

2022

**Barrio
Centenario:**

**entre
las ideas
y las
prácticas**

Tesis
doctoral

El debate teórico
en la cultura
arquitectónica
argentina a fines
de la década
del 70

Ms. Arq.
María Martina
Acosta





2022
Doctorado
en Arquitectura

Tesis para la obtención
del Grado Académico
de Doctor
en Arquitectura

**Barrio
Centenario:**

**entre
las ideas
y las
prácticas**

Facultad
de Arquitectura
Diseño
y Urbanismo

UNL

El debate teórico
en la cultura
arquitectónica
argentina a fines
de la década
del 70

Ms. Arq.
María Martina
Acosta

Directora:
Dra. Arq.
Graciela Silvestri

Co-director:
Dr. Arq.
Roberto Kawano



AGRADECIMIENTOS

Es habitual en los talleres de tesis prevenir sobre las dificultades de enfrentar el trabajo de una investigación de este tipo. Entre estas dificultades, que incluyen la superposición de actividades, la falta de acceso a archivos o cualquier otra que quiera imaginarse, es común señalar la soledad frente al propio desafío de la escritura. Aunque la imagen tiene su innegable sustento empírico —finalmente una está sola frente al teclado, los libros, las imágenes— el largo proceso de la tesis ha sido un camino con gratas compañías.

Debo agradecer en primer lugar al Doctorado en Arquitectura de la FADU UNL, que construyó un espacio rico en encuentros, debates, crítica y aliento permanentes. Y en este marco, a su directora, Adriana Collado, que me estimuló para embarcarme en esta nueva etapa de mi vida académica.

A mi directora, Graciela Silvestri y a mi codirector, Roberto Kawano, por asumir este riesgo de acompañar el proceso. Particularmente, es difícil agradecer a Graciela Silvestri solo por dirigir este trabajo (por si quedara alguna duda, sabemos que está exenta de mis omisiones, errores, etc.): Graciela ha sido, desde mis tiempos de estudiante, una referencia intelectual insoslayable, además de una voz cálida aun en la crítica.

Quizás una de las instancias más ricas del trabajo haya sido la de las entrevistas. A cada entrevistado debo agradecer antes que nada la enorme predisposición y la confianza en las conversaciones, los recuerdos y el intercambio: Jorge Francisco Liernur (con su inspirador remolino de ideas), Miguel Baudizzone, Jorge Lestard, Alberto Varas (quienes además todavía respondieron ante cada duda que surgía), Luis Ibarlucía, Gabriel Feld, Federico Laje, Hugo Storer, Natalio Tuzman, José Enrique Monti, Jorge Estrada, Eugenio Fabián Goszczynski. Especialmente tengo que mencionar a Margarita (Marusha) Gorfinkiel, viuda de *Tony* Díaz, y Jimena Díaz Gorfinkiel, por sus lúcidas memorias, su extraordinaria calidez, sus risas y su inapreciable amabilidad para enviarme valiosos materiales.

Muchos otros también compartieron datos, textos, fotos, acercándolos desinteresadamente: Adrián Gorelik, Sofía Perazzolo, Ma. Josefina Giobando, Ma. Florencia Brizuela, María Virginia Fabre, César Jaimes, Gustavo Scheps, Oscar Simón, Estefanía Szupiany, Cecilia Parera, Marcela Besaccia. Específicamente tengo que mencionar a Jonas Delecave de Amorim, que puso a mi disposición su brillante tesis doctoral (inédita) sobre La Escuelita y a Carlos Rabinovich quien gentilmente me envió sus conversaciones con Tony Díaz (también inéditas) y las fotos de los dibujos de Tony.

De cada instancia propuesta por el Doctorado para la exposición y el debate, cabe señalar las cuidadosas lecturas y los aportes. En los talleres de tesis y en la Clínica que tuvo lugar en San Juan: Silvia Cirvini, Vicente Medina, Javier Fedele, Amy Rigotti, Alejandro Ferraz Leite. En la defensa del proyecto de tesis, a un jurado implacable: Luciano Alonso, Luis María Calvo, Claudia Shmidt.

Agradezco la infinita paciencia del personal de la Biblioteca centralizada de la FADU, la atención de Liliana Pereyra y Gabriela Borlle en el Departamento Archivo Central de la Dirección Provincial de Vivienda y Urbanismo (DPVyU) y la cordialidad del personal del Centro Archivi del *Museo nazionale delle arti del XXI secolo* (MAXXI, Roma).

Mucho más allá del carácter institucional, también tengo que agradecer a Georgina Bredanini y María Laura Tarchini y a todo el Comité Académico del Doctorado, así como a la Secretaría de Posgrado de la FADU que acompañaron y guiaron este largo proceso.

Y en el mismo sentido, no debo olvidar a mis colegas de las cátedras de Historia I y Metodología de la Investigación, siempre presentes preguntando, acompañando, respaldándome e inevitablemente supliendo mis ausencias. Especialmente agradezco a Virginia Kummer y Cecilia Bártolis, por el aliento en el difícil trabajo intelectual, los comentarios certeros y la afectuosa cercanía. A Cecilia debo, además, la lectura cuidadosa, minuciosa, propositiva y —quizás más valioso que la propia corrección—, animada por la curiosidad.

