



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

MAESTRÍA EN ESTÉTICA, TEORÍA Y GESTIÓN DE LAS ARTES

MEMORIAS DE LA MAPU: BOLEANDO FIRULETES EN LA MÁQUINA DEL OLVIDO

*«Entre» el discurso urbano fundacional de la ciudad de La Plata y el antidiscurso
de las esculturas del completamiento de su catedral.*

Maestrando: Gabriel Francisco Cercato

Director de tesis: Daniel Jorge Sánchez

La Plata, 28 de abril de 2023

Dedicado a mis conciudadanos platenses

ÍNDICE

ÍNDICE.....	2
INTRODUCCIÓN	7
PARTE I (1° ACTO).....	27
MARCO TEÓRICO.....	27
<i>CREER, SENTIPENSAR Y CREAR DESDE AMÉRICA. La opción de un Pensamiento mestizo, decolonial, transmoderno desde el sur del sur, como generador de nuevas poéticas</i>	27
1° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en la Teología de la Liberación latinoamericana y en la Teología argentina del Pueblo	27
CAPÍTULO 1.....	27
CREER DESDE AMÉRICA. FUNDAMENTOS TEOLÓGICOS PARA UN POSIBLE PENSAR VISUAL LATINOAMERICANO (OPCIÓN CRISTIANA)	27
En busca de un cristianismo latinoamericano descolonizado	27
La Teología de la Liberación: una forma más de creer desde América	31
Nociones principales de la Teología argentina del Pueblo en el interior de la Teología de la Liberación latinoamericana	36
La teología de la liberación en épocas neoliberales y globalizadoras en torno al segundo milenio	39
2° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en la filosofía argentina de la liberación	41
CAPÍTULO 2.....	41
FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS PARA UN POSIBLE PENSAR VISUAL DESDE AMÉRICA	41
La liberación del pensamiento latinoamericano eurocéntrico	41
Origen argentino de la Filosofía de la Liberación latinoamericana y características generales	44
Un lugar especial para el pensamiento de Rodolfo Kusch.....	47
Categorías fundamentales del pensamiento kustcheano	48
Dussel y el método analéctico de la filosofía en la liberación	51
Pensar desde América como un paradigma decolonial.....	52
3° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en una Estética decolonial transmoderna latinoamericana	57
CAPÍTULO 3.....	57
SENTIR-CREAR DESDE AMÉRICA. INTRODUCCIÓN A UNA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN LATINOAMERICANA	57
Ajustando la Teología y la Filosofía en una Estética. Los orígenes argentinos de la Estética de la Liberación	57

La estética bifronte de Rodolfo Kusch	59
La estética mediadora del rostro del otro en Osvaldo Ardiles	61
La analéctica estética de Enrique Dussel	62
Cierre al marco teórico y anticipo de una lectura analéctica desde las esculturas de la catedral: mirando el horizonte desde el fundamento	66
PARTE II (2° ACTO)	69
<i>MUNDO GÓTICO</i>	69
4° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en una interpretación de la poética goticista para adaptarla a América	69
CAPÍTULO 4	69
HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA GÓTICA MEDIEVAL: SU ASPECTO FLEXIBLE Y PLURIFORME, MESTIZO Y ARRAIGADO A LAS GEOCULTURAS LOCALES	69
El gótico como fenómeno de transición entre paradigmas de época	70
Características formales de la arquitectura gótica: el eje del arco ojival, el eje lumínico y el eje simbólico iconográfico	72
El carácter pluriforme del gótico y sus mestizajes. Un paseo por la variada geografía del gótico. La unidad de un estilo desarrollado en toda Europa en la diversidad de sus variantes locales y epocales	74
CAPÍTULO 5	84
HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LAS OTRAS ARTES GÓTICAS MEDIEVALES. SENSIBILIDAD, CARNALIDAD Y PATETISMO EXPRESIONISTA. LA MORDAZ CRÍTICA DE LOS INMODISMOS GÓTICOS POPULARES	84
La escultura: entre la mimesis y el símbolo, la expresión del sentimiento	84
La pintura y los vitrales: una nueva espacialidad entre el naturalismo colorista y la expresividad	88
La tapicería gótica: los murales móviles de la memoria épica	91
Las temáticas e imaginarios comunes que atraviesan las artes visuales góticas	91
La mordaz crítica de lo grotesco en el teatro y las artes literarias populares. La búsqueda de la identidad nacional desde la épica de un gótico desde arriba y la carnavalización de la estética de un gótico desde abajo. El vínculo con las artes plásticas	93
La música polifónica gótica y la danza de la muerte	96
Sístoles clásicas y diástoles anti-clásicas: la pervivencia del espíritu gótico	96
5° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en la concepción del neogótico como operador historiográfico (una poética que reflexiona sobre el presente desde la reinterpretación del propio pasado nacional)	98
CAPÍTULO 6	98

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DEL NEO-GÓTICO EUROPEO. HISTORIOGRAFÍA Y NACIONALISMO, PROGRESO Y TRADICIÓN EN EL RENACER DEL GÓTICO	98
El primer gran relato interpretativo del renacimiento de lo gótico desde los nuevos godos del sur. Un neogótico anterior al gótico: la problemática neogotista en la historiografía española	99
El segundo gran relato interpretativo del renacimiento gótico: la novela gótica y el historicismo arquitectónico del siglo XIX. La reflexión historiográfica como puesta en escena de la historia idealizada	102
Surgimiento del neogotismo en los entornos románticos ingleses. Nostalgia del pasado. La arquitectura historicista de refugio y resistencia en tiempos de cambio	102
Revolución industrial y recuperación de los valores morales tradicionales desde el historicismo. Las nuevas tecnologías y el carácter escenográfico del neogótico	107
Expansión del neogótico por Europa. Su constitución como estilo internacional desde su común denominador nacionalista.....	108
La síntesis final del eclecticismo	112
Historicismos y artes plásticas: ¿existe una escultura neogótica?.....	113
6º FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en un antidiscurso como operador historiográfico que busca recuperar memorias «en-ajenadas» por el discurso neogótico eurocentrado	116
CAPÍTULO 7.....	116
HACIA UNA INTERPRETACIÓN DEL NEO-GÓTICO AMERICANO	116
El tercer gran relato interpretativo del renacimiento gótico: el neogótico neocolonial en América. Un historicismo enajenante sin historia propia y un anti- revival que recupera memorias ajenas. El rol fundamental de la iglesia americana culta y eurocéntrica.....	116
Principales vías de entrada del neogótico en América	120
Algunos casos del neogótico americano	121
Neogótico argentino	127
Supervivencia y proyecciones neogóticas contemporáneas. ¿Otra interpretación del renacimiento gótico en el siglo XX? La literatura gótica rioplatense, el cine fantástico y de terror, y la subcultura gótica	132
PARTE III (3º ACTO).....	136
<i>MAQUINARIAS NACIONALES DEL OLVIDO: LA CIUDAD Y LA CATEDRAL DE LA PLATA</i>	<i>136</i>
7º FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en una interpretación de la historia nacional que parte de los dejados fuera, leída desde el contexto histórico de la ciudad	137
CAPÍTULO 8.....	137

LA PLATA: LA CIUDAD-MONUMENTO «ENTRE» LA CIVILIZACIÓN Y LA BARBARIE	137
La dicotomía civilización/barbarie.....	138
La lucha contra los últimos caudillos, la «conquista del desierto» y la arrasadora maquinaria civilizatoria	142
La «cuestión capital» como la capital de las cuestiones. La Plata, una ciudad-monumento a la civilización argentina.....	146
8° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico concebido como engranaje fallido «des-encajado» de la máquina del olvido	151
CAPÍTULO 9.....	151
UN GÓTICO DE FIRULETE EN LA MÁQUINA DEL OLVIDO. URBANIZACIÓN DEL DISCURSO FUNDACIONAL	151
El proyecto y la ciudad	152
Plano de la enunciación en el discurso platense	154
Un gótico de firulete en la máquina del olvido	156
El mejor lugar para el indio en la ciudad: las vitrinas del Museo.....	158
9° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico que se abre a la utopía refundacional de otras ciudades posibles desde el imaginario artístico que opera sobre la historia	162
CAPÍTULO 10.....	162
CIUDADES IMAGINARIAS EN LA CIUDAD REAL	162
La ciudad imaginaria del pasado en la ciudad moderna: fantasías medievales y turismo de masas.....	162
Marcel Proust, constructor de ciudades sensibles.....	164
Julio Verne constructor de ciudades racionales	165
Pedro Benoit: constructor de ciudades de un imaginario civilizador	167
La ciudad higiénica del futuro: la memoria de Higeia	168
José Hernández, la ciudad de «La Plata» y el imaginario de la ciudad de Chuquisaca	169
Una fábrica de imaginarios europeizantes.....	170
Bajo el signo de Amiens: Luces futuristas iluminando catedrales medievales ..	171
10° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico que interviene el patrimonio histórico para resignificarlo (iluminarlo) desde las ausencias	173
CAPÍTULO 11.....	173
LA CATEDRAL PLATENSE COMO PATRIMONIO HISTÓRICO CULTURAL. AUSENCIAS PATRIMONIALES E INTERVENCIONES SOBRE EL PATRIMONIO	173
Nociones de patrimonio cultural y su evolución	173

Algunas cuestiones sobre la «intervención» del patrimonio arquitectónico: ¿conservar, restaurar o intervenir?	177
Obras de conservación, restauración y completamiento de la catedral de La Plata.....	182
Intervenir la catedral desde las esculturas para visibilizar las ausencias del patrimonio	185
PARTE IV (4º ACTO)	187
<i>LAS ESCULTURAS</i>	187
CAPÍTULO 12.....	187
ATERRANDO AL NEOGÓTICO BOLEANDO FIRULETES EN EL AIRE. CONCRETANDO LOS FUNDAMENTOS	187
¿Un neo-neogótico rioplatense mestizo en las esculturas del completamiento de la catedral de La Plata? ¿Una reflexión historiográfica de la historia nacional a partir de la generación de un dispositivo escultórico contemporáneo autoproclamado híbrido-mestizo?	187
El entorno ornamental de la catedral y las esculturas.....	189
Ubicación de las esculturas.....	191
Pa´ muestra basta un botón. Algunos casos.	194
El primer caso: Jacob y San José	194
Segundo caso: San Miguel Arcángel.....	194
Tercer caso: El ángel guerrero cóndor andino.....	195
Cuarto caso: el ángel guerrero yagareté-avá	195
Quinto caso: San Juan Bautista	195
Sexto caso: El rey mago inca	196
Séptimo caso: Raquel llorando a sus hijos	196
Octavo caso: Cristo Rey.....	197
Noveno caso: Tímpano del Nacimiento.....	197
Proceso creativo, materiales y técnicas utilizadas para realizar las esculturas	198
Desafíos y posibilidades de un neogótico por hacerse	200
¿Cómo inventar una poética neo-neogótica?	204
¿CONCLUSIÓN, EPÍLOGO O APERTURA?	206
Refundar la ciudad desde una puesta en escena liberadora que nos habilita el montaje patrimonial e historicista de un neo-neogótico mestizo rioplatense contemporáneo desmontable	206
Anexo de imágenes.....	214
BIBLIOGRAFIA Y FUENTES	231
<i>VIDEOCONFERENCIAS EN LÍNEA</i>	250

INTRODUCCIÓN



Foto histórica de noviembre de 1882, donde se ve a Dardo Rocha a caballo (N°1 marcado en el extremo derecho de la foto), junto a militares y notables, reunidos con miembros de la tribu de la región, comandada por el cacique Ortiz (con el N° 4), con banderas argentinas, en el centro de la futura ciudad de La Plata, en el lugar donde se construirá la catedral, poco antes de su fundación. Fuente: Archivo fotográfico ministerio de infraestructura.

<https://www.facebook.com/ArchivoFotograficoMinisterioDeInfraestructura/photos/a.418905154826633/2119100681473730/?type=3>

Como ciudadano que nació y vivió en la ciudad de La Plata, desde pequeño me acostumbré a su paisaje urbano, a su impactante catedral -referente incuestionable de los platenses hasta el día de hoy- y a su orden. Ese orden que, a veces, nos pierde... como cuando niño, regresaba a casa sumando y restando por las calles en cuadrícula y, sin querer, me metía en una diagonal y empezaba a dar vueltas hasta que lograba retomar el orden cuadrangular, recuperando la tranquilidad de no sentirme perdido y, así, llegar a destino... era que todavía no había aprendido del todo sus códigos. Casi resulta natural para los platenses brindar indicaciones a los visitantes que pretenden circular por la ciudad porque no conocen sus codificaciones racionalmente calculadas; estas, una vez conocidas, hacen casi imposible perderse, incluso se acorta el camino con nuestras incomprendidas diagonales.

En esta tesis hablo de la ciudad y de su historia; de su catedral en su centro; de patrimonio y también de las posibilidades historiográficas del neogoticismo del que hace alarde aquella. Sin embargo, el eje enunciador del discurso serán las esculturas del completamiento del templo mayor platense que me ha tocado diseñar; esto, no tanto quizás

buscando concentrarme en ellas, sino para utilizarlas a modo de disparador de otros temas, vale decir, como nuevas llaves de arranque del motor semiótico de la ciudad. Como se enuncia en el subtítulo, me interesa el espacio «entre» ellas además de otras posibilidades discursivas más allá de ellas. *Amagamos a* hablar de ellas para, en realidad, hablar de otras cosas que nos permitirán, a su vez, acercarnos a su sentido (al fundamento del proyecto escultórico) desde la relación que guarda con sus contextos, por ello quizás de lo que menos terminemos hablando sea de esculturas.

Es parte de mi metodología hermenéutica analógica-dialéctica que tiene todavía algún tufillo heideggeriano y un hedor más potente a Rodolfo Kusch y Enrique Dussel. «Entre» la ciudad y las esculturas se encuentra ubicada la catedral, pero una catedral ausente, la catedral no-dicha, aquella que se esconde detrás de la virtuosa marca neogótica de la ciudad, *la catedral invisibilizada por la misma catedral, el antidiscurso de la catedral*. En esa posición intermedia «entre» realidades invisibles/invisibilizadas nos moveremos y, si nos animamos a decir en pocas palabras de qué trata esta tesis, creo que se trata de vislumbrar el antidiscurso de la catedral y la ciudad que la contiene.

A fines de los 70 tuve los primeros encuentros con la catedral que me quedaron grabados en la memoria: cuando nuestros padres dormían la siesta, salíamos con un amigo a bicicletalear la ciudad de entonces, con muchísimo menos tránsito automotor que el de hoy. En ese entonces no teníamos conciencia de que, mientras nosotros encontrábamos aventuras, otros en la misma ciudad *desaparecían*, éramos adolescentes. Hoy soy consciente de que, en esta ciudad, no solo se perdían las personas que no aprendían su orden, sino que también históricamente se *las desapareció* de diversas maneras (simbólicas, algunas; otras, en centros clandestinos) en nombre de un orden establecido, que no era precisamente el de la matemática urbana. Sobre algunos de estos temas tratará este trabajo, al querer mostrar a partir de las reflexiones que parecen apuntar hacia las esculturas -o, mejor, «entre» los caminos hacia ellas-, cómo fue esta una *ciudad desaparecedora de personas* ya desde su fundación misma, invisibilizando y ocultando a aquellos a quienes no quería incluir en el proyecto de *orden y progreso* civilizador.

Una de las aventuras con más adrenalina de aquellas bicicletaeadas era sortear la vigilancia de la catedral y entrar por una puerta prohibida que daba a la escalera caracol que conducía a las terrazas hacia la avenida 53; sobre ella, más de 20 años después, se construyó la hoy llamada Torre de María. Desde esa gran plataforma plana de aquella torre inconclusa, que nos permitía ver toda la ciudad en una panorámica única, accedíamos a una puertita que conducía al entretecho de la nave principal, misterioso, sombrío, invisible al público. Caminábamos por un entablado sobre él y veíamos desde los agujeros por los que pasaban las cadenas que colgaban las lámparas, hacia abajo, el interior del templo. Cuando

llegábamos al crucero, podíamos ver las esculturas de los apóstoles del cimborrio (uno de mis primeros encuentros con el arte de la escultura de altura) y, más abajo, el altar, en vista única cenital, desde las ventanitas de aquel. Luego subíamos por otra escalera que daba a una puerta-ventana con acceso al techo de cobre de la torre del crucero -el lugar más alto de la catedral entonces- y, desde allí, poder contemplar más alto aún, toda la ciudad. Por suerte nos daba miedo salir al exterior del techo, porque el riesgo de caer al vacío en ese juego exploratorio era grande (por supuesto, nuestros padres jamás se enteraron de estos deportes de riesgo).

Mis primeros abordajes a la catedral fueron, como acabo de revelar, para escalarla más que para contemplarla o estudiarla. Otro temor que me producía la catedral eran los oscuros subsuelos -el bar y el museo actuales- por entonces llenos de escombros, tierra amontonada, pasto y alimañas, que podía esconder monstruos de oscuridad aterradores para la imaginación (antes de conocer la novela gótica era capaz de sentir en carne propia de qué se trataba). Ese espíritu aventurero -hoy ya perdido- llegaba hasta las alturas de la catedral si bien nunca se animó a entrar en los *sub-suelos catedralicios*. Veremos luego cómo este temor a entrar en las profundidades de la tierra no era solo mío, sino que fue *el temor* de las sociedades latinoamericanas eurocéntricas, principalmente de los argentinos rioplatenses.

Jamás hubiera imaginado entonces que, en un futuro, yo mismo sería parte del completamiento de esos lugares entonces *ausentes*. Creo que esa asociación de la catedral con *lo* lúdico, lo exploratorio y con exorcizar ciertos temores internalizados (miedo a la oscuridad, a cruzar hacia lo prohibido) fue lo que me permitió diseñar las esculturas sin tanto apego a reglas estilísticas o patrimoniales conservadoras: jugué a *inventar* un estilo «gótico» rioplatense mestizo (en escultura) para una catedral que sentía mía. En sentido estricto, sería un «neo-neogótico» ya que es una reelaboración nueva y contemporánea del neogótico. Sin preocuparme tanto de que responda al gótico europeo o que se ajuste al neogótico purista y eurocéntrico de la arquitectura de la catedral -y seguramente al deseo de los fundadores- preferí esculturas *desfasadas* estilísticamente respecto de la arquitectura. Parecerían, a priori, incorrectas o que hablan mal el gótico... quizás tan incorrectas o vociferantes como el desfase de hallar una catedral gótica en la pampa tehuelche-querandí colonizada por hispanos barrocos.

Pocos años después, de mi padre fui aprendiendo la talla en madera, un carpintero-mueblero a quien se le ocurrió tallar unas caras de Cristo y, si bien nunca más volvió a tallar, *yo justo estaba allí* y lo vi; las posibilidades de la madera me deslumbraron a mí más que a él y ahí fue cuando comenzó mi vocación de escultor. A partir de este hecho, comencé a visitar la catedral por un motivo diferente: para ver las esculturas de Leo

Moroder y tratar de imitarlas; porque, al igual que mi padre, fui autodidacta en el arte de la escultura. Cuando, posteriormente, ingresé a la entonces Facultad de Bellas Artes, fue con la idea de tallar como aquel escultor de la catedral, de técnica y anatomía perfectas; sin embargo, allí aprendí sobre lenguajes, historia del arte, estética, ideologías y colonialismo, y mis intenciones cambiaron. Y así fue que terminé los estudios de grado universitarios queriendo no esculpir como Moroder, si bien admiro su virtuosismo, su técnica impresionante y la belleza de sus anatomías en madera. Mi propósito era encontrar un lenguaje propio, latinoamericano, popular y cristiano que, en el último trabajo del último año del taller de escultura, se plasmó en un Cristo sincretizado con la figura del Viracocha de la Puerta del Sol en Tiahuanaco. Esa figura marcó el comienzo de la búsqueda de mi propio lenguaje escultórico.

Luego, el proyecto de tesis de Licenciatura de Escultura, inconcluso, también estuvo ligado a la catedral, era la figura de un Cristo gaucho, con su madre sufriente tomándole una mano desclavada, idea originada en Antelami de Parma. Al presentar ese boceto en el Salón de Arte Sacro Joven de 1997, organizado por la Fundación Catedral, ganó el primer premio. Al poco tiempo, fui invitado a formar parte del equipo de la Unidad Ejecutora Catedral que por ese entonces proyectaba completar las torres, para que diseñara las esculturas y supervisara luego su ejecución. Después de la inauguración de las torres el 19 de noviembre de 1999, siguieron los encargos: primero, las tallas de los portones principales sobre la calle 14; luego, los ángeles custodios del Sagrario en la nueva capilla del sagrario (2004) y más adelante, las quince estaciones del Vía Crucis -todavía en elaboración- que pueden verse en el deambulatorio del templo, a medida que van siendo finalizadas. Vale decir que el vínculo con la catedral sigue vivo, y continúo experimentando y buscando mi propio lenguaje como imaginero religioso.

Como artista plástico responsable del diseño y la supervisión de la ejecución de las esculturas en las obras de completamiento de la catedral de ciudad de La Plata, me propongo hacer un trabajo de tesis de maestría que contemple las condiciones teóricas de producción, el análisis e interpretación del proceso de trabajo y, desde allí brindar algunas reflexiones sobre la historia y la identidad de los rioplatenses. Reinterpretar teóricamente la memoria artística, y explotar sus posibilidades como *crítica historiográfica o cultural*. El título y el tema de investigación resultan, quizás, amplios y ambiguos: ***Memorias de la Mapu: boleando firuletes en la máquina del olvido. La puesta en escena neogótica «entre» el discurso fundacional de la ciudad de La Plata y el antidiscurso de las esculturas del completamiento de su Catedral.*** Esa ambigüedad, en parte, es intencional, para no aferrarnos a puntos teóricos fijos que se apartan de lo complejo y caótico de la realidad, en un objeto simple de estudio (por ejemplo, las esculturas, la

catedral o la ciudad). Para una ciencia reductiva podría ser válido este planteo, pero el arte y la reflexión estética van por otros caminos en mi opinión, las arenas movedizas de la semiosis ilimitada es su hábitat.

Para ello, parto del supuesto básico, ideológico y ético de considerar que las obras de completamiento de la catedral se realizaron con compromiso y responsabilidad, atendiendo, sobre todo, a las situaciones históricas que le dieron origen, así como a la urgencia política por inaugurar esta *obra pública* del patrimonio provincial, prevista para el aniversario de la ciudad de La Plata de 1999. El comienzo del segundo milenio, para muchos platenses, debía contar con su catedral terminada. Esta situación, presente y condicionante de los tiempos de las obras, influyó considerablemente en los procesos artísticos y teóricos-creativos, en las técnicas elegidas y también en la calidad final de los trabajos, en muchos casos, llevó más lejos cuestionamientos planteados que filtros de miradas más eurocéntricas y conservadoras hubieran, quizás, intentado -o, incluso, logrado- impedir-. A fin de brindar un ejemplo de lo que implicó este apresuramiento en los tiempos de producción y trabajo a contrarreloj, digamos que los más de 70 modelos cerámicos a escala -de unos 40 centímetros de altura- para reproducir en las esculturas a emplazar en el exterior llevaron casi dos años para realizar; mientras que la totalidad de las esculturas del completamiento en base a ellos (de, aproximadamente, 3 metros cada una) tomaron *todas* ellas unos seis meses. En la velocidad, más que reflexionar concienzudamente, había que *intuir* de la mejor manera.

En esta tesis pretendo justificar -si se puede hacer algo así sin terminar en simplismos- «el proyecto escultórico» como un *pensamiento visual para leer o pensar la ciudad*, con su aspecto de crítica histórico cultural -lo que en el título llamamos *el antidiscurso* de las esculturas- que considero más original que las esculturas mismas: *tratar de filtrar en una catedral con forma europea lo americano y lo mestizo, evocando en las esculturas la memoria de los pueblos olvidados que habitaban por estos páramos en la época fundacional*. O bien, lo que es análogo desde otra línea del pensar: intentar expresar visualmente un cristianismo latinoamericano y decolonial, desde la intervención crítica a las formas visuales de un cristianismo eurocentrado y conservador en-ajenante de lo americano. La meta fue tratar de desarrollar una imaginería religiosa original e inculturada, donde lo nuevo y lo tradicional de Europa y América convergen en un diálogo igualitario, que Rodolfo Kusch llamará *la mirada bifronte* y Enrique Dussel un *diálogo transmoderno*. Este trabajo de maestría intenta entonces, poner *en palabras* lo que desde hace varios años vengo poniendo *en imágenes*, una traducción analógica y no literal, sabiendo que todo pensamiento complejo, completo y complementario necesita tanto del *logos* como del *pathos*, pero también muchísimo del ícono. Vale decir, *sentipensar la imagen*.

Quiero evocar aquí principalmente la *memoria de la Mapu*, de la *Tierra* que habitamos como *mundo de sentido* (en idioma mapudungun) -la *Pacha* andina, la *Iwi* guaraní, el análogo *Cosmos* griego- como la *memoria enterrada*, *memoria seminal* (como semilla, y por tanto viviente y dadora de vida) de nuestros pueblos originarios, generalmente olvidada. Al mismo tiempo, mi propia memoria, no solo de la época del completamiento de la catedral, sino también de aquellos juegos y aventuras de infancia ligados a ella y al descubrimiento de mi vocación como escultor vinculada a ella de alguna manera. Esto, en sintonía con aquel fondo de pensamiento deducido de *En busca del tiempo perdido* (1908-1922) de Marcel Proust, donde todo lector o intérprete es lector o intérprete de su propia historia; y donde, la *memoria involuntaria «despertada» por el arte*, juega un rol fundamental en la recuperación y reconstrucción de eventos de nuestra vida (individual y comunitaria) olvidados, invisibilizados, amnesiados por el propio trauma, o *planificadamente* borrados a la memoria colectiva (como lo fueron las memorias indígena, las gauchescas, las memorias de la negritud americana, o lo colonial hispano mestizo, por la generación del 80, fundadora de la ciudad de La Plata y de su discurso ideológico de civilización eurocentrado). Además quiero utilizar el *carácter reflexivo del pasado* que posee el estilo neogótico, así como su faz escenográfica como *puesta en escena*¹ del gótico, para releer la historia argentina de fines del siglo XIX, desde las esculturas de finales del siglo XX y, por qué no, releer mi propia producción de imaginero religioso, más de 20 años después, con otra madurez, con otros autores guías y con bastante agua corrida bajo el puente, que me permitieron descubrir mis propios estados colonizados y despertar a la búsqueda de mi propia liberación.

Repensar el proceso artístico operado, intentar recrearlo desde la memoria -y digo «intentar» porque, al leer desde mi actual horizonte el horizonte pasado de mis trabajos en la catedral, pierdo la sobrevalorada objetividad histórica al entremezclar naturalmente e involuntariamente el pasado y el presente en mis recuerdos y emociones, las ideologías de hoy con las ideologías del ayer- y, una vez evocado, tratar de *traducir a*

¹Utilizaremos en diferentes contextos de este trabajo esta categoría de *puesta en escena*. En el capítulo 4 de *Culturas Híbridas*, Néstor García Canclini (1990) propone utilizar categorías artísticas como esta, o religiosas como *ritual y memorial*, entrelazadas con categorías científicas, para generar modelos más amplios que nos permitan ver realidades sociales y culturales como *una actuación* o como una *puesta en escena* de las contradicciones históricas realizadas por sus actores, quienes aprovechan los huecos e intersticios, los *vacíos dejados de lado por los grupos de poder, para filtrar el propio guión*. En base a esto es que hablaremos de *las puestas en escena* que hay en el neogótico o en el discurso urbano fundacional de la ciudad, o incluso en el montaje de las nuevas esculturas de las torres completadas. Sin desmerecer a García Canclini, estas son categorías surgidas de mi propia experiencia como escultor en los talleres del Teatro Argentino de la Plata desde el año 1987, donde vengo participando, junto con los compañeros de trabajo, en sucesivas puestas en escena. García Canclini viene a iluminar desde la teoría lo que yo, naturalmente, usaba desde la práctica. Algo parecido sucede con las de *ritual y memorial*, a las que he recurrido incluso mucho antes desde mi práctica de imaginero religioso y creyente cristiano, que fueron iluminadas desde la teoría por la teología católica y la estética de Rodolfo Kusch mucho antes que por García Canclini.

conceptualizaciones lo que fueron pensamientos visuales materializados en obras escultóricas. Todo ello termina siendo, en realidad, una excusa, un amague, un tanteo para ver cómo, a partir de la supuesta búsqueda de aquello, puedo reflexionar sobre la historia nacional o sobre el neogótico como operador historiográfico de ella y su relación con el urbanismo de vanguardia de la ciudad de La Plata, o realizar una crítica de la cultura, entre otras cuestiones y temas que abordaré. Lo que nos llevará, desde el comienzo, al *problema de la práctica artística como investigación académica*, al problema de la investigación *en* arte, o al de la investigación *por medio* del arte, donde el arte es utilizado como herramienta para la propia investigación teórica; y donde suele suceder -como ocurre en casi toda ocasión en la que interviene el arte- que termina ablandando lo que toca, liberando rigideces reductivistas y, quizás, licuando el sobrestimado rigor científico. Costó mucho que los artistas consiguieran el estatus de investigadores, cuesta aún aceptarnos como tales, más allá de la mera producción artística). Además, resulta difícil todavía, en ámbitos extra artísticos, lograr equiparar o analogar nuestras obras (textos visuales, en mi caso) a los textos científicos; más aún, cuando no van acompañadas de explicaciones teóricas justificatorias, lo que evidencia la colonización del *logos* sobre el *icono* y el *pathos*. En eso compartimos la subestimación que han sufrido las ciencias sociales y humanísticas respecto de las ciencias exactas de antaño; si a eso se agrega la adjetivación de *arte religioso* (en mi caso específico), cuesta más todavía, si bien hoy podemos realizar doctorados o magister en artes, sin esa antigua discriminación.

Sin embargo, somos conscientes de las dificultades particulares propias de la investigación en arte y qué nos diferencia de las otras áreas del saber, porque el arte, entre otras cosas, es un saber con epistemología propia que vamos construyendo sin que se reduzca a ella. En este caso particular, se complica aún más por la autorreferencialidad, ya que el investigador es el artista que analiza su propia praxis poética, ¿acaso los científicos no son autorreferenciales con sus teorías y los ingenieros con sus tecnologías, aproximándose más a los artistas y su obra? Las dificultades -se supone- podrían ser mayores debido al compromiso personal y emotivo (*pathos*-lógico, especie de enfermedad de la objetividad) con el trabajo y la abundante carga subjetiva. La sociología del conocimiento nos mostró cómo aquellos aspectos subjetivos se esconden detrás de su neutralidad y objetividad científicas. Inversamente, en algunos casos, la autorreferencialidad puede allanar dificultades, porque existen cuestiones de la investigación artística o detalles testimoniales sobre la obra y su proceso o su contexto, que el artista conoce de primera mano; y, además, el vínculo entre teoría y práctica artística que intentamos mostrar en esta tesis, se vuelve más estrecho si es la misma persona quien las ejerce simultáneamente. En este caso, quizás sea mayor que en otros colegas productores de arte en cuanto que, además de escultor, intento ser teórico y, para ello, realicé estudios paralelos de historia del arte,

filosofía y teología, a fin de convertirme en imaginero religioso que piensa y teoriza con su propio arte.

No es mi interés ni creo que me corresponda centrarme aquí en valoraciones o justificaciones estéticas de las obras realizadas en la catedral -para no caer en un autobombo propagandístico- aunque no puedo garantizar que logren filtrarse debido al compromiso emotivo que tengo con ellas. Las prácticas artísticas son, al mismo tiempo, prácticas estéticas y éticas, prácticas existenciales porque nos va la vida en ellas. Si el arte implica pasión (*pathos* y empatía), la teoría también. Una manera de evitar estos embrollos serán los desplazamientos continuos fuera de las obras hacia contextos de investigación más amplios que nos *descentran* -en este caso, principalmente hacia lo histórico, lo urbanístico, lo patrimonial, lo ideológico, las culturas americanas, lo técnico, todas cuestiones comprobables o refutables por otros investigadores- y que tienen las ventajas de apartarnos del riesgo del autobombismo en que muchos artistas tendemos a caer para hacernos públicos, o bien de enunciar cosas que solo uno puede afirmar o negar como autor y, por tanto, resultan imposibles de refutar o confirmar intersubjetivamente, aunque resulta inevitable caer en afirmaciones de ese estilo al hablar de nuestras obras porque no somos robots y nos ganan las creencias.

Distinguir entre la investigación del *contexto* de las obras, la investigación del *proceso* de estas y la investigación sobre las *obras terminadas*, según Henk Borgdorff (2004) resultan bastante útiles en este tipo de investigaciones si bien, por momentos, se mezclen, aparezcan algo desordenadas o no se vean anunciadas explícitamente en los capítulos. El mismo autor aconseja enfatizar el proceso creador/productivo porque puede ser reproducido o documentable para una investigación y es más fácil de evaluar objetivamente que las obras mismas, esto, por la carga artística-axiológica que conllevan con su densidad ontológica-estética. En nosotros, muchas veces *parece* que lo esquivamos, en función de la lectura del *antidiscursio* que intentan dar las obras y esto obedece posiblemente a que estemos en el espacio «entre» ellas y otras cuestiones. Por otro lado, lamentablemente -y soy consciente de la falta de solidaridad que implica para con aquellos interesados en la documentación de los procesos de trabajos creativos- mis tanteos artísticos, como veremos en su momento, se caracterizan por la falta de bocetería previa y de documentación fotográfica en el *durante* procesual y no tiene sentido inventar posteriormente la documentación para que todo quede más prolijo. Esto no constituye una forma de procurar guardar algún secreto profesional, es una forma de trabajo que da bastante lugar a la improvisación y a dinamismos sin rumbos fijos en el corto plazo, que disfruta o sufre el momento de la fiesta artística sin distraerse con las fotos. Contrariamente, cuentan con bastante investigación teórica los momentos previos a poner manos a la obra -y es lo que

se verá reflejado principalmente en este trabajo- en lo que podríamos llamar la constitución de una idea previa que marca el sentido al trabajo si bien no es la obra misma, sino su *pre-texto*, su llamado. Momento más calculado que no forma parte de la *improvisación ojo-mano*, que se olvida de los cálculos para materializarlos intuitivamente y los pone en obra. Ideas sin cuerpo guardadas en mi memoria puestas en el cuerpo de esta tesis. Por lo tanto, si existe aquí la intención de reproducir el proceso productivo en su lectura posterior como estructurador de la misma, se basará principalmente en las *memorias* de aquellas ideas previas y de un proceso sin documentar, pero, sobre todo, en el trabajo reinterpretativo posterior alrededor de ellas. Trataremos con *memorias y olvidos* míos y ajenos, individuales y colectivos, entrelazadas con las *memorias de la Mapu* y los *olvidos de la civilización*. Memorias voluntarias e involuntarias que hacen surgir *olvidos* voluntarios e involuntarios, negaciones recuperadas, afirmaciones que deberíamos olvidar. Mis obras esperan ser como aquella *magdalena en la boca* (en este caso, en la boca de la catedral o del público que la mira), evocadora de *memorias profundamente olvidadas*, tal como lo relata Proust en su icónica obra mencionada. Solo que, en este caso son *olvidos bajo tierra*, olvidos subterráneos, con gusto terroso, olvidos *caídos en tierra* o *aterrados*, como llamaban los gauchos a lo que caía al suelo después de enlazarlo con las boleadoras, o sea, bolearlo. Esta imagen pampeana nos ayuda a comprender lo que quisimos decir el título con *bolear firuletes en la máquina del olvido*. Llamo «firuletes» a las ficciones desarraigadas, a los imaginarios enajenantes, a la civilización eurocentrada *dibujada* en América por quienes nos impusieron apartarnos de los propios trazos, esas volteretas artificiosas que dan vueltas en el aire sin arraigarse, sin caer en tierra que son producciones de una maquinaria compleja operadora de amnesias voluntarias y selectivas.

Parte de la investigación artística es dar a *conocer*, entendido ésto desde su modalidad propia, como un «mostrar» transconceptual de contenidos que no tienen palabras, lo abrumadoramente inenarrable, como la muerte de un hijo o un genocidio escondido bajo la ciudad. La llamada «Conquista del Desierto» -de mínima, un genocidio cultural y, de máxima, un genocidio a secas- y la guerra al gaucho como condición de posibilidad para la creación de la ciudad de La Plata, dentro del marco de la construcción de una nueva y moderna nación -una de las hipótesis sobre la que trabajaremos-, como las palabras en un texto histórico, pueden perder capacidad expresiva y fuerza ante las imágenes del arte. Veremos una catedral en una ciudad mandada a construir a medida como un homenaje a la civilización europea y cristiana, realizado por aquella Generación del 80 liderada por los mismos genocidas que formaron parte tanto de la conquista de los territorios indígenas para la Nación, pensada como un mero paseo por el Desierto por los generales que la llevaron a cabo, como del gobierno en torno al liderazgo del general presidente Julio Argentino Roca. Aquellos que exaltaron la masacre en su historiografía oficial como

acontecimiento civilizatorio épico histórico nacional y ocuparon, desde luego, el rol mítico de héroes civilizadores que posibilitó la unidad nacional y el afianzamiento territorial argentino en la historia nacional relatada por Bartolomé Mitre, que sirve de modelo. Este acontecimiento fundacional es representado en sus obras de arte testimoniales, tales como la pintura de Juan Manuel Blanes de 1896, hoy reproducida en los billetes de cien pesos argentinos -hasta el 2016, los más valiosos- que muestran al general Roca a caballo como un héroe nacional en la campaña exterminadora. Mientras se construía la *ciudad argentina del futuro* en los pagos de Ensenada, se separaban familias y se realizaban repartos de indios prisioneros: para personal doméstico a las familias patricias argentinas, como tropa, como peones en ingenios y estancias, para museos como ser objetos de estudio, o se los mantenía en campos de concentración -como lo fue la isla Martín García en el Río de La Plata- en una reedición finisecular de la esclavitud colonial abolida en tiempos de nuestra gesta independentista. En esa línea de investigación corre este trabajo, también por la de la inculturación americana de la fe católica y la crítica a un cristianismo eurocentrado. Podríamos decir que estas habilitan dos líneas de lectura de mi práctica artística: una, hacia el interior de la iglesia católica, en una praxis místico-teológica crítica, como imaginero religioso; y otra, hacia afuera, desde mi ciudadanía platense y latinoamericana, como praxis histórico-filosófica crítica de la cultura nacional, en particular, la rioplatense.

La primera parte de la tesis consistirá en explicitar el marco teórico que *llevaba puesto* en oportunidad de ser convocado a diseñar las esculturas ya que no me presenté «desnudo», sin prejuicios y sin condicionamiento previos, y cómo fue evolucionando, hasta llegar a aquellas ideas y creencias que, veinte años después, como público e intérprete de mi propia obra, me permitieron releer con miradas más profundas aspectos que durante el proceso creativo pasaron por alto. Actualmente, en el proceso interpretativo, se manifiestan con mayor claridad, *estaban* en ese entonces, solo que no era capaz de verlas con claridad en la vorágine del fluir creador. Hoy, su hermenéutica me permite recrear, actualizadas, las significaciones de aquel proyecto escultórico para la catedral. Preguntas como: ¿Cuál es el sentido de la imagen de una catedral gótica en el paisaje de la pampa rioplatense? ¿Puede hablarse de un «neogótico argentino mestizo»? ¿Puede haber algo realmente mestizo en la cultura rioplatense?, me llevarán a tratar nociones tales como «colonización», «descolonización», «liberación», «mestizaje», «civilización y barbarie», «memoria», «inmodismos», «identidad latinoamericana», entre otras muchas, a medida que avance la fundamentación. Todo esto dentro de una búsqueda personal y artística de un cristianismo inculturado en nuestra tierra, y de una búsqueda de un posible *creer, sentir, pensar y crear desde América*. La *Teología de la Liberación* latinoamericana y la *Teología del Pueblo* argentina, sobre todo, aquellas de Gustavo Gutiérrez, Lucio Gera y Juan Carlos Scanonne;

la *Filosofía de la Liberación*, principalmente, la *línea fundadora argentina* de Rodolfo Kusch, Enrique Dussel, J.C. Scannone y Osvaldo Ardiles -en renovación constante desde sus orígenes a fines de los 60 hasta la actualidad- junto con las más actuales *Teoría decolonial* de Walter Mignolo y el colectivo *Modernidad/Colonialidad*, la *Teoría transcultural del arte* de Adolfo Colombres, la *Epistemología del sur* de Boaventura de Sousa Santos, el *pensamiento mestizo* de Serge Gruzinsky, las *culturas híbridas* de Néstor García Canclini, la *sociología de la imagen* de Silvia Rivera Cusicanqui que, con sus aportes desde fines de los noventa, se vinculan a las anteriores, todos ellos se darán cita a su vez en los cruces de mi marco teórico. Estas teorías, anudadas y entrelazadas, tienen en común que parten del rostro del *otro diferente*, y nos invitan a pensar desde sus modos de *Estar y Ser* en el mundo, sin imperialismos categoriales (por lo menos como utopía). Vale decir, reniegan de los que imponen como *universales* las categorías parciales de su propio universo cultural o subcultural. Esto implica pensar la alteridad (*el rostro trascendente del Otro*) preferentemente desde el excluido, el negado o invisibilizado, desde las periferias y márgenes existenciales. En América latina, esa Otredad es y fue siempre el pobre, el indio, el campesino, el negro y el gaucho, más aún cuando estos rostros asumen carácter de género o de transgénero. Ya desde los primeros intentos de pensar una filosofía latinoamericana genuina -no eurocentrada- en la Filosofía y Teología de la liberación, se parte del reconocimiento del Otro como categoría *irreductible al propio universo*, en cuanto el Otro es totalmente trascendente. Mis categorías deben ser traducidas y resignificadas analógicamente a las suyas -de ahí el método analógico dialéctico o analéctico para interpretarlas- lo que necesariamente me lleva a la construcción de universos categoriales en diálogo permanente, *pluriversales y transculturales*, universos «transmodernos», como los llama Dussel en toda su obra posterior a los 90 (aunque este concepto está implícito en la anterior). No aceptan la imposibilidad total de comunicación entre universos diferentes, mientras su relación sea de igualdad y respeto a las trascendencias mutuas, y es esto lo que anula los imperialismos epistémicos sin caer en relativismos.

Estas teorías latinoamericanas en que nos enmarcamos nos permiten releer la propia historia y cultura, la propia praxis artística, la catedral y la ciudad, así como los grandes temas de la filosofía desde la perspectiva de una Otredad que, paradójicamente, en América somos nosotros mismos cuando no nos reconocemos como *americanos*. Su punto de partida es prioritariamente ético y no puramente especulativo, ortopraxis antes que ortodoxia. El otro es quien nos enmarca, no tanto las ideas. No partimos del *ego cogito* europeo y su voluntad de poder -vale decir, mi «mismidad» para todo el mundo- o de axiomas metafísicos universales abstractos, sino desde la exterioridad del marginal situado en América, en los márgenes del Río de la Plata. No partimos de los centros, sino de las periferias, incluso de las periferias de la periferia, del sur del sur. Pensar o producir arte

desde el olvidado, desde su *no-ser alguien*, desde su falta de entidad, buscando rescatar su sabiduría *alter-al* y ancestral, nos pone en línea con la Filosofía de la Liberación y la Teología del Pueblo argentina. Por eso, la pregunta originaria de cualquier investigación de este tipo es: ¿quién o qué es lo negado en aquello que quiero investigar? Desde un proyecto de país hasta una ciudad o una catedral, el punto de partida es la pregunta por lo que no está. Pensar desde la sabiduría popular y su religiosidad, desde la exterioridad de quien no entra al sistema que digita los pensamientos, los sentimientos y los movimientos de la sociedad, implica cuestionarnos como intelectuales. El giro hacia el otro excluido supera al giro subjetivista ególatra, al giro *hermenéutico-pragmático*, al giro *lingüístico*, o incluso al giro *icónico* de la filosofía moderna y contemporánea occidental. Por eso a una teología, a una filosofía y una estética latinoamericana le es inherente la crítica al eurocentrismo, a su ontología y a su epistemología, a su ética y a su política desde los rostros marginales de América y su hedor. Veremos cómo esto se pone en práctica con el método analéctico o *ana-dialéctico*, que busca puntos en común entre las alteridades, negando críticamente sin intentar reducir la una a la otra impositivamente en la traducción categorial de la trascendencia a su mismidad.

Por eso, si salgo mediante las esculturas en busca del indio, del negro o del gaucho en una ciudad fundacional eurocéntrica no es por gusto anacrónico, menos para hablar en nombre de ellos, o explicarlos, como si yo fuese parte de su mundo categorial, ya que cuentan con voz propia voz para hablar por sí mismos sin que nadie los «ventriloquee», sino que parto de ellos como alteridad escondida en la ciudad y, a partir de ella reconstruir mi pensamiento -no el del otro- y mi práctica artística, en un ablandamiento de mi mundo categorial etnocentrado, del cual resulta imposible salirse del todo, porque atraviesa lo que somos. Ahí sale mi ser gringo-americano, por ser hijo de inmigrantes y tener una fuerte formación eurocéntrica, al encuentro de la Tierra que me arraigó y de las identidades que las conforman, para repensarme también como latinoamericano, y «aterrarme» -en el sentido de hacerme tierra- con todas mis contradicciones y dobles ciudadanías.

Desde la memoria geo-cultural de la Mapu y la memoria involuntaria de la tierra rioplatense, que custodia los olvidos, quisiera reconstruir la propia historia y la historia colectiva a partir del arte. De ahí la importancia de una estética decolonial como fundamento de mi praxis artística y, desde ella, buscar una poética para un neogótico mestizo como *experimento descolonizador* del neogótico eurocéntrico existente en la catedral que contribuya a desarticular, deconstruir o ablandar categorías y cánones europeos. En caso de fracasar en el intento, quizás signifique el mantenimiento de las mismas categorías eurocéntricas bajo una especie de disfraz americanista.

Quizás la intencionalidad artística sea la clave de la salida a la encrucijada de querer romper con categorías impuestas sin saber si lo logramos o no, porque estamos inmersos en ellas como fruto de la colonialidad. Propongo, al menos como intención, generar una estética mestiza con mestizaje de sentido inverso: o sea, *americanizar* las miradas europeizantes sobre América en vez de *europeizar* lo americano, como la colonia nos acostumbró. Europa se descubrió a sí misma en América como colonizadora y moderna gracias a la Otredad indígena y negra trasplantada; en civilizada, cuando contaba con bárbaros a quienes subalternar; se constituyó en centro cuando puso a todos los demás en la periferia. Quiero descubrir América profunda -sueño de la obra de Rodolfo Kusch- en vez de *reconstruir Europa en América* -sueño implícito en la obra de Sarmiento y la Generación del 37; si bien conforma, en mi consideración, una pesadilla alienante). Invertir el sentido del «descubrimiento» de América, el «encubrimiento» del que hablaba Enrique Dussel (1992), donde la alteridad fue lo americano, para sentir ahora a Europa como otredad, y por ende, generar la liberación del eurocentrismo.

La segunda parte, que hemos llamado *mundo gótico*, se concentrará en la problemática goticista. Si volvemos al origen del proyecto escultórico de completamiento de la catedral, uno de los primeros problemas para resolver fue el tipo de imagen escultórica que se quería crear. ¿Una imagen que armonizara con el estilo arquitectónico europeo de la catedral neogótica o una con experimentos de hibridación de distinto origen que se identificara como latinoamericana? Al tratarse, además, de esculturas que intervendrían sobre el patrimonio cultural provincial de una ciudad que por entonces estaba postulada ante la UNESCO para ser declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por su urbanismo vanguardista, esto resultaba intimidante para cualquier experimento. Internamente, me negaba a reproducir esculturas góticas europeas o a inventar un modelo a partir de las mejores soluciones escultóricas de los góticos medievales y los casi inexistentes escultores neogóticos de Europa, en sí, algo similar a lo que la catedral era en su arquitectura: una especie de catálogo de formas eclécticas para imitadores originales. El camino del medio que consideré más apropiado fue el de «inventar» algún tipo de neogótico escultórico o cuasineogótico, el que, sin renunciar al mestizaje con lo americano, tampoco renunciara a la tradición gótica europea y se pudiera justificar desde principios goticistas más generales.

Este camino implicaba desarrollar una poética metagótica transeuropea que fuera más allá de los góticos históricos concretos, una especie de teoría del gótico que diera fundamento a las esculturas de la catedral desde un nuevo neogótico rioplatense, mestizo y contemporáneo. Por ende, antes de comenzar a producir esculturas, había que determinar una poética goticista para ellas; para eso, había que investigar y teorizar sobre el gótico y el neogótico, sus principios formales y sus contextos históricos, sus soluciones formales, y

también sobre las posibilidades historiográficas del *revival* neogótico como estilo reflexivo del pasado; además, sobre su sentido en Europa y en América y sus posibilidades como *estilo escenográfico* montador de puestas en escenas formales e ideológicas. También había que abordar las posturas clásicas de los teóricos del neogótico, como veremos al tratar las posturas de Eugene Viollet-le-Duc, Augustus Pugin, John Ruskin o Wilhelm Worringer y otros. Veremos, asimismo, los aspectos contemporáneos o supervivencias del neogótico en el siglo XX. Esta parte nos permitirá converger luego en el neogótico latinoamericano, el bonaerense y en el concreto de la catedral platense, sobre el que se emplazarán esas esculturas, para ver que lo que sucedió en La Plata no era algo muy diferente de lo que estaba aconteciendo en Latinoamérica respecto de la adopción de un estilo que en nuestras tierras resultaba «en-ajenante».

Por eso, como anticipamos, la pregunta clave -casi un acertijo que se mantiene flotando alrededor de toda la tesis y que la origina porque es la que pide a las esculturas su formulación icónica buscando una respuesta- es la siguiente: *¿qué hace una catedral que evoca al gótico medieval en el centro de una ciudad futurista creada desde cero en la pampa argentina conquistada a los indios?* Se podría reformular así: ¿por qué una ciudad argentina, futurista y a la vanguardia del urbanismo internacional del s. XIX, única en su tipo, en lugar de construirse desde las arquitecturas de última generación de ese entonces, por ej., los modernismos y los vanguardismos nacientes como la Escuela de Chicago, para mirar totalmente al futuro, decide que sus edificios públicos civiles y religiosos, se diseñen desde una arquitectura revivalista que mira al pasado, aunque no el propio, sino el europeo?

La tercera parte de la tesis estará dedicada a la ciudad de La Plata y a la catedral como contextos inmediatos de las esculturas, considerando también simultánea e inversamente a las esculturas como contexto de lectura para aquellas, porque nos ubicamos «entre» sus vínculos relacionales. Propondremos a la ciudad como una *maquinaria semiótica del olvido*, un discurso desmemorizante y a la catedral -en relación con el resto de los edificios públicos fundacionales- como una las piezas clave de su engranaje maquinal amnésico. La maquinaria se refuerza con sus calles numeradas, signo de racionalidad positivista y cálculo que no evocan nuestra memoria histórica -por lo menos no en forma inmediata, ya que detrás de los números existen evocaciones a personajes históricos, pero la mayoría de los habitantes y ciudadanos lo desconocen-. Y también amnesian los monumentos escultóricos urbanos fundacionales con su carácter histórico neutro como lo son los personajes alegóricos clásicos europeos o los próceres de la Primera Junta que ligaban a la ciudad con el programa liberal del 25 de Mayo e, indirectamente, con París y la Revolución francesa. Ni qué hablar del blanqueamiento racial programado para sus

habitantes como complemento al plan desmemorizador de lo americano por medio de la promoción de la inmigración masiva europea. Todo esto dentro de una estructura urbana e ideológica racionalista, geométrica, y matemática que promueve el cálculo antes que la memoria propia, planificada casi hasta el último detalle.

El texto semiótico-urbano que constituye la ciudad se presenta, a su vez, como expresión de otro discurso: el de la historiografía fundacional de una nación argentina europeizada y moderna. En esta parte trataremos principalmente el contexto histórico del surgimiento de la ciudad de La Plata, que es el mismo que el de la catedral, a fin de comprender su significado como símbolo nacional. La presentaremos, entonces, como *ciudad-monumento* a la unidad nacional en la interpretación que le dio la generación del 80. Para aquella mirada, quedaban atrás las guerras civiles y odios internos entre los argentinos, en una nueva Nación -la de los vencedores- que buscaba posicionarse en el mundo como proveedora de alimentos. Y nos preguntábamos: si La Plata se planificó como ciudad-monumento a la paz y la armonía nacional ¿por qué se invisibilizó, se escondió, se enterró, entonces, en ese monumento, a una parte de nuestra población que fueron actores fundamentales de la construcción nacional: indios, gauchos, mestizos, negros criollos pobres hispanizados, y las mujeres junto a ellos, que habían participado y puesto el cuerpo a las balas, en los distintos bandos de las luchas fratricidas argentinas, incluso más que las elites criollas que los comandaban y ahora los excluían?

Testimonio de ese estar invisibilizado en la fundación es la foto histórica que presentamos como portada y se encuentra, ampliada, en el Museo de la Catedral, donde se ve a los indios de la región junto a su cacique -que ocupan la mitad izquierda- y a Dardo Rocha y los criollos notables -en la derecha- en lo que será el centro de la futura ciudad, un poco antes de su fundación. La historia oficial de La Plata registró una mitad, la mitad blanca civilizada, y borró la otra, la bárbara y salvaje, que también estaba en la ciudad. En esta parte nos ocuparemos de tratar de visibilizar la otra parte de la foto junto con la descripción de la ciudad de La Plata, de su historia, sus fundadores y planificadores, sus supuestos ideológicos, y el detrás de las obras públicas en la ciudad. Será necesario referirnos a lo que se conoce en historia argentina como la «cuestión capital» y a la construcción del imaginario de una Argentina moderna, progresista, liberal y civilizada -o sea, europeizada- con pleno dominio de su territorio. También será necesario considerar el genocidio indígena, así como la matanza de gauchos y caudillos federales como condición de posibilidad de la nueva Argentina y de la nueva capital de la provincia de Buenos Aires.

Es aquí donde aplicaremos, activados por el sentido de las esculturas, las posibilidades de reflexión y crítica historiográfica del neogótico, así como del neoclásico de los edificios públicos fundacionales, en su dialéctica discursiva inseparable del urbanismo fundacional,

para remontarnos a una visión más crítica de la historia argentina, desde los dejados afuera de aquel proyecto nacional. Esto nos permitirá evaluar el aspecto de operador de crítica histórica, geopolítica y geocultura de las esculturas del completamiento cuando *las* desviamos hacia su contexto y no nos quedamos en ellas, en lo que llamamos el antidiscurso a ese discurso fundacional. Desde esta perspectiva, las esculturas ocuparían el centro de varios círculos contextuales concéntricos alrededor suyo. Como piedras tiradas al estanque, despiertan ondas expansivas: la investigación para realizar las esculturas nos ayudaría a interpretar la catedral (primera onda), la ciudad (segunda onda), la provincia de Buenos Aires con su nueva capital, en el contexto histórico nacional finisecular decimonónico (tercera onda) y la problemática de la identidad latinoamericana con el marco teórico decolonial (estético, filosófico y teológico) como fundamento (la cuarta onda). A su vez, estos círculos nos permiten comprender a las esculturas. Estas ondas son las que estructuran este trabajo y se aprecian mejor si leemos la tesis al revés, de atrás (las esculturas, en la 4ª parte) para adelante hasta el marco teórico de la 1ª parte.

Con el apuro constructivo de semejante obra pública que pretendía construir una ciudad de la nada, quedaron algunos cabos sueltos en la obra fundacional, entre ellos, el diseño de las esculturas de la catedral ya que, fuera de la ubicación y las medidas, no existía un proyecto escultórico. Me dieron la responsabilidad de hacerlo junto a los arquitectos encargados del tema de la Unidad Ejecutora Catedral. Esto me permitió introducir el caballo de Troya del americanismo con la excusa de completar la ornamentación escultórica faltante. Aquí acepto mi delito de traductor-traidor al proyecto fundacional en estos aspectos «ornamentales» no tenidos muy en cuenta por Pedro Benoit y su equipo. También es aquí donde afirmo mis derechos adquiridos, por ser ciudadano platense de nacimiento y cristiano que asistió desde niño a la catedral, es decir, tan dueño y co-creador de mi ciudad como lo fueron los fundadores, la ciudad habitada desde mi centro de sentido. Como ciudadanos domiciliados en ella podemos preguntarnos qué tipo de ciudad queremos y qué identidad platense buscamos: ¿Una ciudad bonaerense que mira mar afuera o una ciudad que mira tierra adentro? Porque en la ciudad real-material puede haber varias ciudades imaginarias interpretándose o yuxtaponiéndose unas a otras. Una de ellas, quizás la más importante, sea la ciudad *Pa'mí*, de la que habla Rodolfo Kusch y que tiene su centro en las cuatro paredes medianeras de nuestra casa o de nuestro taller o bien, de nuestro lugar de trabajo; y la otra, la ciudad *de la gente*, despersonalizada, ajena o enajenante, que tiene su centro en la Plaza Moreno, con la catedral y la municipalidad junto a ella.

Otro aspecto de esta parte se referirá a la catedral en sus características patrimoniales. Eran necesarios algunos estudios sobre patrimonio cultural y la teoría de intervención sobre él. Tanto las nuevas torres de la catedral y los pináculos como las nuevas ornamentaciones

y las nuevas esculturas no formaban estrictamente parte del trabajo de restauración y conservación patrimonial, puesto que no existían: constituían una intervención como completamiento de proyectos fundacionales inconclusos y, por tanto, nueva creación. Veremos cómo las últimas teorías sobre intervención en patrimonio cultural, no solo permiten, sino que también fomentan las resignificaciones patrimoniales contemporáneas, en base a los usos y costumbres de los contextos locales, con sus cambios históricos y subjetividades. Esto brindaba aún más libertad creativa para desarrollar el camino del diseño de las esculturas. También me referiré aquí al patrimonio oculto detrás del patrimonio visible, el patrimonio negativo o de las presencias ausentes patrimoniales, patrimonio invisible por haber sido silenciado. Esto es lo que buscan visibilizar de alguna manera las esculturas, con sus evocaciones y formas heterodoxas a las de la mole eurocéntrica.

En la cuarta parte nos concentramos en el vacío no especificado en los planos de Benoit-Meyer para la catedral, la hilacha de la cual tirar y poder destejer y destramar en el proyecto fundacional: las esculturas de la futura catedral como parte de los ornamentos. El proyecto ornamental de la catedral incluye los ornamentos de los pináculos, los capiteles de las columnas, frisos y molduras, entre otras cosas, además de las gárgolas y las esculturas. Esto debe tenerse en cuenta, como contexto inmediato, antes y durante el proceso creativo de las esculturas. Lo periférico y secundario, en este caso, las esculturas y los ornamentos de la gigantesca arquitectura de la catedral, como la barbarie en el proyecto civilizador, al ser dejados de lado, o menos controlado por subvalorados, se convierte en el lugar por donde se suelen introducir mejor las deconstrucciones, los mestizajes, las cuñas en las grietas y fisuras y, a nivel social, los cambios más revolucionarios. Entonces la disyuntiva era: ¿conservar la trama fundacional o tironear de la hilacha para destejer?

El proyecto de completamiento, terminar con lo inconcluso, era la oportunidad de incorporar en el edificio patrimonial lo dejado de lado a fines del s. XIX. El templo principal de la ciudad como un árbol trasplantado de Europa a América podía dar frutos mestizos al profundizar en sus raíces, por ello, se entendió el completamiento patrimonial del edificio como un complementamiento europeo-americano.

Una vez resueltas mínimamente aquellas problemáticas teóricas que hacen al contexto creativo, me permití ir al taller y empezar a experimentar sobre el material -traducción de ideas a imagen- en los modelos a escala. Estos, a su vez, me permitieron durante el proceso ajustar las ideas con las idas y vueltas de los tanteos sobre la materia operada. Este proyecto iconográfico escultórico presenta un doble sentido: uno, que dirigido hacia el interior de la Iglesia católica, como proyecto de inculturación de una fe en Latinoamérica o catecismo visual; y otro hacia afuera de ella -si bien, no tanto- como proyecto de crítica

historiográfica y cultural por medio del arte. En esta tesis nos centraremos en el segundo sentido y, por eso, nuestro corpus se limitará a algunas esculturas representativas para ejemplificar todo el proyecto. Desde la hibridación formal que genera el montaje de las citas o fuentes del dispositivo escultórico -con referencias a Molina Campos, Juan de Dios Mena, Leo Moroder, al barroco mestizo americano junto con el arte medieval europeo, al expresionismo alemán, al arte precolombino y otros- intentaré presentar a este neo-neogótico platense de fines del s. XX. ¿Logrará desarticular las premisas eurocéntricas del neogótico platense fundacional de fines del s. XIX? ¿Podrá un neogótico escultórico de ficción, contemporáneo, mestizo latinoamericano -inventado como experimento o juego historiográfico- ser clave de lectura para un neogótico arquitectónico del s. XIX y su contexto urbano? ¿Podrá la ciudad, desde esta decodificación, convertirse, a su vez, en clave de lectura para la historia nacional?

Este concentrarnos del contexto mayor hacia las esculturas, nos aproxima al proceso productivo desde las ideas previas que las determinan y fundamentan. Estas, a su vez, serán determinadas posteriormente por las obras resueltas y su proceso: *determinaciones determinadas determinantes*. Cuando las ideas maduran a través del tanteo sobre el material, se hacen concretas, se corporizan y pasan de pensamiento visual a pensamiento embarrado -hecho barro- que luego será plastificado y petrificado, buscando así tener un cuerpo situado y un contexto real. Son las improvisaciones en las que quien tantea, trabaja a ciegas en un juego de dejar fluir sin pensar los pensamientos, como ejercicio de jazz escultórico, como la práctica de artes marciales, como meditación zen, como un acto de amor. Hay que dejar lugar a lo intuitivo, a una intuición artística que surge después de larga conceptualización y reflexión, que olvida sin olvidar en la praxis, como las memorias involuntarias, como las memorias de la Mapu. Este método poiético puede, sin dudas, generar dificultades por su carácter impredecible... Cada uno elige sus riesgos; otros trabajan diferente y eso es lo singular del proceso artístico: no existe una única manera, no existe el pensamiento único de cómo hacer arte, sí existe el riesgo de equivocarse o de que algo salga mal si no se usan bocetos de control o de terminar haciendo un zafarrancho patrimonial. Quizás haya que volver a improvisar sobre la improvisación para arreglar algo no previsto... tal y como sucede en la vida. Elegí para los modelos el barro con chamote porque los pequeños fragmentos de cerámica en su interior me obligan a no profundizar los detalles acercándome a una tosquedad pétrea y a las artesanías populares; a la vez, la ductilidad del barro potenciaba el fluir. Algún ritual de espiritualidad siempre acompaña la producción implorando por un buen final del camino, intentando establecer una continuidad o conexión aggiornada con las tradiciones místicas de chamanes, los iconógrafos y los imagineros o santeros. Finalmente llegaba la instancia de aprobación de los modelos por

parte de los profesionales de la Unidad Ejecutora Catedral, para luego pasarlos a la empresa constructora de las torres y reproducirlos.

El proyecto iconográfico de las esculturas a partir de los modelos cerámicos tardó un poco más de dos años en completarse, entre 1997 y finales de 1999. Cuando estuvo resuelto y aprobado aproximadamente el 50% de los modelos, se fueron entregando a los escultores de la empresa constructora para reproducirlos a tamaño real, que utilizó el método de copia a mano y a ojo. Se respetaron las distintas maneras de cada uno de ellos, siempre y cuando no desvirtuasen el sentido del proyecto -si lo hacían, se pedían las correcciones pertinentes-. Por eso, en las esculturas emplazadas en las torres de la catedral se ven variaciones respecto de los modelos cerámicos, no son copias exactas. Las medidas promedio de las esculturas simil piedra ensambladas en la catedral son de 3 metros cada una, salvo la de la Inmaculada Concepción, que es la más grande, con alrededor de 4 metros. Se tallaron en bloques de poliuretano expandido con aplicación de capas de resina poliéster y fibra de vidrio para, finalmente, dar un acabado símil piedra con arena de cuarzo y laca negra a fin de reforzar las sombras en un efecto de utilería teatral; en los apóstoles del frente se utilizó recubrimiento de cobre, así como también en algunas gárgolas. Este procedimiento técnico de capa sobre capa que reviste a las tallas de poliuretano, prescinde de la moldería y gana en rapidez y liviandad si bien perdía en la definición de forma, por lo que las esculturas colocadas en el edificio tienen una apariencia aún más tosca que los modelos cerámicos. Esa aparente falta de virtuosismo visual de alguna manera las aproxima a muchas de las artesanías populares, en las que el culto a la calidad en general se pierde en función del sentido o la economía de recursos. Esto nos permite referirnos a ellas desde una estética de lo tosco y expresivo en vez que desde una estética de lo bello, o habilita a hablar de un «gótico berreta» -quizás como recategorización rioplatense del *kitsch*- o de un «gótico mal hablado» -que no se apega a la gramática y al canon goticista europeo, evocando los inmodismos de Rodolfo Kusch- o bien de un «gótico de utilería» -que refuerza el efecto teatral y de puesta en escena como herramienta crítica y recurso para reflexionar sobre la catedral, la ciudad, y la historia argentina-, o sobre un «gótico de firulete» -doble efecto teatral que nos permite hacer de este neogótico un operador historiográfico-cultural-. Este neo-neogótico escultórico rioplatense inventado y puesto en escena en contraste con el virtuosismo y la calidad del neogótico arquitectónico ortodoxo -originalmente imitativo y eurocéntrico- de Pedro Benoit, tiene la intencionalidad de visibilizar con más fuerza lo americanizado, lo heterodoxo, lo herético -hablando desde la ortodoxia de los cánones europeos- dejado de lado por este.

En la conclusión, más que cerrar el tema lo abriremos y nos preguntaremos si es posible una refundación imaginaria de la ciudad a partir de la relectura y de la historia que intentan

ofrecer las nuevas esculturas de la catedral. Esta tesis que toma a las esculturas casi como excusa, habla de la ciudad y de su historia, entre otras cosas, porque con el arte pasa eso en cuanto es su función *des-ocultadora* de lo que nos esconden las cosas, como dice Martin Heidegger en *El origen de la obra de arte* (1935). El arte no puede hablar de sí mismo, directamente, en una teoría, sin que sea reductivo; ningún ente puede hacerlo porque la desocultación es relacional y trascendente y siempre queda un fondo abisal. Por eso, el arte es mejor mostrador de otras cosas que de sí mismo y podemos aprovechar esa facultad onto-epistémica que posee como operador historiográfico-cultural de verdades *Pa'mi*, de verdades de sentido situadas en América; verdades que nos ayudan a recuperar la identidad, verdades que constituyen la memoria de la Mapu.

PARTE I (1° ACTO)

MARCO TEÓRICO

CREER, SENTIPENSAR Y CREAR DESDE AMÉRICA. La opción de un Pensamiento mestizo, decolonial, transmoderno desde el sur del sur, como generador de nuevas poéticas

*Señor del Pacha, que esta obra dé su fruto
como la semilla en el seno de la Mapu.
Cristo Pachacuti, cuando lleguemos a la Tierra sin Mal,
que seamos dignos de morar en ella. Amén.*

1° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en la Teología de la Liberación latinoamericana y en la Teología argentina del Pueblo

CAPÍTULO 1

**CREER DESDE AMÉRICA. FUNDAMENTOS TEOLÓGICOS PARA UN POSIBLE
PENSAR VISUAL LATINOAMERICANO (OPCIÓN CRISTIANA)**

En busca de un cristianismo latinoamericano descolonizado

Hace varios años, caminando por la calle Corrientes de CABA, a unas cuadras del Obelisco, en una de esas típicas librerías de usados encontré un pequeño libro cuyo título me cautivó: *Pensar desde América* (1995). El texto, una compilación de Dana V. Picotti que reúne a varios pensadores de renombre comprometidos con la causa del pensar latinoamericanista tales como Arturo Roig, Aníbal Fornari, Mario Casalla, Adolfo Colombres, Julio De Zan, Juan Carlos Scannone, entre otros, sirve de fondo al título del marco teórico de esta tesis. El espíritu de ese texto está presente también en el proyecto escultórico de las esculturas del completamiento de la catedral de La Plata, entendido desde el comienzo como la búsqueda de un pensar visual independiente porque el arte - en este caso, visual- también es una forma de pensar desde los símbolos que genera y con su propia autonomía no conceptual. Este pensar visual que había descubierto muchos años antes de aquel libro con la lectura de Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar en *Hacia una teoría americana del arte* (1991), me encaminaba hacia aquella pregunta fundamental enclavada en el núcleo del arte, de la filosofía y de la teología latinoamericana: *¿Qué significa pensar desde América?* Crear, creer, sentir y reflexionar son formas del pensar, entre otras que, en América, pasan por encima a la racionalidad occidental y la fagocitan. Sobre esto tratarán los próximos capítulos y, desde allí, nos posicionaremos para

leer luego la ciudad de La Plata, la catedral y sus esculturas, tres ejes relacionales de esta tesis.

En Latinoamérica, sobre todo en Argentina, existe una tradición intelectual hegemónica que se remonta a los tiempos coloniales que consiste en continuar la histórica dependencia cultural hacia las metrópolis europeas. Esta tradición, afianzada desde la Generación del 37, interpreta el «pensar desde América» como un pensar desde categorías europeas, pero en territorio geográfico americano. En ámbitos intelectuales rioplatenses, el sueño europeo, como aquella idealización de la civilización occidental, siempre se ha respirado en el aire, hasta que algún evento -sea un autor, algún movimiento político, alguna lectura o conferencia, las masas populares, la resistencia indígena- nos despierta de aquel sueño dogmático y nos hace caer en la cuenta de que *estamos* en América. Intuimos, sentimos -algo más profundo que el mero entender- que pensar América desde sus lógicas y símbolos, es algo distinto -ni superior ni inferior- a lo que aquella tradición hegemónica señalaba: algo complejo, algo por construirse, algo urgente, algo a lo que vale la pena dedicar nuestros mejores esfuerzos, aunque quizás no podamos salir del todo de la trampa colonial y terminemos siendo eurocéntricos incluso en nuestro intento de des-europeizarnos. Desarrollar la originalidad americana en muchos casos no es más que hacer visible la originalidad de lo propio invisibilizada por los imitadores eurofílicos, es quitar capa sobre capa de coloniajes sucesivos, una tarea artesanal de restauración de un palimpsesto colonial donde hay que «describir» sin borrar, yendo hasta el origen para comprender mejor las capas recientes. Deconstruir y reconstruir las escrituras superiores -*superiorizadas* por quien tapó las anteriores- de forma que nos dejen ver las primeras -inferiorizadas- a fin de reparar y comprender el entretejido de todas en un pensamiento mestizo a partir de un fondo originario. *Pensar desde América* implica reconocer y valorar el fondo de creencias no siempre racionalizables, muchas veces inconscientes, del *sí mismo* americano presente en el núcleo de su pensar, en su núcleo mítico simbólico, es decir, lo sagrado detrás de las ideas, las creencias detrás de la razón, una racionalidad sentipensante que coloca a la misma la misma razón como mito. Creemos que no se puede conocer el pensar americano genuino ni su arte y estética prescindiendo de la religiosidad y las creencias porque, en los abismos seminales de todo pensar, no existen ortodoxias del saber que valgan ya que todo se transforma en símbolo, en mito y en rito desde el sentipensar situado de cada cultura.

No podríamos empezar este trabajo sin transparentar ese lugar de creencia en el fondo de mi pensar, que da sentido al mismo y a mis prácticas artísticas porque, antes que artista o imaginero religioso, docente, carpintero o escultor, soy un creyente americano que hace arte -cristiano, en mi caso-. Como el cristianismo no es un bloque homogéneo puesto que

existen distintas modalidades y tradiciones de ser cristiano o de pensar el cristianismo, cada una con su pretensión de verdad, me posiciono en un catolicismo latinoamericano cercano al fundamentado por la Teología del Pueblo, en sintonía con la Teología de la Liberación latinoamericana. Desde estas construcciones teológicas interpreto la Fe que da sentido a mi vida y a mis producciones de imaginaria religiosa, por eso, a estos aspectos les dedicaré una parte ya que son fundamentos e interpretantes que guiaron la poética del proyecto escultórico para la catedral de La Plata y también para su posterior relectura, expresada en esta tesis.

La catedral constituye -en mi opinión- el nexo entre la ciudad con su contexto histórico y las esculturas que diseñé para ella, es el lugar de confrontación «entre» los discursos que abren ambas, como señalé anteriormente. Esto implica algunas consideraciones sobre el soporte o dispositivo arquitectónico donde entrarán en contacto dos discursos antagónicos sobre identidad. En primer lugar, la catedral es un patrimonio histórico viviente de la ciudad donde todavía se siguen reuniendo los creyentes de una fe. Se plantean algunas cuestiones en cuanto a esa vitalidad que es necesario tener en cuenta a la hora de intervenir artísticamente en ella. Una, es el sentido católico de una catedral: símbolo de la *cátedra* de un obispo, que significa la enseñanza y guía doctrinal de la iglesia como Madre para sus fieles adaptada a lo local de una diócesis. El Pueblo de Dios con su obispo -la iglesia local- unidos, a su vez, a Cristo como cabeza de la Iglesia, su cuerpo, constituyen el *Cristo total* y es representado por todos los ladrillos y elementos conformantes de la arquitectura del templo. En definitiva, una catedral, para un creyente, es signo de la presencia de Cristo en su comunidad, representado en el Tímpano de la Gloria, con un Cristo colectivo conformado por el Cristo histórico y su Pueblo rodeándolo. En segundo lugar, toda intervención artística en un templo católico, más aún en una catedral que hace de modelo, se rige por una larga tradición artística contenidista, en la cual el foco está puesto en el contenido que se quiere transmitir y que se expresa en arte sacro litúrgico. Este arte difiere, en sus principios y fines, del arte en general, si bien no por ello es menos creativo. No existe la libertad, generalmente exagerada en el imaginario colectivo, de realizar algo al gusto del artista puesto que, sobre todo, hay que ser cuidadoso con el tratamiento de lo que se transmite mediante la imagen, que no puede apartarse de la *cátedra* del magisterio eclesiástico. El artista que opera en una iglesia, aunque no sea un creyente o un hombre religioso, tiene que estar en conocimiento y posesión de cierto bagaje que lo capacite o bien asesorarse sobre el contenido de la fe que va a expresar en sus obras o intervenciones a fin de que sean acordes a un espacio sagrado todavía activo para los creyentes. La norma general del arte sacro cristiano podría sintetizarse diciendo que no expresa a un individuo, sino a una comunidad de fe, a un pueblo creyente. En tercer lugar, el arte sacro católico se caracteriza -o debería serlo- por una inculturación del cristianismo,

es decir, por la apropiación libre de la fe cristiana desde las categorías culturales propias de cada comunidad creyente local, o sea, todo lo contrario a una imposición imperialista o colonial que, como sabemos, no siempre fue así. Los trabajos en la catedral constituyeron una oportunidad de manifestar esta problemática de las identidades dentro del catolicismo latinoamericano y los desafíos de la imaginería religiosa en este continente, principalmente, en cuanto a la búsqueda de una originalidad propia que *no copia* ortodoxias y formas eurocentradas en una imaginería religiosa, si bien muchos hubieran preferido esto último antes que incursionar en experimentos de sincretismo americanista, como me hicieron saber.

¿Supone esto acaso que lo correcto hubiese sido reproducir en nuestra catedral las doctrinas cristianas europeizadas, con su propia tradición iconográfica foránea, ignorante por lo general de las implicancias colonialistas adosadas a la fe cuando se llevan a otros lugares sin un concienzudo trabajo de adaptación cultural? No, se buscó más bien generar modelos icónicos con interpretaciones teológicas desde un cristianismo latinoamericano inculturado, para incorporarlas en un diálogo interreligioso e inter artístico más amplio. Creo oportuno advertir y aclarar que, cuando me expreso, mi centro de enunciación como latinoamericano no es el de los pueblos originarios o el de la negritud -no es mi intención hablar por otros- sino la de un cristianismo latinoamericano que consciente de su occidentalización que intenta ablandarse en el encuentro con la propia *otredad americana*, que no significa diluir su identidad cristiana sino, más bien, encontrarla y profundizarla en América desde la lógica de la «Encarnación». Por este lado viene el carácter de pensamiento visual mestizo que atribuyo a mis esculturas, un mestizaje contrahegemónico al histórico mestizaje dominador y desvalorizador de lo originario o africano; un mestizaje liberador que se apropia de América como fuente de sentido. Las formas y los estilos artísticos elegidos y adoptados como símbolos colectivos, no son inocentes, cambian los sentidos: no es lo mismo una catedral gótica que una barroca o una neoclásica en cuanto a significados así como no es lo mismo una catedral gótica en el medievo europeo que una en el Río de la Plata decimonónico aunque, para la mayoría de la gente, esto constituya un detalle insignificante que se puede pasar por alto, y disfrute de los diferentes estilos sin profundizar en su trasfondo. Justamente son los detalles insignificantes donde se suelen filtrar los verdaderos sentidos de las cosas. Un cristianismo latinoamericano inculturado y descolonizado no podía repetir las soluciones de un cristianismo europeo a las que invitaba la arquitectura de la catedral. Algunos pueden pensar que cualquier forma artística abstraída de su cultura de origen puede expresar al cristianismo de manera *neutra* porque éste es universal; sin embargo, mis esculturas y yo intentamos decirles que, si el cristianismo es siempre *transcultural*, lo es cuando está profundamente *inculturado* porque las «neutralidades» ideológicas universalizantes esconden más de lo que muestran. No se

puede confundir la fe con los modos privilegiados o hegemónicos con los que una cultura particular la interpreta² -en este caso, la occidental- ya que hay muchas maneras diferentes de ser cristiano. Descolonizar el cristianismo en América es impedir que una forma inculturada particular se imponga sobre las demás en un imperialismo cultural-religioso detrás de una pretendida universalidad «abstracta». Si detrás de las formas de una catedral neogótica en la América de fines del siglo XIX podemos rastrear el fondo de una teología tradicional europea acorde a un pensar eurocéntrico -generalmente neoescolástica, no inculturada- para un arte sacro de fines del siglo XIX que se pretende latinoamericano y mestizo, qué mejor que una teología latinoamericana como respaldo.

La Teología de la Liberación: una forma más de creer desde América

A partir de los años 60, Latinoamérica vive un clima social de lucha, resistencia y mayor politización: el surgimiento de movimientos indígenas, de campesinos y obreros, estudiantiles; la radicalización de los posicionamientos de los intelectuales y de los movimientos sociales; la solidaridad con las luchas por la descolonización en África y Asia -en las que destacan Argelia y Vietnam- y el gran acontecimiento que marcaría la segunda mitad del siglo XX en América: la revolución cubana, que inició una reacción revolucionaria en cadena y una valoración de los marxismos-socialismos latinoamericanos. En esos años, a su vez, la Iglesia católica emprende un camino de *aggiornamento* y renovación que desemboca en el Concilio Vaticano II (1962-1965) en el cual las ideas y movilizaciones americanas tuvieron repercusiones poco reconocidas. La iglesia latinoamericana posconciliar intenta aplicar su espíritu y doctrina en un contexto de auge de fórmulas desarrollistas y de mayor conciencia de la pobreza y el subdesarrollo de la mayoría de los latinoamericanos. Por la misma época, se desarrolla en Latinoamérica la Teoría de la dependencia³ que esgrimía como causa del fracaso del desarrollo de los Pueblos latinoamericanos su situación de dependencia económica-política-cultural de las grandes potencias, las que seguían sosteniendo situaciones de colonialidad desde un nuevo imperialismo más feroz y transnacional. Se veía en las revoluciones liberadoras vinculadas a grupos armados el camino hacia la autonomía y por eso, la revolución cubana (1952-

² Sobre esta problemática trató el primer concilio del cristianismo naciente, el de Jerusalén, cuando en el siglo I los cristianos judaizantes entraron en conflicto cultural con los cristianos helenos y se consensuaron ciertas libertades (por ej., los helenos no estaban obligados a circuncidarse) y ciertas prohibiciones (por ej., la homosexualidad y ciertos alimentos considerados impuros, para no escandalizar a los judaizantes), acuerdo que permitía una convivencia intercultural en el cristianismo primitivo.

³ Esta teoría nació en los años 60 como reacción al plan desarrollista del presidente Kennedy para frenar el avance marxista sobre América Latina. Surgió alrededor de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) bajo el liderazgo del argentino Raúl Prebisch y el trabajo de intelectuales tales como el brasileño Fernando Cardoso y el chileno Enzo Faletto que se complementará luego con los trabajos sobre colonialismo del peruano Aníbal Quijano.

1959) se convirtió en un ícono revolucionario⁴. Estados Unidos, en plena Guerra Fría con el bloque soviético, ante el apoyo de este último a la revolución cubana,⁵ profundizó su intervencionismo sobre el resto de las naciones de América -disfrazado a veces de ayuda económica, para minimizar las tentaciones revolucionarias- dando así origen al Desarrollismo- y comenzó a partir de 1962 un bloqueo económico a la ahora isla socialista. Este contexto generó en los sectores más conservadores de la iglesia católica -prevalentes en la jerarquía latinoamericana- un estado de alerta ante el peligro del comunismo y su infiltración en la Iglesia. De la Segunda Asamblea General del Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM) en Medellín, Colombia, en agosto de 1968, surgirán los Documentos de Medellín, aplicación del concilio Vaticano II a la realidad de América Latina, con su espíritu de renovación aperturista a los nuevos tiempos. Tanto una puesta en guardia contra las revoluciones no inspiradas en valores del cristianismo, como un texto novedoso al que se incorporan elementos conceptuales de una nascente Teología de la Liberación latinoamericana. Una de las características fundamentales de Medellín será la ruptura con una concepción europeizada de la Iglesia Católica en nuestro continente y el intento de una re-latinoamericanización de esta partiendo de reconocimiento concreto de los problemas propios de esta región y de las características culturales de su Pueblo, atendiendo principalmente al fenómeno de la pobreza extendida. El mensaje liberador del Evangelio se une a una denuncia y una lucha contra la pobreza en amplios sectores eclesiales comprometidos con su Pueblo: Medellín proclama una liberación integral del hombre y una revolución reinterpretada desde un cristianismo latinoamericano. Por otro lado, ante los excesos de una minoría de cristianos y teólogos latinoamericanos «ideologizados» desde el marxismo, el magisterio de Roma -sin comprender cabalmente la problemática latinoamericana- levantaba frecuentemente la voz por lo que varios teólogos de la liberación fueron llamados al silencio o invitados a un retiro voluntario. Sin embargo, uno de los fundadores de esta teología, el sacerdote peruano Gustavo Gutiérrez (n. 1928) -cuya *Teología de la liberación. Perspectivas* (1971) es un texto fundacional de

⁴ No solo modelo revolucionario para el resto de los países latinoamericanos, sino para todo el llamado Tercer Mundo, o sea, los países pobres y emergentes que no se identificaban ni con el bloque socialista soviético ni con el bloque capitalista liderado por Estados Unidos, ya que el socialismo de Cuba optó -por lo menos, en teoría- en no convertir a la isla en un satélite del socialismo soviético y en constituirse como ícono de la autonomía tercermundista. De hecho, la política exterior cubana fue la de exportación de su revolución y de fuerte compromiso en las luchas por la liberación y descolonización de los países africanos y asiáticos. Cuba fue uno de los fundadores, en 1961, del Movimiento de los países no alineados.

