



# *La cultura greco latina en la reforma urbana del intendente Alvear*

ENRIQUE ROBIRA<sup>1</sup>

“Los clásicos son esos libros de los cuales se suele  
oír decir estoy relejendo, y nunca estoy leyendo...”

Italo Calvino

## *Introducción*

**L**AS CONCEPCIONES ESPACIALES nos remiten a un universo simbólico. El análisis cultural nos aproxima a entender el valor de una imagen, como parte de un sistema de significación, a partir de diseños visuales que producen efectos en el imaginario colectivo. El concepto de espacio urbano, logra desplegarse en una diversidad de acepciones que posibilitan la explicación general y particular de lo social como el ágora helénica. Espacio entendido no sólo como lugar, como ámbito, sino tam-

<sup>1</sup> Universidad del Salvador / Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

bién como símbolo, como situación, como referente y como contenido que se va construyendo en el tiempo en el imaginario cultural. Espacios políticos, económicos, sociales, culturales y mentales.

El presente trabajo versa sobre algunos aspectos del proyecto urbano del primer Intendente de la ciudad de Buenos Aires, Torcuato de Alvear, entre los años 1880 y 1887. Apunta, en este caso, a considerar tres elementos simbólicos de la cultura griega clásica como el ágora, la figura del héroe y la muerte. Estos elementos fueron invocados en los discursos y memorias municipales de Alvear para justificar su proyecto urbano, resignificándolos en el contexto de la ciudad moderna del siglo XIX.

Esta insistente referencia al mundo griego no es casual, ya la había retomada la ilustración francesa del siglo XVIII. La Grecia clásica está estrechamente asociada en esa época a la razón y a la civilización. En relación con esta hipótesis, partimos de una serie de preguntas orientadoras para encarar este estudio: ¿Qué lectura hicieron los miembros de la generación del 80 del pasado griego clásico y qué recortaron de él, en el marco de la construcción del Estado-Nación? ¿Qué relación adquirió la muerte y el héroe con una ciudad? ¿Qué función desempeñó la estética griega y se recreó de ella para la ciudad?

Analizaremos el ágora, el héroe y la representación de la muerte, tanto en la polis griega como en el Buenos Aires de finales del siglo XIX. A nuestro entender son tres elementos imbricados, que según veremos, cobraron una especial dimensión en el modelo urbano.

Se incluyen, además, para complementar el texto, algunas ilustraciones y diseños de planos arquitectónicos, hallados en el Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

### *El ágora en Atenas y en Buenos Aires*

“A cada época se le aparece el pasado en forma diferente; por ejemplo Tucídides nos puede dar noticia de algo que solo dentro de cien años será apreciado en todo su valor”.

J. Burckhardt, Historia de la cultura griega

La creación del ágora o plaza como espacio público de la polis griega revestía una potente carga simbólica. Como centro cósmico era el lugar donde se fundaba y organizaba la ciudad.

Según observa Jean P. Vernant, hay que rastrear en el “espíritu de agon” el origen del ágora, en cuanto al significado etimológico de la palabra, como la lucha verbal y la polémica que en él se expresaba. Allí estaba la asamblea de los ciudadanos donde se decidía el destino de la polis, y al mismo tiempo, era el espacio económico donde se intercambiaban las mercaderías, que constituían la provisión de alimentos para sus habitantes. Se trataba, pues de un espacio comunitario, abierto, al aire libre, centrípeto y centrífugo a la vez, articulador de sociabilidad. Y podríamos agregar que, tanto en el ágora como en el teatro, réplica del mismo, se escenificaban las tensiones entre lo individual y colectivo de los ciudadanos.<sup>2</sup>

Vernant interpretó un cambio en la visualización y organización de la polis cuando se ubicó en torno a la plaza pública un espacio político:

[...] las construcciones urbanas no están agrupadas como antiguamente en derredor de un palacio real cercado de fortificaciones. La ciudad está ahora centrada en el ágora, espacio común, sede de la *hestía koiné*, en el que se debaten los problemas de interés general. Desde que la ciudad se centra en la plaza pública, es ya en el pleno sentido del término, una polis.<sup>3</sup>

Era, asimismo, un núcleo político donde se hallaban el *ecclesiasterón*, para las sesiones de la asamblea, el *bouleuterión* o sala para asambleas municipales y el *prytaneion*, especie de cámara municipal.

<sup>2</sup> Por ejemplo, Hesíodo menciona en *Los trabajos y los días*, ese carácter de competencia cuando se refiere a su hermano: “Por tu bien, Perses, guarda para siempre en tu corazón esas verdades; y que la lucha que se deleita en el mal no te desarraigue de tu trabajo, para escuchar y atender las querellas en el ágora. Porque el hombre que no amontonó en sus despensas, durante la estación oportuna, el fruto de la gleba, el trigo de Deméter, no debe preocuparse de las disputas y arengas en la plaza pública.” *Los trabajos y los días*, Barcelona, Iberia, 1972, p. 44.

<sup>3</sup> Jean Pierre Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego*, Bs. As., EUDEBA, 1979, p.35.

Desde el ágora se formó un conjunto urbano integrado por el puerto, el teatro, el templo, hasta llegar a la vivienda doméstica, vertebrado por la avenida de las procesiones, combinándose en un esquema predeterminado.