A Ignacio Riboldi y Diego Arenales, por su sensibilidad para diseñar la portada.

A Pedro y mi mamá, por todo.

ÍNDICE

00/ Introducción	11
El fragmento infinito: una foto del Barrio Centenario.....	11
Un objeto construido	16
Un objeto de la crítica	18
Una narración en debate	29
Interrogantes (y algunas respuestas provisorias).....	30
01/ Una estructura legal para la vivienda masiva.....	37
La creación del Fondo Nacional de la Vivienda	37
Un contexto paradójico y oscuro para repensar la ley	40
Una nueva ley para el FONAVI	42
1000 viviendas para Santa Fe	45
Un pliego con innovaciones	45
Diez empresas en busca de una obra.....	50
02 / Los años de formación.....	55
Antes de los <i>sixties</i> : la universidad del peronismo	55
Sombras... y luces a principios de los 50	58
«... un momento histórico extraordinario»	61
De calle Perú a los galpones: un catálogo de ilusiones	62
Sin solución de continuidad: entre la facultad y la vida profesional	68
<i>Summa</i> : recuerdos de la modernidad.....	70
03/ BDELV	77
Último tren a Londres	77
Tony Díaz: de Chile a la <i>Architectural Association</i>	88
Ensayos de una arquitectura de sistemas	91
El Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires: la rebelión en su laberinto	96
Creatividad y tecnología: una revisión inconclusa del proceso de diseño.....	104
La tipología no es lo que era entonces.....	109
Imágenes para el sector terciario.....	110
Las posibilidades de la escala doméstica.....	119
04/ Las ideas (en el círculo mágico de la disciplina)	126
Trazos sobre papel cuadriculado: la manzana y el palacio.....	128
La manzana: ensayos del campo a la teoría	137

La arquitectura como texto, entre la crítica y la memoria.....	145
<i>La Escuelita</i> : paradojas en la construcción de la autonomía disciplinar	152
Tipología: geografías de una idea	162
Aldo Rossi & Tony Díaz: conversación sobre la teoría.....	172
La ciudad análoga: escenas de la memoria.....	177
05/ Optimismo y crisis del proyecto moderno	186
Un Estado que produce conocimiento	189
El Auditorio: tan extrañas figuras	193
La inversión extranjera	197
DyCASA: de las represas a la vivienda estandarizada	200
Un molde para la vivienda masiva	205
«Un país más modernista que moderno»	209
06/ La escena material.....	212
Santa Fe, entre obras y planes.....	212
El (original) Barrio Centenario	216
Del papel al hormigón.....	218
Respuestas provisionarias (y algunas incertidumbres)	228
Bibliografía / Fuentes.....	233
Bibliografía general.....	233
Fuentes	240
Comentario.....	244

SOBRE LOS NOMBRES Y LAS SIGLAS UTILIZADOS

El estudio formado por Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard y Alberto Varas se abrevia como BELV. Se agregan o quitan —siempre respetando el orden alfabético— la «D» o la «T» en función de la participación Antonio *Tony* Díaz o Eithel Trainé en las obras o proyectos. También en el caso del estudio formado (en su versión más extendida) por Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona, Ignacio Petchersky y Rafael Viñoly se utiliza la sigla según sea mencionada por la fuente utilizada.

Se utiliza el nombre de pila Antonio o el apodo *Tony*, según sea utilizado en la fuente de referencia. Lo mismo ocurre con otros apodos citados o en el caso de Carlos Martí Aris, cuyo nombre en catalán aparece en uno de los textos.

SOBRE LAS FECHAS

Muchas de las obras mencionadas han sido publicadas innumerables veces, ya sea por los autores o por la crítica y la historiografía. Dado que en ocasiones se encontraron discrepancias en las fechas de proyecto o construcción (incluso en publicaciones de los propios autores), se optó por tomar ya sea la fecha de la fuente utilizada o aquella más cercana al objeto al que nos referimos, intentando también triangular la información con las fuentes disponibles.

RESUMEN

En 1978, en el marco de las políticas de vivienda llevadas adelante por el Fondo Nacional de la Vivienda, Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard, Antonio Tony Díaz y Alberto Varas ganan, en asociación con la empresa Dragados y construcciones S. A., la licitación para el proyecto y construcción de un barrio en la ciudad de Santa Fe.

La historiografía ubica al mismo en una especial doble condición: exhibir los frutos de una política industrial ligada al pensamiento desarrollista y, al mismo tiempo, poner de manifiesto la crisis de los postulados de la arquitectura moderna. En esta encrucijada confluyen problemas típicos de las políticas habitacionales como ser la masividad, la promoción de la industria, la utilización del suelo urbano con otros de específica índole disciplinar.

Una figura conceptual privilegiada recorre las interpretaciones sobre el barrio: la tipología. Y con ella, un vínculo entre dos arquitectos a ambos lados del Atlántico: Tony Díaz y Aldo Rossi. Esta relación supone suscribir una ruptura en la trayectoria de un estudio profesional formado en el optimismo de los años 60, revelando diversos intereses de un debate de la disciplina que emergería con fuerza en la segunda mitad de la década del 70.