⁵ Los acontecimientos de Cuba pusieron al mundo en riesgo de una guerra nuclear cuando en octubre de 1962 el gobierno de Estados Unidos acusó a la Unión Soviética de instalar una base de misiles en Cuba exigiendo su retirada y realizando un bloqueo marítimo militar a la isla. Como respuesta, la entonces URSS envió una flota marítima hacia el país socialista bloqueado. El Consejo de Seguridad de la ONU intervino pidiendo negociaciones a las dos superpotencias y también hizo lo propio el papa Juan XXIII desde el Vaticano. El conflicto terminó con los soviéticos retirando sus bases a cambio de que Estados Unidos retirara sus bases de Turquía y se comprometiera a no invadir Cuba, aunque sí mantuvo el bloqueo económico sobre la isla.

esta corriente- a pesar de las críticas del movimiento conservador, mantuvo sus ideas dentro de la ortodoxia romana y se convirtió en faro de esta nueva teología, siendo en la actualidad uno de los teólogos latinoamericanos de mayor referencia mundial. Logró mostrar que desde el sur se podía generar una teología latinoamericana decolonial alternativa a la tradicional eurocéntrica, válida y, al mismo tiempo ortodoxa, todo un ejemplo del *Pensar desde América*.

Si bien la Teología de la Liberación surge en la segunda mitad del siglo XX, el consenso generalizado entre los teólogos de la liberación latinoamericana es considerar como precursores a Fray Bartolomé de las Casas y a todos aquellos que, como él, desde los mismos inicios de la conquista de América, se preocuparon y denunciaron en sus escritos y sus prácticas, abogaron los indígenas y esclavos negros abusados por los españoles y portugueses de múltiples maneras. Fueron, además, críticos con sus hermanos misioneros y evangelizadores, quienes -quizás sin mala voluntad o bien llevados por un excesivo fervor fundamentalista- trajeron a América un espíritu intolerante de cruzada religiosa, obsesionados por la lucha contra la idolatría indígena y la destrucción de sus imágenes sagradas, como ejecutores de un cristianismo impositivo que era funcional a la colonización. Los métodos de evangelización inculturada de fray Bartolomé, contrarios a los mecanismos del *Requerimiento*⁶, fueron revolucionarios en el siglo XVI, respetuosos de las culturas, las libertades y a la vez creativos, proponiendo nuevos modos de evangelización⁷ para las nuevas tierras y nuevas gentes de las Indias occidentales. Ya en

⁶ El Requerimiento (su nombre completo era *Notificación y requerimiento que se ha dado de hacer a los moradores de las islas en tierra firme del mar océano que aún no están sujetos a Nuestro Señor*) era un texto -más bien, un ultimátum- para lograr el sometimiento al imperio de la iglesia católica y a la corona española, su protectora, de los indígenas de los territorios del Nuevo Mundo. Se invitaba, a voz viva y como procedimiento formal -o acallador de conciencias- a que todos se sometieran pacíficamente al rey de España y sus enviados. El texto informaba a los indígenas la existencia de un solo Dios, de quien la Iglesia Católica y el Papa eran portavoces autorizados y que todo el mundo -por designio divino- estaba llamado a obedecer al Papa, ya que éste había donado estas tierras americanas a los reyes de España -clara referencia al Tratado de Tordesillas, que dividía las colonias entre el imperio español y el portugués-. Invitaba a aceptar convertirse en súbditos de la corona y a recibir la santa fe católica, a reconocer a la Iglesia como Señora del mundo y a los papas y reyes, como soberanos de estas tierras. Luego se les advierte que, si se someten al Requerimiento, serán libres como vasallos cristianos y recibirán la enseñanza de la fe (los misioneros y encomenderos serán los encargados de ello); pero, si se oponen, se les hará la guerra en todas partes, se los esclavizará y matará y se les quitarán sus tierras como a los vasallos desobedientes. Esto no será culpa de los españoles sino de ellos mismos, porque ya fueron advertidos por aquel documento y el escribano real es testigo. Obviamente, los indígenas no alcanzaban a comprender qué se les requería, ni el sentido de las palabras, ni los conceptos y categorías teológicas y políticas europeas que estaban detrás de ellas, cuando apenas entendían el castellano. Si llegaban a entender algo de ello, se sorprendían, enojaban o se burlaban ante el sinsentido de aquello, como que el Papa pudiera donar tierras que no eran de su propiedad.

⁷ En 1537 el fraile español Bartolomé de las Casas escribió en latín *De Único Modo (Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión)* en el que proponía respetar los tiempos de cada cultura para predicar el Evangelio respetando las libertades de cada receptor sin imposiciones, más bien, con ejemplos de vida y métodos misioneros creativos con intervención de las artes tales como el teatro, la música, la literatura y artes visuales como medios de evangelización, que persuadieran suavemente desde la belleza y no desde la violencia, que llamasen la atención de los indígenas y, por propia iniciativa, quisieran aprender el cristianismo. Todo un adelantado de la inculturación de la fe y el respeto a las culturas. Lástima que haya quedado en el olvido y que, por haber sido descartado por los evangelizadores coloniales, el texto no haya llegado completo a la actualidad. Además, se adelanta a la crítica decolonial al negar la superioridad de las culturas europeas

el siglo XX, se puede poner como antecedente directo de la Teología de la liberación a los cristianos e intelectuales comprometidos con las causas de los pobres quienes, en Brasil de la década del 50, comenzaron a utilizar conceptos de sociólogos marxistas para interpretar la pobreza y se preguntaban si podía tener sentido teológico cristiano una revolución social. Con ellos se vinculó el obispo brasileiro Helder Câmara (1909-1999) quien, con otros obispos latinoamericanos, participó luego del concilio ecuménico Vaticano II. Otro antecedente, esta vez en la Argentina post 55 -después de la proscripción del peronismo- serán los llamados sacerdotes peronistas y los curas obreros -movimiento de sacerdotes originado en Francia y prohibido en 1959 por el Vaticano- quienes se unirán al recientemente conformado Movimiento de sacerdotes para el tercer mundo entre quienes se cuentan nombres destacados como Lucio Gera, Héctor Mandrioni, Arturo Paoli y, luego, Carlos Mujica; a su vez, estos sacerdotes se vinculan al movimiento sindical argentino. Entre los obispos argentinos vinculados con aquel movimiento sacerdotal tercermundista estaba monseñor Enrique Angelelli, que fue asesinado por la dictadura cívico-militar en 1976 (beatificado por la Iglesia como mártir en 2018). Casi todos los teólogos de la liberación coinciden en que el nacimiento oficial de esta teología está señalado por la publicación de dos textos fundacionales: 1) los Documentos de Medellín (1968), y 2) el libro de Gustavo Gutiérrez, *Teología de la liberación. Perspectivas* (1971) mencionado antes.

En simultáneo con la teología de la liberación latinoamericana, surge en Argentina la *Teología del Pueblo*, una variante local de la misma generada por Lucio Gera, Rafael Tello, Juan Carlos Scannone y Justino O'Farrell. entre otros, a partir de las *Declaraciones de San Miguel del Episcopado Argentino* (1969). En los 70, la Teología de la Liberación es una realidad institucionalizada en Latinoamérica que genera conflictos con los sectores más conservadores de la Iglesia y con estructuras del poder nacional e internacional, sobre todo con el gobierno de EE. UU. y sus intereses en América Latina, principalmente desde el gobierno de Ronald Reagan. Las dictaduras militares en América Latina -apoyadas por EE. UU. como barrera al comunismo- con la *Doctrina de la Seguridad Nacional*, que veía enemigos internos de la nación por doquier, la consideraban desde sus generalizaciones precarias, una de las formas más peligrosas de infiltración del marxismo en América.

respecto de las americanas y respeta al indio la pretensión de universalidad de sus propias verdades sin dejar, al mismo tiempo, de afirmar la propia pretensión de universalidad del Evangelio, entablando así un diálogo intercultural-interreligioso y no aceptando que una verdad pudiera establecerse desde la violencia y la conquista. Niega que la idolatría y los sacrificios humanos de los indígenas puedan justificar las operaciones violentas de los españoles sobre los indios y, de alguna manera, nos sugiere que es mejor morir anunciando el Evangelio pacíficamente que matar o destruir culturas para imponerlo. De las Casas está lejos de cualquier espíritu de cruzada religiosa. En su exilio en España debido a las maniobras en su contra por parte de los encomenderos, se convirtió en uno de los mayores defensores del derecho indiano y son famosas sus disputas con Ginés Sepúlveda, quien justificaba la conquista violenta desde la ausencia de alma en los indios y la negación de su humanidad.

Perseguida, muchos de sus seguidores fueron desaparecidos, exiliados, torturados o asesinados, generando cientos de mártires no reconocidos oficialmente hasta ahora⁸.

Otro hito importante fue la *III Reunión del Episcopado Latinoamericano* en Puebla, México, en 1979, en cuyos documentos se ve una particular influencia de la Teología del Pueblo argentina de la mano de Lucio Gera (1924-2012) y donde, oficialmente, se adopta la opción preferencial por los pobres y las nociones de *Pueblo* y *Liberación integral* aparecen frecuentemente, por eso, *Puebla* (1979) forma una dupla con *Medellín* (1968) en la oficialización de esta Teología. En ese entonces los grupos más conservadores del Vaticano -anticomunistas acérrimos- llamaban a la Teología de la Liberación latinoamericana -desde su desconocimiento- la gran herejía de nuestro tiempo. Si, una herejía por su olor a afirmación del pensar latinoamericano que cuestionaba las ortodoxias europeizadas. Ante semejante clima de confusión y división dentro de la Iglesia -por momentos, una verdadera grieta entre sectores conservadores y los progresistas- el entonces Papa Juan Pablo II decide enviar una carta a los obispos del Brasil -en general, los más comprometidos en Latinoamérica con esta nueva teología- donde aclaraba que la Teología de la Liberación era oportuna, además de útil y necesaria para la Iglesia, vale decir que -entre líneas- no se la condena en sí y en bloque sino a sus desviaciones particulares ideologizadas por el marxismo, cuando resultan incompatibles con el Magisterio de la Iglesia.

En el contexto del 5° centenario de la llegada de los españoles a América, la desaparición del bloque soviético y el fin de la Guerra Fría después de la caída del muro de Berlín en 1989, se reúne en 1992, en Santo Domingo la *IV Conferencia Episcopal Latinoamericana*. Allí parece desaparecer el vocabulario propio liberacionista y algunos lo interpretan como un debilitamiento -incluso desaparición- de aquella teología; otros afirmamos que sigue viva y es más necesaria que nunca en ese contexto global de pleno auge del neoliberalismo signado por la marca de la exclusión de millones de personas. Sucedió que la Teología de la liberación en los 90 se adaptó a las nuevas circunstancias. Las preocupaciones de los obispos de Santo Domingo están más centradas en lo cultural, es decir, más afín a la Teología del pueblo. Se aprecia que la interpretación del término «liberación» vira hacia la

⁸ Resulta interesante y doloroso a la vez para los cristianos latinoamericanos constatar, incluso en estos temas, el eurocentrismo de nuestros líderes eclesíasticos en el Vaticano ya que, dentro de la lista de los mártires de la Iglesia del siglo 20 entregada al papa Juan Pablo II en el año 2000 (con más de 134.000 nombres, ya que la lista sigue abierta), la mayoría pertenece a las víctimas ocasionadas por el comunismo y el nazismo en Europa (el 70 % de la lista son mártires de la entonces URSS y, luego, de España), siguen los perseguidos y muertos de Asia (unos 1700), África (746), Oceanía (126) y, en Latinoamérica, se reconocen 333 mártires de la fe (varios de las persecuciones a los católicos en la Revolución mejicana y la llamada Guerra de los Cristeros, con muy escaso reconocimiento de los cristianos comprometidos hasta la muerte por solidaridad evangélica con los oprimidos que fueron víctimas de las dictaduras latinoamericanas. Recién con el papa Francisco se está generando un mayor reconocimiento a santos y mártires de nuestra América.

descolonización cultural en un mundo globalizado y la «opción por los pobres» que caracterizó las décadas anteriores, pasa a la tomar la opción por los excluidos del sistema mundial. Ahora el gran enemigo de la Iglesia no sigue siendo tanto el marxismo ateo -en franca caída desde el derribamiento del muro- sino el capitalismo global y el relativismo. Este ciclo se cierra con el asesinato a golpes del obispo guatemalteco Juan José Gerardi (1922-1998) dos días después de publicarse *Recuperando la memoria histórica, Guatemala nunca más* (1998) en el que daba a conocer los crímenes cometidos contra el Pueblo guatemalteco a manos de los militares y paramilitares: uno de los genocidios más atroces del siglo XX con más víctimas en toda América, en gran mayoría, indígenas⁹.

En ese contexto eclesial y social crecí y fui formado y, a fines de los 90, me incorporé como escultor al proyecto del completamiento de la catedral de la Plata. Imposible no trasladar de alguna manera esas vivencias a las esculturas. Como manifesté más arriba, soy un cristiano que hace arte y, como tal, elijo teologías y filosofías que fundamenten el pensar expresado en mis formas artísticas. ¿Cómo entender, entonces, las esculturas del completamiento de la Catedral de La Plata sin su referencia a la Teología de la Liberación y la Teología del Pueblo?

Nociones principales de la Teología argentina del Pueblo en el interior de la Teología de la Liberación latinoamericana

El sentido cristiano de «liberación» se entiende como liberación integral de todos los aspectos que conforman la realidad humana, poniendo como centro la relación con Dios y con el prójimo. La liberación del pecado personal se entronca con la liberación del pecado social y de las estructuras injustas que genera, por eso es importante no caer en liberaciones reduccionistas, sean individualismos espiritualistas o colectivismos materialistas. Este concepto de liberación integral devendrá el eje rector de la Teología de la Liberación. El cambio de los males no se obtendrá cambiando las estructuras sociales en sí, sino cambiando las causas profundas que generan esas estructuras injustas en el interior del hombre concreto: su maldad y egoísmo. Resulta fundamental contar con una dimensión salvífica-liberadora que trascienda lo puramente histórico y social, aunque el punto de partida teológico sea el oprimido situado, o sea, Dios visto en el sufriente.

El texto fundacional de Gutiérrez mencionado antes, *Teología de la liberación. Perspectivas* (1971), advierte que la teología no puede trasladar mecánicamente conceptos, categorías

⁹ El informe que encabezó el obispo Gerardi en 1998 dio la obscena cifra de 180.000 muertos en Guatemala. De ellos, el 90% fue a manos de militares y paramilitares, sólo un 5% a manos de la guerrilla y otro 5% resultó clasificable; como para visualizar mejor lo que expresa la asimetría de la violencia institucional por parte del Estado.

y problemáticas surgidas en una realidad geográfica e histórica distinta -como la europea- a la nuestra, sin realizar una previa adaptación categorial. Por eso considera necesario en América generar una teología crítica propia, creando nuevos conceptos y apropiando desde nuestras culturas a los que vienen de afuera; para ello, la tradición de la Iglesia debe traducirse a lenguajes y categorías americanas. Para Gutiérrez, la realidad social dolorosa de América Latina hace imprescindible el vínculo de la teología con las ciencias sociales para poder interpretarla críticamente, de ahí su contacto con algunas corrientes sociológicas del marxismo y la Teoría de la Dependencia, manteniendo su autonomía específica sin reducirse a ellas. Esta perspectiva de opción por los pobres evita, así, un cristianismo autorreferencial, doctrinario y volcado sobre sí mismo. Este nuevo enfoque teológico equilibra la ortopraxis eclesial con la ortodoxia doctrinal y es crítico con las ideologías justificadoras del status quo, infiltradas en varias teologías tradicionales y basadas en verdades inmutables en lugar de en una Verdad «en camino» que actualice situada y permanentemente el misterio de salvación de Cristo, eso vincula la historia de la salvación con la historia de la liberación histórica de los pueblos concretos.

La Teología argentina del pueblo, ha sido una interpretación local con gran anclaje rioplatense de la Teología de la Liberación¹⁰, un modo novedoso de hacer teología desde el sur del sur. Su fundación oficial, al igual que la Teología de la Liberación, se encuentra alrededor del evento Medellín ya mencionado y puede considerarse uno de sus principales fundadores al padre Lucio Gera. Además de ser un referente teológico argentino y de haber participado como perito en la II° reunión del episcopado latinoamericano en Medellín, Gera fue uno de los fundadores del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo y consultor del CELAM. El contexto argentino, signado por el peronismo en proscripción, hará que esta teología tenga como característica propia el carácter de no alinearse ni con el marxismo ni con el capitalismo cuando estudie la realidad social argentina, mucho más que las otras teologías de la liberación latinoamericanas cuyos movimientos populares estaban más signados por los socialismos y los marxismos. Se aparta en parte del análisis marxista y del énfasis en lo económico social y parte en cambio de una perspectiva histórico-cultural centrada en las nociones de *Pueblo* y *Antipueblo* -entendido este último como todo aquello que sumerge al Pueblo en la dependencia- y en la de *religiosidad popular*. Esto no implica desechar la otra perspectiva liberacionista, sino complementarla desde un aspecto que, consideraban, no había tenido el necesario desarrollo, contribuyendo así a la integralidad de la liberación. La liberación sin considerar lo cultural se vuelve abstracta y la teología

¹⁰ Algunos teólogos prefieren distinguir la Teología de la Liberación de la Teología del Pueblo y las designa con mayor amplitud como *teologías latinoamericanas*, junto a la teología feminista, la teología indígena, la ecoteología, entre otras; otros, como Gustavo Gutiérrez o Juan Carlos Scannone, prefieren considerar a la segunda como corriente argentina con rasgos propios dentro de la primera.

popular sin liberación concreta licua el conflicto histórico social. Por eso, para esta escuela argentina de teología, las categorías principales de análisis de la realidad se comprenden desde la cultura y la historia, con sus raíces en el pasado, y su metodología de comprensión es más hermenéutica que sociológica.

La teología latinoamericana debía poder reflexionar sobre un fenómeno que comenzó hace 500 años con la conquista y la primera evangelización de los pueblos americanos originarios y esclavos negros, que terminaron regenerando su religiosidad de manera creativa en un contexto de dominio por parte de una cultura y una religiosidad extranjera. El *Pueblo*, para esta línea teológica, es el principal sujeto de la praxis liberadora y de la reflexión, pero, como la noción de Pueblo es ambigua, comienza trabajando esa ambigüedad de significados que confluyen en *lo popular*. En primer lugar, se privilegia el Pueblo como la unidad -sujeto colectivo- por encima de las clases -Pueblo Nación-; el Pueblo es previo y prioritario a sus diferencias y conflictos internos, que son problemas más afines a las prioridades del análisis social marxista. Antes que clases y diferencias sociales, el Pueblo conforma una unidad multicultural con un destino histórico común, con un subsuelo cultural común y con una voluntad política común, en el fondo de sus matices diferenciales. Las diferencias emergen luego, cuando al interior y exterior del Pueblo actúan las fuerzas fragmentadoras del Antipueblo que generan injustas diferencias y lo sumergen en la dependencia, rompiendo su unidad. Si las teologías liberacionistas toman la noción marxista de «lucha de clases» es para dar cuenta de la realidad social con sus conflictos y no como categoría o principio filosófico determinista de la historia y las culturas, sino como una realidad histórica acontecida dentro del Pueblo, que rompe su unidad previa.

Dentro de este concepto holístico de Pueblo, existe un sector que, por ser mayoritario, se transforma en su representante -la parte por el todo-: las clases populares con sus culturas propias, las mayorías pobres. La opción por el Pueblo no se contrapone a la opción por los pobres, la incluye, el corazón del Pueblo se halla, en consecuencia, en lo nacional y popular. Gera, por ello, identifica teológicamente al Pueblo con el *Pueblo de Dios en la historia*, y al Pueblo de Dios lo identifica con la *Iglesia de los pobres*, como su núcleo eclesiológico. El destino histórico de las clases populares y su cultura -los excluidos del sistema- dan rostro visible a la Iglesia latinoamericana, no así su élite jerárquica y clericalista formada a la europea, porque para él es un hecho que la mayoría de la población latinoamericana es pobre y cristiana a la vez, realidad que es necesario tener en cuenta. De la convivencia connatural y afectiva con el Pueblo y, desde el propio interior, desde sus valores sagrados y sus necesidades, es que deben surgir los proyectos populares, por eso son proyectos liberadores autogestionados. Para Rafael Tello (1917-2002) esa identificación es tal, que el teólogo es el mismo Pueblo que habla en el

profesional, porque la teología popular es esencialmente comunitaria y de escucha. Dios adapta su mensaje al lenguaje de su Pueblo concreto y multicultural y el pueblo fiel le responde desde sus propias categorías culturales, de ahí el sinsentido de un cristianismo eurocéntrico en América.

La religiosidad popular, la religión del pueblo, es el núcleo ético-simbólico sagrado de toda cultura, donde se refugian sus valores más importantes. Esa religiosidad, envilecida como superstición antes de Medellín por las élites eclesiales, intelectuales y occidentalizadas, ahora se valora como rasgo fundamental de la Iglesia de nuestro continente. Un concepto clave en la Teología del Pueblo será el de inculturación de la fe, que implica asumir las culturas de los pueblos y, desde ellas, expresar la fe cristiana: ello, sin poner a ninguna cultura en particular como modelo para el cristianismo. La misma fe se entronca con las tradiciones milenarias propias y las profundiza antes que cambiarlas por un producto de importación religiosa impuesto desde algún centro evangelizador que le impida expresar libremente su propia visión de lo sagrado. Otro aspecto valioso de esta teología argentina es la confianza en el *sensus fidei*, en el sentido de la fe popular, el instinto de fe propio que tiene cada pueblo creyente para captar y discernir las verdades de la fe; es decir, no se puede oponer fe revelada y religiosidad popular.

La teología de la liberación en épocas neoliberales y globalizadoras en torno al segundo milenio

Muchos se han preguntado si la Teología de la Liberación ha muerto porque no se habla tanto de ella desde los 90, en el apogeo del capitalismo y la globalización de corte occidental, con pleno auge de las filosofías relativistas y postmodernas y sus contracaras: los fundamentalismos religiosos, varios de ellos, terroristas. Afirmamos nuevamente que no sólo no ha desaparecido, sino que es más necesaria que nunca, porque en este nuevo mundo global se han incrementado las esclavitudes de todo tipo, en medio de una indiferencia y falta de compromisos generalizados, en una Latinoamérica acallada y desmovilizada por las dictaduras, donde hay más pobreza y concentración de la riqueza que en los 70 y 80 y, en lugar de compromiso social, el modelo parece ser enfrascarse en el propio fragmento de existencia. La Teología de la Liberación no ha cambiado en sus ejes fundamentales, se actualiza, actualiza su lenguaje y nociones a los nuevos tiempos, como reflexión situada que parte de la realidad histórica. Se preocupará ahora por los migrantes, por las nuevas formas de desocupación, por la drogodependencia y el tráfico sexual, por las minorías étnicas y sexuales, por el feminismo -al respecto surge una teología feminista de la liberación que interpreta la opción por los pobres desde las mujeres pobres y marginalizadas, acogiendo las teorías de género-. Estará atenta a las nuevas formas de

participación democrática y los movimientos sociales, a la ecología, a los pueblos originarios -por ej., la teología india de la liberación recupera el pensamiento milenario de América y sus teologías ancestrales para hacerlas dialogar con el cristianismo, así como hace lo propio la teología de la negritud). Seguirá preocupada por el ecumenismo y el diálogo interreligioso e intercultural, por las nuevas formas de colonización en un mundo global, por eso, deviene en teología decolonial. Sin embargo, es verdad que ocupa un lugar más inadvertido dentro de una Iglesia que tuvo un giro más conservador en los 90 -al que se suele llamar la restauración conservadora- y se deja de utilizar la terminología liberacionista.

A comienzos del siglo XXI nos encontramos ante una sociedad y un planeta en riesgo, donde sigue latiendo la pobreza más que nunca; por eso, en 2004 Gustavo Gutiérrez y Gerhard Müller publican *Iglesia pobre y para los pobres*, texto que pasa casi inadvertido entonces y que cobrará visibilidad en 2012, cuando Müller es designado Prefecto de la Congregación para la Doctrina de la Fe y luego, en 2014, con prólogo del Papa Francisco, se vuelve a publicar. Esto implicó la total rehabilitación desde Roma de la Teología de la Liberación latinoamericana y la oficialización en el centro de la Iglesia, de una teología periférica del sur global. Ambos autores resaltan la actualidad de la Teología de la Liberación en el mundo postindustrial del segundo milenio, marcado todavía por el colonialismo y el eurocentrismo. En los *Documentos de Aparecida* -fruto de la V° Conferencia Episcopal Latinoamericana, realizada en Aparecida, Brasil, 2007- se retoman los conceptos y terminologías de la Teología argentina del Pueblo a partir de la valoración de la religiosidad popular. En ese contexto comienzo en 2008 con el proyecto de las tallas del *Vía Crucis* para la catedral que, junto a las tallas para la Capilla del Sagrario, también están inmersos en aquella teología aplicada a la imagen sacra cristiana.

2° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en la filosofía argentina de la liberación

CAPÍTULO 2

FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS PARA UN POSIBLE PENSAR VISUAL DESDE AMÉRICA

La liberación del pensamiento latinoamericano eurocéntrico

Pensar desde América implica, en primer lugar, el reconocimiento de estructuras del pensar legítimas distintas a las occidentales. Esto supone -al menos, como método- renunciar a pretensiones etnocéntricas de universalidad y superioridad de la propia manera de pensar. es decir, descentrar el pensar desde alteridades. Muy probablemente, el camino del pensar propio derive en formas mestizas que surjan a partir del diálogo genuino con aquellas otredades y racionalidades distintas, al irse apropiando de elementos provenientes de otras tradiciones del pensar. La realidad histórica, sin embargo, nos muestra que por lo general no se dan condiciones de reciprocidad sino de colonización del grupo hegemónico sobre los subalternos, como sucedió en el encuentro, en América, entre los hijos de Dios y los hijos del sol. El pensamiento filosófico latinoamericano hasta no hace mucho tiempo, buscaba su *arjé* -es decir, su origen- en la antigua Grecia, en Roma o en la Palestina de Cristo y su *ideal* en España, Francia, Alemania, Italia o Inglaterra. Basándose en la supuesta «recta razón» occidental, las academias americanas del pensar se convirtieron en sucursales filosóficas europeas: plagadas de originales comentadores a los grandes filósofos transatlánticos. Siempre en el vano intento de sincronizar con Europa o Estados Unidos, buscando llegar -al principio, con demoras de décadas; luego, de unos años; hasta que, con la tecnología informática y las telecomunicaciones de fines del siglo XX, logramos la simultaneidad- sin embargo, siempre se llega tarde porque, aún en simultáneo («sucursaleros» sincronizados), la imitación o el comentario siempre llega después, para ocupar, por lo general, los segundos puestos o quizás los primeros, si bien en las estructuras del saber ajeno.

Y, a pesar de esto, corren desde el origen *ab-origen*, de forma subterránea, las ricas napas de otro saber pensar, otro saber hacer, otro saber sentir, otro saber crear, otro saber ser. Un original *arjé* aborígen que aflora por las grietas ya resquebrajadas del pensar occidentalizador que encubrió y veló todo en función de su sí mismo, de un pensar sin *alternativas*, sin la consideración del Otro nativo. Esta corriente bajo tierra del pensar se remonta a las sabidurías milenarias de nuestros pueblos originarios, pasando por el

pensamiento mestizo colonial de un Guaman Poma de Ayala o un yamqui Santacruz Pachacuty, o de españoles americanizados como Bartolomé de las Casas. También pasa por el de un Tupac Amaru, o Simón Rodríguez, o Simón Bolívar y José Artigas, forjadores de un pensamiento y una América independiente y pluricultural y, junto a ellos, las grandes mujeres olvidadas de una historia machista, que fueron -junto con los indios y negros- el factor fundamental de la independencia, mujeres como Juana Azurduy. Luego vendrán los José Martí, defendiendo Nuestra América contra la barbarie de la civilización europea y de su émulo imperialista norteamericano. Y en pleno siglo XX, un José Mariátegui, un Aimé Césaire o un Franz Fanon, que sientan las bases para una conciencia indigenista, de la negritud, de la liberación del colonialismo en épocas postcoloniales; y los revolucionarios 60 y 70 con sus utopías proyectadas haciendo escuela en los Teóricos de la dependencia, o en los Teólogos y Filósofos de la liberación, que actualizan en los albores del segundo milenio en la Teoría decolonial latinoamericana o en la americanización de la Epistemología del sur... toda una historia subterránea y paralela del pensar nuestro americano.

Todavía seguimos debatiendo qué significa *Pensar desde América*, al punto que una de las características más propias de la filosofía latinoamericana está en la auto-problematización crítica del sentido de su propio pensar: ¿Qué significa ser y pensar como latinoamericano? ¿Es posible una filosofía latinoamericana? ¿Existe la filosofía antes de la llegada de los españoles? Desde la segunda mitad del siglo XX, se empieza a interpretar el desde América no tanto como una problemática geográfica que nos ponía en modo de apéndice periférico al filosofar en Latinoamérica como europeos, sino como una problemática principalmente existencial, es decir, filosofar desde categorías propias de ser latinoamericanos. Pensemos por ejemplo en Perú, a Augusto Salazar Bondy con *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (1968), o en México, a Leopoldo Zea con *La filosofía latinoamericana como filosofía sin más* (1969). El primero abordará el problema de si existe o no una filosofía latinoamericana y concluye que aquí la filosofía ha resultado inauténtica y poco original por su dependencia mimética de las problemáticas y métodos europeos. Una filosofía latinoamericana auténtica tendría que estar más atenta e inserta en la realidad concreta de su pueblo, siendo la expresión de su pensar y ayudando a romper los lazos de dominación. Sin embargo, todavía en Salazar Bondy se nota una dependencia de las categorías del pensar occidental que no le permiten aceptar al pensamiento indígena anterior a la llegada de los españoles como genuina filosofía. Respecto de Zea, la pregunta acerca de la posibilidad o el derecho a tener una filosofía latinoamericana se convierte en nuestra diferencia y particularidad: ¿qué clase de hombres somos los latinoamericanos que no podemos generar un filósofo o un sistema filosófico original como el de los europeos? Considera como causa de esto el legado autopercebido de inferioridad y el cuestionamiento de nuestra humanidad -nuestra racionalidad con ella- con que los españoles nos juzgaron,

lo que generó la creencia de la incapacidad para un pensar propio y sin tutores. Para Zea la originalidad estaría dada en cómo tomamos prestada la filosofía europea para aplicarla pragmáticamente a nuestra realidad concreta, aunque esto no nos libere de seguir pensando desde los modelos categoriales de la racionalidad de occidente. Para él solo basta con que sea americano quien piense para que esa filosofía ajena apropiada se transforme en americana, es decir que, el mero hecho de pensar en la posibilidad de una filosofía latinoamericana ya es hacer filosofía para este autor.

Si hay algo que podemos apreciar desde el inicio es que la filosofía y el pensar latinoamericanos se preocupan por la situacionalidad existencial concreta del propio pensar. Esta situacionalidad geo-existencial o geocultural vuelve difícil separar o distinguir en nuestro continente la historia de la filosofía latinoamericana de la historia de las ideas y sus condicionamientos socio-políticos, económicos y culturales en diferentes épocas y geografías. *Pensar desde América* implica hacerse cargo de un pensamiento múltiple de raíz histórica común y no de una esencia común sino, más bien, un juego común de relaciones o historias, que se articulan, desarticulan y re-articulan sin que tengamos que identificarnos con todas: América somos los americanos en comunión. Hay una semiosis ilimitada de América que necesita a la comunidad, es decir, al pueblo, como su interpretante permanente. He aquí otra característica del pensar latinoamericano, principalmente desde el centro de enunciación argentino de mitad del siglo XX: considerar como sujeto del pensar al Pueblo y no tanto al pensador individual. En aquellos pensares latinoamericanos libres de las ortodoxias del buen pensar occidental, convergen casi naturalmente marxismos, populismos, indigenismos, pensamientos de la negritud, feminismos y cristianismos heterodoxos, adaptados a América en función de la transformación de una realidad común de opresión y sufrimiento; una verdadera bolsa de gatos para la mirada homogénea del ortodoxo dogmático, civilizado y eurocéntrico. Un concubinato de ideas mal visto más que un matrimonio oficial: ¿un marxismo cristiano?, ¿un cristianismo de la negritud?, ¿un socialismo indígena?, ¿la Tonantzin detrás de la Guadalupe?

Nuestro continente escandaliza y fascina a la vez con sus originales sincretismos y mestizajes imposibles de corregir; de ahí ese ejercicio histórico y compulsivo de diversas formas de «tutelaje», de paternalismo sobre los niños rebeldes de América, para cuidarlos de sí mismos y, al mismo tiempo, controlarlos con un tutelaje carcelero. La filosofía de la liberación argentina ha sido probablemente la primera en manifestar el convencimiento y la puesta en práctica de que es posible desarrollar una filosofía latinoamericana genuina con categorías propias, liberadas de las del pensar europeo. Además, remonta su arjé más profundo no a los griegos, sino al pensar de los Pueblos originarios de América, al que reconoce como verdadera y genuina filosofía. Si la raíz colonial de la filosofía nos

remontaba a los presocráticos, a la *Metafísica* de Aristóteles o a los Santos Padres griegos o latinos, ahora la raíz filosófica sentipensante de América nos lleva, por ejemplo, al pensar visual -o sea, filosofía expresada en Imagen- de la diosa Coatlicue con su compleja metafísica simbólica, o bien a los mitos mapuches relatados al ritmo del kultrún, que sonorizan y hacen patente al Universo llamado la *Mapu*.

Origen argentino de la Filosofía de la Liberación latinoamericana y características generales

Para Juan Carlos Scannone (2009), uno de sus fundadores, la Filosofía de la Liberación surge del clima generado un poco antes de la reunión de los obispos latinoamericanos en Medellín (1968) ya mencionada, bajo el influjo de la Teoría de la dependencia y la Teología de la Liberación. En ese contexto surge la pregunta de Augusto Salazar Bondy (1925-1974) sobre si es posible o no una filosofía latinoamericana y esta filosofía nace como intento de brindar una respuesta afirmativa en Argentina. Al país lo gobernaba entonces una dictadura autodenominada «La Revolución Argentina», con la presidencia de facto del general Alejandro Agustín Lanusse, que había suspendido las autonomías de las universidades nacionales, ganadas en la Reforma Universitaria de 1918. El régimen militar argentino y los grupos de poder aliados, promotores de un nacionalismo católico antimarxista, consideraban a la filosofía escolástica tradicional y eurocéntrica como el modelo a seguir; por eso, se favoreció la introducción de esta tendencia filosófica ya anacrónica, totalmente desarraigada y supuestamente desideologizada en las casas de altos estudios del país. Según Marcelo González y Luciano Maddoni (2018), en 1969 se dan los primeros contactos de los fundadores del polo argentino de la Filosofía de la Liberación, no obstante, afirman que su acta de nacimiento tiene fecha simbólica en 1971 y por triplicado para la mayoría de los protagonistas e historiadores que consideran su nacimiento a partir de tres eventos fundantes en ese año:

1. *El grupo Calamuchita*. El encuentro de estudio y reflexión, en las sierras de Calamuchita (Córdoba) en las vacaciones de enero, de unos jóvenes profesores de filosofía, entre los que se encuentran Julio de Zan y Aníbal Fornari, de la Universidad Católica de Santa Fe, con Enrique Dussel y con el jesuita Juan Carlos Scannone. Su objetivo era intentar elaborar un esbozo de filosofía latinoamericana situada en la realidad concreta de América comprometida con los que más sufren.

2. *El II° Congreso Nacional de Filosofía* en Alta Gracia, Córdoba. Un congreso de filosofía en una Universidad Nacional intervenida por una dictadura. El grupo de los futuros filósofos liberacionistas que participaron en este congreso era pequeño, con relación a todos los participantes, entre los que había grandes nombres de la filosofía argentina como

Alberto Caturelli, Adolfo Carpio, Octavio Derisi, Gustavo Ponferrada, Luis Farré, Néstor García Canclini, Alfredo Llanos, Eugenio Pucciarelli, Ismael Quiles, Ricardo Maliandi y Víctor Massuh. Para el grupo de los filósofos cristianos neoescolásticos -la mayoría, en el congreso- liderados por Octavio Derisi, pero también para los de otras corrientes de la filosofía académica como los heideggerianos, existencialistas y algunos marxistas «ortodoxos», los nuevos filósofos de la liberación, que hacían su presentación en sociedad, eran unos «recién iniciados», poco serios, con planteos similares a los marxistas heterodoxos, que no estaban a la altura de la verdadera filosofía -obviamente la occidentalizada-. Eran un grupito que buscaba notoriedad y es claro que les resultaba ridículo el intento de desarrollar una filosofía argentina fuera de la órbita de Europa, sin tutelajes. Sin embargo -y esto se ve con el tiempo- este grupito, entre los que estaban Dussel, Scannone, Rodolfo Kusch, Arturo Roig, Amelia Podetti, Rubén Dri y Osvaldo Ardiles, marcó un punto de inflexión en la filosofía argentina, con proyección latinoamericana y mundial: fueron un tango de la filosofía nacional.

3. Las II° Jornadas académicas interdisciplinarias de las facultades jesuitas de Filosofía y Teología de San Miguel, Buenos Aires. La dupla Dussel/Scannone, fundamental para el surgimiento de la Filosofía de la Liberación, organizó estas jornadas bonaerenses a partir de un encuentro de Dussel con Scannone en 1969, en el centro intelectual de los jesuitas en Argentina, donde terminó de madurar esta nueva forma de pensamiento.

En el fondo de todos los filósofos liberacionistas flotaban las ideas de Martin Heidegger (1889-1976) en la búsqueda de la autenticidad existencial latinoamericana. Dussel trae al grupo la problemática planteada por Salazar Bondy. Scannone introduce una novedad a la filosofía argentina de ese momento: el pensamiento -y la crítica a Heidegger- del lituano judío Emmanuel Levinas (1906-1995) a quien había descubierto en Alemania durante el doctorado unos años antes. Levinas, un filósofo judío discípulo de Heidegger sobreviviente de los campos de exterminio nazi, traía el análisis de la Alteridad, del Otro como totalmente trascendente, noción de raigambre judaica¹¹ desde la que criticaba el helenocentrismo del pensamiento de Heidegger y el poco respeto por la trascendencia de la Otredad al centrarse en la mismidad del Dasein¹². Con esto introducía una ética interpersonalista y relacional en la base de la ontología: el respeto a la trascendencia del otro impedía dominarlo. Aplicado a Latinoamérica, estos filósofos lo interpretaban como descubrir la alteridad del pobre y el oprimido para entablar una relación ética personal con él, que derivó en una ética-política como base de su filosofía. El excluido, el pobre, es la Alteridad, la

¹¹ Para la tradición judía, Dios trascendente es el totalmente Otro, el *qadosh*: el Santo, el Separado, que se manifiesta en el prójimo participándole su trascendencia.

¹² Al no respetar la trascendencia del judío el dasein ario (constituido como un ser con otros), no respeta su autonomía y lo subalterniza a su propia mismidad: el ario es más ario con un judío al lado.

exterioridad al sistema opresor y, como tal, la clave de la liberación y la destrucción del sistema en su injusta mismidad. Osvaldo Ardiles (1942-2010) sería el introductor de Herbert Marcuse (1898-1979) quien fue su director de doctorado y de la Escuela de Frankfurt en la Filosofía de la Liberación argentina. Este grupito de recién iniciados renueva la filosofía nacional con planteos propios de América Latina y con los últimos pensadores europeo del momento. No debe resultar extraño que la mayoría de los liberacionistas, en los años posteriores, terminen expulsados de las universidades por la dictadura y tengan que emprender diferentes exilios, por ej., en México, como Dussel o bien autoexilios, como el de Kusch en un apartado pueblito de la puna jujeña.

Pronto empezaron a definirse dos corrientes dentro de la filosofía de la liberación: una más cercana al marxismo, con pensadores como Horacio Cerutti Guldberg o Hugo Assman; y otra más cercana al peronismo y al cristianismo progresista y revolucionario con Kusch, Dussel y Scannone, llamada despectivamente «corriente populista» por Cerutti Guldberg (2006 [1983]). Esta segunda línea, caracterizada por centrarse en las nociones de *Pueblo* y *Cultura popular* -de ahí sus vínculos con la teología del Pueblo-, daba el matiz propiamente argentino ya que, en el resto de América, se hizo más fuerte el vínculo con el materialismo histórico crítico.

Ambas tendrán como manifiesto fundacional el mismo texto: *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana* (1973) que cuenta entre sus autores a Enrique Dussel, Rodolfo Kusch, Hugo Assman, Osvaldo Ardiles, Horacio Cerutti Guldberg, Carlos Cullen, Juan Carlos Scannone y Julio De Zan. En este texto se plantean los debates iniciales en torno a los cuales surgió esta filosofía, cómo es posible el pensar desde América, el problema del método -la presentación del método analéctico o analógico-dialectico de Dussel, y de la lógica de la negación de Rodolfo Kusch- bajo el común denominador del tema de la liberación latinoamericana. Por su parte, la corriente de la filosofía liberacionista del Pueblo o populista tendrá su manifiesto complementario en el texto *Cultura popular y filosofía de la liberación. Una perspectiva latinoamericana* (1975) continuación del anterior, centrado en las nociones de *Cultura popular* y *Pueblo*, con artículos de O. Ardiles, R. Kusch, E. Dussel, Mario Casalla, J. De Zan, Máximo Chaparro, Antonio Kinen, Alberto Parisi y J.C Scannone. La intuición, el axioma primero y original de la reflexión es el Rostro del oprimido, del excluido del sistema en su concreta realidad histórico-social-cultural y en su irreductible transcendencia, lo cual es punto en común con las teologías de la liberación y, a la vez, adaptación latinoamericana del pensamiento de Levinas. A partir de allí, relea todos los grandes temas de la filosofía.

Un lugar especial para el pensamiento de Rodolfo Kusch

El primer encuentro que tuve con la filosofía de la liberación fue en los textos de Rodolfo Kusch, por el año 1989, y sus consecuencias se dieron principalmente en lo artístico, algo así como un despertar del sueño dogmático eurocéntrico ya que, gracias a sus ideas, logré dar un giro en mi lenguaje escultórico: abandoné el modelo eurocentrado de imaginería religiosa que, en mi caso, tenía a Leo Moroder -el escultor de las grandes tallas del interior de la catedral de La Plata- y a los imagineros religiosos españoles como modelo, para buscar un lenguaje latinoamericanista que tenía a los artesanos populares y a la imaginería del barroco mestizo como nuevos modelos. Este autor acompañó más que ninguno mis diseños del proyecto escultórico de la catedral.

Rodolfo Kusch, nacido y fallecido en la ciudad de Buenos Aires (1922-1979), hijo de inmigrantes alemanes, en sus estudios de filosofía en la Universidad de Buenos Aires (UBA), en la década del 50 se entendió muy bien con el idioma alemán y el pensamiento de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger y Carl Jung, pero se sintió muy bien con el pueblo en los suburbios de la gran ciudad, con los campesinos y comunidades indígenas del noroeste argentino y Bolivia, con el quechua y con el pensamiento andino, con el lunfardo y la filosofía detrás del tango. Su vida da testimonio del intento de integración de estos saberes de culturas occidentales y americanas, en un pensamiento mestizo; por eso, desde su perspectiva, no se puede ser auténticamente latinoamericano sin ser bifronte: mestizo cultural. Es uno de los primeros filósofos en Argentina -y quizás en toda América- en comprender que ser americanos no es realizar una variante original local de lo que se viene produciendo en Europa, sino que, para *pensar desde América*, era necesario cambiar por completo las categorías de pensamiento. Para ello consideró necesario sumergirse en el subsuelo americano, en lo precolombino y sus mitos, en lo popular y su religiosidad, en los suburbios de una gran ciudad, en lo que él llama la «América profunda»(1986). Su pensamiento fue determinante en la conformación de mi pensamiento visual y en la estética que lo acompaña y sobre esta volveremos en el capítulo siguiente; por eso, merece una consideración especial, si bien breve y general.

Categorías¹³ fundamentales del pensamiento kustcheano

1. El *Estar* o la *Estancia* como *dejarse estar* y el *Ser* como *ser alguien*; la síntesis del *estar- siendo*.

Ya en sus primeros trabajos, como *La filosofía del tango* (1952) o *La seducción de la barbarie* (1953), Kusch plantea una oposición entre la ciudad, símbolo de la mirada inauténtica a occidente, y lo vital de América, representado en el paisaje y la tierra como lugar del enraizamiento cultural. Pronto, estas derivarían en la oposición entre *Ser*, entendido como ser alguien, un ser en función de los objetos y su control, y *Estar* como vínculo con el territorio existencial, tan obsesivamente repetidas a lo largo de toda su obra, al punto que podríamos decir que ésta se basa en aclarar aquella diferencia mucho más abisal que la diferencia ontológica entre el Ser y el Ente de Heidegger. La teoría del Ser, caracterizada por la racionalidad occidental, nos conecta con la ciudad, signo de la civilización occidental. Su teoría del Estar, por el lado de lo irracional-emotivo, nos conecta con América profunda, con el sub-suelo, con lo inconsciente colectivo, con aquello que occidente desvaloriza como la barbarie. El porteño -el eurocéntrico, en general- se pregunta por la raíz, por su origen, pero no termina de alcanzarla porque se le entrecruza el afán de ser alguien en su condición portuaria existencial que mira hacia mar afuera. Por eso América le resulta incatalogable/incategorizable desde su racionalidad desarraigada. Hay una actitud vital-inconsciente colectiva que nunca nos dejará ser occidentales con todas las letras y sin faltas de ortografía, porque aquí, en América, siempre *el Estar* termina traicionando *al Ser* y a su racionalidad.

En ese estado de en-ajenación que considera lo propio como ajeno, el mestizaje puede salvar a la ciudad al conectarla con su fondo tectónico abisal indígena, no aceptando del todo o no siguiendo las modas y los modales civilizados, vale decir, «inmodismo» o tergiversación de las categorías de occidente. Lo que él llama el dejarse estar en la Tierra es lo opuesto a la lógica del progreso del ser alguien, porque actualiza los estratos colectivos reprimidos del subsuelo al conectarse con su propia estancia. El drama

¹³El término «categoría», en filosofía, hace referencia al fundamento de lo objetual o de lo fenoménico, en cuanto a las estructuras determinantes de las cosas (en el sentido aristotélico o el kantiano, por ejemplo). Sería más adecuado, quizás, hablar de «existenciaros», en el sentido heideggeriano, como aquellas determinaciones pre-ónticas que, en un plano más profundo, hacen a la existencia del ser-ahí. Pero tampoco resultan del todo apropiadas porque, como veremos, Kusch critica a Heidegger que todavía se mantiene demasiado aferrado al plano del ser; y nuestro autor, justamente, quiere ir más a fondo, al plano del Estar como propio de lo americano, que estaría todavía más profundo que los existenciaros (y como su fundamento). Con lo cual deberíamos hablar aquí más propiamente de los fundamentos de la Estancia o de los «estanciaros» kustcheanos en vez de categorías o existenciaros. En cuanto este término se presta a confusión, seguimos usando el término «categoría», de uso más corriente, si bien teniendo en cuenta su sentido de «estanciaro», como modo pre ontológico de Estar que nos permite fundamentar una existencia auténtica en América, y, a partir de ella, relacionarnos con el ser y con el mundo de las cosas. Y, para Kusch, lo que se constituye a partir de la Estancia es el Pueblo, que Está como sujeto colectivo de una cultura (Kusch, 1986[1962], y Kusch, 1997[1970]).

americano, según Kusch, es tener un ser -inauténtico- europeo en un ente americano, lo que genera un desfase alienante entre el *Ser* y el *Estar*, para terminar, adoptando un ser ajeno que lo desconecta de su origen. Una cultura viva integra su ser y su estar en lo que denomina el «estar siendo», donde el Ser no absorbe al Estar, sino que el ser es constituido por el Estar y a él se remite. La propia *Estancia* es la que domicilia a una cultura y la hace sentir en casa, el término aymara «utcata» para Kusch expresa esta condición y por eso, ser un Pueblo es estar instalado en la tierra, es decir, estar domiciliado. Lo sagrado en una cultura constituye la principal fuente de sentido que permite hacer habitable el mundo, por ende, para Kusch, un mundo sin dioses, sin la sacralidad, resulta inhóspito.

2. La Negación como lógica existencial

La negación es la reacción crítica del hombre americano ante la incapacidad por parte de Occidente de reconocer en América categorías propias y válidas, trascendentes e irreductibles a las propias, vale decir, su independencia metafísica y epistemológica. En *Una lógica de la negación para comprender América* (1973) y en *La negación en el pensamiento Popular* (1975), Kusch plantea que, si queremos desarrollar un pensamiento propio, primero hay que negar metodológicamente lo que nos niega -negación de la negación- y, de este modo, estaremos afirmando, o sea, resistiendo. Esto no implica el rechazo absoluto de todo lo que es Occidente sino ponerlo en paréntesis, desarticular, desarmar sus categorías absolutizadoras, tal como fueron impuestas, y reconstruirlas desde América. Inevitablemente el resultado de esto será algo heterodoxo, herético, mestizo, contradictorio, poco serio o directamente incomprensible para el pensar de Occidente y su lógica. La negación permite la reconstrucción de un horizonte simbólico propio que posibilita la realización de un proyecto existencial americano. Esta lógica negativa contradice la superioridad dada a Occidente y niega la oposición civilización-barbarie en cualquiera de sus actualizaciones posibles. Como en la realidad histórica social el gran negado lo constituyen las clases populares, la negación parte de la afirmación de estas, por eso, el juego de negar es precisamente visibilizar a aquellos que fueron invisibilizados, algo de esto fue intentado en el proyecto escultórico de la catedral. La verdad que brota de esta lógica es indemostrable por ser una lógica emotiva existencial que parte de la creencia -la doxa- del sentir y de la fe de un Pueblo, son las verdades sagradas reveladas por la cultura a la que está arraigada, por lo cual no cabe la lógica propiamente sino el ritual.

La negación arranca desde el mero estar, que implica el compromiso de reconstruir nuestro modo de ser desde la estancia. Lo popular y lo indígena se constituyen, según Kusch, en modelo de la negación a partir de la construcción de un «antidiscursos» del discurso dominante. A esta altura podemos comprender mejor dónde -o bien en quién- se fundan

las preguntas formuladas en el origen del proyecto de las esculturas, sobre quiénes son los negados en la ciudad y en la catedral de La Plata. Partiendo de ella se intentó generar un antidiscurso basado en lo popular y lo indígena invisibilizado en ellas, alter-nativo al discurso fundacional.

3. La Pacha y el Pachacuti

América profunda (1962) y *El pensamiento indígena y popular* (1970) son los textos principales en los que Kusch desarrolla sus investigaciones sobre el pensamiento amerindio y popular, todavía vigentes. El ser humano -lo mismo un pueblo- en la América originaria funciona como si fuese un árbol o una planta de maíz enraizado en el centro del cosmos, su constitución es vegetal y se ve sometido a todas las fuerzas cósmicas -para los andinos, la *Pacha* y, para los mapuches, la *Mapu*- dejándose crecer y esperando sus frutos -o sea, dejándose estar- en medio de una realidad donde fuerzas antagónicas, fastas o nefastas, se alternan. A estas alternancias o cambios -naturales y existenciales- los pueblos andinos los llaman *Pacha-cuti* o vuelco del Pacha. El *Cuti* -o sea «el vuelco»- puede tener dimensiones angustiantes que solo son calmadas por medio de la magia y los ritos. El corazón del hombre está ubicado, domiciliado, en el centro del Pacha como en una especie de mándala. Dejarse estar en su centro esperando un vuelco, es el núcleo de la mística indígena; lo opuesto al señorío dominante y explotador sobre la naturaleza del hombre Occidental moderno. Para todo, según las normas del buen vivir o *Suma qamaña*, hay que pedir respetuoso permiso y no actuar abusivamente, este es el fondo Eco-teológico indígena. Por eso, el mundo se explica emotivamente en términos de amparo o desamparo, y no en términos de objetividad o de conocimiento conceptual de ser o no ser. América necesita un *Pachacuti*, un vuelco que permita la americanización de América, y el retorno a su centro, en un nuevo equilibrio entre los hombres, los dioses y la naturaleza. Esto se logrará, ante todo, dejándose estar en el propio suelo.

4. La verdad *Pa'mí* y el *Qué me s'importa la gente*.

A aquel recinto sagrado del hombre, el centro de su Mundo, donde guarda las creencias y valores que dan sentido a su vida, en *De la mala vida porteña* (1966), Kusch lo llama el *Pa'mí* o la *verdad Pa'mí*. Le antepone la verdad objetiva, la verdad lógica, la de la ciencia occidental, los discursos impersonales de lo que él llama *la gente*, en analogía con lo mundano de Heidegger). La verdad antidiscursiva del *Pa'mí* es la que realmente «me s'importa» porque se constituye a partir de mi Estancia vital; a partir de ella se constituye la Memoria de un Pueblo, no en base a los datos de las ciencias históricas. Solo cuando estamos domiciliados en casa somos realmente nosotros y hacemos valer nuestro *Pa'mí*. También en la ciudad se da la lucha del Cosmos entre fuerzas antagónicas y necesitamos

refugiarnos en nuestro ombligo del mundo, en nuestro centro de sentido que constituimos en las cuatro paredes medianeras de nuestro hogar. No se puede silenciar al indio permanentemente -nos dice- porque, tarde o temprano, saldrá del fondo de la ciudad que lo invisibiliza, para mostrarnos que estamos en América, y que vivir *Pa'mí* no puede ser algo impersonal como «la vida de la gente» que busca inútilmente ser alguien.

5. Fagocitación

Este concepto trabajado en *América profunda* (1962) es utilizado por Kusch para explicar el contacto entre las culturas europeas y americanas. Para él, la cultura europea en nuestro continente no fue solo colonizadora permitiéndole un mero rol pasivo a la colonizada, sino que a su vez fue fagocitada por América. La colonización se produjo en el plano superficial del ser alguien, mediante arquitectura o vestimenta, costumbres y demás formas exteriores; sin embargo, en el nivel profundo, piensa Kusch, se dio un proceso inverso que a los europeos le cuesta reconocer, el de la fagocitación por lo indígena. América siguió siendo indígena y mestiza en su Estar, por eso es recuperable nuestro modo de ser auténtico removiendo -o sea, negando- desde el subsuelo el ser enajenado que impostó nuestra entidad cubriéndola.

Dussel y el método analéctico de la filosofía en la liberación

A la hermenéutica con que el polo populista de Filosofía de la Liberación aborda la realidad, Dussel lo ha llamado *método analógico dialéctico*, *anadialéctico* o simplemente *analéctico*, en sintonía con la lógica negativa de Kusch. En 1972 había escrito *Método para una filosofía de la liberación. Superación anadialéctica de la dialéctica hegeliana*, en el que explica este método que, hasta la actualidad, no ha sufrido grandes modificaciones. La analogía nos permite trabajar con realidades complejas y polisémicas, como las que se expresan en el pensamiento mítico o artístico y colocarlo en semejanza no idéntica con el pensar de la filosofía europea. Considera las percepciones, los sentimientos, gustos, conocimientos, creencias, tecnologías, o valores morales del otro como diversos pero semejantes a los nuestros, comparables, si bien no sub-alternados o absolutamente intraducibles. Existe una pretensión de obtener una verdad común análoga desde un diálogo basado en la aceptación de la común dignidad humana y el cuidado de la vida mutua, que sería lo análogo principal a partir de lo cual se jerarquizan el resto de las analogías. Esto genera un salto porque cuestiona los supuestos mismos del discurso civilizador homogeneizador. Ya desde los orígenes de la Filosofía de la Liberación, el método analéctico y la lógica de la negación se perfilaron como partes constitutivas, con la salvedad de aquellas filosofías liberacionistas más apegadas al marxismo que priorizan su método dialéctico. La traducción analógica entre universos culturales trascendentes entre

sí jamás será partidaria de la asimilación de un universo cultural por parte de uno hegemónico, que equivale al imperialismo o colonialismo cultural. La analéctica es, ante todo, una actitud ética que parte del reconocimiento de la exterioridad del «otro» excluido del sistema totalizador.

Este método consta de tres momentos:

1. Un primer momento de *reconocimiento* del paradigma dominante en el que se toma consciencia de la condición colonial.

2. Luego, un segundo momento en el que se expresa la *negación* del paradigma, rechazando -metodológicamente, en principio- las categorías colonizadoras, poniéndolas entre paréntesis para su estudio crítico, desabsolutizándolas, dudando de ellas y de su pretensión de universalidad, buscando o experimentando con categorías propias, constituye una praxis de ablandamiento categorial en función de una ética del diálogo.

3. Un tercer momento, vendría a ser la utopía transmoderna, consiste en *crear* un nuevo paradigma descolonizado pluriversal. Este es un momento esperanzador, conciliador o dialógico y pluricultural, en el que se ve con mayor claridad que la oposición dialéctica es superada desde la analogía o las semejanzas comunes con la Alteridad. Dussel lo asocia a lo que él llama «transmodernidad», o sea, la superación de la modernidad, donde todos los universos categoriales pueden reconocerse y dialogar de igual a igual, sin exclusión de uno hacia otro, respetando sus trascendencias desde la analogía de sus mundos diversos.

Pensar desde América como un paradigma decolonial¹⁴

Los autores liberacionistas, aunque con matices, plantean desde un principio una filosofía decolonial situada que parte de los rostros concretos que asume el Pueblo. La colonialidad como concepto filosófico existencial, más allá de lo meramente histórico político, es una realidad con varios niveles de abordaje, desde lo que Aníbal Quijano llama «colonialidad

¹⁴ La teoría decolonial surge en Latinoamérica de partir del encuentro de varias líneas de pensamiento preocupadas por la herencia colonial en nuestro continente, entre ellas la teoría de la colonialidad de Aníbal Quijano; la filosofía de la liberación, en la línea de Enrique Dussel; la teoría del sistema-mundo, de Immanuel Wallerstein; el marxismo contemporáneo y la teoría postcolonial en la que venían incursionando Walter Mignolo, Ramón Grosfoguel y Nelson Maldonado Torres, entre otros pensadores latinoamericanos. A partir de los encuentros de este colectivo de pensadores en la segunda mitad de los 90 -a los que se fueron agregando otros como Boaventura De Sousa Santos y su Epistemología del Sur- se fue consolidando una teoría decolonial como alternativa propia latinoamericana a la teoría poscolonial de los ámbitos de influencia anglosajona y cuyo núcleo central está en considerar a la modernidad europea como consecuencia de la colonización americana y no viceversa. El concepto «decolonialidad» se propone para superar las teorías según las cuales vivimos en un mundo decolonizado y postcolonial desde una postura que considera que la división del trabajo entre centro y periferia, junto con la jerarquización étnico racial y los mecanismos de dominación epistémicas, propias de la colonia, hoy siguen vigentes en un mundo de colonialidad global, con nuevos centros de poder en redes múltiples caracterizadas como sistema-mundo nord-atlántico patriarcal capitalista colonial.

del poder» (2007 [2000]) hasta lo que Nelson Maldonado Torres y Walter Mignolo (2007)¹⁵ llaman la «colonialidad del ser». Se advierten niveles o dimensiones de colonialidad, a modo de círculos concéntricos, que van desde los ámbitos más superficiales y sintomáticos de la colonialidad del poder a los más profundos, como de la colonialidad del ser. Estos niveles están interconectados entre sí de muy diversa manera, por lo que podemos hablar de un mecanismo o una maquinaria, un organismo, o una red colonial/decolonial. Consideramos a continuación las capas principales o la arqueología de la colonialidad:

a. La colonialidad/decolonialidad del poder

La colonialidad va más allá del colonialismo histórico y se refiere a patrones de conducta en la relación de poder con el Otro, son formas que moldean las relaciones intersubjetivas. Emerge históricamente como situación global en el contexto americano de la conquista y, desde ahí, se construye el modelo de colonialidad moderna a partir del cual se hace posible la modernidad europea. Para la Filosofía de la Liberación unida a la teoría decolonial, la colonialidad, el capitalismo, el racismo y la modernidad resultan indisolubles; por eso, un discurso transmoderno busca superarlos. Como problema filosófico, consideran que la modernidad/colonialidad se origina en el siglo XVI con la disputa ética de Valladolid, o sea, durante el debate sobre la humanidad de los indígenas americanos y la justificación de su dominio, no en el siglo XVII con el discurso cartesiano, el *cogito*, ni con la revolución industrial inglesa. En esta línea de pensamiento podemos ver los orígenes de la decolonización americana al comienzo mismo de la conquista a ambos lados de la frontera y, como ejemplos de pensamiento decolonial primigenio al quechua Felipe Guamán Poma de Ayala, por el lado indígena y a Bartolomé de las Casas, del lado español. La colonialidad se presenta como la ideología de la superioridad del modo de vida occidental, superioridad que se replica en las jerarquías étnico-raciales que Bolívar Echeverría (1941-2010) llama la «blanquitud» es decir, la superioridad de los blancos europeos y sus costumbres. Esa blanquitud sirve de criterio de inclusión o exclusión del mundo moderno capitalista colonial. Esto asumirá incluso proyectos políticos de blanqueamiento social, asociados al progreso, por medio de la inmigración europea masiva.

b. La colonialidad/decolonialidad del saber

La gran mayoría de nuestros países latinoamericanos siguen dependiendo culturalmente de lo europeo sin lograr llevar a fondo la independencia en todos los aspectos de la vida.

¹⁵ Tanto el artículo de Aníbal Quijano «Colonialidad del poder y clasificación social», como el de Nelson Maldonado Torres «Sobre la colonialidad del ser», así como otros sobre la cuestión decolonial, están incluidos en la compilación de Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (2007) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Remitimos a esta compilación para profundizar los conceptos.

La teoría decolonial señala que hace falta una segunda liberación post emancipación. Para eso se necesita una nueva gnoseología y una epistemología descolonizada, donde no existan saberes de una cultura superiores a los de otra. La crítica básica más concreta de la teoría decolonial es al eurocentrismo. Santiago Castro-Gómez (2005) llama a esto la *hybris* del punto cero¹⁶ porque hace desmesuradamente tabula rasa con el saber y las costumbres no-europeas. El diálogo de saberes que abarca el pensamiento mestizo, el pensamiento intercultural, el pensamiento indígena, el pensar desde la negritud, el pensamiento occidental, el pensamiento feminista, etc. o lo que Boaventura de Sousa Santos (2010) llama «ecología de saberes»¹⁷ desde su epistemología del sur, solo es posible descolonizando el conocimiento, apostando a las diferentes *doxas* y *tecnes* que excluía la episteme occidental, entre ellas los saberes estéticos y artísticos, saberes senso-perceptuales y emotivos, saberes técnico-artísticos, o los saberes corporales, desarrollando epistemologías mixtas, híbrido-mestizas.

c. La colonialidad/decolonialidad estética. Descolonizar la sensibilidad.

La Estética por su relación a lo emotivo-sensorial del hombre -como veremos en el capítulo siguiente- ocuparía el subsuelo preconceptual más hondo y más cercano a la Estancia, según la visión de Kusch, constituye una llave de ingreso emocional al Ser en su Estar. La racionalidad especulativa apenas roza el Ser, por eso, Heidegger que ya sabía esto, da rodeos intelectuales -círculos hermenéuticos- sin abordarlo directamente. Kusch se entronca con la tradición empática de abordaje del Ser, que prioriza el *pathos* sobre el *logos*, y en esa línea nos mantenemos. No se invalidan mutuamente, se complementan en un pensar sentipensante, pero lo empático -lo intuitivo- parece tener una clave de acceso más directa. «Des-en-ajenar» nuestras sensibilidades y sentimientos para que el *Sentir-Estar* se correspondan con el *Estar emocionados* en nuestra propia Tierra, un sentirse en

¹⁶ La *hybris* del punto cero o epistemología del punto cero establece jerarquías cognitivas y campos disciplinares, legitima los conocimientos y diferencia entre *doxa* y *episteme*, separa los sentidos corporales de la teoría y señala los límites del conocimiento desde la perspectiva de la episteme europea moderna y desde un ámbito incorpóreo a-espacial y a-temporal (el *cogito*) que establece un punto de observación no-observado como si fuese la mirada de Dios, de ahí su desmesura al esconder el propio mirar etnocéntrico situado, a la vez que lo endiosa. Y en ese esquema el lugar central lo ocupa la ciencia como modelo del conocimiento, el punto cero. Desde esa ubicación puede inferiorizar todos los saberes otros sin que ninguno pueda ponerse por encima del propio punto de vista occidental. La epistemología del punto cero deviene funcional al imperialismo colonialista.

¹⁷ Para Boaventura de Sousa Santos el mundo es epistemológicamente diverso y esto implica una gran riqueza cognitiva. La pluralidad de epistemologías y de saberes rivales dotados de criterios propios de validez no implica relativismo, pero sí análisis más complejos de lo que es el saber y las diferentes interpretaciones del mundo desde los modos plurales de abordaje. Esta pluralidad cognitiva se da tanto al interior de las ciencias, como en la relación entre estas y otras formas alternas del conocimiento. Con la expresión «epistemologías del sur», de Sousa Santos designa la diversidad epistémica del mundo no occidental -identificado metafóricamente con el norte- y así señala la colonización epistémica del sur por el norte que ocasionó la inferiorización o la pérdida de saberes valiosos. Las epistemologías del sur son las que denuncian e intentan rescatar estos saberes subalternizados desde un diálogo horizontal de conocimientos, a este diálogo lo llaman «ecología de saberes», en alusión al cuidado de la biodiversidad de la Madre Tierra.

casa. A esto apunta el autor de *América profunda* cuando habla en sus obras del pensar seminal americano¹⁸ que nos sumerge en el *Estar*, buceo emotivo que toca fondo para recién después salir a flote decolonial, solo tenemos que dejarnos estar y, casi naturalmente, por efecto de flotación, iremos decolonizando las capas intermedias del saber hasta llegar a la superficie de la vida cotidiana y respirar en las relaciones de poder, haciéndolas más humanas.

d. La colonialidad/decolonialidad del Ser

Walter Mignolo y Nelson Maldonado Torres (2007), hablan, además, como se anunció antes, de la «colonialidad del Ser» expresión acuñada en los albores del año 2000 como los aspectos más profundos de la colonialidad. Con ella se refieren a la crítica de la onto-metafísica occidental y, en particular, a la concepción del Ser heideggeriana, una de las más influyentes en el siglo XX. Emmanuel Levinas, mencionado antes, desde su tradición judía, fue quien criticó al Dasein de Heidegger como encarnación de la ontología del poder del nazismo, desde su concepción de la trascendencia o exterioridad del otro no respetada por aquel. En Argentina, a principios de los 60, Rodolfo Kusch trabajaba en la misma línea desde la exterioridad el indio, nuestro Estar causa miedo porque no lo podemos exorcizar con las categorías lógicas importadas... ¿será acaso lo incolonizable? Tanto Kusch como Dussel llegan en sus obras a una noción semejante a la de colonialidad del ser varias décadas antes, por eso fue casi natural el encuentro entre la Teoría decolonial y la filosofía de la liberación. La colonialidad del ser es la más profunda porque se prende de los existenciales del ser que, para Heidegger son los que estructuran al Dasein -ser en el mundo, ser con otros, ser para la muerte, el cuidado del ser, el proyecto ontológico, la apertura del ser, etc.-. El pensamiento moderno comienza, como vimos, con un problema ético-ontológico-antropológico: ¿son Dasein los americanos? ¿Son capaces de preguntarse por su propio ser o necesitan tutoría ontológica? Esa tutoría ontológica constituye uno de los aspectos importantes de la colonialidad del ser. Repetimos: se les impone un ser ajeno en su propia entidad, quebrando el vínculo natural con su propio estar y, en este quiebre Ser/Estar, se encontraría el núcleo más profundo y recóndito de la colonialidad del Ser. Así, el Otro, la alteridad que trasciende al Dasein, no tiene existencia, no es reconocido por su exterioridad trascendente, es un no-ser-Dasein y, por tanto, manipulable, ser-a-la-mano, casi un no-ser, una existencia sub-ontológica con respecto a la ontológica del Dasein civilizado (el no-ser del negro, el no-ser del indio, el no-ser del judío, el no-ser de la mujer, el no ser del trans, el no ser quien piensa distinto). Son «los

¹⁸ Sobre todo, ahonda el tema en *América profunda* (1962) y en *El pensamiento indígena y popular en América* (1970) enfocado en el pensamiento andino o, de forma más general, en *De la mala vida porteña* (1966), *Indios, porteños y dioses* (1966) y en *Geocultura del Hombre americano* (1976).

condenados de la tierra» a los que alude Franz Fanon (1961), son Seres-que-no-están-ahí para los Ser alguien que los colonizó, porque la colonización del ser les robó la posibilidad de desarrollar su Estar siendo. Son los invisibles. Son los que no tienen que estar. Son los desaparecidos ontológicos. Son el punto de partida de una Filosofía y una Teología de la Liberación.

3° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en una Estética decolonial transmoderna latinoamericana.

CAPÍTULO 3

SENTIR-CREAR DESDE AMÉRICA. INTRODUCCIÓN A UNA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN LATINOAMERICANA

Ajustando la Teología y la Filosofía en una Estética. Los orígenes argentinos de la Estética de la Liberación

Toda obra de arte y su realización, como toda mirada sobre las obras de arte cuentan con una o varias estéticas que mejor se ajustan con ellas y la sustentan -a modo de pre-sentir y pre-comprensión del proceso productivo- porque hablan idiomas parecidos. Explicitadas o no, conscientes o inconscientes, no existen miradas ni praxis «ingenuas» o «neutras» ya que constituyen meras excusas de los escondedores seriales. A esto tampoco escapan ni el proyecto de las esculturas de la catedral ni su relectura posterior. En este capítulo propongo desarrollar algunas nociones básicas de una *Estética de la Liberación*, disciplina específica que se desprende de los postulados de la Filosofía de la Liberación, que pueda fundamentar una -no «la»- poética latinoamericana.

No existen categorías homogéneas en una estética de la liberación, ya que esto iría contra sus propios principios pluriversales, por eso resulta más adecuado hablar de las estéticas antes que de «la» Estética. Su punto de partida está situado siempre en una realidad concreta, para ello -el carácter situacional de esta estética así lo exige- necesitaremos de la contextualización histórico-cultural; en nuestro caso, de Argentina y el Río de La Plata.

Uno de los primeros en Argentina -si no el primero- en plantear principios básicos para una Estética latinoamericana independiente de las categorías del pensar europeas en los albores de la década del 50, cuando todavía no se hablaba de Filosofía ni de Teología de la Liberación, fue Rodolfo Kusch. Entre los filósofos argentinos más destacados que, por ese entonces, se dedicaron a la Estética¹⁹, como Ventura Pessollano, José María Estrada,

¹⁹ Estos pensadores, sin negar la importancia y originalidad que poseen, pertenecen a un estilo de filosofar eurocéntrico, con el resultado de una estética dependiente en cuanto mimética o apéndice comentarista de la dominante que, sin dejar de tener aspectos originales, terminaba siendo desarraigada. Entre las corrientes estéticas vigentes a la mitad del siglo XX en Argentina, podríamos señalar tres grandes grupos, que replican las tendencias de la filosofía en general: 1) una línea de pensamiento estético cristiano greco-latino neoescolástico y conservador -en su mayoría, neotomista- heredero de la escolástica colonial, con Octavio Derisi y Luis Farré como sus representantes más destacados; 2) una línea marxista, menos presente en las universidades del momento, pero no menos europeizada, que repetía sobre todo el pensamiento estético de Ernst Bloch y de Georg Lukács -por entonces en pleno desarrollo de su teoría estética -para la Escuela de Frankfurt habrá que esperar a los 70-; y 3) una línea estética fenomenológico-existencial, de moda en ese

Emilio Estiú²⁰, Octavio Derisi o Luis Farré, se debe mencionar sin duda, como uno de sus mayores exponentes, a Luis Juan Guerrero. Este se hizo famoso en Latinoamérica por su texto *Estética operatoria*²¹ (1956), obra clave de la estética argentina y latinoamericana. En ella intentaba reinterpretar la estética tradicional que se venía dando en la Argentina desde una matriz principalmente heideggeriana y fenomenológica, de moda entonces; sin embargo, cae todavía en parámetros categoriales de un pensamiento eurocentrado. Si bien en Rodolfo Kusch se aprecian influencias de la estética operatoria de Guerrero, él la lleva más lejos, hacia la exterioridad del mundo indígena y mestizo americano, en un intento por fundir su propio pensamiento occidental -de fuerte impronta heideggeriana- con el pensamiento popular de los suburbios de Buenos Aires y, luego, con el andino, quechua y aymara parlante, dando como resultado del diálogo una filosofía y una Estética originalísima para ese momento histórico. Aquí, a las orillas del Río de la Plata, ya están engendrándose en los 50 los bocetos de una Filosofía y una Estética de la Liberación argentina que influiría luego en los postulados de la teología del Pueblo y viceversa. Del grupo fundacional setentista se rescatan tres nombres que, en mi entender, sientan las bases sobre las cuales se vislumbra la posibilidad de construir una estética argentina no eurocentrada: el bonaerense Rodolfo Kusch; el cordobés, Osvaldo Ardiles y el mendocino,

momento, a partir de los estudios de Edmund Husserl, que intentaba introducir como su estrella a Martin Heidegger, en la que podemos mencionar a Emilio Estiú y Luis Juan Guerrero.

²⁰ El caso de Estiú es interesante como antecedente a la problemática liberacionista. En un artículo de 1954, titulado «Arte y liberación», propone la liberación por el arte, planteando que el arte nos libera de la vida cotidiana, de sus angustias y opresiones, al elevarnos a una visión contemplativa de las posibilidades del mundo real, que sólo la irrealdad del arte puede mostrarnos. Esta visión intimista individual o evasiva de la realidad social, entendida como liberación, será muy cuestionada por los filósofos liberacionistas, que buscan la transformación del mundo real situándose en él.

²¹ La *Estética operatoria* de Luis Juan Guerrero consta de tres tomos (los dos primeros, de 1956 y el último, de 1967) que corresponden a los tres momentos o dimensiones llamadas «orientaciones» que él plantea para la Estética y que tienen a la obra de arte como centro, de ahí que sean ópero-céntricas, ante las cuales se compromete el hombre en su totalidad, incluida su corporalidad: 1º) una orientación hacia el Ser de la obra como Revelación/Acogida de esta, momento contemplativo, 2º) una orientación hacia la Esencia o Potencia de la obra como acto poético-creativo, y 3º) un compromiso ante la Misión de la obra, llamado Promoción/Requerimiento para futuras obras, donde una época y sus grupos sociales reclaman determinadas obras y no otras, generando las direcciones artísticas del momento, ante las cuales el auténtico artista presta su oído. La mayor preocupación de Guerrero fue construir una estética que respete la autonomía de la obra al estilo heideggeriano, sin caer en reduccionismos estéticos psicologistas (como pensaba habían caído Henri Bergson o Benedetto Croce) o sociológicos (como algunos marxismos). Guerrero se apoya en la noción de «museo imaginario» de André Malraux, ese lugar imaginario donde podemos reunir a todas las obras del arte universal, favorecido por los medios masivos de reproducción, donde el arte no tiene épocas o estilos superiores a los demás y donde son acogidas todas las obras con igual pretensión de validez. El precio es descontextualizar y desacralizar el arte que, al dejar de ser la expresión de lo sagrado de un Pueblo concreto, se transforma en Obra de Arte, logrando su autonomía artística. La obra llama y el hombre escucha y acoge, responde a su revelación, al mundo que abre desocultando su ser. Podemos estar ante una obra de arte y no verla como tal porque no la acogimos, es el problema de la intencionalidad fenomenológica y aquí entraría la contextualidad epocal socio-histórica porque, si bien el ser de la obra tiene potencialidades infinitas, cada momento de acogida despierta posibilidades diferentes. Para Guerrero, la obra no se origina en la inspiración del artista ni en las condiciones materiales o sociológicas, sino en su propio ser obra con su propia intencionalidad operística, que surge del diálogo con la intencionalidad del artista. Por eso, para Guerrero, el arte no es expresión del artista ni de su época o sociedad, es un evento, como en Heidegger, un acontecimiento del Ser, autónomo, que incorpora «irrealmente» al artista y a su contexto como potencia de la obra, pero que deja afuera al artista y al contexto real que no pueden determinarla, porque la obra se expresa a sí misma con su carácter insular que se relaciona con el mundo del hombre sin dejarse instrumentalizar por él.

Enrique Dussel. El primero mostrará el camino hacia una estética latinoamericana intercultural o transcultural, mestiza, a la que llamará «bifronte», abierta a las categorías indígenas y populares de América. El segundo priorizará una estética-ética como vehículo mediador -estética mediadora- para el encuentro con el rostro del otro, incluso antes de la misma ética y la teoría. El tercero aportará el método analéctico para desarrollar una Estética decolonial y transmoderna con valores pluriversales. Con estas perspectivas del núcleo originario argentino y sumando los aportes estéticos de las nuevas generaciones de pensadores liberacionistas se fue conformando una Estética original latinoamericana, que adopté como fundamento para mis poéticas artísticas.

La estética bifronte de Rodolfo Kusch

En *Filosofía del tango* (1952) acuña la noción de «inmodalidad» -vale decir, sin modales- que implica el abandono de la ortodoxia de los cánones impuestos como cultos y civilizados por una estética hegemónica. Implica la negación de toda verdad constituida en el centro de la ciudad que se pierde en la ininteligibilidad de los márgenes, en los arrabales, un idioma incomprensible para la gente del centro. El arte concilia los opuestos irreconciliables del cosmos desde fuera del pensamiento racionalizado, desde la Tierra, desde lo negado, desde lo feo, desde lo inferior, desde el sentimiento, desde lo popular, desde la barbarie. Además, implica rebeldía y desobediencia en los modos de expresión, un arte con faltas de ortografía liberadoras; puede resultar monstruoso, o espantoso, o falto de calidad ante las miradas eurocéntricas, porque surge de las tinieblas del subsuelo y se comunica con todas las fuerzas de lo sagrado, fastas o nefastas, en donde el acto creador, se transforma en ritual. Estamos ante un arte que opera desde el reverso de lo dado. En *Anotaciones para una estética de lo americano* (1955), plantea la necesidad de un arte dual y bifronte entre la herencia india y el arte europeo. Esta tensión entre los dos polos no deja de generar angustia en el Pueblo y en los artistas americanos, tironeados por las exigencias de ambos extremos. Ve la necesidad de salirse de las repeticiones vacías, sea del folklorismo o del indigenismo, como de la canónica europea. Por el camino de la mimesis de formas occidentales se construye una estética del objeto y de la obra de arte centrada en sus caracteres formales externos; por el otro lado, aboga por una estética del proceso artístico, del ritual, por la operatoria estética más que por la ópera final. Un arte centrado en la creación como acto, como instaurador de eventos por medio de los ritos que habilitan la obra. Más que teoría de la obra de arte, la suya es teoría del acto artístico. El proceso creador nos permite recuperar la fuerza creadora vital que surge de la tierra, por eso es casi en sí mismo un rito sagrado. El artista, para Kusch, obra de intermediario de su Pueblo y su cultura, especie de chamán, más que un transmisor de formas prefabricadas desde

lugares ajenos a lo popular. Aquí, en América, el arte no es cuestión de placer, sino de vida o muerte, de sentido o sinsentido. Desde la conquista se fue sustituyendo un arte mágico creador, lleno de sentido y en plena sintonía con los movimientos del Pacha, con un arte objetual de obras de arte, que buscó neutralizar la fuerza de lo sagrado proveniente del fondo de la Tierra. Querer explicar el arte americano con categorías estéticas europeas es pervertirlo, de ahí que la inmodalidad como herejía artística, como negación y resistencia, constituye una forma de protegerlo de la ciudadanía occidental y de ponerlo al cuidado de la Tierra. En *Planteo de un arte americano* (1959), vincula el arte con la Verdad de un Pueblo, la verdad *Pa'mí*, con sus espacios sagrados, con sus ritos, porque el arte confiesa su verdad. Si Kusch valora osadamente el analfabetismo categorial del lenguaje popular - el hablar mal- que no sabe utilizar correctamente las categorías occidentales, lo hace en cuanto lo salvan de hablar bien un idioma ajeno, permitiéndole crear intersticios desde donde recuperar lo propio, su acento local. *América profunda* (1962) se convierte en un hito en el que desarrolla las categorías ético-estéticas fundamentales de «pulcritud» y «hedor» -un contramano análogo de las categorías clásicas de belleza y fealdad, o de las modernas de civilización y barbarie- en relación con los modos existenciales del Ser y del Estar. Señala el valor normativo estructurante de la pulcritud y la belleza para el mundo occidental civilizado, por lo que la suciedad y lo hediondo se convertirán en atributo del bárbaro incivilizado. En *América profunda*, las calles hieden, los cuerpos hieden, las villas miserias hieden, los trenes y buses hieden, los pensamientos hieden, el arte hiede y hasta los dioses hieden. Ante ese hedor la civilización trae una pulcritud salvadora: aparece la higiene corporal y también la mental-ideológica -en los capítulos siguientes veremos la importancia de la higiene en la concepción de la ciudad de La Plata como modelo de ciudad civilizada-. Se oculta la hediondez americana bajo los buenos modales y el pensar verdadero, objetivo, pulcro y universal desde lógicas y gramáticas irrefutables. Sin embargo, un vaho hediondo flota por nuestra América, molestando, incomodando; es la presencia de la Otredad captada desde la nariz antes que, desde la inteligencia, presencia estética porque se refiere a un sentir, un percibir, una *aisthesis*, una apertura al mundo desde los sentidos, «el hedor entra como categoría en todos nuestros juicios sobre América, de tal modo que siempre vemos a América con un rostro sucio que debe ser lavado para afirmar nuestra convicción y nuestra seguridad. Un juicio de pulcritud» (Kusch 1986:12). Por eso, la primera solución que ofrece la civilización occidental para los problemas de América apunta a implantar el orden de la pulcritud y nos revela el secreto del hedor: volver a experimentar ese miedo original que el hombre creyó dejar atrás con la creación de la pulcra ciudad, la civilización y sus ideas seculares, al mismo tiempo que abandonó a sus dioses. El hedor desenmascara aquel miedo existencial profundo que, como seres humanos nos identifica con el indio y que la pulcritud no puede borrar

definitivamente, porque es un miedo que se huele y está antes de la oposición pulcro/hediondo, en lo profundo del Estar en el mundo. El Hedor des-oculta lo que la Pulcritud en-cubre. En *Geocultura del hombre americano* (1976), se concentra en una estética popular y afirma que, en el arte, importa el sujeto que produce, no el objeto producido y no tanto el sujeto individual sino el colectivo de un Pueblo. En el acto creador de una obra acontece una cultura. El artista encarna al pueblo y el pueblo se reconoce a sí mismo en el artista y su obra. El sentido de una obra no se agota con el autor, sino con el Pueblo; en esa línea, autor y obra son dos dimensiones, pero el verdadero sentido que tiene una cultura y su arte se da en la tercera dimensión del Pueblo.