En La Odisea encontramos numerosas referencias al ágora, como cuando Telémaco envió a los heraldos para convocar y reunir a los héroes:

Y así que hubieron acudido y estuvieron congregados, Telémaco se fue al ágora con la broncinia lanza en la mano [...] que al verle llegar todo el pueblo le contemplaba con asombro.<sup>4</sup>

También estaba consagrada una divinidad exclusiva al ágora; de esta manera invocaba el hijo de Odiseo:

Te lo ruego, por Zeus Olímpico y por Temis, la cual disuelve y reúne las ágoras de los hombres. [...] mañana convoca en el ágora a los héroes aqueos, háblales a todos.<sup>5</sup>

Así podemos sumar otra característica más del ágora: es un espacio mítico, donde los ciudadanos conviven y se religan con familiaridad con sus dioses y héroes.

Al igual que en el foro romano, las estatuas-imágenes de los héroes y deidades estaban expuestas no solamente al paso de sus ciudadanos sino también para el reconocimiento de los extranjeros, constituyendo un símbolo potente de la identidad ciudadana. Aristóteles, en su *Política*, propiciaba que en la polis ateniense se reunieran en la plaza todos los ornamentos plásticos y arquitectónicos, en lugar de dispersarlos por todos lados. Distinguía, además, la función política de la económica del ágora como lugar de intercambio comercial:

<sup>4</sup> Homero, *La Odisea*, Madrid, Espasa Calpe, 1971, Canto IIº, p. 33.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 35

El ágora para el comercio debe ser distinta del agora libre, y debe tener una situación apropiada para reunir allí todos los bienes enviados desde el puerto marítimo y desde el campo [...] puesto que asignamos el ágora superior al lugar en que pasar el rato de ocio y éste como lugar de los negocios necesarios.<sup>6</sup>

Si bien la planta urbana de cuadrícula registraba su precedente en ciudades del Cercano Oriente, como en Babilonia, dicho modelo geométrico, racional, según relata el filósofo estagirita, fue aplicado por Hippodamo de Mileto, “que inventó la división de las ciudades en bloques y fragmentó el Pireo. Dividió el país y sus tierras en tres partes, una sagrada, una pública y otra privada.”<sup>7</sup>

El sistema ideado por Hippodamo permitía jerarquizar las vías de acceso de acuerdo a las edificaciones de carácter institucional o particulares que se encontraban sobre ellas, reconociendo así sus usos y relaciones con los espacios públicos. Además del sentido funcional de las vías, su trazado también obedecía a criterios sanitarios, basados en el aprovechamiento de la luz solar y las corrientes de aire. Sin embargo, no creía conveniente la regularidad de la traza de la ciudad para su defensa, frente a la posibilidad de un ataque, porque dicho trazado facilitaría la ocupación por parte del enemigo. Entre los argumentos a favor de la planta geométrica estaban el que contribuía a la orientación del habitante dentro de la ciudad y el factor estético:

La ordenación de los edificios o mansiones privadas se cree que es más agradable y más conveniente para los intentos generales si se colocan éstos en calles rectas, según el sistema moderno, es decir, el introducido por Hippodamo...<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Aristóteles, *Política, Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1977, L.VII, C.11, p.1550-1.

<sup>7</sup> *Ibidem*, L.II, C.V, P. 1439.

<sup>8</sup> *Ibidem*, L. VII, C.X, P. 1549. A propósito de este criterio estético, es interesante observar como fue recobrado por los urbanistas del siglo XIX, en el futuro trazado de las avenidas diagonales: “[...] que siendo un hecho ya indudable por la opinión hecha del Poder Ejecutivo Nacional y del Congreso, la realización del plan de avenidas diagonales ideado por la actual Intendencia que ha de dar vías genera-

Fijando ahora nuestra atención en el caso argentino, el año 1880 fue históricamente clave para la ciudad de Buenos Aires. Tras largos años de debates y conflictos, fue federalizado el municipio de la ciudad de Buenos Aires, convirtiéndola en la capital nacional. Este hecho implicó una innovación sustancial en la fisonomía urbana, proyectándose así la refundación de una ciudad capital moderna que debía romper con la imagen del pasado colonial español.

Administrativamente, fue creado el cargo de Intendente Municipal, que ocupó Torcuato de Alvear.<sup>9</sup> Una de las áreas donde concentró su atención fue la plaza mayor. Al demoler la recova, que separaba la plaza “de la Victoria” de la “25 de Mayo”, amplió sus dimensiones transformándola en un polo cívico, acentuando el carácter ceremonial y centripeto, desplazando la actividad mercantil que aún continuaba realizándose en su interior. Con esta finalidad, Alvear proyectó erigir estatuas para ser instaladas en la plaza, enfatizando los acontecimientos históricos de 1810 como punto de partida de la nacionalidad:

La revolución del 21 al 25 de mayo por medio de los hombres principales que la hicieron. La voz nacional de mayo y no hay otra que haya sido popular y típica sino el himno nacional, que todos nuestros ejércitos han entonado de uno a otro confin de la república y que continúa siendo el eco vivo de su época.<sup>10</sup>

En 1887 la Intendencia Municipal convocó a un concurso público para ornamentar la plaza de Mayo con “monumentos o estatuas que conmemo-

les de expansión, salubridad, movimiento y belleza a esta ciudad” Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (en adelante A.H.M.C.B.A.) Leg. 112-1887.

<sup>9</sup> Nacido en Montevideo en 1822, era hijo del General Carlos María de Alvear, quien fuera Director Supremo de las Provincias Unidas del Río la Plata. A partir de 1880 fue nombrado miembro de la Comisión Municipal y al sancionarse la ley de capitalización de Buenos Aires, el Presidente de la Nación, Julio Roca, lo designó Intendente, siendo así el primero en ocupar ese cargo. Murió en 1890, antes de comenzar un nuevo periodo al frente de la Intendencia Municipal.