Esta tesis se pregunta por las condiciones de producción del proyecto, los desajustes entre la teoría y las condiciones reales de la obra construida (en el desgarrado escenario de la dictadura militar), las diversas trayectorias intelectuales e intereses, y plantea una conjetura: la existencia de otras voces en la conversación, otras posibles interpretaciones de la cultura arquitectónica internacional, otras resonancias, que confronten con las miradas habituales sobre el Barrio Centenario y habiliten otros enfoques para su comprensión.

ABSTRACT

In 1978, framed within housing policies carried out by the National Housing Fund (FONAVI), Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard, Antonio Tony Díaz and Alberto Varas won (in association with Dragados y Construcciones SA) the public tender for the project and construction of a neighborhood in the city of Santa Fe.

Historiography places it in a special double condition: exhibiting the consequences of an industrial policy linked to developmentalist thought and, at the same time, highlighting the crisis of the postulates of modern architecture principles. At this point, typical issues of housing policies converge, such as massiveness, the promotion of industry, the use of urban land with others of a specific disciplinary nature.

A privileged conceptual figure runs through the interpretations of the neighborhood: the typology. And with it, a link between two architects on both sides of the Atlantic: Tony Díaz and Aldo Rossi. This relationship supposes signing a break in the trajectory of a professional study shaped within the optimism of the 60s, revealing various interests of a disciplinary debate that would emerge strongly in the second half of the 70s.

This thesis asks about the conditions of production of the project, the mismatches between the theory and the real conditions of the building (in the torn scenario of the military dictatorship), the various intellectual trajectories and interests, and outlines a conjecture: the existence of other voices in the conversation, other possible interpretations of international architectural culture, other resonances, that confront the usual assertions on the Barrio Centenario and enable other approaches for its understanding.

00/ INTRODUCCIÓN

EL FRAGMENTO INFINITO: UNA FOTO DEL BARRIO CENTENARIO



BDELV. Barrio Centenario, 1978-1982. Foto Federico Laje. En: *Summa* 178/179, sept. 1982

Una foto se repite para evocar al Barrio Centenario. O para re-construirlo en la Historia de la arquitectura contemporánea. Un fragmento de edificio y una sucesión de edificios iguales, un ingreso que se reproduce varias veces hasta que al final asoma un árbol y algo de cielo, probablemente gris; como el muro del edificio que, en su multiplicación, sugiere que indefectiblemente no se trata de un objeto tan simple como *aparece*.

El encuadre de la foto y el punto de vista verifican y al mismo tiempo originan la presencia de una totalidad fundada en la *symmetria*. Es decir, en un orden: una composición estricta en la que la forma del fragmento indica —explica— el todo. En su repetición hacia el punto de fuga, el muro se expande verificando esa unidad. Sin embargo, la distancia aún oculta la verdadera dimensión del artefacto, construye un *retrato* abstracto cuya «inmunidad transitoria de la realidad»¹ se acentúa en las persianas cerradas, el césped apenas crecido, la ausencia de las personas.

Mucho más que la definición de la fotografía como un «documento visual de la realidad visible desde un punto de vista»², ésta, en la pluralidad de su copia, parece construir otra realidad: la del Barrio en la historia reciente de la arquitectura. Su aura proviene ahora de la evocación de una idea, un(os) personaje(s), un momento conflictivo del país y de la disciplina arquitectónica. Más allá de su inevitable condición material, de su obstinada permanencia, el barrio —como acontecimiento

¹ Peter Burke. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, [2001] 2005), p. 32.

² Horacio Cópola, en Myriam Kitroser y Marcelo Martín. «Fotografía: documento de la realidad visible. Entrevista a Horacio Cópola.» *Summa* (Ediciones *Summa*), nº 161 (abril 1981), p. 85.

concreto, con su proceso, su construcción, sus conflictos— se constituye en el referente olvidado y, como señala Barthes, «...la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente»³ trayéndonos en cambio a la figura y las ideas, por el momento, de *Tony* Díaz, su homenaje a Aldo Rossi, *La Escuelita*, el debate sobre la autonomía disciplinar, refugio de la arquitectura en el *tiempo nublado* de la década de los 70.

