un desafío en cuanto a la capacidad de una ética del cálculo y la medición para dar respuesta a la propia irracionalidad de la muerte; desafío no menor. En estos proyectos, el rechazo a la cuestión del estilo, y en añadidura a toda referencialidad histórica disciplinar no fue, como podríamos deducir de los textos clásicos, radical. En efecto, hemos podido observar toda clase de matices y pervivencias más o menos larvadas, donde pareciera ser que el monumento y la monumentalidad, sumados a las intenciones de proveer sentimientos de severidad, circunspección y solemnidad a los difuntos, hayan sido parte de una actitud proyectual permanente, previa y posterior a los casos estudiados. Esta consideración vuelve inconsistente, por ejemplo, la categoría clásica de cementerio monumental, que suele asociarse a una época y a ciertas estéticas y paisajes interiores, al mismo tiempo que exalta significados predominantemente estilísticos.

La incompatibilidad entre muerte y arquitectura moderna que señalaban Meinvielle y mucho tiempo después –y en un contexto completamente diferente– Bohigas parecían emerger como una constante defensa desde un campo funerario establecido, o simplemente como prejuicio teórico de una época. Pero no son argumentos suficientemente fundados para rechazar de antemano las capacidades proyectuales y metodológicas de una incipiente modernidad arquitectónica. Hecha esta primera defensa, y apoyándonos en los casos de estudio revisados, hay que admitir que en ocasiones los proyectos no han sabido estimar ni discutir dialógicamente la compleja problemática funeraria. Así, los recursos de una modernidad internacionalista más clásica parecían anteponerse –por no decir soslayar– la problematización de las propias formas de la muerte, derivadas de sus prácticas, sus medidas, y, especialmente, su temporalidad. La recurrencia a ciertos estilemas modernos llevaron a la disciplina a una suerte de callejón sin salida, y dejaban al descubierto la falta de abordajes transdisciplinares.

De los proyectos descriptos, podrían deducirse ciertos elementos comunes. La difusión de nichos para ataúdes, urnas y cenizas en panteones públicos enterrados fue acaso el rasgo más característico del conjunto de intenciones orientadas a configurar una idea de cementerio parque. La generación de patios –y más tarde espacios abiertos de mayor escala y jerarquía– para articular, iluminar y ventilar aquellas construcciones subterráneas fue un recurso común a todos los proyectos.

Las referencias al clásico “patio inglés”, y más contemporáneamente, el conjunto de elementos y principios de la arquitectura moderna en torno de la idea de patio, articulaciones verticales mediante dobles alturas, rampas, entre otros, constituyen acaso el universo representacional del que abrevaban aquellos autores y autoras que integraron las burocracias estatales pero que a la vez estaban discutiendo desde las universidades y desde otros organismos institucionales (Sociedad Central de Arquitectos, Revistas de Arquitectura, etcétera) los significados de la modernidad arquitectónica.

La actuación en red de profesionales que integraban las oficinas públicas ha colaborado a recuperar el dominio público y municipal de esos espacios. El retorno a escena de los nichos (ahora como sistemas) introdujo formas de sepultura que han ido reemplazando las de tierra o incluso bóvedas y panteones privados. Este elemento modular, la célula mínima de la muerte, posibilitó una recomposición de la escena funeraria, y una revisión programática de los cementerios porteños. Estas nuevas lógicas proyectuales entran en tensión con los más clásico objetos y enfoques interpretativos que hemos analizado hasta aquí. Y determinan, en algún sentido, una frontera que podría comenzar a ser explorada mediante los proyectos y sus propios discursos.

De todos los elementos, el parque adquiere una dimensión simbólica polivalente puesto que condensa un infinito imaginario vinculado a lo funerario, tanto como prácticas y experiencias vinculadas al horticulturismo inglés de finales del siglo XVIII, las ideas de *Rural Cemetery* norteamericanas decimonónicas, y tantas otras ilaciones posibles con experiencias europeas de los *Woodland Cemeteries*. En Buenos Aires, el parque ha tenido la capacidad de articular aquellas tradiciones con los significados más revolucionarios de la modernidad arquitectónica, y tal vez por ello ha logrado conciliar –a condición de una imagen menos específica– ciudad y cementerios. O acaso de enmascarar, como vienen señalando las Ciencias Sociales desde hace décadas, el efecto irreversible de la muerte.