<sup>10</sup> Adrián Beccar Varela, Torcuato de Alvear Primer Intendente Municipal de Buenos Aires, su acción edilicia, Bs. As. Imprenta Municipal, 1926, p. 75.

rasen nuestros grandes acontecimientos o perpetuasen la memoria de los próceres de nuestra emancipación”.

Pero la elección y selección de dichos héroes recaía en la institución municipal, cuya biografía se estaba escribiendo, y, por otra parte, constituía una herramienta clave para la política de Estado: “los personajes a conmemorar serán elegidos por esa Intendencia.”<sup>11</sup>

*Las representaciones de la muerte en la cultura griega y  
en el cementerio de la Recoleta*

“Las grandes naciones escriben sus autobiografías en tres  
manuscritos, el libro de los muertos, el libro de sus pala-  
bras y el libro de su arte.”

John Ruskin, *La siete lámparas de la Arquitectura*

Con este epígrafe que el crítico de arte inglés J. Ruskin escribió acerca de la relación entre la arquitectura y la civilización, nos introducimos en los criterios estéticos que dominaron en los finales del siglo XIX. Es decir, la tendencia historicista, el “revival” del pasado cultural clásico, adaptado a su presente, como venía ocurriendo en la Francia revolucionaria. Las investigaciones arqueológicas que se desarrollaban en Pompeya y Herculano a mediados del siglo XVIII, contribuyeron a despertar y revitalizar la atracción por las antiguas ciudades.

El neogriego, en cuanto estilo arquitectónico, transmitía en sus templos y demás construcciones públicas una imagen visual de simetría, orden racional y equilibrio. En esa armonía proporcional residía la belleza para los griegos. Así lo reconoció el arquitecto romano del siglo I de la era cristiana, Marco Vitruvio Polión:

<sup>11</sup> A.H.M.C.B.A.: Leg. 90 -1887.

La relación entre las partes debe poderse medir y ordenar. Ningún templo puede presentar un orden racional si no posee simetría y proporción, es decir, si sus componentes carecen de una relación definida entre ellos como la que guardan los miembros de un cuerpo humano correctamente formado<sup>12</sup>

En el siglo XIX Ruskin, en su obra *Las siete lámparas de la arquitectura*, enunció una tipología de la arquitectura: religiosa, conmemorativa, civil, militar y doméstica. De todas ellas privilegió la arquitectura de tipo conmemorativa, que “comprende a la vez monumentos y tumbas”<sup>13</sup>. No es casual que así lo haya concebido, dado que a su entender los monumentos, con su lenguaje alegórico, cumplían una función civilizatoria y pedagógica para la sociedad.

Es decir, que a través de los monumentos, sepulcros y estatuas se representaban un conjunto de ideas y abstracciones del significado de la virtud cívica, la patria, la libertad, la justicia, las hazañas de los héroes, para elaborar un imaginario colectivo. Un ejemplo de esto es la imagen-símbolo de un monumento tan significativo y fundante como puede ser, para la ciudad de Buenos Aires, la pirámide de Mayo.

En los primeros años de la Intendencia de Alvear se había planteado su demolición, suscitándose por tal motivo una polémica que requirió la opinión de algunos notables de la época. Por el contenido de sus argumentaciones, citamos la de Andrés Lamas, quien enfatiza el valor que posee el monumento para la época:

Los monumentos históricos erigidos para perpetuar la memoria de los sucesos o de los hombres que han influido en los destinos de una colectividad humana o de la humanidad entera que representan una época o un momento histórico, sobre todo si son erigidos por los coetáneos y tienen ya la consagración del tiempo, no están sujetos a las leyes del progreso y de la perfectibilidad, porque son del pasado, el hecho consumado, irrevocable, intocable, que no puede

<sup>12</sup> Marco Vitruvio Polion, *De arquitectura, Libro III*, Madrid, Alianza, 1990, Cap. I, pp. 6-7.

<sup>13</sup> John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Buenos Aires, Safian, 1955, p.9.



modificarse. El pasado habla en los monumentos arquitectónicos como habla en los libros y una colección de libros puede ser también el monumento de una época o de un hombre. Los sucesos o los hombres del pasado, pueden ser conmemorados por su posteridad. Por las maravillas del arte moderno, pero esos monumentos nuevos pertenecerán a la época en que se erigen [...] honrarán, estimularán, glorificarán, pero no sustituirán nunca jamás, al monumento genuino del pasado, contemporáneo del suceso que conmemora que lleva el sello de la idea y del arte de su tiempo [...] y no sustituyéndolo, no despertarán tan lejanos recuerdos ni inspirarán tan íntimas veneraciones [...] huellas que los convierten en verdaderas reliquias, y las reliquias no se substituyen.<sup>14</sup>

Como puede verse, las reliquias del pasado formaban un basamento sólido en la formación del Estado nacional, de ahí la interacción que observaba Ruskin entre los muertos, el arte y la literatura como elementos constitutivos de una civilización.

¿Dónde debía buscarse ese cimiento histórico para integrarse a la civilización? En la tradición grecolatina. La mirada y las constantes referencias a los filósofos, artistas, construcciones, símbolos, obras literarias, tomaron como modelo la cultura clásica.

Es por eso que conviene que nos detengamos ahora en algunas consideraciones previas sobre las fuentes en que bebió ese historicismo del siglo XIX. Nos referiremos específicamente a las prácticas funerarias en el mundo griego.

La muerte dejó su impronta cotidiana en la cultura a través de todos sus relatos mitológicos. Para ellos la muerte no significaba el fin de la vida sino su continuación en el plano subterráneo, donde concebían otro mundo presidido por Hades y su esposa Perséfone.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Adrián Beccar Varela, *op.cit.*, p. 87.