Lo que en principio es postergado, transformado en un pretexto para ese debate, es el barrio, fruto de una licitación de proyecto, terreno y precio ganado en septiembre de 1978 por el estudio de Miguel Baudizzone, Antonio *Tony* Díaz, Jorge Erbin, Jorge Lestard, Alberto Varas (BDELV), asociados con la empresa Dragados y Construcciones Argentina (DyCASA). En el marco de la operatoria del Fondo Nacional de la Vivienda (FONAVI) y con la administración de los fondos por parte de la Dirección Provincial de Vivienda y Urbanismo (DPVyU) de la Provincia de Santa Fe, el conjunto vendría a completar la trama algo desdibujada del barrio Centenario, en el borde sur de la ciudad. Además de las casi mil trescientas viviendas, las bases de la licitación preveían un equipamiento acorde a la escala: escuela primaria, jardín de infantes, sector comercial (a los que se agregaría una capilla donada por la empresa). Los proyectistas, ninguno de los cuales hasta ese momento había viajado a Santa Fe, propusieron una organización basada en una trama de doce manzanas, con una gran plaza central. Como en muchos de los barrios realizados por el FONAVI, la construcción se realizó con elementos prefabricados, utilizando el sistema Outinord de encofrados deslizantes y paneles de cierre premoldeados de hormigón. A finales de 1981, el barrio estaba casi finalizado y fueron entregados los primeros departamentos. En septiembre de 1982 es publicado, completo, en un largo artículo, en el número doble de Summa titulado «Después del Modernismo», centrado en la obra de Diana Agrest y Mario Gandelonas, *Tony* Díaz y Miguel Ángel Roca.

Allí se encontraba, entre otras, esta foto —de los ingresos— del barrio. Como escribe Foucault (lo dice sobre el libro, en su prólogo a la segunda edición de *La historia de la locura*) un minúsculo acontecimiento que «desde entonces es arrastrado a un incesante juego de repeticiones; sus “dobles”, a su alrededor y muy lejos de él, se ponen a pulular...»⁴. La foto es aquí ese acontecimiento que se repite: un elemento constante de la historiografía de la arquitectura: atraviesa discursos, construye memorias, establece significados e interpretaciones. *Revelar* la fotografía es revelar las construcciones discursivas de la historiografía, aun cuando vacilemos ante la (im)posibilidad de la interpretación, ante la diversidad de imágenes y preguntas, que promueven respuestas quizás solo provisionales.

Formado como arquitecto en Córdoba en 1972, Federico Laje se dedicó a la fotografía de arquitectura. En 1980 se trasladó a Buenos Aires, donde ejerció como

³ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Ediciones Paidós, [1980] 1989), p. 29

⁴ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica* (México: Fondo de Cultura Económica, [1964]1999).

fotógrafo para diversos estudios. Durante varios años trabajó con *Tony* Díaz, para quien fotografió, entre otras obras, el Barrio Centenario. Las fotos publicadas en *Summa* fueron especialmente encargadas por Díaz, quien, ya separado del estudio BELV, continuó la obra —junto con Luis Ibarlucía— y diseñó las obras complementarias, como la escuela primaria, el jardín de infantes y la capilla. Con el plano del barrio sobre el tablero ubicaron el norte, y Díaz planteó sus intereses para mostrar (para explicar) el barrio: el nivel peatonal —que pudiera dar cuenta de la escala cotidiana—, las escaleras de acceso a los departamentos, el conjunto desde la altura (con su única posibilidad, el tanque de agua), la capilla y, fundamentalmente, los espacios intermedios con sus luces y sombras y sus transiciones. También el barrio de noche.

La decisión de las tomas quedó definida entre la voluntad de Díaz y la libertad de Laje, quien solamente no podría hacer una foto general, aquella imagen que había sido dibujada y redibujada por Díaz en los croquis preliminares y axonometrías.⁵

Durante una semana, Laje se instaló en Santa Fe, solo, con el barrio casi finalizado y a medias habitado. Desde las escaleras que llevan a las viviendas, fotografió los patios interiores y los balcones con su ropa colgada (indicadores de una deseada tranquila vida doméstica); trepado al tanque de agua fotografió frontalmente las manzanas, la capilla y la plaza central: algunos niños, alguien en un banco, casi todas las ventanas del conjunto cerradas, árboles recién plantados, césped apenas creciendo. En el nivel peatonal fotografió la plaza principal, la escuela primaria y la guardería infantil, la capilla, los patios interiores y los ingresos a cada manzana.



BDELV: Barrio Centenario,
1978-1982. Foto Federico Laje.
En: Revista Summa 178/179,
sept. 1982

Las fotos oscilan entre el documento y el manifiesto. Las tomas generales, cotidianas, de la plaza o el salón de usos múltiples (SUM) quedan en contigüidad con el ingreso abstracto de la guardería —una abertura enmarcada en un plano neutro, que recuerda la foto de la escuela elemental de Broni—. Hay citas, guiños, referencias en las que la foto —Laje— es mediadora de las ideas de Díaz sobre la arquitectura.

A primera vista, teniendo en cuenta la composición y el punto de vista adoptado, pareciera que las fotos a un punto de fuga (la escuela, el interior de la capilla, los ingresos) responden al régimen visual de la perspectiva cartesiana, que ordena los

⁵ Federico Laje, entrevista de María Martina Acosta. *Sobre las fotografías del Barrio Centenario* (inérita: octubre de 2018).

objetos en una grilla regular, estática, separándolos de su entorno y construyendo un espacio renacentista: geoméricamente isótropo, rectilíneo, abstracto y uniforme⁶. Esta abstracción es, todavía, reforzada y al mismo tiempo franqueada por la corrección de paralaje que, en la foto frontal de los ingresos, re-construye una sucesión de planos nítidamente verticales, un escenario.