La estética mediadora del rostro del otro en Osvaldo Ardiles

El texto icónico de la estética de Osvaldo Ardiles es «Lo estético como mediación liberadora», preparado como ponencia para el II Congreso Nacional de Filosofía en Córdoba, e incluido luego en el texto *Vigilia y Utopía. Problemas filosóficos contemporáneos* (1980). Allí desarrolla su tesis fundamental: que el rostro trascendente del otro -noción que toma de Levinas- del que parte toda Filosofía de la Liberación, está mediado por lo estético y lo artístico. La identidad cultural se manifiesta como previa a su trascendencia ontológico-metafísica, con lo que la estética estaría en la base del encuentro con la alteridad. Esta mediación estética sensible del rostro de los oprimidos para poder abordar seriamente la opción por los excluidos como principio forma el núcleo de una estética liberacionista. Para Ardiles (1975), la obra de arte manifiesta las determinaciones óntico-ontológicas del hombre en su totalidad cultural socio-históricamente situada. Ardiles considera que la importancia del arte está en su carácter cuestionador al proyectar mundos posibles, negando lo establecido desde la libertad creativa, ser «anti-arte» del arte del aparato civilizador opresor del sistema, se puede tomar como analogía del antidiscurso kuschiano. La fuerza política del arte se halla en la liberación de la sensibilidad y la percepción -la liberación de la *aisthesis*- necesarias para la transformación social. La negación dialéctica y la imaginación creadora de mundos posibles son elementos fundamentales del arte como operador de utopías que nos sumergen en el ámbito existencial de la fiesta y el ocio, por fuera del consumismo del sistema, y nos anticipan un mundo nuevo sin violencias ni represiones; aquí vemos la herencia marcusiana del autor. El arte trasciende la obra al ser transformador de la sociedad en su negación dialéctica de la realidad opresora y concientizar desde su función crítico-liberadora mostrando las posibilidades de una cultura. La obra de arte es una mediación óntica de un proyecto existencial ontológico, y como mediación, guarda las características del ser histórico-social que está mediando al traducirlas al lenguaje artístico. El arte es un logos estético sensible

revelador devenido en praxis liberadora, constituye parte fundamental de una crítica social con carácter revolucionario; clara evidencia de la herencia de la estética marxista. Ardiles privilegia ante todo el vínculo estética-política en las praxis artísticas y se distancia un poco de la analéctica de la Filosofía de la Liberación, en cuanto no concibe la exterioridad levinasiana como un más allá de la Totalidad, una trascendencia, sino que considera el conflicto desde el interior de la Totalidad y, desde allí, construye la alteridad aplicando la dialéctica marxista y el método hermenéutico. El filosofar, para este autor, adquiere una dimensión estético-ética cuando los intelectuales se sensibilizan ante la opresión del otro y se transforman en militantes; para eso resulta necesario construir una sensibilidad y una racionalidad distinta a la moderna -eurocéntrica, colonial y opresora- que tenga como base lo popular.

La analéctica estética de Enrique Dussel

Enrique Dussel, si bien se concentró principalmente en los aspectos éticos-políticos de la filosofía, brinda unas primeras reflexiones estéticas en *Estética y ser* (1969) en las que, heideggerianamente, entiende que el arte comprende el ser y lo desvela, que el artista trasciende las meras cosas y recupera su sentido opacado por la mundanidad del mundo. Por lo tanto, el artista como el filósofo desnudarían el ser de los entes, jugando un rol importante para su propia cultura al recuperar el sentido del mundo en una época y geografía determinada -el ahí y ahora del Ser Pueblo-. Afirma allí que el arte popular constituye el lugar privilegiado en donde se «des-cubre» el sentido histórico de un Pueblo. Con *Cultura imperial, cultura ilustrada y liberación de la cultura popular* (1973) Dussel da un giro decolonial que comienza a apartarlo definitivamente de los rastros de eurocentrismo en su pensamiento. En este texto critica el *Facundo* de Sarmiento (1845) y su concepción de «civilización o barbarie» como categorías de análisis de la cultura nacional. Presenta allí un anti-discurso del *Facundo* y, al igual que Rodolfo Kusch unas décadas antes, invierte la relación valorativa del discurso de civilización-barbarie, al poner en primer lugar el No-Ser de los pueblos indígenas, negros y mestizos nuestro-americanos. Señala el «pecado original» de la Nación Argentina en la matanza y exterminio indígena de las sucesivas campañas al desierto, y en el honor ostentado de ser una Nación progresista sin indios ni negros. Advierte cómo la cultura nacional de las regiones dependientes se divide en la *cultura ilustrada* de las elites, que constituyen un centro-periferia y en la *cultura popular*, equivalente a la periferia de la periferia. Y tan provocadoramente como Kusch, señala que la única garantía que tiene ese Pueblo de conservar su sí mismo es desde el analfabetismo, vale decir, de un hablar propio considerado hablar mal o no saber escribir desde la mirada de las gramáticas hegemónicas. Mantenerse en la exterioridad de la cultura dominante es

lo que necesita un pueblo para resistir y generar, desde su propia mismidad popular, la liberación de la dependencia, porque siempre son los oprimidos exteriores al sistema. Si trasladamos todo esto a la estética, ya contamos con un programa de Estética decolonial. A partir de ese giro, Dussel se propone en un artículo de 1979, «Arte cristiano del oprimido en América latina. Hipótesis para caracterizar una Estética de la liberación» esbozar las características de una Estética de la Liberación desde el arte sacro, al considerar la necesidad de que éste exprese los gustos del pueblo no tenido en cuenta por las ideologías artísticas dominantes y por su conexión con el núcleo ético-mítico sagrado de un Pueblo. Al principio pensaba que el arte de las vanguardias proféticas junto al Pueblo -el de los artistas-intelectuales orgánicos, comprometidos con la lucha del Pueblo- eran factores de liberación; después de la revolución zapatista en Chiapas, minimizará el rol de las vanguardias para valorar más a los artistas de retaguardia que acompañan las necesidades del Pueblo y practican una estética obediencial a este.

Uno de los grandes aportes del pensamiento dusseliano a la estética de la liberación fue la aplicación del método analógico dialéctico. Con él recuperamos la Ética -su principal preocupación- desde la Estética, resignificada como la sensibilidad por la Alteridad, no centrándose tanto en lo bello o en el arte, en clara sintonía con Osvaldo Ardiles, como se vio antes. La analéctica se convierte en la metodología de una praxis estética-ética-política de reconocimiento sensible del otro como otro en la inmediatez de su propia existencia. Descubre la importancia de un primer momento estético liberador: sentir-percibir al otro, visibilizarlo, reponiendo el Ser al que era un No-ser ante mí; un momento previo de cualquier teoría, paso fundamental para sacarnos y descentrarnos de nuestra mismidad totalizadora y autosuficiente, ablandando las categorías básicas de nuestro sentir y pensar por la in-corporación del otro en un cuerpo a cuerpo, propio de la estética y la ética. La percepción estética del otro diferente como «sensibilidad-ante» al cual no tenemos acostumbrados nuestros sentidos justamente por su ajenidad constituida desde la mismidad, puede resultar incómoda, ruidosa, desagradable, fea, hedionda y el primer instinto puede ser apartarnos para refugiarnos en una mismidad confortable. Así se rompe la relacionalidad propia de lo estético, se abre una grieta en el Ser, una falta, en la anestesia - del griego *an-aisthesis*- especie de anti-estética que opera invisibilizando -o sea, desapareciendo- como insensibilidad de los sentidos/sentimientos. También podría darse que el otro nos deslumbre y nos agrade desde su alteridad, que nos seduzca a veces con idealizaciones que rondan la colonialidad y la dependencia tóxica, como supo hacerlo Europa en América. Salir verdaderamente al encuentro de ese otro diferente implica un ablandamiento de rígidas estructuras del sentir y del pensar ya que, partir de la exterioridad es ponernos analógicamente en el lugar del otro, hacer el vacío a sí mismo; partir de la

mismidad es colocarlo en una relacionalidad periférica que no puede evitar subalternizarlo, porque ese es el núcleo del etnocentrismo.

Un segundo momento o dimensión ética de la analéctica es el de la responsabilidad mutua, en el que estas actitudes estéticas centradas en la sensibilidad hacia el otro se transforman en compromiso. La dialéctica insensibilidad/sensibilidad ante el Otro resulta determinante en la actitud estético-ética de la analéctica. En un tercer momento o dimensión cognitivo-epistémica podemos teorizar sobre la Alteridad, aunque, gracias a los dos momentos anteriores, no devendrá un razonar frío y abstracto, sino un co-razonar, un razonar-con o razonar desde el otro. El método analéctico desde lo estético nos lleva a una filosofía empática a base de corazonadas, noción que Kusch desarrollará aún más luego. Si el rostro del otro y su Mundo se me presentan como feos o desagradables -desde los cánones de mi totalidad- solo la simpatía, la compasión, puede hacerme sentir lo bello ontológico, la verdad existencial del ser propio detrás de su aparente fealdad y trocar la bella-fealdad descubierta en analógicamente bella y, de este modo, ampliar mi horizonte estético desde un sentir des-anestesiado por la trascendencia del Otro diferente. Al mismo tiempo puedo des-cubrir, sentir la fealdad ontológica detrás de la aparente belleza de un Yo-conquistador y opresor de Mundos Alternos.

En *Siete Hipótesis para una estética de la liberación* (2017), Dussel reelabora lo anterior aplicando la analéctica al interior del momento o campo estético de la siguiente manera:

1) *Fase del reconocimiento*: un paradigma totalizador estético vigente nos domina e impone sus cánones desde una relación de colonialidad. Principalmente, impone en forma encubierta su forma de sentir y percibir el mundo -la *aisthesis* a la que nos referimos antes- subestimando a las otras formas exteriores o periféricas. Nos impone sus criterios del sentir de belleza y fealdad, placer y dolor, conformando nuestros deseos y nuestros miedos para que seamos obedientes y funcionales a ese paradigma. Los gustos y deseos propios son re-moldeados desde ese paradigma extraño, que nos indica que es mejor oler, que no hay que tocar, qué sabores son más ricos, en dónde está el asco, quiénes tienen que desagradarnos, quiénes darnos miedo, cómo se sufre, dónde poner el propio deseo. Desde el comienzo de la colonización americana se armaron maquinarias aceitadas del terror, la violencia física y simbólica, la violación, la represión, la humillación, el castigo terreno -y el de ultratumba, con el infierno- con sus propias instituciones del terror especializadas, que se complementaban y desalentaban cualquier acto -incluidos pensamientos o sentimientos- de rebeldía. Una sensibilidad aterrada, una conciencia aterrada, se des-potencia -se torna infértil- y se des-politiza, o sea, se vuelve inactiva. Esta constituye la empresa disciplinadora-colonial donde incluso las instituciones religiosas inquisitoriales coloniales cumplían también un rol funcional.

2) *Fase de la negación*: el sistema vigente negador de lo otro -la exterioridad excluida- es ahora negado desde una mismidad que se reconstruye, se libera, abriendo la esperanza de una nueva totalidad inclusiva en un antidiscurso. El mundo empieza a verse desde otra óptica para comenzar a transformarlo. En esta fase, la negación se nos presenta como desobediencia estética a los cánones dominantes, al gusto y a las formas de sentir/percibir en relación con las desobediencias de otros ámbitos: política, epistemológica, económica, etc. Una Estética de la Liberación debe partir de allí: de lo hediondo, de lo feo, de lo ruidoso, del grito de dolor de los oprimidos, de la no-blanquitud, de lo herético o heterodoxo, de la falta de modales, de la falta de calidad, del analfabetismo, del silencio, del dejarse estar, de los sentimientos negados, de las minorías rechazadas, del no-ser alguien, etc.; en definitiva, de lo no canonizado por la estética dominante y sus ideologizados regímenes visuales, auditivos, táctiles, olfato-gustativos y sentimentales. Y si la filosofía del colonizador pone a la razón con sus construcciones metafísicas por encima del sentimiento, entonces nosotros partimos del sentimiento, de aquello *pathos-lógico*, para descolonizar la razón. Convertimos al arte y a la estética en filosofía primera sentipensante.

3) *Fase positiva-creativa de una nueva estética transmoderna y pluriversal*: una nueva actitud ante la vida y el mundo, que no puede ser la de la estética moderna ni la de la postmoderna -fenómeno todavía eurocentrado e inseparable de la modernidad- que, por eso, llamamos estética «transmoderna», como la denominó Dussel. Ante el asesinato de las estéticas de la alteridad -un «estilicidio» inducido- que trajo la modernidad colonial, reconocido en la 1ª fase, se vislumbra una resurrección estética en la que todos ganan por una «ecología de sentires», a decir de Boaventura de Sousa Santos (2010). Esta ecología de formas artísticas en la que ninguna forma de sentir ni de expresarse se pretenda superior, ni universal unívoca, donde una estética y un arte pluriversal sean el dominio común. Dussel (2017) caracteriza a esta estética como brotada de la potencia estética de cada Pueblo en un movimiento análogo al que hace en su política²². Considera una estética obediencial al gusto del Pueblo y no a la estética dominante. El artista ejerce la *potestas* -o sea, un poder de base delegado- estética cuando lo manda el Pueblo -y obedece creando- que es el único poseedor de la «potencia» -el origen del poder- estética de una cultura. El Pueblo es el sujeto colectivo del Gusto, que es comunitario antes que individual, y popular antes que elitista.

²² Se puede visualizar un esquema más completo del pensamiento político de Dussel en *20 tesis de política*. México: Siglo XXI Centro de Cooperación (2006).

Cierre al marco teórico y anticipo de una lectura analéctica desde las esculturas de la catedral: mirando el horizonte desde el fundamento

Consideraba, al comenzar a pensar el proyecto escultórico que, si quería desarrollar una poética basada en lo popular y lo americano para una catedral diseñada por una elite eurocéntrica, era necesario generar una *grieta estética* en su discurso por donde poder introducir una cuña de interpretación histórico-crítica al proyecto fundacional de la ciudad desde el Otro dejado de lado en él. Las grietas en las rocas, como las juntas o los intersticios del empedrado, constituyen oportunidades para que surja la vida, porque se llenan de Tierra, basta «dejarlos Estar» y alguna pequeña flor silvestre surgirá en el lugar más inhóspito o menos esperado. La flor en el empedrado de la ciudad: todo un emblema de la resistencia de la Mapu y una metáfora decolonial.

Como vimos, el proyecto escultórico comenzó por la pregunta inicial de la filosofía de la liberación: *¿Quién es el otro negado?*, o sea: *¿cuál es la exterioridad a este sistema que quiero analizar?* Es la pregunta por el no-ser, la antítesis de la pregunta del *dasein* heideggeriano que se pregunta por el Ser; es preguntar por el Trascendente: por el fuera del proyecto, por el fuera de la historia, por él fuera del sistema... por el fuera de la ciudad o de la catedral. En la pregunta enunciada desde un proyecto escultórico convergen los tres fundamentos que hemos desarrollado hasta ahora, porque la pregunta por el Rostro del Otro es a la vez teológica, filosófica y estética y, además, situada. Deviene pregunta historiográfica, o sea, por la manera (o el arte) de escribir la historia. Veremos que, tanto la pregunta por el sentido de la identidad nacional o por su historia, con sus discursos y antidiscursos historiográficos, lo mismo que la pregunta por la historiografía del arte, cuando nos preguntemos luego sobre el sentido del gótico o del neogótico en Europa y América, se entrelazan en un tejido y, a su vez llevan puestas de fondo las marcas del «telar de triple fundamento» que trama estos capítulos que vimos. Así esperábamos que, cuando llegara el momento de crear desde América una poética para la catedral, esta estuviera bien fundamentada -recordemos que el fundamento no debe ser principalmente teórico o discursivo sino ritual-emotivo, ya que, en la base, siempre se hallará el *sensus fidei* de un pueblo: el Sentido que su fe o sus creencias le dan a las cosas más sagradas para él-.

Por ende, encarar el discurso fundacional de la ciudad de La Plata -que incluye lo histórico, político, cultural y urbanístico- o el discurso teológico o arquitectónico de su catedral desde aquellas esculturas platenses implicaba el «reconocimiento de rostros» de la historia nacional. En el discurso civilizador de la Generación del 80 y en su correlato artístico-urbanístico de la ciudad capital bonaerense faltaban el indio, el negro, el mestizo, los gauchos, los caudillos federales y también el catolicismo popular latinoamericano, cada

uno de ellos con sus propios proyectos. O sea, todos los que eran catalogados como «bárbaros» por las elites eurocéntricas, tanto las del roquismo liberalista como por las del clero de la romanización. Para el discurso de esa generación, lo latinoamericano era *sin-alter-nativas*, es decir, desprovisto de la alteridad del otro nativo, era indefectiblemente Ser Europa en América.

¿Cómo visibilizar al excluido?, ¿de qué manera reintroducirlo en un discurso fundacional que los ignoró?, ¿cómo hacerlo desde el pensamiento visual de una práctica artística? La oportunidad de diseñar las esculturas del completamiento me brindó la ocasión para experimentar sobre esto. Aquella era un edificio fundacional inconcluso y su discurso visual original eurocentrado estaba incompleto al faltar las torres, las torretas y las esculturas, entre otras cosas. Crear desde la falta significaba la oportunidad de introducir en alguna parte del discurso civilizatorio fundacional -en este caso, su versión encarnada en la catedral- un contra-discurso de la barbarie americana escondido bajo tierra por la generación fundadora, aunque ello significara, en parte, modificar aquel proyecto original de una catedral blanca, de apariencia europea, introduciendo en el discurso arquitectónico de un cristianismo tradicional eurocéntrico un antidiscurso liberacionista latinoamericano, lo cual implicaba generar un contraste o un contrapunto de sentido.

Pensar esculturas que evocaran indios, negros, gauchos, o incorporasen simbologías precolombinas, o buscaran inspiración en las artesanías religiosas populares, no constituye un recurso demasiado original, por cierto; de hecho, deviene casi un cliché. Resultaba interesante, no obstante, establecer un cliché latinoamericanista dentro de otro cliché eurocéntrico para jugar con la diferencia. Obviamente que todas las resoluciones -de forma como de contenido- que buscaba, jamás habían estado en mente de los fundadores y diseñadores de la ciudad y de la catedral quienes, seguramente, hubieran esperado esculturas simil-góticas, o quizás neoclasicistas eclécticas, como las de las plazas y los monumentos que poseemos de la ciudad fundacional. Sin embargo, tomé la decisión de traicionar aquellas posibles expectativas construyendo un discurso visual «a contramano» que, como platense, sentía con derecho de hacer porque también es mi ciudad y mi catedral. Las esculturas, en el entorno de la inmensa mole arquitectónica de la catedral y de la ciudad, pasan inadvertidas, resultan periféricas e insignificantes, aunque sumen casi un centenar y tengan más de dos metros de altura. Ese fue el momento de la negación, de la resistencia y la desobediencia estética a la que nos invitaba la analéctica dusseliana que me convirtieron en un *traduttore traditore* de una parte del proyecto fundacional.

¿Cómo sería una estética de la negación entendida como alter-nativa a la estética ya establecida en la catedral? ¿Tendría que manifestarse como una estética inmodal de lo feo, de inferior calidad, incorrecta de la canónica eurocentrada? ¿Se podía inventar un

neogótico en las esculturas que reflejara -en los inmodismos de su lenguaje- a aquellas alteridades ignoradas? Estas preguntas comenzaron a circular y a manifestarse en forma de intuiciones previas al proceso creador, al tiempo que movilizaban la puesta en manos a la obra ya que «la mano» ahora asumiría las riendas del pensar. No obstante, faltaba algo: había que descifrar el gótico y el neogótico que servía de soporte o fondo formal donde se montarían las esculturas y se entroncaría con su poética para situarla en el Río de la Plata.

PARTE II (2° ACTO)

MUNDO GÓTICO

4° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en una interpretación de la poética goticista para adaptarla a América

CAPÍTULO 4

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA GÓTICA MEDIEVAL: SU ASPECTO FLEXIBLE Y PLURIFORME, MESTIZO Y ARRAIGADO A LAS GEOCULTURAS LOCALES

El entorno neogótico de la catedral no resultó un tema menor a la hora de diseñar las esculturas que lo acompañarían, sobre todo, en la decisión de acompañar o no la fidelidad estilística de las formas góticas, para lo cual debíamos contar necesariamente con una interpretación o una teoría previa del gótico. Se presentaba la disyuntiva de continuar los aspectos ya trabajados por otros -un neogótico de purismo eurocentrado- o bien intentar un «nuevo neogótico» propio y novedoso a partir de ellos y de nuevas interpretaciones. Cualquiera fuera el camino por emprender, antes de definir una posible poética neogoticista, resultaba necesario indagar más sobre el neogótico en general lo que, a su vez, conducía a desarrollar una interpretación del gótico o de los fundamentos para un goticismo como metalenguaje de góticos particulares. Aquí tomé como punto de partida los estudios sobre el gótico que Wilhelm Worringer (1957) había desarrollado en las primeras décadas del siglo XX en los que diferenciaba entre *gótico* como un estilo artístico histórico concreto, y *goticismo* como la voluntad de forma que lo sustenta, noción que, a pesar de su antigüedad y trasfondo esencialista -fruto de su época- sigue siendo valiosa. Sondear un poco sobre el origen del gótico histórico y luego del neogótico, así como en sus características generales constituyó para mí el paso previo para traducirlo en una poética neogoticista latinoamericana y rioplatense. Aparte de las características formales, importantes de por sí, interesaba hallar los alcances, los límites del gótico, sus núcleos de sentido, así como las ideologías detrás de ellos, en un barrido lo más amplio posible, como para captar su fondo y, desde allí, construir los principios generadores de aquella poética.

Estimo que es legítima la propuesta de una poética neogótica no eurocentrada, regionalizada, mestiza, heterodoxa, contemporánea y, por momentos, irreverente o grotesca, no solo por sí misma sino como aspectos del gótico que, incluso, son más fieles a su núcleo vivo de sentido, apartándolo de los purismos abstractos de un gótico ideal o

académico, más propios del historicismo neogótico del siglo XIX al cual responde nuestra catedral. En definitiva, lo que haremos en esta segunda parte es dar un paseo por el mundo gótico, para luego, en la última parte, intentar actualizarlo en una poética latinoamericana contemporánea, después de haber presentado a la ciudad y la catedral como su lugar de residencia.

El gótico como fenómeno de transición entre paradigmas de época

En primer lugar, digamos que el gótico medieval es un fenómeno amplio que abarca períodos y regiones diferentes con características propias y aspectos comunes y que, además, abarca distintas disciplinas artísticas. La expansión del gótico estuvo vinculada a un cambio de época, una adaptación de las herencias románicas y bizantinas hacia lo que no se sabía iba a constituir la transición de la Edad Media al Renacimiento que prontamente -o, quizás, simultáneamente- se abre a la Modernidad. Transición entre paradigmas distintos, un abrir caminos a ciegas entre las incertidumbres históricas, experimentando rumbos artísticos nuevos, adaptándose constantemente a los cambios: no sabían que estaban inventando el gótico. Cambios sociales, políticos, culturales y religiosos que corrían paralelos al desarrollo de las ciudades y de la burguesía como nuevo factor de poder junto a las monarquías nacionales. Un estilo urbano de arte y de vida, en el que las nuevas catedrales juegan un rol fundamental como integrador de las artes y la sociedad. Las ciudades se habían convertido en especie de fortalezas amuralladas donde artesanos -algunos de ellos devenidos en empresarios cuasi industriales-, banqueros, comerciantes, empleados de segunda sin abolengo en las cortes feudales -es decir, administrativos, domésticos, militares- habían conformado una burguesía poderosa junto a los obispos y el clero urbano. En su periferia habitaban los campesinos y el temido populacho con sus marginales, conformado por huérfanos, lisiados, prostitutas, enfermos, homosexuales, fugitivos, ladrones, traficantes, juglares, herejes y brujas que intentaban sobrevivir.

Los burgos constituían, a su vez, nodos de una red comercial y de conocimientos y establecían comunicación entre sí mediante rutas y caminos terrestres, fluviales y marítimos. Debemos tener en cuenta que, por entonces, la Europa gótica y Bizancio conformaban una especie de periferia o «tercer mundo» del islam y las grandes civilizaciones orientales. Los territorios cristianos estaban aislados entre el hasta entonces innavegable océano Atlántico por el occidente y la gélida Siberia, hacia el norte oriental, y dos poderosos imperios: el mongol, en el oriente central al norte, y el islámico, por el oriente al sur; este último, además, constituía la extensa frontera sur de Europa, al dominar todo el norte de África hasta España incluida y el sur del mar Mediterráneo. Europa era dependiente del islam en diversos aspectos; entre otros, por su carácter de mediadores

entre las grandes civilizaciones de China e India o del África profunda con sus materias primas. Esta pequeña, periférica, insignificante y dependiente Europa -mal que les pese a los europeos, aunque hayan intentado ocultarlo en las historiografías modernas- intenta infructuosamente o bien con éxitos transitorios abrirse caminos al oriente con las cruzadas bélicas²³ a fin de ganar un lugar en el centro del mundo, orientalizándose un poco.

Simultáneamente, los artesanos/artistas con sus gremios, junto a los comerciantes y banqueros con su dinero, con la ayuda popular y guiados por el clero, intentan realizar otro tipo de cruzada cristiana paralela a la de los caballeros de la guerra: la cruzada de las catedrales, una ola constructiva que convocaba a todas las clases sociales a participar de aquella muestra de la fe que constituía al mismo tiempo propaganda y visibilización de la cristiandad europea que anhelaba aparecer en el mapa global. Era una época de transición en la que las individualidades y subjetividades en Europa comienzan a afirmarse junto con las ciudades y las naciones con sus monarcas, en la que lo sacro se une a lo profano en un matrimonio no exento de roces. Las nuevas espiritualidades y teologías acompañan el crecimiento del gótico: más conservadoras, como la del cisterciense Bernardo de Claraval; otras, muy progresistas, como las del dominico Tomás de Aquino o el franciscano Buenaventura de Bagnoregio. La escolástica tardía recupera, desde el oriente para el occidente cristiano, el aristotelismo y otros conocimientos griegos y no griegos gracias al intercambio intelectual con el islam. A su vez, las nuevas ideas se expresan en imágenes acordes al gusto de las órdenes mendicantes, del nuevo clero secular, de los nuevos intelectuales universitarios, de la nueva burguesía y de las masas urbanas que empezaban a crecer en un mundo que va dejando de ser rural. Las nuevas espiritualidades cristianas terminan desplazando a las antes hegemónicas espiritualidades monásticas, como las del Cluny y el Cister. Tampoco se puede dejar de lado al hablar del gótico, el vínculo con las espiritualidades ancestrales paganas y la religiosidad popular con sus propios gustos que se entremezclan con rezagos del paganismo todavía vigente.

Desde sus primeras manifestaciones en el siglo XII vinculadas al abad Suger de Saint Denis (1081-1151) y a las reformas arquitectónicas en las iglesias y monasterios de la orden del Cluny hasta el siglo XVI, cuando es reemplazado por las corrientes renacentistas, el gótico de estos cinco siglos suele distinguirse en subperíodos generalmente vinculados

²³ El siglo XII fue particularmente célebre por las malogradas cruzadas: la célebre cuarta cruzada y la cruzada de los niños. En la primera, el llamado del Papa Inocencio III a liberar Tierra Santa termina con la invasión de gran parte del imperio bizantino y el saqueo de sus tesoros -obras de arte y sagradas reliquias, que pasan a las iglesias latinas- por parte de los Cruzados católicos, fundando el imperio latino de Constantinopla (1204-1261) y acentuando aún más la enemistad entre el cristianismo ortodoxo y cristianismo católico. La otra cruzada infame fue convocada por unos excéntricos visionarios que reunieron entre 30.000 y 40.000 niños y vagabundos pobres franceses y alemanes, convencidos de que su inocencia y pobreza sería protegida por Dios y lograrían conquistar Jerusalén. Estos mayormente terminaron muertos en el camino -de hambre o bien por el hundimiento de los barcos que los transportaban- o vendidos como esclavos.

a los cambios arquitectónicos, en el que las artes plásticas suelen acomodarse y conformar un todo teniendo a la arquitectura como arte madre. La literatura y el teatro, así como la música y la danza, si bien comparten -por así decirlo- un espíritu goticista común, acorde a los tiempos, corren con periodizaciones diferentes en base a sus propios cambios y caracteres. Por otro lado, conviene destacar la geografía regional del gótico porque, si bien es un fenómeno artístico europeo, se concreta en base a adaptaciones regionales incluso en el llamado «gótico internacional», donde se puede suponer una pretensión de uniformidad mayor. Por eso sería más correcto hablar de «los» góticos y no de «el» gótico si bien, por comodidad, seguimos utilizando el término como genérico. Resalto esto porque, cuando el gótico se reedite en el siglo XIX como neogótico, se licúa ese carácter regionalista que se abría a los mestizajes y se pondrá el foco interpretativo en goticismos puros, idealizados como catálogos eclécticos atemporales de un gótico universal inexistente en la historia medieval, y la catedral de La Plata es claro ejemplo de ello.

Características formales de la arquitectura gótica: el eje del arco ojival, el eje lumínico y el eje simbólico iconográfico

Se podría describir la arquitectura gótica en base a tres grandes ejes:

1) El eje del *arco ojival* y todas sus consecuencias, vale decir: bóveda de crucería, contrafuertes con arbotantes, liberación de los muros, mayor altura y dimensión de los templos, nervaduras y adelgazamiento de columnas, agujas, ornamentación asociada, etc. En este eje se resalta la relación íntima y transparente que existe entre la estructura funcional y todo el manejo de los vectores de fuerza y cargas que estabilizan el edificio y su apariencia. Se podría decir que la arquitectura gótica es sincera, como es sincero su mensaje: no esconde detrás de las apariencias y ornamentaciones su esqueleto arquitectónico, sino que lo potencia decorativamente; no oculta su carnalidad, sino que espiritualiza a partir de ella. Como en todo, hay excepciones y también existen fachadas escenográficas que esconden la estructura interior. Veremos que el neogótico pierde esa sinceridad.

2) El eje *lumínico* de los grandes ventanales y vidrieras que se hace posible gracias al eje anterior, genera un clima, una atmósfera simbólico-espacial característica del gótico, regulada por la estética teológica de la luz que rige en toda la Edad Media y establece a Dios-luz como fuente del esplendor ontológico que se manifiesta en todas las cosas que participan de Él desde su luminosidad material, justificando así las obras del abad Suger, tal como lo expresa en sus escritos. El neogótico potenciará este aspecto gracias al uso de las nuevas tecnologías y materiales.

3) El eje *simbólico iconográfico*, que potencia la sensibilidad expresiva gótica y se halla íntimamente asociado con la ornamentación de las formas arquitectónicas, que desarrollaremos luego en el apartado de las artes plásticas. Este eje en el neogótico se verá bastante empobrecido, salvo en las grandes iglesias católicas.

De estos tres ejes, el más característico es el del arco ojival o apuntado, o sea, dos fragmentos de dos curvas de círculos unidos en la clave formando un ángulo y cóncavos hacia adentro²⁴ porque constituye el punto a partir del cual se desarrollan todos los demás. Las fuerzas que circulan por los arcos disminuyen el empuje lateral y permiten mayor altura al edificio. Otro elemento central es la bóveda de crucería, formada por dos arcos ojivales cruzados en diagonal que distribuyen los pesos de los techos y los muros, permitiendo de este modo abrir grandes vanos para los ventanales. Estos se van repitiendo en tramos cuadrados o rectangulares cuyos lados y diagonales son los arcos apuntados, a lo largo de las naves y el crucero. Los muros pierden función de sostén y los empujes de los arcos descansan en arbotantes y contrafuertes, un sistema de arcos exteriores que reciben y soportan el empuje de las bóvedas de la nave central y lo descargan hacia la tierra; están además decorados con pináculos que refuerzan la función los contrafuertes con su peso. Estos elementos permiten liberar el muro a grandes ventanales y vidrieras también de forma ojival o rosetones redondos, que son características del gótico y responden al segundo eje articulador. Las fachadas guardan un orden matemático en el cual se distribuyen los llenos -las fábricas de ladrillos o sillerías de piedra- y los vacíos -o sea, pórticos y ventanales-; estas suelen estar estructuradas por niveles ascendentes. El primer nivel corresponde a los pórticos; el segundo, a los grandes ventanales y rosetones los que, en el interior del templo se corresponden con el triforio, y el tercero -el nivel de las terminaciones de altura- con torres y agujas. La fachada principal y, a veces, las de crucero están flanqueadas por dos grandes torres adosadas lateralmente a ellas que suelen terminar en remates piramidales y finas puntas llamadas agujas. El crucero suele rematar en una torre-aguja que en ocasiones alcanza y hasta supera la altura de las torres de las fachadas; otras veces, se ve una sola torre lateral o central. En el crucero, el cimborrio gana altura y se enriquece con grandes ventanales que inundan de luz el altar. Otros elementos complementarios son los pilares, por lo general, nervados, del interior que reemplazan a las vetustas columnas románicas y donde los capiteles suelen perder importancia; los gabletes, que son remates a modo de frontón triangular y las características gárgolas con la función de desagüe pluvial. Las plantas son basilicales de

²⁴ Independientemente del lugar y fecha de origen del arco ojival o su uso anterior al gótico en el románico del sur de Francia, por los normandos del norte o por el Islam, indudablemente fue el gótico el que lo utilizó como recurso característico y lo desarrolló hasta su máxima expresión, al punto que se lo identifica con él.

cruz latina con tres o cinco naves, con amplios ábsides, que dan lugar a girolas -los deambulatorios- para circular y capillas laterales. Todo está tan interrelacionado que la destrucción de alguno de estos elementos pondría en crisis estructural a todo el edificio y es justamente esta trabazón orgánica la que le permite ganar altura. En comparación con el románico, el gótico se ve monumental a la vez que liviano y calado, por sus ventanales y ornatos, luminoso y etéreo. Todos estos recursos los encontramos en la catedral de La Plata, aunque -como buen ejemplo de neogótico- asumen carácter escenográfico y esconden las modernas estructuras de hierro, hormigón o aluminio y otros materiales contemporáneos. El espacio interior que genera el templo, a menudo pasado por alto por la grandiosidad del exterior, constituye el elemento principal de la arquitectura sacra que representa el gótico, porque allí está el centro de una catedral: el altar-retablo, el *axis mundi* de sentido a partir del cual se articulan todos los recursos arquitectónicos y artísticos, junto a la estética de la luz y sus fundamentos teológicos. Los templos góticos -sobre todo las catedrales- se hacen visibles principalmente por su altura, traccionando gravitacionalmente hacia sí a toda la ciudad. Toda la arquitectura conforma un inmenso campo de fuerzas visual-espacial que succiona hacia el centro, principalmente en el interior, y hacia arriba en la totalidad del edificio. Reclaman una contemplación dinámica y sensorial en la que intervienen todos los sentidos y donde los elementos que ofrece la arquitectura y la imaginería impiden la quietud reposada, dando así una fiesta propiamente sinestésica. Por eso Bernardo de Claraval, más afín a una mística de un monacato austero más rígido, conservador y tradicional, prefería una contemplación sin distracciones sensualistas -como la que asume el gótico más rural y despojado del Císter- y despotricaba contra las riquezas ornamentales y visuales que tenían las concepciones del gótico cluniacense urbano del abad Suger.

El carácter pluriforme del gótico y sus mestizajes²⁵. Un paseo por la variada geografía del gótico. La unidad de un estilo desarrollado en toda Europa en la diversidad de sus variantes locales y epocales

La mayoría de los estudios sobre arquitectura gótica periodizan el gótico según el modelo francés en: gótico *inicial* o primitivo (s. XII), *clásico* (s. XIII), *radiante* (entre mitad del s. XIII a mitad del s. XIV), *flamígero* (entre las mitades de los siglos XIV y XV) y gótico *tardío* (segunda parte del s. XV y durante el s. XVI, hasta su pérdida de hegemonía total por los estilos renacentistas). También se suele diferenciar el gótico del *post-gótico* -

²⁵ Para este paseo por la geografía del gótico, así como para los ejemplos de los principales edificios representativos véase: De las Casas, et. al. *El Gótico. Arte de la Baja Edad Media* (2009), en especial, el capítulo 2.

supervivencias del gótico entre los estilos dominantes durante el siglo XVII y hasta el final del s. XVIII- y se lo diferencia, además, del *neogótico* que constituye una relectura del gótico desde el trasfondo romántico y los historicismos del s. XIX que continuó con fuerza hasta las primeras décadas del siglo XX.

El gótico no constituyó un fenómeno homogéneo; por el contrario, fue un estilo abierto a los arraigos locales y sus idiosincrasias. En los cinco siglos de hegemonía del gótico en Europa, principalmente en su mitad occidental -si bien se dieron experiencias góticas en el oriente europeo mezclado con lo bizantino, o incluso en Creta y el transitorio Reino latino de Jerusalén- se desarrollaron variantes regionales. Una de las más importantes se dio entre el norte y el sur, que podremos distinguir mejor si se compara el gótico alemán o del Báltico con el gótico mudéjar español o con el italiano. Intentaremos hacer un paseo geográfico por la arquitectura gótica a partir de su icono más representativo: la catedral. Esto nos permitirá comprender mejor los orígenes del catálogo de la poética arquitectónica de la catedral de La Plata y fundamentar el mestizaje de su nuevo proyecto escultórico en algo que resulta innato al gótico medieval: la adaptación geocultural.

Al poseer Francia lo que podemos llamar hoy el acta de bautismo de este estilo, con el abad Suger de Saint Denis como su padrino, algunos tendieron a idealizar el gótico francés como modelo universal si bien se constatará que la realidad lo desmiente, aunque no se pueda negar que el esquema gótico básico nace allí. Como ejemplo del gótico fundacional francés, y primer hito referencial, podemos citar la abadía de Saint Denis en París, iniciada por Suger en 1132. Transformar la anterior iglesia carolingia con las nuevas formas arquitectónicas, centradas en las bóvedas de crucería y sus arcos, desmaterializando el edificio con el caudal de luz que ingresaba de sus nuevos ventanales decorados. Ésta sirvió de modelo a las catedrales de Sens (iniciada en 1140) y a la de Senlis (iniciada por 1151), ambas con fachadas asimétricas por faltarles una de las torres. También es de este periodo la emblemática catedral de Nuestra Señora (*Notre Dame*) en la capital del reino, iniciada en 1163. El siglo XIII abre la faceta *clásica* del gótico con la catedral de Chartres, iniciada en 1194; como novedad desarrolla los sistemas de arbotantes hasta hacerlos dobles y la llamada cabecera macrocéfala con doble girola y capillas radiales, la nave central gana altura por sobre las laterales, lo que incrementa las posibilidades de desmaterialización de los muros por ventanales aún más grandes y altos; y el impulso vertical se acentúa adelgazando los pilares y generando el pilar acantonado con núcleo cilíndrico rodeado de cuatro columnillas que conecta directamente el piso con las bóvedas. La ganancia en altura y luminosidad caracteriza este periodo, así como las asimetrías en sus frentes. Paradigmáticas de este período son la catedral de Reims, comenzada en 1211, y la de Amiens, con sus torres asimétricas terminadas en terrazas como Notre Dame, iniciada en

1220. Se destaca, además, un gótico francés clásico meridional completamente diferente al de las catedrales del norte, como el de la catedral de Albi, iniciada en 1182, en ladrillo a la vista, con una inmensa torre en la fachada que eclipsa a la otra, con predominio del muro, con pesados contrafuertes sin arbotantes y, como consecuencia, un menor espacio de vidrierías y poca luminosidad -en climas soleados y cálidos como los de las áreas mediterráneas, algo de oscuridad y sombra brindaba refugio-. Con frecuencia el gótico del sur reemplaza los vitrales por murales o mosaicos y su planta es de tipo salón, con una sola nave y techo plano con azotea.

El siguiente es conocido como gótico *radiante*, en referencia al desarrollo de los rayos en los rosetones a modo de la rueda de un carro. Esta etapa busca luminosidad, desmaterializando al máximo los muros al reemplazarlos prácticamente con vidrierías. El primer ejemplo del tipo radiante es la catedral de Beauvais, comenzada en 1225, sin torres que sobresalgan en altura respecto de los techos; sin embargo, los contrafuertes y pináculos, junto con los arbotantes, compiten en altura con las torres, dando la sensación de estar rodeada por múltiples agujas que se elevan hacia el cielo desde el piso. Sus enormes rosetones radiales la llenan de luz, llevando casi al límite el concepto de lo diáfano. En cuanto a luminosidad, juego de luces y colores la referente sin discusión es la Capilla Real (*Sainte Chapelle*) de París, construida alrededor de 1250. Fue concebida como relicario o pieza de orfebrería arquitectónica para albergar en la planta baja, las santas reliquias de la Pasión de Cristo traídas por el rey Luis y, en la planta alta, funcional capilla palatina. Representa el triunfo de una arquitectura sin muros o de muro totalmente vidriado. En el siglo XIV debido a la llamada *Guerra de los Cien Años* con Inglaterra, el ímpetu constructivo gótico se frenó o se anuló, por lo menos en lo religioso, ya que los arquitectos y constructores de catedrales tuvieron que reconvertirse en constructores de fortalezas con torreones cilíndricos y techos cónicos, típicos de los códices y los cuentos de hadas o de aparejos de guerra, y en el mejor de los casos, de alguna arquitectura civil, como el palacio-fortaleza de los Papas en Aviñón. Al terminar la guerra a fines de 1453 y retomar las construcciones religiosas, se pone de moda el llamado gótico flamígero que coincide con el estilo del gótico internacional en pintura. Se caracteriza por la decoración de las tracerías con curvas y contracurvas que evocan las llamas del fuego y se limita principalmente a remodelaciones o terminaciones de edificios ya comenzados, debido a que la crisis de postguerra impedía iniciar grandes construcciones. Representativas del *flamígero* son la iglesia abacial de Saint Ouen en Rúen, iniciada en 1318, con torres caladas como tejido de encaje, y la iglesia de la Magdalena de Troyes, iniciada en 1208, con una única y pesada torre lateral de remate plano. Luego vendrá el gótico tardío del siglo XVI que se hibrida con elementos de la arquitectura renacentista y con otros de tradiciones regionales. Se torna estilo periférico -incluso reaccionario- respecto de la hegemonía

clásica que expande el Renacimiento, fue desarrollado principalmente fuera de Francia, con importantes logros en España, Portugal e Inglaterra. Su novedad está dada principalmente en los aspectos decorativos rebuscados y virtuosos, así como en una pérdida de la importancia de la luz. Podríamos poner como ejemplos del gótico tardío francés a la catedral de Tours, iniciada en el s. XIII, continuada hasta el siglo XV y que se constituye en un muestrario de la periodización ya que conserva elementos clásicos, radiantes y flamígeros sucesivamente, cuyas torres fueron finalizadas en el siglo XVI en estilo renacentista. Vemos cómo tomando Francia, el gótico produce una variada riqueza de soluciones, lejos de constituir un canon homogéneo; las variaciones se vuelven más importantes si nos apartamos de Francia.

Si emprendemos rumbo hacia el norte, hacia el Sacro imperio romano germano que, por entonces era una zona de fronteras móviles, se advierte que el gótico llega en el s. XIII y se hibrida con el románico de fuerte tradición. El gótico germano se caracteriza por la gran variedad de tipologías, por su altura y por el virtuosismo decorativo en piedra y en ladrillo, como por las agujas de sus torres, con bastante influencia de su vecino francés, acogiendo sus fases estilísticas. La catedral de Bamberg, comenzada en 1111 y finalizada en el siglo XIII, es uno de los mejores ejemplos de este gótico inicial híbrido. La catedral de Colonia, iniciada en 1248 y terminada en el siglo XIX, es una de las más grandes del mundo, con siete capillas radiales en su girola y constituye un icono del gótico alemán clásico, con elementos flamígeros posteriores en sus agujas caladas. Llama la atención la catedral de Lübeck, construida entre los siglos XII y XIV, por el contraste entre el rojo de sus muros de ladrillos con el verde de los techos de las naves y las agujas puntiagudas de sus torres, así como por su austeridad y la sencillez de sus volúmenes. También destacamos la Iglesia de San Lorenzo de Núremberg, del s. XIV, con su planta salón con tres naves de igual altura, que servirá de modelo a otras iglesias de este tipo, o a la catedral de Viena que es iglesia románica reconstruida a gótica en el siglo XV, con sus tejados con decorados multicolores reconstruidos en el siglo XX y su particular torre sur, que destaca por su tamaño y forma en el extremo de la nave lateral. Aún más al norte, en los alrededores del mar Báltico, se desarrolla un tipo particular llamado gótico ladrillero del Báltico, que se extenderá por el norte de Alemania, Dinamarca, Polonia y los países escandinavos. Este gótico de mayor simpleza constructiva desarrolló las posibilidades decorativas del ladrillo, a veces combina con decoraciones de piedra, contrastando con los verdes tejados y agujas, como en Lübeck. Son numerosos los ejemplos y las variaciones del gótico nórdico de ladrillo, por dar algunos nombres, la catedral danesa de Roskilde, de fines del s. XIII, de un gótico temprano de volúmenes muy simples y macizos, que sirvió de modelo al ladrillero del norte escandinavo; o la de Odense, también en Dinamarca del s. XIV, con una única torre central en la fachada, recurso que será típico de las iglesias reformistas; o la iglesia

Santa María de Gdansk, iniciada en el siglo XIV, en Polonia, una de las más grandes del mundo en gótico ladrillero; la Iglesia de Santa Ana en Vilna, Lituania, construida en estilo gótico tardío entre 1495 y 1500, pequeña pero con una intrincada fachada ornamental que logró conmover a Napoleón en su paso hacia Rusia, según una leyenda lituana; la catedral de Uppsala, en Suecia, de fines del S.XIII, de apariencia muy semejante a la de La Plata en la actualidad; y así podríamos seguir citando ejemplos de gótico ladrillero del norte. Si a esto agregamos las numerosas iglesias ladrilleras del sur europeo, caeríamos en la cuenta de que el gótico de ladrillo a la vista resulta más frecuente y popular de lo que se suele considerar, por lo menos, como característica principal de un gótico periférico que se distingue del centro francés, que es el que se tiende a idealizar.

Si nos movemos al este del sacro imperio, hacia Polonia oriental, y nos adentramos en la Gran Rusia veremos un gótico todavía más tardío, que llega en los siglos XV y XVI, a un ambiente de influencia bizantina que busca mejorar los lazos con el occidente, y donde el escaso gótico construido recibe influencias del ladrillero del Báltico. Suele darse una hibridación con elementos bizantinos y renacentistas, que de alguna manera están anticipando los eclecticismos de fines del siglo XIX. Podemos citar a la catedral de los santos Boris y Gleb en Novogrudok, o la iglesia de San Miguel de Gniezno, ambas de Bielorrusia y del s. XVI. Habrá que esperar al siglo XVIII para que el gótico llegue a Moscú, su última frontera oriental, y casi entroncando directamente con el neogótico de comienzos del siglo XIX (por ej. la catedral luterana de Pedro y Pablo) apretando y dificultando las diferenciaciones entre gótico, post gótico y neogótico.

Virando ahora hacia el extremo occidental de Europa, tenemos hacia el norte el gótico *inglés*. Como variante insular, posee caracteres propios que hibridan el gótico venido de Francia con la arquitectura autóctona anglo-normanda. Sus plantas suelen ser más largas y de cabecera plana. Las bóvedas están cubiertas por numerosas nervaduras en diseños elaborados. Las fachadas se caracterizan por no corresponderse el exterior con el interior, con formas más rectangulares y predominio de niveles de líneas horizontales articulados en varios pisos con arcos y esculturas dentro de ellos. Sus portales son pequeños y las características torres majestuosas de remate plano no se integran, por su tamaño, o bien desaparecen en la estructura haciéndose más pequeñas: paradigma de esto es la catedral de Salisbury del s. XIII o su contemporánea de Lincoln. Hasta 1250 el gótico inglés estará influenciado por el francés, como se advierte en Canterbury, pero luego dará lugar a lo que se conoce como el *estilo decorado*, con sus típicas bóvedas de abanico o palmiformes que llega a su máxima expresión en el s. XIV. La catedral de Wells, construida entre los s. XII y XV, se destaca por la cantidad de esculturas en su exterior y por las nervaduras en forma de palmera que, saliendo de los pilares, se distribuyen por las bóvedas. En el claustro de

la catedral de Gloucester o en la capilla del *King's College*, las bóvedas de abanico llegan a un virtuosismo extremo y recargado. A partir del s. XV se desarrolla el llamado gótico *perpendicular*, que será adoptado como estilo nacional inglés; este se caracteriza por su moderación en la ornamentación y por una mayor luminosidad al ampliar los ventanales, por el uso del arco conopial y por prolongar el parteluz de las ventanas hasta el punto más alto de la ojiva, dividiéndolas y acentuando la verticalidad. La simpleza de su exterior sin arbotantes contrasta con las intrincadas decoraciones de las bóvedas del interior. Ejemplos del estilo perpendicular son el ya mencionado *King's College* -su capilla- y la capilla de Enrique VII en la Abadía de Westminster.

El gótico *ibérico* y, en segundo lugar, el gótico *italiano*, serán los más característicos estilos góticos del sur. Constituyen un caso particular y originalísimo para tener en cuenta debido a su fuerte libertad de mestizaje e hibridación -con el mudéjar y el arte islámico, el primero; con lo clásico romano o griego, el segundo-. Interesa a este trabajo en particular el hispano como clave para leer al gótico como estilo *mestizo*, *abierto* y *flexible* debido a su apertura a la alteridad proveniente del islam. El gótico llegó a España y Portugal de la mano de los monasterios cistercienses en el siglo XII en sus territorios del norte. La catedral de Santiago de Compostela, del maestro Mateo, resulta clave para la transformación del románico hacia el gótico; su llegada coincide con las últimas etapas de la llamada «reconquista» la conquista de los reinos cristianos sobre los reinos del califato islámico que se habían apoderado, desde el s. VIII, del control político y cultural de la península -a excepción de unos pocos reinos cristianos en el norte-. En España, más que en Portugal, la arquitectura gótica irá acompañando la recuperación de los antiguos territorios visigóticos y se convertirá en un signo del cristianismo triunfante sobre los infieles que se expresa remodelando o directamente destruyendo mezquitas para construir catedrales góticas sobre ellas. La catedral de Cuenca es de las primeras catedrales góticas en Castilla junto con la de Ávila, en los albores del siglo XIII, y se convertirá en modelo arquitectónico para los territorios ganados al islam. Podríamos hablar, por ello, de un gótico de *frontera*, con cuasi fortalezas, más macizo y menos elegante, con influencias anglo y franco normandas. El siglo XIII será el de las grandes catedrales castellanas con influencias del gótico clásico francés, flamenco y germano. La catedral de Toledo, en el lugar de la antigua mezquita, asumirá gran valor simbólico como recuperación cristiana de la capital del antiguo reino visigodo. La catedral de León, conocida como la *pulchra*, será la más imponente y luminosa, también la más afrancesada y la menos original. En Aragón y Cataluña, regiones más independientes, se siente la influencia italiana por la ocupación aragonesa en Sicilia y Nápoles y también la francesa debido a los contactos de la corte de Aragón con el antipapa de Aviñón. Estas se hibridan con la tradición mudéjar autóctona y las pervivencias del románico, constituyendo un verdadero mestizaje con el gótico. Los aportes mudéjares e

islámicos se tornan más presentes en el gótico castellano: el arco apuntado compite con el arco conopial, el carpanel, el escarzano, el mixtilíneo y el arco de herradura, las bóvedas reciben complicadas ornamentaciones estrelladas, de nervios combados y con curva y contracurva flamígeras, combinadas con la riqueza ornamental de origen árabe-mudéjar y con las nuevas importaciones del arte flamenco. La catedral de Sevilla, construida sobre la antigua mezquita de la ciudad -de la cual respetaron algunos elementos como el alminar, reconvertido en campanario- devendrá una de las construcciones góticas más grandes del mundo. Representa más que ninguna el carácter monumental del gótico como triunfo de la cristiandad y además la gloria de España como nueva potencia europea. Esta presencia cultural mudéjar, que será permanente en lo popular -y entre los nobles, como expresión de fastuosidad o exotismo- determinó la mezcla con las formas góticas y la mutua interacción de estilos, generando el arte mestizo más característico de España: el gótico mudéjar. Este estilo explota al máximo las técnicas decorativas del ladrillo y el yeso, así como la carpintería artística que habían desarrollado los artesanos islámicos, con abundante decoración geométrica y poca imaginería -iconoclasmo moro-, suplanta al románico-mudéjar, una anterior hibridación. El gótico mudéjar combina el gótico europeo con el arte de la Alhambra. Los interiores de los templos cuentan con arabescos y decoraciones, las torres de las iglesias adquieren un especial protagonismo por sus decoraciones policromadas. La catedral de Zaragoza es un ejemplo. El gótico mudéjar de Castilla es más complejo y su centro principal es Toledo. Las iglesias de este estilo son de ladrillo, con decoración geométrica, desprovistas o con escasa imaginería en su exterior y con cubiertas que suelen ser alfarjes -es decir, techos de madera trabajados artísticamente con entrelazados y tallados- y la capilla mayor con bóveda de crucería califal -o sea, formada por el cruzamiento de nervios que no pasan por el centro y que, sin cruzarse, recorren toda la cúpula de lado a lado- típicas de Castilla, y las torres únicas van generalmente en las cabeceras, junto a la capilla mayor. En Andalucía -especialmente en la región Sevillana, de larga y fuerte tradición islámica- es donde el mestizaje gótico-mudéjar llega a la máxima expresión, hibridando con el arte almohade, el de la antigua mezquita sevillana, y con el nazarita de la Alhambra, llevando los aspectos góticos a la mínima expresión. Los ejemplos más importantes de este estilo lo muestran los palacios civiles, como el alcázar de Sevilla. Lo característico de las iglesias andaluzas gótico-mudéjar serán los azulejos decorativos en las fachadas. El triunfalismo de los reyes católicos a fines del siglo XV y de sus sucesores del XVI se vio reflejada en el desarrollo de una nueva arquitectura ostentosa y ornamental a partir del gótico mudéjar, del gótico flamígero y de la moda flamenca germana, junto a elementos del primer renacimiento italiano, hibridados todos lo que se llamará el gótico *isabelino*, en honor de la reina católica. Se lo reconoce más por las decoraciones en relieves escultóricos donde blasones y

heráldicas cobran protagonismo que por su estructura arquitectónica, que se mantiene más en la tradición gótica, y adquiere en las fachadas apariencias de retablo o tapiz oriental junto con fantasías de diverso origen e imaginería religiosa, incorporando incluso elementos exóticos inspirados en las decoraciones de los pueblos de las colonias de América o Asia sobre los inmensos arcos conopiales que protegen las puertas. Estas iglesias se caracterizan por poner el coro en un piso, sobre la puerta de ingreso. En el siglo XVI los rasgos isabelinos comienzan a mutar en *plateresco*, continuación o variante del gótico isabelino, que recepciona elementos clásico-renacentista para minimizar el elemento mudéjar al que se comenzaba a considerar impuro desde el giro eurocentrista vinculado a la moda renacentista que estaba dando la corte de España para convertirse en el nuevo centro de Europa.

Resulta de interés para este trabajo manifestar que prácticamente no se exportó el gótico a las colonias americanas. Significativamente sólo podemos hablar con cuentagotas de un gótico tardío isabelino o de un plateresco con rezagos goticistas, como en la iglesia San Nicolás de Bari -construida entre 1503 y 1508- o en la catedral primada de América, Santa María de la Encarnación de Santo Domingo -iniciada en 1523- con planta salón de tres naves, bóvedas de crucería simples, de poca altura y sin terminar sus torres, o algún otro convento con elementos góticos. Las primeras iglesias de las misiones podían incluso conservar en su simpleza algún elemento gótico, como arcos o bóvedas de crucería básicas, pero muy pronto el renacimiento y el barroco dejarán al casi inexistente gótico americano en el olvido, y habrá que esperar al siglo XIX para reencontrarse en América con formas góticas de la mano del neogótico. Los primeros edificios civiles, como la casa de Hernán Cortez, siguen el plateresco, todavía con toques mudéjar y, en el Perú de Pizarro, se funde con técnicas constructivas incaicas; las artes mestizas cuzqueñas tendrán una larga tradición.

En Italia, excepto la región norte, más vinculada al sacro imperio y a la cultura germana, el gótico fue rechazado o adaptado al gusto de larga tradición clásica -de aquí deriva el uso despectivo de «gótico» para designar este arte propio de los *bárbaros del norte* para los hijos de Roma-. En el corazón del antiguo imperio romano, se mestiza en un gótico *clasicista* que también podría entenderse como un gótico protorrenacentista. Resulta difícil separar aquí la fase del gótico pleno de la del comienzo del renacimiento debido a la hibridación clásico-gótica. Se caracteriza por ser bajo y con predominio de la horizontalidad, con planta basilical de hasta tres naves, tipo salón, y cabecera rectangular; con techos de madera y bóvedas de extrema sencillez, sostenidas por columnas o pilares gruesos, muchas veces con capiteles clásicos, utilizando frecuentemente el arco romano de medio punto en lugar del ojival. Su material preferido son los sillares de mármol

distribuidos en hiladas de distinto color que refuerzan la horizontalidad característica del sur, que va a contramano de la verticalidad del norte europeo. Los muros son gruesos y de función portante. con lo que desaparecen o son escasos los arbotantes, y sus ventanales más pequeños permiten continuar con la tradición clásica de las pinturas y mosaicos murales. Las fachadas son muy escenográficas, frecuentemente murales, que no siempre coinciden con la estructura interna del templo, y las torres están separadas de la iglesia. La catedral de Siena, realizada a lo largo del siglo XIII sobre una construcción anterior del siglo XII de Giovanni Pisano, se considera una de las obras maestras del gótico italiano, con su fachada-pantalla de decoraciones geométricas en mármoles de colores, relieves y esculturas que rematan en frontones con hermosos y coloridos mosaicos. La catedral de Orvieto es otro buen ejemplo, en ella cobra aún más protagonismo el colorido mosaico no solo presente en los frontones, sino que ocupa casi toda la fachada, el rosetón radiante está enmarcado por esculturas dentro de nichos. La iglesia de los dominicos de Santa María Novella en Florencia, comenzada en 1246, constituye un ejemplo del gótico *renacentista*, en el cual los componentes góticos se minimizan ante un gusto clásico de los florentinos que están ingresando al *quattrocento*. Otra obra que comienza gótica en el cambio al siglo XIV, pero se convertirá en uno de los iconos de la arquitectura renacentista, con la famosa cúpula de Filippo Brunelleschi, será la catedral de Florencia, Santa María de las Flores. Hermosamente decorada con diseños de marmolería, es uno de los pocos ejemplos del gótico-renacentista italiano donde domina la altura. La catedral de Milán es un ejemplo del gótico tardío -comienza a finales del siglo XIV- con influencia francesa del flamígero. Son característicos del *Duomo* los numerosos pináculos rematados en esculturas de santos. Por su prolongada construcción, que llega a 1813, también podríamos considerarla un ejemplo de post-gótico, que casi empalma con el neogótico.

En la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII, en pleno renacimiento, y en el contexto de un gótico *tardío* coqueteando con el *post gótico*, surge -anacrónico, como reacción tardía a tanto mestizaje- un movimiento purista y conservador que reclama el retorno al gótico *clásico* despojado, según el modelo francés. Es un purismo fundamentalista, una especie de *restauración gótica*, que idealiza una supuesta ortodoxia del gótico -algo que, como se vio anteriormente, no existió en el gótico real- antes de desaparecer entre el manierismo y el barroco. Puede ser considerado un antecedente del movimiento neogótico del siglo XIX que cierra el ciclo goticista.

Si algo muestra el largo tour realizado por la geografía arquitectónica del gótico de las catedrales -que no deja de ser una mínima muestra del universo de la arquitectura gótica- es que el gótico no constituye un fenómeno uniforme sino, más bien, *plural, abierto y flexible* a los mestizajes locales y representativos de las identidades nacionales y regionales,

vinculado con los contextos históricos-culturales de las diferentes geografías; un estilo artístico arraigado que no se construye desde modelos abstractos o tipos puros, puesto que no existe un modelo universal del gótico. El carácter mestizo es el más real del gótico, mientras que el supuesto purismo resulta, en consecuencia, mera ideología. Sostener que el gótico del norte es «más auténtico» que el gótico del sur, o que el gótico del centro francés es «más puro» que el periférico -gótico mudéjar o isabelino, por ejemplo- es cuestión de hegemonías o perspectivas historiográficas, pero no del verdadero sentido de lo gótico que se revela en su «ahí», en relación con el Pueblo que lo acoge o lo genera. Por eso, creo que este «ahí» del gótico medieval habilita la generación de poéticas mestizas y neogóticas desde otras *estancias* geográficas y temporales, desde otros «ahíes» como puede ser Latinoamérica. Esto propio de las poéticas góticas fue lo que me habilitó para buscar más libremente un *neogótico latinoamericano rioplatense mestizo* fuera de los purismos conservadores eurocentrados, pero bajo la órbita de un núcleo de sentido gótico.

CAPÍTULO 5

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LAS OTRAS ARTES GÓTICAS MEDIEVALES. SENSIBILIDAD, CARNALIDAD Y PATETISMO EXPRESIONISTA. LA MORDAZ CRÍTICA DE LOS INMODISMOS GÓTICOS POPULARES

La escultura: entre la mimesis y el símbolo, la expresión del sentimiento

Particularmente importante para nuestro proyecto escultórico fue abstraer características formales de la escultura gótica, complementarlas con características adicionales de las otras artes góticas, junto a la flexibilidad y el mestizaje con lo local que nos habilitaba la arquitectura. De esta manera esperábamos contar con recursos poéticos goticistas para embarcarnos en el juego de inventar un neogótico escultórico latinoamericano rioplatense y contemporáneo.

Si tuviésemos que caracterizar brevemente los cambios significativos que introdujo la escultura gótica respecto de la anterior, diríamos: *naturalismo* y *expresividad*; si bien tendríamos que aclarar de inmediato: siempre dentro de un simbolismo cristiano medieval. Se diferenciará tanto del *naturalismo clasicista* con sus severidades poco expresivas, cuidadas de excesos, y perfecta anatomía idealizada como del *hieratismo temprano medieval* planimétrico y abstracto que, por cuestiones diferentes, también se apartaba de los excesos expresivos y sentimentales. Podríamos decir que, en la escultura gótica -quizás con más fuerza que en la arquitectura²⁶- es donde el gótico se muestra como un fenómeno de transición entre la Edad Media y el Renacimiento. La mimesis gótica actúa por semejanza analógica, no por identificación o identidad icónica, es un *analogon* entre lo natural y lo sobrenatural, conceptos muy propios de la teológica escolástica tardomedieval. Es la constitución de la imagen icónica como *symbolon* o sea, un híbrido de frontera entre dos mundos, un traductor analógico, un puente entre estos dos órdenes, interpretado desde de la particular geocultura que lo habilita como tal. Esto se expresa en la imagen gótica en rostros y anatomías naturalistas, en esculturas policromadas cargadas de dramatismo y expresividad sentimental que exceden lo mimético.²⁷ Buscan espiritualidad en formas todavía desproporcionadas, generalmente hacia lo alto, en entornos

²⁶ Generalmente las artes plásticas -y algo semejante se podría decir de las literarias, teatrales o musicales- debido a que sus tiempos de producción son más cortos que la arquitectura -en especial, en el caso del gótico, en el que las catedrales podían llevar varios siglos- suelen ser más receptivas y sensibles a los cambios epocales y culturales, y los expresan. En el caso del gótico son principalmente la escultura y la pintura de los vitrales las que transmiten a la arquitectura, en general más conservadora, aquellas novedades, dada su relación íntima y estructural. Las artes plásticas del gótico se constituyen en los *sentidos* de la arquitectura que se abren al mundo.

²⁷ Esto no significa que el arte griego o renacentista no sea simbólico; en un sentido estricto, todo arte lo es de alguna manera, sino que nos referimos a un arte que se acerca más a las formas orgánicas de la naturaleza como vehículo de expresión (mimético) o se aparta de ellas utilizando otros recursos expresivos (simbólico).

arquitectónicos más abstractos, con movimientos anatómicos de torsiones imposibles y ropajes con pliegues que parecen muy naturales si bien, en realidad son pura abstracción. El verdadero contrapunto de la imaginería gótica se da entre lo mimético y lo simbólico. Se marca una evolución que arranca en el siglo XII y va alejándose del hieratismo románico, pasa por una etapa intermedia entre los siglos XIV y XV hasta llegar al naturalismo y al bulto pleno, con incorporación del retrato y efectos claroscuros de los volúmenes, a fines del siglo XV y durante el XVI, que se empalma con la escultura renacentista. Alexandre Cirici Pellicer (1963) describe esta evolución desde núcleos de producción escultórica -idea que tomo prestada- y extiende hacia otros núcleos adicionales; estos núcleos poéticos reflejan variantes regionales y epocales de la escultura gótica.

1. Un *primer núcleo* se daría en los centros iniciales del gótico francés -por ej., Angers, Le Mans, Saint Denis, Chartres y París- en el que las esculturas de la catedral de Chartres juegan un rol de *tipo ejemplar*. Estas esculturas muestran una mayor tridimensionalidad carnal que las románicas, aunque revestidas de ropajes con pliegues todavía rígidos y abstractos y rostros todavía severos que, por momentos, nos recuerdan al arte arcaico griego, pero con un alargamiento simbólico desproporcionado de los cuerpos. Se trata de esculturas de carácter ornamental, todavía pegadas a los muros y columnas, que son básicamente híbridos románico-góticos²⁸. Es con la escultura conocida como el *Beau Dieu* (Dios bello) de la catedral de Amiens realizada entre 1225 y 1236 que nos acercamos a un gótico escultórico pleno. Entre la segunda mitad del siglo XIII y la primera mitad del XIV, se manifiesta una evolución alrededor de las producciones escultóricas en Amiens, París, Chartres, Bourges y Reims que se caracteriza por un mayor desarrollo de la movilidad y la sinuosidad, con ritmos más dinámicos gracias a curvas y contracurvas -la llamada "S" gótica- en anatomías ya menos desproporcionadas, escondidas bajo los complejos y barrocos pliegues del ropaje, con rostros que transmiten hondo sentimiento. Cuando aparece algún desnudo, como Adán y Eva, se gana en verosimilitud anatómica. La estatuaria de los edificios ahora se desprende del muro en esculturas de bulto que tienden a ganar autonomía en la arquitectura, minimizando, aunque sin perder del todo, su carácter ornamental.

2. Un *segundo núcleo* productivo, contemporáneo al anterior, se da en Alemania, adoptando mayor expresividad y dramatismo. Los germanos explotan esta característica en la estatuaria de las catedrales de Magdeburgo, Berna, Marburgo, destacándose la llamada Escuela de Sajonia en Bamber y Estrasburgo. Las risas grotescas de los príncipes condenados que rodean al Cristo en majestad en el tímpano del Juicio Final de la *Puerta*

²⁸ Como se verá más adelante, la poética de mis esculturas en la catedral de La Plata responderán -en muchos aspectos- a este protogótico inicial que caracterizo como «estética de lo tosco».

de los *príncipes* de Bamberg, parecen sacadas más bien de gestos cómicos de las máscaras teatrales que de la propia tradición escultórica, lo que señala la influencia de los gustos populares y muestran ya tempranamente (1237) el *pathos* germano y su característico expresionismo. La escultura germana del siglo XV se reconoce tanto por el barroquismo y la complicación laberíntica de los pliegues angulosos del ropaje - exageraciones de lo real- como por el expresionismo de los rostros, que también fuerzan exageradamente lo natural en función de mostrar los sentimientos invisibles.

3. Un *tercer núcleo* de producción escultórica podemos situarlo desde fines del siglo XIV en la Borgoña francesa, en torno del holandés Claus Sluter y sus discípulos. Se diferencia del núcleo francés anterior por llevar a la escultura francesa la sensibilidad de los Países Bajos, sensibilidad flamenca llena de realismo y emparentada con la germana, que caló también muy hondo en España. Con Sluter, la escultura francesa llega al máximo del realismo naturalista, tanto en las ropas como en los rostros, con un desarrollo del retrato escultórico sin idealizaciones. En su famoso *Pozo de Moisés*, en la cartuja de Champmol, el profeta de la ley judía cuenta con un rostro tan expresivo que se lo suele tomar como ejemplo del *patetismo* del gótico francés tardío. Los escultores germanos y flamencos influyen en la escultura borgoñona y el vínculo con estos últimos la convertirá en la cuna del renacimiento francés. La escultura borgoñona sirve como modelo a toda Europa en el siglo XV.

4. Un *cuarto núcleo* podría constituir el italiano, caracterizado por la fuerte pervivencia de la tradición clásica romana dentro del gótico. En este gótico *clasicista* del siglo XIII, fueron fundamentales las figuras de Nicola Pisano y su hijo Giovanni que dieron carácter a la escultura gótica italiana: solemne y poco expresiva, en la cual el gusto por el mármol continúa la tradición romana. La escultura gótica italiana también se caracteriza por limitar los policromados para dejar a la vista el mármol blanco -el color será hegemonía de la pintura italiana- recurso visual que se continuará durante el renacimiento. Resulta difícil decidir si este es un gótico *clasicista* o un *clasicismo gótico* que nos recuerda al romano tardío. En el *trecento* el influjo de los Pisano llega a Florencia mediante Andrea Pisano, quien realiza las puertas del baptisterio florentino entre 1330 y 1336, y el clasicismo de sus esculturas también genera la ambigüedad de no saber si ubicarlas en el gótico tardío o en el protorrenacimiento.

5. Un *quinto núcleo*, vinculado al germano y al flamenco, es el hispano. Comparte con ellos el espíritu dramático-patético y se lo puede apreciar desde el comienzo en las esculturas del Maestro Mateo en Santiago de Compostela las que, con influencia francesa, ya perfilan un patetismo propio. La escultura hispana de la segunda mitad de los siglos XV y XVI se centrará en los retablos góticos y en las fachadas-retablos de las arquitecturas. Hasta esta fecha, la escultura gótica hispana se debatía entre el iconoclasmo mudéjar que

minimizaba las esculturas en las fachadas limitándose al interior de los templos y la influencia de los maestros extranjeros -franceses, germanos y flamencos- con sus discípulos españoles. En el siglo XV, sin embargo, la escultura flamenca borgoñona -con la influencia de Sluter- genera un nuevo desarrollo con la presencia de numerosos maestros escultores venidos del norte europeo atraídos por las posibilidades laborales en la nueva potencia europea. Hacen escuela y generan una camada de escultores españoles de renombre internacional, caracterizados por un dramatismo y un expresionismo propios que compite en calidad con los del norte europeo. La región de Andalucía, recientemente conquistada, será su epicentro y los retablos en el interior de las iglesias, su lugar privilegiado de expresión; la talla policromada en madera y el modelado policromado en terracotas serán sus técnicas favoritas. Estos maestros han posicionado a los imagineros religiosos españoles en la historia del arte universal, sus retablos sirven de modelo a las llamadas fachadas-retablo de la arquitectura gótica isabelina y del plateresco. Entre estos grandes escultores españoles debemos mencionar a Pedro Millán, el maestro de la terracota policromada -discípulo de Lorenzo Mercadante-, a Juan Almonacid -discípulo de Juan Guas- y ya, entrando en el renacimiento español que, hasta cierto punto, es más gótico tardío que renacentista, al gran Alonso Berruguete, quien no permite que el clasicismo anule el profundo dramatismo hispano. Todos ellos parecen anticipar al barroco en su expresividad teatral. Mientras en el norte europeo, la reforma protestante priva a las iglesias de esculturas y pinturas, en el sur latino -España e Italia- se llenan de ellas. El retablo español es monumental y se caracteriza por la complejidad de los relieves y las esculturas por una especie de *horror vacui*, mientras que los italianos son menos recargados y se caracterizan por las pinturas. Los retablos adquieren, en el sur europeo, una importancia similar a la de los vitrales en el gótico del norte, los que, en el fondo, constituyen retablos lumínicos de vidrio.

En el siglo XVI, con la asunción al trono español de la casa de las Austrias, los vínculos hispano-germanos se intensifican. Esto implicó que el arte español se europeizara en sintonía con el Sacro Imperio Romano Germánico y, desde el eje Madrid-Viena saliera de su aislamiento a su pleno rol de potencia europea y mundial colonial católica²⁹. Bajo la óptica flamenco-germano-romana se diluyen los mestizajes hispanos característicos, rompiendo con las tradiciones islámicas arraigadas con la expulsión de los moros entre 1609 y en 1613, que termina purgando al arte español de aquel elemento oriental. El nuevo mestizaje en las artes plásticas hispanas lo generarán las colonias americanas con su

²⁹ Además, la romanización de las artes cuenta con un componente simbólico adicional, porque significó la alineación de la monarquía española con el papado en la lucha contra los protestantes al asumir los postulados del Concilio de Trento (1545-1563) como política de Estado.

fascinante arte mestizo que contrastará formalmente con el camino eurocéntrico emprendido por la metrópolis.

Fue este núcleo escultórico medieval, junto con el germano, los que, desde su dramatismo y expresionismo anatómico, brindaron más aportes para desarrollar mi poética escultórica neo-neogótica -en especial la escuela de Bamberg y el maestro Mateo de Compostela- y, en segundo lugar, el núcleo francés primitivo que hibrida el románico y el gótico, sobre todo para la imagen de tosquedad buscada y para desarrollar los juegos lineales abstractos de los pliegues del ropaje.

La pintura y los vitrales: una nueva espacialidad entre el naturalismo colorista y la expresividad

Pinturas, vitrales y tapices conforman el triduo de las grandes artes del color góticas. Los vitrales son grandes pinturas murales o retablos pintados en vidrio y los tapices funcionan visualmente como coloridos murales tejidos. Salvo en Italia, donde la tradición muralista y mosaiquista seguía vigente en las iglesias, en el resto de Europa estas técnicas fueron reemplazadas por las grandes vidrieras y los grandes tapices, llenos de escenas bíblicas. Al perder sus espacios propios en las paredes, ahora desmaterializadas por los gigantes vanos vidriados, la pintura se volcó principalmente los libros ilustrados, a los vitrales, a las tablas para retablos o a los cartones-modelos para los tapices. Ventanas gigantes con múltiples vidrios emplomados y códices miniados o joyas y relicarios conforman los soportes de máxima y de mínima donde los pintores desarrollaron sus técnicas. Habrá que esperar al siglo XIV para la pintura de caballete de formato mediano, que terminará sustituyendo en el siglo siguiente a la miniatura. En cuanto a la poética y los cambios formales de la pintura durante este periodo, que se aplica también a la tapicería y las vidrieras, son análogos a los de la escultura: mayor naturalismo y expresividad dentro de un marco simbólico medieval en transición, solo que desde su carácter plano desarrollaron formas de espacialidad visual y perspectivas que iban ganando cada vez más en profundidad y apariencia tridimensional que, naturalmente, no poseían como la escultura. Adaptaron a ello sus técnicas propias, como la incorporación del óleo en pintura, los nuevos pigmentos para los vidrios o las técnicas del tejido que permiten desarrollar el claroscuro.

Un paseo rápido nos permite ver un primer momento, del siglo XIII hasta mitad del XIV, principalmente en Francia e Inglaterra donde la pintura gótica se desarrolla a partir de las ilustraciones de libros. Marcan el camino con sus característicos colores planos -o sea, sin gradaciones- y con figuras estilizadas delimitadas por líneas negras, por lo que se la suele denominar gótico *lineal*, pero con un dinamismo y movimiento corporal mayor que las románicas. La perspectiva jerárquica medieval empieza a competir con esbozos incipientes

de perspectiva clásica que, poco a poco, van rompiendo las planimetrías espaciales y generando espacios más profundos, junto a intentos pobres de gradaciones y sombras que otorgan más volumen a los rostros. El naturalismo es todavía muy básico y va detrás del de la escultura que, en esto, lleva la delantera. Los fondos en su mayoría son dorados planos o geometrizados, con algunos elementos figurativos como árboles, muebles o arquitecturas que no otorgan demasiada profundidad espacial. En Francia y el norte europeo los vitrales adquirieron mayor desarrollo y adaptan los recursos visuales de la pintura. La grisalla³⁰, asociada a las vidrieras más pobres del Císter, permitía mayor claroscuro y comenzó a utilizarse como recurso masivo característico de las vidrieras góticas. Destacan las vidrieras de Chartres, Reims, la *Sainte Chapelle*, entre otras de gran calidad. Entre los miniaturistas de libros, los tapices y los pintores de vidrio existían préstamos mutuos de recursos formales, reconociéndose imágenes influenciadas por las miniaturas en los grandes ventanales y viceversa por ej., el uso abundante del rojo y el azul de las vidrieras se utiliza en las miniaturas y las líneas negras en las pinturas evocan los dibujos de las emplomaduras.

A mediados del siglo XIV la miniatura se renueva con los aportes de Jean Pucelle, quien incorpora a la tradición anglofrancesa los aportes del *trecento* italiano, lo que hace ganar todavía más en naturalismo y en espacialidad al usar arquitecturas y paisajes con perspectivas algo más evolucionadas. El llamado *trecento* italiano será otro foco de desarrollo pictórico original, con sus dos escuelas rectoras: Siena y Florencia y sus respectivos maestros: Duccio y Giotto. A la vez, estos pintores góticos italianos son proto renacentistas por los elementos clásicos que incorporan, ya que limitan las expresividades al igual que los escultores italianos y acentúan el naturalismo, las proporciones, la espacialidad pictórica y las armonías bajo el postulado de la verosimilitud *más* que ninguno, salvo los flamencos, la otra cara del renacimiento. En este núcleo pictórico italiano se ve una gran producción de murales y mosaicos, además de retablos pintados y menor desarrollo y uso del vitral por las características de sus iglesias.

Surgirá luego, también a mediados del siglo XIV y durante el XV -como resultado de la influencia internacional de la escuela sienesa y de la pintura gótica flamenca y su hibridación con las últimas tendencias anglofrancesas- lo que se conoce en pintura como el gótico *internacional*, estilo con cierto intento homogeneizador, un estilo que tendrá en las miniaturas para los nobles su principal órgano de difusión. Es un arte refinado, de gran virtuosismo, con escenas de la vida cotidiana cortesana, fiestas galantes, paisajes exóticos

³⁰ La grisalla es una técnica pictórica muy utilizada sobre vidrio que consiste en la utilización de variaciones monocromáticas en los tonos de los colores, lo que va generando diversas gradaciones que dan relieve a las figuras y resulta en una variante del claroscuro.

y de ensueño, muy colorido, artificioso y detallista al extremo (lo que demanda una profunda observación del mundo). Los libros ilustrados se convertirán en un objeto de lujo y responderán a devociones particulares, como la famosa *Las muy ricas horas del duque de Berry*, pintada por los hermanos Limbourg (c. 1410). Este estilo internacional pasará a los vitrales y los tapices, y terminará por constituirse en un símbolo de estatus e identidad social cortesana -conservadora- de los nobles y de los burgueses ricos incorporados a la nobleza por arreglos matrimoniales. Se erigía como contracara reaccionaria a las maneras más modernas y progresistas que surgían en el arte italiano, junto a las filosofías protohumanistas y las espiritualidades de un cristianismo más fraterno, igualitario, ecuménico y tolerante.

Al igual que la escultura, la pintura gótica *tardía* -entre mediados del siglo XV y del XVI- en especial, la flamenca y la germana, se caracteriza por el fuerte realismo expresionista difícil de ocultar entre los aportes más severos del naturalismo renacentista. Jan Van Eyck y Roger Van der Weyden serán quienes marquen la línea de esta poética pictórica caracterizada por fuerte realismo anatómico y un paisajismo detallista, de formas o espacialidad casi escultórica diríamos fotográficas, de gran expresividad, basado en la observación de escenas de la vida cotidiana carentes de idealismo. La técnica del óleo, recientemente adoptada, permitía riqueza de colores, efectos lumínicos y claroscuro pictórico basado en veladuras, lo que acentuaba el realismo. La pintura de Van Eyck y Van der Weyden, así como las esculturas de Sluter se influyen mutuamente en la búsqueda de aquel realismo penetrante de las carnalidades humanas sin tantas idealizaciones y llenas de dramatismo existencial. En este sentido merece una mención especial el inclasificable Hieronymus Bosch, «el Bosco», tan original que rompe todo molde y modelo. Su pintura alegoriza, satiriza, no copia la realidad, la imagina con seres inconcebibles, a veces con tonos surrealistas, otras veces, grotescos, que nos recuerdan las manifestaciones burlescas de los carnavales góticos populares. Presenta las realidades de la vida cotidiana de la forma más cruda y crítica; será continuado -a su manera- por Pieter Brueghel, el viejo. La tradición expresionista gótica germana seguirá todavía activa en pleno Renacimiento, rondando los excesos dramáticos, más que en las etapas anteriores del gótico. Las crucifixiones de Lucas Cranach, el viejo, o las obras de Matias Grünewald, como la *Crucifixión* del retablo de Isenheim (1512-16), generaban tal rechazo en los ambientes de gusto romano, al punto que no podían ver a esos Cristos deformes, contorsionados por el dolor y llenos de llagas, con toda la humanidad sufriente en sus espasmos. Tan es así que recibirán la advertencia canónica del Concilio de Trento por el peligro de herejía que se corría al acentuar la humanidad doliente del Salvador, que podía hacer olvidar su condición divina.

La tapicería gótica: los murales móviles de la memoria épica

Una característica saliente del arte gótico son los grandes tapices de muchísimos metros cuadrados, sobre todo, los del siglo XV. Se convierten en un arte extendido y de producción masiva. Seguía de cerca a la producción cuasi industrial de las tallas en marfil, cuya masividad productiva rondaba el impacto ecológico en términos de vidas de elefantes e hipopótamos africanos, y a los objetos de orfebrería, a partir del siglo XVI, en vidas de indígenas mineros de América, precio de sangre de la orfebrería gótica tardía y post gótica, junto a la renacentista y barroca. Todas siguen el naturalismo expresivo abierto por la escultura para las artes plásticas. Los tapices se utilizaban para brindar calidez a los muros de los palacios y castillos sobre todo en el frío norte europeo y un poco menos en las iglesias en las paredes entre los vitrales, o en las fiestas urbanas a fin de decorar la ciudad colocándolos en las fachadas. Sin embargo, su función principal era la de ser una especie de murales o vidrieras móviles para las grandes tiendas de campaña de los nobles y reyes, es decir, para sus hogares en los mandos de las guerras o en viajes largos, lo que evocaba la calidez del hogar junto a los objetos queridos. La temática épica y el memorial de grandes batallas ganan espacio frente a los temas religiosos en este arte. Los principales talleres de tapicería -protoindustrias- estaban bajo la tutela del poderoso ducado de Borgoña, sea en Francia o en Flandes. No podemos dejar de mencionar los grandes tapices y las alfombras hispanas, con el toque oriental característico y, por ende, iconoclasta. La pintura gótica influye en las figuras de los tapices, logrando gran naturalismo en los tejidos, incluso claroscuro, con ciertas técnicas del manejo de los hilos de diversos colores y tonos. Pintores famosos eran contratados para pintar los cartones que servían de modelo al diseño. Incluso se reproducen en gran tamaño imágenes de libros miniados, con seda e hilos de oro a fin de lograr efectos similares a los del dorado en estos modelos.

Las temáticas e imaginarios comunes que atraviesan las artes visuales góticas

Detrás del naturalismo y dramatismo de las artes visuales góticas se da un nuevo humanismo medieval que afirma la carnalidad del hombre como reacción a los espiritualismos desencarnados platonizantes y maniqueos que se habían filtrado en el cristianismo. Si bien el gótico surge en ambientes influidos por la espiritualidad benedictina de Cluny o del Císter, pronto serán las órdenes mendicantes como los franciscanos y los dominicos, junto al clero urbano, quienes impondrán su espiritualidad basada en la empatía con todos los seres como trasfondo del gótico. Pero también traerán una sabiduría racionalista que se concretiza en una escolástica de corte aristotélico, que dará importancia a la materia como principio de individuación de los seres. El sentimiento no es reprimido, sino reencausado cristianamente, y eso implicaba un cambio en la mirada y, por ende, en

el imaginario medieval y su forma de representarlo. La nueva espiritualidad resalta los aspectos humanos de los personajes sagrados, principalmente mostrando la humanidad de Cristo como centro de todo. Los ciclos de la vida de Cristo, de la Virgen o de los santos resaltan aspectos de humanidad sintiente -o sea, alegrías y dolores de la vida, en los que cualquier fiel podía sentirse identificado- con formas naturalistas y gestos que intensificaban plásticamente esa identificación. El gótico es profundamente mariano y gran cantidad de catedrales son dedicadas a María, los rezos a la Santísima Virgen como el Santo Rosario -creado por el fundador de los dominicos- y el Ángelus marcan las horas del día. El siglo XIII es el de la entronización de la Madre de Dios en lugares de privilegio, en muchas iglesias ocupa el lugar del pantocrátor como María Reina. El siglo XIV es el de la familiaridad filial con ella, multiplicando las imágenes de la tierna madre con el niño divino, amamantándolo, sosteniéndolo en sus brazos o jugando con él, es el boom de las natiuidades y pesebres. El XV es dominado por el dramatismo de la madre dolorosa junto a la cruz, o las piedades y descendimientos y vía crucis.