<sup>15</sup> Tras vencer a los titanes, los dioses triunfadores se repartieron el mundo: a Zeus le correspondió el cielo, a Poseidón el mundo submarino y a Hades el mundo subterráneo. En *La Iliada*, Canto XXII, 360, se habla del Hades, por ejemplo, al morir Héctor: “[...] y, su alma, volando de sus miembros se fue al Hades su suerte lamentando (Aquiles) pues juventud y hombría había abandonado tras de sí”.

Donde era sepultado el cuerpo, comenzaban, “in situ”, una serie de ritos funerarios. Tras su sepultura se consideraba que ingresaba al reino de Hades; inmediatamente dos deidades gemelas, Hipno (el sueño) y Tánatos (la muerte), recibían al difunto. En la Iliada, podemos observar cómo Zeus los envía a buscar el cuerpo de Saperdon, muerto en el campo de batalla para ser enterrado:

... y cuando ya le hayan abandonado el alma y el tiempo de su vida, envía a la Muerte y al dulce Sueño para que lo lleven hasta que al fin el territorio alcancen de la anchurosa Licia, donde a él, sus hermanos y deudos le darán sepultura con túmulo y columna funeraria que eso es privilegio de los muertos.<sup>16</sup>

Hay un conjunto de símbolos de origen mítico que formaron parte de la ornamentación representativa de la muerte, como la corona de laureles, la cinta, la estela o columna funeraria sobre cuya base se depositaban las ofrendas y libaciones, y la antorcha cruzada hacia abajo, representando el reino de la oscuridad del Hades.

Entre los griegos se practicaba además de la inhumación, la cremación del cuerpo. En la Iliada, Héctor le ruega a su vencedor Aquiles:

Y mi cuerpo devuélvelo a mi casa para que los troyanos y esposas de troyanos parte me den del fuego que como muerto a mí me corresponde.<sup>17</sup>

Estas actitudes y símbolos funerarios que mencionamos, reaparecieron en los cementerios durante el siglo XIX.

Centramos ahora nuestra consideración en el cementerio de la Recoleta del Buenos Aires decimonónico, donde el Intendente Torcuato de Alvear ha decidido intervenir realizando algunas obras. Tomó la iniciativa al pre-

<sup>16</sup> Homero, *op.cit.* C. XVI, 450-458.

<sup>17</sup> Idem, C. XXII, 340.

sentar un plan urbanizador del enterritorio ya existente.<sup>18</sup> Así lo hacía saber en el siguiente párrafo extraído de una carta que envió a su Secretario de Gobierno:

[...] en el cementerio del Norte tengo que practicar inmediatamente reparaciones indispensables, los particulares han enterrado allí ingentes sumas de dinero en mausoleos suntuosos para depositar los restos de sus deudos.<sup>19</sup>

Cabe agregar que la concepción higienista de la época sobre la salubridad del aire y el agua, ya había sido planteada en la antigüedad clásica por Hipócrates y por Aristóteles en la Política; es el criterio más invocado por los urbanistas del siglo XIX. El arquitecto Buschiazzo<sup>20</sup>, quien tuvo a su cargo el proyecto de remodelación, se refirió a la cuestión sanitaria en éstos términos:

[...] es indispensable poner al cementerio en condiciones que no ofrezcan peligro para la salud pública y una de ellas, tal vez la principal es impedir que se acerquen demasiado las casas de habitación rodeándolo de plazas espaciosas con arboledas que purifiquen la atmósfera de esos alrededores.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Etimológicamente, la palabra “cementerio” procede del griego, “koiméntérion”, que significa dormir el sueño de la muerte. Lo tomaron los cristianos para expresar el estado transitorio de los fieles que duermen el sueño de la paz, en espera de la resurrección. En la periferia de Buenos Aires, próxima a la barranca del Río de la Plata se encontraba asentado, desde 1732, el complejo integrado por el convento, huerta, campo santo e iglesia de Ntra. Sra. del Pilar. Durante la gestión de Bernardino Rivadavia al frente del Ministerio de Gobierno se decretó, en 1822, la secularización y expropiación del campo santo, transformándose en el primer cementerio público de la ciudad. Se lo denominó “cementerio del Norte”.

<sup>19</sup> Carta de Don Torcuato de Alvear a su Ministro de Gobierno Antonio Del Viso, 27-10-80, citado en Beccar Varela, *op.cit.*, p. 383.

<sup>20</sup> Juan Buschiazzo (1845 - 1917) arquitecto de origen italiano, fue designado por el Intendente Torcuato de Alvear como Director del Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. Fue prácticamente el cerebro técnico de las intervenciones urbanísticas en la ciudad capital.

<sup>21</sup> A.H.M.C.B.A. Leg. 27 - 1880. Informe de J. Buschiazzo al Intendente Alvear.

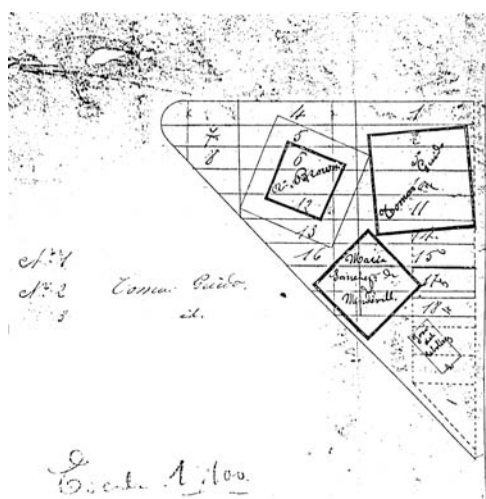


figura 1

El proyecto de remodelación de la necrópolis fue formulado mediante un criterio racional de la organización espacial, aplicando el sistema de cuadrícula en su interior.