Equipado con su *Nikon* y su *Rolleiflex*, con sus negativos de 35 mm, de 6x7 (con los que hace esta foto) y una cámara para placas de 10x12, Laje elige y alterna entre el color y el blanco y negro. Aunque originalmente la foto se realiza en color, solo el césped permite percibirlo, alterando levemente la monocromía de los paneles de hormigón, las ventanas y el cielo blanquecino.

La primera publicación de las fotos del Barrio Centenario en *Summa* tiene carácter documental. O al menos, ilustrativo. Se trata de un espacio dedicado a la obra de Tony Díaz en la que se suceden las escuelas municipales, el Barrio y el Golf de Pinamar. Fotos (en blanco y negro), planos, croquis se yuxtaponen con las memorias descriptivas y un reportaje que, en paralelo, atraviesa toda la presentación. Aquí Tony sostiene su lectura de la ciudad, la recuperación de las manzanas, su crítica al formalismo y el interés por la teoría como elemento central del campo intelectual.

Pocos meses más tarde, en el nro. 186 de abril de 1983 de *Summa*, Francisco García Vázquez publica nuevamente las fotos de Laje, agregando algunas que no integraban el número anterior. La foto del ingreso aparece recortada —casi no se ven las escaleras— y apretada entre otras. La geometría y la regularidad de las fachadas de las manzanas se tornan para García Vázquez inquietantes referencias a la literatura extranjera, olvido de la calle —cuya foto al final del artículo paradójicamente no muestra la abstracta falta de vida que se critica— y evidencia

de un homenaje que «no atiende a necesidades locales»⁷.



En 1990 Jorge Francisco Liernur publicaba en Italia *America Latina, Architettura gli ultimi vent'anni*. Aunque Liernur ya consideraba el significativo valor que el barrio comportaba para la historia de la arquitectura reciente en la Argentina, fue la editorial la que tomó la decisión de llevar la foto de Laje a la cubierta. Una cubierta que es la mimesis de la imagen, un plano más, que inicia el ritmo de la geometría,

ahora acentuada por el recorte que apenas deja adivinar el objeto: ahora sí, el punto de fuga nos devuelve una imagen completamente clásica.

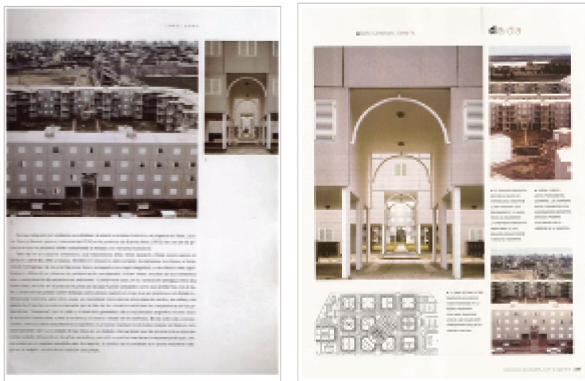
⁶ Martin Jay. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (Buenos Aires: Paidós, [1993] 2003), p. 242.

⁷ Francisco García Vázquez. «Barrio Centenario, Santa Fe, Santa Fe.» *Summa*, nº 1186 (abril 1983).

Años más tarde, en *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX*, Liernur cierra el capítulo sobre la *larga década del 60* llamando la atención sobre el significado del Barrio en la Historia y en la cultura disciplinar. Destacándolo como un ensayo sobre la manzana y la calle, Liernur sostiene que en el barrio «la tradición geométrica de la arquitectura argentina triunfó sobre la vocación constructiva» y que...

«Borde entre dos concepciones, para la cultura arquitectónica argentina el proyecto representó de todos modos los tópicos más sobresalientes del nuevo estado de las ideas en un debate internacional que las propias circunstancias habían estado obturando en los años recientes...»⁸

Por primera vez en color, las imágenes echan a rodar sin su autor. La manzana cobra preeminencia, exhibiendo su regularidad frente al tejido que se adivina al fondo: su orden es acentuado por la axialidad de la foto. En cambio, la foto de los ingresos queda eclipsada, lastimada por el sangrado de la página que, involuntariamente, desarma brevemente la simetría.



Jorge Francisco Liernur.
Arquitectura en la Argentina del siglo XX, 2001

Graciela Silvestri. Voz: Antonio Díaz. En *Diccionario...*, 2004

Las mismas fotos, nuevamente en color, servirán a Graciela Silvestri para ilustrar la voz sobre Tony Díaz en el *Diccionario de Arquitectura*. Para Silvestri, el Centenario presenta una «racionalidad didáctica, un esquematismo que obedece al carácter de ejercicio intelectual», a la «voluntad de racionalidad tipológica».⁹ Pero además, esa racionalidad se ve acentuada por la materialidad, por un sistema constructivo que reafirma la abstracción geométrica del proyecto. El Centenario se constituye entonces en un ensayo intelectual en el que la cultura disciplinar pone a prueba su autonomía examinando los tópicos del pensamiento arquitectónico contemporáneo: la identidad, el problema de la calle y el espacio público y, lo que caracterizará las experiencias de fines de los 70, la tipología y su valor proyectual.