Un amplio abanico de imágenes y temas expresan la cosmovisión gótica: alegrías y dolores profundos en Natiuidades y Crucifixiones, dulces Vírgenes-madres amamantando a un niño-Dios -especie de conciliación de contradicciones- y crueles martirios de santos que aceptan con alegría su muerte. Juicios finales ante un Pantocrátor misericordioso, con condenados atormentados y redimidos llenos de gozo, a un lado y al otro. Sensuales desnudos de Adán y Eva, con virginales santas y santos de cuerpos totalmente envueltos en castos y complicados ropajes. Hermosos ángeles y repugnantes demonios. Patriarcas y apóstoles bíblicos junto a príncipes y reyes contemporáneos; nobles comitentes de obras, con trabajadores y campesinos que muestran sus oficios y presentan a todas las clases sociales reunidas en la catedral y, a la vez, en pugna. Bellas figuras en lugares centrales y periféricas imágenes grotescas y burlonas que muestran genitales o nalgas. Animales fantásticos, monstruos junto a objetos y escenas de la vida cotidiana; representación de escenas literarias eruditas -clásicas, épicas, o de moda- como el *Speculum maius* de Vicent de Beauvais (s. XIII), o escenas provenientes del teatro popular. La serie del Vía Crucis y la serie de los Signos del Zodíaco, los signos de la fe y los signos de la alquimia. El antisemitismo en el judío maléfico y el machismo en la seductora y tentadora mujer causa de la caída del hombre, el feminismo mariano ante el machismo guerrero o el paternalismo sacerdotal. La guerra justa de los cruzados cristianos y la guerra santa del islam, junto a la geopolítica europea metida en juegos como el ajedrez.... tantos otros temas que hacen al mundo gótico. Todo con precisos códigos de representación en un idioma visual conocido

por todos: el de las imágenes góticas³¹. La catedral gótica se convierte así en una enciclopedia de todos los símbolos y temáticas, una inmensa red significativa mucho más completa y compleja que la del resto de los edificios de la ciudad donde cada detalle cuenta; por ello se la ha comparado con una summa teológica o una enciclopedia en piedra o ladrillo, es el lugar por excelencia donde se enseña la cosmovisión medieval.

Muchos de estos aspectos fueron adaptados, desde la espiritualidad de un cristianismo latinoamericano contemporáneo, a la línea catequístico-teológica del proyecto de las esculturas de la catedral de La Plata -volveremos a esto en el último capítulo, al hablar del contexto simbólico ornamental de la catedral- que complementa a los lineamientos decoloniales historiográficos en los que se enfoca esta tesis.

La mordaz crítica de lo grotesco en el teatro y las artes literarias populares. La búsqueda de la identidad nacional desde la épica de un gótico desde arriba y la carnavalización de la estética de un gótico desde abajo. El vínculo con las artes plásticas

Existe una relación estrecha entre las artes visuales expresionistas y las artes dramáticas del gótico. Justamente en estos aspectos del arte gótico -en lo que llamamos un gótico *desde abajo*- es donde fundamos los inmodismos, las heterodoxias, las críticas grotescas y el carácter popular de un gótico mal hablado, que propusimos como clave para la poética de las nuevas esculturas de la catedral platense. Indudablemente las manifestaciones populares más liberadas del gótico se daban en ese ámbito, por lo cual nuestra búsqueda neogótica como puesta en escena de alguna verdad de sentido no lo podía obviar.

A partir del siglo XIII ocupan un lugar popular destacado las artes sacras del espectáculo, formas de teatro religioso callejero y musicalizado. Supervisadas por el clero, participaban de los autos sacramentales y los misterios tanto nobles como plebeyos junto a los burgueses, algo similar a lo que sucedía en la construcción de las catedrales, solo que aquí la participación de las clases más bajas marcaba el ritmo e imponía su agenda. En ellos, el tema del pecado original y la salvación de Cristo ocupan un lugar central, están los misterios marianos y los misterios de la vida de Cristo, también aparecen los pesebres

³¹ Existe un diccionario enciclopédico de signos y símbolos que permiten reconocer las imágenes. Por ejemplo: la *aureola* de santidad con cruz, santidad divina (de Cristo); sin ella, la humana (los santos); *pies descalzos*, los apóstoles; una *torre*, la ciudad, *torre con ángel*, Jerusalén; sombrero puntiagudo, un judío; los *tetramorfos* (el ángel, el buey, el águila y león alados), a los cuatro evangelistas; *lado izquierdo*, lo siniestro, el lado de los malos, los condenados; el *lado derecho*: los justos, los salvados. A su vez, cada personaje posee su símbolo o gesto que lo representa (por ej. San Pablo, calvo y con espada; San Miguel, con el dragón debajo; San Pedro, con las llaves del Reino, etc.), y los animales tienen función alegórica (por ej., la sirena es la tentación; el fénix, el renacer del pecado; el león, la resurrección, etc.) lo mismo que los signos del zodiaco y la alquimia o las diferentes piedras, o simbologías vegetales o los colores: cada cosa tiene un significado y así podríamos seguir enumerando hasta completar el diccionario gótico, que no es el propósito de este trabajo.

vivientes -una creación franciscana- y las representaciones de la Pasión -como el Vía Crucis- o de la Resurrección, las vidas de los santos y personajes bíblicos, todas obras de amplia popularidad. Grandes escenografías con maquinaria escénica y múltiples escenas simultáneas se arman como viñetas de una historieta sacra que luego se llevarán a los esquemas que organizan las ilustraciones, los murales, los tapices, los retablos o los relieves de la catedral para que el Pueblo se reconozca en ellos. Estas artes escénicas influyen directamente en la plástica del gótico, sobre todo en la escultura dramática con sus gestualidades³², o en la pintura con sus escenografías. La danza, los mimos, los gestos codificados junto con la música los acompañaban y el mejor lugar para la puesta en escena eran las escalinatas del templo o las plazas.

Se complementarán con el teatro profano popular, de corte más burlesco, bufonesco, erótico o grotesco, epígonos de las saturnales, ritos orgiásticos y carnavales paganos, que continuaron disfrazados entre los rituales cristianos durante toda la Edad Media. El Pueblo lanza sus críticas acérrimas a lo establecido desde lo cómico, los inmodismos y sus deformaciones carnales³³. Las fiestas del carnaval, con sus desenfrenos principalmente sexuales, y las liturgias de Cuaresma con sus órdenes jerárquicos, penitencias y mortificaciones, se complementan y alternan entre el teatro sacro y el teatro profano constituyendo así dos circuitos medievales del sentido de la vida, inseparables³⁴. El ciclo del Carnaval está signado por lo carnal, el desenfreno, la vulgaridad y las obscenidades, además de la mezcla de las clases sociales en una especie de utopía de igualdad carnalesca. En esta sociedad gótica paternalista, el anticlericalismo, la misoginia, el antisemitismo o el paganismo se filtraban entre las sátiras, las burlas y las comedias. Lo grotesco se convertía en el vehículo por donde los descontentos de la sociedad, los marginales y aquellos fuera del sistema, ejercían sus reclamos y resistencias. Ese gusto popular por no seguir los modos correctos, por las obscenidades y las vulgaridades ponía los pelos de punta al alto clero culto y moralista, así como a los cortesanos, cuyos gustos y costumbres eran -al menos, públicamente- más serios y virtuosos. De todos modos, se olvidaban de aquellas seriedades cuando se escabullen en

³² El gótico diferencia en sus artes entre el gesto, como expresión de sanos y piadosos sentimientos, de las gesticulaciones deformes y exageradas, asociadas a lo satánico, a las contorsiones de los condenados en el infierno, a los faltos de virtud, a los que profieren obscenidades y malas palabras -que deforman la boca, según esta postura- y a los desenfrenos de la carne. Así serán mal vistos los contorsionistas, los malabaristas y quienes se rían exageradamente -todas manifestaciones muy vinculadas a las artes juglarescas- por la desconfianza que provocaba sus contracciones musculares interpretadas como el dominio diabólico sobre los músculos del cuerpo.

³³ Uno de los primeros en el siglo XX en advertir sobre la importancia de lo cómico y lo carnalesco para comprender en profundidad la mentalidad de la Edad Media fue Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1987), de donde extraemos varios aportes sobre la noción de carnavalización que utilizamos en este apartado.

³⁴ Pieter Brueghel el Viejo los ilustra en su pintura *El combate entre don Carnal y doña Cuaresma*, de 1559, hoy en el Museo de Historia del Arte de Viena.

las fiestas del carnaval. Además, era sabido que tanto en los patios traseros de varias iglesias y cortes medievales se escondían otros tipos de obscenidades que no podían criticar de forma abierta: la simonía, el concubinato de los clérigos y el nicolaísmo, los amantes prohibidos, las prácticas homosexuales, los abusos y el apego por las riquezas y la posesión de tierras a costa de los campesinos. En las bufonadas del carnaval, y desde los anonimatos de los disfraces, surgía la mordaz crítica. La hostilidad popular hacia la hipócrita y pulcra perfección -característica fundamental de las estéticas metafísicas escolásticas que defendían el alto clero y sus teólogos- se manifestaba caricaturizando las formas bellas y serias, es decir, las formas sacras. Este gótico popular contrahegemónico se caracteriza por desajustar las pétreas jerarquías, los dogmas oficiales y las seguridades mundanas, cuestionando lo establecido desde la analfabeta burla popular como método crítico. Junto a la visión oficial, seria y sacra, de la cristiandad, presentada desde arriba, existía otra más libre y heterodoxa, sin dogmatismos, más popular, que surgía desde abajo, también cargada de religiosidad cristiana, aunque mezclada con supervivencias de mitologías paganas, por lo cual, obviamente, fue amonestado desde las jerarquías eclesiásticas y civiles. Lo monstruoso o grotesco en el arte gótico es pura crítica a los cánones sociales establecidos³⁵ a través de la falta -por ej. de ojos, de cabeza, de manos, etc.- o de hipertrofias o exageraciones de algún miembro, de multiplicaciones -por ej. dos cabezas, tres ojos, siete dedos-, gigantes, enanos y mujeres peludas, hibridaciones -por ej., bestias míticas que combinan diferentes animales, animales con vegetales, hermafroditismo-androginismo-, pigmeos, etc. Durante la Edad Media eran comunes incluso entre las esculturas de los templos, sobre todo en lugares ornamentales periféricos del exterior, como capiteles o canecillos que sostienen cornisas, no solo representaciones de actos sexuales según las normas heterosexuales permitidas por la iglesia, sino también los actos prohibidos. Hoy cuesta entender cómo este elemento obsceno y cómico carnavalesco podía ser inseparable y complementario de lo sacro.

Cuando las soberbias de las catedras episcopales y universitarias, y las jerarquías medievales se elevaban como catedrales perfectas sobre la ciudad con sus marginales y analfabetos, allí estaba la torre faltante del pueblo, que visualizaba la asimetría, que rompía lo completo y perfecto de los que estaba arriba; allí estaban las esculturas y pinturas grotescas y descaradas; allí las burlas críticas del teatro profano, como *alter ego* del gótico. Era el subsuelo del gótico encarnado en el Pueblo, el antidiscurso gótico al discurso gótico oficial expresado en las catedrales.

³⁵ Vimos en el capítulo 3 cómo Rodolfo Kusch también lo utilizó esto, desde otro lugar y tiempo, para caracterizar a una estética popular desde la negación a lo civilizado.

La música polifónica gótica y la danza de la muerte

Completan la panorámica del mundo gótico la música y el canto coral polifónico -opuesto al monocorde canto gregoriano- y la danza de la muerte que, al igual que el carnaval, no hacía acepción de personas. El gótico nace en una iglesia postfeudal ya pasada por la reforma gregoriana que había unificado bajo la órbita del rito romano la liturgia de la cristiandad europea occidental. La música polifónica, por el contrario, se trata de un sistema racional de sonidos abierto a diferentes voces y melodías yuxtapuestas, al diálogo y a los contrapuntos musicales en los que se contraponen sonidos; con voces principales y voces secundarias que corren en paralelo o estacionadas, con unas que suben y otras que bajan en forma complementaria; alternando sonidos largos y breves, articulados orgánicamente. Además, el siglo XIV abre el gusto musical al placer de los sentidos que causa la propia sonoridad musical, en sintonía con el sensualismo de las artes plásticas.

La danza siempre estuvo presente en las manifestaciones dramáticas sacras o profanas, nobles o populares. Mientras las cortes realizaban sus fiestas con banquetes, músicos, bailes de disfraces y exóticas modas llegadas de Oriente, entre el pueblo se difundió la danza macabra o danza de la muerte, característica del gótico tardío. Se la puede relacionar como ritual con la peste negra que asoló a Europa durante el siglo XIV y dejó millones de muertos. El gótico tardío estaba obsesionado con la muerte. Se la personificaba como un esqueleto o un cuerpo en putrefacción que bailaba con los que son llamados a morir. Era propio de esta danza macabra simular el baile de la muerte con los poderosos de la tierra - por ej., el emperador, el papa, el obispo, el señor del lugar, etc.- así como con gentes de toda condición, sexo y edad, los últimos en bailar eran los locos y los niños a fin de mostrar que la muerte iguala a todos: ni Cristo se salvaba de bailar con la muerte, dando sentido a su obra salvífica en este baile. Siempre iba acompañada de canciones y poemas alusivos a la fugacidad de la vida en la que pueblo se burlaba de la muerte danzando con ella; y de las jerarquías sociales, que desaparecen con su llegada, porque la muerte, a diferencia de los nobles, trata a todos por igual.

Sístoles clásicas y diástoles anti-clásicas: la pervivencia del espíritu gótico

El núcleo de sentido que habita el gótico no muere con el Renacimiento, de hecho -como vimos- el gótico continúa vivo como alternativa³⁶ conservadora, sino que, además, resurgirá luego camuflado como contrapunto importante al clasicismo renacentista en el barroco católico de la Contrarreforma y su expresionismo teatral. Y luego vendrá otra reedición del

³⁶ Arnold Hauser (1964: 339) vincula estos intentos de restauración del gótico en pleno Renacimiento a un contrarrenacimiento paralelo, una corriente subterránea permanente en él.

contrapunto en la dialéctica entre el neoclasicismo del s. XVIII y el romanticismo, con el historicismo neogótico del siglo XIX³⁷. Estas oscilaciones clásico-anticlásico, *logos* y *pathos* artísticos, actúan como nervios que hacen latir el corazón del arte occidental con contracciones clásicas y dilataciones anti-clásicas desde el imperio romano hasta que, en el siglo XX, sufra un infarto con las vanguardias sin morir del todo y donde, a pesar de maniobras contemporáneas de reanimación, lo clásico o lo gótico como ideal del arte quedará atrás, bajo un tejido necrosado, junto con el paradigma moderno del arte y su ideal de belleza y resurja, luego, renovado en las nuevas artes, como la del cine fantástico y de terror. El gótico constituyó uno de esos latidos fuertes, con sus sístoles clásicas y sus diástoles anti-clásicas también dentro de él, con bastantes arritmias, en un corazón mestizo que recibió sangres diferentes que originaron variantes regionales y temporales y que se resiste a aceptar el trasplante de un corazón puro idealizado y ajeno. El gótico no quiere latir con otro corazón que no sea el de la tierra en donde se arraiga.

³⁷ Erwin Panofsky (1999: 116-117) y Wilhelm Worringer (1957: 94-95) por citar a grandes clásicos de la historia del arte, coinciden -con sus matices- en la idea de que el barroco retoma y continúa el espíritu expresionista del gótico en la modernidad, por el patetismo y abarrocamiento de lo clásico. Arnold Hauser (1964: 497) apartándose un poco de esa perspectiva, ve la continuidad en el manierismo, si bien considera al barroco como la disolución definitiva del espíritu de la cultura medieval, por el subsuelo de clasicismo moderno que lo habita permanentemente.

5° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en la concepción del neogótico como operador historiográfico (una poética que reflexiona sobre el presente desde la reinterpretación del propio pasado nacional)

CAPÍTULO 6

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DEL NEO-GÓTICO EUROPEO. HISTORIOGRAFÍA Y NACIONALISMO, PROGRESO Y TRADICIÓN EN EL RENACER DEL GÓTICO

Hablar de *neogótico* o de *neogoticismo*, de renacimientos del gótico, de *gothic revival* o historicismo neogótico, de música y vestimenta gótica contemporánea, de cine gótico, o incluso de tribus góticas urbanas, nos sitúa frente a la problemática semántica de las diferentes interpretaciones del significante «gótico». Este interpretante denota estilos artísticos, o culturas, o épocas y en su semiosis llega hasta la historia de los pueblos llamados godos, a la *gens gothica* de raíces ancestrales germánicas. Se recurrió a ellos como símbolo en distintos momentos históricos, cuando ya eran parte del pasado o habían perdido la fuerza y vitalidad originaria, aunque no su potencial significante de sentidos nuevos. «Nuevos godos», «neogótico» o «neogoticismo» son términos complejos y polisémicos que adquieren significaciones diferentes si se utilizan en la Edad Media, el siglo XIX o en el XXI; o bien, si se piensan desde Europa del norte, desde la península ibérica o Latinoamérica; o también si se refieren a la historia, la literatura, la arquitectura, a la moda o al cine. Si observamos en los cruces *entre* todos ellos, quizás encontremos algo en común: una lectura, una crítica o una reconstrucción del presente desde la recuperación de formas del pasado identificadas como góticas, que no necesariamente reflejan la verdad histórica si bien son utilizadas para dar sentidos presentes. En este capítulo daremos un paseo por *mundo neogótico*, especie de segunda marca de *mundo gótico* que vimos en los capítulos anteriores, un contexto más directo con el neogótico de la catedral de La Plata, fondo sobre el que montaremos las esculturas para realizar su puesta en escena y exponerlas³⁸ a la ciudad.

Existe un vínculo innegable entre el desarrollo mundial del neogoticismo y la historiografía romántica, porque recupera la problemática de lo gótico como instrumento para reflexionar sobre identidades nacionales actuales, recuperando así pasados gloriosos idealizados que servían de base a la justificación de nacionalismos o para la construcción de nuevos estados nacionales. Así veremos al neogótico inglés, vinculado al nacionalismo británico,

³⁸ Las esculturas, ante la potencia de un discurso fundacional que las torna vulnerables a sus trampas eurocéntricas - expuestas a ellas- se arriesgan a exponer su antidiscurso visual mostrándose como exposición artística.

como fenómeno principalmente historiográfico-arquitectónico, que se extenderá resignificado por el resto de Europa y América a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Este neogoticismo, vinculado principalmente a los historicismos arquitectónicos y la novela gótica, terminará convirtiéndose en el referente hegemónico de lo que entendemos por «neogótico», solapando otros, como el neogoticismo hispano, de raigambre historiográfica-literaria, cuyos orígenes se remontan a épocas anteriores al propio estilo gótico medieval. La consideración de este, su confrontación con el neogoticismo inglés -no muy frecuente- y sus proyecciones en un neogoticismo contemporáneo, nos permitirá reforzar la hipótesis del neogótico como un operador de lecturas del pasado ideologizadas en función de la construcción de identidades nacionales y culturales del presente. Consideremos algunos renacimientos de lo gótico como operadores ideológicos historiográficos.

El primer gran relato interpretativo del renacimiento de lo gótico desde los nuevos godos del sur³⁹. Un neogótico anterior al gótico: la problemática neogoticista en la historiografía española

Cuando en el año 711 de nuestra era las tropas africanas del general bereber Tariq Ibn Ziyad cruzan del África hacia la península ibérica⁴⁰ y conquistan el reino visigodo -el *regnum gothorum* de las crónicas medievales- con capital en Toledo, se produce una hecatombe histórico-cultural para los cristianos hispanos que, con excepción de algunos pequeños reinos rebeldes en el norte montañoso de la península, pasaban a formar parte de un califato islámico con capital en Damasco. Duro golpe para la cristiandad medieval. La añoranza de una Hispania cristiana visigoda perdida dará origen al mito del resurgimiento de «los nuevos Godos de Spania» -es decir, godos libres del islam- que servirá de base a los ideales posteriores de restauración cristiana y la reconquista española, comprendidos todos ellos en lo que se llamó posteriormente la ideología neogótica. Adrián Sáez (2019) la define como la construcción ideológica y de ficción con que la historiografía y la literatura hispana reescriben sobre los godos de carne y hueso, o sea, aquellos que estuvieron presentes entre los romanos y el islam. El mito neogótico es presentado por este autor como un sistema simbólico privilegiado en la conformación de la identidad nacional española (2019: 20). Desde las crónicas medievales hasta la historiografía franquista y postfranquista, pasando por Cervantes, Lope de Vega o Quevedo y los románticos españoles, el mito surgirá constantemente reelaborado a la hora de

³⁹ Si bien los llamamos «godos del sur», para diferenciarlos de sus parientes los godos germanos del norte, su etimología como visigóticos (*west-gothus*) los designa como pueblos góticos del oeste ya que, antes de migrar a la península ibérica, se habían establecido al oeste del río Dniéper que pasa por la Rusia central, Bielorrusia y Ucrania.

⁴⁰El lugar donde desembarcan tiene un peñón que es renombrado en homenaje a este líder islámico como *Jabal Tariq* (es decir, la montaña de Tarik) que se castellaniza como *Gibraltar* (antes *Columnas de Hércules*).

idealizar un pasado glorioso para España. Aquí el espíritu del neogótico ya se perfila como el de un operador historiográfico, como una interpretación restauradora de un pasado *gothico*, incluso mucho antes de acuñar los términos «gótico» y «neogótico» en las artes europeas. El origen, la procedencia godo-germánica de los españoles, fue exaltado también, siglos después, durante la dinastía de los Austrias, una España con estrechos vínculos con el Sacro Imperio Romano Germano.

Mucho antes que los renacentistas italianos antigóticos o los ingleses neogóticos del siglo XVIII, los hispanos ya habían recurrido a un pasado gótico para reflexionar sobre él. En su núcleo, el mito neogótico, afirma la continuidad histórica e identitaria de una España cristiana desde los reinos visigóticos; negando o desvalorizando, como si se tratara de una especie de Edad Media vergonzante -es decir, un periodo oscuro a pasar por alto y olvidar- todos los aportes a la identidad hispana en los siglos de dominación islámica. Una España cristiana y fundamentalista con el apóstol Santiago «Matamoros» como patrono no podía tener en su historia moriscos, estos son un paréntesis o una anécdota histórica insignificante, aunque demasiado larga en la formación de la identidad para ser meramente anecdótica y poder desecharlos como algunos desearon. Un paréntesis que se cierra con la expulsión definitiva de los moros a África a principios del siglo XVII. El antisemitismo, el antiprotestantismo, la limpieza de la sangre, la hegemonía imperial sobre el resto de Europa, los derechos de los Austrias españoles sobre el Sacro imperio y las injerencias sobre Roma de Felipe II el monarca universal, completarán la trayectoria del neogoticismo hispano. Incluso llegará hasta el siglo XX, cuando la actualización neogoticista de la historiografía franquista incorpore el antimarxismo al neogoticismo de reconquista hispano contemporáneo. En el fondo del texto neogoticista se lee la exclusión del que se considera un otro diferente -o sea, los no godos, los no cristianos, los marxistas, los inmigrantes, incluso los homosexuales- que engloba a todos aquellos que no pueden ser aceptados como conciudadanos de una misma nación en condiciones de igualdad.

En varios aspectos, el neogoticismo se constituirá en bandera de un cristianismo rígido y fundamentalista que llegará a América y que no acepta diferencias ni heterodoxias y es portador de una supuesta pureza de sangre que implica la limpieza o desaparición de lo que ensucia y sirve de justificación a monarcas absolutos o dictadores. Como se describió en el capítulo anterior, un sector del arte gótico medieval del norte español termina reflejando esta negación a la mezcla intercultural al querer conservar su purismo francés, alemán o flamenco y rechazar los elementos árabes-mudéjares, frecuentes en el gótico del centro y del sur, de indiscutible población mozárabe.

El neogótico, mito de origen asturiano, como todo mito, tendrá sus héroes y antihéroes. En este caso, el gran héroe fundador será un personaje llamado Pelayo, líder de la resistencia

al islam. Sus antihéroes serán los líderes islámicos invasores y, sobre todo, los cristianos visigodos-mozárabes del sur, quienes son considerados traidores y colaboracionistas por negociar formas de paz y convivencia con el invasor a cambio de algunas concesiones. La literatura hispana primitiva puso a Pelayo como símbolo del eslabón gótico-español. El neogótico asturiano resulta, entonces, un distorsionador del pasado histórico con fines políticos-religiosos-culturales, que se constituye en una historiografía o en una estética-historiográfica política poéticamente instrumentalizada. Los intereses imperiales del nuevo reino asturiano-leonés sobre el territorio islámico de la península harán mutar al neogoticismo hacia la mencionada noción de restauración del cristianismo como *restauratio gothorum*, con sentidos que anticipan a los de reconquista que no aparecían en el neogótico primitivo. Crece la idea de una cruzada contra el islam para recuperar el territorio cristiano gótico perdido del cual los asturianos nunca fueron soberanos y, por tanto, jamás perdieron. Los godos de *Spania* que buscan diferenciarse de los godos norteños francos-germanos del imperio carolingio y de sus sucesores del sacro imperio, pasarán a representar a todos los españoles. A partir de aquí este término «*Spania*» pasará a designar el territorio usurpado por los moros que hay que recuperar. Con el tiempo «restaurar» se volverá sinónimo de «reconquistar»⁴¹ a fin de instaurar una *Spania* goda. Los nuevos godos -es decir, neo-góticos- son llamados a reconstruir una *nueva España* sin islam.

A principios del siglo X surge un nuevo reino con capital en León en los territorios ganados. El reino de León tendrá un papel central en la profundización de la expansión sobre el islam, y de él saldrán los condados de Castilla y Portugal, que darán origen a los reinos de Castilla y Portugal en los siglos XI y XII respectivamente. En el siglo XIII, León y Castilla se unen en un poderoso reino que ostenta la hegemonía sobre el resto de España y Portugal. Con su capital en la mítica Toledo, recuperada definitivamente para la cristiandad, los castellanos inician una nueva etapa del neogoticismo y se autoproclaman verdaderos

⁴¹ Para el historiador español Fernando Álvarez Balbuena, en *Los oscuros orígenes del reino de Asturias, de la batalla de Covadonga a la reconquista* (2018), el término «reconquista» -inflado en la historiografía romántica del siglo XIX y por el franquismo del XX- implica, ante todo una «conquista» o, más aún una invasión sobre territorio islámico legitimado por pactos y acuerdos con los godos y otros señoríos cristianos derrotados; e incluso afirma que muchos nobles visigodos, descontentos con su rey, fueron quienes invitaron y ayudaron a los bereberes en su invasión, y que incluso los recibieron como liberadores de los abusos de poder de Toledo, de ahí la facilidad con que ocupan casi toda España. Se debe tener en consideración que los moros ocupan casi toda España en solo siete años y a los cristianos les tomó varios siglos recuperar ese territorio. Para este autor, el relato pelagiano neogótico post alfonsinista estaría reflejando -con exageraciones y ficciones- la visión de los antiguos godos exiliados a Asturias, reacios a una asimilación pacífica y a una nueva dinastía real godo-islámica. Por eso también le parece exagerada la propaganda de violencia en la conquista bereber. La historia española muestra más violencia y segregación de los cristianos ante moros y judíos que de estos respecto de los cristianos. La España de las tres religiones y las tres culturas fue una realidad histórica en el medioevo que la ideología fundamentalista de una única fe española, sustentada por el neogoticismo, se encargó de quebrar. Álvarez Balbuena duda de la rebeldía e independencia radical de los Astures respecto del islam y la considera una construcción neogótica posterior en función del expansionismo ovetense, al que le convenía la imagen idealizada de un Pelayo líder militar cristiano de origen godo resistente.

herederos de los antiguos godos. Esta hegemonía durará hasta la unificación definitiva de España con los reyes católicos Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, quienes concretarán el sueño neogótico de una España sin islam, unificada bajo la fe cristiana católica y en una única monarquía. Recordemos, por otro lado, que este periodo de hegemonía castellana coincide con la llegada y expansión del arte gótico por España, el cual se asocia con la ideología neogoticista como símbolo del triunfo y gloria del cristianismo hispano liberado, plantando iglesias góticas -que entonces no eran conocidas así- como signos-monumentos en las tierras «reconquistadas» o adaptando anteriores mezquitas como iglesias cristianas. El neogoticismo castellano del siglo XV justificaba los intereses expansionistas españoles sobre Francia, el norte de África y las islas Canarias, aduciendo que la Septimania francesa, Ceuta y Tánger habían pertenecido al antiguo reino visigodo y Toledo era el centro de ese imperio -se mudará luego a Madrid-; después, como adaptación ideológica del imperialismo neogoticista castellano, se justificará la conquista sobre América. En las Indias, los españoles serán llamados «godos» hasta los días de las independencias y la noción de «linaje» basado en la pureza de sangre, exaltada por el neogoticismo, influirá en el sistema de castas colonial resignificado con las nuevas etnias.

En el renacimiento español, los humanistas vinculados a los reyes dan otro giro al neogoticismo. El despertar colonial del imperio hispano comienza a llevarse mejor con los ideales clásicos que se remontan a las glorias del imperio romano del cual la península ibérica fue parte importante, exaltando entonces la *Hispania romana* anterior a los godos. Los ideales neogóticos parecen decaer ante la ideología historiográfica del imperialismo clásico, sin perder del todo su trasfondo neogótico. Después de un aparente olvido durante los siglos XVII y XVIII, renace otra vez en la historiografía romántica, que recupera la apropiación idealizada del pasado gótico con fines nacionalistas y se une al historicismo arquitectónico neogótico, un recurso nacionalista desesperado en España cuando, a fines del siglo XIX, está a punto de desmoronarse lo poco que queda del glorioso pasado imperial: 1898 será clave, con la pérdida de Cuba y Filipinas, los últimos reductos coloniales, un golpe al orgullo español.

El segundo gran relato interpretativo del renacimiento gótico: la novela gótica y el historicismo arquitectónico del siglo XIX. La reflexión historiográfica como puesta en escena de la historia idealizada

Surgimiento del neogoticismo en los entornos románticos ingleses. Nostalgia del pasado. La arquitectura historicista de refugio y resistencia en tiempos de cambio

Entre los siglos XVIII y XIX comienza a perfilarse otra interpretación del renacimiento neogótico, desde la novela gótica y el neomedievalismo del historicismo arquitectónico

vinculado al romanticismo. Comenzará en Inglaterra y el norte europeo, luego llegará a España para reforzar el relato nacionalista del tradicional neogoticismo propio. Vincular estos dos relatos -generalmente trabajados de manera independiente, prácticamente con la ausencia del primero fuera de España- permite reforzar la hipótesis del carácter de «operador historiográfico» del arte neogoticista en sus distintas maneras de reconstruir un glorioso pasado nacional.

La profesora Adriana Rogliano recordaba en sus clases de Estética en la entonces Facultad de Bellas Artes de la UNLP, allá por los 90,⁴² que el Romanticismo tendrá su primera expresión estético-filosófica en el llamado empirismo inglés del siglo XVIII, con su carácter antimetafísico, que se centraba en las impresiones sensibles y sentimentales y valoraba la imaginación como forma legítima de conocimiento. Su ruptura con el imperialismo de la razón y con la estética clasicista del iluminismo lo llevará a resaltar lo subjetivo y la imaginación. Podríamos considerar al romanticismo como la forma sentipensante de la modernidad europea: angustias, desesperación, impulsos suicidas, apatía o melancolía serán sentimientos románticos, junto con la conciencia histórica del terruño en que habitamos y la nostalgia del pasado, pero no del gran pasado clásico, sino del pequeño pasado regional con sus costumbres populares y folclóricas. El romanticismo valorará lo marginal, lo secundario o periférico, lo exótico, lo lejano, lo que no se adapta a lo establecido, lo descentrado, lo que pasa en las colonias y lo femenino. En contraste con el mundo clásico de proporción y armonía, el romántico traerá colores chillones o acromaticidades sombrías, desproporción, grotescos, monstruosidades (por ej. jorobados, vampiros, fantasmas y engendros) como el de Frankenstein, en el cual ciencia y tecnología se juntan con nostálgicas y oscuras arquitecturas medievales que nos recuerdan al gótico desde abajo. Agregamos a ello la revolución industrial y el surgimiento del proletariado de la mano de una mayor expansión colonial de las potencias europeas sobre África, Asia y Oceanía; las excentricidades individualistas junto con las colectivas revoluciones socialistas, así como la lucha independentista anticolonial en América; el nihilismo junto al renacer del cristianismo, la angustia existencialista y el panteísmo que exalta las fuerzas de la naturaleza. Todos se darán cita en el romanticismo del siglo XIX.

El interés por el pasado fue común a la ilustración y al romanticismo, solo el abordaje fue diferente. El clasicismo ilustrado idealiza el pasado griego y romano desde la ciencia histórica y la arqueología, y el neoclásico será la primera forma de historicismo moderno. Pero la nostalgia del pasado que caracteriza a los románticos será principalmente la idealización de la Edad Media y su sociedad cristiana. Así, los llamados «historicismos»

⁴² Buena parte de las reflexiones brindadas en clases y seminarios las volcó en su obra *Estética. Temas y problemas* (2001) y a él nos remitimos en este apartado sobre algunos aspectos del origen del Romanticismo.

arquitectónicos, surgidos tímidamente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, florecieron explosivamente en el siglo XIX y dieron testimonio de la dialéctica neoclásico/neomedieval que caracterizó a este siglo. Desde sus idealizaciones anacrónicas, terminaron desarrollando los *revivales* artísticos, como el griego, el gótico, el renacentista, el árabe, chinesco, etc., las citas históricas, así como diversas formas de eclecticismo. Ciudades ideales -como será la de La Plata-, barrios ideales -como el barrio gótico de Barcelona-, iglesias ideales, museos ideales, monumentos ideales, restauraciones ideales, máquinas ideales, etc., pero también gobiernos y revoluciones ideales fueron proyectados durante este siglo idealista y, al mismo tiempo, cruel.

La llamada «novela gótica» dará impulso al neogótico arquitectónico con sus ambientaciones medievales de castillos con sótanos sombríos, pasadizos secretos, criptas y tumbas, con catedrales medievales o ruinas de ellas; y con sus personajes fantasmagóricos, grotescos, malignos o monstruosos, de conductas abusivas o diabólicas, en los que dominan las conductas irracionales y violentas, las aberraciones sexuales o bien amores prohibidos que escandalizan al extremo; o la crítica a la religión burguesa con su ácido anticlericalismo o nihilismo. Todos terminaran convirtiéndose en signos o metáforas de los horrores de las guerras modernas o de las masacres innombrables, de la esclavitud y la deshumanización racista de multitudes en las colonias, de esa civilizada e ilustrada modernidad capitalista idealizada que Europa impuso al mundo. El monstruo romántico expresa el rostro insensible de los nobles o del burgués explotador, el de las jerarquías eclesiásticas funcionales a ellos que los románticos tanto despreciaban. Las pinturas negras de Goya y sus grabados de la guerra constituyen un análogo visual de las novelas góticas. Surgen los cruces y las ambientaciones medievales de estas novelas terminarán inspirando reformas arquitectónicas góticas o influyendo en el diseño del mobiliario. Entre las primeras, la casa de campo del escritor inglés Horacio Walpole (1717-1797) uno de los fundadores de aquella literatura de terror con su obra *El castillo de Otranto* (1764). Luego vendrán a reforzar el género Mathew Lewis con *El monje* (1795) y con *El espectro del castillo* (1798), y *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley; o Víctor Hugo, en Francia, con *Nuestra Señora de París* (1831), popularmente conocida como *El jorobado de Notre Dame*. Este último escritor en su novela fomenta una conciencia proteccionista preocupado por las demoliciones de los edificios góticos parisinos que sus contemporáneos posrevolucionarios ejecutaban sin mayores problemas. La temática de la muerte es omnipresente en todas las formas de romanticismo, como una especie de reedición contemporánea de lo macabro medieval y su danza de la muerte. En las artes del siglo XIX se dará una tensión entre las tradiciones pasadas, que daban la seguridad de lo conocido, y el progreso innovador, cuyos rápidos cambios impredecibles generaban incertidumbres. Esta tensión se manifiesta en el surgimiento de los historicismos

arquitectónicos que utilizan los materiales y tecnologías más progresistas, incluso con rupturas que preparan a las vanguardias del siglo XX. La Inglaterra industrial se llenará de nuevos castillos y mansiones de corte neogótico y se da la paradoja de que, en pleno desarrollo de los progresos tecnológicos y los cambios culturales que generaron, la expresión arquitectónica de esta serán los distintos tipos de historicismos y sus *revival* asociados -que terminarán en eclecticismos- sin que se pueda adoptar un estilo dominante de época. Contra lo que se hubiera esperado como lo más lógico, las novedades rupturistas de vanguardia arquitectónica no se desarrollaron y, en lugar de acompañar el progreso, constituyeron minorías que prácticamente no fueron tenidas en cuenta hasta los albores del siglo XX. Parecería que, más que acompañar estilísticamente al progreso, la arquitectura decimonónica europea quería brindar refugio ante sus incertidumbres. Por otro lado, las invasiones napoleónicas despertarán nacionalismos en Europa como en América; pero también las nuevas invasiones coloniales, sobre todo en el lejano Oriente, despiertan conciencias de autonomía y resistencias anticoloniales, que tendrán su correlato sobre el arte europeo con la valoración romántica de lo exótico y el orientalismo agregando material inspirador nuevo a los historicismos. Así, el arte del siglo XIX comenzará recuperando las formas del pasado y de lugares remotos, antes de embarcarse en el camino modernista del futuro.

En la Gran Bretaña imperialista de la segunda década del siglo XIX ya se percibe una atracción aún mayor hacia lo gótico, estilo que, al mismo tiempo, aspiraba fortalecer el nacionalismo del imperio británico desde la evocación de su glorioso pasado. Augustus Pugin (1812-1852) y John Ruskin (1819-1900) fueron claves para la incorporación del neogótico dentro del romanticismo inglés. Para ellos, el gótico es la mejor expresión de una sociedad cristiana, y su renacimiento dentro de la sociedad industrial moderna aspiraba a salvarla, recuperando su verdadera identidad, que estaba en el pasado. Pugin escribe *Contrastes o un paralelo entre los edificios nobles de los siglos XIV y XV y edificios similares en la actualidad* (1836) y *Los verdaderos principios de la arquitectura cristiana o gótica* (1841) en los que da a conocer su teoría del gótico. Es conocido por su reforma neogótica del edificio del Parlamento británico y por construir iglesias del mismo estilo, como la catedral de Killarney, un icono del neogótico irlandés. A diferencia de Ruskin, que idealiza sobre todo el gótico veneciano en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), y en *Las piedras de Venecia* (1853), Pugin, junto con la mayoría de los neogóticos ingleses, tomará como modelo al gótico nacional de los siglos XV y XVI, especialmente el perpendicular y el Tudor, rechazando todos los elementos foráneos, especialmente los de origen francés. Buscaban elevar la imagen de la iglesia anglicana -del catolicismo inglés, en el caso de Pugin- con sus valores morales que, por ese entonces, perdían su rol rector en una sociedad capitalista cambiante. Al mismo tiempo, la idealización de la sociedad

medieval cristiana con sus gremios y artesanos, pretendía ser crítica de las miserias de los proletarios y de su alienación en el trabajo, a la vez que del impacto ecológico contaminante que ocasionaron las intensas formas de producción industrial en las grandes ciudades. En este sentido será importante el movimiento *Arts and Crafts* (artes y oficios) impulsado por William Morris (1834-1896), discípulo de Ruskin e influenciado por el socialismo, quien buscaba rescatar la dignidad artística de los trabajadores y sus productos a través del diseño y la recuperación de la manera artesanal de producción. Aspira a recuperar la mano, humanizando el arte ante la máquina y la seriación, por lo que lo «hecho a mano» adquiere un nuevo sentido, dignificando y liberando de la enajenación laboral al operario. El neogótico influyó en las artes aplicadas evocando al gótico como modelo de un arte integral custodiado por los gremios medievales. Morris coincidirá con los socialistas en la antítesis campo-ciudad que influirá en las nuevas concepciones del urbanismo buscando llevar el campo y su aire purificante a la ciudad industrial alienante, explotadora y enfermante. En ese clima se desarrollará el urbanismo higienista y la idea de crear barrios o ciudades-jardines, algo que recién a fin de siglo empezará a concretarse tímidamente y en los que la ciudad de La Plata será pionera.

El lugar privilegiado para el desarrollo del *revival* neogótico será la arquitectura, especialmente, en las iglesias y el diseño de mobiliario asociado a ella, las demás artes correrán por otras vías en las que el historicismo neomedievalista no impactará tanto en sus formas, aunque sí en la temática con las leyendas medievales recuperadas o los hechos de la historia medieval. El historicismo devino estilo hegemónico y moldeó el gusto arquitectónico del siglo, constituyéndose como estilo internacional, con adaptaciones o variaciones regionales. La arquitectura inglesa del siglo XIX se constituyó referente de modernidad en todo el mundo, en coincidencia con la hegemonía política y el expansionismo colonial/comercial de esta potencia europea promovida por la exportación global de sus productos industriales y tecnológicos a los lugares más remotos del globo. Los mestizajes o las apropiaciones originales del neogótico -sobre todo en regiones periféricas no europeas- asociadas a su mestizaje biológico y cultural, fueron subvalorados o despreciados como un atentado a la identidad de las metrópolis. Europa podía apropiarse libremente de otras culturas desde la moda de lo exótico y el orientalismo, sin embargo, las regiones periféricas no podían darse ese lujo y modificar las formas historicistas europeas sin incurrir en faltas a la ortodoxia y el buen gusto. En los países de la América hispana recientemente independizados, además, lo británico junto a lo francés será adoptado por las elites gobernantes como signo de autonomía y progreso, contracara de lo español, que evocaba épocas de dependencia colonial y del atraso, salvo en los Estados Unidos de América donde, inversamente, se rechaza lo inglés para afirmar su independencia del imperio británico.

Revolución industrial y recuperación de los valores morales tradicionales desde el historicismo. Las nuevas tecnologías y el carácter escenográfico del neogótico

El neogótico y el neoclásico fueron las corrientes revivalistas más importantes de los historicismos arquitectónicos del siglo XIX, aunque el primero -asociado al romanticismo- denotaba novedad y progresismo, mientras que el segundo -asociado a los academicismos clasicistas desde el siglo XVIII- poseía un sesgo conservador. La nueva tecnología del hierro y las estructuras metálicas -así como luego el hormigón armado- se ocultaban bajo formas medievales e hicieron innecesarios los contrafuertes y arbotantes góticos en un juego historicista más cercano a la utilería o escenografía teatral que a la arquitectura estructural desnuda del gótico. Básicamente se trató de una puesta en escena que quería señalar algo: unir tradición e innovación, progreso tecnológico y valores tradicionales cristianos. Era un llamado de alerta contra los aspectos negativos de la industrialización y el modernismo. Los valores cristianos tradicionales exaltados por el neogótico podían resguardar de los peligros de las ciudades industriales: superpoblación, explotación y alienación del trabajo, miseria, desnutrición, malformaciones en niños, hacinamiento, malos olores, basura, pestes y epidemias, trabajo infantil, etc.; en especial y sobre todo del secularismo, el ateísmo y la pérdida de valores morales. Las ciudades decimonónicas crecerán al ritmo del progreso y cambiarán su fisonomía. Las grandes capitales competirán por la hegemonía y el reconocimiento mundial y por aplicar los últimos inventos, por ejemplo, la luz eléctrica para el alumbrado público. La emblemática París, con el proyecto de George Eugene Haussman y Charles Adolphe Alphand, que sirvió de modelo a las reformas urbanas en todo el mundo, contaba con luz eléctrica al principio de los 80, junto a Nueva York y Berlín; y en América Latina, San José de Costa Rica y La Plata, en Argentina, fueron pioneras en su uso a mitad de esa década. Las exposiciones universales -muestras internacionales de los avances del progreso- fueron inventadas en el siglo XIX para promocionar las ciudades y atraer al turismo, además de exponer los últimos adelantos tecnológicos. La primera fue en Londres en 1851 y para ella se construyó el Palacio de cristal, modelo ejemplar de la nueva arquitectura de hierro y cristal, uno de los edificios más grandes del mundo hasta entonces, una verdadera catedral del progreso con grandes espacios cubiertos imposibles de lograr mediante técnicas y materiales tradicionales. Grandes estaciones ferroviarias se construyeron con estas nuevas técnicas, originan una estética industrial y racionalismo arquitectónico. De 1855 a 1889 las exposiciones se harán en París, de particular importancia la del 89, aniversario de la Revolución Francesa, porque, además de construir para ella la mayor superficie cubierta hasta entonces en el planeta, se presentarán en ella a la torre Eiffel -la construcción más alta del mundo en ese momento- y los planos vanguardistas de la ciudad argentina de La Plata, ciudad planificada desde cero, modelo del nuevo urbanismo higienista. La otra

novedad tecnológica constructiva inventada a mitad de ese siglo será el hormigón armado, en un comienzo denostado por los arquitectos por considerar al cemento material vulgar que, de todos modos, será utilizado masivamente durante el siglo XX. El neogótico, utilizando ambas tecnologías constructivas de hierro y hormigón, se convertirá en un signo de modernidad.

Expansión del neogótico por Europa. Su constitución como estilo internacional desde su común denominador nacionalista

Tres casos emblemáticos:

1. Francia. El restauracionismo neomedieval racionalista y la actualización del origen galo del gótico

La revolución francesa había destruido numerosos edificios góticos asociados a los poderes eclesiásticos y monárquicos y el neoclásico representaba mejor los ideales de la revolución que se querían exportar al resto de Europa. Recién con la caída de Napoleón en 1814, con la restauración monárquica borbónica y con el entorno romántico de por medio se comienzan a valorar las glorias medievales y el arte gótico francés. El neogótico es adoptado por los sectores católicos franceses como resistencia a la secularización por parte del Estado. La gran estrella del renacimiento gótico y de la teoría neogótica francesa fue Eugene Viollet le Duc (1814-1879), quien hizo realidad los deseos proteccionistas de Víctor Hugo para los edificios medievales. Sus restauraciones en la segunda mitad del XIX -como Notre Dame o la catedral de Amiens- y sus escritos, se convertirán en referentes mundiales sobre el tema. Entre ellos destacan su *Diccionario razonado de la arquitectura francesa* (1854-1868), *Diccionario razonado de muebles franceses de la época carolingia al renacimiento* (1858-1873) y *Entrevistas sobre arquitectura* (1854-1855) donde expone sus ideales racionalistas sobre arquitectura. Fue uno de los promotores de resaltar la monumentalidad de los antiguos edificios góticos restaurados y de los nuevos neogóticos construyendo una plaza a su alrededor, aunque hubiera que demoler viviendas alrededor. Él defendió la noción de arquetipo o modelo en arquitectura, de ahí su planteo de un gótico *ideal* que, a veces, implicaba corregir resoluciones históricas supuestamente «mal hechas» para esta perspectiva, o bien reemplazar lo histórico patrimonial por falsos históricos idealizados. Viollet-le-Duc pensaba que el gótico respondía al carácter o espíritu galo, su creador.

Una de las primeras iglesias construidas en este nuevo estilo será la basílica de San Clotilde y Santa Valeria en París (1846-1857), obra de François Christian Gau, aunque el neogótico francés tendrá su modelo tipológico en la iglesia San Eugenio de París (1854-1855), concebida como una catedral ideal por Augusto Boileau (1812-1896). Esta obra

generó debates en pro y en contra ya que desnudaba la estructura moderna de hierro y recibió por ello las críticas de Le Duc y otros arquitectos más conservadores. Se generaron debates sobre la legitimidad y las posibilidades de la aplicación de los materiales modernos a formas medievales. Por otro lado, Marcel Proust (1871-1922) traduce a Ruskin al francés y lo reinterpreta, introduciendo una concepción más esteticista y sensible del neogótico que se apartaba del racionalismo de Le Duc. Para él recuperar las catedrales equivale a intentar recuperar el tiempo perdido del pasado en el presente. El tiempo pasado no se recupera una vez perdido, solo se actualiza desde la memoria y la memoria es funcional a cada presente que la evoca y funciona con inconscientes y olvidos selectos que la salvan y la cuidan. El revivir (*revival*) que es el espíritu de fondo del neogótico, para él no significa la recuperación del pasado tal como fue -porque es irrecuperable en este sentido- sino evocación fragmentaria desde aquellos vacíos de la memoria, a partir de las memorias perdidas que surgen involuntariamente de forma anacrónica o discontinua en un presente que no puede reproducir linealmente el pasado. Por ende, el revival proustiano reinterpreta y actualiza, no reproduce, por eso es originalidad y nueva creación, mientras que el ruskiniano reproduce un pasado que no se debe modificar, una reliquia del pasado, y el Le Ducciano consiste en la restauración ideal del pasado.

2. Alemania (la confederación germánica, luego imperio alemán) y el verdadero espíritu del gótico

En Alemania, la tradición gótica siempre estuvo presente y el romanticismo alemán también vinculaba al nacionalismo con el neogoticismo, incluso desde una necesidad identitaria mayor a la inglesa, ya que Alemania hasta entonces no era sino una serie de estados separados en proceso de unificación bajo el liderazgo de Prusia, proceso que duraría todo el siglo XIX. Alemania se jactaba de su espíritu gótico y lo promocionaba como signo de identidad con el movimiento romántico *Sturm und Drang* y, en especial, el literato Johann W. Goethe como sus principales promotores desde 1770. El gótico había generado indiferencia hasta ese momento en el gusto alemán, deslumbrado por la moda neoclásica y el iluminismo, si bien más adelante pasó a ser símbolo de la genuina arquitectura y del arte alemán. Llegaron a negar el origen francés del gótico desde la construcción del mito de su espíritu alemán. El gran filósofo alemán Georg W.F. Hegel (1770-1831), autor que cabalga entre el clasicismo y el romanticismo, dará cuenta de la importancia del gótico en su teoría estética al referirse a la dialéctica entre el arte simbólico, el arte clásico griego y el arte cristiano-romántico cuyo modelo será el gótico, y aceptaba la innegable novedad del romanticismo con el retorno del arte cristiano para el naciente siglo XIX. Otros autores alemanes para destacar al respecto son Friedrich Hoffstardt, quien escribe el *ABC del gótico* (1840), con indicaciones básicas para las restauraciones en el estilo; y Georg Ungewitter (1820-1864), quien elabora el *Tratado sobre la construcción gótica* (1859) con

varias reediciones hasta 1900, dato que demuestra su importancia como texto básico de la arquitectura alemana sobre gótico -si bien no tuvo recepción fuera del país- ya que el francés Viollet Le Duc eclipsaba entonces a casi todos los teóricos sobre el tema.

El culto romántico a las ruinas y el nacionalismo desde el gótico alentaron la restauración y terminación de edificios góticos inacabados, como la catedral de Colonia -completada entre 1846 y 1880- convirtiéndose en todo un símbolo y en referente internacional en la moda de completar iglesias medievales inconclusas. Incluso algunos completamientos fueron para «mejorarlas» desde los postulados ideales de un intervencionismo neogótico, que «corregía» supuestamente, algunos errores góticos en función de un neogoticismo alemán perfecto que mostrará al mundo el verdadero espíritu del gótico. Entrado el siglo XX, todavía algunos teóricos alemanes, como W. Worringer en *La esencia del estilo gótico* (1911), seguían pensando que los alemanes eran los verdaderos dueños del espíritu gótico y que sus defensores del siglo XIX -sobre todo los franceses- no lo habían entendido en profundidad, ya que solo se habían quedado con lo superficial de sus aspectos técnicos constructivos, falseándolo al apartarlo de su genuina voluntad de forma, es por eso que aquellas reconstrucciones neogóticas son consideradas muertas, puro cálculo sin vida. Este neogótico moderno tendría materialidad nueva de hierro y hormigón, pero, sin espíritu nuevo que lo vitalice, carece de la expresividad y del patetismo dramático del medioevo. Esto fue lo que impidió a los arquitectos decimonónicos generar un goticismo nuevo y vital. El germanismo de Worringer lo llevará a ignorar, en este sentido, los aportes del original *revival* neogoticista modernista de Antonio Gaudí en el sur europeo. Así, el neogótico en general -sobre todo, el francés- se asemeja más a una maquinaria sin vida, un mecanismo formal, que a un organismo expresivo como lo fue el genuino gótico medieval alemán. Su insinuación entre líneas podría leerse como si los alemanes estuvieran más capacitados para hacer resurgir el espíritu del gótico en el mundo contemporáneo.

3. El nacionalismo decadente del imperio español y el original modernismo del neogótico catalán

España había quedado al margen de la revolución industrial -si bien Cataluña podría considerarse una excepción- por eso, en el siglo XIX se produce un desfase generalizado respecto del resto de Europa y se convierte así en un país periférico; en arquitectura sucede lo mismo. Su sistema financiero basado en las riquezas de América colapsó con las independencias de sus colonias -las últimas, Cuba y Filipinas recordemos, se perdieron en 1898- y la gloriosa nación quedó desplazada de la hegemonía por los países del norte europeo que iban a la vanguardia de la modernización y la industrialización. El romanticismo llega tardíamente hacia 1830 y principalmente, por vías literarias o teatrales junto con un neogótico de *fachadas escenográficas* que aparece con las decoraciones para los grandes festejos nacionales, en algunas casas y edificios públicos, para dar la imagen

de estar más a la moda y aparentar una modernidad de la que se carecía. A diferencia de Inglaterra o Alemania que habían mantenido la continuidad del gótico hasta el siglo XIX y por eso tenía sentido elegirlo como estilo nacional, los españoles lo habían abandonado desde el siglo XVII por estilos más modernos como el barroco, acorde a su rol de ser la primera potencia europea imperial-colonial de hegemonía mundial, junto a Portugal. Con el romanticismo ya instalado por 1840, surge una oposición a los valores neoclásicos conservadores todavía sostenidos firmemente por la Real Academia de Arquitectura y será recién entrada la década del 80, cuando el academicismo español acepte retrasado aquellos historicismos neomedievales. Hacia mediados del siglo XIX se habían puesto de moda las decoraciones exóticas, orientalistas, árabes y medievales según el gusto romántico. La primera restauración gótica fue la catedral de León en 1857, de Matías Modesto Laviña Blasco, muy criticada, por cierto. Recién cercanos a 1870 se reconocerá a Viollet-le-Duc y se comprenderá el fundamento estructural de la arquitectura gótica y se abandonará lo puramente escenográfico. Luego vendrá la ola restauradora con las catedrales de Barcelona, de Sevilla, de Toledo y otros edificios. Ante las teorías importadas tardíamente de Inglaterra y Francia -con Pugin, Ruskin, Viollet le Duc, Víctor Hugo, etc.- los españoles presentarán la contracara nacional del historicismo neoriental islámico que tendrá en la Alhambra su modelo. Mientras el orientalismo del resto de Europa ponía de moda lo chino, lo japonés o lo indio en España era lo islámico. Neogoticismo y neoorientalismo islámico -entendido este último como neoalhambismo o neomorisco- lucharán por la hegemonía en la arquitectura historicista española, con el neomudejarismo entre ambos, desplazando a la dialéctica neoclásico/neogótica central en los otros países. El modelo del neogótico purista afrancesado se dará en el norte, en especial en el País Vasco y tendrá en la catedral de San Sebastián (1887-1894) y la catedral de Vitoria Gasteiz (1907-1969) su modelo.

Por otro lado, fue el neogótico el que mejor expresó a la próspera burguesía industrial y comercial catalana, siempre más abierta a las modas europeas, y se convirtió en un signo del renacimiento catalán -conocido como la *Renaixensa*- y de su valorada autonomía regional, que contaba ya con un pasado gótico propio. De allí parte el original modernismo historicista de Antonio Gaudí quien conocía las ideas de Ruskin y Viollet le Duc y las lleva más lejos, desde la tradición regional y a partir de su propia interpretación del neogótico - el mejor ejemplo se aprecia en la Sagrada Familia de Barcelona-. De hecho, el neogótico y el modernismo catalán son simultáneos y los desarrollan los mismos arquitectos. Los catalanes, con Gaudí a la cabeza, fueron pioneros en generar estos cruces y rupturas con las ortodoxias tipológicas puristas del neogótico. Gaudí tenía el ambicioso objetivo de superar el gótico actualizando su espíritu y, para ello, evitó los arbotantes -consideradas por él muletas arquitectónicas- y sustituyó por estructuras autoportantes, como las

columnas inclinadas, que se inspiran en la naturaleza, donde las curvas de las presiones de fuerzas coincidían con las formas plásticas. Sus columnas vanguardistas son como los árboles que generan un bosque arquitectónico o como huesos en un esqueleto que estructuran el cuerpo, donde las formas funcionales terminan siendo las más bellas porque, detrás de ese orden natural, estaba Dios Creador como Arquitecto Mayor. Además, fue uno de los primeros en utilizar el hormigón armado y no se dejó llevar por las ortodoxias historicistas y sus debates, haciendo de su neogoticismo algo más original y eficiente -al menos, técnicamente- que el mismo gótico medieval y plásticamente más actual.

Después de la crisis de 1898, en una España que perdía su lugar en el mundo junto a sus últimas colonias, se dio un brote del nacionalismo. Es aquí cuando la Real Academia de Arquitectura a principios del siglo XX comenzó a promocionar el neorrenacentismo plateresco, que recordaba sus orígenes como imperio, por encima del neogótico y del neoorientalismo, para luego volcarse al neobarroco. Además, rechazaban los modernismos como estilos foráneos que atentaban contra la identidad nacional, salvo en Cataluña, donde se constituyó en signo de su identidad autónoma.

La síntesis final del eclecticismo

Eclecticismo e historicismo corren en paralelo, complementándose con permanentes cruces. Salvo los historicismos más puristas afectados por el racionalismo restauracionista, con el riesgo permanente de caer en meras reproducciones anacrónicas sin originalidad, en general, los historicismos tenían su cuota de eclecticismo: es así como un edificio podría convertirse en un catálogo de citas de la historia de un estilo o bien, yendo más lejos de la historia del arte, descontextualizadas y anacrónicas, pero armónicamente reunidas. El término «ecléctico» proviene del griego *eklektikos* -elegir- y señala la libertad romántica con que la que el arquitecto decimonónico combinaba tipologías arquitectónicas de diverso origen según su gusto. Al principio, mezclaba dentro de un mismo estilo elementos de origen geográfico y temporales diferentes en forma idealizada -por ej., un neogótico armado de la combinación del gótico francés, alemán, báltico y español de distintos períodos- o también, los más osados, mezclaban de manera más amplia distintas tipologías medievales -por ej., se combina neogótico y neorromántico, o neogótico y neomudéjar-. Sin embargo, a fines del siglo se da el gran paso y se deja de lado la idea de que determinadas tipologías historicistas podían ser más aptas que otras para determinadas funciones -por ej., el neogótico, para las iglesias; el neoclásico, para los museos; el neoárabe, para salones de tertulias o edificios recreativos, etc.- y se comienzan a mezclar los diversos historicismos en un mismo edificio, como se aprecia en el Palacio de Justicia de Bruselas, de Joseph Poelaert, uno de los edificios más grandes del mundo (1866-1883)

o el Sagrado Corazón en París, de Paul Abadie (1876-1919). La integración de las diferentes tipologías en una armonía superadora es lo que diferencia al eclecticismo de una arquitectura de cotillón, de las mezclas incongruentes, del cambalache sin sentido o, como lo han llamado sus críticos contemporáneos, de un pastiche que yuxtapone sin que exista una unidad formal.

El eclecticismo como estilo termina siendo una síntesis final de ese gusto decimonónico por la convivencia anacrónica y descontextualizada de estilos, evocadora de culturas y pasados remotos en un mismo presente, con espíritu museístico. El eclecticismo expresa la globalidad de ese mundo colonial, con sus mestizajes e hibridaciones, apropiaciones heterodoxas, y una diversidad de orígenes, que junta la modernidad de la civilización europea con culturas atrasadas, simbolizando lo bárbaro y lo civilizado bajo el mismo techo de un imperio colonial. El diálogo armónico entre tipologías diferentes, la belleza idealizada de lo híbrido, no parecen reflejar la realidad imperialista del expansionismo colonial con su racismo, esclavitud, sistemas de castas todavía vigentes y la subvaloración de un sector de la humanidad y sus culturas y formas de *apartheid*. La libertad de elección ecléctica no se condice con el trato imperial de las potencias a sus colonias extraeuropeas. El eclecticismo se mostrará como un estilo de transición -si todavía cabe el término «estilo»- hacia una arquitectura contemporánea todavía no resuelta y termina siendo, por su poder de síntesis, el más original de los historicismos. La arquitectura podría considerarse como el arte más representativo del siglo XIX debido a su masividad, quizá más que las innovaciones pictóricas, que fueron fenómenos marginales.

Historicismos y artes plásticas: ¿existe una escultura neogótica?

Al comenzar este capítulo consideramos los vínculos estrechos entre la literatura gótica, los historicismos arquitectónicos y las artes aplicadas; en cuanto a la pintura del siglo XIX, sostenemos que sigue sus propios caminos durante el romanticismo, distintos de los de la arquitectura. Además de la temática histórica propia, el paisajismo, las desmesuras, los simbolismos, el pintoresquismo y lo sublime, junto a los exotismos y orientalismos, serán el colorismo y las formas evocadoras de subjetividad el eje de la pintura romántica del siglo XIX. Convive con la pintura neoclásica, sin apartarse, a su vez, de las formas miméticas que caracterizan a la modernidad que luego destruirán las vanguardias. No existe una pintura propiamente neogótica, si bien los prerrafaelistas se acercan a algo que podría denominar como tal. La pintura europea hegemónica se mantendrá en torno al eje neoclásico-romántico. A mediados del siglo surge el llamado realismo pictórico asociado a la literatura realista que busca describir críticamente la realidad o la historia sin idealizar y que, utilizado como expresión de las ideologías socialistas, se llamará realismo socialista,

que muestra las crudezas de la vida en una sociedad capitalista, sobre todo la de los sectores marginales, aunque quizás deberíamos considerarlo dentro de la órbita del romanticismo o en tensión con él. Las grandes innovaciones pictóricas, como el impresionismo y el post impresionismo, serán fenómenos marginales del arte posterior a los 70 y se preocupan por la incidencia de la luz sobre los objetos y el manejo los colores, por las atmósferas y lo efímero de lo que vemos, pero también por nociones de espacialidad diferentes, que aportaron el arte de las colonias y el arte oriental. Los postimpresionistas, además, se preocuparon por los aspectos existenciales del ser humano que los impresionistas habían descuidado un poco en su obsesión por la luz y la óptica pictórica. A fin de siglo también surgen, en un intento de llevar más lejos las subjetividades románticas, los simbolistas, quienes incorporan los aspectos surreales del inconsciente y lo esotéricos a fin de superar las explicaciones positivistas del mundo, que consideran reductivas. Entre el simbolismo y la vanguardia expresionista posterior, con su problemática existencial a fondo, estará Edvard Munch con su famoso *Grito* (1883) inspirado en la momia andina de Chachapoyas, llevada a París para su exposición en 1878.

La **escultura** no fue un arte que destacara mucho por sus novedades durante el siglo XIX, salvo por algunos artistas como Auguste Rodin (1840-1917) y Camille Claudel (1864-1943). En general, se siguen las líneas de la escultura neoclásica a la que le incorpora la expresión de sensibilidad y subjetividad del romanticismo, por lo que la escultura decimonónica hegemónica podría verse como un híbrido clásico-romántico. Los más osados intentan adaptar las innovaciones de las corrientes pictóricas -realismo, impresionismo, postimpresionismo y simbolismo- a esta sin despegarse totalmente de aquella corriente hegemónica signada por la concepción mimética de las formas. Por eso podríamos afirmar que la escultura del siglo XIX es básicamente ecléctica y periférica respecto del resto de las artes visuales. En los monumentos públicos oficiales característicos de un mundo que asumió la moda de modernizar sus ciudades es donde más se visibiliza y donde, al mismo tiempo, se torna más conservadora; en los encargos de particulares adquiere mayor libertad. Puede estar acompañando a una arquitectura historicista, aunque, en general, no se adapta a ella y sigue su propio curso, es decir, no se transforma en neogótica cuando se aplica a una iglesia o monumento de este estilo, salvo raras excepciones, por ejemplo, en algunas restauraciones de edificios góticos como en *Notre Dame* de París. Las esculturas representativas de este siglo evocan hechos históricos y a sus héroes nacionales. Las verdaderas innovaciones escultóricas vienen de la mano del impresionismo, al desdibujar o lavar las líneas y volúmenes con formas espontáneas o bien al dejar formas inacabadas, para jugar con la incidencia de la luz como protagonista, apartándose de los cánones vigentes. La escultura de animales y la caricatura escultórica, valoradas en entornos del romanticismo también serán características de este siglo. Si bien

París se convierte en el centro del arte del siglo XIX, los escultores seguirán mirando a Roma debido a su peso neoclásico⁴³. Antonio Canova (1757-1822) será el referente indiscutible y, pasada la segunda mitad del siglo, lo será Medardo Rosso (1858-1928) hasta que Rodin los reemplace y desplace el eje a París.

Entonces, volviendo a la pregunta: *¿existe la escultura neogótica?* Tendríamos que contestar que, en principio, no, porque los intentos por rescatar o revivir la escultura gótica fueron muy escasos y, si los hubo, los escultores son desconocidos. Podemos mencionar como ejemplo a Adolfo Geoffroy Dechaume (1816-1892) con la restauración de *Notre Dame* de París, *Notre Dame* de Laon, o la *Sainte Chapelle*; o a Jean Baptiste Millet (1831-1906), aún más desconocido y más pintor que escultor. La imaginería neogótica se concentrará principalmente en los vitrales y luego, lejanamente, en las esculturas que, como dijimos, no serán propiamente neogóticas, y además sólo en templos católicos, por el iconoclasmo reformista.

⁴³ En Italia -unificada como nación a fines del siglo XIX- el historicismo se centró en torno al eje neoclásico. Su histórico espíritu clasicista no permitió que crecieran los neomedievalismos como en otros países. La evocación al pasado glorioso siempre fue en torno al imperio romano y, en pleno siglo XX, fue aprovechado por Mussolini como propaganda fascista, simbolizando el neoclásico la actualización del imperio romano en la nueva Italia con su expansionismo colonial sobre África.

6° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en un antidiscurso como operador historiográfico que busca recuperar memorias «en-ajenadas» por el discurso neogótico eurocentrado

CAPÍTULO 7

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DEL NEO-GÓTICO AMERICANO

El tercer gran relato interpretativo del renacimiento gótico: el neogótico neocolonial en América. Un historicismo enajenante sin historia propia y un anti-revival que recupera memorias ajenas. El rol fundamental de la iglesia americana culta y eurocéntrica

El neogótico de América, pese a haber sido un estilo bastante extendido desde mediados del s. XIX no ha tenido gran repercusión académica; en este sentido, se reconoce la investigación del español Martín Checa-Artasu sobre el neogótico en México y América Latina, que movilizó a otros autores en el tema. Gracias a su tarea de compilación junto a Olimpia Niglio contamos con *El neogótico en la arquitectura americana. Historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones* (2016), texto que reúne varios artículos sobre el tema de autores de toda América, un texto de referencia sobre el neogótico americano.

A diferencia de Europa, aquí el neogótico no cuenta con una historia gótica previa arraigada ya que la del gótico tardío isabelino, a comienzos de la conquista española, fue insignificante al lado del barroco como para dejar una tradición histórica, o sea, el neogótico es un producto neto de importación y trasplante. En un primer momento, a comienzos del siglo XIX, se lo vinculó a las comunidades de inmigrantes protestantes, principalmente anglosajones o alemanes, como evocación de sus tierras e iglesias lejanas, por lo que se asocia en gran medida a la memoria religiosa de esas comunidades. En Latinoamérica estas comunidades reformistas conformaron minorías en un territorio de mayoría católica. Dentro de estas pequeñas comunidades el neogótico mantiene su espíritu nacionalista europeo y, como *revival*, se asocia más con la conservación de la propia identidad en tierras extranjeras, constituye un refugio de la memoria propia para el inmigrante europeo al mismo tiempo que forma una memoria ajena para las comunidades indígenas, negras y mestizas y para un catolicismo popular que seguirá con sus propias tradiciones constructivas o con la tradición colonial. Este es un motivo por el que llevó tiempo que fuera aceptado por la Iglesia católica latinoamericana, además del recelo que generaba que fuera un estilo utilizado por los protestantes. El estilo representativo de la catolicidad americana había sido el barroco y, para los más modernos, el neoclásico, que a principios del siglo intentaba suplantarse a aquel estilo colonial en las nuevas naciones independientes. Luego,

avanzado el siglo, el neogótico será adoptado por las elites gobernantes eurocéntricas como signo de estar a la moda y como complemento del neoclásico porque la mayoría de los edificios públicos de estilo historicista en América son variantes eclécticas de estilo neoclásico y el neogótico se utiliza principalmente para construcciones religiosas, a la manera europea. La Iglesia católica americana lo apreciará a fin de siglo como emblema de resistencia de los valores morales tradicionales eurocentrados ante gobiernos liberales anticlericales también eurocentrados, que expropiaron sus bienes o amenazaban con quitarles sus antiguos privilegios. Tanto en Europa como en América, el neogótico será utilizado como muestra de la actualidad y modernidad de la Iglesia, así como de la vigencia de sus enseñanzas tradicionales en el mundo del progreso moderno. El cambio de contexto geográfico, histórico cultural y sociopolítico en América generó resignificaciones importantes y cambios de sentido que permiten hablar de una tercera interpretación del renacimiento de lo gótico. Ahora será un *revival* sin fundamento histórico propio donde anclarse, por lo que había que brindarle nuevos sentidos.

La modernidad en los países americanos -excepto Estados Unidos- no se caracterizó por el desarrollo de una industrialización propia sino por nuevas formas de colonialidad en países emancipados neodependientes, productores de materias primas para las potencias industriales e importadores de tecnologías y productos manufacturados de estas, así como por una obsesión por adoptar formas culturales europeas. El neogótico será utilizado como signo de la memoria de un pasado glorioso de la Iglesia omnipresente en América Latina. A diferencia de Europa, aquí este pasado no podía asociarse al estilo gótico de una cristiandad medieval previa, sino a una cristiandad colonial que adapta los estilos de la metrópolis; tampoco existía una sociedad industrializada a la que criticar, con lo cual este nuevo estilo recién llegado quedaba dando vueltas en el aire sin el sentido de origen y sin una tradición propia donde entroncar, salvo la de las imposiciones coloniales de estilos foráneos. Desde el vamos en América, el neogótico y los historicismos en general «enajenan» de las propias tradiciones con pasados clásicos o medievales impropios y se da así una paradoja des-enajenante enajenadora: en las naciones americanas, se elige como signo de autonomía y modernidad un estilo anticolonial hispano que, en su afán de afirmar la independencia, rompe con las propias tradiciones populares enajenándose a partir de trasplantes. El neogótico americano, a diferencia de los estilos coloniales, que señalaban hacia España y la Europa latina ahora demuestran la admiración neocolonial hacia las potencias de la Europa del norte y también de América del Norte como modelos civilizatorios. Por otro lado, la novedad del neogótico expresaba mejor los nuevos vínculos de las iglesias nacionales latinoamericanas con Roma, de donde ahora dependían directamente -lo que se conoce como «romanización»- ya que los episcopados americanos habían cortado el lazo colonial con los monarcas ibéricos y el episcopado de las metrópolis.

Esta situación particular del neogótico católico en América generó contradicciones en cuanto a su sentido, al ser apropiado desde arriba por una Iglesia culta e ilustrada, eurocéntrica, de espíritu grecolatino, de características aristocráticas, clericalista y jerárquica, antiliberal, antisocialista, antianarquista, antiseccularista, antidemocrática, paternalista y las más de las veces, misógina. Una iglesia americana tradicionalista que pretende ser moderna con una modernidad alternativa a la secular, dentro de un cristianismo que idealiza a la cristiandad medieval y sus categorías, al mismo tiempo que desvaloriza las formas de religiosidad indígenas, negras y mestizas y las de un catolicismo popular heterodoxo y desde abajo, como formas supersticiosas. Florencia Severino Dianich (2015) vincula la adopción de los historicismos -sobre todo, el neogótico- por parte de la Iglesia católica con una actitud conservadora y reaccionaria que la aleja del mundo contemporáneo y de los sectores populares, para refugiarse en un pasado idealizado; con el problema adicional de que, al trasplantar, estilos europeos en sus iglesias al resto del mundo, fortaleció una imagen adversa a sí misma que la asociaba con las potencias coloniales ya que varias iglesias neogóticas del fines del siglo XIX evocaban los modelos de las distintas metrópolis o eran copias exactas.

Por otro lado, Checa Artasu y Niglio en el prólogo del libro antes citado, sostienen que los estados nacionales utilizaban la presencia de la iglesia en toda la sociedad americana como vertebradora de una unidad nacional y una reconciliación civil todavía no consolidada, y que se necesitaba con urgencia. En los territorios nacionales todavía no controlados, los llamados «desiertos» que eran áreas bajo el poder de pueblos o confederaciones indígenas reacios a asimilarse a los nuevos gobiernos «blancos» o mestizos, y a aceptar las condiciones enajenantes que éstos pretendían imponerles, el Estado utilizaba a la iglesia como cabeza de playa colonizadora y civilizadora en esos territorios de misión principalmente destinados a las órdenes religiosas. Las escuelas, talleres, hospitales, capillas o templos y demás dependencias, desde donde operaba la iglesia en las ciudades o en las misiones, constituyen una oportunidad de expansión para el neogótico sobre territorio americano. El neogótico, de este modo, era presentado como estilo civilizado y civilizador ante la barbarie americana hispano-afro-indígena. En este sentido, el vínculo Iglesia-Estado, jerarquía eclesial-élite gobernante, fue fundamental para la consolidación de ambos en las sociedades de las nacientes repúblicas americanas y se convierten en las dos principales maquinarias civilizatorias europeizando las costumbres en América. Sin apoyo financiero estatal hubiera sido imposible construir las iglesias monumentales del neogótico latinoamericano. Sin la tarea evangelizadora a los indígenas que más allá de las buenas intenciones de los misioneros, resultó funcional a la penetración cultural de la «civilización» en sus territorios, el Estado no hubiese podido ablandar culturalmente al aborigen para controlarlo y para incorporarlo a la nación, ni contar con la

logística o la inteligencia necesarias para minimizar los daños propios en el accionar bélico que se preparaba para las conquistas de los desiertos. Además, sin las instituciones eclesiásticas urbanas, omnipresentes en la sociedad latinoamericana, tampoco hubiera sido posible acelerar la deseada unidad cultural de matriz occidental en el contexto de permanentes luchas civiles. Una identidad nacional tal como la pretendían las élites del Estado se definía desde una concepción homogénea y eurocéntrica del ser nacional que negaba lo multicultural e interreligioso. Parecen tener un fondo común, coincidente con la expansión del neogótico, las distintas formas de marginalización o conquista -cuando no, genocidio- del mundo aborigen que habitaba los territorios deseados por los gobiernos nacionales que no reconocían a las nacionalidades indígenas ni sus territorios, a fin de incrementar la producción y fomentar el poblamiento por parte de la «blanquitud». Es por eso que proponemos al neogótico y al neoclásico en América -historicismos mimados- como los mejores símbolos arquitectónicos que expresan la lucha a muerte de la Civilización contra la Barbarie y mucho más impermeables que el barroco al mestizaje con lo autóctono si bien, a pesar de su intencionalidad refractaria, también fueron fagocitados por lo americano como veremos luego.

Estados amigos, así como Estados enemigos tuvieron que negociar con la Iglesia católica por una cuestión de pragmatismo o, en casos drásticos, entrar en guerra con sus fieles como en el caso de la *guerra cristera* en México. El neogótico, que atestigua la todavía vigente presencia eclesial en los nuevos Estados latinoamericanos, se transformará sobre todo en un hito urbano de resistencia eclesial y también en un hito rural de su presencia en la frontera o en los territorios indígenas de misión todavía no controlados del todo. No por nada la mayoría de las naciones americanas se reconocen oficialmente católicas, aunque rigiese en ellas la libertad de cultos que permitió el ingreso de los protestantes en territorios antes exclusivamente católicos. El *revival* gótico latinoamericano asume mucho más que en Europa ese aspecto de resistencia y conservadurismo, al punto que termina opacando su otro aspecto de modernidad, por ello la importancia de lo neogótico en América va mucho más allá que lo meramente arquitectónico. La modernidad conservadora del catolicismo americano romanizado se manifestó en la incorporación de nuevas advocaciones europeas a los templos neogóticos americanos -por ej., San José obrero, Nuestra Señora de Lourdes, Sagrado Corazón, Cristo Rey, Santísimo Sacramento Eucarístico- y de los dogmas recientes -la Inmaculada concepción y la Infalibilidad pontificia- además de las nuevas espiritualidades como salesianos y lasallistas o el retorno renovado de los jesuitas después de su expulsión. Otro recurso común que aporta la iglesia en Latinoamérica será fortalecer la unidad nacional bajo una devoción mariana y un santuario nacional: la Virgen de Guadalupe como patrona de México; Nuestra Señora de Luján en Argentina; Virgen de Copacabana, en Bolivia; Nuestra Señora Aparecida, en

Brasil, etc.) además de consagrar países a la Virgen y a Cristo y la realización de actos masivos de desagravio a las ofensas contra la iglesia. Para todos ellos se construyeron templos votivos monumentales, la mayoría, en estilo neogótico; como la Basílica del Voto Nacional de Quito, la mayor construcción neogótica de América y una de las mayores del mundo, signo de la consagración del Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús.

Una de las características del neogótico de Europa es la monumentalidad, reforzada con la gran plataforma elevada donde se construye y la gran plaza frente al templo; en América se hace aún más importante en función de recibir multitudes de fieles y peregrinos, rasgo común desde la colonia para las manifestaciones religiosas americanas. Semejante monumentalidad y los tiempos constructivos que implica, según Checa Artasu (2011), hará que en nuestro continente varios templos queden inconclusos sea por falta de recursos económicos y ayuda estatal, o simplemente por pasar de moda en las generaciones venideras que abandonan su construcción, o que se terminen en forma más simple a los proyectos originales y por eso quedan desproporcionados o más bajos, o que se los intervenga contemporáneamente desde otras estilísticas, o se los modifique para adaptar el proyecto original a las reformas conciliares del siglo XX, o incluso dejen de funcionar como templos y terminen refuncionalizados como depósitos, escuelas, cuarteles, etc. En la segunda mitad del siglo XX fueron comunes en América las iniciativas para poder finalizarlos, los llamados «completamientos» como el de nuestra catedral de La Plata.

Otra característica del neogótico latinoamericano es que refuerza su carácter escenográfico más que en Europa; en general, debido a la escasez o al alto costo de los recursos como la piedra, adaptando recursos y técnicas constructivas locales sobre todo en las regiones periféricas y menos eurocéntricas. La falta de recursos para pagar a profesionales europeos o formados en Europa, forzó en muchas ocasiones a contratar a albañiles o maestros mayores de obra locales que adaptaron sus conocimientos tradicionales a las nuevas formas góticas de manera híbrida, en las que el arco ojival se tornaba referente protagónico del estilo, aproximándose así a un neogótico mestizo.

Principales vías de entrada del neogótico en América

Checa Artasu en un artículo sobre la expansión del neogótico en América Latina (2013) sostiene que en esta región se desarrolló a partir la confluencia de tres corrientes o vías de entrada:

1. *La británica*, a partir de sus comerciantes y sus empresas ferroviarias, mineras, navieras, etc. asentados en América que mantenían su culto protestante de origen con pastores de habla inglesa y, para ello, construyeron sus propias capillas o iglesias; con ella

vendrán los nuevos materiales y las nuevas tecnologías. Primero llega a América del Norte con el *American Gothic Revival* alrededor de 1830 y, luego al resto de América si bien en el norte será principalmente decorativo y no tendrá la gran carga simbólica del catolicismo latinoamericano.

2. La francesa, en la segunda mitad del siglo, con las teorías restauracionistas de Viollet le Duc que traen los profesionales europeos contratados o los americanos formados en Europa que luego transmiten a los arquitectos locales; vale recordar que París era un centro mundial de cultura.

3. Los inmigrantes europeos: mediante los planes de inmigración masiva promovidos por los gobiernos para poblar y blanquear la sociedad -como en el caso argentino- y las órdenes religiosas venidas de Europa ante la disminución de vocaciones locales. La nostalgia de sus terruños abandonados -para los inmigrantes católicos como para los protestantes- los llevarán a buscar arquitecturas evocadoras de memoria y es allí donde el neogótico jugará un rol importante recuperando las memorias del origen. Los segundos, para la infraestructura de sus tareas misioneras traerán a sus propios profesionales -sacerdotes y hermanos legos- formados en Europa. Estos están al tanto de los historicismos europeos y los aplican aquí siguiendo el carisma de su congregación y, al rotar a veces por varios países, siguiendo las órdenes de sus superiores, dejarán obras y discípulos locales en varios lugares del continente. Para nuestro autor, esta es la vía de expansión principal por extensión del neogótico en América latina. Los salesianos, que se destacaron por sus misiones en la pampa y la Patagonia argentinas tendrán al italiano Ernesto Vespignani (1861-1925) quien dejará discípulos y su estilo personal en obras de un neogótico ecléctico bastante libre y otros historicismos eclécticos. Los carmelitas que, en Colombia tendrán un rol similar al de los salesianos con los indígenas, contarán con el español Andrés Lorenzo Huarte a comienzos del siglo XX; en Chile, el hermano Rufo de San José, con neogóticos exuberantes y ornamentales; en Perú, el neogótico carmelita tendrá al hermano José Manuel de Santa Teresa; los jesuitas, por su parte, a Eulalio Morales en Bolivia y a Luis Gogorza y Soraluze en Venezuela y Cuba.

Algunos casos del neogótico americano

1. El neogótico norteamericano y la Escuela de Chicago

El neogótico se adopta como moda en Estados Unidos en 1840; escuelas, universidades como Harvard, iglesias y puentes neogóticos remiten al norte de Europa, si bien el neoclásico será un signo de distinción para las villas de las elites aristocráticas, será un neogótico purista que repite en general el modelo europeo. EE. UU. se convertirá en un centro evangelizador reformista para toda América y de allí saldrán misiones de las iglesias

protestantes tradicionales llegadas desde Europa -puritanos, luteranos, presbiterianos y metodistas- así como de las variantes propias norteamericanas como los bautistas, los congregacionistas y los mormones. Todas llevan el gusto común por los pequeños templos neogóticos de materiales sencillos como la madera que dan origen al revival *New Gothic* americano y el gótico *carpintero* que sirvió de base a los templos reformistas y misioneros de Latinoamérica. El catolicismo norteamericano aportará la monumentalidad, con la catedral de San Patricio en Nueva York, proyectada por James Renwick Jr. (1858-1879) será la construcción neogótica más grande de América del Norte y competirá con la catedral de La Plata por su eurocentrismo formal y por ser la segunda construcción neogótica más grande de todo el continente. La iglesia episcopal de la Santísima Trinidad de Boston (1872- 1877) donde neogótico y neorrománico se integran, obra de Henry Richardson, será un modelo del eclecticismo neomedievalista norteamericano.