Es decir, prevalece la idea de “cosmos” frente al espacio vacío, caótico, sinónimo de barbarie. En un plano puede visualizarse bien la traza original, donde se encuentran las tumbas primitivas del cementerio pertenecientes a G. Brown, Tomás Guido, C. Saavedra y M. Sánchez de Mendeville, y yuxtapuesta a la misma, el proyecto de parcelamiento racional del terreno, diseñado por el arquitecto Buschiazzo, bajo la conformidad de la Intendencia (figura 1).

Otra de las obras a realizar en el cementerio de la Recoleta fue la construcción de un pórtico.<sup>22</sup> Alvear aprobó el diseño de carácter academicista, propuesto por Buschiazzo quien así lo describe:

Nuestro cementerio del Norte reclama una obra de suma necesidad y urgencia y es una entrada decente y monumental [...] he proyectado una entrada monumental en forma de peristilo de orden dórico griego con cuatro columnas estriadas en cada parte flanqueadas por dos pilastras y coronadas por su cornisamiento y un ático sobre el cual va asentada una estatua alegórica...<sup>23</sup>

El orden dórico, que se caracterizaba por la simplicidad y austeridad de sus líneas, organizó la estética del cementerio, ya que muchos mausoleos fueron construidos en ese estilo. Juntamente con el pórtico, se elevó un cerco consistente en un muro perimetral de ladrillos que lo encerró, quedando así delimitado el espacio interior del exterior, el adentro y afuera de la necrópolis. Este portal es el punto de intersección y nexo entre dos avenidas, una externa y la avenida interior, de carácter ceremonial, que jerarquizó a los mausoleos instalados a ambos márgenes.

En cuanto a los símbolos que decoraron el pórtico, hay una clara alusión a la mitología griega:

Su cornisamiento -dice Buschiazzo- que tiene dos metros de altura está ornamentado con mitalos y triglifos en cuyas metopas hay bajorrelieves alegóricos como la mariposa, símbolo de la resurrección, la serpiente enroscada, de la eternidad, el reloj de arena que representa el tiempo.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> La mitología griega hacía referencia al portal del Hades, indicando el ingreso a otro mundo. En La Iliada, Patroclo solicitaba a Aquiles: "Entiérrame cuanto antes, pues quiero pasar las puertas de Hades". *La Iliada*, C. XXIII, 70.

<sup>23</sup> A.H.M.C.B.A.: Leg. 27-1880. Informe de Juan Buschiazzo al Intendente Alvear.

<sup>24</sup> *Ibid.* En el cementerio proliferaban en las bóvedas estos relojes de arena alados, llamados clepsidras.

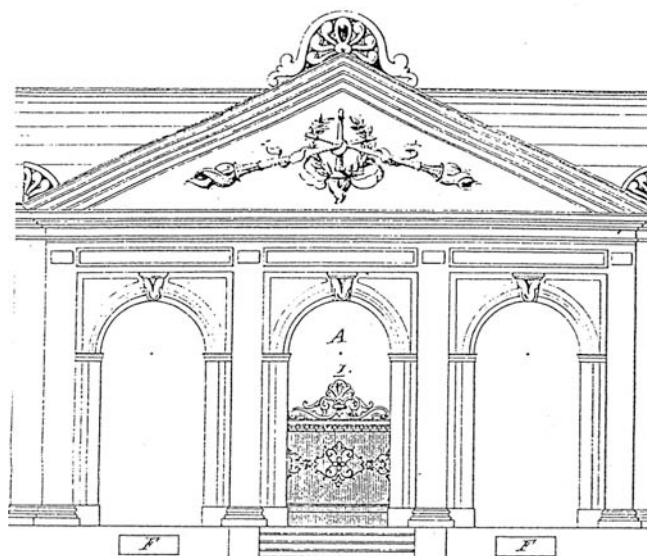


figura 2

Al principio de este capítulo aludimos a otro símbolo de origen griego, vinculado a la muerte, como fue la antorcha cruzada hacia abajo, muy utilizado en la ornamentación de este tiempo, como puede apreciarse en el frontis del horno crematorio a instalarse en el cementerio<sup>25</sup> (figura 2).

En su búsqueda de modelos posibles, Buschiazzo coincide con sus contemporáneos Fustel de Coulanges y Ruskin en relación al culto de los muertos y su vinculación con la ciudad y la civilización; dice en su informe:

Una de las cosas que distinguen a los pueblos civilizados es el culto que profesan por los muertos. Las grandes capitales y aún las ciudades de segundo orden

<sup>25</sup> A.H.M.C.B.A.: Leg. 134-1887. En un artículo publicado en el diario *La Nación* del 2-12-1882, su autor E. Benot interpretaba que la “antigua Grecia no gustaba de oír el triste nombre de la Muerte, el atildado y pulcro sentimiento estético de los helenos prefería indicar la cesación de la vida por medio de imágenes indirectas y así, solían los griegos sugerir su idea simbolizándola en un Amor que apagaba contra el suelo la luz de su antorcha”.

no trepidan en gastar sumas enormes en la construcción de grandiosos cementerios en donde se consultan todos los adelantos de la higiene a la vez que deban tener la mansión a donde van a descansar los restos mortales de las personas más queridas. El ejemplo de esto es París con su grandioso cementerio nuevo de Mery sur Orsé y más las ciudades italianas cuyas necrópolis son verdaderos monumentos con templos soberbios y magníficas galerías que podrían llamarse museos.<sup>26</sup>

Es interesante destacar este último concepto que aporta el arquitecto, referido a otra función complementaria que se incluye en el cementerio. Además de convertirse en un lugar de conmemoración, debía ser un “museo” donde se hallaban expuestas obras artísticas y monumentos, al modo de una galería de arte, para ser vistas.