Es posible que los recortes de la foto solo obedezcan a razones de diseño, pero es difícil sustraerse a la potencia que adquiere ese fragmento que domina la edición italiana o las páginas del diccionario.

Ya instalado en España, la página del estudio madrileño de Díaz colocaba la foto en una serie que lleva de la idea al proyecto construido: bosquejos de diferentes

⁸ Jorge Francisco Liernur. *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001), p. 357.

⁹ Graciela Silvestri. *Antonio Díaz*. Vol. cd, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Buenos Aires: AGEA, 2004), p. 206.

posibilidades de organización de la manzana, el proyecto (con sus agregados no construidos, como una manzana atípica lateral a la escuela), el barrio recién inaugurado (las fotos de Laje) el barrio en una vista aérea que finalmente puede mostrar —¿verificar?— la idea de la manzana como elemento central de la ciudad tradicional.

Más completa que en las otras publicaciones, la foto exhibe también el temprano fracaso de la materialidad: el óxido insinuándose, las persianas que han sido golpeadas en la colocación y las juntas entre los paneles de hormigón, que constituirán enseguida el más grave problema constructivo del barrio. Sólo en la versión original publicada en *Summa* puede verse, ingenuamente, el desfasaje de la colocación, que introduce una levisima asimetría en el conjunto. Un indicador quizás demasiado sutil, en 1982, de la crisis de los ideales de la Modernidad, insuficiente para desarmar la nostalgia de un referente que reconstruye obstinadamente su aura con cada repetición de la fotografía que Federico Laje tomó casi a ras del suelo, para poder ver las fachadas y, al final, apenas, el cielo.

UN OBJETO CONSTRUIDO



Barrio Centenario, junio 2014. Foto: Ma. Martina Acosta

El Barrio Centenario hoy se llama Barrio San Jerónimo: así se distingue del sector histórico en el que se ubica, al sur de la ciudad. Pero desde el momento de la licitación, el modo de mencionarlo fue «Centenario», como una forma simple de situar y diferenciar esta oferta de la otra presentada por la misma empresa DyCASA, en otro lote (y de la que hablaremos más adelante).

El proyecto, una propuesta de 1289 viviendas, se organiza a partir de una trama de doce manzanas que sigue la direccionalidad del barrio existente, cuya cuadrícula es atípica en la ciudad: las manzanas son rectangulares, además de estar levemente giradas con respecto al resto de la trama urbana. Al norte del terreno se ubica el

Club Colón (1905); al sur el terraplén de la avenida de circunvalación, cuya construcción pocos años antes había dado lugar al terreno. En el trazado del barrio, las manzanas se materializan como bloques completos, salvo en las cuatro manzanas «atípicas» que se transforman para formar una plaza central dominada por un eje en cuyos extremos se ubicaron la capilla y el tanque de agua. Las manzanas constituyen

...una edificación en “casas en bloque” que hacen fachada sobre la calle, constituyendo una cortina continua paralela a la misma con portales en sus juntas centrales. Son edificios de planta baja y tres pisos, disponiéndose los dormitorios hacia la calle y el estar comedor hacia el corazón de manzana...¹⁰

Es decir que se trata de bloques con patios interiores, a los que se ingresa tanto desde las esquinas como, en algunas de las fachadas, desde un portal en la mitad de las mismas. El acceso a los departamentos se realiza mediante escaleras que sirven a dos unidades por nivel.



Barrio Centenario. Fotos Federico Laje, 1982

La memoria descriptiva advierte además sobre estos ingresos y patios, entendidos como el corazón de la manzana, y que albergan

... a) la escala doméstica, con la posibilidad de encuentro de vecinos. b) El espacio recreativo mínimo para los niños y adolescentes. [...] no hay en tal estructuración pretensión alguna de hacer una apología de la vida de barrio, sino que se intenta poner en práctica el concepto de área residencia, como parte caracterizada de la ciudad.¹¹

¹⁰ Antonio Díaz, Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard, y Alberto Varas. «1289 viviendas en Santa Fe, provincia de Santa Fe.» *Summa*, nº 136 (mayo 1979), p. 40.

¹¹ Díaz y otros, «1289 viviendas...», p. 40.

En la trama de calles, solo dos, de mayor ancho, son vehiculares; el resto fue pensado como calles peatonales, a escala del vecindario, a las que abren las ventanas de los dormitorios.

La licitación obligaba a la construcción del equipamiento, que el pliego estipulaba en función de la ubicación del terreno y de la infraestructura ya existente. El proyecto, por su escala, propuso una guardería, una escuela primaria, espacios para deporte y comercio. La guardería y la escuela se ubicaban en el proyecto al norte del conjunto, en tanto que la zona deportiva se situaba hacia el sur. Debido a la proximidad del club de fútbol, una vez aprobada la licitación se invirtió la posición del equipamiento, a fin de llevar los espacios educativos en una zona más tranquila. Los comercios se ubicaron en las manzanas truncadas, sobre la plaza.