Bibliografías

- Aloi, R. (1948). *Architettura funeraria moderna. Architettura monumentale, crematori, cimiteri edicole, cappelle, tombe, stele, decorazzione*. Milano: Editore Ulrico Hoepli.
- Argan, G. C. ([1961] 1984). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días.* Buenos Aires: Nueva Visión.
- Banham, R. (1966). *The new brutalism. Ethic or Aesthetic?.* New York: Reinhold Publishing Corporation.
- Bohigas, O. (1973). Los cementerios como catálogo de arquitectura. *Revista de Construcción Arquitectura y Urbanismo* (CAU) Nº.17, 56-65.
- Bondar, C. I. (2015). El *"topos-tupãrymbami"*. Un *lugar otro* dentro de la *heterotopía* Cementerio. Cementerios Públicos Municipales. Provincia de Corrientes, Argentina y Sur de la Región Oriental del Paraguay. *Revista Argus-a*, Vol. IV, N.º15. (sin numeración)
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Choay, F. ([1992] 2007). *Alegoría del patrimonio.* Barcelona: GG.
- Dal Castello, D. (2017). *La ciudad circular. Espacios y territorios de la muerte en Buenos Aires 1868-1903).* Buenos Aires. Serie Tesis de IAA FADU-UBA.
- De Massi, O. (2012). *Sepulcros Históricos Nacionales. Evolución de su tratamiento jurídico y patrimonial y repertorio fotográfico de época*. Buenos Aires: Eustylos.
- Fernández, C. y Navas, R. (2010). *Anexo 1. Recopilación de normas. Patrimonio, arquitectura y ciudad*. Buenos Aires: CPAU.
- García Carbonero, M. (2000). Hilversum y el Noorderbegraafplaats: un modelo urbano en la ordenación del espacio funerario. En *Cuadernos de Notas*, N.º8, 81-96.
- García Carbonero, M. (2010). Death and modernism: an inconvenient issue. Ernst May's Cemetery Extension in Frankfurt and other Contemporary Graveyard Proposals. Conferencia: Docomomo International – living in the urban modernity, México D.F.
- García Carbonero, M. (2017). Green Reform, Landscape Gardening and War Cemeteries. The Case of Leberecht Migge and Harry Maasz. *RIHA Journal 0152*.
- Giedion, S. ([1941] 1959). *Space, time and Architecture. The growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gorelik, A. (2011). *Correspondencias*. Buenos Aires: SCA/Nobuko.
- Guasch (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Revista Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo.* N.º1, 8-16.
- Jencks, C. ([1977] 1980). *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: GG.
- Leserre, D. (2011). Kant y la filosofía del lenguaje: recepción y proyección en la filosofía de las formas simbólicas de E. Cassirer. *Cuadernos del Sur- Filosofía*, Nº40, 103-118.
- Meinvielle, J. (*c*.1941). *Informe sobre los cementerios en la ciudad de Buenos Aires.* (s/d).
- Muiños, M. R. (2019). *Elevar el grado de protección de los inmuebles del Centro Gallego de Buenos Aires, Teatro Castelao y Panteón Social del Centro Gallego.* Proyecto de Ley. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Consultado el 05/04/2020 en, https://dequesetrata.com.ar/proyecto/legislatura-caba/CABA-1741-D-2019-25725
- Natale, A. (1937). *Nuevo Sistema de Panteón Integral* (proyecto en formato folleto).
- Ockman, J. (1993). *Architecture Culture 1943-1968. A documentary anthology*. Columbia University. Graduate School of Architecture, Planning and Preservation.
- Oszlak, O. (2006). Burocracia estatal: política y políticas públicas. *POSTData Revista de Reflexión y Análisis Político,* Vol. XI.
- Panofsky, E. ([1962] 1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- *Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte, tomos I y II*, (2005). Buenos Aires, Argentina: Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- Porphyrios, D. (1977). The ´end´of Styles. *Revista Oppositions,* Nº.8,117-133.