Para el caso, tomamos a modo de ejemplo una visita que realizó Domingo F. Sarmiento, el 2 de noviembre de 1885, en la recordación del día de los difuntos, que lo motivaron a escribir una reflexión. Concentramos nuestra atención en las referencias que hace a la cultura griega como elemento diacrónico: “la fiesta destinada a sentirnos ligados con el pasado, con la familia, hasta con la tierra que pisamos”. En ese pasado, que él llama “arqueológico”, donde se asienta la necrópolis convertida según su percepción propia como “simulacro de ciudad griega, tanto dominan las marmóreas estatuas, las columnas corintias, los sarcófagos”. Asimismo, rescata la tradición de la honra fúnebre como adscripción civilizatoria de la herencia helénica al observar que:

Honramos, pues, la memoria de los nuestros a la manera de los griegos, cuyo dios supremo sonreía y siempre jovialmente, es decir divinamente.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> A.H.M.C.B.A.: Leg. 27-1880.

<sup>27</sup> *El Debate*, 4 -11-1885.

Si bien la historia la escriben los historiadores, la memoria de los pueblos apunta a una transmisión generacional que contiene un vagage de vivencias colectivas y particulares.

De esta manera el tiempo pasado tiene conexión con el espacio físico donde se produce su punto de encuentro. Ese encuentro acontece en otro ágora: el cementerio, donde se elabora la memoria histórica y el reconocimiento cívico en “la celebración de los aniversarios de la patria, como la visita a las tumbas que guardan las cenizas de nuestros mayores...”<sup>28</sup>

### *La apoteosis de los héroes*

“Dulce et decorum est pro patria mori”.

Horacio, *Odas*

Toda sociedad tiene en su haber cultural una jerarquía de personalidades mitificadas como héroes y sus contrafiguras, es decir los antihéroes o los villanos. Conviene primero aproximarnos a su significado en la definición de Max Scheller: “el héroe es la personificación de lo noble, la suma de todas las virtudes vital-espirituales”.<sup>29</sup>

Según esta expresión, la virtud es el núcleo distintivo de esta idealización, que encarna una identidad arquetípica y carismática, a fin de ser internalizada colectivamente a través de diversos símbolos, que lo vinculan a una determinada sociedad.

El héroe es alguien que se distingue de los otros mortales, su acción impacta en la comunidad que lo hace propio y fundante, otorgándole esa continuidad del ser en el tiempo que etimológicamente se define como identidad (id=igual, ente).

<sup>28</sup> La Prensa, 25-5-1883, citado por Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas, la construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Bs. As. FCE, p.84.

<sup>29</sup> Max Scheller, *El Santo, el Genio, el Héroe*, Bs.As., ed. Nova, 1961, p.133. Aristóteles se refirió al reconocimiento de los antepasados por medio de la virtud. *Retórica*, L.I, C.V, 1361<sup>a</sup>.



En esta articulación, juega un papel importante la organización de un ritual, formado por los discursos panegíricos, alegorías, ornamentos, himnos, monumentos para mitificar y mantener siempre viva la memoria de esa “edad heroica”. En estos seres cuasi sagrados se deposita su eficacia y omnipotencia porque –añade Scheller– “está referido en su actividad al pueblo de quien depende su existencia y especial estructura”.<sup>30</sup>

Referido a los héroes, otro autor, Thomas Carlyle escribió hacia 1841, una obra de vasta difusión y circulación durante buena parte del siglo XIX: *El culto a los héroes*. En ella sostenía que las civilizaciones estaban construidas por figuras singulares:

A mi modo de ver, la historia universal, lo realizado por el hombre aquí abajo, es, en el fondo, la historia de los grandes hombres que entre nosotros laboraron. Modelaron la vida general grandes capitanes, ejemplos vivos y creadores en vasto sentido de cuanto la masa humana procuró alcanzar. Su historia para decirlo claro es el alma de la historia del mundo.<sup>31</sup>

Esta forma de concebir la historia es compartida por su contemporáneo, Fustel de Coulanges, en *La Ciudad Antigua* (1864), cuando se refiere al héroe fundante de la ciudad. Así, por ejemplo, en la Iliada podemos observar como la posesión de los restos óseos del héroe constituía la reliquia más preciada para la ciudad. Allí se reafirmaba su fundación como la “tierra de los padres”. Dice Aquiles:

dimos muerte a Héctor el divino, a quien en su ciudad como a un dios los troyanos suplicaban.<sup>32</sup>

Además, sus reliquias poseían atributos mágicos para la polis, según testimonio Heródoto sobre los restos de Orestes:

<sup>30</sup> Idem. p.134.

<sup>31</sup> Thomas Carlyle, *El culto a los héroes*, Bs.As., Tor, 1964, p. 6.

<sup>32</sup> Homero, *ob.cit.*, XXII, 390.