Resuelto a través del sistema Outinord, la racionalidad formal y constructiva otorga al conjunto una regularidad que se quiebra en las ochavas y en la demarcación de los ingresos centrales, señalados con arcos realizados con tubos de acero.

Para Baudizzone y Lestard, el valor fundamental de este proyecto

...consiste en su propuesta urbana, revalorizando la manzana, histórica agrupación edilicia de la ciudad latinoamericana como consecuencia de la Ley de Indias, de la colonia española.

La «nueva» manzana, con sus ochavas marcadas, su altura consolidada, sus patios interiores hacia donde se vuelca la vida familiar en patios y terrazas, así como las escaleras de acceso a las dos unidades por piso, revitalizan la tipología urbana tradicional y constituyen una propuesta de vida doméstica y sistemas de agrupamiento de escalas reducidas.¹²

UN OBJETO DE LA CRÍTICA

El Barrio Centenario es, como dijimos, producto de un llamado a licitación para la construcción de mil viviendas en la ciudad de Santa Fe, a mediados de 1978, en el marco de las políticas del Fondo Nacional de la Vivienda (FONAVI), que en la provincia tomarían además, como veremos, características particulares. La empresa DyCASA se presentó a esta licitación contratando para el proyecto al estudio conformado por BDELV, con quienes tenía trabajos en marcha. En el proyecto, los temas recurrentes de la construcción de la vivienda colectiva se exhiben en mayor o menor medida: la propia resolución de las unidades de vivienda, la masividad, su papel en el desarrollo urbano, los espacios públicos y los equipamientos, así como cuestiones referidas a la industrialización, la promoción de sistemas estandarizados, la prefabricación. Pero, en términos disciplinares, el barrio compendia sus propios problemas, que se solapan con las condiciones de producción más generales de la arquitectura: la confrontación de la teoría con las condiciones reales de la obra construida, las ideas sobre el proyecto, la búsqueda de una racionalidad formal a partir de la tipología y la geometría o la recuperación de la manzana como elemento conformador del tejido urbano. Es en este sentido

¹² Miguel Baudizzone y Jorge Lestard. En: <http://www.baudizzone-lestard.com/>

que la obra revela un cambio en la trayectoria del estudio BDELV¹³, recogiendo diversos intereses de un velado debate disciplinar que emergería con fuerza en la segunda mitad de la década, señalando ineludiblemente la crisis del legado moderno en la cultura arquitectónica.

La implementación del FONAVI, que analizaremos en el primer capítulo, dio renovado impulso a la construcción de grandes conjuntos habitacionales, modificando o reemplazando los planes existentes y trazando una nueva relación entre la burocracia estatal, las empresas y los estudios profesionales. Ya desde la década del 60, la escala y densidad de los emprendimientos ponía de manifiesto la necesidad urgente de abordar el problema del crecimiento urbano, así como la reflexión sobre las relaciones entre el espacio público y la vivienda. Los tópicos presentes en los cuestionamientos al urbanismo moderno, devenidos del Décimo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), de 1956, se consolidaban y cobraban nuevo impulso a la luz de una politización que atravesaba todos los ámbitos de la práctica arquitectónica: así, junto a la necesidad de pensar la gran escala y la alta densidad en relación con la ciudad, otras experiencias afrontaban el ejercicio de la autoconstrucción, basándose en una participación que implicaba el uso y la ponderación de tipologías y tecnologías populares. Pero, es en la medida que se afiance la segunda fase del proceso de sustitución de importaciones, que se produzca el crecimiento de la industria automotriz, la introducción de nuevos materiales, patentes y procesos o la producción masiva de electrodomésticos expongan la verdadera dimensión de la modernización, que la disciplina se enfrentará a su propio discurso, explorando las alternativas de la planificación. El desarrollo de la industria del acero, la instalación de las plantas de hormigón elaborado, la introducción de sistemas prefabricados semipesados y pesados, las industrias del plástico y del vidrio, devenían en oportunidad para repensar no sólo el problema de la vivienda sino la vinculación entre forma, significado y tecnología.

Los concursos de las décadas del 60 y 70 serían la ocasión para la disciplina de conjugar todos estos elementos reponiendo su propia relación con el Estado y haciendo entrar definitivamente a la industria, clave del discurso moderno, en su práctica. Si concursos como el de la Biblioteca Nacional (1961), el edificio para la *Foreign Building and Investment Company* —Peugeot— (1962) o el Edificio Fiat Concord (1966) pusieron de manifiesto la reflexión sobre la ciudad y la forma, los concursos sobre la vivienda masiva intensificaron estas reflexiones sumando al debate los problemas del crecimiento urbano, la planificación y los aspectos tecnológicos que inevitablemente atravesarían el proyecto, vinculando la *forma* a una dimensión técnica ajustada a los cambios en los modos de producción.

El proyecto del Barrio Centenario asume estos problemas y asume, además, una nueva voluntad disciplinar. Volvamos sobre los dichos de Liernur: «Borde entre dos concepciones, para la cultura arquitectónica argentina el proyecto representó de todos modos los tópicos más sobresalientes del nuevo estado de las ideas...» Para

¹³ Cfr. Fernando Aliata. *Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas*. Vol. ab, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.

comprender el valor de esta afirmación habrá que recorrer el camino del estudio BDELV, así como el estado de la cultura arquitectónica hacia principios de los 70, desandando los tópicos comunes de la historiografía y explorando otras posibles voces.