En el otro extremo estético-ideológico al historicismo surgirá en Estados Unidos la Escuela de Chicago, pilar de las vanguardias arquitectónicas del siglo XX, una importante alternativa nacionalista a las formas historicistas importadas, que busca mostrar la autonomía arquitectónica y estética de un país que deviene en potencia mundial y con la suficiente autoestima identitaria como para no dejarse subyugar por las modas europeas. Ante el historicismo revivalista y su ornamentación propone un funcionalismo pragmático y minimalista; optaron por hacer de EE. UU. el signo nuevo del futuro ya que el pasado autóctono resultaba inviable por indígena o por colonial europeo. A fin de siglo los rascacielos norteamericanos van ganando altura y superan a las catedrales neogóticas - hasta ese momento, las construcciones más altas de las ciudades- por lo cual estos nuevos hitos urbanos se elevan al cielo y las catedrales quedan rodeadas y tapadas por ellos en las principales ciudades que miran al nuevo siglo. Los unos se convertirán en nuevos signos de modernidad americana; los otros, en refugio de conservadores que miran al pasado europeo. Valoramos el rol afirmativo de la identidad autodeterminada norteamericana que significó la Escuela de Chicago al generar una alternativa local propia al historicismo eurocentrado foráneo, que superó en mucho a las adaptaciones locales del *American New Gothic* como signo de modernidad.

2. El neogótico mexicano y la tensión con la iglesia católica

México se transformó en una república federal laica que separa Iglesia y Estado y expropia los bienes de la Iglesia católica. El afrancesamiento mexicano en la década del 1860 - cuando fue invadido por Francia y conformó un gobierno dependiente en esta década- preparó la rápida aceptación de los historicismos. Con la caída del imperio mexicano-francés y la restauración de la república en todo el territorio, las medidas secularistas del presidente Benito Juárez aumentan la conflictividad con la Iglesia católica, limitando las

posibilidades de construir iglesias. Durante la presidencia de Porfirio Díaz, cuyo gobierno es conocido como «porfiriato» (1876-1911), se intentó una negociación y convivencia pacífica con la iglesia y, como muestra de buena voluntad, el Estado volvió a financiar obras religiosas. La iglesia mexicana aprovecha esta oportunidad para fortalecerse y hacer de esas obras un signo de resistencia a los gobiernos opositores. Después de 1870 se produjo una ola constructiva neogótica, principalmente en Ciudad de México y en la región occidental. Se aprovecha bien la monumentalidad propia del estilo para marcar la presencia todavía vigente del clero y su liderazgo en gran parte de la sociedad mexicana. Checa-Artasu (2016) refiere que gran parte de la expansión de los historicismos por ese país se debe al arquitecto italiano Adamo Boari, llegado de Chicago; entre sus obras están la Basílica expiatoria del Santísimo Sacramento de Guadalajara, de imponente neogótico (1898-1972), y la catedral de la Inmaculada Concepción Matehuala -iniciada en 1906, a la fecha, inconclusa- en un estilo neogótico y neobizantino y el modernista *art nouveau*. La dependencia de México de EE. UU. sobre todo después de perder la guerra por los estados del norte se refleja en la incorporación del modelo norteamericano e inglés para el neogótico. Destacan en México capital las iglesias de Nuestra Señora del Rosario (1920-1930), de los hermanos Manuel y Ángel Torres Torija; la iglesia del Niño de Praga o del Santo Niño de la Paz, obra del arquitecto Emilio Dondé Preciat (1909), el santuario salesiano de María Auxiliadora (1898-1958), proyecto de Adrián Giombini Montanari. Fuera de la capital, destaca el templo expiatorio del Sagrado Corazón en León, Guanajuato, monumental obra en piedra (1921-2012) en la que intervinieron varios arquitectos y donde se trabajó sin estructura de hierro ni hormigón, emulando a los constructores de la Edad Media europea. El interior centro-occidental del país, zona de resistencia católica, se convirtió en el foco de las construcciones neogóticas debido a la fuerte presencia eclesial. En el occidente hay obras de gran monumentalidad que se convierten en hitos del paisaje, como el Santuario guadalupano de Zamora que, iniciado en 1898 se decide su terminación en 1988 y se inauguró en 2008, una de las iglesias más altas de México, o la de San José Obrero de los altos de Jalisco iniciado en 1879 y todavía inconclusa. Esta última cuenta con la particularidad de apartarse un poco de la estética gótica para reforzar recursos antisísmicos, se engrosan los muros, se utilizan gruesas columnas rectangulares, se baja la altura y se aplican en sus bóvedas técnicas autóctonas como la bóveda con burbujas de aire generadas al colocar dentro de ella vasijas de barro cocido vacías a fin de aligerar la carga. Estos recursos se repetirán en las zonas sísmicas. El neogótico de Aguascalientes es más libre, ecléctico y cosmopolita, con un gran carácter escenográfico y sin temor por romper purismos e hibridarse con el neoclásico o con otros historicismos o de mezclar técnicas y materiales tradicionales con lo nuevo; ejemplo de esto podría ser la Iglesia de la Purísima Concepción, en Aguascalientes, de principios del XX.

3. El neogótico tropical: la colonia británica de Belice, Yucatán y las islas del Caribe

Cuando llega el neogótico a fines del siglo XIX, aparece como novedad que se adapta en otra novedad: el neogótico tropical, inexistente en Europa. En estas zonas selváticas del continente y en las islas del Caribe, el neogótico adoptará formas propias para adaptarse al clima caluroso y a las intensas lluvias y huracanes. En general son iglesias de pequeño tamaño, sin naves ni deambulatorio, de planta rectangular, con ventanales ojivales en la pared del fondo y una sola torre. Gran parte de ellas construidas en materiales prefabricados e importados, con techos de chapa a dos aguas para mejorar la descarga pluvial; las más simples guardan semejanza con el gótico carpintero o el gótico rural norteamericano. Con muy poca ornamentación, en lugar de las clásicas nervaduras de las bóvedas, deja a la vista la estructura portante del hierro. Las capillas de las haciendas principales eran construidas en mampostería tradicional con revoques y en su interior mostraban bóvedas y nervaduras como signo del progreso del hacendado. Rodeadas de copiosa selva, era un entorno original y un paisaje inconcebible para un neogótico europeo. Tanto en las ciudades como en las capillas de las haciendas, este neogótico *asoleado* asume el carácter periférico y colonial de un neogótico pobre. Generalmente, alrededor de estas capillas se constituye una villa o poblado; la calidad y riqueza constructiva de la capilla indicaba la importancia de la hacienda y el uso del neogótico señalaba su modernidad. En Belice, colonia británica continental, un ejemplo del neogótico del trópico es la iglesia de la Inmaculada Concepción, en la misión jesuítica de Orange Walk Town, de 1900. Las colonias británicas en las Antillas recibirán la influencia directa del neogótico inglés y las construcciones de las islas suelen ser mucho más sencillas y austeras que en el continente. En la península del Yucatán, territorio de ricas haciendas y de empresas de capitales extranjeros, los hacendados trasladan sus gustos europeos realizando residencias señoriales en estilo neoclásico y las capillas de las haciendas, en neogótico.

4. Neogótico andino: el esplendor de la iglesia en Colombia y Ecuador

En la Colombia independizada, la región de Medellín por su industria textil y la de Antioquia por sus cafetales, fueron los ejes económicos del país durante el siglo XIX. Cuando asumen el gobierno los conservadores, reemplazando a los liberales en 1880, se restablecen aceitados vínculos con la iglesia católica que duran hasta bien entrado el siglo XX y el gobierno se apoya en la iglesia como brazo civilizador y unificador de Colombia. Con la urbanización modernizadora que emprende el estado en el cambio de siglo se fomentan las iglesias neogóticas como su imagen. El desarrollo neogótico colombiano tendrá su auge a principios del siglo XX y la región antioqueña será su foco. El neogótico antioqueño se

caracteriza por la verticalidad y la monumentalidad que lo convierte en un hito del paisaje, además de su calidad constructiva, en la que destacan la piedra y la ornamentación, posibles gracias al apoyo financiero del Estado. En Medellín trabajarán el neogótico el arquitecto belga Agustín Govarel y el francés Charles Carrá. Con los carmelitas llega el sacerdote arquitecto Andrés Huarte Arbeloa con una importante labor en la construcción de templos y capillas neogóticas en Antioquia y Medellín, como la iglesia Señor de la Misericordia (1921-1932) y, en la selva de Urabá, la basílica menor de Nuestra Señora del Carmen en Frontino, junto a Daniel García Puelles (1922-1947). Checa Artasu (2016) refiere que los carmelitas, además, llevan el neogótico a la zona indígena como avanzada de la civilización ya que el gobierno tenía interés en pacificar la zona para explotar las minas de oro de la región. La zona andina es culturalmente la más eurocéntrica de Colombia por ello, allí, el neogótico cala profundo como señal de modernización. En el Caribe colombiano, en la zona de Cartagena de Indias, la población está conformada mayoritariamente de indígenas, negros y mestizos, con aristocracias blancas que controlan las haciendas y esta minoría lleva el neogótico a esta región como señal de distinción elitista y de actualidad, comenzando a sustituir la popularmente arraigada arquitectura colonial. El neogótico cartaginés es simple y despojado como el tropical. Los templos neogóticos más importantes de Colombia son la basílica Nuestra Señora de Lourdes de Bogotá, en neogótico morisco (1875-1904) de Julián Lombana; el Santuario de Nuestra Señora de la Lajas en Ipiales (1916-1949) de J. Gualberto Pérez y Lucindo Espinosa y la catedral en Manizales de Nuestra Señora del Rosario, diseñada por el francés Julien Polti (1928-1939) con estructura de hormigón armado.

En Ecuador la relación Iglesia-Estado fue una de las más armoniosas de Latinoamérica, sobre todo durante el gobierno conservador de Gabriel García Moreno (1861-1865 y 1869-1875) en el que la religión católica tuvo gran apoyo estatal. Después del Concordato con la Santa Sede en 1863 llegan al Ecuador órdenes religiosas con sus propios arquitectos para la infraestructura de las misiones. María Soledad Moscoso Cordero (2016) refiere que, en Ecuador, si bien hubo importantes arquitectos que trabajaron con el neogótico como el francés Emilio Tarlier, quienes realmente fueron sus promotores y marcaron un antes y un después en la arquitectura ecuatoriana del cambio de siglo, fueron los religiosos Juan Bautista Sthiele y Pedro Brüning. Tarlier construyó en un gótico afrancesado, la Basílica del Sagrado Corazón de Jesús de Quito (1888-1924), más conocida como la Basílica de la Consagración o del Voto Nacional por la consagración del país al Sagrado Corazón en 1874. Con 140 metros de largo, 35 metros de ancho, 74 metros de alto en el crucero y 115 metros de alto en las torres y 24 capillas laterales, es uno de los templos neogóticos más grandes del mundo y el más grande de toda América en este estilo; además de ser el segundo templo más alto de América, después de la vanguardista catedral de Maringá en

Brasil, con 124 metros de altura. Compite con la Catedral de la Inmaculada Concepción de Cuenca y la Basílica del Cisne en Loja como la construcción neogótica más importante de Ecuador. Sus gárgolas cuentan con animales de la fauna autóctona de la región y constituyen el principal aporte mestizo al estilo fuertemente eurocéntrico de su arquitectura, algo similar a lo que sucederá en la catedral de La Plata, su segunda en Latinoamérica. Con los Redentoristas llega en 1873 el sacerdote y arquitecto alemán Juan Bautista Sthiele entre cuyas numerosas obras de estilo neogótico destacan la mencionada Catedral de Cuenca (1885 y terminada en 1980) en un eclecticismo neogótico y neorrománico, la iglesia de San Alfonso (1875-1888) en Cuenca y el Santuario de Nuestra Señora del Rocío en Biblián (1895-1908). La incorporación del neorrománico al neogótico en algunos arquitectos andinos, además de la novedad ecléctica, responde a la mayor estabilidad antisísmica que aporta. Con los Lazaristas llegará a Quito en 1899 el sacerdote y arquitecto alemán Pedro Brüning quien, además de utilizar hierro y hormigón en zonas periféricas del Ecuador, adaptará el neogótico a los recursos locales, adoptando la piedra pómez y el bahareque o quinchá, que son paredes o bóvedas construidas en base a cañas y palos entretejidos con barro y paja, de gran poder antisísmico que utilizaban los pueblos indígenas. Entre sus obras se cuentan la iglesia de San Roque (1905-1925) en Quito; San Felipe en Latacunga (1907-1933), la iglesia de Nuestra Señora de Agua Santa en Baños (1904-1929) y el Santuario de la Virgen del Cisne en Loja. Sus intervenciones son cuestionadas en la actualidad por destruir el patrimonio colonial anterior a fin de remodelar a neogótico.

5. Neogótico eurocéntrico del Cono Sur

La alta europeización y el blanqueamiento étnico cultural de Argentina, Uruguay y Chile, en especial de los dos primeros, a quienes Darcy Ribeiro (1985) denomina pueblos trasplantados, permite hablar del neogótico del Cono Sur como un neogótico de *trasplante*, profundamente europeizado como el de Estados Unidos y cuyo mecanismo operador es la permanente cita a los distintos góticos europeos que minimiza el agregado de técnicas y materiales autóctonos. El caso más notable de esto es el neogótico *rioplatense* de ambas orillas, aunque más en Argentina. El chileno, al utilizar en algunos casos técnicas autóctonas como recurso antisísmico, se podría asociar también al neogótico *andino*, si bien su purismo europeísta mayor lo vincula más al rioplatense. En el Cono Sur, el neogótico se vincula estrechamente con la masiva inmigración europea y su espíritu es urbano y portuario. En Chile, lo portuario se vincula con los yacimientos mineros explotados por capitales extranjeros y, en ese circuito, encajan los inmigrantes reformistas que trajeron el neogótico. En la segunda mitad del siglo, ya adoptado por la Iglesia católica, los templos neogóticos se concentraron en Santiago -lo mismo sucederá en Buenos Aires y

Montevideo- y son representativos la Basílica del Salvador (1870-1932) de Teodoro Burchard, de ladrillo vista y sin torres; San Francisco de Borja (1872-1876) de Hovender Henry, sin torres en el frente; la iglesia de Santa Filomena (1892-1894) de Eugene Joannon, con una sola torre central; y el templo del Santísimo Sacramento (1891-1896) de Emilio Doyére, en ladrillo vista, con una sola y alta torre central en el frente.

En Uruguay, el historicismo cobra fuerza de la mano del francés emigrado en 1856 Victor Rabú. Su primer templo fue San Francisco de Montevideo (1864), híbrido entre elementos neoclásicos y neomedievales, y la capilla Jackson o parroquia de la Sagrada Familia (1870). Pedro Pedralbes diseña y construye el Palacio Gómez -luego, Junta Departamental de Montevideo- en 1870, en neogótico inglés. Sin embargo, el exponente del neogótico uruguayo será tardío: la iglesia de la Virgen del Carmen y Santa Teresita (1929-1954) diseñada por los arquitectos Román Berro y Américo Bonabalos, con estructura de hormigón armado. Los Salesianos, llegados a Montevideo en 1927 traerán a Ernesto Vespignani desde Argentina, quien también dejará su impronta arquitectónica ecléctica neomedieval, con la Iglesia del Cerrito de la Victoria, también llamada Santuario Nacional del Sagrado Corazón de Jesús (1926-1946), templo votivo nacional expiatorio, de dominancia neobizantina y también es suya la catedral de Salto, proyectada en 1899 en un ecléctico neobarroco.

Neogótico argentino

El centro del neogótico -introducido por los inmigrantes protestantes alemanes e ingleses en la Argentina- lo constituye la Provincia de Buenos Aires y se expande al interior del país sin tanta repercusión, ya que el interior poseía una tradición arquitectónica colonial más arraigada. Probablemente la primera iglesia neogótica argentina fue la capilla del cementerio de los protestantes de 1833, de Richards Adams, en la ciudad de Buenos Aires; luego lo usarán las elites terratenientes católicas en las capillas de sus estancias para estar a la última moda europea y como recuerdo de sus viajes por Europa. En la segunda mitad del siglo, cuando lo adopta la Iglesia católica para sus templos urbanos, asume carácter monumental, sobre todo en catedrales y santuarios.

En Argentina, como en el resto de Latinoamérica, el neogótico tuvo algunas variaciones locales respecto del europeo, aunque fue uno de los países más ortodoxos y europeizantes del continente en su uso. En la provincia de Buenos Aires, su foco estuvo en la región rioplatense, la más eurocéntrica del país y probablemente, de Latinoamérica. Si bien comienza siendo imitativo a fin de siglo, se perfila como un neogótico más libre de los cánones historicistas salvo las excepciones más puristas que, justamente se constituyen en los mayores referentes del neogótico nacional, como la Catedral de la Plata y la Basílica

de Luján, de aspecto fuertemente europeo. El purismo neogótico se caracterizaba por no mezclarse con otros neomedievalismos y no tanto en la libertad de combinación de los elementos góticos pues allí es donde mostraban bastante originalidad, una paradójica creatividad americana de construir originales imágenes de lo europeo. El arquitecto Pedro Benoit será un referente en este neogótico ortodoxo; además de ser un gran urbanista que diseñó ciudades como Merlo (1859), Santa Rosa de Itzaingó (1872) y La Plata (1882), diseñó fortificaciones militares -era teniente coronel de ingenieros en el ejército- y varias iglesias en estilo neogótico, entre ellas, la iglesia Nuestra Señora de la Merced de Merlo, una de sus primeras obras (1863), la basílica San Ponciano de La Plata (1883-1885), Nuestra Señora de la Merced de Ensenada (1880-1890), la catedral de Mar del Plata (1892), y su obra maestra: la catedral de La Plata (1884) junto a Ernesto Meyer y el Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires. Benoit fue uno de los profesionales e intelectuales que tuvieron vínculos estrechos con el proyecto modernizador del roquismo -gobierno liberal bajo el patronazgo del general Julio Argentino Roca- y sus terratenientes, enriquecidos aún más con la apropiación del territorio indígena posterior a la Conquista del Desierto, la conversión de los gauchos en peones rurales, y el favor de los mercados internacionales de la carne. Estos lazos le permitieron ocupar un lugar clave en el desarrollo del urbanismo y la arquitectura bonaerense, con proyección internacional. Incluso, más allá de que algunos de sus proyectos son en la actualidad cuestionados en cuanto a su autoría -como el de la misma ciudad de La Plata, atribuida a Juan Martín Burgos- no deja de ser fundamental su rol de Jefe y conductor del Departamento de ingenieros de la Provincia para hacerla posible, por lo que en no se lo dejaría de lado del todo sino, al menos, como coautor del proyecto si bien, más allá de autores individuales, La Plata es una obra de un sujeto histórico colectivo en un contexto nacional concreto que ellos encarnan.

Por otro lado, sostiene Miranda Lida (2005) que en la Argentina también existió un vínculo estrecho entre la Iglesia y los terratenientes pampeanos de fin del siglo XIX ya que muchos de sus hijos o nietos fueron sacerdotes u obispos, como Juan Nepomuceno Terrero y Escalada, obispo de la Plata (1900-1921). Los Terrero habían estado vinculados a Juan Manuel de Rosas y a los primeros saladeros de Buenos Aires además habían sido terratenientes en la antigua frontera indígena. Este fue el segundo obispo de la reciente diócesis⁴⁴ a la que pertenecían muchas de las mejores estancias bonaerenses y abarcaba

⁴⁴ La diócesis de La Plata fue creada en 1897 y su primer obispo fue Mariano Espinoza, quien se había desempeñado anteriormente como capellán general del «Ejército Expedicionario» -eufemismo para referirse a la Conquista del Desierto- en la columna del coronel Eduardo Pico, asistiendo con sus capellanes a soldados e indios aliados, a indios prisioneros y a los moribundos. Finalizada esta expedición genocida, se internó por la pampa y patagonia junto con los misioneros salesianos y lazaristas a asistir y evangelizar a los sobrevivientes y a los habitantes de la patagonia profunda. Esto, desde sus concepciones eurocéntricas de lo que significaba

entonces la mayor parte de la provincia de Buenos Aires, incluida la zona de Luján con su basílica neogótica y el Territorio Nacional de la Pampa Central, actual provincia de La Pampa. Desde las estancias de la diócesis se organizaron misiones católicas para catequizar a los peones y habitantes de la región -muchos de ellos indígenas o descendientes de ellos- y celebrar sacramentos. Estas tenían como centro operativo a las capillas, generalmente neogóticas, de las estancias. Esas capillas que, durante parte del año, actuaban como parroquias, eran realmente importantes en los grandes establecimientos agroganaderos y expresaban la modernidad y riqueza de sus dueños con este estilo de moda. Allí realizaban las celebraciones litúrgicas durante sus vacaciones los prelados invitados, que coincidían generalmente con los tiempos de misión, para efectivizarlas con su presencia. La misma autora afirma que, contrario a lo que se suele pensar, durante el roquismo los vínculos del gobierno con la Iglesia fueron bastante buenos. La importancia de las capillas en las estancias dentro del territorio nuevo ganado a los indios fue estratégicamente mayor, con un rol adicional poblador y civilizador. Generalmente se las vinculaba a la escuela rural o a talleres de oficios, en esta tarea cumplieron un rol preponderante los salesianos en la pampa y la patagonia. Las misiones en torno a las capillas neogóticas eran también tiempos de fiestas por celebraciones sacramentales de casamientos y bautismos, así como de grandes asados, de bailes y juegos populares que permitían la socialización y los contactos entre los pobladores de la región y el talante de un terrateniente se solía medir por su capilla y por sus invitados más que por la ampulosidad de su residencia. También merecen destacarse las donaciones para construcciones de iglesias o conventos de estilo neomedieval de las familias aristocráticas argentinas como, por ejemplo, la de los Castellanos Anchorena, que hicieron posibles varias construcciones urbanas como el convento de Santa Teresa de Jesús, la basílica del Santísimo Sacramento -ejecutada por Vespignani- en la ciudad de Buenos Aires. Después de 1920 cambia la política de evangelización y se mira hacia las masas populares urbanas en vez de hacia las estancias y peones rurales, coincidiendo con la decadencia de la moda neogótica y con la conformación de un clero más crítico de los terratenientes y más atento al naciente proletariado. En la actualidad, la mayoría de aquellas capillas se encuentran en estado calamitoso, como las de Bellocq, Larramendy o la de La Ernestina, de 25 de Mayo.

la «asistencia» que, en general no coincidía con lo que pedían los propios indígenas: autodeterminación y supervivencia de sus modos de vida. Su cercanía al pueblo llano, peones e indios le mereció el apodo de «cura gaucho». Desde 1890 hasta su nombramiento como obispo de La Plata se desempeñó en distintas tareas de la curia bonaerense sin desvincularse de las misiones en los territorios recientemente expropiados a los indios. Como obispo platense realizó más de veinte misiones rurales en la nueva diócesis y en 1900 fue nombrado arzobispo de Buenos Aires.

La mayoría de las construcciones neogóticas de la Argentina son del siglo XX, cuando estallan las heterodoxias neogóticas eclécticas y se abandonan los purismos del XIX que constituyen una minoría mucho más monumental, en relación con las abundantes construcciones de iglesias neomedievales del siglo siguiente. Recién aquí se podría hablar de un neogótico local híbrido y más libre, aunque no menos europeizante, un ejemplo de ello es el caso del salesiano Ernesto Vespignani. Aún no podríamos hablar de un neogótico mestizo, porque en Argentina la exaltación de lo criollo y lo mestizo no cuajaba en las élites afrancesadas, todavía preocupadas por el desarrollo de la blanquitud de la «raza» argentina. El gótico nacional hablará bien el francés, el inglés o el alemán porque los historicismos en los que se asientan se negaron a arraigarse en lo profundo de esta tierra, por eso terminaron siendo historicismos de cotillón, bellos, con materiales nobles, con un purismo formal y una monumentalidad admirables. Eso sí, no dejan de ser admirables firuletes y «dibujos» en el aire, puestas en escena des-contextualizadas, exaltaciones de pasados anacrónicos e inexistentes en estas lejanas pampas.

Si bien, a medida que avanzaba el siglo XX, se fueron abandonando los historicismos neogóticos hubo un periodo de transición a la arquitectura contemporánea caracterizado por un eclecticismo neomedieval que otorga gran protagonismo al neorrománico con rezagos neogóticos. En la década del 20, mientras Buenos Aires comenzaba a levantar sus rascacielos, aún se construían iglesias neogóticas, como la del Inmaculado Corazón de María, en el barrio de Constitución; en la década del 30, el neogótico ya prácticamente había sido abandonado. Al igual que en Europa, con algo de retraso, el neorrománico - sobre todo el de concepción minimalista o sintética- sirvió de enlace con la arquitectura vanguardista que se desarrollará en los mediados del siglo XX. Ejemplo de ello es la iglesia San Martín de Tours (1930-1931) construida en el barrio de Palermo por el estudio de arquitectura Acevedo, Becú y Moreno. Merece destacarse la labor del arquitecto Carlos Massa en las iglesias barriales de la ciudad de Buenos Aires, sobretodo, la del arquitecto salesiano Ernesto Vespignani, que llega a Buenos Aires en 1900 para dirigir la construcción de la Basílica de María Auxiliadora en el barrio de Almagro, la mayor iglesia salesiana en Argentina, que había proyectado en su Italia natal. La obra de Vespignani -influido por las concepciones arquitectónicas de Camilo Boito- fue amplificada por sus discípulos y resultó fundamental para la expansión en Sudamérica de un neogótico ecléctico que se va licuando con propuestas neomedievales más originales y libres que secundaron un núcleo neorrománico o neobizantino más fuerte, esta es la *marca Vespignani*, el neomedievalismo salesiano en el sur del Sur. Entre sus obras más destacadas en Argentina, además del mencionado Santuario de María Auxiliadora, están el Santuario de Nuestra Señora de Buenos Aires, Nuestra señora de las Merced, la basílica del Santísimo sacramento -diseño de Alfredo Coulomb y Louis Leopard Chauvet enviado desde Francia para que Vespignani

lo realizara y que él consideró necesario modificar- en la ciudad de Buenos Aires; la Basílica del Sagrado Corazón y de María Auxiliadora de Colonia Vignaud, Córdoba; el primer proyecto del Santuario de Nuestra Señora de Itatí, en Corrientes, en un estilo neocolonial que buscaba un renacer del nacionalismo en un momento revisionista que volvía a valorar lo hispano; además de otras iglesias en Mendoza, Viedma y Tucumán. Probablemente, el proyecto neobizantino-neorrománico del Sagrado Corazón de Jesús de La Plata (1898-1902) también haya sido suyo. Construyó la iglesia de Nuestra Señora de la Merced en Ensenada diseñada por Pedro Benoit y trabajó en las bóvedas de hormigón armado de la Basílica de Luján, además de dirigir durante tres años la construcción de la catedral de La Plata, entre los diversos trabajos: todo un hito de la arquitectura nacional.

Con la intención de armar un listado de los edificios neogóticos más importantes y emblemáticos de la Argentina por orden de aparición, esta sería una propuesta:

a. *Nuevo edificio de la Escuela Normal Superior n°1* (1880), diseñada por Ernesto Bunge en neogótico Tudor, imitando los edificios educativos ingleses; uno de los establecimientos educativos más antiguos de la provincia de Buenos Aires.

b. *Basílica San Ponciano de La Plata* (1883-1885), diseño de P. Benoit. Fue la primera iglesia de la ciudad y ofició como Catedral de la ciudad entre 1897 y 1902.

c. *Catedral de la Inmaculada Concepción de La Plata*, diseño de Pedro Benoit. En 1884 se coloca la piedra fundamental, en 1887 se construye la capilla del crucero, entre 1908 y 1915 las paredes envolventes, de 1922 es la cubierta, y permanece sin torres hasta 1997, de 1997 a 1999 se termina.

d. *Basílica Nuestra Señora de Luján* (1890-1935), proyecto de Ulderico Curtois.

e. *La catedral Santos Pedro y Cecilia* de Mar del Plata (1892-1905), diseño de Benoit.

f. *Monasterio Santa Teresa de Jesús* (1894), ciudad de Buenos Aires, donación de la familia Castellanos de Anchorena.

g. *Santuario Nuestra señora de Pompeya* en la ciudad de Buenos Aires (1896-1900) proyecto de Augusto César Ferrari.

h. *Inmaculada Concepción de Lincoln* (1895-1897) diseñada por Juan Buschiazzo. Ubicada en los antiguos territorios del cacique Coliqueo.

i. *La catedral de San Isidro* (1895-1898), proyecto de Jacques Dunant y Charles Paquin, construida por Pedro Biasca e hijos. Después de La Plata y Luján, es una de las más importantes, compitiendo con la de Mar del Plata por el tercer lugar.

j. *Catedral de Nuestra Señora del Rosario de Azul* (1900-1936), proyecto de Juan Ochoa, W. Pitman y Charles Evans Medhurst, construida por José Miro y compañía.

k. *Catedral-Basílica Nuestra Señora de la Mercedes de Mercedes-Luján* (1904-1921), proyecto del arquitecto suizo Jacques Dunant; en 1913 el diseño es modificado por el arquitecto francés Francisque Fleury Tronquoy.

l. *Iglesia de Nuestra Señora de la Merced y San Juan Bautista* de la ciudad de Salta (1907-1914), con diseño de Santiago Ziegelman.

m. La *Facultad de Ingeniería* de la UBA en Recoleta, la ciudad de Buenos Aires (1909-sin terminar), bautizada popularmente como «catedral» del saber, es un edificio neogótico de varios pisos proyectado por el ingeniero y arquitecto uruguayo Arturo Prins, con una inmensa torre central inconclusa que rondaría en los 120 metros de altura.

n. La *Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús* en la ciudad de Córdoba (1926-1934) conocida como «Iglesia de los Capuchinos», proyecto de Augusto César Ferrari, de gran belleza ornamental por el uso armónico de los materiales arquitectónicos, las pinturas y esculturas.

Si consideramos a la catedral de la Plata dentro de este entorno del neogótico latinoamericano y mundial que hemos repasado en este capítulo, podemos concluir que, más allá de sus dimensiones y el entorno pampeano, no tiene mucho más de especial. Es una más de las monumentales iglesias neogóticas eurocéntricas construidas por América. Al lado del original protagonismo de la ciudad como evento urbanístico internacional, la catedral tiene que resignarse a un papel secundario en cuestiones de originalidad, aunque sea la marca de la ciudad y se encuentre inscrita en la Basílica de San Pedro en el Vaticano por su tamaño. Mucho ruido y pocas nueces, otra manera de llamar a los enajenantes firuletes en el aire del gótico nacional; eso sucede cuando, por mirar tanto los modelos de arriba, nos olvidamos de apoyar y sentir los pies en la tierra que nos acoge.

Supervivencia y proyecciones neogóticas contemporáneas. ¿Otra interpretación del renacimiento gótico en el siglo XX? La literatura gótica rioplatense, el cine fantástico y de terror, y la subcultura gótica

Para cerrar esta sección sobre el mundo neogótico, convendría abordar brevemente las proyecciones del neogótico durante el siglo XX y XXI en la literatura gótica rioplatense y el cine de ficción fantástico y de terror -algo, al pasar, sobre la subcultura gótica contemporánea- a fin de demostrar que la problemática neogótica, así como la gótica medieval, exceden el mero abordaje arquitectónico o de las artes plásticas. Sobre todo, para mostrar que sigue la vigencia de su faceta como operador historiográfico, incluso de crítico contracultural.

María Virginia Ventura, en su artículo *El germen gótico en el Río de la Plata* (2018) plantea la posible existencia del gótico en el Río de La Plata, pregunta sobre la literatura que

extendemos a la arquitectura y las artes plásticas para reflexionar sobre ellas. Pregunta por el sentido del gótico en el Río de La Plata -algo que está en el origen de esta tesis- y que nos formulábamos ya en 1997. Para Cortázar, dice, la existencia de un estilo gótico rioplatense es una realidad al menos en la literatura desde Leopoldo Lugones y considera a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Horacio Quiroga como autores góticos sin margen alguno de duda. Si hasta aquí esta versión del gótico parecía más un género de inspiración anglosajona originante de monstruos como Frankenstein, Drácula o el Dr. Jekyll que, con Edgar Allan Poe, se instala en Estados Unidos, los rioplatenses lo «des-sajonan» adaptándolo al Río de la Plata. Esta autora incluye los antecedentes de su arraigo en la generación romántica del 37, con Esteban Echeverría a la cabeza, quien abrió la clave gótica local con su *Matadero* (1838-1840, publicado en 1871). La realidad conflictiva que implicó el gobierno de Juan Manuel de Rosas y los relatos feministas de Juana Manuela Gorriti en la década de 1860 terminaron de abonar el camino. Esto nos permite considerar la literatura gótica rioplatense como estilo que interpreta la realidad nacional desde el terror, la marginalidad, la ignominia política y las neoesclavitudes. Monstruosidades generadas desde los abusos con las que una élite todavía racializada, machista y estructurada desde un sistema paternalista perviviente de castas colonial, seguía enterrando en el «no-ser-alguien» a otra multitud de conciudadanos negándoles sus derechos civiles. La literatura gótica rioplatense más que la arquitectura neogótica fue la que mejor aprovechó las cualidades del gótico y del neogótico como estilos artísticos reflexivos y críticos de la propia realidad e identidad. Los utilizó brillantemente como operador artístico-historiográfico de la realidad nacional de los excluidos vistos -desde el terror social y desde la angustia política y existencial- como espectros condenados al no-ser en busca de vías o portales para volver a este mundo que los excluyó; por ejemplo, el retorno de las masas de los «cabecita negra», muertos vivos en busca de recuperar sus derechos en un apocalipsis peronista.

Así como sucedió con el gótico medieval, en América existen neogóticos que esconden desde arriba y otros que escuchan el clamor del Pueblo desde abajo. Operadores góticos de formas monstruosas, desagradables y hediondas para aquellas minorías *pulchras* que ignoró a los monstruos que generaba para exorcizar su propia monstruosidad disimulada con perfume francés. El antidiscurso gótico dentro del gótico: ¿qué mejor imagen para un espectro que la de los indígenas deambulando sin sentido por las ruinas de su propio mundo aniquilado por la Conquista del Desierto? ¿o la de las mujeres, homosexuales o travestis sin voz ni voto? ¿o la de las indígenas domesticadas por las damas patricias para las que trabajaban, cuyos hijos les habían sido arrebatados en los nuevos repartos de indios del roquismo a fin de educarlos civilizadamente lejos de sus progenitores bárbaros? Alquimia rioplatense: si todavía hablamos de gótico trasplantado, no se puede negar que

los frutos son nuestros y alimentan al resto del mundo... como los sabores goticistas de Borges.

En la actualidad, cuando la moda del neomedievalismo parece haber pasado a mejor vida porque ha sido reemplazada por nuevos movimientos artísticos, avanzado el siglo XX resurge con fuerza, de la mano de la literatura gótica contemporánea, en el cine. Aquí, el neogótico parece desarrollar uno de sus aspectos más importantes: el carácter escenográfico, de puesta en escena, generador de profundas reflexiones sobre la realidad contemporánea bajo formas antiguas o sobre las expectativas y miedos un futuro incierto, o bien deconstruyendo memorias «oficiales» del pasado para mostrar aquellas excluidas. Los filmes de ciencia ficción que recurren a ambientaciones neogóticas se convierten así en nuevos operadores historiográficos o nuevas reflexiones filosóficas bajo formatos artísticos. Su mayor despliegue se verá en el género de ficción fantástica o el de terror, sin dejar de lado su rol más obvio, como las ambientaciones arquitectónicas de época, en filmes que reinterpretan el medioevo. El neogótico parece recobrar fuerza en grandes filmes de los albores del siglo XXI y ya entrados en él, en sagas como las de *Harry Potter*, *El señor de los anillos*, *El hobbit*, *Guerra de tronos*, *Batman* -con su *Ciudad Gótica*- o en historias de vampiros; incluso aparece en culturas extraterrestres de futuros lejanos, en algún episodio de las sagas de ciencia ficción de *Star Trek* (Viaje a las estrellas) o en *Star War* (La guerra de las galaxias) o en escenarios de fantasías post apocalípticas, por nombrar algunos de los más conocidos. En los filmes de terror donde mayormente el neomedievalismo y sus climas -románticos, oscuros y ruinosos, con seres monstruosos- tiene su carta de ciudadanía desde los orígenes mismos del cine. Recordemos *El golem* (1920) de Paul Wegener, donde los ambientes claroscuros tétricos, aprovechados por una estética expresionista que utiliza el historicismo neomedieval como recurso, permiten a la audiencia reflexionar sobre el bien y el mal desde lo terrorífico. Algo similar sucederá en *Nosferatu* (1922), adaptación al cine del *Drácula* de Bram Stoker, o *Fausto* (1926) basada en la novela de Goethe y en leyendas tradicionales alemanas, ambos filmes dirigidos por Friedrich Murnau. *El Jorobado de Notre Dame* (1923), de Wallace Worsley, donde lo terrorífico se filtra con lo grotesco; o *El fantasma de la ópera* (1925), de Rupert Julian; y *Frankenstein* (1931), de Charles Hall, completan y terminan de constituir este género cinematográfico que permite la pervivencia de lo neogótico hasta la actualidad con aires nuevos. Sus influencias alcanzarán lo que se llamó, luego de los 70, la subcultura gótica con su música gótica o metálica, cuya estética se inspira en la de estos filmes pioneros.

Estos monstruos del cine, o los alienígenas de remotos planetas, o los personajes de mundos mágicos paralelos, o los guerreros medievalizados de un futuro lejano distópico se

transforman en símbolos o metáforas de la humanidad y sus contradicciones. Sin embargo, es necesario destacar una evolución o cambio de perspectiva entre los monstruos de los comienzos del cine y los actuales -los posteriores a 1990-. Antes, el límite entre lo humano -la mismidad- y lo monstruoso -la alteridad absoluta, el no-ser humano, los diferentes- estaba bien marcado, así como los límites entre el bien y el mal, lo bello y lo feo o lo civilizado y lo salvaje; sin embargo, en los monstruos cercanos al siglo XXI, esas fronteras se vuelven borrosas o se hibridan. Otra luz nos permite ver más humanos a los monstruos y a la vez ver humanos monstruosos en una renovada crítica a las crueldades bárbaras de la civilización moderna con sus colonialismos, guerras mundiales, genocidios, neo esclavitudes, discriminaciones, *apartheids*, exclusiones y muros famosos rememorando la mirada de José Martí en *Nuestra América* (1891) que critica las barbaridades de la civilización en nuestro continente. Para quienes pensaban que a los monstruos o a quienes llevaban una vida diferente había que silenciarlos, someterlos o matarlos como si fueran Drácula o Frankenstein -porque no pueden convivir entre nosotros, porque no se debe ni se puede dialogar con ellos, porque constituyen el no-ser humano y la encarnación de la diferencia- el cine fantástico de estos tiempos muestra mundos en los que es posible convivir con ellos y amarlos, incluso procrean seres mestizos. Se nos invita así a cuestionar las fronteras de lo establecido, los dogmas inmutables de la civilización o de la Fe, o los *status quo* sociales y culturales, para de ese modo lograr encontrar a los verdaderos vivientes que habitan tras ellos. Constituyen espacios «trans», utopías transmodernas en las que lo monstruoso posibilita lo bifronte y el diálogo pluriversal y vale recordar en este particular lo que Kusch y Dussel sostienen la estética mestiza latinoamericana como alteridad o exterioridad a lo occidental. Por todo eso es que las esculturas del completamiento de la catedral de La Plata desde su origen aspiran a tener su cuota de monstruosidad en una reelaboración poética del gótico y del neogótico desde abajo.

PARTE III (3° ACTO)

MAQUINARIAS NACIONALES DEL OLVIDO: LA CIUDAD Y LA CATEDRAL DE LA PLATA

«Hijos de América, sin derecho para abrigar la pretensión de ser un pueblo autóctono, no podemos olvidar en este día a los que implantaron la civilización en estas comarcas, y cuyas nobles empresas nos permiten participar de todos los beneficios y esplendores de aquella, al mismo tiempo que creer en un porvenir grandioso, **en vez de ser tribus errantes y miserables, sin nombre y sin historia.** No somos solamente una sociedad política, sino también un pueblo cristiano; y así, aunque nuestro corazón se conmueva más profundamente con el recuerdo de los próceres argentinos, **no debemos olvidar a los descubridores y colonizadores de estas comarcas, y principalmente a los que fundaron la gran ciudad** que nos aseguró tan amplia participación del mar, ciudad de la cual procedemos la mayoría de los que aquí estamos, que es hoy la capital de la nación y ha sido siempre la iniciadora de nuestros progresos y de nuestras libertades [...] **Son igualmente nuestros antepasados los héroes de la conquista** y los grandes hombres de la revolución argentina [...] Con esas ventajas naturales y los prestigios de nuestra historia, **¿por qué no hemos de demostrar prácticamente que no es un privilegio de los fuertes americanos del Norte,** asegurado por la raza o la religión, realizar la democracia federativa y al amparo de ella **constituir una gran nación libre y próspera,** que aliente a nuestros hermanos menos afortunados que nosotros y les muestre que no están condenados por una predestinación histórica, y que sólo depende de ellos realizar las aspiraciones de los pueblos modernos? [...] Buenos Aires no vaciló en ese momento solemne; hizo un nuevo sacrificio a la nacionalidad argentina, el más costoso de todos, sin duda: cedió la gran ciudad que había dado su nombre a la provincia, que la había civilizado, que era su mayor orgullo, su centro político y administrativo y su núcleo más ilustrado y poderoso de opinión. **La última, y la más grande quizá de las evoluciones nacionales, se llevó a cabo [...]** Tal es la alta significación de la ciudad que vamos a fundar, que se liga directamente a la historia de la República y que será recordada en ella, no como un acto de vida de provincia, sino como un acontecimiento nacional [...] fundamos una ciudad argentina, **hija de la ciudad de Buenos Aires,** y que procurará seguirla en su camino de progreso y de gloria, conservando, como ella, vivo el culto de la patria y de la libertad, para honra de la provincia que va a presidir y de la nación en que nace [...] **Va a reemplazar a aquella en la guarda del majestuoso estuario»**

Dardo Rocha, 19/11/1882

Fragmentos del discurso del Acto Fundacional de la ciudad de La Plata.

La Plata, Museo y Archivo Dardo Rocha (lo destacado en negrita es nuestro).

7° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico fundamentado en una interpretación de la historia nacional que parte de los dejados fuera, leída desde el contexto histórico de la ciudad

CAPÍTULO 8

LA PLATA: LA CIUDAD-MONUMENTO «ENTRE» LA CIVILIZACIÓN Y LA BARBARIE

Propusimos tironear de algunas hilachas sueltas en la historia de la ciudad y la catedral en función del sentido que podrían tener las esculturas en ellas a fin de desentrañar parte de aquel discurso fundador de nacionalidad, aprovechando el potencial historiográfico del neogótico que habilitaba la catedral. Diseñar permitía aprovechar las ricas vetas de este estilo revivalista, reflexivo de su propio pasado histórico y formal y conectarlo -como parte de un todo- con el diseño de una ciudad. Este diseño, a su vez, se vinculaba con la planificación de un país moderno y con la construcción política-cultural de una identidad nacional, también identidad *de diseño*, con autoría de una élite eurocentrada. Nos situamos de este modo en una ubicación «entre» de una red discursiva fundacional en apariencia sólida y homogénea, en sus vacíos e intersticios, en sus grietas y buscamos un punto ciego en los nodos del discurso desde donde posicionarnos para generar un antidiscurso sin ser advertidos; es decir, nos hicimos invisibles a fin de visibilizar a los invisibilizados del discurso. Las esculturas se convirtieron en cuñas propicias para clavar en esas grietas con el pretencioso objetivo de aumentar las fracturas del bloque discursivo, intentando que lo hicieran caer al modo de mármoles desprendidos de una cantera para que utilice el escultor, generados a partir de las fracturas provocadas por las múltiples pequeñas cuñas alineadas en las grietas.

En Argentina quizás más que en el resto de Latinoamérica y, especialmente en la región rioplatense, la reflexión sobre la identidad se fue construyendo alrededor de los conceptos polarizados de «civilización y barbarie». Este capítulo se concentrará principalmente en las cuestiones históricas que hacen al contexto de enunciación del discurso urbano de la ciudad capital bonaerense que guarda relación con la Generación del 80, cuando se borraron política y geográficamente las fronteras internas del país en los dibujos de los mapas y en los discursos políticos. Se advertirá que, al no poder borrar las fronteras culturales reales, estas se encubrieron y ocultaron, se hicieron invisibles detrás de un nuevo discurso republicano de identidad bajo la figura abstracta del «ciudadano argentino» en la que se escondía al indio, al negro y al gaucho. Seguía existiendo, en-cubierto, el lado «otro» de la frontera, el de la Argentina indígena, el de la nación bárbara, el de los no integrados que se resisten al modelo de progreso impuesto, solo que sin sus tierras ya que,

alambradas y con nuevos dueños, se habían convertido en la condición de posibilidad para la Argentina potencia soñada por la nueva oligarquía agroexportadora. El conflicto entre esas dos argentinas -la civilizada y la bárbara- más que los conflictos internos de la Argentina criolla europeizada se propone como eje para comprender nuestra propia historia y nuestra identidad. Entre guerras civiles fratricidas o guerras de expansión con veleidades imperialistas -como la del Paraguay- y la guerra genocida llamada eufemísticamente «conquista del desierto» se va tejiendo nuestra argentinidad.

Entre la ciudad y la toltería, entre la misa y el guillatún, entre la Virgen María y la Pachamama, entre las torres de las catedrales y las apachetas; en definitiva: «entre» la civilización y la barbarie en un territorio categorial de frontera, se encuentra la Argentina mestiza y pluricultural.

La dicotomía civilización/barbarie

a. «Civilización o barbarie» o la «barbarie de la civilización»

La construcción de las nacionalidades en América Latina, así como sus discursos identitarios, desde mediados del siglo XIX, hallan en las nociones de «civilización» y «barbarie» una matriz conceptual para toda discusión sobre el tema; si bien no constituyen categorías de análisis propiamente americanas, es propio de América la radicalidad con la que fueron interpretadas y aplicadas por diversos próceres e intelectuales en las políticas nacionales. En el corazón mismo de Occidente encontramos sus antecedentes en el pensamiento griego, aunque también en el núcleo categorial religioso del judeocristianismo que lo complementa. En ambos hallamos conceptos análogos para tratar las alteridades no alineadas. En el caso griego, se expresaba en la dialéctica entre los ciudadanos (*polítes*, habitantes de las polis) -o sea, hombres con plenos derechos- y los bárbaros (*bárbaroi*, los que no saben hablar) -es decir, los extranjeros, hombres sin derechos, próximos al no-ser. Su análogo religioso semita, con perspectiva religiosa, distinguía entre «santos» y «pecadores» - la etimología hebrea para «santo», *Qadosh*, remite a «lo separado» y se aplicaba principalmente a Dios, el totalmente trascendente- o también entre fieles e infieles o paganos, idólatras y herejes. En el etnocentrismo europeo medieval, esa dualidad -los mismos/los diferentes- asumirá formas de cruzada religiosa guerrera contra la Alteridad representada por el islam y, en la modernidad colonial, el *Otro*, será el habitante de las colonias: el exótico, el oriental, el bárbaro, el salvaje, dialéctica que ronda la problemática de lo sub-humano. El encuentro con el hombre americano fue de los más dramáticos pues no se trató, en principio, la cuestión de si estos *Otros* no europeos eran sujetos de derecho sino, simple y llanamente, si eran seres humanos. La mirada sesgada del europeo colonizador fue heredada por los criollos europeizados independizados, quienes siempre

vieron al indio y al negro como una alteridad salvaje o bárbara, por debajo de su nivel existencial. El término «civilización» se pondrá de moda en el siglo XVIII de mano de los enciclopedistas franceses, si bien Juan Ginés de Sepúlveda lo había utilizado en España en las disputas con Bartolomé de las Casas sobre la justicia de la guerra al indio en base a su incivilidad. Estos dos términos adquirirán pronto un fuerte carácter racista, que no tenían previamente, ayudados por el término pseudocientífico de «raza» que marcaba las diferencias jerárquicas biológicas y culturales entre los hombres. Esta dicotomía arquetípica se convirtió para la Europa capitalista colonial en el mejor argumento etnocentrista de su imperialismo sobre el resto de las culturas del mundo. La ciencia positivista y su noción de progreso, el evolucionismo social y su fe en la supervivencia de las culturas más fuertes y la extinción de las débiles, también la antropología norteamericana de Lewis Morgan (1818-1881) con la evolución de la humanidad en estadios de salvajismo, barbarie y civilización, o incluso las teorías socialistas o marxistas, con la división del desarrollo humano en fases, las abonarán desde distintos lados, así también el Absoluto de Hegel, que parece identificarse con la civilización noreuropea, lo que deja literalmente a varios pueblos fuera de la historia.

Se podría afirmar que este pensamiento sobre el *Ser o no-Ser civilizado* marcó tendencia en la mirada sobre el indio y el negro por parte del criollo y sus descendientes hasta comienzos de siglo XX; se olvidaron los criollos postindependentistas del aspecto cofraternizador con aquellas alteridades de muchos próceres independentistas, como Manuel Belgrano, José de San Martín, Simón Bolívar y José Artigas. En Argentina, fue la Generación del 37 con Esteban Echeverría (1805-1851), Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) a la cabeza, quienes consolidaron esa oposición y la introdujeron al proyecto modernizador nacional. Frente al indio no sometido del sur de la pampa o del gran Chaco, tanto Unitarios como Federales se consideraban «civilizados» y «cristianos» y sus diferencias políticas disminuían con un indígena al lado, aun cuando ambos utilizaban a indios «amigos» como tropa para sus causas. Morenistas y saavedristas, unitarios o federales, provincianos o porteños, siempre constituyen bandos dentro de la civilización; la gran frontera interna de la Argentina la constituyeron los aborígenes no integrados, el verdadero Otro de la nación, el polo de la barbarie. El territorio nacional, con sus grandes extensiones pobladas de indios -aunque la llamasen «desierto»- era difícil de controlar y rápidamente fue considerado el origen de la barbarie mientras que la ciudad, con sus costumbres europeas y cultas -principalmente las portuarias que permitían salirse de tierra adentro- conformaban la cuna de la civilización. Sobre todo, Sarmiento veía en la pampa y en el gran Chaco salvaje y en su gente cimarrona un enemigo de la civilización, así como en los detestables caudillos, encarnación de la Tierra, por ende, de la barbarie. Su *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), texto

fundacional del pensamiento elitista nacional, básicamente expresa eso mediante un burdo determinismo geográfico y racial que luego profundizará en *Conflicto y armonía de razas en América* (1883) una vez concretada la *Conquista del desierto*. En Sarmiento, civilización y modernidad excluyen la barbarie, no existe un tercero incluido, lo que implica su exterminio, sea natural o provocado, ya que no hay lugar a fórmulas integradoras mestizas, multiculturales o bien plurinacionales: la lucha a muerte es el único escenario posible. Hay que transformar a los vagos en peones en esas vastas extensiones inútiles y desaprovechadas o mejor aún, traer buenos peones de afuera. Sin exagerar demasiado, podríamos imaginar que Sarmiento, respecto de los indios, podría haber sido partidario de una «solución final», semejante a la que aplicarán luego los nazis a los judíos, ya que aquellos eran visto como una enfermedad del atraso para toda la nación y un lastre del que había que liberarse. En cuestiones de civilizar no se tenía que escatimar tampoco la sangre de gauchos.

Alberdi no aceptará la radical polaridad sarmientina y en sus *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852) refutará aquel extremismo diciendo que la única división real entre los argentinos se da entre los hombres del litoral - es decir, los de la costa y el puerto- y los hombres de la tierra, o sea, los del interior del país. Le cuestiona, además, la malicia intrínseca que atribuye a la tierra, así como su determinismo naturalista-geográfico. Echeverría critica a la vez la rigidez de Sarmiento si bien todos están de acuerdo en que a la Tierra se la civiliza con ferrocarriles, transportes fluviales, puertos, privatización de los campos, trabajo, ideas y esfuerzo, junto con inversiones extranjeras e inmigración europea, en definitiva, con modernización y progreso. Por esa razón, la tierra indígena debía estar en posesión de manos privadas emprendedoras y no en la de nómades sin sentido de la propiedad ni del desarrollo capitalista, que retrasan el destino de la nación como una potencia sudamericana: los Estados libres del sur. Roberto Fernández Retamar (1989) considera que, para Sarmiento, «civilización» significó valorar los intereses de las burguesías europeas industriales en expansión y no tanto los de las burguesías latinoamericanas, por eso arremete contra los gobiernos latinoamericanos mestizos, autodeterminados y proteccionistas que defendieron los intereses nacionales frente al imperialismo europeo, como el del Dr. José de Francia en Paraguay -contra quien no dudará entrar en una guerra fratricida- o como el de Benito Juárez en México, otra nación mestiza, y por lo mismo entablará debates contra las posturas opuestas del cubano José Martí. Todos enemigos de los intereses civilizatorios de Europa en América, para nuestro prócer erigido en custodio. En *Conflicto y armonía de las razas en América* antes mencionado, Sarmiento sostiene que América del Sur se quedará atrás y perderá su misión providencial de sucursal de la civilización moderna si se detiene a los Estados Unidos, como proponen algunos; por ello, era necesario alcanzar a

los Estados Unidos. Alberdi acompaña esas ideas y cree que el error de España fue cerrar sus colonias en Latinoamérica a la superioridad cultural de Francia e Inglaterra. Ni qué hablar de la pesada herencia del mestizaje, esos «lomos negros» -como los llamaba Sarmiento- antecesores de los que serán los «cabecitas negras» y los «espaldas mojadas» en el siglo siguiente; aquellos que, por raza, por tierra y por cultura, estaban condenados científicamente al fracaso. La solución casi obvia al problema de la barbarie americana era erradicarlos y que fueran reemplazados por civilización europea importada, preferentemente del norte. Estos intelectuales argentinos del 37 estarán básicamente de acuerdo en que Argentina debe ser la Europa o los Estados Unidos en América del sur. Alberdi en las *Bases* sostenía que los llamados americanos no somos otra cosa que europeos nacidos en América y que, en América, todo lo que no es europeo es bárbaro e invita a hacer de Hispanoamérica los *yankees* del sur. Echeverría, por su parte, dejó en el *Matadero* ya aludido el relato más vívido de la fealdad, ignorancia y brutalidad -la monstruosidad que analizamos antes- de las razas no europeas y de las masas populares.

En el cambio de siglo y hasta las primeras décadas del siglo XX todavía seguirán vigentes las tesis racistas avaladas por el pseudocientificismo positivista y su sociología biologicista, en medio de un masivo aluvión inmigratorio fomentado por el gobierno. José Ingenieros (1877-1925) será uno de sus intelectuales más destacados que pondrá a la raza blanca argentina como superior a la nativa. Los discursos médicos y psiquiátricos, el higienismo y el evolucionismo aplicado a una incipiente sociología, terminarán justificando la segregación y la exclusión social de grandes grupos de argentinos: los sectores populares e indígenas, a partir de la noción de «incapacidad» o «insania social» con la que explicaban a estos antisociales o insociales, ciudadanos defectuosos como para ser integrados al proyecto modernizador. En *Sociología argentina* (1913), José Ingenieros todavía es un claro ejemplo del biologismo social en la búsqueda de una mejorada «raza argentina» ya que, para este intelectual, de la mezcla de razas, terminaría sobreviviendo la más apta para el ambiente argentino y, si a esta, se la mezclaba a su vez con una raza superior europea -producto de la inmigración- sobreviviría la más fuerte, es decir, la blanca. Se ve a la inmigración como importación de sementales blancos; por otra parte, la constitución conservadora de un padrón blanco de votantes, impedía votar a masas atrasadas por incapaces sociales y a las mujeres, lo que justificará el «fraude patriótico» de la oligarquía nacional.

b. La otra cara de «civilización y barbarie»: los bárbaros civilizados de América

Como contrapunto de Sarmiento y sus émulos en América latina existen otros pensadores que integran civilización con barbarie sin dicotomías; en una modernidad sin prejuicios racistas o elitistas ni paternalismos anti-populares, como el chileno Francisco Bilbao (1823-

1865), o el cubano José Martí (1853-1895). Ambos valorarán a los pueblos originarios y el aporte mestizo, que luego en México permitirá a José Vasconcelos defender la superioridad del mestizaje desde su noción de «raza cósmica» o universal. Alertan contra el peligro que representan para América el colonialismo europeo y el naciente imperialismo estadounidense en expansión hacia «América Latina» llamada así por primera vez por Bilbao. Para este chileno los incivilizados son aquellos que quieren el exterminio de indios y gauchos -clara alusión a Sarmiento- y en su texto *Evangelio americano* (1864) valora a nuestros pueblos y cuestiona la inmigración europea, a la vez que pide la unidad de América para salvar a la «civilización americana» de la invasión bárbara de Europa -de sus crueldades e injusticias- que amenaza con repartirse «los Estados Desunidos del Sur». Allí valora la variedad de las razas americanas, así como sus aportes fundamentales a las independencias y la constitución de nuestras nacionalidades, además de la solidaridad entre indios y criollos. Para él, el libre pensamiento en América ha sido sostenido por las razas indígenas libres que combatieron y combaten contra la imposición de las ideas y costumbres extrañas a ellas. También nos advierte sobre enemigos internos en nuestras patrias, aquellos que atentan contra la civilización americana y que, en vez de aprender del indio, van en busca de la vieja civilización europea. Sin embargo, el antagonista ideológico por excelencia de Sarmiento en América Latina fue José Martí, quien llegó a ser cónsul de Argentina, Uruguay y Paraguay en Nueva York en 1890. En *Nuestra América* (1891), su texto icónico, critica el modelo civilización o barbarie de Sarmiento, su racismo y su extranjerismo. Al tiempo que lucha activamente por la independencia de Cuba -enclave tardío del colonialismo español de fines del siglo XIX, perdido en 1898 por las acciones expansionistas de Estados Unidos- Martí advierte acerca de los peligros del imperialismo estadounidense sobre el Caribe y Centroamérica y los riesgos de cambiar una dominación por otra. La mirada de Martí no vira al opuesto de exaltar la barbarie, sino que asume la modernidad con un saber emancipado y una moralidad de la fraternidad, sin odios ni racismos porque, para él, «no hay razas» ya que son una construcción de biblioteca de los «letrados canijos». Ni el libro europeo ni el yanqui dan la clave para comprender el enigma hispanoamericano, por lo que resulta necesario crear y dejar de imitar. Si llama a Latinoamérica «nuestra América» es para diferenciarla de Estados Unidos, que monopoliza para sus ciudadanos el apelativo de «americanos».

La lucha contra los últimos caudillos, la «conquista del desierto» y la arrasadora maquinaria civilizatoria

«La solución final» al problema indígena se dejó como tal, para lo último, mientras tanto se mantuvo a los salvajes relativamente controlados detrás de aquella frontera móvil que partía a la Argentina en dos y se extendía *grosso modo* desde el sur de la provincia de

Buenos Aires al sur de Mendoza. Mientras tanto, de este lado de la frontera se intentaba poner fin a las guerras civiles entre los distintos modelos de una Argentina criolla, blanca y civilizada o se embarcaban en una guerra contra el Paraguay mestizo, un mediocre intento mezclado de imperialismo argentino y dependencia colonial europea a la vez. Cabe destacar que gran parte de las tropas de combate en estas guerras estaban constituidas por los llamados «indios amigos», por negros y por gauchos que marchaban a las órdenes de las elites criollas; o sea que, al igual que en las guerras independentistas en la base del proyecto civilizador argentino, los que ponían el pecho a las balas eran los bárbaros y salvajes denostados. En 1860 encontramos tres argentinas enfrentadas, tres proyectos diferentes de argentinidad y tres fronteras internas en el único territorio nacional. Por un lado, la Argentina *indígena*, la confederación pampa-mapuche, con capital en Salinas Grandes, que se podría llamar la Argentina *indígena del sur*, y unida a esta, si bien territorialmente separada, estaba la Argentina *indígena del norte*, sojuzgada en los albores del siglo XX en el Gran Chaco impenetrable habitado por tobas, chiriguano y otras parcialidades de origen guaraní o de origen pampa asimilados a ellos. Esta era la Argentina india no reconocida por los argentinos civilizados, cuya estrategia era sobrevivir como fuera en los desiertos del abandono político y cultural, o ser integrada a la Argentina *huinca y cristiana* como ciudadanos con el menor avasallamiento posible a sus costumbres ancestrales. Para el mundo indígena de la pampa-patagonia, no existía una identificación con las nacionalidades chilena o argentina, porque se consideran *mapuches* - «gente de esta tierra» en su idioma- y a los blancos los llamaban *huincas* o nuevos incas, que se podría traducir por *invasores* -aunque pronto fue sinónimo de «blanco y cristiano». Algo similar sucedía con los indígenas del Gran Chaco entre Argentina y Paraguay. Por otro lado, tenemos la Argentina *porteña-bonaerense* -blanca y civilizada, al norte del río Salado y con capital en Buenos Aires- que no quiere ceder los derechos de su puerto al resto del país. Enfrentada a ésta, otra Argentina blanca, la Argentina *confederada* del interior del país - «bárbara» desde la mirada de la anterior-, guiada por caudillos federales, con una constitución nacional y capital en Paraná. En 1862, la Argentina *huinca* se unifica bajo una misma constitución y un mismo presidente: Bartolomé Mitre. Capital y centro del país será Buenos Aires, en un complejo y resistido proceso de federalización de la ciudad y de su puerto; sin embargo, la unidad nacional se da a medias. Más allá de los recelos entre provincianos y porteños, no existe unidad nacional si se tiene en cuenta la otra Argentina los pueblos originarios, invisible y marginal para la historiografía del momento modelada por Mitre y cuya frontera sigue partiendo al país en dos: la civilización y la barbarie, la ciudad y el desierto, el ser alguien -es decir, un ciudadano argentino- y la nada -o sea, el indio- mutuamente excluyentes en la mirada del modelo «civilización o barbarie» de Sarmiento. Unida la Argentina civilizada bajo una misma constitución, el próximo paso era

claro: conquistar definitivamente el desierto, y dar un golpe final a la Argentina indígena. De todos modos, para la campaña contra el indio habrá que esperar la recuperación económica y social de la Guerra del Paraguay (12/9/1864-1/3/1870) que, según Mitre, no duraría más de tres meses y terminó durando cinco años, con altísimo costo económico y de vidas humanas, muchas de ellas indígenas y negros- y reponerse de la epidemia de cólera (1867-1868) que aumentó la sangría nacional sumando 8.920 víctimas adicionales -solo en Buenos Aires- a las 50.000 de la guerra, y el colmo de la epidemia de fiebre amarilla (1871) con 13.614 muertos. Ambas epidemias expusieron la falta de medidas higienistas en las principales ciudades argentinas. Un poco antes, levantamientos de algunos caudillos del interior, disconformes con las políticas mitristas, habían sumado lugares a las necrópolis; quizás la más resonante fue la muerte de Ángel Vicente «el Chacho» Peñaloza en 1863, festejada por Sarmiento como un golpe a la barbarie, lamentada por José Hernández como un martirio federal; poco después lo seguiría un Urquiza asesinado en 1870.

Con los principales caudillos federales muertos, Mitre inauguró una política de apertura a Europa, sobre todo al capital inglés, que se traducirá en la construcción de la red ferroviaria argentina determinada por las necesidades europeas de materias primas, que las llevará al puerto de Buenos Aires o al de Rosario desde el interior y, de ahí, a Europa. Estos intereses europeos rompen los equilibrios regionales contruidos por los caudillos, empobreciendo unas regiones a costa del desarrollo de otras como sucede a la enriquecida pampa «gringa» entre Córdoba y Santa Fe. El ferrocarril se convertirá en símbolo de una Argentina moderna agroexportadora y dependiente de los mercados internacionales; y el gaucho -símbolo de la libertad de las pampas- cuando se alambraron los campos, se convirtió en peón rural, soldado en la frontera o directamente se fue a vivir con los indios si no quería ser perseguido por renegado o desertor. La presidencia de Sarmiento se encargará de acabar con los últimos caudillos populares, sobre todo inicia una guerra contra el uruguayo-entrerriano Ricardo López Jordán y, contra sus gauchos federales en lanza, el presidente probará su reciente adquisición: los modernos fusiles Remington comprados a Estados Unidos. Esto sirvió de ensayo, una puesta a punto de la eficacia de estas armas en un proyecto más general que se estaba gestando de lucha definitiva contra la barbarie y que, poco después, ya aceitado, sería aplicado en la conquista del desierto. Lo que pedía su pluma lo hace realidad su política. María Díaz Reck, en su artículo *Sarmiento, la escuela, el gaucho y el indio* (11/9/2017) nos regala dos citas ejemplificadoras de nuestro prócer:

Se nos habla de gauchos [...] La lucha ha dado cuenta de ellos, de toda esa chusma de haraganes. No trate de economizar sangre de gauchos. Este es un abono que es preciso

hacer útil al país. La sangre de esta chusma criolla incivil, bárbara y ruda es lo único que tienen de seres humanos. (Carta de Sarmiento a Mitre del 20/09/1861, Archivo Histórico de la Nación).

¿Lograremos exterminar a los indios? Por los salvajes de América siento una invencible repugnancia sin poderlo remediar. Esa canalla no son más que unos indios asquerosos a quienes mandaría colgar ahora si reapareciesen. Lautaro y Caupolicán son unos indios piojosos, porque así son todos. Incapaces de progreso, su exterminio es providencial y útil, sublime y grande. Se los debe exterminar sin ni siquiera perdonar al pequeño, que tiene ya el odio instintivo al hombre civilizado. (Periódico El Nacional, 25 de noviembre de 1876)

A partir de Sarmiento, el federalismo se civiliza, y ya no expresará a los bárbaros caudillos populares, sino a una burguesía provinciana intelectual y militar: los Roca y los Avellaneda. Será durante la presidencia de Nicolás Avellaneda (1875-1880) -con la mano ejecutora de Julio Argentino Roca como ministro de Guerra- cuando se lleve a cabo la solución final al problema indígena, una vez superadas las crisis mencionadas. Los jóvenes militares, impulsivos, en busca de hacer carrera, como Roca, serán partidarios de una guerra invasiva, rápida, contundente, moderna y letal contra el indio, que permitiría sumar rápidamente sus tierras a la economía nacional sin el desgaste de tratados y regalos. Era la estrategia contraria a la tradicional y lenta guerra de fronteras y fortines, reforzada con zanjas, que había llevado a cabo el anterior ministro de Guerra, Adolfo Alsina (1874-1877). Menos drástica que el exterminio, «la zanja nacional» -un muro invisible, como todo muro de frontera, émulo de la muralla china y antecesor de los muros del siglo XX- ayudaba a excluir más que a proteger. Proyectada desde el sur de Buenos Aires al sur de Mendoza, generaría una grieta que partiría geo-literalmente en dos al territorio nacional: el lado de la barbarie, al sur; y el lado de la civilización, al norte. La naciente oligarquía estaba urgida por los negocios y no podía esperar la integración del indio a la nación; tampoco le importaba, solo quería las tierras y, de ser posible, la mano de obra domesticada como peón rural, más aún cuando los negocios con Europa crecían y las exportaciones agroganaderas comenzaban a dar cuantiosas ganancias: el lucro presionaba y exigía soluciones al gobierno. Cuando Roca asume el ministerio, se abre una brecha de cambio para los terratenientes: la táctica de una guerra ofensiva moderna, con fusiles, cañones, el ferrocarril y el telégrafo, contra lanzas y boleadoras. Un «paseo por el desierto» llamarían eufemísticamente los militares al genocidio programado -un genocidio cultural- con medios y fondos adecuados por parte del Estado. Si la táctica de Alsina se aproximaba a una política similar al *apartheid*, la de Roca era más cercana a la limpieza étnica.

La conquista o invasión del desierto por parte de la maquinaria moderna del ejército argentino selló la decisión de no integrar las dos argentinas, la indígena-mestiza y la europeizada. La integración de civilización «y» barbarie, en lo que hoy denominaríamos un Estado multicultural y multinacional, en el que los distintos grupos se integren bajo *Nuestra*

América, en Argentina fracasó; se optó, en cambio, por una Argentina homogénea, blanca y eurocéntrica, al seguir la fórmula excluyente de «civilización o barbarie» de Sarmiento. En una Argentina civilizada no podía haber indios; por tal razón, los indios «amigos» devenidos en custodios de los patios traseros de los criollos y mediadores de frontera, fueron invisibilizados como ciudadanos argentinos; y los rebeldes -que no eran ciudadanos- eran considerados enemigos públicos de la nación y, por lo tanto, había que eliminarlos del mapa por una cuestión de soberanía interna.

Para las naciones indígenas, 1879 fue un año trágico; para la oligarquía nacional, una buena inversión. Como señala David Viñas (2013:16), los compromisos de la oligarquía estanciera con Inglaterra necesitaban urgente más tierras y ganado. La obtención violenta de estos territorios, en la Patagonia y el Gran Chaco indígena, deben ser consideradas complemento de la guerra al Paraguay y de la guerra contra los caudillos, o sea, etapas de un programa civilizatorio blanco terrateniente que triunfó contra el programa más nacional y popular de los caudillos federales. Ambos programas civilizatorios se oponían a su vez al programa indígena de la *confederación pampa*, que llevaba el negocio de las carnes hacia el Pacífico y los países andinos -un corredor americano- que al gobierno argentino le interesaba controlar. Este circuito de las carnes era antagónico al del corredor atlántico hacia Europa desde el Río de La Plata y Rosario -y poco después, desde el puerto de la nueva ciudad de La Plata- que promovía una Argentina de espaldas a Latinoamérica, con aspiraciones geopolíticas de convertirse en una potencia sudamericana proveedora de alimentos en el nuevo orden mundial, con salida continental hacia el mundo, al modo de Shanghái y Singapur. Como se aprecia, el problema con el indio, no era sólo de diferencias culturales o racismo; en el fondo, había un proyecto económico movilizador que buscaba hegemonía en Latinoamérica, con los Estados Unidos del Brasil como posible competidor. Una vez aniquilados los otros que atemorizan, la elite liberal triunfante de 1880 sólo tenía que poner fin al último problema: la cuestión de la capital federal y su puerto.

La «cuestión capital» como la capital de las cuestiones. La Plata, una ciudad-monumento a la civilización argentina

La federalización definitiva de Buenos Aires y su puerto no es independiente de la creación desde cero de la ciudad capital de la provincia de Buenos Aires. La Plata se constituye como la materialización, la densificación de sentido del nodo de una gigantesca red intertextual de acontecimientos que arranca con lo que los historiadores llamaron la «cuestión capital», un eje articulador fundamental de nuestra historia e identidad argentina. La «ciudad de las diagonales» tiene una importancia mayor que la de ser una proeza del urbanismo finisecular y es que dio por finalizado un ciclo histórico al reemplazar a la ciudad

de Buenos Aires en su rol de capital de la provincia, cuando ésta se constituyó como Capital Federal. La Plata nace como correlato de Buenos Aires federal; es la coronación del proceso civilizatorio argentino que se inicia en el Río de la Plata con la fundación de esta ciudad-madre, Santa María de los Buenos Aires, por parte de los españoles en el siglo XVI en la doble versión Pedro Mendoza-Juan de Garay. Quitarles Buenos Aires a los porteños para hacerla propiedad de la nación siempre fue resistido por éstos ya que significaba dejar de percibir la renta cuantiosa del puerto; por eso, los más fanatizados llamaban a la federalización la «muerte» de Buenos Aires⁴⁵. La conflictividad entre esta ciudad y el resto del país no solo produjo discursos antagónicos desde épocas de la independencia nacional, sino todos los enfrentamientos civiles que fueron tejiendo nuestra historia. Con la independencia nacional, cada provincia pasaba a tener su propia capital y la provincia de Buenos Aires, por supuesto, contaba con la ciudad-puerto homónima. Los unitarios, de concepciones liberales librecambistas con Rivadavia a la cabeza, querían una república centralizada en Buenos Aires mientras que los federales, respetuosos de las autonomías provinciales y de concepciones más proteccionistas, querían en su mayoría una república federal con Buenos Aires como Capital Federal y la distribución entre las provincias de la renta del puerto. Con el rechazo a la ley de capitalización y a la Constitución de 1826 por su carácter unitario, se acrecienta una sangrienta guerra civil entre los representantes de la *Liga Unitaria* y los del *Pacto Federal*, con Juan Manuel de Rosas como ícono. Con la adhesión mayoritaria al segundo, las provincias conformaron el *Pacto de la Confederación Argentina*, pero los conflictos seguían, la sangre corría y la unión de los argentinos parecía imposible, tanto que ni siquiera el acuerdo de San Nicolás entre los gobernadores en 1852, ni la Constitución Nacional de 1853 lograron sanar las enemistades. El período de la *Organización Nacional* no fue pacífico y se materializa en una nueva ruptura entre provincianos y porteños, cuando estos últimos no aceptan ceder el puerto con sus regalías a la nación y federalizar su ciudad. Consecuencia: la provincia de Buenos Aires se separa y se declara «autónoma» respecto de la Confederación Argentina, rechazando la Constitución del 53. Así fue evolucionando lo que llamamos la «cuestión capital» que recién hallará solución definitivamente en 1880, al asumir la presidencia Julio Argentino Roca (1880-1886) con los laureles de la Conquista del Desierto. Con Nicolás Avellaneda se había intentado federalizar Buenos Aires, pero fue una federalización en los papeles, no de hecho, a tal punto que el presidente vivía como huésped de los porteños en la Capital, denostado como provinciano. Con las tierras y los recursos ganados a los indios para la

⁴⁵ Como, por ejemplo, en el texto de Eduardo Gutiérrez *La muerte de Buenos Aires. Epopeya 1880*, publicado en Buenos Aires en 1882.

nación y con la seguridad de los estancieros sin malones⁴⁶ Roca asume la presidencia en 1880 y la primera medida de importancia que tomó fue la federalización de la ciudad de Buenos Aires.

Roca y el roquismo lograron desarticular -a su manera- las fronteras interiores de la Argentina; por primera vez parecía haberse logrado la unidad de todos los argentinos y de su territorio bajo una misma capital; por lo menos, así lo vivía la Generación del 80: un triunfo de la civilización. Se vislumbra que la fundación de La Plata no fue obra de Dardo Rocha y Pedro Benoit, sino que su fundación viene anticipándose mucho tiempo antes y no tiene un fundador preciso; podría haberla fundado o diseñado cualquier otro; podría haberse localizado en otro lugar; podría haber tenido otro nombre, pero la fundación de la ciudad capital de la provincia de Buenos Aires estaba flotando en la época, estaba cobrando densidad, se estaba fundando aun sin fundador, solo había que poner la primera piedra y eso sucederá el 19 de noviembre de 1882. Por eso afirmamos que, más que una ciudad, es un monumento nacional a una unidad esperada por décadas. Dardo Rocha y Pedro Benoit encarnan la necesidad histórica. Rocha, electo gobernador de la provincia ahora sin capital, tenía como hombre de confianza a Benoit en todo lo referente a la construcción de la nueva capital, lo mismo su sucesor en la gobernación Carlos D'Amico. Benoit era por entonces un empleado jerárquico del Departamento de Ingenieros de la provincia, al mando de Francisco Levalle y Jorge Coquet. Antes de asumir la gobernación. Rocha pensaba en la nueva capital y, tan pronto asumió en 1880, creó una comisión especial de técnicos, sanitaristas y políticos notables de la provincia para que determinaran el lugar más apto para el emplazamiento con una condición esencial: debía haber un puerto cercano para abrirse al mundo. Al año siguiente, en octubre, la comisión recomendó tres lugares: las zonas de Zárate, Campana o la de Ensenada. En marzo de 1882 se aprueba el proyecto del ejecutivo que propone el distrito de Ensenada para la capital por construirse ya que una nueva nación necesitaba de una nueva capital provincial, por eso se negaron a otorgar a una ciudad de la provincia esa función, algo más razonable económicamente al evitar una faraónica empresa constructiva, si bien menos simbólico también. Paralelamente a la creación de la comisión anterior, el gobernador encargó al Departamento de Ingenieros la confección de los proyectos de la traza y de los principales edificios públicos, tarea que asume Benoit sin estar todavía el lugar de emplazamiento designado. Este departamento ya tenía experiencia fundando poblados en territorios ganados a los indios y estaba al tanto de lo último en urbanismo. La sincronización y el

⁴⁶ Sigue habiendo malones de grupos rebeldes aislados, pero -como supuestamente para el Estado nacional ya no había más indios en la nueva Argentina, sino solo ciudadanos- se los trataba como delitos comunes contra la propiedad perpetrados por vagos o bandidos malvivientes no adaptados a la civilización.

trabajo contrarreloj del presidente, el gobernador, los comisionados y el Departamento de Ingenieros posibilitaron la fundación en tiempo record. El problema de la capital como cuestión capital estaba resuelto, cerrando de este modo un ciclo de la historia nacional; se abre otro, el de la Argentina positivista, liberal y oligárquica. Atrás quedaban las guerras civiles y la barbarie de indios y caudillos, nacía una nueva ciudad en el Desierto, símbolo de un nuevo orden y moderno país, una ciudad monumento a la paz y la reconciliación de todos los argentinos, excepto -como vimos más arriba- por los no invitados a la fiesta, adrede excluidos y dejados de lado. Surgía en la pampa una ciudad nueva, sin pasado, creada desde cero, sin infancia ni historia, que se presentaba como modelo de adultez, inmaculada -como la advocación de su catedral- concebida sin pecado original -aunque su pecado de origen sean las masacres de la alteridad-; limpia, según las modernas corrientes higienistas del urbanismo de vanguardia y también por la limpieza étnica aborígen. Hoy se podría decir que nació una ciudad de probeta genéticamente planificada para tener éxito. Se constituía como ciudad-signo, al precio de ser una ciudad amnésica, sin memoria, solo mirando al futuro y al pasado de una civilización tomada como modelo: la europea, como veremos más adelante. Sus primeros habitantes registrados fueron inmigrantes constructores, políticos, administrativos y empleados públicos, científicos y sanitaristas, técnicos y profesionales; aunque ocultos por el discurso oficial, también estaban los indios, los gauchos y los negros, escondidos en una ciudad blanca bajo el rótulo genérico de ciudadanos. Ellos fueron los primeros peones, el primer servicio doméstico, las nuevas tropas de policía o el ejército de la ciudad, y algunos terminaron en las vitrinas del flamante Museo de Ciencias Naturales de la Plata. Una de las ciudades mejor planificadas del mundo, basada en ideales democráticos, republicanos, cientificistas, progresistas y ecológicos, como todo lo demasiado perfecto, esconde un lado oscuro: la exclusión, el olvido y desprecio de las formas de vida de un otro. Tan planificada como la conquista del desierto, tan planificada como las deudas por préstamos cuantiosos a bancos extranjeros, y argentinos para realizar faraónicas obras públicas... todo en perfecta armonía y sincronía. No puede ser simple coincidencia, tuvo que haber un plan maestro, y la ciudad de La Plata fue parte fundamental de ese plan. La Generación del 80, desde esta hipótesis, fue la creadora de una inmensa máquina semiótica, de una enorme red discursiva amparada bajo el concepto particular de «civilización». La ciudad capital de la provincia es uno de sus engranajes simbólicos principales; suponemos, además, las aspiraciones presidenciales de Dardo Rocha y el deseo de convertir a su ciudad, su caballito de batalla político, en la nueva capital federal de la Argentina, cuando su pujanza terminara de desplazar a Buenos Aires con el puerto de aguas profundas -con el cual el de Buenos Aires no podía competir entonces-; se podía aprovechar, también, la cercanía entre ambas para cooptar en beneficio de la nueva y pujante ciudad, toda la red ferroviaria que convergía en Buenos

Aires y, con mínimo costo, desviar su flujo al más ventajoso puerto de la ensenada platense⁴⁷. Esto la posicionaba para suplantar a Buenos Aires en un futuro cercano con aspiraciones de ser la nueva salida argentina y subcontinental al mundo. Quizás el presidente Roca intuyó algo y se ausentó a un evento tan importante como la inauguración de la nueva ciudad capital de la provincia más importante de la Nación, haciéndole un desplante a Dardo Rocha. Pero... cuando el flujo portuario platense y su pujanza parecían hacer realidad la especulación, Roca dio el zarpazo en 1904 nacionalizando el puerto de La Plata y esta, sin su puerto, quedó arruinada como sombra administrativa de la gran ciudad argentina, casi como un barrio lejano de aquella, un cordón más del conurbano, perdiendo de este modo su poderosa identidad.

⁴⁷ Cf: Castilla, M. V. (2008) *La fundación de la Ciudad de La Plata: una disputa por el poder político*.

8° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico concebido como engranaje fallido «des-encajado» de la máquina del olvido

CAPÍTULO 9

UN GÓTICO DE FIRULETE EN LA MÁQUINA DEL OLVIDO. URBANIZACIÓN DEL DISCURSO FUNDACIONAL

Teniendo en cuenta la rapidez con que se construyó la ciudad de La Plata desde cero, en el medio de la nada -un páramo y un bosque lindante al pueblito de Tolosa- y con el gasto exorbitante que demandó semejante empresa, no cabe dudar que, para el Estado Nacional, fundar la ciudad revestía importancia capital. Esta fundación se convertiría en hito para todos los argentinos, como monumento y obra de arte urbanística destinada a emitir un claro mensaje a la Nación toda. La ciudad se convierte en signo histórico y discurso visual que prolongaba -y era prologada por- los discursos civilizatorios de Sarmiento, Avellaneda y Roca donde el aspecto ideológico satura el discurso en el sentido del *signo ideológico*⁴⁸. Debemos considerar a la ciudad como un gran enunciado que, a su vez, contiene sub-enunciados en los distintos edificios fundacionales y en las decoraciones, como las esculturas. Decodificar la ciudad de La Plata significa interpretar un discurso meticulosamente elaborado a pesar de la rapidez de su proyecto y ejecución; parecería que nada fue dejado al azar por sus fundadores. Quizás no todo fue así, ya que hubo vacíos, faltas y olvidos, manifestados en las cosas secundarias o periféricas del diseño, como el caso de las esculturas de la catedral, de las cuales se alcanzó a planificar su ubicación y tamaño, pero no así sus características estilísticas y su temática, dejando en los planos originales solo unos figurines abstractos repetitivos para señalarlas. La expresión de la maquinaria política modernizadora de la Generación del 80 fue una ciudad que se convirtió en un hito del urbanismo contemporáneo además de ser un testimonio de un momento clave de nuestra historia nacional, por eso su carácter de ciudad-monumento: refleja y refracta de una manera compleja la realidad histórica argentina de fines del siglo

⁴⁸ En *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (traducción al español de 1976 de la versión en inglés de 1973 que fue publicado originalmente en ruso en 1930), Mijail Bajtin y Valentín Voloshinov sostienen que todo signo (estético, religioso, político, científico, etc.) refleja o refracta una ideología, un discurso ideológico que constituye sólo una parte de la realidad natural o social, escondiendo o no diciendo otra -vale decir que hace un recorte- y que los signos son los fundamentos por los que se expresan las ideologías. Un signo puede reflejar o distorsionar la realidad, todo lo ideológico posee valor semiótico y todo lo semiótico esconde o expresa una ideología, y cada ideología muestra la realidad a su modo. Los signos ideológicos se materializan de alguna manera y se vuelven inseparables de la comunicación social que aquella expresa. Para los autores esto es de extrema importancia y uno no se detiene a pensarlo lo suficiente, si bien nos cuidamos de no reducir la obra de arte a mero signo ideológico, ya que este es un aspecto posible de ella. No interpretemos la reflexión y refracción de manera literal sino metafóricamente, porque lo reflejado se realiza mediante complejos mecanismos semióticos que hacen a las condiciones de producción y recepción de la obra, y a su propia estructura ontológica compleja de evento artístico pues la obra es signo y mucho más que signo.