Al principio de la guerra los lacedemonios pelearon siempre con desgracia. Aburridos de su mala suerte, enviaron diputados a Delfos para saber a qué dios debían aplacar, con el fin de hacerse superiores a sus enemigos los de Tegea. El oráculo les respondió que lo lograrían con tal que recobrasen los huesos de Orestes, el hijo de Agamenón.<sup>33</sup>

El “patrimonium” y el prestigio de la ciudad aparecían en la antigüedad estrechamente relacionados con la fama del héroe. Sus hazañas quedaron grabadas en los mensajes escritos en los epitafios funerarios. El recurso del epitafio no solo trataba de rescatar su memoria, actualizando su pasado, sino también, generar un diálogo con quien recepcionaba su contenido. Al referirse a los muertos en la batalla de las Termópilas, Heródoto narra el uso y la eficacia del epitafio:

En honor de estos héroes enterrados allí mismo donde cayeron, no menos que de los otros que murieron [...] pusiéronse éstas inscripciones: ‘Contra tres millones pelearon solos aquí, en este sitio, cuatro mil peloponesios, cuyo epigrama se puso a todos los combatientes en común, pero a los espartanos se dedicó éste en particular: ‘Habla a los lacedemonios, amigo, y diles que yacemos aquí obedientes a sus mandatos’.<sup>34</sup>

Se exhortaba a transmitirlo. En el célebre discurso a los muertos que pronunció Pericles, elogió de manera especial a los antepasados atenienses, mostrando el sentido heroico de quienes murieron por un bien supremo como es la defensa de la polis, aportando un bien colectivo:

Porque es justo y conveniente dar honra a la memoria de aquellos que primeramente habitaron esta región. [...] Por tal ciudad, los difuntos cuyas exequias

<sup>33</sup> Herodoto, *Los Nueve libros de la historia*, México, Porrúa, 1974. L.VII, Cap.: CCXXVIII, p.357.

<sup>34</sup> *Ibid.*, L.I, Cap. LXVII, p. 18.

hoy celebramos, han muerto peleando esforzadamente. La grandeza de nuestra ciudad se debe a la virtud y esfuerzos de los que por ella han muerto.<sup>35</sup>

Situándonos ahora en la Argentina del siglo XIX, observamos cómo la figura del héroe concentrada en el guerrero que actuó y murió por la independencia, en la década de 1880 se va desplazando hacia otro perfil: el del industrial, aquel que contribuye al ideal del progreso. Ya Juan Bautista Alberdi equiparaba:

La historia de la revolución de Sud América en ese sentido del progreso material tiene sus héroes, como los tiene la guerra. [...] los guerreros de 1810, por quienes tengo la veneración que el pueblo por los mártires revestidos de la canonización papal, no son, sin embargo, para mí los que posean ideas más acertadas sobre el modo de hacer prosperar la América. La gloria militar los preocupa aún, sobre el interés del progreso.<sup>36</sup>

En forma similar, Torcuato de Alvear, definía quiénes serían los nuevos héroes:

Así como antiguamente tenían que realizarse las conquistas del progreso por medio de las armas, hoy los adelantos de la civilización moderna los efectúa e impone por medio del trabajo y de los esfuerzos de la industria.<sup>37</sup>

Como analizamos en el capítulo anterior, esto explica porque, entre otras razones, el cementerio de la Recoleta se convirtió en un panteón nacional donde fueron sepultadas las figuras que fueron ungidas con el halo heroico en la construcción paralela del Estado municipal y nacional. Así se gestó toda una arquitectura que tuvo su exponente en el mausoleo, mo-

<sup>35</sup> Tucídides, *Las guerras del Peloponeso*, México, Porrúa, 1975. L.II, C.VII.

<sup>36</sup> Juan B. Alberdi, *La vida y los trabajos industriales de William Wheelwright en la América del Sud*, folletín de *El Industrial*, Bs.As. 1876.

<sup>37</sup> Discurso pronunciado por T. Alvear en el Club Industrial Argentino. *El Industrial*, 27-9-1885.

numentos funerarios, como el que se dedicó al Gral. José de San Martín en una capilla lateral de la catedral metropolitana, frente a la plaza mayor.<sup>38</sup> Si el templo es la casa de la divinidad, el mausoleo es la morada que guarda los restos del héroe.

La bóveda familiar que comenzaba a difundirse en las últimas décadas del siglo XIX, constituyó el núcleo del culto doméstico, íntimo, en un ámbito cerrado. La bóveda constaba de tres plantas: un subsuelo donde eran depositados los antepasados familiares, el nivel de superficie donde generalmente se levantaba un altar para los oficios religiosos, y la cúpula, como puede apreciarse en este plano arquitectónico<sup>39</sup> (figura 3).

Este esquema tripartito representaba los tres planos del cosmos que concebían los griegos, integrado por la cripta, es decir el plano subterráneo, la superficie de la tierra y la cúpula el cielo. Un ejemplo que reúne estas características lo encontramos en la bóveda perteneciente a Velez Sarfield, el autor del código civil, con su busto custodiado por columnas y coronado con una cúpula.<sup>40</sup>

El pedestal, que además de servirle de base al busto escultórico contenía placas y bajorrelieves que narraban, como un relato griego, diversos actos relevantes de su vida. El busto, en un plano superior, obliga a una actitud, la elevación de la mirada. La fachada de la bóveda se convierte en un soporte de mensajes y epitafios. De esta manera, resultaba un recurso didáctico y eficaz que iba dirigido al ciudadano, como analiza Jáuregui:

<sup>38</sup> Siguiendo esta tradición, en Atenas se encontraba el llamado Teseión, sepulcro que guardaba los restos de Teseo, el héroe mayor, benefactor de la polis ateniense a quien Plutarco comparó con Rómulo como fundador. Teseo, según la mitología, cumplió la promesa de vencer al minotauro y luego fue rey de Atenas. Estaba emplazado en una colina al oeste frente al ágora. El oráculo de Delfos encargó a los atenienses que recogieran los huesos de Teseo y los devolvieran a la ciudad. Así lo hicieron y le rindieron grandes honores construyéndole un mausoleo, compuesto por columnas dóricas. Por otro lado en 352 a.c. se construyó el edificio funerario denominado "Mausoleo de Halicarnaso", es decir el sepulcro destinado del rey Mausolo.