- Rigotti, A. M. (1996). Valor normativo en el culto contemporáneo a los monumentos. *Revista A&P*, Nº.11 y 12, 48-54.
- Rigotti, A. M. (2012). Fósiles de futuro: megaestructuras. *Revista Block*, Nº.9, 18-32.
- Rossi, A. ([1966] 2015). *La arquitectura de la ciudad.* Barcelona: GG.
- Rossi, A. (1978). Textos, obras. *Revista Colección Summarios*, Volumen IV, 136-146.
- Rossi, A. (1978b). La arquitectura análoga. Textos. Obras. *Revista Summarios, Nº22*, 136-145.

- Sert, J., Léger, F. y Giedion, S. (1943). Nine points on monumentality. En Giedion, S. (1958). *Architecture you and me. The diary of a development.* (pp. 48-51). Cambridge: Harvard University Press.
- Vasta, M. (2011). La humanización del concepto de patrimonio. Una mirada a los modos de vida porteños. En. Macri, M. *Atlas de Edificios Catalogados de la Ciudad de Buenos Aires. Tomo V., 2009.* (pp. 10-11). Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Ministerio de Desarrollo Urbano, Subsecretaría de Planeamiento.
- Vidler, A. (1977). The idea of Type. *Oppositions, 8,* (95-115 y 147-150).
- Viollet-le-Duc, E. ([1854-68] 2009). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle.* Consultado el 02/02/2012 en file:///D:/Downloads/Viollet-le-Duc-Dictionnaire_raisonne_de_l_architecture_8.pdf.
- Watkin. D. ([1977] 1981). *Moral y Arquitectura*. Tusquets editores, Barcelona.
- Weber, L. (2008). Valoración del patrimonio. En, Díaz, S. (comentarios y coordinación). *Patrimonio urbano, normativa local: construcción de la ciudad.* (pp. 76-77). Buenos Aires: Ministerio de Desarrollo Urbano del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Zevi, B. ([1948] 1998). *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.

Archivos y otros documentos.

- *Actas del Concejo Municipal de la ciudad de Buenos Aires correspondiente al año* 1868 y 1869.
- Archivo Fotográfico Alberto Aquilino López, Secretaría de Desarrollo Urbano, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Memorias de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires (MMCBA). Ejemplares consultados desde 1858 hasta 1936. Consultadas el 05/09/2019 en: <http://biblioteca.legislatura.gov.ar/bibliotecaDigital.aspx>
- *Boletín de la Asociación Argentina de Cremación* (1923). Año I, Nº. 4 y 5. Buenos Aires: n/a.
- *Boletín de la Asociación Argentina de Cremación* (1928). Año VI, Nº. 12. Buenos Aires: n/a.
- *Proyecto de Ampliación del Cementerio de Flores* (1965), Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Obras Públicas y Urbanismo. Consultado en CEDOM, páginas sin numeración.

- *Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires (ROPBA),* correspondientes a las fechas, 19/12/1821; 4/1/1822; 8/7/1821/; 21/7/1822; 3/3/1823; 1/6/1832; 14/10/1858.
- *Revista Obras Públicas y Privadas, Turismo e Industrias* (1938), Año I, Vol. I, N.º 5, 489-494.
- *Revista Nuestra Arquitectura* (1961), Nº.385, 35-37.
- *Revista Nuestra Arquitectura* (1961), N.º 379, 35-50.
- *Revista A+U, Extra Edition* (1982), N.º 62-82.
- Entrevista personal con el arquitecto Enrique Fernández Meijide, enero de 2018.

David Dal Castello

dwdalcastello@hotmail.com

Arquitecto graduado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU - UBA). Investigador Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo". Magister en Historia y Crítica de la Arquitectura y Urbanismo (MAHCADU FADU - UBA), con una beca UBACyT. Doctorando en Arquitectura por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU - UBA) –tesis escrita, lista para presentar–. Es profesor adjunto en Historia de la Arquitectura y en Historia del Diseño Industrial, miembro investigador del Programa de Estudios Heterotópicos (IAA-FADU-UBA). Es editor de la Serie de libros *Tesis del IAA*. Integra el Comité Editorial de la Revistas *Anales del IAA* y *Hache*. Dirige el proyecto de investigación SI-PIA (FADU-UBA) bajo el título "*La ´Promoción Mixta´ como una propuesta alternativa para evaluar el aprendizaje de la Historia del Diseño Industrial: construcción, implementación y crítica*". Cuenta con publicaciones en libros y revistas nacionales e internacionales, y ha sido expositor en jornadas y congresos nacionales e internacionales.