XIX y el cambio de siglo y la interpreta desde un aspecto determinado como lo es su discurso fundacional, entre otros muchos otros posibles.

El proyecto y la ciudad

[Fig.1 y Fig.2]

La ciudad de La Plata fue fundada como capital de la provincia de Buenos Aires, como se dijo antes, el 19 de noviembre de 1882 en un descampado, por el gobernador Dardo Rocha y fue diseñada por Pedro Benoit, puesto a la cabeza del Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires. Básicamente, es un cuadrado de 38x38 cuadras atravesado por dos diagonales que van de un extremo a otro de la ciudad desde sus vértices: la diagonal 73 -dirección este-oeste- y la diagonal 74 -norte-sur. Estas dos diagonales se cruzan en el centro de la cuadrícula, lugar ocupado por la Plaza Moreno, en cuyo centro se encuentra la piedra fundamental de la ciudad. A su vez la ciudad está atravesada ortogonalmente de un extremo a otro desde sus lados por otros dos ejes conformados por el *eje principal* de las avenidas 51 y 53 -con dirección noreste-sudoeste- y el *eje secundario* de la avenida 13 -con dirección noroeste- sureste- que también se cruzan en el centro de la plaza mencionada, y en torno a los cuales se proyectaron los edificios públicos principales de la ciudad, de esta manera, las avenidas principales hacen las veces de agujas de una inmensa brújula. En el plano original aprobado en junio de 1881 por el poder ejecutivo provincial, según consigna Julio Morosi⁴⁹, se dejó en blanco el sector comprendido entre las avenidas 1 y 120 como zona de reserva forestal. La ciudad se ajusta casi al pie de la letra al proyecto de Benoit. El uso de «casi» obedece a que, al construirla, se produjo un corrimiento respecto de lo planeado por motivos ecológicos a fin de evitar talar un bosque existente y se alteró por ellos el número correlativo -que refleja el cambio- de las calles que separan la zona urbana -es decir de 1 a 31 hacia el suroeste- de la zona de reserva ubicada detrás de la avenida 1 hacia el noreste, o sea de 115 a 120, que se transformaría posteriormente en el *Paseo del Bosque*. Otros cambios menores fueron variaciones en las medidas de algunas avenidas proyectadas para lograr mayor funcionalidad: por ejemplo, reduce las cuadras de la zona más poblada del centro para guardar un equilibrio demográfico. Las avenidas de circunvalación forman un anillo que bordea la ciudad y que, en su interior, contenían las vías del ferrocarril de circunvalación que conectaba con la estación central desde donde se podía conectar a su vez con las redes provenientes de Capital Federal y la del puerto de la Ensenada, planificada para 31

⁴⁹ Véase: Morosi, Julio. «Valoración de La Plata como fenómeno urbano», en Coto, P y Guzmán (coords.) y otros. *La Plata. Ciudad Milagro* (1982).

y 52, pero que terminó de construirse en lo que hoy es el Pasaje Dardo Rocha -la manzana de 6 a 7 y de 49 a 50- luego mudada a las avenidas 1 y 44. De allí saldrían las vías hacia la Capital Federal y de esta, al resto del país. Con lo cual era razonable que todo el país se habría de comunicar con la ciudad mediante ferrocarril con un último tramo Buenos Aires-La Plata, y también se comunicaría con el resto del mundo por el ramal del puerto de Ensenada. Esta era la vía más importante, ya que pasaba por el ingreso oficial a la ciudad, en 1 y 52, puerta principal de entrada señalada monumentalmente con un arco inspirado en el contrafrente de la ópera de París y dinamitado en 1911, cuando la ciudad capital bonaerense ya había perdido importancia capital para el país. La avenida 13 entre 32 y 36, y entre 68 y 72 se ensanchó más que el resto de las avenidas para recibir las carreteras principales de ingreso a la ciudad, lo mismo se hizo con la avenida 52 de 27 a 31, ya que eran los tres ingresos que secundan al del puerto. En el otro extremo de la 52, en 1 entre 52 y 53, se proyectó un muelle y la llegada de un canal que comunicaría al puerto de Ensenada con la ciudad por vía fluvial. La Plata fue proyectada como una ciudad «verde» con parques, plazas y árboles en sus calles y avenidas; cada seis cuadras cuentan con una plaza que coincide con el cruce de las avenidas, planificadas también cada seis cuadras en el damero. Desde las plazas o parques salen a su vez diagonales menores que comunican los espacios verdes entre sí, complicando el trazado urbano, que se vio simplificado por el uso de números para las calles en vez de nombres -si bien, en sentido estricto tiene cada número un nombre que no se usa y es ignorado por la mayoría de los habitantes- para agilizar de forma racional la ubicación y el desplazamiento por la ciudad: en La Plata no se recuerdan nombres para ubicarse, sino que se calcula. El corrimiento para salvar el bosque de eucaliptos implicó que el muelle proyectado para la calle 1 al final quedase en la calle 122. A fin de romper con la estricta rigidez geométrica de la ciudad, se proyectaron y construyeron doce variantes de diseño en sus plazas y parques, y las avenidas principales se flanqueaban por doble fila de árboles de distintas especies según la ubicación en la ciudad. La Plata quiso ser una ciudad bella y orgánica, «pulcra» y en perfecta armonía del todo con las partes, aspecto que la aproxima más al esteticismo del siglo XIX con su herencia helena o medieval que a las vanguardias del siglo XX.

Los edificios públicos proyectados en su fundación son de estilo neoclásico ecléctico en distintas variantes para los civiles, y neogóticos eclécticos para los religiosos siguiendo la modalidad europea ya que Benoit, como otros arquitectos de la época, pensaba que el gótico era el estilo genuino del cristianismo. Algunos fueron proyectados por el mismo Benoit y el Departamento de Ingenieros entre 1882 y 1887: la catedral [Fig.3] y la Basílica de San Ponciano [Fig.4], el Ministerio de Hacienda, los Cuarteles de Policía, Bomberos y la Cárcel [Fig.5], el edificio del Departamento de Ingenieros, la Administración del Observatorio Astronómico, el Arco de entrada a la ciudad y al Paseo del Bosque [Fig.6], el

Cementerio [Fig.7a] y [Fig.7b], la Residencia de Dardo Rocha, el Ministerio de Gobierno [Fig.8] y el Asilo Marín. Otros fueron llamados a concurso internacional en 1881: la Legislatura -de los arquitectos alemanes Gustav Heine y Georg Hägeman- [Fig.9], la Municipalidad -del alemán Hubert Stier- [Fig.10], el Museo de Ciencias Naturales -del alemán Federico Heynemann y el sueco Enrique Aberg- [Fig.11] solo por citar los más importantes. Todos ellos estuvieron bajo la supervisión de Benoit y su equipo. En mi opinión, a Benoit como director general de las obras de la ciudad, no parecía preocuparle tanto los contenidos particulares que debía transmitir cada edificio -por ejemplo, el dogma recientemente aprobado en 1854 de la Inmaculada Concepción de la Virgen, para la Catedral dedicada a ella, o los valores republicanos de la legislatura, o la ciencia y la historia en el Museo- como ser arquitectónicamente pulcro y correcto. Su preocupación estaba en los aspectos técnicos y estilísticos, siguiendo en esto a Viollet-le-Duc, en qué elementos del gótico, por ejemplo, se toman o se dejan de lado para las distintas partes del templo mayor, o cómo juega el neogótico con el neoclásico mediados por una plaza. Dicho de otro modo, en los edificios religiosos no buscaba como proyectista mostrar una *summa teologica* como quizás hubiese preferido Ruskin, sino una *summa arquitectónica*, por eso constituyen un catálogo original de las mejores soluciones técnicas de los estilos, según su parecer.

Plano de la enunciación en el discurso platense

Para utilizar una metáfora culinaria, digamos que en la cocina del Departamento de Ingenieros de la provincia de Buenos Aires se juntaron y mezclaron los ingredientes urbanísticos en su justa medida -según el momento histórico y el gusto particular del chef- como para lograr un producto de renombre y sabor internacional. Tratando de reproducir la receta -en sí misma otra red intertextual donde los textos se remiten a otros textos y entre sí- partimos de un ingrediente básico: la ciudad es un damero según los modelos clásicos de indias ajustados, a su vez, a un cuadrado urbano de herencia romana perfeccionado en el renacimiento. Se caracteriza por la plaza central de la ciudad con los edificios de la potestad civil y religiosa junto a ella y, alrededor de este centro, los edificios públicos principales y los centros económicos y culturales. Luego se agrega como ingrediente fundamental el que le da un sabor característico: las diagonales, de los modelos barrocos, sobre todo las dos principales que la atraviesan desde sus vértices. Infaltable intertexto de referencia lo constituye Washington DC, capital de EE. UU. diseñada por Pierre Charles L'Enfant en 1790 y fundada por George Washington, de estilo barroco, que entonces era una de las pocas ciudades del mundo planificadas desde cero; como ciudad nueva, La Plata se sumará a esa escueta lista de ciudades modelo del siglo XIX. También

la receta lleva unas pizcas de otras ciudades planificadas de EE. UU. como Detroit, Indiana o Búfalo, instaladas en territorio ganado a los pueblos originarios en la conquista del Lejano Oeste, o de Filadelfia y la moderna Chicago. De ellas estudiarán su funcionamiento político-administrativo-comercial con edificios diseñados para esas funciones específicas, las relaciones simbióticas de la ciudad con el ferrocarril o con el puerto, las nacientes industrias y el aprovechamiento agrícola ganadero de las nuevas tierras sin las incursiones guerreras de los primitivos habitantes, así como la optimización de las relaciones entre las vías productivas y las vías comunicativas con el telégrafo, a fin de aplicar esas fórmulas exitosas a la ciudad de La Plata. A su vez, de los arquitectos, técnicos y obreros, inmigrados masivamente de Europa, llegarán también algunas novedades para tener en cuenta a fin de no fracasar: evitar los problemas de alienación, contaminación, superpoblación y salud que generan las ciudades industriales. Un sector de aquel proletariado inmigrado filtra las indeseables ideas anarquistas y socialistas que aterran al gobierno y que pronto se convertirán en un dolor de cabeza y en uno de los aspectos no deseados de la inmigración, que implicó un cambio en la política represiva: al terminar con los indios y gauchos rebeldes de las pampas, se comenzará a perseguir a los nuevos indeseables extranjeros que atentan contra la identidad nacional con sus ideas foráneas. A fin de contrarrestar al anarquismo y el socialismo se idealizará al gaucho ya domesticado como peón rural y a su folklore como símbolo de nacionalismo. Aunque cueste reconocerlo, también se saborizó el diseño de la ciudad con pizcas de teorías socialistas vinculadas al urbanismo naciente: se oyen los ecos de escritos de Engels como *Contribución al problema de la vivienda* (1873) o de Emil Sax como *Condiciones de vivienda de las clases trabajadora y su reforma* (1869) que planteaban el problema de la oposición entre la ciudad y el campo en las urbes industriales, así como la necesidad de superarlos para desalienar al ciudadano trabajador y maximizar su rendimiento. La solución europea consistía básicamente en incorporar espacios verdes a la ciudad sobre todo en los complejos habitacionales periféricos. El Departamento de Ingenieros bonaerense conocía además las reformas de París de Napoleón III, encargadas a George Eugène Haussmann, las *company towns* inglesas o las *Siedlungen* alemanas, todos intentos de ciudades jardines del siglo XIX penetrados por la crítica socialista. De allí sacó La Plata la importancia dada a los espacios verdes organizados racionalmente, complementados con las últimas teorías científicas sanitaristas e higienistas conocidas por los actualizados personajes ilustres de nuestra historia como Eduardo Wilde y José Ramos Mejía. Estos avances harán que se reconozca a nuestra ciudad como la *ciudad de los tilos*, *ciudad verde* o *ciudad ecológica*. Benoit y su equipo intentaron corregir los errores europeos de los falansterios de Fourier o de los proyectos de Owen y Cabet que habían probado integrar la ciudad industrial -contaminada y contaminadora- con espacios verdes sanadores y con organizaciones urbanas de

viviendas y de avenidas ordenadoras, donde la circulación del aire fresco era fundamental, pero pensados lejos del centro de la ciudad, como miniciudadelas periféricas verdes. La nueva capital provincial integrará todo desde el centro con sus plazas, parques, calles arboladas y huertas en las casas, dejando para su periferia la zona de chacras y quintas que abastecerán a la ciudad y la ventilarán como grandes pulmones periféricos. Así, La Plata surgía como ciudad-jardín y capital de diseño, ciudad de autor, obra de arte, ciudad-monumento y experimento científico del nuevo urbanístico, incluso antes de los experimentos europeos de fin de siglo, como lo fueron las ciudades de Bournville en 1895 o Port Sunlight en 1889, ambas en Inglaterra. Nuestra ciudad, en 1882, ya era pionera del urbanismo contemporáneo a nivel mundial. El español Daniel Soria y Mata, unos de los fundadores de las nuevas teorías urbanistas, expuso sus ideas de la «ciudad lineal» a partir de 1882 como una ciudad que se organizaba a partir del eje principal de una avenida y que se podía extender a lo largo del mismo en una especie de ciudad-jardín longitudinal y que recién pudo concretarse varias décadas más tarde en Madrid, cuando en Argentina, la capital bonaerense ya estaba en plena construcción y con mejores ideas. De todos estos ingredientes que conformaron las condiciones de producción de la ciudad capital salió este hito del urbanismo cocinado a fuego rápido entre 1880 -año en que comienza a diseñarse- y 1882 -en que comienza a construirse-; ciudad futurista, la primera de Sudamérica con alumbrado eléctrico, extraída casi literalmente de la novela de Julio Verne, *Los quinientos millones de la begum* (1879), y este es otro elemento que puso más leña al fuego de la cocción platense, al punto de recalentarla peligrosamente, cuando desde los periódicos y habladerías contrarias al proyecto, se introducía burlescamente a Julio Verne como inspirador del proyecto. Esto es algo a lo que nos referiremos en el próximo capítulo.

Un gótico de firulete en la máquina del olvido

Respecto de las condiciones de producción de cada uno de los edificios fundacionales, no pueden ser separadas del trazado urbano como discurso totalizador. Excedería el marco de este trabajo analizar cada uno por lo que nos concentraremos en la catedral como vínculo entre la ciudad y las esculturas del completamiento. Si bien cada edificio fundacional funciona individualmente como discurso en sí, con su propia red intertextual, tomados en general y relacionadamente, forman parte del enunciado completo que es la ciudad y, a su vez, forman parte de sus condiciones de producción discursiva; de ahí que sean considerados engranajes de la máquina. La ciudad constituye una enorme red de significaciones y ella misma, como vimos más arriba es, a su vez, en sí, un nodo de otra red discursiva más amplia que enlaza lo local con lo nacional y lo latinoamericano. Desde su trazado urbano y su planta actúa como soporte de esa red que conforman sus calles y

sus plazas, sus edificaciones y monumentos en las plazas; esta concepción rizomática de la ciudad planificada de cero y concebida en conjunto, permite afirmar que las modificaciones en algún aspecto de su materialidad significativa holística, influyen de alguna manera en el resto gracias a la simbiosis de su maquinaria u organismo semiótico. Completar la catedral después de tantos años, cuando los ojos platenses se habían acostumbrado a verla sin torres y sin esculturas [Fig. 12] generó gran impacto, un shock discursivo. Las esculturas de la catedral como parte de esa conmoción urbana, cuentan con la posibilidad de influir en la reformulación o relectura de su discurso fundacional, aunque sea en menor grado.

Hemos visto el aspecto futurista para el siglo XIX que presentaba la ciudad en sus momentos fundacionales con su trazado de vanguardia, sus edificios públicos, sin embargo, contrastan con su aspecto historicista revivalista. Por eso subrayo que se presenta como una ciudad sin memoria propia: mira al futuro -cuyo modelo es Europa- desde su trazado, mira al pasado -también europeo- desde sus edificios e identifica falsamente su memoria, la «en-ajena». La maquinaria semiótica de la ciudad, desde esta perspectiva, invita a negar u olvidar la memoria de la tierra, que nos vincula con el pasado de los originarios habitantes del lugar o con el colonial mestizo. Cada edificio público fundacional constituye un discurso de reconocimiento a sus modelos europeos, partes de los cuales son, con frecuencia, citas o alusiones directas. Para agregar un ejemplo al del citado arco parisino de entrada a la ciudad, veamos la catedral de nuestro interés, proyecto original de Benoit y los arquitectos Ernesto Meyer y Emilio Coutaret, de 1885 [Fig. 13]. La catedral alude a un pasado europeo medieval inexistente en la región, al igual que la ciudad entera; es pura fantasía, incluso si se pretende parte de la memoria del cristianismo, porque también es ficticia ya que, además de no ser una catedral medieval, se saltea como periodo oscuro el poderoso pasado de un cristianismo americano colonial, con su espíritu barroco contrarreformista y sus sincretismos locales. La planta del templo es una combinación ideal -otra fantasía artística- de las catedrales de Colonia, en Alemania, y de Amiens, en Francia; su superficie de 7000 metros cuadrados la convierten en una de las más grandes del mundo -una megalomanía fundacional-; la catedral de Benoit funciona como catálogo de variantes de góticos locales europeos, si bien reunidos en una ecléctica armonía platense -solo por esa originalidad se podría hablar de un *neogótico platense*, aunque europeizante-. Pensada originariamente para ser revocada en símil piedra, algo que nunca se realizó, mientras estaba luciendo sus ladrillos a la vista, la catedral hacía, y hoy más aún, una provisoria-para siempre alusión directa a las iglesias góticas de Baviera, a la catedral sueca de Uppsala y al resto de las catedrales ladrilleras del Báltico; sus características formales remiten a las catedrales de Colonia y de Praga, a la de Linz en Austria y a la de Vitoria en el País Vasco. En ella, Benoit priorizó la estilística del gótico del norte de Francia y

Alemania, aunque, como el resto de los edificios fundacionales, se perciben intertextos estilísticos regionales europeos de todos lados y por todos lados, de periodos diferentes, si bien nada del gótico mestizo hispano mudéjar, el más próximo en todo caso a nuestra historia colonial y, por eso, dejado de lado como impuro. Su antecedente neogótico en la ciudad fue la Basílica de San Ponciano [Fig. 4], también diseñada por Benoît, sede provisoria de la cátedra del obispo mientras se construía la definitiva. Es un gótico teatral, escenográfico, de pura apariencia, como lo es también el neogótico europeo, si bien aquí se vuelve doblemente aparente al no contar con una tradición gótica propia; por eso, resulta aparatoso y distorsionado a pesar de su purismo perfeccionista y su pulcritud estilística; es superficial, pura moda, adorno y fantasía, pura cáscara, un gótico de pastelería, un hueso sin caracú. Por todos estos motivos lo he denominado gótico *de firulete*, en alusión a los llamativos movimientos en el tango de salón, puro virtuosismo que lo alejan del genuino tango del arrabal conectado a la tierra y al erotismo vital. Este neogótico, al quebrar la conexión con la propia tierra y su propio pasado, al igual que la ciudad que lo sustenta, termina realizando meros firuletes en el aire confundiendo su sentido como las «máquinas inútiles» del arte contemporáneo. Necesita ser «boleado» para que caiga en tierra y se arraigue como, en general, todo el neogótico de Latinoamérica; si no se lo aterriza desde algún recurso autóctono en general su trasfondo profundo tiene implicancias de neocolonialismo.

En la ciudad de las diagonales, el discurso del Otro americano -el otro que somos nosotros- está en una especie de silencio, en pausa, como en un vacío «entre» las letras del texto fundacional, en una especie de «no-dicho» que también hacen a su escritura. El olvido dirigido en correlato con la apropiación de un pasado foráneo constituye, en mi opinión, uno de los aspectos más interesantes del discurso de la ciudad; nuestros fundadores, al parecer, no fueron capaces de mirar de frente nuestro pasado «bárbaro» y optaron por esconderlo en su discurso civilizador. El sueño de Sarmiento impulsado por Avellaneda parecía concretarse con Roca: una patria blanca suplantando a la patria mestiza y originaria, y con la nueva ciudad como monumento. Sin embargo, la otra patria seguía latiendo en el subsuelo de la ciudad, debajo de sus adoquines y en los subsuelos del Museo de Ciencias Naturales.

El mejor lugar para el indio en la ciudad: las vitrinas del Museo

Dos testimonios sirven para ejemplificar el lado luminoso y el oscuro de la nueva ciudad: uno, del mismísimo Sarmiento y el otro, de vecinos platenses solidarios con el doloroso testimonio del cacique Inacayal, su familia y los indios del museo. Sarmiento e Inacayal, ambos líderes de modelos y proyectos antagónicos: el de la Argentina *blanca, moderna* y

eurocéntrica y el de la Argentina *indígena-mestiza pluricultural y plurinacional*, uno ampliamente conocido y reconocido; el otro, ocultado y silenciado en el Museo.

El primer testimonio nos lo brinda, en base a periódicos de la fecha, Julio Morosi (2005) en su artículo *La Plata bajo la mirada sarmientina: de la censura acre a la “ciudad ideal”*, donde nos muestra a un Sarmiento un tanto desairado porque había propuesto a la ciudad de Azul como sede de la nueva capital provincial, quien comienza criticando el proyecto fundacional de Dardo Rocha mediante artículos publicados en *El Nacional* como barricada. Al principio pensándola irrealizable y difícil de poblar como ciudad construida desde cero, y, además, con un puerto que no llevaba a ninguna parte salvo a Buenos Aires, como sostiene en *El Nacional* del 26 de abril de 1882. A medida que avanzaba la construcción de la capital bonaerense y se poblaba, el prócer sanjuanino cambia la mirada y se muestra sorprendido del éxito ya que le faltaba confianza en los creadores argentinos como Benoit, quizás con un francés genuino habría sido más optimista. Se convierte luego en uno de los entusiastas de la nueva ciudad, llegando a defenderla ante los opositores políticos de Rocha y sus críticas acérrimas, como la de Juárez Celman. La considera ahora «una “ciudad ideal” que escapa al presente y se construye para el futuro» como sostuvo el 20 de julio de 1885, cuando fue invitado a pronunciar un discurso en la inauguración de algunas obras del Museo de Ciencias Naturales. El 11 de noviembre de ese mismo año, en un artículo en el periódico *El debate*, reproducido en *El Nacional*, elogió que La Plata dejaba atrás las concepciones indianas de ciudad y el orden hispano, para dar lugar a un modelo progresista que «da su ¡quien vive! a la barbarie». No fueron pocas las veces en que Sarmiento expresó su deseo de mudarse a La Plata, su «ciudad ideal», que no pudo concretar.

La otra historia -la «alter-nativa»- es la del emblemático cacique Inacayal, reconocido líder entre los pueblos indígenas de la pampa y la Patagonia así también por el Estado argentino, ya que era un nexo estratégico importante para permitir las expediciones exploratorias en territorio indígena, como las del perito Moreno, a quien el cacique hospedaba y protegía de otros pueblos más recelosos. Se complementa con la historia del cacique Foyel⁵⁰ y de los otros indígenas que habitaron en La Plata después de pasar por destinos previos como prisioneros de guerra. Los encontramos en el Museo de Ciencias Naturales, como personal de limpieza de postguerra y, a la vez, material de estudio antropológico, luego de haber

⁵⁰ Inacayal, junto a Foyel y Saihueque, lideraban el llamado «País de las manzanas» al norte de la Patagonia. En sus tolderías recibió varias veces a expedicionarios blancos como Guillermo Cox, George Musters y el perito Moreno. En la conquista del desierto, la columna del general Villegas lo corrió de sus tierras hacia la zona del lago Nahuel Huapi. En 1884, mientras «negociaba» con las autoridades, fue tomado prisionero en el fuerte de Junín de los Andes junto con su familia y los trasladaron como prisioneros a la zona del Tigre de Buenos Aires. Luego los rescató el perito Moreno y los llevó al Museo de La Plata.

sido vencidos por la moderna maquinaria de guerra estatal. Foyel logró, con el tiempo, regresar a sus tierras, Inacayal, sin embargo, quedó ligado al Museo y a la historia platense. Murió en 1887 en extrañas circunstancias y, sin autopsia, no se pudo verificar la causa; entre las hipótesis que se barajaron está la del suicidio, que especula una caída por las escaleras del Museo; la del asesinato; una enfermedad o una muerte súbita. Otra versión instalada casi como un mito urbano y, como tal, imposible de probar -en mi opinión, de gran valor simbólico como paratexto para comprender más cabalmente el discurso fundacional de la ciudad- sostiene que su familia fue envenenada para acelerar los estudios antropológicos y, enloquecido el cacique por tener que limpiar las vitrinas con los restos de su hija pequeña, deprimido, emborrachado y desnudo después de celebrar un ritual pampa, rodó por las escaleras y encontró la muerte o... la buscó. En el discurso de condolencia oficial, el entonces director del Museo, el perito Francisco P. Moreno, lo recordaba como «el cacique Inacayal, mi amigo después, fue el jefe mapuche más accesible a los halagos de la civilización» (De Santis, 1982: 473) -cabría agregar: y también a sus maltratos-. En 1887 surgen las denuncias sobre maltrato y desatención a los indios del Museo por parte de algunos vecinos platenses solidarios y ese mismo año cinco indios mueren en una seguidilla sospechosa: primero Margarita Foyel, sobrina del cacique, el 21 de septiembre; luego, una niña de 4 años, quizás hija del cacique; luego, Inacayal el 26 de septiembre; una semana más tarde, su esposa, el 2 de octubre y, al poco tiempo, una mujer mayor llamada Tafa. Los restos del cacique y su familia fueron descarnados y destinados a estudio y sus huesos, colocados en vitrinas. En 1994 estos restos fueron entregados a la comunidad mapuche tehuelche de Chubut junto con el poncho de cacique, en lo que constituyó la primera restitución en Argentina a las comunidades indígenas, con epicentro en nuestra ciudad. El diario *La Capital* del 8 de septiembre de 1887 también registra las denuncias por abandono de persona contra el perito Moreno. El artículo periodístico da a conocer el informe del comisionado para evaluar el estado de los indios del museo, el subinspector Elola quien comprueba que dejarlos en esas condiciones sería condenarlos a muerte dado el estado en que se hallaban. La editorial del diario allí responde al argumento del abogado defensor del perito Moreno -quien afirmaba que los indios mueren cuando se los traslada a medios civilizados- diciendo que respetaba la experticia del científico Moreno pero que otros indios -cita a. pampas, patacones, araucanos, tobas y maticos- que habitaban en Buenos Aires y otras ciudades argentinas no morían así. Ante esto, la editorial cuestiona que, si los del museo han muerto tan tristemente era porque había motivos para pensar que no se correspondía con el cambio de medio. Estos testimonios señalan que los indios estaban presentes a fin de siglo XIX repartidos en las ciudades argentinas, invisibilizados «entre» los ciudadanos, y La Plata no fue excepción.

La fundación de la ciudad se presentó en el imaginario de la generación del 80 como un signo de la unidad de todos los argentinos, donde quedarían sepultados y olvidados para siempre las rivalidades, los odios y los rencores que habían impedido y retrasado la definitiva unión nacional. Hoy podemos retomar aquel discurso fundante con los olvidados de entonces, con los dejados fuera, como un nuevo acto de amor a la armonía nacional y convertirlo en discurso de reconocimiento a lo «no dicho» del discurso fundacional, a las «ausencias presentes» que conlleva.

9ºFUNDAMENTO: un proyecto escultórico que se abre a la utopía refundacional de otras ciudades posibles desde el imaginario artístico que opera sobre la historia

CAPÍTULO 10

CIUDADES IMAGINARIAS EN LA CIUDAD REAL

Las ciudades pueden ser consideradas palimpsestos, en los que diversas ciudades van viviendo y reconstruyendo sus vidas capa sobre capa sobre la misma ciudad originaria. En las ciudades, como en las personas, resulta difícil separar lo imaginario y ficcional de la realidad porque se atraviesan mutuamente y se confunde lo que somos, con lo que imaginamos ser y con lo que otros imaginan que somos. La ciudad de La Plata no escapa a ello. En este capítulo consideramos ciertos vínculos de nuestra ciudad con ciudades de ficción y con algunos imaginarios colectivos que, como interpretantes, ayuden a comprenderla un poco más, si bien existen diversas perspectivas para interpretar a la ciudad, distintas formas de habitarla. En la ciudad, además, se dan varios centros que pueden coincidir, o no, con el de la Plaza Moreno; sin embargo, los realmente importantes, los centros de sentido que constituyen el ombligo de mi ciudad y de mi mundo y me domicilian, se centran en torno a las cuatro paredes medianeras de mi casa, de mi lugar de trabajo, o de mi barrio, porque constituyen «la *ciudad pa'mi*» y no la impersonal y anónima «ciudad de la gente», como enseñaba Rodolfo Kusch y al que nos referimos antes.

La ciudad imaginaria del pasado en la ciudad moderna: fantasías medievales y turismo de masas

Las vanguardias urbanistas de la segunda mitad del siglo XIX supieron complementar los aspectos futuristas del higienismo, los espacios verdes, la luz eléctrica, los nuevos materiales, la circulación de los automotores de reciente invención, el ferrocarril, etc, con los aspectos historicistas que rememoraba imaginariamente el propio pasado desde obras nuevas, en esa tensión tradición/modernidad característica de la época. Un aspecto del historicismo entre los dos siglos que Agustín Cócola Gant (2012) destaca es su vínculo con el naciente turismo de masas como turismo histórico, y con la industria cultural del capitalismo que fabrica monumentos antiguos o medievales para el consumo. Los grandes proyectos urbanizadores de las capitales europeas de aquel periodo construyeron barrios o centros históricos -ciudades del pasado- dentro de la ciudad moderna como parte de un circuito de turismo cultural, lo que dejaba buenas ganancias gracias al consumo de imaginarios históricos que permitían recrear ciudades de ficción dentro de la ciudad real.

Los turistas comenzaron a preferir el disfrute menos científico del paseo y las puestas en escena urbanas que la verdad histórica. Ficción, imaginación y restauración se mezclaban a veces sin tener claras fronteras, incluso en eminencias racionalistas como Viollet-le-Duc. Cuando restaura la ciudad medieval de Carcasona, Francia, entre 1846 y 1864, no se recuperaron necesariamente las formas originales, sino que se quitaron los agregados de otras épocas y se recrearon escenográficamente las construcciones para que brindaran una mejor imagen medieval a los visitantes, aunque no coincidiera con la realidad medieval histórica. Además, el imaginario se complementa con un mercado de productos, souvenirs y comidas medievales centrados en generar experiencias estéticas y sensoriales más que verdades de conocimiento; una puesta en escena para el consumo de masas en la que «falsos históricos» podían vender mejor que los verdaderos. Otros ejemplos que ofrece Cocola Gant son el centro histórico de Bruselas y el barrio gótico de Barcelona. En el primero, a raíz del ensanche modernizador de la ciudad en 1893, se decidió no demoler su centro histórico ni atravesarlo por avenidas sino conservarlo para el turismo, mostrando su antigüedad. A fin de dar una imagen de centro medieval se remodelaron las fachadas de los edificios desde concepciones escenográficas contemporáneas de la medievalidad, también reemplazaron los agregados postgóticos históricos en los edificios góticos por reconstrucciones neogóticas. En Barcelona, análogamente, se crea directamente un barrio gótico de fantasía ya que es, en realidad, neogótico, alrededor de la catedral gótica medieval, con la paradoja de que demolieron edificaciones góticas genuinas y reutilizaron los restos góticos originales para las escenografías neogóticas idealizadas, en función de un paseo medieval imaginario por la ciudad. La industria cultural del medievo determinó que las ganancias obtenidas del turismo justificaban ampliamente los costos de tal emprendimiento y algunos daños patrimoniales colaterales. El autor también menciona los parques temáticos en Estados Unidos a comienzos del siglo XX en los que millonarios como Henry Ford trasladan edificios o pueblos medievales enteros, parte por parte, de Europa a Estados Unidos, a fin de reconstruirlos fuera de su contexto original en puestas en escena medievales trasplantadas que hacen realidad fantasías medievalistas. Los valores románticos, con su culto por lo medieval como salvación moral y su crítica al capitalismo burgués industrial, terminan siendo engullidos por la misma industria capitalista disfrazada de «cultural». Otro tanto hizo Benito Mussolini en Roma para magnificarla desde la reconstrucción de «lo romano» como capital, para quien el fascismo representaba la gloria de una Italia imperial que rencarnaba al imperio romano. Las fantasías recreadas terminan siendo más importantes que los originales por diversos motivos y rinden mucho más, lo que provoca la crisis de la noción de autenticidad.

Marcel Proust, constructor de ciudades sensibles

En las ciudades ficticias creadas por Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido* - publicado entre 1913 y 1927- se pueden estudiar los puentes entre la imaginación y la realidad que se da en las ciudades. Proust genera un urbanismo emotivo, ciudades creadas totalmente desde la imaginación del artista, sin referente real, que son reales en la novela, como Combray y Balbec construidas a partir de ladrillos y piedras totalmente subjetivas y poéticas. También aparecen en la obra ciudades reales de Francia o de Italia subjetivadas por la imaginación, desmaterializadas literariamente, como Parma, Florencia o París. La descripción de sus calles, monumentos y edificios remiten a la ciudad real y, al mismo tiempo, materializan la de la ficción homónima. Sin embargo, en las ciudades imaginarias sin referente extratextual y cuyo nombre no remite a nada, como Balbec, la auto-referencialidad ficcional es lo que queda, lo cual no le impide contar con calles, catedral, edificios, paisajes de ensueño y sonidos, como cualquier otra ciudad real. En el Proust constructor de ciudades, Combray no era mucho más que su catedral, si bien ella sola basta para hacer surgir en la imaginación una ciudad entera, rodeada de murallas medievales, con casas de piedra y aleros en sus tejados, calles con nombres de santos, tan real en la ficción como la misma París del texto, o lo que es lo igual: allí París es tan irreal como Combray. El juego literario artístico y sus relaciones verosímiles con la realidad hace que el referente real de la capital francesa de ficción fortalezca la ilusión de realidad de Combray y de la misma París en una Francia proustiana imaginaria en donde ambas poseen el mismo nivel de irrealidad. Algunos seguidores de Proust demasiado realistas procuraron hallar una Combray real en la Francia real y una Balbec; así, llegaron a modificar la realidad desde la ficción al identificar a la primera con la ciudad de Illiers y a la segunda, con un poblado del mismo nombre en la costa normanda francesa. Ahora esas poblaciones reales, antes inadvertidas, reciben turistas «en busca de Proust» y el consumismo literario generó un impacto económico-social más que real, al punto que a Illiers se la rebautizó Illiers-Combray. Lo paradójico resulta ser que el impulso realista terminó irrealizando la realidad desde la ficción, como si ambos aspectos no fueran tan antagónicos.

Otro dato interesante para nuestro tema es que Proust reconstruye ciudades con referentes reales que no conoció en verdad como Parma y Florencia, las que, salvo por fotos, pinturas o descripciones literarias extratextuales, se le presentaban en la realidad tan irreales como Combray o Balbec, a las que conocía solo imaginándolas. En todas ellas, la iglesia catedral se establecía como un núcleo constructivo de sentido a partir del cual se imaginaba toda la ciudad a su imagen y semejanza. Proust deconstruye ciudades reales y las vuelve a reconstruir a partir de coordenadas subjetivas, de impresiones sensoriales, de lo que para

él genera el nombre, de asociaciones libres y juegos evocativos. Por ejemplo, Florencia remite a flor, a aromas, lo mismo que su catedral Santa María de las Flores, o Parma, al texto *La cartuja de Parma* de Stendhal (1839) y a las violetas de Parma, es decir, las evocaciones lo hacen viajar por una red intertextual de significaciones. Así, genera un urbanismo intuitivo-sensorial a partir de sensaciones involuntarias que afloran de su inconsciente y de su imaginación, donde el espacio de subjetividad se confunde con el espacio urbano real. Las ciudades proustianas son ciudades con sentimientos y memorias emotivas involuntarias, capaces de gozar o de llorar, incluso de respirar a través de las torres de sus iglesias, como puede verse en las exhalaciones de cuervos que despiden sus campanadas. Todas evocaciones que permiten vivir ciudades reales como si fueran imaginarias -o viceversa- superponiendo una significación más fuerte y existencial -la ciudad *Pa'mi*- sobre la realidad material de la ciudad que pisamos, o sea, descentramos la ciudad trayéndola a nuestro centro de sentido, a nuestro domicilio existencial.

Julio Verne constructor de ciudades racionales

Un tipo diferente de urbanismo ficcional más racional, basado en la ciencia real, lo tenemos en Julio Verne (1828-1905). Las ciudades imaginarias de *Los quinientos millones de la begum* (1879), Villa-Francia y Stahlstadt, constituyen reflejos novelados de lo que sucedía en el contexto mundial real: lucha de las potencias colonialistas hegemónicas agrupadas en alianzas -por ej., Francia y Alemania en ejes antagónicos- y el crecimiento de los Estados Unidos como nueva potencia extraeuropea, la problemática de la revolución industrial en la nueva expansión colonial que impacta negativamente en las ciudades industriales europeas, y las nuevas teorías higienistas-sanitaristas integradas al nuevo urbanismo, que tomaban los últimos descubrimientos científicos y tecnológicos para proponer soluciones a la contaminación y la alienación humana. Stahlstadt, la ciudad de acero, traslada a la ficción todos los problemas de las ciudades industriales reales como Manchester, en Inglaterra; Villa-Francia, por el contrario, es la respuesta o contracara sanitarista, reflejo de las ciudades verdes diseñadas por el urbanismo finisecular decimonónico y un *alter ego* de la ciudad de La Plata. Ambas ciudades están localizadas por Verne en el desierto norteamericano, en el *Far West* ganado a los indios. Stahlstadt es una ciudad-fábrica y todo en ella está en función de la fabricación de armamento pesado de última generación; su descripción resulta sórdidamente estremecedora y su alienación empieza a partir de los sentidos: permanentes ruidos de golpes de martillos, olor a pólvora constante, vibraciones en el suelo por las continuas perforaciones mineras, respiración de aire cargado con cenizas y coque, escorias metálicas por todos lados, humo y cielos oscuros sin pájaros, tierra sin insectos ni mariposas, con color de óxidos, casas

prefabricadas monótonas, paisaje urbano gris, sin colores, salvo los rojos de las llamaradas de las altas chimeneas o de las numerosas fundiciones... todo esto en el orden geométrico de una ciudad agobiante, donde todo está en función de la eficacia productiva y nada está dejado al azar: una ciudad-máquina, con engranajes precisos y calculados. Diseñada a partir de círculos concéntricos, en su centro -a modo de anti-catedral proustiana- se encuentra la torre impenetrable del poder económico-político-militar; de allí salen avenidas radiales, con murallas y fosos que cortan a las concéntricas que se alejan del centro, aislando barrios, incomunicados entre sí e hiper- especializados en alguna tarea, con obreros alienados y sin acceso a la producción y al producto final que exporta la ciudad, tan es así que, para ir de un bloque barrial a otro, se debe contar con pases especiales y contraseñas; las calles y sectores están ordenados por números y letras para evitar perderse y así no perder tiempo de trabajo. La población está compuesta en su mayoría por inmigrantes alemanes varones, y el espíritu germano brinda garantía de superioridad. El ferrocarril constituye un elemento esencial, cuenta con ferrocarriles internos adosados a la cadena de producción y con un ferrocarril de circunvalación el que, a su vez, se conecta con la red ferroviaria estadounidense que tiene salida al mundo por sus puertos, a semejanza de La Plata. En esta ciudad no hay tiempo que perder: relojes, cronómetros y silbatos marcan el ritmo de trabajo -de 7 a 19- y regulan el horario de todo, incluso del trabajo infantil.

Su contrapunto es Villa-Francia, la antítesis de la ciudad de acero. Fundada por un médico francés conocedor de los últimos avances sanitarios, está ubicada en la costa del Pacífico, en el estado de Oregón. Antes de su emplazamiento se realizaron serios estudios, encomendados a profesionales, para encontrar el lugar más conveniente, cerca de un puerto natural, en tierras fértiles y con recursos mineros, así como un río para proveer agua dulce y potable - ¿no evoca acaso el proyecto para la nueva capital bonaerense? -. Modelo de democracia, sano urbanismo, cultura y civilización a la manera francesa. Aquí también el ferrocarril es protagónico y por él Villa-Francia se enlaza con el ferrocarril del Pacífico. Sin embargo, Villa-Francia tiene un lado oscuro entre tanto iluminismo francés: es racista, y se constituye como «ciudad blanca». El espíritu de la blanquitud la domina: sus constructores serán inmigrantes chinos, indispensablemente supervisados por ingenieros europeos. Los orientales son habitantes indeseables y, como una ciudad tan culta y civilizada no puede recurrir a la violencia bárbara de echarlos bruscamente, para que no permanezcan al finalizar sus trabajos, el gobierno villafrancés armó contratos mediante los cuales se comprometían a cobrar todo su trabajo una vez finalizado solamente en bancos de ciudades lejanas a las que se transferirá el dinero, y así podrían irse «voluntariamente». Con esta elegante medida los villafranceses lograron tener una ciudad limpia no solo de chinos, sino también de gérmenes patógenos gracias a las cañerías de agua potable y

cloacas, lavaderos, casas aireadas y con servicios sanitarios que construyeron los obreros de ojos rasgados. Parece evidente que, en una ciudad modelo, con luz eléctrica y teléfono, libre de humo -porque contaban con tubos extractores de vapores contaminantes que se reciclaban en otra parte de la ciudad- los amarillos hubieran puesto «un toque de color» desagradable. Sin alfombras junta ácaros, sin hongos, sin gérmenes, sin chinios y, por qué no, sin negros ni indios, esta ciudad del lejano oeste americano se convertía en el modelo de un urbanismo aséptico civilizado. El plano de la ciudad resulta interesante para nosotros, porque parece anticiparse al de la ciudad de La Plata: es un gran cuadrado subdividido por manzanas cuadradas, con avenidas con bulevares cada seiscientos metros para mejorar la circulación, con árboles en sus calles y plazas públicas, con jardines en las casas, con monumentos de artistas renombrados, tranvías que recorren sus calles numeradas, donde es imposible perderse si se sabe contar. Bibliotecas, hospitales, escuelas, gimnasios, edificios administrativos embellecen el casco urbano y, de todos ellos, el más importante será la catedral. Solo parecen faltarle las diagonales -quizá un olvido de Verne- y es como estar viendo nuestra ciudad. Como se puede apreciar, esta urbe es una maquinaria higiénica, casi un autoclave urbano, antítesis de las ciudades industriales modernas y, al mismo tiempo, modelo de ciudad para el futuro.

Pedro Benoit: constructor de ciudades de un imaginario civilizador

También existen otras ciudades que comienzan siendo imaginarias, no sólo como una idea en la mente de un autor, sino también, y principalmente, en el imaginario colectivo de un grupo, y terminan haciéndose reales: es el caso de la ciudad de La Plata. Son ciudades nuevas, reales, construidas desde cero, aunque nacidas de un imaginario colectivo. Antes de volverse reales, fueron imaginadas, soñadas, dibujadas, bocetadas, escritas, esperadas, a partir de modos de ver el mundo, fantasías que puján por ser reales y esperan de un contexto histórico favorable que las haga posibles; las otras quedarán para siempre en un mundo imaginario. En las orillas del Río de la Plata se dio el contexto histórico adecuado para que una ciudad ideal y latente se realizara. La ciudad de La Plata simbolizaba para esa generación el triunfo definitivo de los ideales eurocéntricos de la civilización sobre la barbarie; el triunfo del racionalismo laico positivista y masón y de la nueva oligarquía latifundista terrateniente que se adueñó del territorio indígena y que ahora, sin miedos, tiene la mira del progreso futuro del país en una Europa industrial a la que quiere imitar por encima de sus tradiciones atávicas. Comenzaron imaginando y, si bien, generalmente se pone como autor del proyecto al conductor, en realidad la ciudad de La Plata fue obra de un imaginario colectivo. La ciudad reflejaba el país que se imaginaba la generación del 80. A otros profesionales se les encargó -como en la Villa-Francia de Verne-

encontrar el lugar de su emplazamiento, con la condición de tener un puerto cercano de aguas profundas para poder abrirse al mundo y, como proveniente de una novela de Verne, sale del Departamento de Ingenieros de la provincia de Buenos Aires una ciudad del futuro.

La ciudad higiénica del futuro: la memoria de Higeia

Pronto el fantasma literario de Villa-Francia y el urbanismo imaginario verneano comenzaron a rondar estos lares rioplatenses y algún periódico malicioso de la zona para criticar la faraónica obra pública que implicaba la construcción de una nueva capital se refirió a ella como «una ciudad *a lo Verne*». Y a nivel internacional, cuando el proyecto urbanístico de Benoit ganó la medalla de oro en la categoría *ciudad del futuro* en la Exposición Universal de París de 1889 -donde se expusieron máquinas y tecnologías de vanguardia de ese momento, junto a la torre Eiffel como anticipo del futuro- muchos también hablaban de ella allí como «la ciudad de Verne». No sabemos si Benoit o alguno de su equipo, leyó *Los quinientos millones de la begum* o si Verne influyó directa o indirectamente en Benoit; lo que no podemos negar es que, para muchos, Verne apareció como fantasma, a robarle autoría a Benoit y su gente y esto se instaló en La Plata como mito urbano que buscaba diluir a quienes se querían presentar como los «autores» en otro ejemplo de cómo la realidad es penetrada e interpretada por la ficción. Algunos especulan incluso que Verne vino a Argentina en 1870 a un congreso masón y que allí conoció a Benoit y Rocha, también masones, e intercambiaron ideas... probablemente, un mito urbano más. Otros, más coherentes, piensan en una fuente común para ambos: las teorías sanitaristas. Quizás el eslabón perdido haya sido el sanitarista Benjamín Ward Richardson (1828-1896) y su ficticia ciudad de la salud *Higeia* -publicada en 1876- un poblado en donde reina la salud debido a sus medidas sanitarias: calefacción y ventilación, agua corriente filtrada, luz, jardines, calles pavimentadas, hospitales, gimnasios, bibliotecas, lavaderos públicos, inspectores sanitarios, mataderos supervisados y limpios... ¿Una ciudad imaginaria que inspira a otra ciudad imaginaria que a su vez inspira a una ciudad real que parece imaginaria? La Plata fundacional parece más ficción que realidad, entroncada en otra ficción mayor, la de ser Argentina-Europa en América, sin pasado bárbaro y en un delirio suplantador de identidades. En torno a la fundación de La Plata se entretajan intertextos literarios y artísticos, con políticos, filosóficos y con imaginarios sociales e identitarios, junto a los ladrillos de tierra platense. Sin establecer parentescos definitivos, a falta de prueba de ADN, podemos establecer que entre Higeia, Villa-Francia, y La Plata existen demasiadas semejanzas, basadas en el ideal higienista y positivista decimonónico. La nueva capital con ferrocarril de circunvalación conectado a la Capital Federal, adonde arribaban y siguen arribando aún, todas las redes ferroviarias del país, con su puerto de

aguas profundas a imagen del de los porteños, con su diseño urbano de avanzada como ciudad verde, con la novedosa y moderna luz eléctrica, calles empedradas y numeradas, hermosos edificios públicos y plazas distribuidos en torno a ejes principales de avenidas y en una cuadrícula racionalmente calculada de antemano, con dos grandes diagonales que la atraviesan de vértice a vértice en su planta cuadrada perfecta y que, como brújula urbana, coinciden con los cuatro puntos cardinales, su inmensa catedral en el centro, la universidad, el observatorio astronómico, el museo de ciencias naturales, los gimnasios, el dique y el canal que comunicaba el puerto con la ciudad, y a ésta con el mundo, sus constructores inmigrantes europeos dirigidos por profesionales argentinos que se quedaron para habitarla dándole una fisonomía racial mayoritariamente blanca... es real, aunque parecía sacada de la ficción y, en esa época, más bien de la ciencia ficción. Fue la primera ciudad en el mundo en concretar, en el desierto de en unas pampas desconocidas y desoladas para muchos, totalmente periféricas en el sur del sur, los ideales urbanísticos novísimos en Europa.

José Hernández, la ciudad de «La Plata» y el imaginario de la ciudad de Chuquisaca

Parte importante de la gran máquina semiótica que es la ciudad, es su nombre: *La Plata*. En sí mismo es un discurso que remite a otros y entra en relación paratextual con el trazado urbano, los edificios y toda la ciudad misma. Los nombres también esconden los imaginarios de quienes nos nombran. Una respuesta apurada remitiría al intertexto geográfico y haría vincular el nombre al Río de la Plata que está junto a ella y a la obsesión por los metales preciosos de los conquistadores y adelantados; sin embargo, no parece ser ese el origen. Una leyenda adicional a los mitos platenses sostiene que el nombre de la ciudad se lo debemos al mismísimo José Hernández, el creador del *Martín Fierro*, quien en ese entonces era Senador por la Provincia de Buenos Aires e incondicional del roquismo. La Plata, desde esta hipótesis, sería una referencia a la ciudad altoperuana de Chuquisaca o Charcas, cerca de las minas del Potosí, llamada también «ciudad de la plata» y sede desde épocas coloniales de la famosa Universidad Mayor y Pontificia San Francisco Xavier de Chuquisaca, donde se formaron mucho de nuestros próceres como Mariano Moreno. Con el nombre de bautismo, Hernández habría querido mostrar el destino intelectual y progresista de la nueva ciudad, como ciudad culta y luz de las pampas argentinas, más aún cuando en ella se estaba pensando construir una universidad, nuestra propia y homónima Universidad Nacional de La Plata, fundada en 1889, su europeísmo de entonces no puede ocultar sus vínculos con aquella universidad boliviana. La cuestión es que, mientras se trataba la aprobación de la ley de capitalización de la ciudad, por abril de 1882 en el senado provincial, aparece una enmienda en el proyecto de ley, que incluía «La

Plata» donde antes decía que se declaraba capital de la provincia al «distrito de Ensenada» y así quedó fijado para siempre el nombre a la ciudad y su legado iluminista, aunque también sus evocaciones escondidas a la América profunda y al infierno de las minas de plata potosinas- recordemos que en la colonia por el Río de la Plata se embarcaba el metal precioso del potosí hacia España y al mismo tiempo se desembarcaba a los esclavos traídos de África.

Una fábrica de imaginarios europeizantes

Aquel proyecto europeizador pretende estar libre de la contaminación de las formas «foráneas» americanas -foráneas al historicismo europeo importado- que arruinen la ortodoxia: historicismos higiénicos, asépticos, desinfectados de lo bárbaro en el autoclave de la máquina del olvido; estilos muertos de un pasado ajeno que reviven en América, zombis neogóticos y neoclásicos. La Plata fundacional es una fábrica de imaginarios eurocentrados y sentimientos «des-terrados» - «¡Por fin somos Europa en América, carajo!» parecen gritar-. Si se contempla la ciudad, si se presta atención a sus edificios y a su traza, quizás se presenten actualizadas las memorias ajenas voluntariamente puestas. Esta memoria voluntaria fundacional impuesta, se apura a cortar rápidamente desde lo perceptivo, cualquier aflor de memorias involuntarias «nuestramericanas» las que, como vimos más arriba, en Proust, suelen aflorar principalmente desde lo sensorial, memorias de la Mapu que luchan por crecer entre los empedrados, inconscientes colectivos ancestrales arraigados a la tierra. La máquina urbana activa automáticamente un mecanismo arquitectónico represivo de memorias de la Tierra implantando otras. La ciudad-máquina constituye una alegoría de la nación argentina que quiere fundar el roquismo, un mito de civilización actuando bárbaramente, aniquilando, suplantando, blanqueando, expropiando, excluyendo, olvidando, incluso neoesclavizando indígenas; un mecanismo perverso y esquizoide que los hijos de inmigrantes no sufrimos tanto porque no hay aquí enterradas generaciones de ancestros a quienes tengamos que olvidar. Al ingresar a la máquina por el arco de triunfo afrancesado hasta podríamos encontrar imaginariamente un cartel con el lema: «Bienvenidos a La Plata. Aquí se olvida lo propio recordando lo ajeno». La ciudad brújula que hace perder el rumbo subliminalmente, marea, nos confunde sobre quiénes somos, nos orienta para no perder el norte perdiendo el sur, travistiendo la Cruz del Sur en Estrella polar. Nos indica desde su imaginario urbano que tenemos un pasado griego, medieval, iluminista, romántico o vanguardista europeo, si bien no originario de América.

Bajo el signo de Amiens: Luces futuristas iluminando catedrales medievales

La relación entre un moderno ferrocarril de circunvalación, actualmente desarticulado, y la catedral medievalizante en su centro, junto a su neoclásica municipalidad -a modo de electrón alrededor del núcleo atómico, metáfora en sintonía con los descubrimientos de la física de entonces- generan otros imaginarios complementarios desde la relación tradición/progreso. Esta nueva ciudad parece querer vociferar que estamos ante el nacimiento de una nueva Argentina moderna, republicana y católica posible por el generoso patriotismo de una élite. Si la Generación del 37 había puesto las bases y los Idearios, la Generación del 80 puso la pólvora y los ladrillos. Estas metáforas urbanas-arquitectónicas ochentosas, con una catedral en su centro, no eran sin embargo una ocurrencia original de Benoit, eran un sentir de época. Baste recordar las búsquedas estéticas de un Ruskin que, despotricando contra la modernidad, peregrina a Amiens para profundizar en un pasado idealizado y añorado, viviente todavía para él en las ruinas de su catedral gótica, algo que manifiesta en *La Biblia de Amiens* (1880-1885); o a un Verne obsesionado con los signos del futuro -cohetes, submarinos, globos y aeronaves, ciudades futuristas, etc.- que se muda a la parte moderna de Amiens en 1871, más cerca del ferrocarril que de la catedral, para llegar rápidamente a París y encontrarse con sus editores. Contamos también con un Proust que viaja a Amiens buscando a Ruskin y, con algo de la mirada de Verne, prefiere ver la catedral a la luz de los faros de un automotor, imagen desde la cual la resignifica, haciendo que lo moderno conviva con el pasado. Para él las catedrales asemejan a un muerto vivo ya que seguían funcionando, con sus creyentes a modo de tizones del medievo aún encendidos escondidos entre las frías cenizas del pasado, que nos permiten recuperar desde un soplo del presente la memoria helada que conservan. El mismo año de 1904 en que Proust publica su traducción al francés con comentarios de *La Biblia de Amiens* de Ruskin, escribe el artículo *La muerte de las catedrales*, en el que expresa su preocupación por el patrimonio religioso, en síntoma con Víctor Hugo, después de la reciente ley francesa que separaba Iglesia y Estado, ya que para él las catedrales seguían siendo un museo viviente, idea que retoma más adelante en *Memoria de las iglesias asesinadas* (1919).

Casi en el fin del mundo -como gustaba llamar Verne al sur de Argentina- tenemos además a un Benoit, que se anticipa en estas lejanas pampas la convivencia proustiana de catedral medieval y progreso, poniéndolas literalmente en obra en su ciudad de 1882. Aquí aparece el constructor de imaginarios ficticios hechos realidad que expresaban la fantasía de una Argentina progresista reconciliada a partir de la exclusión de los Otros argentinos insignificantes. Se convierte en escenógrafo más que en arquitecto, constructor de montajes escenográficos en los que toda la ciudad se transforma en una puesta en escena

de los actores políticos de la «organización nacional» de 1880. La catedral ocupa un rol protagónico en la teatralización urbana del progreso, la paz y la unidad nacional y el montaje de una ciudad ficcional sobre una ciudad real. Aquella era solo una ciudad imaginaria entre otras posibles: la ciudad verde, la ciudad blanca, la higiénica, la culta, racional y luminosa, la pre-post industrial -es decir, ciudad post industrial en un país preindustrial, preparada para «des-alienar» desde su higienismo a los proletarios por venir, según la experiencia de las metrópolis industriales europeas, aunque alienaba la propia identidad-. En ella Benoit también puede darse el gusto, al mejor estilo pre-Proust, de releer en «clave europea en América» la medievalizante catedral platense a la luz de las modernas e innovadoras luminarias eléctricas de la nueva ciudad. Sin embargo en esto hay una falacia: la catedral de La Plata -a diferencia de la de Amiens- es tan nueva como las nuevas luminarias y los nuevos automóviles y los nuevos fusiles Remington, salvo por su apariencia, una apariencia que engaña desde la máquina del olvido, remitiendo a una milenaria historia que desconocemos y no cuenta. Ciudades sobre ciudades, ciudades atravesadas por otras ciudades, «la ciudad *pa'mi* »y «la ciudad de la gente»: ¡espejismos de la máquina del olvido!

10° FUNDAMENTO: un proyecto escultórico que interviene el patrimonio histórico para resignificarlo (iluminarlo) desde las ausencias

CAPÍTULO 11

**LA CATEDRAL PLATENSE COMO PATRIMONIO HISTÓRICO CULTURAL.
AUSENCIAS PATRIMONIALES E INTERVENCIONES SOBRE EL PATRIMONIO**

Tanto la ciudad de La Plata como la catedral, junto a varios otros de sus edificios fundacionales han sido declarados patrimonio de la provincia de Buenos Aires; además, la ciudad misma fue postulada en tres ocasiones para ser considerada patrimonio cultural de la humanidad ante la UNESCO -en la década de 1990, en 2015 y 2018- si bien fue lamentablemente rechazada, por lo menos la casa Curutchet, diseñada por el arquitecto Le Corbusier en la zona del bosque platense, fue declarada patrimonio cultural de la humanidad en 2016. Resulta conveniente conocer qué implica la noción de «patrimonio» antes de realizar o justificar cualquier intervención sobre los bienes considerados patrimoniales -como fueron en su momento las acciones de puesta en valor y completamiento de las torres de la catedral con sus esculturas- que modificaron el espacio visual urbano y despertaron, a la vez, reflexiones sobre la memoria colectiva platense y su patrimonio, ya que aquella importante intervención sobre el templo principal de la región generó debates a favor y en contra entre los ciudadanos que habitan la ciudad.

Nociones de patrimonio cultural y su evolución⁵¹

Patrimonium -es decir, lo que proviene de los padres- es un término latino utilizado para designar la hacienda que alguien dejaba a sus descendientes e incluía los objetos legados de los antepasados, las reliquias familiares. En el significado del término está el paso del tiempo que se fuga y la necesidad de retener, conservar y cuidar de alguna manera ciertos objetos que dan identidad y pertenencia a un grupo, porque son actualizadores y operadores de sus memorias. Son envíos, misiones, incluso súplicas de supervivencia de una generación a otra, por ello, los bienes patrimoniales tienen un valor cuasi sagrado y resultan fundamentales para la pervivencia en el tiempo de una cultura como identidad común aceptada -con sus diferencias internas- que se reconoce en sus símbolos identitarios. Este concepto supone que existen cosas -tangibles e intangibles- que tienen la pretensión de ser reconocidas como pertenecientes a todos los miembros de ese grupo.

⁵¹ Para esta parte del trabajo, hago propias las principales referencias conceptuales sobre gestión del patrimonio cultural de Jordi Tresserras y Joseph Ballart Hernández en su obra *Gestión del patrimonio cultural* (2001).

En el siglo XX el concepto se ha ampliado a partir de la noción de «patrimonio de la humanidad» creada por la UNESCO en 1972 y basada en la Declaración Universal de los Derechos Humanos; denota el mensaje inter-generacional que la humanidad del pasado le pasa a la humanidad del futuro, con el rol determinante de la humanidad del presente. Todo esto suena bien porque está bastante idealizado; en su trasfondo, existen conflictos reales porque traer a la luz y conservar implica también dejar de lado, ocultar o desaparecer invisibilizando, es decir, dos movimientos implicados en las decisiones de cualquier gestión patrimonial. Más cuando las selecciones -o sea, la constitución- de los bienes patrimoniales se ven atravesadas por cuestiones ideológicas e intereses hegemónicos dada la imposibilidad concreta de conservar y proteger todo. ¿Qué mundos abrimos y qué mundos cerramos?, lo que consideremos patrimonio verdadero o auténtico para traspasar al futuro y lo que se deja de lado implica una gran responsabilidad para los gestores de cultura. ¿Qué «verdades» culturales, qué interpretaciones históricas, qué memorias, queremos dejar como herencia? ¿Es posible realmente hacer desaparecer por completo algunas no deseadas? El patrimonio constituye una herramienta fundamental de la memoria histórica de los pueblos; sin él, mundos enteros serían desconocidos, habrían desaparecido para nosotros. Su rol como signo de cultura se asemeja al de la escritura, ya que no podríamos haber accedido a tales mundos de no haber contado con la llave del patrimonio superviviente, si no se contara con los restos conservados voluntaria o azarosamente de su cultura, que dan cuenta de su *Estar en el Mundo*. La figura del «desaparecido cultural», aquellos que no están -los fuera del sistema, los fuera del patrimonio hegemónico- aquellos evocados como presencias ausentes por la memoria colectiva de los suyos -memoria antidiscursiva, memoria de resistencia- se contraponen a la gestión de memoria implantada de los «desaparecedores», quienes eligen borrar aspectos no deseados por ellos de la memoria colectiva a partir de una versión propia de la historia. Ejemplos de esto podrían ser el genocidio cultural indígena en América junto las demás las políticas de explotación y exterminio en las colonias europeas entre los siglos XVI y XX en nombre de la civilización; o el Holocausto judío en Alemania, el armenio en Turquía o el bosnio en la exYugoslavia; las dictaduras latinoamericanas donde, en nombre de la cultura, seguridad o integridad nacional, se aniquilan vidas junto al patrimonio que las expresa. Esto no deja de tener inserción en la problemática patrimonial ya que se traza una débil línea entre los genocidios en vidas humanas y los genocidios culturales, porque fueron intentos de desaparecer identidades enteras, por ende, sus versiones del patrimonio y de la memoria histórica, en una especie de gestión cultural del odio.

En la actualidad, las gestiones patrimoniales se plantean la conservación de las identidades como punto de partida de una política patrimonial más amplia, abierta a los usos y las exigencias sociales contemporáneas, por lo que van mucho más allá de la mera

conservación de un bien material. Algunos objetos patrimoniales siguen conservando usos y funciones del pasado, como la catedral de La Plata, a la que acuden cientos de creyentes, además de turistas, por motivos rituales y religiosos y donde el encuentro con el edificio no solo tiene valoraciones históricas patrimoniales o estéticas. Esto convierte a los usuarios en los principales protectores del patrimonio ya que la mejor manera de conservar un bien patrimonial es actualizando y resignificando permanentemente aquel sentido originario para el que fue creado, mantenerlo vivo y no como «el muerto viviente» al que se refería Proust. Por eso, para la catedral de La Plata, como bien patrimonial de los argentinos, son fundamentales los católicos platenses que la siguen usando, si escuchamos las teorías patrimoniales contemporáneas. La apropiación colectiva del patrimonio, en primer lugar, por la continuidad de la comunidad originaria, desde la visión actual de las disciplinas que estudian la mejor manera de conservar el bien en cuestión, es prioritario no solo desde el aspecto identitario, sino desde el punto de vista científico que estudia la preservación del soporte material y las posibles intervenciones. Solo en el caso de que ya no exista tal vínculo con la comunidad originaria, la segunda mejor opción de preservación se considera la refuncionalización -vale decir, cambiar la función, pero seguir usándolo- antes de dejar que se convierta en ruina. Un pueblo sin memoria es un Pueblo sin patrimonio, y un patrimonio sin Pueblo resulta un sinsentido: bibliotecas, museos, monumentos, catedrales, clubes, sitios en general, junto a tradiciones vivas intangibles, se convierten en los santuarios de una memoria humana común, en contenedores visibles, en signos de un saber, de una fe, de una pasión, de una historia, un gusto o un trauma, sea esta familiar, barrial, regional, nacional o mundial. Sin embargo, no se debe confundir la sacralización de la memoria colectiva de un Pueblo con la sacralización de las instituciones y de los grupos hegemónicos que la gestionan según sus intereses. Esto implica una permanente reflexión de lo que significa el patrimonio.

La conciencia patrimonial, tal como se la conoce hoy, como posesión colectiva y selectiva sobre ciertos bienes que conforman la herencia histórica de los ciudadanos de un territorio, es un constructo social relativamente reciente que nace en el siglo XVIII, con los museos modernos y la conformación de los Estados nacionales europeos con relación al fortalecimiento de la identidad nacional. En el siglo XIX, las cuestiones patrimoniales centradas en los museos tomaron el protagonismo como formadores de identidad nacional, orientadas según la política cultural homogeneizadora ya que así era entendida la unidad nacional que propiciaban los sectores dominantes, sobre todo en las nacientes naciones latinoamericanas independizadas. Sin embargo, es en la segunda mitad del siglo XX -recién después de las destrucciones de vidas y bienes de la cultura de las dos grandes guerras mundiales tomas una escala como nunca se había visto -salvo durante la colonización de América- que se produce un cambio de paradigma en la gestión patrimonial

y se reemplaza el paradigma conservador-restauracionista del pasado por otro que intente respetar las aportaciones de las épocas sucesivas, un paradigma del proceso patrimonial. Este, además de la historia, valora el uso y función social contemporánea, así como las resignificaciones constantes que sufren los bienes, no solo los materiales, sino que ahora también, se incorporan bienes intangibles como las costumbres. Los estados mundiales se comprometen solidariamente a conservar y prevenir la destrucción de los bienes patrimoniales y su entorno. Paralelamente, los países del tercer mundo y los recientemente descolonizados de África, Asia y el Pacífico, desde un despertar patrimonial propio, exigen la restitución de sus bienes expropiados por las potencias coloniales a fin de legitimar esa identidad propia recuperada. Por otro lado, en las décadas de los 60 y 70 se da una revisión del concepto de patrimonio desde la crisis de sentido de los museos: son criticados como santuarios de la identidad cultural de un pueblo porque, desde las nuevas sociologías, se denuncia el rol reproductor de la cultura establecida por los poderes hegemónicos, buscando otras alternativas de la Memoria y la Identidad. En la actualidad, la sociedad global, abierta y consumista, transnacional, interétnica, intercultural e hibridadora, con un gran desarrollo del turismo cultural y del ocio, y una poderosa industria cultural, plantea nuevos desafíos a los problemas tratados sobre patrimonio; se corre el riesgo de banalizar la cultura en pos del consumismo, convirtiendo lo cultural en algo más parecido a un shopping y, al patrimonio, en objeto de consumo en el que la moda y el glamour suplantán a la búsqueda de la propia identidad.

García Canclini (1999), desde Latinoamérica, critica la noción de patrimonio que surgió de los proyectos modernizadores europeos, eurocéntricos y colonialistas además de elitistas, racistas y anti populares en nuestro continente porque lo patrimonial parecía haberse dejado exclusivamente a especialistas como algo ajeno al debate popular. Esta «ajenidad» de lo patrimonial y su carácter inofensivo permite evadir los cuestionamientos a los bienes patrimoniales recibidos de las generaciones anteriores como incuestionables. Pocos ponen en tela de juicio las contradicciones y conflictos sociales que esconden estos bienes que son apropiados de diversa manera por las distintas clases sociales, etnias y grupos de una sociedad. El carácter incuestionable implica naturalizar como algo obvio los intereses de las élites hegemónicas ya que preservar el patrimonio equivale a preservar sus modelos estéticos, su ideología y su sentido de la historia. Este tipo de patrimonialidad resulta legitimadora de su visión del mundo y una teatralización mediante un montaje patrimonial que pone en escena el espectáculo de su origen como grupo, lo que hemos llamado su «discurso fundacional». En el fondo existe un concepto homogéneo de identidad y de patrimonio que no tiene en cuenta las diversidades culturales y las diferentes lecturas de la historia ni los conflictos sociales y las distintas subculturas dentro de un mismo territorio ni sus contactos diferenciales con el mundo globalizado. La mirada oficial y unidireccional

de la historia desconoce a los otros sectores subalternos y sus propios filamentos históricos; así se crean los rituales ficticios de unidad, neutralizadores de la heterogeneidad, y los monumentos históricos -en nuestro caso, crear una ciudad desde cero a tal efecto- que suelen ser testimonio del dominio de un grupo sobre otros. En tales ritos hegemónicos se naturaliza la exclusión y se sacraliza el orden establecido; por eso, en estos ritos constitutivos de identidad, con el patrimonio como su materia sacramental, se esconden los conflictos y se reproducen las diferencias al fijar una identidad sacrosanta incuestionable bajo el manto neutro de la cultura universal y sus símbolos. El peor adversario de estas políticas patrimoniales es «el traidor»: el que transgrede, el que cuestiona, el que baja a los próceres de su pedestal inmaculado, el que es capaz de des-santificar. Los paradigmas monofocales del pasado resultan inaplicables en la actualidad, excepto para grupos fundamentalistas. Un mismo monumento -por ej. la catedral- el mismo hecho histórico -como la conquista del desierto-, incluso una misma cultura -por decir, ser argentino o rioplatense- son capaces de generar múltiples lecturas. Las narrativas unificadoras nacionales aplicadas al patrimonio no solo no resuelven los conflictos interculturales, sino que constituyen formas de neocolonialismo encubiertas.

Algunas cuestiones sobre la «intervención» del patrimonio arquitectónico: ¿conservar, restaurar o intervenir?

El término «intervención» en arquitectura se puede entender, en sentido amplio, como cualquier actuación sobre un edificio; esto incluiría restaurarlo, preservarlo, completarlo, demolerlo o re-utilizarlo, entre posibilidades de actuación múltiple. En un sentido estricto o específico, sin embargo, «intervenir» constituye una actuación sobre una arquitectura u obra preexistente que se diferencia de la conservación o la restauración como un nuevo intento interpretativo para que el edificio u obra vuelva a decir algo; en este sentido, es reinterpretar a partir de lo anterior. Esta es la línea que sigue el proyecto escultórico del completamiento de la catedral de La Plata como intervención patrimonial.

En la actuación sobre el patrimonio podemos distinguir, siguiendo a Ignasi de Solà-Morales (1982) varios momentos o actitudes frente a la obra preexistente que se dieron a lo largo de la historia:

1. *Momento del clasicismo*: «el orden intervencionista clásico» comienza con el Renacimiento ya que antes no se cuenta con reflexiones sobre la intervención de edificios históricos preexistentes. A partir de la valoración renacentista de lo clásico la conciencia histórica sobre la arquitectura se activa, aunque de manera dualista, valorando los restos de la antigüedad grecorromana y despreciando lo medieval como contrapunto o contraimagen. Se reorganiza la ciudad y sus edificios sin destruir lo medieval, sino que se

lo subsuma en un proyecto mayor que buscaba unificar el espacio urbano a partir de nuevas valoraciones históricas «clásicas», subyugando o sometiendo las arquitecturas preexistentes a las reformas clasicistas o integrándolas a ella. A veces, el diálogo gótico-clásico deviene en hibridismos, si bien siempre existe un proyecto unificador de la ciudad detrás de toda intervención que cambia el sentido a los viejos edificios.

2. *Momento restauracionista:* en el siglo XIX, con Eugene Viollet-le-Duc la intervención se convierte en restauración científica según el modelo de las ciencias positivistas. Se clasifica, data, ordena, describe según morfologías, se conoce su historia, etc., por lo que intervenir implica conocer la lógica del preexistente para mantener su discurso original o reproducirlo, sin imponer ni adaptarlo a otro diferente desde algún proyecto unificador de sentidos -por lo general, idealizaciones- con la menor interferencia posible, vale decir que se suspende todo juicio de valor en función de restaurar los sentidos originales desde una supuesta neutralidad. Esta actitud se contrapone a la intervención activa y creativa del arquitecto y es más cercana a la de un técnico, un científico o un historiador, que a la de un artista.

3. *Momento preservacionista:* se da en simultaneidad con el anterior, con John Ruskin, que se plantea toda oposición a cualquier tipo de intervención, incluso para restaurar patrimonio deteriorado, en una especie de anti-restauracionismo. Solo se debe proteger lo que sobrevivió para que dure -a modo de reliquia intocable del pasado- sin reconstrucciones. No se debe completar nada; más bien, exaltar las ruinas como testimonio histórico y dejar que hablen como vestigios de un pasado desaparecido. Por lo tanto, tampoco hay lugar para los aspectos de creación artística, sino la conservación de lo que queda; es preferible cambiar su uso dejándolas como están a restaurarlas y completarlas desde apariencias escenográficas que falsean con materiales modernos, volviéndolas inauténticas.

4. *Momento conservador del contexto:* Tanto Viollet-le-Duc como Ruskin confluyen en una síntesis que dará origen a las teorías conservacionistas e intervencionistas del siglo XX y serán las dos raíces principales de una escolástica sobre la intervención patrimonial. Camilo Boito (1836-1914) define un código básico para la restauración: 1° Preferir la conservación a la intervención en los edificios históricos -o sea, si hay que intervenir, que sea lo mínimo y preferiblemente intervenciones simples-; 2° Conservar no solo la matriz o la forma original, sino también las intervenciones que tuvieron sentido a lo largo de la historia a fin de conservar el historial de sentidos significativos; 3° Toda intervención debe destacarse y diferenciarse para que se note sobre el patrimonio original, por lo que resulta conveniente el uso de materiales distintos. Estas ideas generaron una escuela italiana de intervención patrimonial basada en el principio de la mínima actuación. Influirá en los principios de la *Carta de Atenas* (1931) y en la *Carta italiana del restauro* (1932) donde se

reconoce la importancia de las nuevas tecnologías y materiales para la conservación de obras patrimoniales siempre y cuando no alteren el carácter de lo intervenido, como también destaca la importancia del entorno edilicio, es decir, el medioambiente en que se inserta y opera la obra patrimonial. El siglo XX, con la teoría urbanística contemporánea de soporte, considera al edificio en su medio ambiente urbano; por lo tanto, conservar un edificio histórico implica la conservación de su entorno. Las destrucciones masivas por bombardeos en la Segunda Guerra ocasionaron tantos nuevos problemas a los edificios históricos que hicieron imposible aplicar plenamente los postulados de la restauración científica y la Carta de Atenas. Con tantos daños estructurales graves, con ciudades enteras destruidas y, ante la imposibilidad de reconstrucción completa, se optó por reconstruir pragmáticamente en formatos más simplificados que recuperaban lo posible en base a documentos y fotografías. Por otro lado, el surgimiento de las vanguardias artísticas junto a las nuevas corrientes arquitectónicas y su general actitud de desprecio a lo tradicional, actuarán como contrapunto a las teorías conservacionistas y restauracionistas del patrimonio. Entonces la opción parece plantear reconstruir miméticamente, escenográficamente, lo viejo destruido, o reconstruir desde lo nuevo y contemporáneo. Esto, a su vez, generaba otro debate sobre la identidad expresada en el patrimonio. A veces, las reconstrucciones se limitaban a las apariencias de las fachadas -casi como montaje teatral- una apariencia que añoraba lo destruido y lo citaba; en otros casos, la destrucción era la excusa perfecta para experimentar las nuevas corrientes del urbanismo y la arquitectura. En la *Carta de Venecia* (1964) la conservación del ambiente urbano se entiende también como salvaguarda de los edificios menores y áreas históricas que interactúan con el patrimonio principal.

5. Momento de intervención proyectual: la Carta de Venecia dará importancia a la reutilización presente de un patrimonio histórico por lo que la conservación se une a políticas de *reanimación* o *refuncionalización* patrimonial y surge la necesidad de un proyecto de intervención planificado para interactuar con el edificio del pasado desde la arquitectura del presente considerando qué nos dice hoy. Conservar un edificio para su uso actual, como vimos, es una forma de preservarlo desde su rehabilitación, es también intervenirlo e integrarlo a la sociedad desde las necesidades actuales, mantenerlo vivo y vigente. El concepto de conservación integrada del patrimonio cultural arquitectónico implica la revitalización de monumentos y edificios históricos con su contexto edilicio y su medio ambiente, asignándoles quizás una función social distinta a la original, una que responda a las necesidades de su actualización.

El arquitecto Mario Ferrada Aguilar (2010) sostiene que, si el siglo XX se caracterizó por el desarrollo de la puesta en valor y la conservación del patrimonio, el siglo XXI trae aparejado los retos de la diversidad y la creatividad en las intervenciones sobre el patrimonio. Surge

una mirada que busca comprender y valorar el patrimonio como reinterpretación contemporánea innovadora que revela lo todavía vigente en los preexistentes que se desean intervenir. Los bienes patrimoniales son soportes de sentidos vigentes, actuales y no de esencias rígidas y fijas. Las intervenciones actúan como potenciadores de determinados aspectos significativos y, por consiguiente, como inhibidores de otros. A estas propuestas nos aferramos con las esculturas que intervendrán sobre la catedral y su entorno urbano. Queríamos potenciar los antidiscursos, potenciar lo inhibido por el discurso original del edificio y su entorno; esas recodificaciones desde la actualidad permitieron desarrollar los aspectos creativos en las intervenciones. Esta nueva concepción patrimonial como proyecto decodificador para rehabilitar contemporáneamente al preexistentes no va contra la memoria o contra el patrimonio, porque evita su muerte al actualizarlo; antes bien, lo revive, potenciando así las acciones de preservación y evitando estados de abandono ya que todavía resulta significativo -incluso si la significación actual pueda estar «a contramano» de la originaria, como es el caso que plantean nuestras esculturas-. Así se reescribe la historia del bien patrimonial y desde allí reescribir la historia del lugar y de su contexto histórico y cultural desde otras miradas renovadas. Cada generación puede dejar su marca sobre el patrimonio restableciendo desde el presente un diálogo entre el pasado y el futuro, de ahí la importancia de la mirada proyectual contemporánea. No existen verdades únicas para intervenir preexistencias, sino opciones posibles sobre casos concretos que deben partir de la reflexión sobre las más convenientes para la comunidad que se apropia del bien. La *Carta de Nairobi* (1966) pide que la conservación se adapte a las costumbres de los lugareños y que no se aísle al monumento del entorno en que surge, se debe tener presente que el principal entorno es el humano. La *Carta de Nara* (1994) advierte sobre los peligros de una globalización homogénea del patrimonio, así como sobre los peligros de nacionalismos agresivos que suprimen a las minorías diferentes, negándoles la posibilidad de preservar su patrimonio y su memoria.

A fin de prevenir estragos intervencionistas, se sigue manteniendo en la actualidad el criterio básico de intervenir lo mínimo necesario un bien patrimonial, para no transformarlo en otro diferente al original, y aprovechar al máximo las cualidades del preexistente en su actualización de sentido y puesta en valor, respetando las técnicas y los materiales originales además del concepto y la valoración de su configuración primigenia -o sea, mantener su integridad- dejando señaladas las marcas de intervención para que puedan reconocerse en el futuro. Existe una tendencia contemporánea en las intervenciones sobre el patrimonio a diferenciar entre lo preexistente y lo intervenido, y mostrar lo contemporáneo junto a las diferencias entre épocas, para conciliar ambos aspectos desde el criterio de integridad. Como habíamos anticipado, las intervenciones de rehabilitación funcional se justifican y aconsejan si se actualizan las funciones originarias del bien porque hay una

comunidad viva -en iglesias patrimoniales, como la catedral, todavía activa con sus creyentes- lo que significa modificar el patrimonio a fin de adaptarlo a las nuevas normativas litúrgicas y teológicas: un edificio que se utiliza es un edificio que se mantiene y que se modifica en su uso. Por otra parte, fundamental en las intervenciones contemporáneas es el criterio de reversibilidad que sostiene que toda intervención puede ser retirada a fin de volver al estado previo y, así, posibilitar otro tipo de intervenciones y refuncionalizaciones futuras más adecuadas. Esto significa abrirse y flexibilizarse a otras interpretaciones del patrimonio en cuestión -como se hizo al construir las torres en la catedral: su tecnología y materiales permiten desmontarlas, si fuese necesario, lo mismo que las esculturas; esto fue también lo que potenció, desde otro punto de vista, el carácter de utilería teatral y puesta en escena que contrasta con miradas más conservadoras-; la reversibilidad, en la medida de lo posible, se ha convertido en un principio categórico en cualquier teoría de la intervención sobre preexistentes patrimoniales.

A partir de 1980 aproximadamente se fue generando una tendencia de intervención más allá de los valores estéticos y simbólicos de los bienes y, en los proyectos patrimoniales, se pide incluir a los interesados basado en un criterio de intervención participativa. Además de la aptitud de los profesionales intervinientes, se busca optimizar la simbiosis del patrimonio con la ciudad, con el medio ambiente natural -es decir, el paisaje- y con el contexto sociocultural -vale decir, las identidades- de la región. El eje del valor se desplaza desde el objeto patrimonial a la comunidad o pueblo que lo interpreta y lo carga de sentidos -que evolucionan y se readaptan en el tiempo-. Se da una pulseada entre los distintos grupos de interés por lograr la hegemonía del propio significado puesto que no hay gestiones patrimoniales neutras, siempre hay intereses e identidades en pugna o en diálogo detrás del patrimonio, con lo que visibilizar/invisibilizar se torna una operación patrimonial relevante que debe ser vigilada críticamente. Las implicaciones interpretativas diferentes en las políticas de conservación, restauración, reconstrucción, completamiento o de intervención en general de los bienes patrimoniales, impactan sobre la concepción de identidad y de respeto al original. Esto deviene crucial en los patrimonios en uso -como los religiosos- donde lo material y formal o la antigüedad del objeto son secundarias a las cuestiones de sentido y uso; como, por ejemplo: ¿tiene sentido dejar de llevar en procesión una imagen venerada por un pueblo por razones de conservación patrimonial? ¿no pierde valor patrimonial si se la separa del pueblo para evitar el deterioro, como un objeto museístico que se aleja del ritual vivo? Los objetos rituales se gastan por el uso permanente, es lo que se espera de ellos; se establece un juego dialéctico entre el uso ritual y su conservación como reliquia.