<sup>39</sup> A.H.M.C.B.A.: Leg. 7 - 1884.

<sup>40</sup> A.H.M.C.B.A.: Leg 40 - 1882.

La red ornamental de un cementerio es un discurso simbólico sobre la muerte y el más allá, pero también sobre el orden social, las actividades de los hombres, el poder, la religión y la visión del mundo predominante.<sup>41</sup>

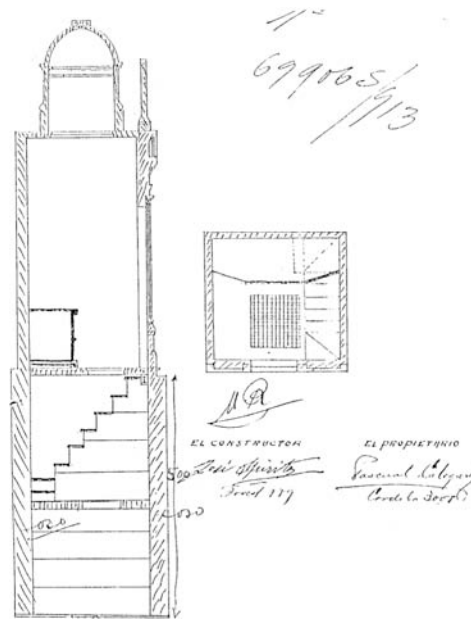


figura 3

Una consideración aparte, entre los numerosos casos que abundan en la Recoleta, merece la tumba erigida a Domingo Fidel Sarmiento.<sup>42</sup> Se trata, como puede verse en el plano, de un pedestal compuesto por ménsulas que sirven de base a un fuste acanalado y trunco, desprovisto totalmente

<sup>41</sup> C. Godoy y E. Hourcade, *La Muerte en la Cultura, Ensayos Históricos*, Rosario, U.N.R. Editora, 1993, p. 79.

<sup>42</sup> Domingo Fidel Sarmiento, conocido como Dominguito, era hijo adoptivo de Domingo Faustino, murió en el combate de Curupaití, Paraguay (1866) durante la guerra de la Triple Alianza a la edad de veintiún años.

de esculturas. Es la representación de una muerte ocurrida en plena juventud, en la guerra contra el Paraguay.

Este hecho, que contribuyó a mitificar aún más su persona, bien encuadra en aquella sentencia del dramaturgo griego, Menandro, como condición requerida para alcanzar el ideal heroico: “Los preferidos de los dioses mueren jóvenes”.<sup>43</sup>

En la parte superior de la columna funeraria se apoya una corona de laureles en bronce como signo de homenaje cívico y glorificación. Esta arquitectura monumental requirió el aprovechamiento de materiales impecables y perdurables como el mármol y el granito, o el fuego encendido en la lámpara votiva, que aseguraban esa idea de inmortalidad y permanencia. El rescate de la memoria de los héroes en la necrópolis está estrechamente relacionada con la petrificación como símbolo ambivalente, representando la eternidad y la muerte. La piedra es inmóvil, pero a su vez es el soporte material cuya solidez perpetúa escenográficamente la vida, fijando el acontecimiento como supervivencia. El mármol, el granito y el bronce contribuyen a reforzar el elemento conservador del mito, clave para la comprensión del valor de los monumentos.

Podríamos entonces afirmar que el monumento en su sentido más hondo, genera una mediación espacial entre los ciudadanos y la urbe, y temporal, entre el pasado que se evoca en el presente, y el futuro que evocará. Y además permite que estas figuras, como paradigmas singulares, sigan “viviendo como autor de hechos, en la imagen de la fantasía del canto y de la poesía”.<sup>44</sup>

Así es como la épica helénica la guardó en sus poemas y tradiciones míticas por generaciones; porque la vida también comprende la condición dialógica entre los vivos y los muertos, y es la necrópolis el ámbito posible donde se entabla ese diálogo.

<sup>43</sup> Citado por Jean Pierre Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en Grecia antigua*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 82.

<sup>44</sup> M. Scheller, *ob. cit.*, p. 135.

*Conclusión*

“Sólo el olvido es la verdadera muerte”

Jorge Luis Borges

Según fuimos analizando a lo largo de estos tres puntos, la vinculación entre el ágora, el cementerio y el héroe se hace visible en la ciudad a partir del proyecto del Intendente Alvear.

Tanto la plaza mayor como el cementerio se convirtieron en espacios de reunión y articuladores del pasado con el presente. En dichos lugares se encuentra un conjunto de monumentos dedicados a figuras heroicas y una iconografía simbólica, que actuó como dispositivo para la formación de una ritualización cívica. Este ritual tuvo como fin el reconocimiento de una genealogía de los héroes locales que “hicieron” la nación desde 1810, como modelos a ser vivenciados por la comunidad nacional mediante una estética basada en el pasado griego. La adopción de la estética neoclásica significó un entroncamiento con la idea de civilización, que los mismos griegos acuñaron, en cuanto a las raíces culturales, pero mediatizados por la cultura de la ilustración francesa.

La misma élite de la llamada generación del ‘80, buscó un lugar en esa memoria cultural como protagonista de la transformación política y económica que se operó a partir de 1880, fundamentada en el ideal del progreso. Muchos de sus miembros fueron inhumados en ese panteón nacional en que fue convertido el cementerio de la Recoleta. *é*