Obras de conservación, restauración y completamiento de la catedral de La Plata⁵²

La catedral de La Plata, además de ser uno de los símbolos emblemáticos de la ciudad, es uno de los objetos patrimoniales más importantes de la provincia de Buenos Aires junto a su ciudad capital. Desde marzo de 1992, fecha en que se constituye la Fundación Catedral para protegerla, se evidencia una voluntad precisa de conservar y poner en valor el monumento histórico catedral de La Plata, en conjunto con el Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires. En noviembre de 1995 nace el proyecto -referido más arriba- de postular a la ciudad de La Plata como Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad ante la Conferencia General de la UNESCO, ya que la ciudad se había constituido como uno de los sistemas urbanos más importante del siglo XIX. Es en ese contexto y, ante el deterioro urbano, que se comienza la puesta en valor de varios de los edificios fundacionales. El 18 de junio de 1996, el entonces gobernador de la provincia, Dr. Eduardo Duhalde, decide oficialmente restaurar y completar la catedral inconclusa y a tal fin crea la Unidad Ejecutora Catedral por Ley 11.861. En marzo del 97 se reunía un equipo de profesionales de distintas áreas para iniciar las contrataciones de las obras que permitían comenzar la restauración de lo deteriorado, el refuerzo de las fundaciones -para soportar las nuevas torres y pináculos- y la terminación y completamiento de aquellos faltantes detectados en base al proyecto fundacional. Uno de los primeros trabajos fue rastrear material de archivo, ya que tantas décadas de abandono de las obras habían generado un olvido además de un deterioro. Así aparecieron documentos y fotografías de gran importancia que permitieron reconstruir la historia de la catedral. En esta etapa fui convocado por los arquitectos Guillermo García y Jorge Bozzano a fin de colaborar con ellos y con la Unidad Ejecutora Catedral con el diseño de las esculturas contempladas en los proyectos fundacionales. En junio de 1998 se aceptó la candidatura a Patrimonio de la Humanidad de nuestra ciudad y comenzó a evaluarse desde la UNESCO su declaración como tal. En el nivel internacional se venía dando una tendencia en la gestión cultural de las ciudades importantes del mundo de encontrar una identidad urbana propia que las distinguiera, ante el crecimiento descontrolado de un mundo globalizado que sumergía en un anonimato sin raíces a millones de personas. Para contrarrestarlo, diversas ciudades buscaron destacar una marca propia que las identificara. La catedral de La Plata tenía muchas posibilidades de convertirse en «la marca» de su ciudad, como lo son la Sagrada Familia de Barcelona o Notre Dame de París, si bien no poseía la espectacularidad original

⁵² Los datos para esta parte fueron tomados de *La Catedral de La Plata. Obras de conservación, puesta en valor y completamiento* (1998), editado por la Fundación Catedral y Manrique Zago, cuyos autores fueron protagonistas importantes en las obras patrimoniales descritas en él: Guillermo García, Jorge Bozzano, Roberto Igoñikow, Enrique Sánchez, Silvano Trevisan, Eduardo Núñez, María Malatesta, Susana Castaño y María de las Nieves Arias Incollá.

de la primera ni la historia ancestral de la segunda. Recuperar la ciudad y sus edificios a fines del siglo XX abriendo paso al nuevo milenio se vio como una oportunidad de recuperar su historia y la memoria colectiva -así como también sus conflictos- y las memorias perdidas y ocultadas de aquellos dejados fuera por la generación fundadora y por su lectura particular de la historia argentina. En relación a la memoria revivida de los platenses, en particular, de los platenses católicos, se concreta por ese entonces la creación del Museo de la Catedral, en el subsuelo, cerca de donde ya se encontraba la cripta con los restos del fundador de la ciudad, Dr. Dardo Rocha, y de su esposa, Doña Paula Arana. En ese museo se albergan los planos originales de la catedral junto a objetos -mayormente de uso litúrgico- y documentos de los diferentes momentos de la construcción del templo catedralicio, desde su origen hasta su completamiento en el cambio al segundo milenio. Luego de la inauguración de las torres, se guardaron y expusieron allí los modelos cerámicos de las esculturas, los moldes de las gárgolas y demás elementos constructivos de las torres y se dejó un espacio libre para realizar exposiciones artísticas. Se debe destacar que para la puesta en valor del edificio profesionales calificados realizaron numerosos estudios interdisciplinarios siguiendo las normativas internacionales para el resguardo del patrimonio a fin de lograr una máxima eficacia con una intervención mínima. Con el fin de no alterar los códigos constructivos fundacionales, se utilizaron materiales compatibles con el edificio histórico; así, en la medida de lo posible, se obtuvieron de demoliciones de edificios platenses antiguos o fundacionales, las piezas necesarias para completar los faltantes en la catedral. La catedral a partir de 1920 comenzó a utilizar la nueva tecnología constructiva del momento, sobre todo en lo que hace al hormigón armado, siendo una de las obras más importantes del país en cuanto a la cantidad y extensión usada de ese material -por ej., el piso es una inmensa plataforma de hormigón- y, a cierta altura de las columnas, se dejó de construir en piedra y se utilizó mampostería más ligera cubierta en símil piedra. El criterio tomado para la fachada fue el de no destacar las áreas de intervención, un criterio más clásico, que se justifica por la fecha relativamente reciente de la catedral que no es un edificio medieval sino una construcción de poco más de 100 años, de ahí que se capacitó a los operarios en el uso de herramientas y técnicas antiguas para los trabajos de restauración; además, los trabajos en la fachada sirvieron para probar técnicas y tecnologías que luego se aplicarían al completamiento, una vez probada su eficacia. La selección de los materiales contó con el apoyo del INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial, de Argentina) y se utilizaron productos de última generación para proteger a los materiales originarios. Si bien se intentó reconstruir fielmente el proyecto de Pedro Benoit y Ernesto Meyer, se realizaron ajustes y modificaciones a los planes originales tanto debido a cuestiones técnicas como por cuestiones ideológico-historiográficas o bien patrimoniales. Entre ellos, la decisión de no

revestir la catedral con el símil piedra blanquecina del proyecto fundacional, dejándola con el ladrillo a la vista, para respetar la memoria platense acostumbrada a verla así, convirtiendo al ladrillo vista en un referente identitario de la ciudad. Otro cambio en el espíritu fundacional fue permitir la creación de un neogótico más contemporáneo y americanista en las esculturas, que todavía había que inventar.

Los profesionales intervinientes entendieron que el completamiento de la obra inconclusa era un aspecto esencial para su conservación, porque los hechos demostraban que fue la interrupción de las obras de la catedral la causa de los mayores daños y deterioros que sufría el edificio. Eran conscientes de que todo completamiento plantea una polémica con aquellos sectores que preferían dejar el edificio como patrimonio histórico inconcluso sin otra intervención. Por otro lado, la coincidencia de los trabajos de restauración con los de terminación y completamiento, permitían confrontar los valores culturales del pasado con los del presente, manifestando de este modo el proceso de transformación cultural-histórico y las sucesivas resignificaciones que vivió la catedral y su entorno hasta nuestros días, en especial, la manifestación patrimonial de un cristianismo latinoamericano postconciliar y post Medellín que ya se había expresado en las adaptaciones a la reforma litúrgica y que ahora buscaba cobrar protagonismo desde un planteo acorde de arte sacro en las nuevas esculturas. Las estratificaciones temporales contenidas en el edificio permiten recuperar distintos momentos de la memoria colectiva que hacen a nuestra identidad urbana y también a la de los católicos platenses. Los trabajos sobre el patrimonio catedralicio fueron valorados por visitantes internacionales ilustres, como el arquitecto Antoni González Moreno Navarro, entonces jefe del Servicio de Patrimonio Arquitectónico de Barcelona; el arquitecto Gustavo Araoz, director ejecutivo del ICOMOS de Estados Unidos; el arquitecto Dinu Bumbaru, director de la fundación *Heritage Montreal*; o Juan Valiente Soler, miembro del CICOP España, entre otros. A modo de ejemplo, en la catedral se realizaron los primeros trabajos de relevamiento geofotográfico en Latinoamérica -y uno de los primeros de aplicación mundial- para la confección de maquetas electrónicas que sirvieron como base al completamiento. Esto resultó muy útil para ajustar los desfases que se habían detectado entre los planos fundacionales y el edificio construido posteriormente; los nuevos planos tuvieron, gracias a las técnicas fotométricas, un error de 2 milímetros respecto de la realidad. También fueron destacados los usos de las técnicas más nuevas de Seguridad e Higiene del trabajo con las que se cuidaron a los operarios, ocasionando ningún accidente grave cuando, en este tipo de emprendimiento resulta normales que ocurran algunos.

Intervenir la catedral desde las esculturas para visibilizar las ausencias del patrimonio

El completamiento de la catedral implicaba concluir lo inconcluso para conservar lo existente y además completar y complementar el proyecto fundacional desde otro ángulo para hacer visibles las ausencias, lo no dicho en él, los olvidos voluntarios que hacen a la memoria instaurada en el monumento. Los excluidos de aquel proyecto tampoco aparecían reconocidos en el patrimonio de la catedral de un cristianismo europeizado y romanizado, acorde con un Estado republicano occidental que lo sostenía desde su Constitución. Estas ausencias del patrimonio -presencias negativas- son parte fundamental de nuestra memoria amnesiada y sepultada de la Mapu por el proyecto-maquinal civilizatorio que originó a nuestra ciudad, cuya condición de posibilidad fue, como vimos antes, el genocidio indígena y la erradicación de sus creencias y modos de vida, con la apropiación de sus territorios como contracara para generar las riquezas de un modelo económico agroexportador que sostenía a la Nueva Argentina. Como un Yin-Yang del memorial argentino se nos presentan las *memorias impuestas* y las *memorias borradas*, las del patrimonio visible -tangible e intangible- y las del patrimonio invisible y negativamente presente en las ausencias, las memorias de las elites criollas nacionales y las memorias indígenas y mestizas sobre la que se construyó ciudad de La Plata. La memoria de la Mapu se las arregla para aflorar por donde puede: en los huecos, en los lugares secundarios, en lo inadvertido, en los intersticios del patrimonio, en el arte popular, en las grietas de las existencias silenciadas, en las cicatrices de los traumas históricos, incluso en la falta de especificaciones formales para las esculturas en los planos que proyectaron la catedral. Fue así que, con el fin de incorporar un diseño más americanista en las nuevas esculturas, aproveché un vacío, una falta, un descuido, un olvido o un acto fallido del diseño fundacional, porque no estaban determinadas allí en forma y contenido ya que no se había dejado especificado un proyecto iconológico. Esta fue «la hilacha en el proyecto de Benoit-Meyer» de la que pudimos tirar y tirar hasta encontrar y recuperar aspectos que probablemente no estuvieran en sintonía con las ideas y sentires de los fundadores; aquí asumí el rol de *traduttore tradittore* mencionado antes que me permitió resignificar hasta llegar a las represiones históricas del discurso fundacional, cuyo inconsciente se constituía en el antidiscurso que sería el germen de las esculturas del completamiento al cual nos aferramos. Se trataba de la memoria de la barbarie interrumpiendo el discurso fundacional por sus grietas. Asunto que coincidía con las recientes teorías patrimoniales que no se quedan solo con los bienes a conservar, sino que integran a ellos las comunidades identitarias locales y sus diferencias, el paisaje, la ecología, la Tierra, junto al patrimonio urbano contextual, lo material junto a lo intangible y lo espiritual de un Pueblo, lo presente y lo ausente, las memorias de los pueblos originarios y sus sabidurías, ya que hoy

comprendemos lo valioso de su recuperación y lo traumático de su pérdida para la humanidad. El reapropiamiento de la catedral por parte de los fieles cristianos platenses contemporáneos -entre los que me cuento- la hacía más auténtica, porque una catedral gana autenticidad cuando es vivida e intervenida por los creyentes, que no implica exclusivismo patrimonial ya que es patrimonio de toda la provincia. En este sentido la resignificación del discurso fundacional y del cristianismo que lo acompañaba desde una filosofía decolonial transmoderna y desde un cristianismo latinoamericano posconciliar y post Medellín, no es totalmente original en la década de 1990 puesto que respondía también a las nuevas concepciones patrimoniales y, además, en nosotros, a las necesidades identitarias de un cristianismo latinoamericano y platense que había estado tanto tiempo europeizado y refractario a las visiones latinoamericanistas-por lo menos en la diócesis de la Plata. Ya que ningún bien patrimonial representa a todos la multiplicidad emblemática de un bien debe ganar terreno a las representaciones hegemónicas del patrimonio; la catedral puede no ser emblema de todos los platenses, pero sí, seguramente, de un grupo cultural importante de ellos, con sus diferencias. Visibilizar las ausencias del patrimonio, significa también no contentarnos -por lo menos, los cristianos- con sentirnos patrimonialmente representados mediante una imponente catedral en el centro de la ciudad capital, sino también reflexionar el a costa de quién: quiénes no fueron representados o quiénes fueron invisibilizados en esa elección emblemática. Pensar la contracara patrimonial también es pensar desde América. En función de todo esto nos pareció coherente apartarnos, en las esculturas, del neogótico fundacional, eurocéntrico y tradicional de la arquitectura de la catedral que las soportaría, ya que las esculturas generarían un contraste estilístico que, para algunas miradas desentonaría. Si no conviene poner vino nuevo en odres viejos como lo expresa el Evangelio (Mc 2,22), entonces o cambiamos el vino o cambiamos los odres. Opté por cambiar los odres escultóricos al no respetar el estilo neogótico de la catedral, aunque reconozco que, tímidamente -como buenos rioplatenses-. No tuvimos las agallas, ni la creatividad -tampoco el presupuesto- para emprender algo como lo realizado por Gaudí en la *Sagrada Familia* de Barcelona, todo un nuevo proyecto autóctono y original, una auténtica marca para la ciudad, en lo que pudo ser la *Inmaculada Concepción* de La Plata. Nos conformamos con la puesta en valor de una catedral neogótica más, una que figura inscrita por su tamaño e importancia en la Basílica de San Pedro, en el Vaticano, pero no precisamente por la originalidad inculturada de su cristianismo.

PARTE IV (4º ACTO)

LAS ESCULTURAS

CAPÍTULO 12

„ATERRANDO⁵³ AL NEOGÓTICO BOLEANDO FIRULETES EN EL AIRE. CONCRETANDO LOS FUNDAMENTOS

¿Un neo-neogótico rioplatense mestizo en las esculturas del completamiento de la catedral de La Plata? ¿Una reflexión historiográfica de la historia nacional a partir de la generación de un dispositivo escultórico contemporáneo autoproclamado híbrido-mestizo?

Quisiera aquí presentar la poética neogótica de las nuevas esculturas⁵⁴ de la catedral de La Plata, al que he llamado *neo-neogótico mestizo rioplatense*, para diferenciarlo de su antecesor decimonónico. Vimos las *paradojas del neogótico americano*: moderno y reaccionario a la vez, *pseudo-desajenante neoenajenador*, importando memorias y esperanzas, mirando al futuro a la vez que miraba el pasado de otros. Como no se admitía entroncar genealógicamente un templo cristiano con nuestro enajenante pasado americano -principalmente el prehispano- una desgracia que no han tenido las basílicas romanas apropiadas por el cristianismo primitivo, preferimos *enajenarlo* doblemente con grandes construcciones extranjeras. Las memorias originarias detrás de las pirámides precolombinas centroamericanas o de los santuarios incaicos que competían en grandilocuencia con las catedrales góticas, no eran dignas⁵⁵ de un revival. Preferimos adoptar *góticos de firulete* que nos deslumbran con sus adornos y volteretas técnicas e

⁵³ Este término «aterrar» en el léxico de la llanura pampeana del siglo XIX significa «tirar al piso», «hacer que algo caiga a la tierra». Se utilizaba cuando había que voltear a los animales para hacerlos caer después de enlazarlos o «bolearlos» con un certero tiro de boleadoras que se enredaban en sus patas. Sarmiento lo utiliza en el primer capítulo del *Facundo* para describir las destrezas del gaucho en las tareas del campo, y señala cómo desde niños empiezan a jugar con las boleadoras (bolear) y los lazos (enlazar) persiguiendo animales y, cuando ya aprendieron a jinetear, realizan esto desde los caballos. A estas virtudes físicas que pocos en la ciudad pueden igualar, nuestro prócer contraponen la falta de inteligencia y civilización de este hombre libre -un cimarrón- de las pampas argentinas. Si bien no tiene relación con «aterrar» en el sentido de «dar miedo», nos gusta vincularlos para dar cuenta del temor inconsciente del rioplatense europeizado a arraigarse en su propio Estar, para dejarse aterrar en su propia tierra: terror de aterrarse, posible patología cultural rioplatense.

⁵⁴ Entiendo por «completamiento» de la catedral la construcción de las nuevas torres junto con la puesta en valor del resto de la catedral y el agregado de ornamentos y esculturas realizados entre 1997 y 1999, faltantes para terminar la catedral según el proyecto concebido por Pedro Benoit y su equipo.

⁵⁵ Los primeros conquistadores atribuían a los demonios aquellas grandiosas arquitecturas precolombinas porque no podían aceptar, desde su lógica, que el hombre americano del cual cuestionaban su humanidad, hubiera sido capaz de semejantes proezas técnicas y artísticas. Era más fácil considerarlas demoníacas y, de paso, justificar su destrucción a partir de un fundamentalismo iconoclasta ante los ídolos americanos que coincidía, a su vez, con un fundamentalismo iconódulo antirreformista que impone las imágenes sacras de un cristianismo barroco contrarreformista.

ideológicas, con sus virtuosismos flácidos. Góticos sin caracú, que nos hacen mirar para arriba -pasando el Río Grande- y para el costado -al otro lado del océano- cuando tendríamos que mirar para adentro, en nuestro propio ombligo de sentidos del mundo. Góticos de pastelería y de cotillón que, desde su pura azúcar, no nutren ni alimentan realmente al cristianismo latinoamericano. Góticos de utilería foránea, que prefieren la pulcra apariencia escenográfica al hedor real de América. Como decíamos en otro apartado, góticos con perfume francés. Aquellos neogóticos importados, multitudes en América, que se la daban de Gótico, necesitaban ser boleados desde distintos lados con la esperanza de acierto y hacerlos aterrar, descolonizándolos desde aquel hedor que aterra, al menos, tomando conciencia de su ser-colonizantes. Neogóticos distractivos de proyectos autóctonos, bombas de humo de las elites civiles y eclesiásticas americanas, góticos epidérmicos, puro maquillaje que oculta recubriendo, encubriendo, velando, con extrañas pieles como el de un cristianismo europeo en América. Allá vienen las catedrales góticas con sus purismos europeos a corregir las aberraciones del mestizaje americano: ¡bienvenidas sean!

Por todo eso es que nos preguntábamos por 1997 si un dispositivo escultórico a contramano, forzado intencionalmente como *neogótico mestizo americano* podía, al introducirse en una catedral neogótica europeizante del siglo XIX -y además, patrimonio provincial-, generar un antidiscurso histórico, aún con el riesgo de producir con esta intervención un zafarrancho patrimonial. La historia de las más de 60 esculturas diseñadas a tal efecto tiene que ver con ese riesgo; estaba también la opción de no correr riesgos, de ir a lo seguro e imitar lindas esculturas góticas europeas -como más de uno hubiese preferido, porque me consta- y dotar a la catedral de unas virtuosas esculturas que la acompañaran y le hicieran juego. Las esculturas que se merece para quedar «redondita» como una catedral europea... de haber llevado a cabo eso, hubiera sido hijo fiel y leal del ideario de Benoit y de mis padres fundadores de la ciudad además de hacer honor a mis ancestros europeos, en vez de embarcarme por el camino de la traición.

Como sostuvimos en varias oportunidades a lo largo de este trabajo, lo que pensábamos era en una forma de inyectar una especie de virus de la barbarie americana que, si no nos mataba en el intento, por lo menos nos fortalecería con una inmunidad latinoamericana. En este capítulo me detendré en la presentación de este *neo-neogótico* escultórico, en su poética, pues el valor artístico de las obras es propio de los críticos de arte y de la historia.

Como otros lo han hecho ya -y se consideró en el apartado referido a la literatura gótica rioplatense- hice mío y resignifiqué desde el sur de América del Sur lo que me interesó del mundo gótico. Dando por supuesta la filiación goticista de esta poética escultórica (cuestión de intencionalidad o pretensión más que de demostración), intentaré exponer sus principios

operativos, concebidos como un juego o experimento artístico de inventar un *neogótico rioplatense mestizo* inexistente en escultura. Apropiaciones, citas, fragmentos simbólicos y ensamblajes de distintas tradiciones visuales europeas y americanas, pasadas y contemporáneas, se darán cita en este nuevo neogótico rioplatense que propuse para nuestra catedral y, en sintonía con ella, podríamos hablar también de un catálogo oculto de fuentes en sus formas. Estos recursos plásticos se complementarán e hibridarán con los montajes conceptuales que hemos considerado a lo largo de este trabajo, en el intento por dar sentido fundamentando desde diversas perspectivas a un *gótico periférico americano del sur* en épocas transmodernas. Toda la praxis artística del pasado y la reflexión teórica del presente deviene un ejercicio reflexivo teórico-visual, un pensamiento visual de estética o de historiográfica decolonial. Partiendo a partir de trascendencias ausentes, operando desde antidiscursos desocultadores de puestas en escena. Como discípulos del legado de Rodolfo Kush, nuestros antidiscursos propuestos exigían crear *inmodismos neogóticos* -o sea, hablar mal el neogótico, alfabetizarlo desde América- para que sonara mal a su gramática perfecta, para contrastar arquitectura y esculturas, para resaltar el pecado eurocéntrico y la falta latinoamericana.

El entorno ornamental de la catedral y las esculturas

Antes de ser convocado al proyecto del completamiento de la catedral ya se habían comenzado a diseñar los ornamentos arquitectónicos del edificio: capiteles, pináculos, frisos, florones, crocheles, las gárgolas, etc. A mi llegada, un detalle me llamó la atención ya que parecía en sintonía con mis ideas: entre los ornamentos, encontré representaciones de la flora y la fauna local -algunas ya extintas- como en algunos neogóticos latinoamericanos. Entre la multitud de ornatos arquitectónicos de la catedral hallamos estrellas, soles y lunas, flores, hierbas, árboles y hojas silvestres bonaerenses. Una extensa lista que incluía sombras de toro, azucenas, lirios, uvas y pámpanos, vides y espigas de trigo, granadas, nueces, azahares, zarzas, rosas, claveles, sellos de María, tréboles, cardos, girasoles, tilos, talas, cedros, olivos, cipreses, chañares, sauces criollos, ceibos, algarrobos blancos, espinillos, tomillos, pindós. Objetos diversos, entre los cuales vimos llaves, anclas, relojes de arena, cruces enramadas, cálices, lanzas, coronas de espinas, ruedas, lazos, letras y espadas, antorchas de fuego. Además, numerosas formas animales: palomas, peces, abejas, conchas marinas, corazones humanos y gárgolas. Estas últimas, esculturas de animales prehistóricos: *Phorusrhacos inflatus*, ave predatora no voladora de la patagonia; *Argentavis magnificens*, ave similar al buitre del centro y sur argentino; *Prebyrornis perretus*, ave de la familia de las zancudas; *Pterodaustro*, reptil volador de largas y curvadas mandíbulas, hieratizados desde formas geométricas y con

cuerpos incompletos que salían del edificio en lo alto de las torres de Jesús y de María. Todos estos ornatos -cada uno con su significado atribuido- conforman una especie de alfabeto o bien constituyen elementos básicos de una red semiótica mayor, con ritmos numéricos que los combinan y multiplican en una compleja enciclopedia catequístico-visual que no será detalladamente explicitada aquí porque excedería las intenciones de este trabajo.

Merece destacarse el trabajo meticuloso del arquitecto Jorge Bozzano⁵⁶, al cual me sumé hacia el final del trayecto. Su intención, al intervenir la catedral desde lo ornamental era acercar la universalidad del mensaje cristiano a lo particular de Sudamérica, de Argentina y de la ciudad de la Plata, expresando la cultura de nuestro tiempo, con las raíces, la memoria y con la esperanza del futuro. Para él, el completamiento de la catedral se concibe como una evangelización desde el patrimonio, con las expresiones de nuestro tiempo y en un diálogo circunscripto y respetuoso con la historia. Pensaba que, si en Europa eran los bosques y las murallas los que iluminaron el sentido de la arquitectura gótica, en el área bonaerense deberían serlo la Pampa y la compleja memoria de sus habitantes.

En el esquema simbólico de la catedral que dejó Bozzano reinterpretando el diseño fundacional, la torre del crucero representa al Pantocrátor; las dos torres principales del macizo occidental, a Cristo una -la más alta sobre avenida 53- y a María la otra -la de avenida 51-; las cuatro torres secundarias del transepto evocan las cuatro virtudes cardinales y las dos torretas menores en el arranque de la girola, a las columnas del Templo de Salomón. A su vez, las torretas menores de cada torre tienen significados precisos: los apóstoles, los Padres de la Iglesia, diversas advocaciones de la Virgen (Guadalupe, Luján, Itatí, del Valle), etc. Las siete puertas de acceso al edificio simbolizan los siete Sacramentos y a la vez, los tres pórticos del frente representan las tres virtudes teologales -fe, esperanza y caridad- y los cuatro laterales, la humildad, la piedad, la castidad y la paz. Sobre el portal central -el de la caridad- se encuentra el relieve del tímpano de la Gloria, y debajo, un dintel bipartito con un friso con relieves que representan los siete dones del Espíritu Santo -entendimiento, sabiduría, consejo, fortaleza, ciencia, piedad y temor de Dios- y debajo de este, otro con los cinco misterios gozosos del Santo Rosario. Un baldaquino centrado en él atestigua la ausencia del clásico parteluz con la imagen de Cristo Rey; la ausencia de este Cristo Rey refuerza la imagen presente del Cristo Pantocrátor del tímpano [Fig. 28a, b y c], representado desde el diseño elegido más como un líder popular rodeado de su pueblo que como un emperador lejano. Las puertas centrales cuentan con paneles con tallas en madera -realizadas con la ayuda del escultor Mariano Rómulo- que representan a

⁵⁶ Parte de sus ideas quedaron plasmadas en la memoria que entregó a la Unidad Ejecutora Catedral: *Aspectos formales y significativos de la catedral de La Plata* (s.d. aprox. 1997), sin publicar.

los cuatro evangelistas y a cuatro arcángeles -Gabriel, Miguel, Rafael y Uriel-. Sobre el Portal de la Fe, hacia avenida 53, se encuentra el Tímpano de la Natividad del Señor, bajo él, diseñados y realizados por escultores de la empresa que construyó las torres, se encuentran los frisos de las Obras de Misericordia materiales o corporales -es decir: asistir al enfermo, dar de comer al hambriento, de beber al sediento, hospedar al de paso, vestir al desnudo, liberar a los cautivos, enterrar a los muertos- y bajo este, los paneles con los cinco misterios gozosos del Santo Rosario. En las puertas irán los relieves tallados -todavía en ejecución- de cuatro profetas -Isaías, Jeremías, Ezequiel, y Daniel-. Sobre el Portal de la Esperanza, hacia avenida 51, el diseño del Tímpano de la Pasión donde soldados de distintas épocas crucifican a Cristo. Debajo del friso y los paneles -diseño y realización de escultores de la empresa- de las obras de Misericordia espirituales -que son: enseñar, buen consejo, corregir, perdonar, consolar, paciencia, oración por los demás-, y los cinco misterios dolorosos del Santo Rosario bajo aquellos. En las puertas, las tallas -todavía en ejecución- de cuatro Santos Padres latinos: San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo y San Gregorio Magno. En la base de los dos contrafuertes de la fachada se encuentran los monogramas de Cristo (izquierdo) y de María (derecho). Todo esto sirvió de entorno y hábitat simbólico para las nuevas esculturas de la catedral.

Ubicación de las esculturas

El proyecto iconográfico de las esculturas del completamiento -las que son de mi autoría- puede dividirse en cinco grupos:

a. Esculturas de la Torre de Jesús, sobre avenida 53

La torre representa al mismo Cristo y sus esculturas evocan personajes significativos de su vida según aparecen en el relato del Evangelio de San Mateo. Las del nivel inferior, a 52,30 metros de altura, son evocaciones del nacimiento, la infancia y la vida pública de Jesús: *Jacob*, con el Árbol de la Vida y de la genealogía de Cristo; *San José* con la rama de aquel árbol florecida, la rama del tronco de Jesé (Is. 11,1); *María embarazada*; el misterioso *Ángel del Señor*; los tres *Reyes Magos*: el africano, el Inca americano y el del lejano oriente asiático; *Raquel* con sus hijos muertos en vasijas del Noroeste argentino; *Juan el Bautista Tehuelche* y los apóstoles hermanos *Pedro* y *Andrés* con sus instrumentos de pesca.

Las del nivel superior, a 71,20 metros de altura, representan la Pasión del Señor: *Poncio Pilato* lavándose las manos y mirando hacia otro lado; *Judas* arrepentido y por ahorcarse; la *negación de Pedro* con el gallo que la evidenció; *Simón de Cirene* cargando la cruz de Cristo, *María Magdalena* rasgando sus vestiduras ante el escándalo de la injusticia; *María*,

la madre de Santiago, desconsolada, *Salomé* dolida y llevando la vasija con aceite para la unción del cuerpo sin vida del crucificado, y *José de Arimatea* orando en acción de gracias por la resurrección del Maestro.

b. Esculturas de la Torre de María, sobre avenida 51

La torre representa a la Madre de Jesucristo. Las del nivel inferior, a 52,30 metros son personajes vinculados a la vida de la Virgen: sus padres, *San Joaquín* y *Santa Ana* orando y agradeciendo por el milagro de dar a luz en su vejez; la *Presentación de la Virgen* en el templo; la *natividad de María* amamantada por su madre anciana, *Isabel*, prima de la Virgen, agradeciendo el embarazo en su esterilidad; *Zacarías* enmudecido por su falta de fe ante el embarazo imposible de su esposa, Isabel; el *Arcángel San Gabriel* anunciando la encarnación divina en María; la *Visitación de la Virgen* a Isabel para asistirle en su embarazo; el anciano *Simeón*, alegre porque puede morir en paz después de haber visto al niño-Mesías; *María, Madre de Dios* abrazando a su niño ya crecido, y *San Juan apóstol* acompañando a la Virgen en su dolor en el momento de la crucifixión de su hijo.

Las del nivel superior, a 71,20 metros, representan dogmas y advocaciones marianas en relación con su correlato cristológico y funcionan en dípticos: la *Virgen del Pilar* primera aparición de María y la *Aparición de Cristo resucitado* todavía envuelto en su sudario; la *Asunción de María* a los cielos envuelta en su sudario mortuario y la *Ascensión de Jesús* en toda su gloria y majestad; el *Sagrado Corazón de María* y el *Sagrado Corazón de Jesús*; *María Reina* con un manto de plumas precolombino y un símbolo solar andino en su vientre embarazado que representa a la mujer del Apocalipsis que está por dar a luz y *Cristo Rey Tiahuanacota* con cabezas trofeo de los tetramorfos como símbolos de poder -Señor del Pacha, del Tawantinsuyo y de todos los Suyus del universo.

c. Esculturas del frente, sobre calle 14, frente a la Plaza Moreno

La *Inmaculada Concepción*, sobre el rosetón, es la imagen más grande de la catedral porque representa su advocación y conforma un grupo escultórico con el Niño Jesús matando al monstruo infernal, que simboliza el pecado; luego, los tres ángeles protectores: el *Arcángel gaucho San Miguel*, bajo el rosetón después de bolear a la bestia infernal de siete cabezas -advértase que algunas cabezas están enredadas por la boleadora- y a punto de degollarla con su poderosa zurda. A la misma altura, sobre los contrafuertes laterales de las esquinas se encuentran dos ángeles custodios con sus alas llenas de ojos: el *Guerrero Cóndor* con su mazo estrellado rompecabezas, sobre la esquina de avenida 51 y el *Guerrero Jaguar*, sobre la de avenida 53, con sus arcos y flechas de *yaguareté-avá*. A ambos lados de los tres portones de ingreso se muestran los *12 Apóstoles* dispuestos del siguiente modo: cuatro y cuatro, a los lados de la puerta de la caridad, uno y uno a los lados de las puertas de la fe y de la esperanza. En los nichos de los contrafuertes, entre

los portones del frente, sobre los monogramas de Cristo y de María respectivamente, se encuentran *San Pedro*, con su báculo de pastor y las llaves de la Iglesia, inclinado por el cansancio del esfuerzo que implica conducir por buen camino, y *San Pablo*, con su filosa espada doctrinal y el libro con sus enseñanzas.

d. Los relieves de los tímpanos, sobre los tres pórticos del frente

1. *El Tímpano del Nacimiento*, hacia avenida 53, en el que se representa a Cristo que nace en nuestra ribera junto al Río de la Plata en un toldo pampa, los pastores lo visitan desde distintos lugares de Argentina y los Reyes Magos vienen de Europa en barco a adorarlo, no llegan a expoliar, sino que traen ofrendas.
2. *El Tímpano de la Gloria*, en el centro, representa -adaptado como un *Cristo Total* o *Cósmico*- al tradicional *Pantocrátor*. Está conformado por el Cristo histórico -la cabeza- y por los miembros de su iglesia -el cuerpo- que es un Cristo-Pueblo y por eso Cristo cuenta con cuatro manos y cuatro pies. Es un Cristo colectivo rodeado por los tetramorfos, dentro de la mandorla, y los ángeles con los instrumentos de la pasión fuera de ella. También es colectivo el Anticristo monstruoso debajo de sus pies, conformado su cuerpo por las cabezas de los condenados, que tiene varias cabezas que se comen unas a otras y vomitan el *dinero de sangre*.
3. *El Tímpano de la Pasión*, hacia avenida 51, donde se muestra a un Cristo crucificado en todos los tiempos y culturas: un soldado romano, un cruzado medieval, un conquistador colonial, un soldado nazi; a la Virgen y a San Juan abrazando el cuerpo crucificado de Cristo, y a Nicodemo, como un viejo hippie sobre una escalera, desclavándolo. También se ve mujeres llorando en el fondo izquierdo y los Sumos sacerdotes contentos, entre llamas infernales, en el derecho.

e. Las tallas en madera

Las tallas fueron realizadas en roble americano sobre los tres portones de ingreso en el frente de la catedral mencionadas anteriormente -las de la puerta de la Caridad están ya expuestas al público; las de la Fe y las de la Esperanza están todavía en producción-. En el interior de la catedral, se hallan las tallas realizadas en guatambú como base del Sagrario, en la Capilla del Sagrario. Representan a dos ángeles guerreros -uno negro y otro indígena- que sostienen el Sagrario entre espigas de trigo y vides. Y, por último, el *Vía Crucis* del deambulatorio que fueron talladas en petiribí (8 estaciones ya están expuestas y las demás siguen en producción). Este último grupo de esculturas talladas en madera fueron proyectados con posterioridad a la inauguración de las obras terminadas de la catedral, el 19 de noviembre de 1999.

Pa'muestra basta un botón. Algunos casos.

No es el interés de este trabajo detenerse en las simbologías o en el análisis formal de cada una de las esculturas o bien en las relaciones entre cada una de ellas y los demás sistemas ornamentales. Existe allí todo un entramado simbólico religioso de cierta complejidad que excede a este trabajo y requiere y merece uno propio, centrado en el *eje discursivo de la catequesis visual*. Solo tomaremos unas esculturas, que consideramos pueden resultar más representativas como caso-muestra del proyecto en general y su poética, para enfatizar sobre todo *la otra línea* de lectura propuesta: no la catequística, sino la del antidiscurso fundacional por medio del arte, como operador historiográfico y crítica cultural decolonial.

El primer caso: Jacob y San José [Fig. 14] [Fig. 15]

Estas dos esculturas, enfrentadas en el frente de la Torre de Jesús a 52,30 metros de altura, fueron el prototipo del experimento neo-neogótico y el origen de los demás modelos de barro, las primeras en ser realizadas y ser aprobadas por la Unidad Ejecutora Catedral y el clero vinculado a ella, como guía estilística de las siguientes, en especial, San José, que fue la primera en realizarse. Por eso resultan ser las más «tímidas» en cuanto al proyecto de un *cristianismo decolonial* propuesto, menos jugadas en la hibridación formal con tradiciones americanas: apenas una cruz pampa grabada en el poncho de José, y no constituyen el mejor ejemplo de mestizaje que se buscaba, pero no dejan de ser el origen de esa búsqueda y un tanteo hacia los receptores de la propuesta. Forman un díptico que representa la genealogía y el origen davídico de Jesús. Jacob está abrazado al árbol genealógico de Cristo, que también es un árbol que quiere hundir sus raíces en tierras americanas para liberarse de su eurocentrismo y puede asociarse al *Árbol de la vida maya*, el *yaxché* o ceiba, que estructura el universo. José, padre adoptivo de Jesús, sostiene la rama florecida de Jesé, padre del rey David, que es continuación de una de las ramas del árbol de Jacob.

Segundo caso: San Miguel Arcángel [Fig. 16]

Ubicada debajo del rosetón del frente, a unos 26 metros de altura, representa al caudillo de la montonera o milicia celestial que enfrenta al dragón satánico de siete cabezas que menciona el Apocalipsis. Es un *gaucho zurdo* porque saber usar el facón con esa mano daba fama de fiereza entre los criollos, por las estocadas del lado inesperado en los duelos criollos, ya boleó al dragón infernal y está a punto de degollarlo con varias de sus cabezas inoperantes enredadas por las boleadoras que lanzó previamente. ¡Este sí que sabe bolear los firuletes seductores y los engaños diabólicos, disfrazados de bondad civilizada! Si el *ángel de la barbarie* -gaucho y caudillo- está en el bando correcto, ya imaginamos quiénes

son los *cipayos* del incorrecto ¡El diablo se viste de civilización! Esta escultura se convirtió para mí en ícono y emblema del significante «catedral de las pampas» y, desde el punto central del macizo frontal de la catedral, con el fondo de una arquitectura purista neogótica trasplantada en la pampa, este gaucho advierte sobre los peligros del eurocentrismo rioplatense.

Tercer caso: El ángel guerrero cóndor andino [Fig.17]

Ubicado en la línea del anterior, en una esquina hacia avenida 53 y 14, a unos 25 metros de altura, representa a un guerrero originario de los Andes, con una piedra estrellada *rompecabezas* como arma y su máscara-casco de la legendaria ave. Las alas están cubiertas de ojos que evocan a las alas de los tetramorfos apocalípticos bíblicos, los cuatro seres vivientes. Sus penetrantes ojos de cóndor vigilan sobre la ciudad, como si su puesto en la catedral se transformara en un pucará, custodio de Memorias ancestrales, con el mazo rompecabezas rompe los sueños eurocéntricos que nos alienan. Habitante de los cielos y del *Pacha de arriba*, sobrevuela y protege nuestros sueños de liberación en la *Mapu* que habitamos; su escudo con la cruz chacana nos defiende de las flechas que se disparan contra nuestros proyectos de autodeterminación.

Cuarto caso: el ángel guerrero yagareté-avá [Fig.18]

Este ángel aguerrido está ubicado en la línea del anterior sobre la avenida 51 y 14. Con arco y flecha, vestido con pieles de jaguar, como las que usaban los «hombres jaguar» - *yagareté-avá*- de las selvas del norte argentino, estos guerreros despertaban temor en los españoles e incas por su bravura. Las leyendas decían que eran hombres espirituales o chamanes que se convertían en tigres y en el incanato se los llamaba despectivamente *chiri-guanos* -que significa «estiércol frío»- porque, cuando eran llevados al Cuzco como prisioneros, temblaban de frío por no estar debidamente adaptados a los climas andinos. Al igual que el ángel anterior, sus alas también tienen ojos que evocan otros sentidos: vigila el lado opuesto del anterior. El jaguar, hoy en vías de extinción por la acción del hombre, así como el cóndor, se transforma en un símbolo de resistencia y resiliencia de los que se niegan a desaparecer, o a ser desaparecidos.

Quinto caso: San Juan Bautista [Fig.19]

Ubicado en el contrafrente de la Torre de Jesús, a 52,30 metros de altura, está representado como un tehuelche-pampa cubierto con pieles de guanaco y con una caña tacuara la que, en vez de la punta de lanza, tiene la paloma de la paz del Espíritu Divino. En la otra mano lleva un cuenco para bautizar y realizar sus ritos pampas. Resignifica el pasaje evangélico que presenta al bautista en el desierto vestido con piel de camello, como un indio que vive en el desierto argentino, o sea, más allá de la frontera con la civilización

blanca cristiana, es «la voz que clama en el desierto» (Mt.3, 3) con un mensaje que parece expresar dos ideas; por una parte, *preparen los caminos del Señor* -es decir, del Dios del universo- y, por otra, *¡cuidado con las huincas!* Especie de profeta o chamán, está habituado a conectarse con lo divino, por eso puede mirar al *Gran Espíritu* o Santo Espíritu de Dios en forma de paloma «cara a cara». La sabiduría y la vida que vienen de la Mapu y del Dios que viene del Este con el sol -*Nguenechen* en la tradición mapuche- lo convierten en un referente para la construcción de una ecología de saberes en Argentina.

Sexto caso: Raquel llorando a sus hijos [Fig. 20]

Se encuentra en el contrafrente de la misma torre, a la misma altura y haciendo díptico con el anterior; evoca el episodio evangélico de la matanza de los inocentes a manos del rey Herodes. Simboliza a las madres que perdieron a sus hijos: se los mataron o los desaparecieron; las madres de la resistencia calchaquí, que preferían matar a sus hijos antes que entregarlos como siervos de los españoles o las Madres de Plaza de Mayo son tipos de este arquetipo simbólico de Raquel que lleva un pañuelo en la cabeza y lo evoca. Sus hijos están enterrados en urnas funerarias del noroeste argentino, como en los ritos funerarios precolombinos. En sus brazos sostiene a un bebe asesinado por los soldados, el «angelito» que le deforma la cara en un grito de dolor. Este grito de Raquel, además de la icónica obra del expresionismo de Edvard Munch, hace alusión a las tallas populares del santafesino Juan de Dios Mena (1897-1954) como *Canción de cuna* y *Llanto*, a otros Cristos latinoamericanos gritando y a otros trabajos anteriores de mi autoría, en los cuales el grito es protagonista. Sin ir más lejos, este grito se repite en la Virgen dolorosa del *Tímpano de la Pasión*, así como en varios personajes de las estaciones del Vía Crucis de esta misma catedral. Representa el grito de todos los que, en su dolor, se sienten abandonados de Dios, a aquellos convertidos en no-Ser, asumidos en el grito a Dios Padre de Jesús crucificado: «Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?» (Mt.27, 46 y Mc. 15, 34).

Séptimo caso: El rey mago inca [Fig.21]

En el contrafrente de la Torre de Jesús, ubicado a 52,30 metros de altura, lleva en su poncho inca ofrendas de oro a la divinidad cristiana nacida en el Río de La Plata. El oro que lleva, según la tradición andina, representa la esencia brillante de Dios y no posee valor monetario, sino sagrado. La ofrenda sagrada del oro es análoga a la ofrenda del pan y el vino en la celebración de la misa cristiana. Los españoles con otros criterios y rayana ignorancia, no dudaron en derretir sus áureas imágenes sagradas para convertirlas en lingotes y hacer monedas para enriquecer a la metrópolis colonial y a ellos mismos individualmente; con la excusa de combatir la idolatría indígena, se convertían en sacrílegos y adoradores del dios dinero. En su falda lleva unas *cabezas trofeo* de tradición

Tiahuanaco y Chavín, que recuerdan las costumbres de sus antepasados para resaltar su renombre y posición social, incluso, posiblemente, su función sacerdotal ya que este rey es el Inca. Forma una trilogía con el rey mago africano -representante de la negritud- y con el rey mago chino -representante de las culturas orientales- cercanos a él en la torre. Incluso podemos relacionarlos con los reyes magos europeos del *Tímpano de la Natividad* que llegan en barco; una convergencia intercultural en el Río de la Plata.

Octavo caso: Cristo Rey [Fig.22]

Está emplazado a 71, 20 metros de altura, en el contrafrente de la Torre de María, sobre la avenida 51; es un Cristo Rey americano «viracochizado», un Cristo-Viracocha, un «Señor de Pacha» -escándalo para los ortodoxos de teologías europeas- inspirado en el personaje principal de la *Puerta del Sol* de Tiahuanaco, Bolivia, y en las decoraciones con *cabezas trofeo* de los pueblos andinos prehispánicos. Mezcla con símbolos apocalípticos bíblicos -mundo, libro con siete sellos, hoz, cetro y corona y manto real- el simbolismo andino de las cabezas cortadas -poder, sacralidad, importancia social, liderazgo, sacerdocio- que resignifican las cabezas de los tetramorfos bíblicos o los evangelistas -el hombre, el águila, el toro, y el león-.

Noveno caso: Tímpano del Nacimiento [Fig. 23] [Fig.24]

Sobre el portal izquierdo del frente de la catedral, se encuentra el niño-Dios que nace en una toldería pampa a orillas del Río de La Plata, sobre una manta decorada con la planta de la catedral, en este desierto ha armado su morada una divinidad reacia a los halagos de la civilización; una María acriollada lo amamanta y el gaucho San José contempla la escena. Los animales bíblicos del pesebre son reemplazados por un ñandú, una vaca y un caballo, como representativos de la pampa argentina; detrás de ellos se hallan los maizales de América y en el costado derecho se ve a los pastores que vienen de distintas regiones de Argentina. Arriba de ellos, el desembarco de los reyes magos que vienen de Europa guiados por el ángel -por eso dejan su barco en el estuario y se acercan a la orilla ensenadense en bote- y no vienen a América a conquistar y saquear, sino a traer ofrendas. Un rayo de luz proveniente de las manos del *Tata* Dios en el vértice del tímpano señala en lugar de la hierofanía, donde en un futuro se construirá la ciudad de La Plata. Los pechos cargados de leche de una Virgen-madre, paradoja sagrada fecundidad, se vinculan a la fecundidad de la Madre Tierra y marcan un contraste con los pechos dolientes de Raquel que no pueden amamantar a sus hijos asesinados. Aquí la *Mapu pampa* es receptora de un poder sobrenatural que la fecunda y sacraliza y que no todos los intelectuales europeizados están en condiciones de ver o sentir debido a sus prejuicios racionalistas; la religiosidad popular, por el contrario, no tiene problemas con las mezclas y sincretismos, ni se deja avasallar por las ortodoxias de teologías foráneas no inculturadas. De alguna

manera, el relato de este relieve actúa como relato-síntesis de todo el proyecto iconográfico de las esculturas del completamiento y de sus búsquedas. La inculturación y descolonización de la Fe cristiana en América es un lugar donde, como cristiano latinoamericano, siento el compromiso, porque no se trata de rechazar el cristianismo sin más -por eurocéntrico-; para los que todavía creemos en él como válido dador de sentidos, sino de buscar formas de americanizarlo, de encontrar nuestra diferencia propia dentro de la unidad del cristianismo. A pesar de las sombras dejadas en América, todavía somos muchos quienes creemos en sus luces y quienes realizamos esfuerzos por arraigarlo más allá de formas superficiales... pero esto constituye un debate al interior de la comunidad creyente a la que pertenezco.

Proceso creativo, materiales y técnicas utilizadas para realizar las esculturas

El proyecto iconográfico de las esculturas parte del diseño de modelos cerámicos con chamote; se eligió este barro para lograr un efecto de tosquedad pétreo, y miden aproximadamente 40 centímetros de altura. Se tardó poco más de dos años en completar la totalidad de los modelos, entre 1997 y mitad de 1999. Estos luego se fueron entregando a los escultores de la empresa constructora de las torres, quienes los reprodujeron en esculturas de 3 m promedio, tallados en bloques de poliuretano expandido [Fig. 25] y aplicando luego capas de resina poliéster con filtro ultravioleta y fibra de vidrio, para acabarlos en símil piedra espolvoreando arena de piedra de cuarzo y reforzando las sombras con laca negra a fin de darles un efecto teatral; básicamente son de materiales plásticos y piedra de cuarzo molida como recubrimiento. Los Apóstoles de los pórticos fueron hechos con la misma técnica, solo que el recubrimiento se hizo en cobre por baño electrolítico. La totalidad de las esculturas y relieves se concluyeron y colocaron en las ubicaciones arquitectónicas previstas por los fundadores del proyecto en un período de 6 meses, algunas se terminaron de colocar pocos días previos a la inauguración de las obras el 19 de noviembre de 1999, en una colocación a contrarreloj.

Aquí se podría establecer un debate sobre los criterios litúrgicos de los materiales porque, para el uso en obras sacras, la tradición cristiana requiere materiales nobles; el plástico, como sucedió en su momento con el cemento, a pesar de las ventajas tecnológicas que ofrece, es mirado con desconfianza en el arte sacro y se lo considera inferior ante materiales como el mármol, la piedra o la madera. Cabe preguntarse ¿con qué criterio de nobleza se mide? El arte popular nunca se hizo problema al respecto ya que lo que importa no es tanto el material en sí mismo sino la nobleza de sentidos que expresa el trabajo y el trabajador; desde «el sentido» puesto en obra, puede resultar más noble una obra en papel

o plástico que una en oro. Creemos que es el fundamento del sentido que opera en ella y no el material lo que otorga valor a una obra de arte sacro.

Respecto del proceso creativo del proyecto, se llevó a cabo una primera etapa fundamental de estudios previos, reflejados y actualizados en el marco teórico e historiográfico señalado en los capítulos anteriores: la búsqueda de fundamentos teológicos, filosóficos y estéticos, de historiografía argentina, aspectos salientes de la teoría del gótico, temas de teoría patrimonial, etc. para armar una poética. Asimismo, hubo otra serie de estudios sobre cada uno de los personajes y los temas escultóricos por representar, su valor simbólico para el cristianismo y sus tradiciones iconográficas, sus antecedentes en la historia bíblica, de la Iglesia, y sus implicancias catequístico-teológicas, así como la canónica eclesiástica para las imágenes religiosas, etc. que devinieron a su vez en vínculos y círculos hermenéuticos «entre» teorías y prácticas artísticas. Todo eso en función de evitar repetir soluciones anteriores y desarrollar un pensamiento visual propio en el que, al mismo tiempo, se pudiera identificar la comunidad cristiana rioplatense, desde un gótico regional a medida. Gran parte de estos estudios no fueron explicitados en esta tesis porque hacen al circuito catequístico visual que, por su extensión, hemos dejado de lado.

Luego vino, si bien en varias ocasiones en simultaneidad con lo anterior, la etapa del trabajo en taller y mis rituales: el rezo, la meditación frente al material -barro o madera- y a medida que entraba en conexión, el olvido de todo lo aprendido, el tanteo y el ingreso en un diálogo intuitivo-empático con el material, con algo de zen por influencias de las artes marciales orientales. Se dan momentos de silencio y momentos de música de fondo, aroma de sahumerios, incluso rituales de sangre y sudor ya que resulta inevitable que en algún momento del trabajo se produzca un corte o herida en la mano que es aprovechado para empapar con algunas gotas de sangre el material. *Ritos* dentro de procesos creativos, en sintonía con la estética de Rodolfo Kusch, para quien -como vimos antes- el arte latinoamericano y popular, más que un objeto artístico es un ritual. En general, llevé a cabo el trabajo sin bocetos previos, salvo por algunos esquemas simples con palabras fuerza adosadas que estimularan la acción desde alguna idea a la manera de mantras por escrito. Improvisando sobre la marcha, dejándome llevar, fluyendo, tratando de olvidar las construcciones teóricas que paralizan y atan, estimular la «no mente» para que surgiera algo más profundo a partir de estados emocionales que -como se comentó más arriba- son más próximos al *Estar*. Hasta que, después de muchos tanteos sobre la forma, de idas y vueltas sobre el material, parecía -por pura intuición- que el modelo ya estaba listo. Y así, con cada uno de ellos. Un ayudante -Esteban Feyling- colaboró preparando lo grueso o bien terminando algún detalle cuando los tiempos de entrega apuraban.

Unos de los motivos fuertes por los cuales elegí el barro y el modelado fue justamente la docilidad y su rápida respuesta al *fluir* de la mano, evitando así que los pensamientos -que pueden actuar como los del ciempiés que se puso a pensar en cada una de sus patas y, abatado, ya no pudo caminar más- me demoraran. A diferencia de algunos artistas que no soportan lo caótico y desordenado en los procesos y necesitan de algo concreto y ordenado subestimando así la idea de improvisar sin dejar rastro y necesitan de *puntos fijos* documentados y documentables a modo de brújulas o mojones investigativos y prefieren contar con bocetos; en mi caso, porque considero que el proceso y la obra no generan una «cosa» sino un *evento*, casi no cuento con nada, vacío hecho proceso. Esto me generó algunos inconvenientes: con los primeros diseños cerámicos a escala de las esculturas ya terminados, algunos diputados provinciales querían ver «los bocetos» ya que les parecería obvio en su preconcepción del arte, que *debían* estar; al no existir estos y a fin de satisfacer su pedido, armé unos *bocetos póstumos*. Evito documentar porque me distrae de vivir el proceso como un evento que fluye en el momento presente y no quiero que las fotos me hagan perder la fiesta del arte. En otros aspectos de la vida puedo tener fijaciones y contar con documentaciones respaldatorias, pero justamente en el arte es el único lugar donde logro más frecuentemente el *fluir* altamente liberador. El momento crucial de la praxis productora de mi arte, la investigación intuitiva, atenta contra el posterior de la investigación teórica, que constituye más un momento *para los demás*. Al respecto, en la actualidad y por solidaridad, a veces intento -en la medida de lo posible- dejar alguna documentación del proceso de algunas obras para algún potencial interesado.

En el caso de las esculturas talladas en poliuretano, fueron reproducidas por varios escultores - un grupo platense, otro de San Luis y un par de escultores de origen ucraniano y ruso, dirigidos todos por Mariano Romulo-; el método era copia, casi siempre a ojo, respetando las *distintas manos* de aquellos, siempre y cuando no desvirtúen el sentido del proyecto, de caer en ello, se pedían las correcciones pertinentes, esa es la razón por la que presentan variaciones no fundamentales respecto de los modelos cerámicos y no son copias exactas.

Desafíos y posibilidades de un neogótico por hacerse

Una de las primeras decisiones que tuve que tomar en el diseño de la poética escultórica fue elegir entre la mimesis basada en modelos góticos y neogóticos europeos -la lealtad a sus ortodoxias formales- o bien una salida totalmente nueva. La primera posibilidad -que sé que muchos hubieran preferido, porque me lo han hecho saber- fue descartada de inmediato ya que iba en contra de lo que venía desarrollando como imaginero religioso desde hacía varios años y hubiera significado una traición a mí mismo además de a lo

popular, por *desarraigadas*. Un *gótico de imitación*, aunque hubiese estado en sintonía visual con la catedral proyectada por los fundadores era, en mi parecer, inviable por inauténtico porque hubiera sido, en el mejor de los casos, un original *ensamblaje* de soluciones escultóricas góticas europeas en una especie de *catálogo* o síntesis -como la catedral lo es de la arquitectura gótica- y, en el peor, una burda copia idealizada insignificante: la ilusión de ortodoxia con los mejores recursos escultóricos medievales reunidos ficticiamente en un *neogótico europeizante en América*, versión de *Europa medieval en América*. No hubiera dejado de ser original el rejunte, hasta quizás interesante, pero reforzaría la idea de América como *apéndice novedoso de Europa*. La otra posibilidad era introducir el lenguaje escultórico que venía desarrollando por entonces, algo más parecido a un *expresionismo latinoamericanista*, sin preocuparme tanto por lo gótico; una especie de expresionismo basado en el arte de los talladores populares del norte argentino, mezclado con formas medievales europeas y precolombinas. Un encuentro de artistas que me movilizaban, y aún lo hacen: Alberto Breccia, Otto Dix, Molina Campos, Juan de Dios Mena, el maestro Mateo de Santiago de Compostela, los imagineros guaraníes de las misiones jesuíticas, o bien los maestros de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, entre otros. Otro *rejunte*, más valioso a mi modo de ver. Pongo como ejemplo de ese lenguaje a mi *Cristo americano* (1992) [Fig. 26] o bien a mi *Cristo Pachacuti* (1997) [Fig. 27] ambas tallas en madera, en las que introduje diversos elementos resignificados y citas de las culturas Chavín y Tiahuanaco, el arte medieval junto con el expresionismo europeo, y recursos artísticos contemporáneos. Estas obras mías previas influyen directamente en algunos de los diseños de la catedral; sin ir más lejos, pongamos como ejemplo las dos mencionadas -basadas en la americanización del *Descendimiento de la Cruz* de Antelami de Parma (1178) y *El grito* de Munch (1893)- que se reflejan en la estructuración del vínculo formal entre Cristo y María en el *Tímpano de la Pasión* y en el grito deformante de dolor de la madre. Era inevitable que resultasen *desagradables* al paladar de arte sacro más tradicional, y que fueran más difíciles de ubicar en una Iglesia⁵⁷. Al mismo tiempo, varios de sus recursos formales contemporáneos -un elitismo de especialista- podían resultar incomprensibles, insignificantes o bien ajenos para el arte de los talladores populares y para los gustos más *tradicionalistas* en arte sacro. Esta vía, tal como la venía llevando, tampoco parecía posible, además, porque quienes me contrataron hicieron el pedido expreso de «suavizar» mi lenguaje porque la mayoría de los fieles cristianos -y varios sacerdotes- no estaban acostumbrados a aquellos recursos artísticos y su gusto en

⁵⁷ Cuando, años después, quise repetir el gesto y la estructura de la crucifixión del *Tímpano de la Pasión* de la catedral de la Plata en otro grupo escultórico de la crucifixión para una iglesia de Bahía Blanca, el obispo del lugar solicitó que eliminara el grito deformante de dolor del rostro de la Virgen junto a la Cruz, que fue reemplazado por una mueca «más clásica» de dolor.

imaginería religiosa era más conservador. De todos modos, logré filtrar bastante de este lenguaje en las obras de la catedral y, humildemente, creo que le dio una impronta local más interesante. Por ende, el verdadero desafío era cómo hacer que se pudieran «digerir» mis formas sin tanto problema en ambientes de por sí más tradicionales en lo artístico y religioso por lo que se hacía necesaria una *tercera vía*: hallar algo *intermedio* entre el gusto tradicional y mi experiencia de ese momento en arte sacro, sin renunciar al fondo de sentido de mi lenguaje.

Esta problemática de la interacción de gustos diferentes había sido estudiada por Pierre Bourdieu en *Elementos para una sociología de la percepción artística* (1971) y también por Enrique Dussel de manera indirecta en varias de sus obras a partir de los 90, cuando señalaba la tensión existente entre la *vanguardia* y la *retaguardia* en los artistas populares mencionada en el marco teórico. El pensador francés explicaba cómo los condicionamientos sociales de la recepción y sus distintos niveles de significación cuentan con claves propias que hacen que las personas y los grupos miren las obras que les parecen extrañas desde sus propias categorías perceptuales y sus grados de competencias, que se miden por el grado de dominio del instrumental necesario para apropiárselas y por el grado de dominio de las complejidades internas de cada obra. Se debe tener en cuenta, además, que en una misma sociedad y época conviven distintos tipos de competencia artísticas con lo cual la legibilidad de una obra se encuentra en relación directa entre la distancia entre el nivel de emisión -el lenguaje del artista en su obra- y el nivel de recepción -o sea, los códigos que domina el público-; si la distancia es grande por el lenguaje complejo o elitista de los artistas, es de esperar el rechazo del espectador que no lo domina o bien su indiferencia. Como mi interés era -y sigue siendo el día de hoy- que mi propuesta llegue a un público lo más amplio posible y que pueda volverse popular -la catedral constituye una plataforma singular para eso- no tuve problemas en aceptar «bajar el volumen» de mi lenguaje como estrategia para hacerlo más extensivo sin renunciar a un núcleo innegociable. La solución al problema receptivo que ofrece Bourdieu (1971) es suministrar al mismo tiempo que la obra los códigos para decodificarla, brindar las herramientas necesarias para hacerla accesible y no elitista; y en ese sentido se dieron conversaciones y charlas que varias veces incluyeron debates acalorados con el arzobispo y sacerdotes, los arquitectos e ingenieros y otros profesionales. En ellas intenté ofrecerles justificaciones para mis decisiones y mis formas. Luego con el público más amplio, en la exposición de los modelos cerámicos en el Museo de la Catedral, contribuí con la publicación del texto *Guía de las esculturas* para visitantes y turistas, además de otras charlas explicativas de difusión, y esta tesis, que significa un nuevo aporte al respecto.

Néstor García Canclini (2013: 138-155) se cuestiona, muchos años después de Bourdieu, si es posible abolir realmente la distancia entre los artistas emisores y sus públicos heterogéneos, ya que varios estudios habían demostrado que el hacer más legible la obra no necesariamente reducía la distancia entre ellos ni modificaba demasiado los patrones perceptivos del lector, tampoco hacían más digerible la obra. Por eso, señala que, después de 1980 se tendió a restaurar la autonomía del campo artístico y su profesionalización en cuanto a la producción de sentido, ya que siempre existirá una distancia entre artista y público, que no debería entenderse como *incomprensiones* de los segundos respecto de los primeros, puesto que el público siempre generará *sus propias interpretaciones* desde sus propios modelos receptivos más allá de la propuesta del artista. Otra cuestión cercana a esta es pensar que existen interpretaciones «correctas» y en arte sacro constituye un tema importante por el aspecto doctrinal del contenido. Lo correcto o incorrecto implicaría modelos autoritarios o, por lo menos, modelos de autoridad doctrinal como el caso del Magisterio eclesiástico que marca los límites de lecturas ortodoxas posibles y de prácticas artísticas canónicas y prohibidas para aquellos que quieren seguir dentro de la comunidad semiótica de la Fe. Esto no impide realizar *nuevas lecturas posibles*, a sabiendas de que, si se traspasan los límites hegemónicos de la ortodoxia eclesial del momento, es posible que la pertenencia a la comunidad se vea cuestionada. Viceversa, también es necesaria la tarea de aquellos que cuestionan proféticamente los límites a fin de visibilizar las hegemonías que los sostienen, y poder actualizar situado el mensaje de la Fe. Existen «pactos de legitimidad», sostiene Canclini, que establecen una comunidad interpretativa amplia para cada época y sociedad, que mantienen el funcionamiento del campo artístico y reducen los desencuentros. Con esto quiero decir que moderar mi lenguaje en función de una mejor comprensión del público, en realidad, quizás, estaba más bien dirigido a acortar la distancia con el Magisterio eclesial -quienes marca los límites del arte sacro- que con el público que, de todos modos, realizará su propia lectura con acercamiento -o no- a mi propuesta, ya que el Pueblo tiene su propia conciencia desde dónde leer y desde dónde apropiarse.

Elegí el camino del medio, con su propio riesgo: el de la mediocridad. Traté de moverme en una línea de frontera entre lo tradicional y lo contemporáneo, entre lo ortodoxo y lo heterodoxo, entre lo europeo y lo americano, entre la catequesis cristiana por medio de las imágenes y la crítica historiográfica descolonizadora a través de ellas, entre lo personal y lo comunitario, entre lo culto y lo popular, entre lo original individual y lo anónimo colectivo, entre la vanguardia y la retaguardia, entre la reflexión teórica y la práctica artística, entre mi ego y el de los otros.

¿Cómo inventar una poética neo-neogótica?

El camino del medio también implicaba encontrar una poética goticista que no fuera una copia de producciones góticas, pero tampoco una propuesta totalmente ajena al gótico y al neogótico de la catedral en la que se inscribirán. Cómo hacer que mis esculturas pudieran, sin llegar a ser europeizantes, reconocerse como de la familia gótica... primos lejanos americanos. Para ello recurrí, como describimos en los capítulos referentes al mundo gótico, a la historia del arte, al árbol de origen familiar, así como a algunos teóricos considerados clásicos que habían reflexionado sobre esta poética. Comencé a jugar con algunos de sus conceptos y con formas góticas para descubrir qué era para mí lo esencial del gótico detrás de sus variaciones históricas y geográficas, para apropiármelo, hacerlo mío, y resignificarlo para la ocasión. Decidí que, para continuar con mi lenguaje, «mi» neogótico sería prioritariamente, por principios de expresividad, más fuerte que el europeo, un goticismo expresionista latinoamericano. Este aspecto se habría de concentrar principalmente en rostros, manos y pies y por ello decidí dejar a todos los personajes escultóricos descalzos, a modo de signo de pertenencia a un lugar sagrado, según el pasaje bíblico (Ex. 3,5) mientras que los ropajes se regirían por principios más abstractos y geométricos, más románicos o del gótico primitivo, y con recorridos visuales en sus pliegues, como si continuaran las nervaduras de la arquitectura y las disparasen centrífugamente en varias direcciones, o al revés, las juntaran centrípetamente en algún punto de la vestimenta; en este punto tengo que reconocer mi deuda directa con las interpretaciones de Worringer en *La esencia del estilo gótico* (1957 [1911]) que tomaba como apunte. Las exageraciones de tamaño, y deformaciones, grotescos o el uso de perspectiva jerárquica o perspectiva inversa completan la búsqueda expresiva de un gótico «con carácter» más que de un gótico bello, más próximo a los inmodismos del gótico carnavalesco popular y sus críticas burlonas a la ortodoxia. Quería un neogótico *fuerte* y sin virtuosismos, que supiera representar en forma escultórica a hombres y mujeres acostumbrados al dolor y a la resistencia, a vivir en los márgenes, forjados como los pobres de nuestra América, duros y un tanto toscos ante la gente culta y civilizada. Otra característica que intenté utilizar fue el alargamiento o estiramiento de las figuras, a modo de expresión de esa espiritualidad que veía Ruskin en este estilo medieval. Entendí lo gótico como una síntesis o evento de transición entre lo romántico y lo renacentista, entre lo simbólico medieval y lo mimético clásico y como un estilo mestizo, hijo de dos paradigmas epocales diferentes, y de geografías y culturas diferentes. El mestizaje y la flexibilidad en el gótico europeo medieval me permitían justificar el objetivo que me había planteado: crear un *gótico mestizo americano*. Para esto también contribuyó en gran medida conocer la historia y expansión del neogótico por América y las resignificaciones de su sentido originario. Por otro lado, la terminación de la catedral de La Plata coincidía

con el cambio de milenio; me pareció que esto ponía al neo-neogótico platense más en sintonía con el *milenario* del románico tardío, en cuanto a expectativas apocalípticas y esperanzas de cambio en la nueva etapa que se abría. Además, consideré como parte del ADN originario del mismo gótico medieval al relajamiento y la distensión postapocalíptica de comienzos de milenio, cuando el fin del mundo no se produjo y me pareció que a este gótico a contramano y contra geografía, no le venía nada mal una *inversión milenarista* para que volviera a tensarse un poco en sus nuevos miedos ante los desafíos identitarios del siguiente milenio: la cita románica acompañaba este pachacuti como la crisis de un vuelco, el de la inversión de un cristianismo eurocéntrico americano a un cristianismo decolonial. Me resultó tentador diseñar esculturas postgóticas en los albores del siglo XXI, que evocaran a su vez los condicionamientos pre-góticos del siglo XI presentes en el origen del gótico, en un lugar -la pampa argentina- donde no tienen sentido histórico ni el románico ni el gótico y, de esta manera, reafirmar las incoherencias y enajenaciones del historicismo decimonónico en América y, en particular, en nuestra ciudad. Por otro lado, estaba la búsqueda deliberada de tosquedad y la ausencia adrede de virtuosismo técnico o refinamiento mencionados que lo aproximaban aún más al románico y, además, a la *supuesta* tosquedad con que las elites cultas veían al arte popular y al arte mestizo americano desde la colonia. Incluso se sumaba a ello alguna tendencia a lo grotesco o al *kitsch* desde los materiales plásticos utilizados en las esculturas emplazadas en la catedral que alejaban de aquella idea arraigada de « nobleza de materiales ». Coloqué también algunas esculturas que citaban más directamente al gótico medieval como la de *Santa María Madre de Dios*, en la torre de María, que alude a las *vírgenes con el niño* o *vírgenes bellas* góticas como para mostrar con esas figuras la filogénesis gótica detrás de mis diseños, en un juego de doble ciudadanía entre el mundo gótico y el nuevo mundo.

¿CONCLUSIÓN, EPÍLOGO O APERTURA?

Refundar la ciudad desde una puesta en escena liberadora que nos habilita el montaje patrimonial e historicista de un neo-neogótico mestizo rioplatense contemporáneo desmontable

En capítulos anteriores consideramos cómo el neogótico del siglo XIX surgía en Argentina y en Latinoamérica como montaje escenográfico que, desde otros tiempos y otros materiales y otras tecnologías -como el hormigón, las estructuras de hierro y cristal, la luz eléctrica, las cañerías de agua, los revoques símil piedra, etc.- quería dar la apariencia de estar ante el gótico de una cristiandad medieval renacida en plena Modernidad: sin embargo, era un estilo creador de espejismos o imaginarios ficticios que fundamentaban ideologías disfrazadas de «neutras» y «universales» en una cristiandad abstracta. El ilusionismo de que ese edificio nuevo estaba avalado por una historia inmemorial o por una antigua tradición del cristianismo cuando, en realidad, no tiene ni historia ni tradición cristiana en América, porque es huérfano en estas tierras y se saltea la verdadera historia local del cristianismo. Recién a finales del siglo XX podemos adjudicar una mínima tradición americana centenaria a lo gótico, vale decir «de anteayer»; por eso, el neogótico del viejo mundo en el nuevo mundo es *doblemente aparente* y doblemente «en-ajenante» -apariencia de una apariencia- casi un despreciable fantasma platónico. La arquitectura se transforma, así, en el soporte escenográfico de un discurso ideológico sobre la modernidad y sus relaciones con la historia de una élite enajenada si bien, a la moda, que se pretende moderna, y de una Iglesia anacrónica que resiste la adaptación a los nuevos tiempos y a sus nuevas categorías desde ilusionismos eurocéntricos medievalistas y escolásticos que la mantenían en su zona de confort, aunque lejana al Pueblo. También consideramos en los párrafos de este trabajo, cómo en la ciudad de La Plata Pedro Benoit adopta el gótico por considerarlo la forma en arte más representativa y original del cristianismo «universal», una postura nada original si tomamos en cuenta a Hegel, Ruskin y Viollet-le-Duc. Era la forma *más* representativa para y según una elite culta nacional a la que no le importaba que fuera, en la realidad, la forma *menos* representativa para un catolicismo tradicional y popular americano, que, a decir verdad, no cuenta, porque las jerarquías eclesiásticas argentinas tienden a acercarse más a las elites «ortodoxas» eurocéntricas y no tanto a lo sincrético, supersticioso y heterodoxo del cristianismo latinoamericano, un cristianismo *mestizo carnavalesco* de larga tradición barroca *desde abajo*. Gigantesca catedral en el infinito horizonte plano de la pampa, un hito urbano de *status quos* negociados y consensuados *desde arriba*. Una *apuesta* y una *puesta* protagónica de la religión oficial y constitucionalmente reconocida en la escenografía urbana de una Nación argentina en búsqueda de liderazgo regional. De la misma manera, nuestro afamado arquitecto adoptó

para el rol coprotagónico al neoclásico ecléctico para los edificios civiles, por su aptitud actoral para representar a las formas constitucionales de gobierno: republicana, federal y democrática representativa -otra ilusión del europeísmo para formas americanas de gobierno, ilusión de la ilusión si se toman en consideración el fraude y las prohibiciones electorales, empezando por las mujeres y los considerados insanos sociales-; Benoit supo ser *iluminador* de aquella puesta en escena civilizada de la generación del 80 bajo la batuta de Dardo Rocha y la productora de Julio Argentino Roca. La Plata, una mega producción escenográfica urbana: la de la ciudad del futuro. La envidia de las ciudades de Julio Verne, porque este solo las escribió en papel. Con la actuación estelar de un gobierno y una generación que representaba un rol épico protagónico -con roles dramáticos de reparto para los indios, negros y gauchos- logró escribir, a fines del siglo XIX, el *best seller* del triunfo de la civilización sobre la barbarie. Con su bello guión de «paz, unidad y armonía entre los argentinos». La Plata esconde entre bambalinas urbanas deslumbrantes, un drama mayor de exterminio y exclusión que la hicieron posible y que pesa más en la memoria de la Mapu que el gasto faraónico en obra pública con su deuda para el gobierno. Su construcción sería impensable sin las tierras ganadas a los indios y la riqueza que ello permitió para una argentina agroexportadora. Como en el teatro, supieron poner la luz adecuada en algunos lugares y generar así la magia de desaparecer de la escena a varios de sus actores no deseados o bien de mejorar la apariencia de las estrellas protagónicas genocidas, resaltando sus maquillajes de inocencia. La desaparición de personas y el genocidio, no fue un invento de la última dictadura cívico-militar, hubo varios tipos de desapariciones y otras formas de genocidio a lo largo de la historia nacional y la latinoamericana, algunas más cruentas que otras, desapariciones forzadas al fin de todas formas. Teatro y campaña política irrealizando dramáticamente la realidad en un guión elitista y paternalista de un Estado rico que dejó a muchos argentinos pobres y fuera, fuera de escena, sin aforar.

El neo-neogótico de las esculturas tiene intención de constituir un contra-relato de aquel guión -antidiscursio- buscando visibilizar lo que el otro busca ocultar, cambiando los focos lumínicos, a modo de un interruptor de luz reflexivo que enciende o apaga determinadas zonas del discurso que nos presenta la ciudad y la catedral. El proyecto de terminar la catedral en los albores del siglo XXI puede interpretarse como si, en el acto de la puesta en escena gótica, de repente cambia al director y el nuevo decide poner en primer plano aquello que el anterior ocultaba de la escena: a los actores considerados secundarios, a los maquinistas, a los utileros, a los objetos de utilería y a las máquinas que hacen a la magia del teatro -entre estas últimas, las famosas máquinas de humo- y, luego, manda al fondo a los actores principales del director anterior, si bien el escenario es el mismo. Muchos consideraron este cambio una traición a la ópera; otros vieron en él un vuelco

creativo -*un pachacuti*, la puesta en obra de otra verdad, la verdad *pa'mí*-. Como resaltando esa gigantesca puesta en escena y su utilería, estaban desde el presente los procedimientos técnicos de las nuevas esculturas, no muy lejanos al de la escultura teatral -al menos, como se trabajan en el Teatro Argentino de La Plata- solo que, en lugar de forrar con resina y fibra de vidrio, se forra con tarlatán o papel, con cola y engrudo y, en vez, de poliuretano expandido, se prefiere poliestireno expandido para tallar. La liviandad real y la apariencia de solidez y peso son las características de estas esculturas casi de utilería teatral las que, más allá de no sobrecargar con su peso los cimientos de la catedral, su verdadero rol operativo fue el de poder armar mejor la puesta de un contrarrelato. No puedo sostener que el cemento sea más noble que los materiales plásticos para generar lo simil pétreo, sí sé que, en esta gran puesta en escena, hasta los materiales actúan. «Hacer mamotretos de telgopor es la única manera de terminar en tan poco tiempo tantas esculturas» decía uno de mis profesores de la facultad, pensando en métodos más tradicionales y presuntamente «más correctos» de hacerlas -acordes con la catedral- sin saber que ese camino denostado por él había sido el elegido: toscas esculturas de plástico aparentando piedra parecían introducir «un arte berreta» -quizás un *kitsch* rioplatense- en el hermoso, pulcro y virtuoso purismo eurocéntrico de la catedral pensado por Benoit, generando así un efecto de shock que cuestione desde el contraste, y manifieste la noción de *diferencia colonial* de la que habla Walter Mignolo en *El giro decolonial* (2000).

Como una nota al margen que fagocita el centro del proyecto desde cuestionamientos estéticos puedo agregar el asunto de «la calidad artística» de estas esculturas. Fue un último despertar ya que, si bien mi arte buscaba formas decoloniales, mi sensibilidad estética seguía estando colonizada inconscientemente por la categoría europea de la calidad, la *qualitas*. Pensaba en tosquedad, pero pedía inconscientemente perfección y virtuosismo; relativizaba el valor simbólico de los materiales, pero, en el fondo, hubiese preferido piedra o mármol a los plásticos símil piedra y sus tecnologías. Me parecía que los escultores de la empresa se habían pasado de rosca en el tema de la tosquedad de las esculturas comparando con mis diseños cerámicos -con «demasiado toscas» interpretaba como «falta de calidad» y me volvían a la mente las palabras de mi maestro mencionadas más arriba: «mamotretos, mamotretos»-. Confieso que eso me avergonzó largo tiempo, porque a mi parecer del momento las esculturas estaban demasiado desintegradas de la arquitectura y como más feas y toscas de lo que los diseños proponían. Mi sentir colonizado no coincidía con mi pensar que estaba en proceso de descolonización. La descolonización del saber no había llegado a lo profundo de los niveles estéticos. Esa superficialidad decolonial manifestada en la vergüenza no me permitía considerar que el trabajo colectivo de los escultores y su terminación más grotesca era, en realidad, lo que generaba el verdadero contraste que buscaba para un antidiscurso artístico. El paso que mis diseños

no se habían atrevido a dar quizás por una timidez rioplatense, «la culpa» eurocéntrica, la vergüenza colonial que implica apartarse demasiado de lo occidental aunque nos lo propongamos, se dio en el trabajo colectivo con los escultores de la empresa y, cuando el despertador decolonial sonó otra vez -varios años después de concluidos los trabajos de la catedral- movilizó en esta ocasión mi sensibilidad en un *Pachacuti estético*; así, lo que antes fue motivo de vergüenza, se convirtió en orgullo y, quizás, con esto, mi blanquitud logró mestizarse un poco más. En las tallas posteriores del Vía Crucis sucedió lo contrario: busqué calidad visual y virtuosismo del oficio de tallador -por si alguien se confunde y piensa que el arte latinoamericano y el arte popular no se caracterizan por la calidad comparando con el europeo, o que no sabemos trabajar-; arte no es cuestión de calidad, es cuestión de sentido y de cómo lo transmitimos mejor. Descolonizar la propia sensibilidad en función del sentido fue un fruto no buscado del todo y del que, hoy, estoy agradecido.

En cincuenta o en cien años, la catedral y sus esculturas podrán sugerir cosas diferentes a las que sugieren en la actualidad o, quizás, no sugieran nada, pierdan su sentido al punto de que, si en el futuro afirman «esas torres están de más» o bien, «sus esculturas son un zafarrancho patrimonial, mejor que no estuvieran» se ha previsto la posibilidad de *desmontarlas*, de ser necesario hacerlo. Sus técnicas constructivas contemporáneas y sus materiales livianos lo han tenido en cuenta siguiendo las últimas recomendaciones de la teoría patrimonial. Se realizó un intenso trabajo profesional de ingeniería y tecnología de los materiales bastante interesante acompañando a las intervenciones patrimoniales de la catedral y su nueva puesta en escena. El completamiento de la catedral es *una sugerencia* que pueden desechar las generaciones futuras. No obstante, la posibilidad, ese «desmontaje» futuro también quedará en su historia y habrá que dar cuenta de él, como nosotros hemos intentado fundamentar y dar cuenta de nuestro montaje actual. El completamiento deja abierta la tensión para elegir dónde posicionarnos, por eso decimos que más que conclusión y completamiento, lo realizado significa *apertura y complementamiento*.

Un neogótico contemporáneo que lee o interpreta las condiciones pasadas de producción de un neogótico decimonónico que, a su vez, es una reflexión historicista sobre las producciones de un gótico medieval -y este, a su vez, puede llevar a otras consideraciones sobre los pueblos godos o visigodos previos y a sus producciones anteriores-; un neogótico de estas características puede concertar distintas perspectivas historiográficas e ideológicas que las de sus predecesores, más aún si las reflexiones se hacen desde América. La puesta en escena del gótico europeo en otros tiempos y geografías implica montajes ideológicos-estéticos, e incluso religiosos y políticos diferentes. Como lector de mi propia obra -pasadas más de dos décadas de la realización- alcanzo a ver cosas en ella

que se me escaparon en el momento de su ejecución; incluso algunas lecturas y sentimientos actuales resultan antagónicos a las de aquel momento, por ejemplo, mi rol de *traduttore traduttore* en ese entonces no estaba tan claro y hoy el imaginero religioso cede el lugar al *intérprete crítico*. Más allá de sus valoraciones artísticas y estéticas, el neo-neogótico escultórico de la catedral platense puede convertirse en un *operador histórico* y en un *interpretante analéctico* para el análisis de las condiciones de producción y de las ideologías que sustentaron la construcción de un modelo de Argentina; su *intervención* actual en una obra del pasado opera, «pone en obra» reflexiones desde la fusión de horizontes distintos. El pensamiento visual historicista -hermenéutico de sí- como todo lo que implica considerar ideologías en juego, visibiliza o invisibiliza realidades según sus intereses. Un aspecto fundamental de mi tesis es que el neogótico platense fundacional contribuyó a invisibilizar todo lo que representaba la barbarie americana indígena y negra, lo mestizo y lo colonial hispano, el «ahí» de la tierra que pisamos desde la exaltación de un lejano medioevo ausente; el neogótico refuerza el ocultamiento y encubrimiento de lo que la ciudad oculta en su discurso. El *neo-neogótico* de cara al tercer milenio, intentó volver a visibilizar lo escondido bajo tierra por los otros; ambos son *neogóticos de polaridades contrarias*, juntos impactan más que separados y los cortocircuitos, en general, no son agradables. Un goticismo arqueológico, preocupado por las capas ocultas de memorias, enfrenta a un goticismo sepulcral de lo americano, buscando desenterrar lo que el otro enterró, poniendo de manifiesto un mecanismo deconstructivo-reflexivo atravesado de crítica histórica. La tesis de Benjamín Buchloh (2004) sobre formalismo e historicismo, recuerda que la historiografía del arte se desarrolló en base a omisiones o ignorancias históricas en las que, aspectos dejados de lado en una época, son valorados en otra. Según él, el arte contemporáneo de la segunda mitad del S.XX toma conciencia de los vínculos de toda práctica artística con su contexto histórico ideológico y sus distintas epistemologías, convirtiéndose en intérprete de su momento de producción, incluso en aquellas prácticas ligadas al pasado, como los *revival* en nuestro caso. Así, el neogótico se constituye como un movimiento del gótico que se proyecta y analiza a sí mismo, en un autoanálisis goticista desde el presente y desde los parámetros de su propia modalidad artística, si bien en contextos diferentes. Esto le permite tomar distancia de sus contextualidades históricas originarias y replantearse en nuevas lecturas de sí mismo, como un psicoanálisis del gótico. Las auto-citas góticas, resignificaciones y visibilizaciones de aspectos antes ocultos no solo ponen nuevas luces sobre el gótico, sino también sobre el arte contemporáneo y, por qué no, sobre la historiografía que permiten estos movimientos epistemológicos, al colocarnos en el «entre» de sus redes interpretantes. Recurrir a formas del pasado desde el arte contemporáneo, permite tomar conciencia del *arte como práctica histórica* o incluso etnográfica o arqueológica. La obra de arte puede

transformarse -además de sus posibilidades estéticas- en un *instrumento crítico reflexivo sobre su propia práctica presente*, en un operador de la verdad y del destino histórico de un Pueblo. Opera incluso al buscar en el pasado o en un *Otro* el reflejo de nuestra actualidad que nos permite mirarnos a nosotros mismos ya que toda Otredad, lo mismo que el pasado, siempre mantendrá su núcleo de ajenidad, inaccesibilidad, trascendencia o exterioridad. Quizás, el *Otro* que permite visibilizar al neo-neogótico rioplatense de las esculturas no sean tanto los bárbaros de la generación fundadora como los mismos rioplatenses que encaramos el tercer milenio con problemas de identidad y de memoria todavía por resolver. El arte nos permite ser lectores de nosotros mismos y de nuestras propias enajenaciones.

La ciudad de La Plata se nos presenta desde la fundación como *ecléctica*, apropiándose de los mejores fragmentos de Europa, para armar una *memoria idealizada* que rearma ficticiamente nuestro *Ser fragmentado por la colonización* en un montaje identitario artístico, urbanístico, cívico-político, científico, histórico-cultural, ideológico, religioso, psicológico, incluso sensorial, sin precedentes, donde lo mejor de Europa es rejuntado y reproducido aquí. Un bello Frankenstein al que se le dio vida uniendo cosas muertas y sin significado local ya que carecían de la vitalidad del arraigo y la memoria genuina, excepto para aquellos convencidos de que éramos *Europa en América*. Como las piezas de una inmensa maquinaria semiótica que se fue acomodando en el tiempo, nos acostumbramos a las capas palimpsésticas de significado que, pintura sobre pintura, tapaban lo original de nuestro *Estar-siendo- en-la-Tierra*. El neogótico fundacional es solo un engranaje más de la máquina, no es casual, activa espejismos de pasados impropios, funcionales a la *suplantación eurocéntrica de las memorias de la Mapu*.

El otro eclecticismo, el del arte contemporáneo, puede arrojar nueva luz sobre el decimonónico al hurgar la historia y recuperar elementos semióticos de los escaparates del carnaval eclectista, como lo denomina Buchloh (2004), desmontarlos, bajarlos de la estantería urbana, para acomodarlos desde el presente; un retorno de lo reprimido bajo tierra. Las necesidades historicistas contemporáneas son las que nos permiten ensamblar las imágenes del pasado con las del presente; se debe tener en consideración que las formas anacrónicas del pasado, vaciadas de significado por agotamiento, pueden ser apropiadas para renovar sus fuerzas tanto desde renacimientos conservadores como desde novedades progresistas. Nosotros apostamos por las posibilidades críticas de un neogótico que no supiera pensar ni hablar bien en europeo, un gótico con acento lunfardo; un neo-neogótico mestizo generado aquí, que reflexionara sobre la historia del otro neogótico europeizado sobre el que se monta -también generado aquí, aunque con la apariencia de haber sido un producto de allá-. Opera como un *dispositivo crítico-artístico*

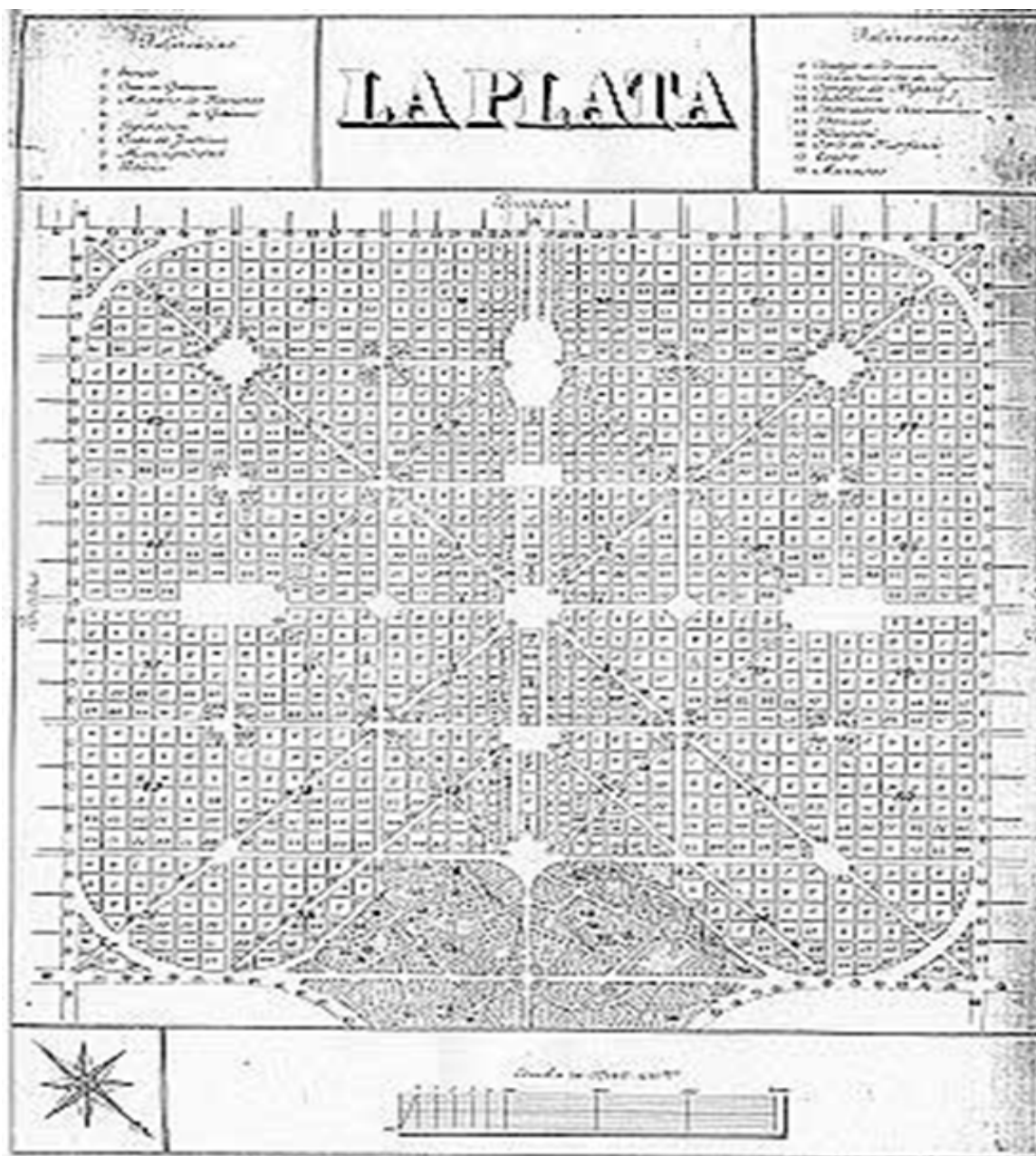
que, desde su propio montaje heterodoxo, desde su tartamudez gótica, tensiona dialécticamente -o, mejor dicho, analógico-dialécticamente- sus discursos y antidiscursos en un mismo espacio, que nos permitiera reconocer memorias perdidas: *las memorias de la Mapu*. Quizás no sea todavía el momento de entender y conceptualizar, sino de intuir y percibir, de sentir lo que está enterrado en la América profunda y, hacerlo desde los sentidos, aunque su olor sea hediondo. A la manera de Marcel Proust, salir a buscar el tiempo perdido y recuperar la memoria de forma involuntaria, desde shocks estéticos y sin tantas categorizaciones conceptuales que nos hagan perder. Por eso, reconstruir la memoria desde el arte puede ser una salida epistemológica o historiográfica no convencional si bien efectiva; es probable que no podamos recuperarla en su preciso sentido originario, pese al esfuerzo de las ciencias del hombre occidental o al esfuerzo de memoria de los propios originarios, sin embargo, podríamos recuperarlas a partir de significados actuales, lo que daría a entender que siguen vivas. El intento de recuperación, en simultáneo con el del ablandamiento y la descolonización de las categorías occidentales, irremediabilmente conduce por un camino mestizo en América.

No sé si mi neo-neogótico escultórico ha logrado funcionar como experimento descolonizador. No sé si, por el contrario, ha contribuido a mantener las categorías hegemónicas bajo un disfraz de mestizaje y descolonización en un neocolonialismo sutil. La intencionalidad se aparta de esto último, pero el resultado quién puede saberlo... sea una cosa o la otra, se nos enfrenta a la posibilidad de reconstruir la propia vida colectiva y la propia historia a través del arte. *Refundar* la ciudad entera de manera inclusiva desde el arte y recuperar algo de su memoria perdida como utopía en camino: América se halla bajo la ciudad, en la tierra removida para construirla, en sus ladrillos. Pasar a lo real de la Argentina bajo tierra -la *Estancia* nacional- implica un «despertar» del sueño civilizatorio fundacional; con ello se interrumpe la ciudad imaginaria de nuestros próceres y cae la belleza del *pulchro* relato de unidad bajo la cruda realidad de odios sociales y raciales no saldados. La realidad de los morochos argentinos -la «Argentina parda» de Rodolfo Kusch o los «descamisados» de Evita- desestabiliza el relato fundacional de la blanquitud civilizada. Un contrarrelato berreta y poco serio, un virus de la barbarie inmodal y analfabeta, un *troyano* del Pueblo escondido entre tantas categorías pulcras de nuestras elites, un fagocitador que se filtra con la intención de desarticular el discurso fundacional mostrándolo incompleto y, por tanto, necesitado de ser completado, un *complementamiento* en diálogo de iguales con la barbarie americana. Un «diálogo transmoderno», podría decir Enrique Dussel, que planificadamente evitó en su «soliloquio occidentalizador» el Estado nacional del roquismo. Quizás se diga que esta lectura resulta demasiado exagerada o muy ambiciosa y que las esculturas desconocidas de un autor desconocido desde la retaguardia del arte no pueden hacer tanto. Sin embargo, como se

habló de urbanismos posibles e imaginarios, de cómo desde la imaginación todo es posible porque el límite entre lo ficcional y lo real es impreciso y del arte como abridor de eventos históricos en los pueblos, entonces... ¿por qué no? ¡La imaginación al poder para bolear firuletes y aterrarlos en el regazo de la Mapu!

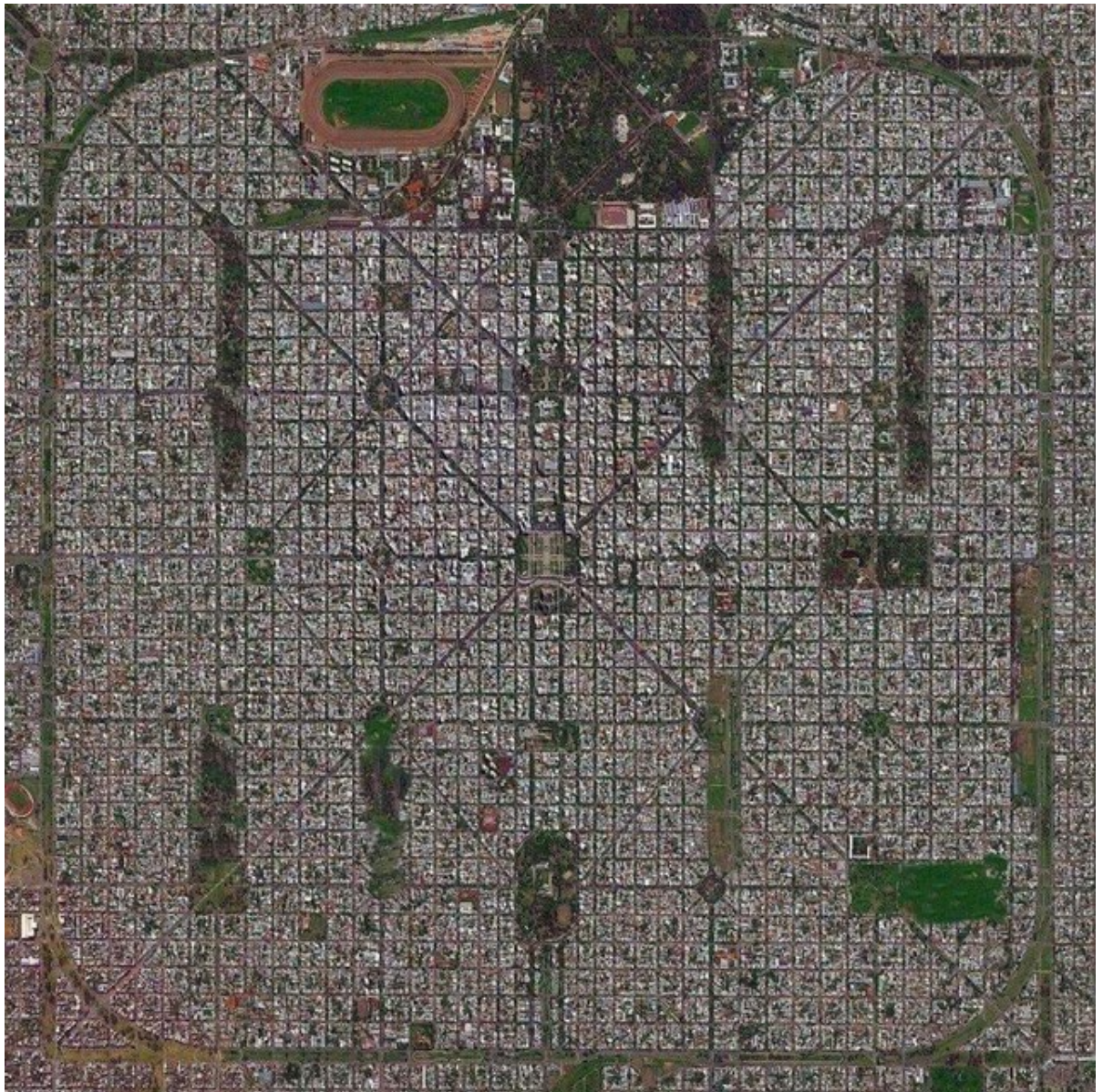
Agradezco a Amanda Zamuner, *pulidora de textos*, su dedicado trabajo de lectura y las oportunas sugerencias que han dado cierto brillo al escrito original.

Anexo de imágenes



[Fig.1] Plano original de la ciudad de La Plata (1881) de Pedro Benoit.

Fuente: Museo y Archivo Dardo Rocha, La Plata

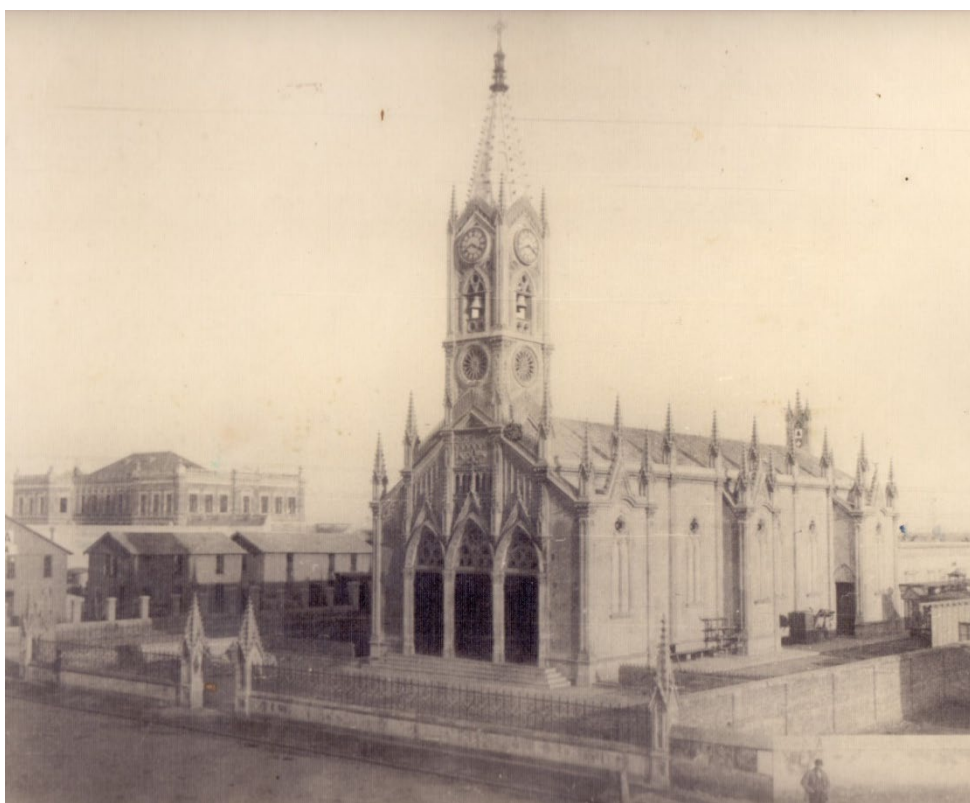


[Fig.2] Vista aérea ciudad de La Plata, se aprecia la simetría y la cuadrícula fundacional.

Fuente: https://www.reddit.com/r/dankgentina/comments/co66hv/vista_a%C3%A9rea_de_la_plata/



[Fig.3] Catedral de La Plata en la actualidad (Benoit- Meyer).
(Foto propia)



[Fig.4] Iglesia San Ponciano en 1885.
Fuente: Álbum Bradley, Museo y Archivo Dardo Rocha



[Fig.5] Ministerio de Seguridad en 1897 (antiguo cuartel de policía).

Fuente: <https://www.facebook.com/ArchivoFotograficoMinisterioDeInfraestructura>



[Fig.6] Arco de entrada a la ciudad y al Paseo del Bosque de La Plata (c. 1882-1887; hoy, inexistente). Fuente: <https://90lineas.com/2022/02/28/la-obra-de-arte-que-la-plata-destruyo-para-reemplazarla-por-nada/>



[Fig.7a] Cementerio de La Plata en la actualidad.

Fuente: <https://turismo.laplata.gob.ar/portfolio/ceementerio/>



[Fig.7b] Cementerio en construcción

Fuente: <https://www.facebook.com/Asociacion.Cementerio>



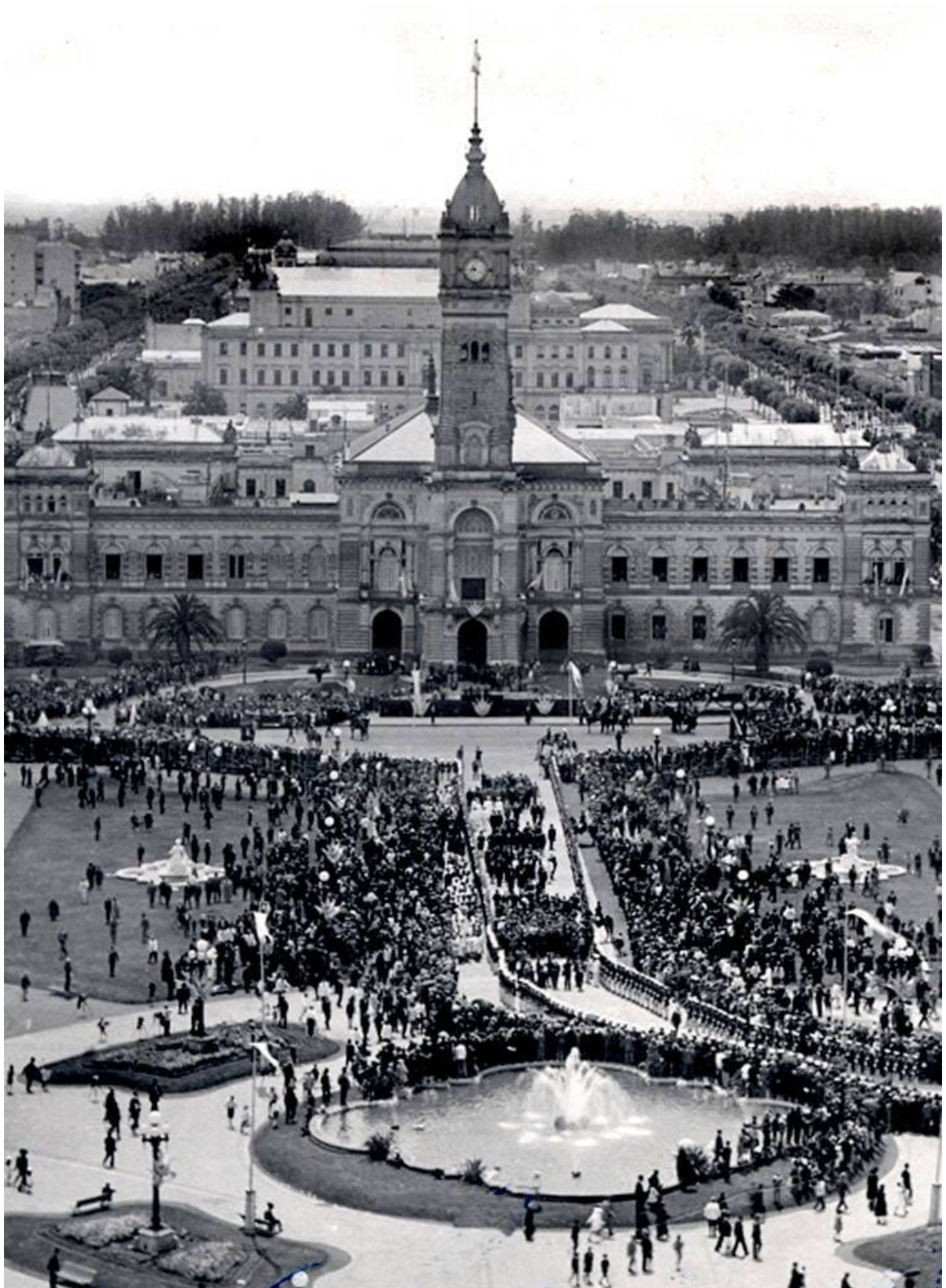
[Fig.8] Casa de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. La Plata en 1920.

Fuente: <https://www.facebook.com/ArchivoFotograficoMinisterioDelInfraestructura>



[Fig.9] Legislatura de La Plata en la actualidad.

Fuente: <https://infomiba.com.ar/nota/19297/la-legislatura-bonaerense-sesiona-por-primera-vez-en-forma-virtual/>



[Fig.10] Municipalidad de La Plata en 1932.

Fuente: <https://www.facebook.com/ArchivoFotograficoMinisterioDeInfraestructura>



[Fig.11] Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Fuente: Postales Federico Kohlmann, Museo y Archivo Dardo Rocha.



[Fig.12] Catedral de La Plata en 1938, antes del completamiento.

Fuente: <https://www.facebook.com/ArchivoFotograficoMinisterioDelInfraestructura>



[Fig.13] Anteproyecto de la fachada de la catedral dibujado por E. Meyer (1898).

Fuente: Archivo Histórico de la Catedral de La Plata.



[Fig.14] **Jacob** (izq.) y **José** (der.). Modelos en cerámica. (Foto propia)



[Fig.15] Esculturas emplazadas en la catedral de La Plata. **Jacob** (izq.) y **José** (der.). (Fotos propias)



[Fig.16] **San Miguel arcángel**. Modelo en cerámica (izq.). Escultura emplazada en el frente de la catedral (der.). (Fotos propias)



[Fig. 17] **Ángel Cóndor**, modelo en cerámica (izq.) y escultura emplazada en catedral (der.).

(Fotos propias)



[Fig.18] **Ángel Jaguar**. Modelo en cerámica (izq.) y escultura emplazada en la catedral (der.).

(Fotos propias)



[Fig. 19] Escultura en la catedral de **San Juan Bautista** (izq.)

Modelo en cerámica de **San Juan Bautista** (der.).
(Fotos propias)



[Fig. 20] **Raquel**.

Escultura emplazada en la catedral (izq.) y modelo en cerámica (der.).



[Fig.21] **Rey Mago Inca**

llevando sus ofrendas de oro al nuevo Dios.

Modelo en cerámica (izq.)

Escultura emplazada en una de las torres (der.)

(Fotos propias)



[Fig.22] **Cristo Rey**. Modelo en cerámica (izq.) y *Cristo Rey* emplazado en la catedral (der.).

(Fotos propias)



[Fig. 23] **Tímpano del nacimiento.** Modelo en cerámica. (Foto propia)



[Fig. 24] **Tímpano del Nacimiento.** Altorrelieve en la catedral de La Plata. (Foto propia)



[Fig. 25] Escultor Mariano Rómulo tallando el bloque de poliuretano de la **Inmaculada Concepción** (izq.); escultura terminada en resina poliéster y arena de cuarzo lista para emplazar en la catedral (abajo).

(Fotos de Mariano Rómulo)





[Fig. 26] **Cristo Americano.** Talla en madera (colección privada) (Foto propia)



[Fig. 27] Detalle de **Cristo Pachacuti**. *Talla en madera*. (Foto propia)



[Fig. 28a] *Tímpano de la Gloria. Modelo en cerámica. (Foto propia)*



[Fig. 28b] *Tímpano de la Gloria. Modelo en cerámica. Detalle del Pueblo rodeando a Cristo*



[Fig. 28c] ***Tímpano de la Gloria***. Altorrelieve en la catedral de La Plata. (Foto propia)

BIBLIOGRAFIA Y FUENTES

- Abbate, F. (1984). El arte en el Mundo. Del Giotto al gótico internacional (vol. 23). Viscontea.
- Abbate, F. (1984). El arte en el Mundo. El siglo XVI en Europa (vol. 28). Viscontea.
- Abbate, F. (1984). El arte en el Mundo. El siglo XV en Europa (vol. 29). Viscontea.
- Abbate, F. (1984). El arte en el Mundo. El gótico internacional en Europa (vol. 30). Viscontea.
- Abbate, F. (1984). El arte en el Mundo. El renacimiento en Italia I (vol. 32). Viscontea.
- Abbate, F. (1984). El arte en el Mundo. El renacimiento II (vol. 35). Viscontea.
- Acha, J.; Colombres, A. y Escobar, T. (1991). Hacia una teoría americana del arte. Ediciones del Sol.
- Adams, C. (28-30 de julio de 2004). La exaltación de "lo europeo" en la ciudad hispanoamericana del s. XIX [Conferencia]. Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología, Getafe, Madrid. Recuperado el 17 de febrero de 2023 de: <http://hdl.handle.net/10016/9016>
- Alemaný Campos, I. (2018). El neogótico valenciano [Tesis final de grado, Escuela técnica superior de arquitectura. Universidad politécnica de Valencia]. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/116265/memoria_73597051.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Álvarez Balbuena, F. (2018). Los oscuros orígenes del reino de Asturias, de la batalla de Covadonga a la reconquista. Anales de la Real Academia de doctores de España. Recuperado el 17 de febrero de 2023 de: https://www.radoctores.es/doc/001-ALVAREZ%20BALBUENA_origenes%20asturias.pdf
- Albado, O. C. (2018). La teología del pueblo: su contexto latinoamericano y su influencia en el Papa Francisco. Revista de cultura teológica (25) 91, 37-57. <http://dx.doi.org/10.23925/rct.i91.36886>
- Aparecida. Documento conclusivo (2007). V Conferencia General del Episcopado Latinoamericano y del Caribe. CELAM.
- Aracil, A. y Rodríguez, D. (1982). El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno. Istmo.
- Ardiles, O.; Assman, H.; Casalla, M.; Cerutti Guldberg, H.; Cullen, C.; de San, J.; Dussel, E.; Fornari, A.; Guillot, D. E.; Riñen, A. E.; Kusch, R.; Pró, D.; de la Riega, A.; Roig, A. A. y Scanone J. C. (1973). Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana. Bonum.
- Ardiles, O. (1978). Lo estético como mediación liberadora. Éxodo, 6/7, 26-33.
- Ardiles, O. (1975). Ethos, Cultura y Liberación. En Ardiles, O.; Casalla, M. C.; Chaparro, M.; de Zan, J.; Dussel, E.; Kinen, A. E.; Kusch, R.; Parisi, A. y Scanone, J.C., Cultura popular y Filosofía de la Liberación. Fernando García Cambeiro.
- Arribas Hernando, A. (2008). Teoría y praxis de las concepciones del poder ascendente en la Castilla de los siglos XII al XV. Revista digital Innovación y experiencias educativas, 13. https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_13/ANA_M_ARRIBAS_2.pdf
- Báez, A. L. (dir.). (2000). Patrimonio urbano: de la percepción sensible a la protección legal. Recuperado el 20 de febrero de 2023 de: https://cdn.educ.ar/dinamico/UnidadHtml_get_8c4fa1fa-7a09-11e1-8365-ed15e3c494af/aspecto_juridico.pdf
- Bahl, S. (2018). Osvaldo Adelmo Ardiles (1942-2010). Perfil bio-bibliográfico en perspectiva latinoamericana. Cuadernos del CEL, III, 6, 144-155. <http://www.celcuadernos.com.ar/upload/pdf/4.%20Fil%20Lib.%20Osvaldo%20Ardiles.pdf>
- Bajtin, M. y Voloshinov, V. (1976). Signo ideológico y filosofía del lenguaje. Nueva Visión.
- Bajtin, M. (1987). La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Alianza Editorial.

- Bajtín, M. (1992). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Barahona Arriaza, E. (2006). Categorías y modelos en la Dialéctica negativa de Th. W. Adorno: crítica al pensamiento idéntico. *Logos. Anales del seminario de Metafísica*, 39, 203-233. <https://core.ac.uk/download/pdf/38837955.pdf>
- Barroso Cabrea, R. y Morin de Pablos, J. (2002). Los yacimientos de Tinto Juan de la Cruz-Pinto, Madrid (S.I al VI d.c). Reflexiones en torno a dos problemas de la historia medieval española: las necrópolis visigodas y el neogoticismo astur. *Estudios de prehistoria y arqueología madrileña*, 12, 145-172. Recuperado el 03/03/2023 de: https://www.academia.edu/1112097/Los_yacimientos_de_Tinto_Juan_de_la_Cruz_Pinto_Madrid_ss_I_VI_d_C_Reflexiones_en_torno_a_dos_problemas_de_la_historia_medieval_espa%C3%B1ola_Las_necr%C3%B3polis_visigodas_y_el_neovisigotismo_astur
- Bassegoda Nonell, J. y García Gabarró, G. (1998). La cátedra Antonio Gaudí. Un estudio analítico de su obra. UPC. http://www.gaudiclub.com/esp/e_equipo/cg/Estudio_analitico.pdf
- Bassegoda Nonell, J. (s/f). La arquitectura escultórica de Antonio Gaudí. Recuperado el 25 de febrero de 2023 de: https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/5162/ETSA_8-1.pdf?sequence=1
- Bataillon, M. y Saint-Lu, A. (1985). *El padre de Las Casas y la defensa de los indios*. Sarpe.
- Benjamin, W. (1975). *El autor como productor*. Taurus.
- Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. Terramar.
- Benjamin, W. (2007). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Conceptos de Filosofía de la Historia*.
- Bermúdez, N. (2008). Aproximación al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes dispositivos y géneros. *Estudios Semióticos*, 4. Recuperado el 25 de febrero de 2023 de: https://www.academia.edu/42693753/Estudios_Semi%C3%B3ticos_-_n%C3%BAmero_cuatro_2008_Aproximaciones_al_fen%C3%B3meno_de_la_transposici%C3%B3n_semi%C3%B3tica_lenguajes_dispositivos_y_g%C3%A9neros
- Boff, L. (1979). *El rostro materno de Dios. Ensayo interdisciplinar sobre lo femenino y sus formas religiosas*. Paulinas.
- Boff, L. (1985). *San Francisco de Asís: Ternura y Vigor*. Sal Terrae.
- Boff, L. (1986). *Desde el Lugar del Pobre*. Paulinas.
- Boff, L. (2006). *A forza da ternura. Pensamentos para um mundo Igualitário, solidário, pleno e amoroso*. Sextante.
- Boff, L., Torres, S., Gutiérrez, G., de Sivate, R., Ellacuria, I., Casaldáliga, P., López Blanco, P., Fray Betto, L. y Tamayo, J. J. [Sal i Llum] (4 de abril de 2014). *Teología de la liberación* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IPLEjVJx6-4>
- Bollini, H. (2013). *El barroco jesuítico-guaraní. Estética y atavismo*. Las cuarenta.
- Bonet i Armengol, J. (2000). El Templo de la Sagrada Familia Nuevas aportaciones al estudio de Gaudí. *Loggia, Arquitectura & Restauración*, 9. <https://doi.org/10.4995/loggia.2000.5247>
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46.
- Borrás Gualis, G. M. (Dir.), Liaño, E., Melero Moneo, M. (1997). *Lo mejor del arte gótico*. Vol. 1 y 2. Dolmen.
- Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Bozzano, J. (s/f). Aspectos formales y significativos de la catedral de La Plata. Memoria descriptiva para la Unidad Ejecutora Catedral.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e Historicidad*. Akal.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Península.

- Caggiano, M., Sempé, C. (1994). América. Prehistoria y Geopolítica. TEA.
- Caicedo-Orozco, A. J. y Carranza-Cely, F. H. (2016). Factores sociopolíticos y culturales que gestaron el estilo neogótico en los países latinoamericanos. *Semilleros Vol. 2* (1), 8-17.
- Calabrese, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra.
- Calvino, I. (1983). *Las Ciudades Invisibles* (Trad. A. Bernárdez). Minotauro.
- Campanella, H. N. (1983). La generación del 80. Su influencia en la vida cultural Argentina. *Tekne*.
- Carozzi, M. J. (1980). *Conceptos de Antropología Social*. Centro Editor de América Latina.
- Castilla, M. V. (2008). La fundación de la ciudad de La Plata: una disputa por el poder político. *Estudios del Hábitat*, 10, 75-81.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (comps.) (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre.
- Cerutti Guldberg, H. (2006). *Filosofía de la liberación latinoamericana*. Fondo de cultura económica. Recuperado el 30/09/2022 de: https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Filosofos_Mexico/Filosofia_liberacion-Horacio_Cerutti.PDF
- Chamorro Hernández, G. (2004). Reflexiones sobre el positivismo en América Latina (México - Argentina s. XIX). *Porik An*, 9, 328-338. http://www.unicauca.edu.co/porik_an/imagenes_3noanteriores/No.9porikan/porikan_13.pdf
- Checa- Artasu, M. (2013). La iglesia y la expansión del neogótico en Latinoamérica: una aproximación desde la geografía de la religión. *Naveg@mérica*. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas, 11. <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/184981>
- Checa Artasu, M. M. (2009). Hacia una geografía del neogótico en México. *Esencia y Espacio*, 21-28.
- Checa Artasu, M. M. (2010). Iglesias inconclusas, nodos urbanos y patrimonio. Ejemplos en ciudades del occidente mexicano en Iracheta, Alfonso (Ed.). *La dimensión humana en las ciudades y metrópolis*. Actas del XI Seminario taller de la red mexicana de ciudades hacia la sustentabilidad, 475-492. Colegio Mexiquense. Recuperado el 21 de julio de 2021 de: https://www.researchgate.net/publication/215518696_Iglesias_inconclusas_nodos_urbanos_y_patrimonio_Ejemplos_en_ciudades_del_occidente_mexicano
- Checa Artasu, M. M. (2012). Catedrales neogóticas y espacialidades del poder de la iglesia en el occidente de México: una visión desde la geografía de la religión. *Scripta Nova*. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, XVI, 418 (49). Recuperado el 12 de agosto de 2021 de: <http://martinchecaartasu.com/wp-content/uploads/2017/09/articulo-Catedrales-neogoticas-y-espacialidades-del-poder-de-la-Iglesia.pdf>
- Checa Artasu, M. (2014). Elementos para el diseño de una ruta temática sobre el neogótico mexicano en Niglio, O., Cervantes Reyes, L. A., Sánchez Cruz, P. A. *México Restauración y protección del patrimonio cultural*, 131-152. Aracne editrice, Esempi di architettura. Recuperado el 21 de julio de 2021 de: https://www.researchgate.net/publication/264442260_CHECA-ARTASU_M_Elementos_para_el_diseño_de_una_ruta_temática_sobre_el_neogótico_mexicano_En_NIGLIO_Olimpia_CERVANTES_REYES_Lizeth_Azucena_SANCHEZ_CRUZ_Pastor_Alfonso_2014_México_Restauración_y_Protección
- Checa Artasu, M. (2015). Lo neogótico y el Concilio Vaticano II en la arquitectura religiosa de México. Los reacomodos de una anomalía. *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 4, 174-183. <https://doi.org/10.17979/aarc.2015.4.0.5131>
- Checa Artasu, M. (2015). El neogótico y el fortalecimiento de la Iglesia en Guadalajara: El templo expiatorio. *Estudios Jaliscienses*, 100, 40-55. Recuperado el 16 de mayo de 2021 de: https://www.researchgate.net/publication/278243957_CHECA-ARTASU_M_2015_El_neogótico_y_el_fortalecimiento_de_la_Iglesia_en_Guadalajara_El

- Checa Artasu, M. M., López García, J. J. y Valerdi Nochebuena, M. C. (Coords.). (2014). Territorialidades y arquitecturas de lo sagrado en México contemporáneo. Universidad autónoma de Aguascalientes. Recuperado el 13 de junio de 2021 de: <http://martinchecaartasu.com/wp-content/uploads/2017/08/libro-Territorialidades-y-arquitecturas-de-lo-sagrado-en-el-Mexico-contemporaneo.pdf>
- Cirici Pellicer, A. (1963). Pintura y escultura de la Edad Media. Sopena.
- Cirici Narváes, J. R. (2015). Una nueva aproximación al neogótico gaditano: el proyecto de sagrario y dependencias capitulares de la catedral nueva gaditana. Laboratorio de arte, 27, 363-384. <https://institucional.us.es/revistas/arte/27/Juan%20Ram%C3%B3n%20Cirici%20Narv%C3%A1ez.pdf>
- Cócola Gant, A. (2012). La fabricación de monumentos antiguos en la era del turismo de masas. Revista electrónica de patrimonio histórico, 11, 114-133. Recuperado el 23/01/2023 de: <https://agustincocolagant.net/wp-content/uploads/2015/01/2012-Fabricacion-monumentos.pdf>
- Cócola Gant, A. (2013). La revalorización del gótico y su influencia en el modernismo. Historiografía y restauración en Barcelona. CDF International Conference. Recuperado el 13/03/2022 de: https://www.researchgate.net/publication/313708422_La_revalorizacion_del_gotico_y_su_influencia_en_el_modernismo_Historiografia_y_restauracion_en_Barcelona
- Colección Latorrette Bo. (2004). El Barroco en el mundo guaraní. Fotosíntesis.
- Colombo, N. (21 de mayo de 2010). La ciudad de Julio Verne. Misterios de La Plata. <https://misteriosdelaplata.blogspot.com.ar/2010/05/la-ciudad-de-julio-verne.html>
- Colombres, A. (1987). Sobre la cultura y el arte popular. Ediciones del Sol.
- Colombres, A. (1987). La colonización cultural de la América indígena. Ediciones del Sol.
- Colombres, A. (1988). La hora del bárbaro. Bases para una antropología social de apoyo. Ediciones del Sol.
- Colombres, A. (2005). Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente. Ediciones del Sol.
- Colombres, A., Acha, J., Escobar, T. (1991). Hacia una teoría americana del arte. Ediciones del Sol.
- Comisión Jubilar (2000). Mártires del siglo XX (lista recibida por Juan Pablo II). Recuperado en enero de 2020 de: <https://es.zenit.org/articles/juan-pablo-ii-recibe-la-lista-de-los-martires-del-siglo-xx/>
- Conlazo, D. (1990). Los indios de Buenos Aires (S.XVI-XVII). Búsqueda-Yuchan.
- Conferencia Episcopal Argentina (1979). Documento de Puebla. https://www.celam.org/documentos/Documento_Conclusivo_Puebla.pdf
- Cortizo, F., Manzi, O., Gomez, N., Shmidt, C. (s. d.). Aproximaciones al surgimiento del neogótico en Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFYL, UBA, 228-242. <http://www.caia.org.ar/docs/Corti-Manzi.pdf>
- Cossio, D. (2008). Emilio Estiú: y la liberación por el arte. Archivo filosófico argentino. Centro de estudios Eugenio Pucciarelli. <http://www.archivofilosoficoargentino.info/dcossio01.pdf>
- Coto, P., Guzmán, L. (coord.). (1982). La Plata ciudad milagro. Corregidor.
- Couturier, F., Quiroga, C. y Casal, S. M. (2019). El patrimonio arquitectónico del siglo 21 en Buenos Aires: el legado de Juan Chiogna II. Documento de Trabajo N° 322, Universidad de Belgrano. <http://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/8832>
- Couturier, F., Quiroga, C. y Casal, S. M. (2019). El patrimonio arquitectónico del siglo 21 en Buenos Aires: el legado de Juan Chiogna II. Documento de Trabajo N° 322, Universidad de Belgrano.

<http://repositorio.ub.edu.ar/bitstream/handle/123456789/8832/DT%20N%c2%ba%20322%20Couturier%20Quiroga%20y%20Casal.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Cruz, G. R. (2018). "Pensamiento filosófico latinoamericano: interpelaciones críticas ante una sensibilidad colonizada". Revista del instituto de Cultura, Identidad y Comunicación. Universidad Nacional de la Patagonia Austral, 2 (2), Problemas filosóficos: reflexiones y experiencias.
- Cuéllar, Carlos A. (1997). El Golem: Wegener, el gran olvidado. Banda aparte, 8, 17-24. <http://hdl.handle.net/10251/42244>
- Dacosta Martínez, A. (1992). Notas sobre las crónicas ovetenses del siglo IX. Pelayo y el sistema sucesorio en el caudillaje asturiano. Studia Histórica, 10. Recuperado el 15/06/2021 de: https://www.researchgate.net/publication/41043317_Notas_sobre_las_cronicas_ovetenses_del_siglo_IX_Pelayo_y_el_sistema_sucesorio_en_el_caudillaje_asturiano
- Dacosta Martínez, A. (1992). Notas sobre las crónicas ovetenses del siglo IX. Pelayo y el sistema sucesorio en el caudillaje asturiano. Studia Histórica, 10. Recuperado el 13 de agosto de 2017 de: https://www.researchgate.net/publication/41043317_Notas_sobre_las_cronicas_ovetenses_del_siglo_IX_Pelayo_y_el_sistema_sucesorio_en_el_caudillaje_asturiano
- Dacosta Martínez, A. (1997). ¡Pelayo vive! Un arquetipo político en el horizonte ideológico del reino astur-leonés. Espacio, tiempo y forma, Serie III, Historia medieval, 10, 89-135. Recuperado el 14 de septiembre de 2016 de: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETF69E0AA15-BB37-F500-0A2D-47FB322D7224/Documento.pdf>
- Darko Sustersic, B. (2010). Imágenes Guaraní-Jesuiticas. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.
- D'Avila Gonzalves Días, P. (2008). O século XIX e o neogótico na arquitetura brasileira: um estudo de caracterização. Ohun, 4 (4), 100-115. http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/polyana_davila.pdf
- De Dassen, C. R. (1986) Las culturas panandinas y el noroeste argentino. Plus Ultra.
- De Grandi, R. (1997). Incursiones en torno a la hibridación, una propuesta para discusión: de la mediación lingüística de Bajtín, a la mediación simbólica de Canclini, Revista de crítica literaria latinoamericana, 46, 37-51.
- De la Precilla, F. (2011). Dialogismo, intertextualidad y alegoría en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional [Tesis Doctoral Universidad Nacional de Córdoba]. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1645>
- De la Riesta, P., García, G., Pillía, G., Bozzano, J., Cercato, G., Arena, H., y otros (2000) La Catedral de la Plata. El mayor templo neogótico del Siglo XX. Manrique Zago/Fundación Catedral.
- De la Casa, L. (Ed.). (2009). Arte Universal. Del Romanticismo al Modernismo. The Marketing Room.
- De las Casas, L., Cornejo, A., Cortez, J. y otros (2009). El Gótico. Arte de la Baja Edad Media. M.K. Room.
- Derisi, O. (1967). Lo eterno y lo temporal en el arte. Emecé.
- Derrida, J. (2001). La verdad en la pintura. Paidós.
- De Solà Morales, I. (6 de abril de 2015). Teorías de la Intervención Arquitectónica. http://cuadernos.wordpress.com/teorias_de_la_intervencion_arquitectonica
- De Sousa Santos, B. (2010). Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal. CLACSO-Prometeo Libros.
- De Sousa Santos, B. y Meneses, M. (Comps.). (2014). Epistemologías del sur (perspectivas). Akal.
- De Toro, A. (2007). Dispositivos transmediales. Representación y antirepresentación. Revista internacional de comunicación audiovisual, publicidad, y estudios culturales, 5, 1(4), 23-65.
- DECEL. (s/f). Etimología de Matrimonio. Diccionario etimológico castellano en línea. Recuperado el 10 de febrero de 2019: <http://etimologias.dechile.net/?matrimonio>

- Dianich, S. (2017). Evocar la tradición. *Actas De Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 4, 62-67. <https://doi.org/10.17979/aarc.2015.4.0.5120>
- Díaz Reck, M. (11/9/2017). Sarmiento, la escuela, el gaucho y el indio. La Tinta-Portal de noticias digital periodismo hasta mancharse. <https://latinta.com.ar/2017/09/sarmiento-escuela-gaucho-indio/>
- Duby, G. (1986). *Europa en la Edad Media*. Paidós.
- Duby, G. y Daval, J. L. (Eds.). (2002). *Sculpture. From antiquity to the present day*. Taschen.
- Durán, J. G. (2012). La Basílica Nacional de Luján: el proyecto de su construcción (1887-1890). *Revista Teología. UCA, XLIX (109)*, 65-96. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/7583/1/basilica-nacional-lujan-proyecto-construccion.pdf>
- Dussel, E. (1974). *Método analéctico para una filosofía de la liberación. Superación analéctica de la dialéctica hegeliana*. Sígueme.
- Dussel, E. (1993). Europa, modernidad y eurocentrismo en Lander, E. (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO.
- Dussel, E. (1994). 1492: El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad". Plural Ediciones – UMSA.
- Dussel, E. (1995). *La historia social de América latina y el origen de la teología de la liberación*. El Caballito.
- Dussel, E. (1995). *Introducción a la filosofía de la liberación*. Nueva América.
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la liberación*. Nueva América.
- Dussel, E. (1996). *Historia de la filosofía y filosofía de la liberación*. Nueva América.
- Dussel, E. (2006). *20 tesis de política*. Siglo XXI.
- Dussel, E. (2006). *Filosofía de la cultura y liberación. Ensayos*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Dussel, E. (2009). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000)*. CREFAL/Siglo XXI.
- Dussel, E. [SAIFF] (22 de abril de 2012). Enrique Dussel: Diálogos sobre Interculturalidad [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/40809047>
- Dussel, E. [Otro Mundo Si Es Posible] (10 de julio de 2012). Diálogo sobre interculturalidad [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ft-0bVE3il8>
- Dussel, E. [Pablo Nimo] (6 de mayo de 2013). Enrique Dussel Diálogos sobre Interculturalidad - CUNorte [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bUGjgvGtwWA>
- Dussel, E. [NatGeA] (1 de junio 2013). Enrique Dussel y la otra mirada sobre la historia universal [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6GLzHSIGf4o>
- Dussel, E. [Daniel Muñoz] (17 de octubre de 2013). El giro decolonizador [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ml9F73wIMQE>
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (28 de enero de 2015). Curso de Filosofía de la Liberación. Clase 1 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bjBPA1I90y8>
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (4 de febrero de 2015). Curso de Filosofía de la Liberación. Clase 2 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KZqOPdEw90w>
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (11 de febrero de 2015). Curso de Filosofía de la Liberación. Clase 3 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=s2uDBrF30oY>
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (18 de febrero de 2015). Curso de Filosofía de la Liberación. Clase 4 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1J9rbJkxiH4>
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (25 de febrero de 2015). Curso de Filosofía de la Liberación. Clase 5 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gyXRmUgIRQ8>
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (11 de marzo de 2015). Curso de Filosofía de la Liberación. Clase 7 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1yKiX_hiBiw

- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (25 de marzo de 2015). Curso de Filosofía de la Liberación. Clase 9 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qAe8wRWvPxI>
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (29 de abril de 2015). Curso de Filosofía de la Liberación. Clase 13 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gCA_kd9UiWI
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (6 de mayo de 2015). Curso de Filosofía de la Liberación. Clase 14 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4XmqMrk0tyA>
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (13 de mayo de 2015). Curso de Filosofía de la Liberación. Clase 15 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jVgNfnN5iyM>
- Dussel, E. (2016). Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad. Akal.
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (3 de febrero de 2016). Curso sobre el método analéctico crítico. Clase 1 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0Kzov0Hepc4>
- Dussel, E. [Secretaría Académica FFyL UNAM] (20 de abril de 2016). Curso sobre el método analéctico crítico. Clase 11 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RxMwyVf-cf4>
- Dussel, E. [Códigos Libres] (9 de diciembre de 2016). Decolonialidad del poder [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BBe1W63uLjM>
- Dussel, E. [COMPLEXUS] (14 de diciembre de 2016). Pensar el mundo desde la Filosofía de la liberación [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tvolegCo1Pg>
- Dussel, E. (2017). Siete hipótesis para una “estética de la liberación”. Cuadernos Filosóficos. Segunda Época, XIV.
- Dussel, E. [CEIICH UNAM] (15 de junio de 2017). El diálogo inter religioso [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zxwdDZj03Yc>
- Dussel, E. [Asociación Madres de Plaza de Mayo] (1 de septiembre 2017). Conferencia magistral del filósofo Enrique Dussel en Madres [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-ZYU0KrKI-w>
- Dussel, E. [Centro Investigación Estéticas Latinoamericanas] (13 de septiembre de 2017). Hacia una Estética de la liberación latinoamericana [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EfuVkzUsPFM>
- Dussel, E. [Julee Stancill] (4 de enero de 2018). Enrique Dussel Diálogos sobre Interculturalidad sonido ok [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=R2M0rtDxi2g>
- Echeverría, B. (2007). Imágenes de la blanquitud. Siglo XXI.
- Eco, U. (1992). Los límites de la interpretación. Lumen.
- Eco, U. (1997). Arte y belleza en la estética medieval. Lumen.
- Episcopado Latinoamericano (2008). Documentos de Santo Domingo, Puebla, Medellín y Río de Janeiro. Oficina del Libro - Conferencia Episcopal Argentina.
- Escobar, T. (2004). El arte fuera de sí. Cav/Museo del Barro.
- Estermann, J. (Ed.) (2006). Teología andina. El tejido diverso de la fe indígena, Vols. I y II. ISEAT/Plural.
- Estiú, E. (1954). Arte y liberación. Humanidades [La Plata, 1921], 34 Filosofía, 49-58. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1832/pr.1832.pdf
- Ettinger Mc Enulty, C. y De Anda Alanís, Enrique (Comps.). (2014). Patrimonio arquitectura del siglo XX. Intervención y valoración. UNAM y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Fanon, Frantz (1961, 1º en castellano 1963). Los condenados de la tierra. Fondo de Cultura Económica.
- Farrel, G., Gómez, E., Lumerman, J., Donini, A., Fabbri, E. y Scannone, J. C. y Sosa, E. (2004). Moral Social. Perspectivas de doctrina social cristiana. Docencia.

- Fernández, A. (2010). El patrimonio histórico-arquitectónico en el panorama cultural de Costa Rica. Revista Herencia, 23 (1), 7-19. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/10337>
- Fernández Cobián, E. (Ed.). (2017). Actas del congreso internacional de arquitectura religiosa contemporánea. Arquitectura protestante y Modernidad. Hitos, transferencias, perspectivas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidade da Coruña. Recuperado el 17 de febrero de 2023 de: https://www.academia.edu/37148649/Actas_del_Congreso_Internacional_de_Arquitectura_Religiosa_Contempor%C3%A1nea_5_2017
- Fernández Retamar, R. (1989). Algunos usos de Civilización y Barbarie y otros ensayos. Contrapunto.
- Ferrada Aguilar, M. (2010). Proyectar sobre proyectos. Algunos aspectos a considerar en el proyecto de intervención sobre preexistencias arquitectónicas y urbanas. Taller de rehabilitación arquitectónica. Universidad Nacional Andrés Bello. Recuperado el 25 de agosto de 2015 de: <https://www.academia.edu/12129197/PROYECTAR SOBRE PROYECTOS. ALGUNOS ASPECTOS A CONSIDERAR EN EL PROYECTO DE INTERVEN>
- Ferrada Aguilar, M. (2010). Algunos aspectos a considerar en el proyecto de intervención sobre preexistencias arquitectónicas y urbanas. Taller de rehabilitación arquitectónica. Universidad nacional Andrés Bello. Recuperado el 25 de agosto de 2015 de: <https://www.academia.edu/12129197/PROYECTAR SOBRE PROYECTOS ALGUNOS ASPECTOS A CONSIDERAR EN EL PROYECTO DE INTERVENCION SOBRE PREEXISTENCIAS ARQUITECTONICAS Y URBANAS>
- Francisco (2013). Evangelii Gaudium. Conferencia Episcopal Argentina. Oficina del libro.
- Francisco (2013). Lumen Fidei. Conferencia Episcopal Argentina. Oficina del libro.
- Francisco (2015). Laudato Si. Conferencia Episcopal Argentina. Oficina del libro.
- Fresia, I. A. (2014). Teología del pueblo, de la cultura y de la pastoral popular. A propósito de los escritos teológicos del primer Scannone. Stromata, 70 (2), 227-236. Recuperado el 25 de enero de 2020 de: <https://es.scribd.com/document/256786869/Fresia-Teologia-Del-Pueblo-de-La-Cultura-de-La-Pastoral-Popular>
- Fraschini, A., Marro, M. y Viglizzo, R. (1997). Corrientes estéticas y culturales. Edad Media. Docencia-Universidad Hernandarias.
- Fundación Catedral (1998). La catedral de La Plata. Obras de conservación, puesta en valor y completamiento. Manrique Zago.
- Fundación Catedral (2000). Guía de esculturas. Catedral de La Plata. Fundación Catedral.
- Gadamer, H. G. (1999). Verdad y Método. Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2002). Arte y verdad de la palabra. Editora Nacional.
- Galán, L. (8 de mayo de 2000). Mártires del siglo XX (El papa honra a 13.000 mártires). El País. https://elpais.com/diario/2000/05/08/sociedad/957736801_850215.html
- Galán Diez, I. (2005). Movimiento de arte transgótico. Revista de Creación, 31, 65-67. <http://hdl.handle.net/10016/943>
- Galeano, E. (1986). Las venas abiertas de América Latina. Siglo XXI.
- Gallego, M., Eggers-Brass, T. y Gil Lozano, F. (2006). Historia latinoamericana 1777-2005. Sociedades, culturas, procesos políticos y económicos. Maipue.
- García, G., Bozzano, J., Igoñikow, R., Sánchez, E., Trevisan, S. y Arias Incollá, M. de las N. (1998). La Catedral de la Plata. Obras de conservación, puesta en valor y completamiento. MZ Ediciones/ Fundación Catedral.
- García, G. y García Santa Cruz, M. (2018). Teoría y praxis en la conservación del patrimonio edilicio [Ponencia]. XXXII Jornadas de investigación y XIV Encuentro regional si+campos/FADU-UBA. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73503>

- García, S. y Belén, P. (2013). Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos. Editorial Académica Española.
- García, S. y Belén, P. (Comps.). (2014). La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano. Universidad Nacional de La Plata.
- García Canclini, N. (2001). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Paidós.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. Trans. Revista Transcultural de Música, 7, 0. <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200702.pdf>
- García Canclini, N. (2004). Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de interculturalidad. Gedisa.
- García Canclini, N. (2007). El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su distribución internacional. Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, 4, 35-56. Recuperado el 16 de agosto de 2016 de: http://chamilo.cut.edu.mx:8080/chamilo/courses/GLOBALIZACIONYPOSMODERNIDAD_VESPERTINO/document/UNIDAD_3/canclini_EL_PODER_DE_LA_IMAGENES.pdf
- García Canclini, N. (2010). La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la Inminencia. Katz.
- García Cárcel, R. (1977). La historiografía sobre los moriscos españoles. Aproximación a un estado de la cuestión. Estudis: Revista de historia moderna, 6, 71-100. Recuperado del 24 de marzo de 2017 de: https://scholar.google.com/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Garc%C3%ADa+Cárcel%2C+Ricardo.+La+historiograf%C3%ADa+sobre+los+moriscos+espa%C3%B1oles.&btnG=&lr=lang_es
- Garnier, A. (1994). El cuadrado roto. Sueños y realidades de La Plata. Municipalidad de La Plata.
- Garófalo, G. (2019). Siglo XIX. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño Y Comunicación (37), 123-138. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi37.1752>
- Gascón Chillarón, M. (2016). La producción de tapices de temática profana durante el siglo XV: la serie de la "Guerra de Troya" de Carlos El Temerario [Trabajo final de grado. Facultad de filosofía y letras, Universidad de las Islas Baleares]. Recuperado el 14 de junio de 2017 de: <https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/2145/GASC%C3%93N%20MAR%C3%8DA%2C%20TFG%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Genette, G. (1989). Palimpsestos: la literatura en segundo grado. Taurus.
- Gentinetta, Martín A. (2018). Reseña de Gruzinski, S. (2018). El águila y el dragón. Desmesura europea y mundialización en el siglo XVI (trad. Mario Zamudio). Prohistoria, XXI (30). Recuperado el 13 de marzo de 2017 de: <https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/prohistoria/article/view/1011>
- Gera, L. (2015). La teología argentina del pueblo. Universidad Alberto Hurtado. Recuperado el 2 de abril de 2016 de: https://books.google.com.ar/books?id=DcGeAQAACAAJ&pg=PT4&hl=es&source=gbs_to_c_r&cad=3#v=onepage&q&f=false
- Germani, G. (Comp.). (1976). Urbanización, desarrollo y modernización. Paidós.
- Gimpel, J. (1971). Los constructores de catedrales. Centro Editor de América Latina.
- Giuffrida, A. (s/f). La presencia indígena en las crónicas de la Conquista del Desierto. Recuperado el 14 de diciembre de 2022 de: https://www.academia.edu/38200534/La_presencia_ind%C3%ADgena_en_las_cr%C3%B3nicas_de_la_Conquista_del_Desierto
- Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Fundación arteBA.
- Glendinning, N. (2006). Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--3/html/p0000005.htm#l_13

- Gómez Ponce, A. (2011). Vestigios de lo humano y lo mortal: frontera de la alteridad en las Sagas Vampíricas contemporáneas. *Digilenguas* III (10), 77-85. Recuperado el 13 de octubre de 2018 de:
https://www.academia.edu/2245403/Vestigios_de_lo_humano_y_lo_mortal_frontera_de_la_alteridad_en_las_Sagas_Vamp%C3%ADricas_contempor%C3%A1neas
- González, M. y Maddonni, L. (2018). La filosofía de la liberación en su “polo argentino” entre los años 1969-1975. *Cuadernos del CEL. Centro de estudios latinoamericanos (CEL-UNSAM)*, III (5), 63-71.
- González, M. y Maddonni, L. (2018). El II° Congreso nacional de filosofía (1971) como espacio de encuentro y despunte del “polo argentino” de la filosofía de la liberación. *Cuadernos del CEL. Centro de estudios latinoamericanos (CEL-UNSAM)*, III (5), 72-109.
- González, M. y Maddonni, L. (2018). Las “segundas jornadas académicas” de San Miguel (1971) como espacio de debate y conformación del polo argentino de la filosofía de la liberación. *Cuadernos del CEL. Centro de estudios latinoamericanos (CEL-UNSAM)*, III (5), 110-142.
- González, M. y Maddonni, L. (2018). El primer encuentro del grupo Calamuchita (1971) como cauce de las búsquedas de una red con inquietud filosófica latinoamericana. *Cuadernos del CEL. Centro de estudios latinoamericanos (CEL-UNSAM)*, III (5), 143-162.
- González, R. (2001). *Imágenes de dos mundos. La imaginaria cristiana en la Puna de Jujuy*. Fundación Espigas.
- González Cantón, C. (2004). *La metaforología en Blumenberg como destino de la analítica existencial* [Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid].
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/5484/>
- González Martín, G. E. (2000). Mariano Estanga y el neogótico. Un ejemplo paradigmático: el hotel Quisisana. XIV Coloquio de Historia Canario Americana, 1492-1510.
<https://mdc.ulpgc.es/utis/getfile/collection/coloquios/id/770/filename/1125.pdf>
- González Symla, H. (2014). La danza macabra. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid Dpto. de Historia del Arte I, VI (11), 23-51.
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>
- Gruzinski, S. (1988). *La colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (1990). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*. 1492-2019. Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (2004). *Las cuatro partes del mundo. Historia de la mundialización*. Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del renacimiento*. Paidós.
- Gruzinski, S. (2011). Hacer historia en un mundo globalizado. *Annales. Historia, ciencias sociales*, 4 (66), 1081-1091. <https://www.cairn.info/revue-Annales-2011-4-page-1081.html>
- Gruzinski, S. (2017). ¿Qué hora es allá? América y el islam en los albores de la modernidad. Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (2018). *El Águila y el Dragón. Desmesura europea y mundialización*. Fondo de Cultura Económica.
- Guasch, A. M. (2005). Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local. *Artes la revista*. Universidad de Antioquia. Facultad de artes, 9, 3-14.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/23263/19087>
- Guerrero, L. J. (1956). *Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*. Losada.
- Guerrero, L. J. (1956). *Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas*. Losada.

- Guerrero, L. J. (1967). Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas. Losada.
- Gumbrecht, H. U. (2005). Producciones de presencia. Lo que el significado no puede transmitir. Universidad Iberoamericana.
- Gutiérrez, G. (2022[1972]). Teología de la Liberación. Perspectivas. Ed. Sígueme.
- Hartog, F. (2014). El presente y el historiador. Tarea. Anuario del instituto de investigación sobre el patrimonio cultural. Universidad Nacional de San Martín, 1, 27-41.
- Heers, J. (1976). Occidente durante los siglos XIX y XV. Labor.
- Heidegger, M. (1993). El Ser y el Tiempo. Planeta-Agostini.
- Heidegger, M. (1988). Arte y Poesía. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. Educatio Siglo XXI, 26, 85-118.
- Herren, R. (1991). La conquista erótica de las indias. Planeta.
- Herren, R. (1992). Indios carapálidas. Planeta.
- Honolka, K., Richter, L., Nettle, P., Stäblein, B., Reinhard, K. y Engels, H. (1970). La historia de la música. Edaf.
- Huyssen, A. (2002). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Fondo de cultura económica.
- Ingenieros, J. (1979). Antiimperialismo y nación. Siglo XXI.
- Kaplan, M. (1969). Formación del Estado Nacional en América Latina. Editorial Universitaria de Chile.
- Kurteff, A. (1991). Los araucanos en el misterio de los Andes. Plus Ultra.
- Kusch, R. (1977). El pensamiento indígena y popular en América. Hachette.
- Kusch, R. (1986). América profunda. Bonum.
- Kusch, R. (1997). El pensamiento indígena y popular en América. Hachette.
- Kusch, R. (2007). La seducción de la barbarie / De la mala vida porteña / Charlas para vivir en América. Obras completas (Tomo I). Fundación Ross.
- Kusch, R. (2007). América profunda / El pensamiento indígena y popular en América / Una lógica de la negación para comprender América / La negación en el pensamiento popular. Obras completas (Tomo II). Fundación Ross.
- Kusch, R. (2007). Geocultura del hombre americano / Esbozo de una antropología filosófica americana / Ensayos. Obras completas (Tomo III). Fundación Ross.
- Kusch, R. (2007). Pozo de América / América Parda / Bolivia / S.A.D.E / Teatro / Planteo de un arte americano / Anotaciones para una Estética de lo americano / El sentido de lo trágico en el teatro indígena. Obras completas (Tomo IV). Fundación Ross.
- Landry, E. (s/d). La moralidad en el arte versus la teoría estética. Recuperado en marzo de 2017 de: <http://www.loyno.edu/~history/journal/Landry.htm&prev=search>
- Larraín, J. (1997). Modernidad e identidad en América Latina. Estudios Públicos, 66. <http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2013/01/130115.pdf>
- Leão Dornelles, L. (2017). En las entrelíneas de la memoria y de los lugares: el proceso histórico de preservación del patrimonio cultural-material en la ciudad de La Plata (1982-2008) [Tesis doctoral en Historia, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, UNLP]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59627>
- Le Goff, J. y Truong, N. (2006). Una historia del cuerpo en la Edad Media. Paidós.
- Lima Rocha, O. (2019). "Lo estético" como horizonte utópico y mediación liberadora en la filosofía de la liberación de Osvaldo Ardiles. Clase 10 de la diplomatura Universitaria en Filosofía de la Liberación. Ética, Política y Derechos Humanos. Tercera Cohorte Universidad

Nacional de Jujuy. Universidad Nacional del Comahue/AFyL Argentina. Recuperado el 14 de septiembre de 2020 de: <https://es.scribd.com/document/420601237/Clase-10-Orlando-Lima-Rocha>

- Luna, F. (Dir.), Rosas, E. (Coord.). (1988). 500 años de historia argentina. Todo es Historia/Abril.
- Lynch, J. (2012). Dios en el nuevo mundo. Una historia religiosa de América latina (Chaparro, A., Trad.). Crítica.
- Maddonni, L. y González, M. (2018). La Filosofía de la Liberación en su “polo argentino” entre los años 1969-1975. Cuadernos del CEL (Centro de Estudios latinoamericanos, UNSAM), III (5), 63-71.
- Magrassi, G. (1989). Los aborígenes de Argentina. Ensayo socio-histórico-cultural. Búsqueda-Yuchan.
- Manzi, O. (2018). Arquitectura religiosa neogótica en Buenos Aires. Los templos metodistas. II Jornadas Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFYL, UBA.
<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/payro/III1998/paper/viewFile/1486/573>
- Marchán Fiz, S. (Coord.) (2006). Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Paidós.
- Maritain, J. (1972). Arte y escolástica. Club de lectores.
- Martín, G. (2020). La “pérdida y restauración de España” en la historiografía latina de los siglos VIII y IX. e-Spania. Revista interdisciplinaria de estudios medievales y modernos, 36.
<https://journals.openedition.org/e-spania/34836>
- Martín Barba, J. (2016). La Cruz de Oviedo. Revista digital de iconografía medieval, III (15), 27-50.
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-06-30-Cruz%20de%20Oviedo.pdf>
- Martínez Millán, J. y Jiménez Pablo, E. (2011). La casa de Austria: una justificación político-religiosa (Siglos XVI y XVII) en J. Martínez Millán, R. Gonzales Cueva (Coords). La Dinastía de los Austrias: Las relaciones entre la monarquía católica y el imperio. Actas del congreso internacional de Madrid (vol. 1, 9-58). Polifemo.
https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/689306/2-casa_martinez_DA_2011.pdf?sequence=1
- Martínez Núñez, C. (2018). La fantasía del neogótico. La arquitectura en Harry Potter. [Tesis de grado. E.T.S. Arquitectura (UPM)].
https://oa.upm.es/51406/1/TFG_Martinez_Nu%C3%B1ez_Carlota.pdf
- Martínez Sarasola, C. (2014). La Argentina de los caciques o el país que no fue. Del Nuevo Extremo.
- Mases, E. H. (2016). Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio. Prometeo libros.
- Matewecki, N. (2014). Estética y bioarte. Pasajes de lo moderno a lo contemporáneo en torno a las nociones de obra, artista, espectador y experiencia [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Doctorado en artes].
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44457/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=7&isAllowed=y
- Melamed, A. (2003). Ruskin y Proust: revivalismo y melancolía. Revista de Filosofía y Teoría Política (anexo). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17124>
- Menéndez Gutiérrez, M. A. (2013). La iconografía de carácter sexual en la plástica románica. Pervivencia de un mito en piedra.
http://amenendez.magix.net/public/ICONOGRAFIA_ROMANICA_DE_CARACTER_SEX_UAL/Indice.html
- Moneta, R., Porto, H. y Rollie, R. (1984). Artes Plásticas y Cultura Nacional. La cebolla en el vidrio.
- Moraes, M. C. y De la Torre S. (2002). Sentipensar bajo la mirada autopoiética o cómo reencantar creativamente la educación. REVISTA Creatividad y sociedad, 2.
<http://www.ub.edu/sentipensar/pdf/sentipensartweb.pdf>
- Moran, J. (2001). Proust más allá de Proust. La Plata: De la Campana.

- Morin, E. (2004). La Epistemología de la complejidad. *Gazeta de Antropología*, 20. http://www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html
- Morosi, J. (2005). La Plata bajo la mirada sarmientina: de la censura acre a la "ciudad ideal". *Anales LINTA*, 3 (4). <https://digital.cic.gba.gob.ar/handle/11746/642>
- Müller, G., Gutiérrez, G. y Sayer, J. (2014). *Iglesia pobre y para los pobres*. San Pablo.
- Municipalidad de La Plata. Dirección General de Prensa (1998). La Plata. Argentina. Gráficas Papiro.
- Muñoz Cobeñas, L. (1987). *Arte indígena actual. Historia, problemas y perspectivas*. Búsqueda.
- Najmanovich, D. (2005). Estética del pensamiento complejo. *Andamios*, 1 (2). Dossier Transdisciplinariedad y pensamiento complejo: encuentros y desencuentros. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632005000300002#:~:text=La%20est%C3%A9tica%20del%20pensamiento%20complejo,de%20sentido%20contextual%20y%20responsable
- Paliza Monduate, M. T. (1987). La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya. *Kobie* (serie Bellas Artes) Bilbao, 4, 65-100. Recuperado el https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_4_Bellas_artes_LA%20IMPORTANCIA%20DE%20LA%20ARQUITECTURA%20INGLESA%20DEL%20SIGL.pdf?hash=ab9ae1a130814eae7a46dd216894975
- Panadero Peropadre, N. (2002). Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868) [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte (Medieval)]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2318/>
- Panella, C. (2012). Los Benoît, constructores de ciudades. *Todo es Historia*, 6-20.
- Panofsky, E. (1986). *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Las ediciones de la piqueta. https://monoskop.org/images/4/43/Panofsky_Erwin_Arquitectura_Gotica_y_Pensamiento_Escolastico_1986.pdf
- Panofsky, E. (1999). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza.
- Pantin Guerra, B. (2007). Mestizaje, transculturación, hibridación. Perspectivas de historia conceptual, análisis del discurso y metaforología para los estudios y las teorías culturales en América Latina [Tesis doctoral, Freie Universität Berlín]. <http://www.diss.fu-berlin.de/dis/receive/fudiss-thesis-000000006440>
- Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de Estética*. Visor.
- Pérez Gallego, F. A. (2017). Iglesia de las Siervas del Santísimo de Caracas: enlaces entre lugares y tiempos lejanos. V Jornadas de Investigación. Escuela de arquitectura Carlos Raúl Villanueva, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. Recuperado el 23 de julio de 2019 de: https://www.academia.edu/35804343/IGLESIA_DE_LAS_SIERVAS_DEL_SANT%C3%8DSIMO_DE_CARACAS_ENLACES_ENTRE_LUGARES_Y_TIEMPOS_LEJANOS
- Pérez Marinas, I. (2013). Regnum gothorum y regnum hispaniae en las crónicas hispano-cristianas de los siglos VIII y IX continuación, fin o traslado en el relato de la conquista árabe. *Estudios medievales hispánicos*, 2, 175-200. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/13422/63154_7.pdf?sequence=1
- Picotti, D. V. (1995). *Pensar desde América. Vigencias y desafíos actuales*. Catálogos.
- Pimentel Anduiza, L. A. (2017). Florencia, Parma, Combray, Balbec... ciudades de la imaginación en el mundo de En busca del tiempo perdido. Espacios imaginarios. Colección Jornadas. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 229-244. http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/3471/21_Espacios_Imaginarios_MNL_199_9_Pimentel_Luz_Aurora_229_244.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Pironio, E. (1970). Teología de la liberación. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 17, 7-28.
- Piva, P. (2008). *Architettura Medievale. La pietra e la figura*. Città Nuova.

- Poblador Muga, M. del P. (2014). El neogótico y lo neomedieval, nostalgias del pasado en la era de la industrialización en Lomba Serrano, C., Lozano López, J. C., Arce Olivas, E. y Castán Chocarro, A. (Coords.). El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II, 119-144. Diputación de Zaragoza. Recuperado el 25 de junio de 2016 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=582471>
- Prada, J. M. (2001). La apropiación postmoderna del arte. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad. Fundamentos.
- Proust, M. (16 de marzo de 1906). La muerte de las catedrales. Le Figaro. Recuperado en abril de 2017 de: <http://www.ataun.net/bibliotecagratis/Ci%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Marc%20Proust/La%20muerte%20de%20las%20catedrales.pdf>
- Proust, M. (s/f). Por el camino de Swann (en busca del tiempo perdido). Biblioteca virtual universal. Recuperado el 14 de marzo de 2015 de: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/133600.pdf>
- Quezada Figueroa, A. (2019). Constelaciones estéticas para una praxis liberadora. Clase 11 de la diplomatura Universitaria en Filosofía de la Liberación. Ética, Política y Derechos Humanos. Tercera Cohorte Universidad Nacional de Jujuy- Universidad Nacional del Comahue / AFyL Argentina. Recuperado el 17 de agosto de 2020 de: <https://es.scribd.com/document/411007220/Constelaciones-esteticas-para-una-praxis-liberadora>
- Rafols, J. F. (1963). Arquitectura de la Edad Media. Sopena.
- Ramos, J. A. (1973). De Mariátegui a Haya de la Torre. Centro de estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/mariategui_s0009.pdf
- Ramos, J. A. (2012). Revolución y contrarrevolución en la Argentina II. Del patriciado a la oligarquía (1862-1904). Continente.
- Ratzinger, J. (1984). Congregación para la doctrina de la fe. Instrucción "libertatis nuntius". Algunos aspectos sobre la teología de la liberación. Paulinas. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_1_9840806_theology-liberation_sp.html
- Ratzinger, J. (1986). Congregación para la doctrina de la fe. Instrucción "libertatis conscientia". Sobre libertad cristiana y liberación. Paulinas. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_1_9860322_freedom-liberation_sp.html
- Redal, E. (2006). La enciclopedia del estudiante (Tomo 3: Literatura Universal). Santillana.
- Redal, E. (2006). La enciclopedia del estudiante (Tomo 18: Música). Santillana.
- Revel, J. (2014). La fábrica del patrimonio. Tarea. Anuario del instituto de investigación sobre el patrimonio cultural. Universidad Nacional de San Martín, 1, 15-25.
- Rex González, A. (1977). Arte Precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural. Filmediciones Valero.
- Ribeiro, Darcy (1985). Las Américas y la civilización. Centro Editor de América Latina.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Tinta Limón.
- Robledo Páez, S. (2016). Reseña: Serge Gruzinski. ¿Qué hora es allá? América y el islam en los albores de la modernidad. Procesos, 44, 134-137. Recuperado el 23 de julio de 2018 de: https://www.academia.edu/33717037/Rese%C3%B1a_Serge_Gruzinski._Qu%C3%A9_hora_es_all%C3%A1_Am%C3%A9rica_y_el_Islam_en_los_albores_de_la_modernidad._Ciudad
- Rodríguez González, E. J. (2011). La búsqueda de la identidad nacional de Irlanda a través de la arquitectura eclesial. Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea, 2 (2), 62-67. <https://doi.org/10.17979/aarc.2011.2.2.5055>
- Rodríguez Mola, R. (1985). Los sometidos de la conquista. Argentina, Bolivia, Paraguay. Centro Editor de América Latina.

- Rogliano, A. (2001). Estética. Temas y Problemas. Al Margen.
- Roig, A. A. (2004). Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 9 (24), 93-109. <https://www.redalyc.org/pdf/279/27992407.pdf>
- Rossi, M. A. (2022). Sujetos de la Historia. Tiempos de repetición y oportunidad. *Letra Viva*.
- Ruskin, J. (2006). La Biblia de Amiens. Adaba.
- Sáez, A. (2019). Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el siglo de oro. Cátedra. Recuperado el 12 de abril de 2020 de: https://www.academia.edu/38740805/Godos_de_papel_identidad_nacional_y_reescritura_en_el_Siglo_de_Oro
- Sáenz, A. (1991). El ícono. Esplendor de lo sagrado. Gladius.
- Salazar Bondy, A. (1968). ¿Existe una filosofía de nuestra América? Siglo XXI.
- Sánchez, D. (Coord.). (2013). Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo. Edulp.
- San Martín Córdova, I. (2017). Templos protestantes neogóticos e ingenieros civiles: Entre la innovación constructiva, las inercias estilísticas y el simbolismo religioso. *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 5, 172-185. <https://doi.org/10.17979/aarc.2017.5.0.5150>
- Santana, J. (1999). El problema de la modernidad en América Latina; una aproximación histórico sociológica a la contradicción civilización-barbarie. Universidad de la Habana. Recuperado el 23 de mayo de 2019 de: <https://elsudamericano.files.wordpress.com/2015/07/el-problema-de-la-modernidad-en-amc3a9rica-latina1.pdf>
- Sarmiento, D. F. (1967). *Facundo*. Centro Editor de América Latina.
- Sarmiento, D. F. (2011). *Conflicto y armonía de las razas en América*. Terramar.
- Sartre, J. P. (1948). *Lo Imaginario*. Iberoamericana.
- Saveliev, Y. R. (2008). La influencia de la arquitectura medieval catalana en los arquitectos ochocentistas de San Petersburgo. *Boletín de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge*, 22, 55-64. <https://1library.co/document/y906lory-influencia-arquitectura-medieval-catalana-arquitectos-ochocentistas-san-petersburgo.html>
- Scannone, J. C. (s/f). Perspectivas eclesiológicas de la teología del pueblo en la argentina. Biblioteca católica digital. Recuperado en enero de 2020 de: https://mercaba.org/FICHAS/Teologia_latina/perspectivas_eclesiologicas.htm
- Scannone, J. C. (1982). Teología de la liberación. Características, corrientes, etapas. *Revista Stromata*, 38, 3-4. Recuperado en enero de 2020 de: http://www.seleccionesdeteologia.net/selecciones/llib/vol23/92/092_scannone.pdf
- Scannone, J. C. (2009). La filosofía de la liberación: historia, características, vigencia actual. *Teología y Vida*, Vol. L, 59-73.
- Scannone, J. C. (2014). Teología del pueblo: una perspectiva argentina. Conferencia en la pontificia Universidad Gregoriana de Roma. Recuperado en enero de 2020 de: <https://www.youtube.com/watch?v=IHWpBvF8Nlq>
- Scannone, J. C. (2014). El papa Francisco y la teología del pueblo. *Fe y Razón*, 1395, 31-50. Recuperado en enero de 2020 de: <http://www.generacionfrancisco.org.ar/documentos/Teologia%20del%20Pueblo%20-%20Scannone-2.pdf>
- Scannone, J. C. (2016). Vientos nuevos del Sud: La teología argentina del pueblo y el Papa Francisco. *Pistis & Praxis: Teología e Pastoral*, 8 (3). <https://www.redalyc.org/pdf/4497/449755227006.pdf>
- Scannone, J. C. (2015). La teología del pueblo y desde el pueblo. *Aportes de Lucio Gera*. Medellín: teología y pastoral para América Latina, XLI (162), 245-261. <http://documental.celam.org/medellin/index.php/medellin/article/view/111/112>

- Schaeffer, J. M. (2012). Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre Estética. Biblos/Pasajes.
- Schickendantz, C. (Ed). (2007). Feminismo, género e instituciones. Cuerpos que importan, discursos que (de)construyen. Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.
- Schiffer, D. (2008). La filosofía de Emmanuel Levinas. Metafísica. Estética. Ética. Nueva Visión.
- Selva, J. (1957). El arte español en tiempos de los reyes católicos. Sopena.
- Selva, J. (1963). El arte en España durante los Austrias. Sopena.
- Sempé, C. M. y Gómez Llanes, E. (2011). Arquitectura funeraria y sectores sociales. Revista Cuadernos FHycS-UNJu, 40, 101-117.
<http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/23/53>
- Sempé, C. M. y Viera, L. M. (2006). El Cementerio de La Plata, su arquitectura y urbanismo como patrimonio tangible e intangible. Revista 47 al Fondo, 10 (13), 46-48.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/89284>
- Shumway, N. (2015). La invención de la Argentina. Historia de una idea. Booket.
- Silberman, A., Bourdieu, P., Brown, R. L., Clausse, R., Karbusicky, V., Luthe, H., O. y Watson, B. (1971). Sociología del Arte. Nueva Visión.
- Solá Morales, I. (1982). Teorías de la intervención arquitectónica. Quaderns d'arquitectura i urbanisme, 155, Colegio de Arquitectos de Cataluña.
<https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2015/04/i-01-teor%C3%ADas-de-la-intervenci%C3%B3n-arquitect%C3%B3nica.pdf>
- Suárez Ardua, M. J. (2018). Arquitectura y Filosofía en Erwin Panofsky. El Basilisco, 50, 30-52.
<http://fgbueno.es/bas/pdf3/bas50d.pdf>
- Tapia, M. N. (1991). 500 años después de Colón. ¿Celebrar o condenar? Evangelización pastoral. Ciudad Nueva.
- Tarrío, A. M. (2014). Del antigoticismo en la península ibérica: los godos en la cultura portuguesa. Centro de estudios clásicos, Universidad de Lisboa. Recuperado el 3 de marzo de 2021 de:
https://www.academia.edu/29102558/Del_antigoticismo_en_la_Pen%C3%ADsula_Ib%C3%A9rica_los_godos_en_la_cultura_portuguesa
- Traversa, L., Lloro, F., Rosato, V. y Sota, D. (2018). Patologías en iglesias neogóticas en la pampa bonaerense argentina. Revista GIICMA, 6. <http://hdl.handle.net/20.500.12272/3683>
- Treserras, J. y Ballart Hernández, J. (2001). Gestión del patrimonio cultural. Ariel.
- Trías, M. (1970). Luis Juan Guerrero y su Estética operatoria. Recuperado el 24 de febrero de 2019 de: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4347/9-cuyo-1970-tomo-06.pdf
- Ugarte, M. (s/f, c. 1910). El porvenir de América Latina. Valencia: F. Sempere.
http://www.manuelugarte.org/modulos/manuel_ugarte/elporvenir.pdf
- Ugarte, M. (1961). La reconstrucción de Hispanoamérica. Coyoacán.
- Urbano, J. (2014). La polémica restauración de la fachada de la catedral de Barcelona en el siglo XIX. Hispania Sacra, LXVI (133), 209-233. Recuperado en enero 2021 de:
https://www.researchgate.net/publication/274784794_La_polemica_restauracion_de_la_fachada_de_la_catedral_de_Barcelona_en_el_siglo_XIX
- Valenzuela, E. (2013). Utopistas indianos en América. De Bartolomé de las Casas al Papa Francisco. Ciudad Nueva.
- Vattimo, G. (1985). El fin de la modernidad. Planeta Agostini.
- Verne, J. (2015). Los quinientos millones de la Begúm. R.B.A. Coleccionables.
- Verón, E. (1993). La semiosis social. Gedisa.
- Villa Prieto, J. (2010). La ideología goticista en los pre-humanistas castellanos. Alonso de Cartagena y Rodrigo Sánchez de Arévalo. Sus consideraciones sobre la unidad hispano-visigoda y el reino astur-leonés. Territorio, Sociedad y Poder, 5, 123-145. Recuperado el 14 de agosto

de 2018 de:
https://www.researchgate.net/publication/279639574_La_ideologia_goticista_en_los_pre_humanistas_castellanos_Alonso_de_Cartagena_y_Rodrigo_Sanchez_de_Arevalo_Sus_consideraciones_sobre_la_unidad_hispanovisigoda_y_el_reino_astur-leones

- Villaseñor Alonso, I. (2011). El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente? Intervención, 2 (3). https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2011000100002#:~:text=Como%20resultado%20de%20este%20an%C3%A1lisis,pr otecci%C3%B3n%20del%20patrimonio%20en%20M%C3%A9xico
- Villegas, A. (1963). Panorama de la filosofía iberoamericana actual. EUDEBA.
- Viñas, D. (2013). Indios, ejército y frontera. Santiago Arcos.
- Ward Richardson, B. (1876). Hygeia, una ciudad de la salud. 1876. Recuperado en abril de 2017 de: <https://www.gutenberg.org/files/12036/12036-h/12036-h.htm>
- Worringer, W. (1957). La esencia del estilo gótico. Nueva Visión.
- Worringer, W. (1959). El arte y sus interrogantes. Nueva Visión.
- Zea, L. (1969). La filosofía latinoamericana como filosofía sin más. Siglo XXI.
- Zea, L. (Coord.). (1986). América latina en sus ideas. Siglo XXI.
- Ziemendorff, S. (2019). Redescubrimiento del sitio arqueológico de la momia que inspiró a Gauguin y Munch. Arqueología. Investigaciones sociales, 22 (40), 73-83. <https://doi.org/10.15381/is.v22i40.15887>
- Ziemendorff, S. (2016). La momia chachapoya en el arte después de Paul Gauguin y Edvard Munch. Cátedra Villarreal, 4 (2), 149-168. <http://dx.doi.org/10.24039/cv20164269>

VIDEOCONFERENCIAS EN LÍNEA

- Enrique Dussel y la otra mirada sobre la historia universal. 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=6GLzHSIGf4o>
- Conferencia magistral del filósofo Enrique Dussel en Madres. 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=-ZYU0KrKI-w>
- Hacia una Estética de la liberación latinoamericana. 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=EfuVzkUsPFM>
- El diálogo inter religioso. 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=zxwdDZj03Yc>
- Curso de Filosofía de la Liberación. 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=qAe8wRWvPxI>
https://www.youtube.com/watch?v=1yKiX_hiBiw
<https://www.youtube.com/watch?v=gyXRmUglRQ8>
<https://www.youtube.com/watch?v=bjBPA1I90y8>
<https://www.youtube.com/watch?v=1J9rbJkxiH4>
<https://www.youtube.com/watch?v=jVgNfnN5iyM>
<https://www.youtube.com/watch?v=KZqOPdEw90w>
https://www.youtube.com/watch?v=gCA_kd9UiWI
<https://www.youtube.com/watch?v=s2uDBrF30oY>
<https://www.youtube.com/watch?v=4XmqMrk0tyA>

- Pensar el mundo desde la Filosofía de la liberación. 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=tvolegCo1Pg>
- Decolonialidad del poder. 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=BBe1W63uLjM>
- Curso sobre el método analéctico crítico. 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=0Kzov0Hepc4>
<https://www.youtube.com/watch?v=RxMwyVf-cf4>
- El giro decolonizador. 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=ml9F73wlMQE>
- Diálogo sobre interculturalidad. 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ft-0bVE3il8>
<https://www.youtube.com/watch?v=rrHeGBZlvL>
<https://www.youtube.com/watch?v=bUGjgvGtwWA>
<https://www.youtube.com/watch?v=R2M0rtDxi2g>
<https://vimeo.com/40809047>
https://www.youtube.com/watch?v=YDV2Ag_SDvk