Como veremos a continuación, el barrio es generalmente explicado, antes que nada, a partir de la experiencia de los *Cursos de Arquitectura*, creados en 1976 por Antonio Díaz, Justo Solsona, Rafael Viñoly y Ernesto Katzenstein. Aunque los cursos —luego reconocidos como *La Escuelita*— albergaban su propia diversidad y sus contradicciones, constituyendo un complejo campo de reflexiones, tenían como objetivo común el «análisis crítico» de las ideas en arquitectura y su forma de producción, para lo que se proponía debatir, no solo a partir de ejercicios proyectuales, los «problemas teóricos de diferentes jerarquías, como la dimensión significativa de los objetos arquitectónicos, la discusión acerca de la autonomía de la arquitectura, o la relación entre las distintas formas de la práctica arquitectónica».¹⁴

Aquí emergen dos cuestiones íntimamente relacionadas. En primer lugar, una lectura que tiene un sentido único, el que une la obra a la figura de Tony Díaz, a *La Escuelita* y a Aldo Rossi. El barrio como una composición de matriz tipológica, histórica, en el que la geometría de la manzana adquiere un valor instrumental como respuesta al problema de la integración a la ciudad, pero que a la vez exhibe una neutralidad que elude el desorden de la ciudad, tal como se planteaba en los ejercicios de *La Escuelita*. En segundo lugar, salvo las interpretaciones teñidas por una amarga exasperación política, la crítica ha retomado los argumentos que Tony Díaz construyó a través de innumerables escritos para explicar el barrio... y orientar su comentario. Díaz escribe, dibuja, explica, en un incesante trabajo especulativo que se torna intrínseco a su obra. Y reinscribe la obra en una escritura que lo pone todavía como personaje moderno, que impone la autoridad¹⁵ del autor, amparado en el prestigio del individuo, diluyendo otras condiciones de enunciación, empezando por la de la propia obra.

Es posible entonces que la indagación sobre la trayectoria de los otros miembros del estudio BELV y las condiciones de producción de la obra saquen a la luz una mayor complejidad de las ideas presentes en el barrio, más allá de la recurrente cita a los problemas tipológicos. De hecho, también la propia trayectoria de Díaz ha sido reducida —¿quizás por su propia insistencia?— a esta referencia rossiana. Sin embargo, es posible rastrear otros elementos presentes en la cultura teórica de los 70 y que permean el trabajo de un estudio con una vital dinámica interna: tanto la idea de la ciudad análoga como las resonancias del campo arquitectónico de la Inglaterra de fines de los 60.

¹⁴ «Cursos de Arquitectura '77». *Summa*, nº 111 (abril 1977).

¹⁵ Tanto Roland Barthes como Michel Foucault, al discutir la preeminencia del autor —y señalar su declive— utilizan la palabra «tiranía». Cfr. Foucault, *Historia...*, op. cit.; Roland Barthes. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (Buenos Aires: Ediciones Paidós, [1984] 1994), p. 66.

Examinemos brevemente el corpus crítico e historiográfico relativo a la producción del proyecto de arquitectura en los 70 y, más específicamente, el barrio y los personajes que conforman esa dispersión de problemas que, a poco de ser finalizada la obra, son puestos en acto para construir una explicación. Esta revisión se centra en los modos en que el barrio, sus arquitectos y su entorno intelectual han sido presentados por la historiografía y la crítica en general. Deliberadamente se deja de lado el problema de la vivienda social, que atraviesa muchos de los debates de la década y que ha sido ampliamente estudiado. Deliberadamente también, se dejan de lado los textos escritos por *Tony* Díaz que, como dijimos, establecieron durante todos estos años una mirada que atraviesa en gran medida todo lo dicho sobre el barrio.

Autores como Ramón Gutiérrez o Roberto Fernández han mencionado brevemente al barrio, a Díaz y el campo de producción de ideas en textos generales de la historia de la arquitectura en la Argentina, haciéndose eco de los tópicos que serían comunes en su revisión. Otro es el registro de Jorge Francisco Liernur¹⁶ en el texto que mencionamos al inicio y que, en cierta manera, promovió nuestra curiosidad sobre el Centenario. Más fragmentariamente, en los últimos años, un corpus de textos (entrevistas, artículos, tesis) se construye atravesando historias singulares, casos o personajes. En esta revisión historiográfica se han identificado y ordenado algunos problemas que, en la medida que destacaron aspectos, tópicos, ideas comunes, fijaron una interpretación usual y compartida: la experiencia de *La Escuelita* (el ámbito donde, en principio, fermentaron las ideas que permean el barrio), la tipología (como elemento clave en el debate sobre el proyecto) y, por último, el barrio mismo.

DESDE LA TEORÍA: LA ESCUELITA, ALDO ROSSI, EL IAUS (LA ARQUITECTURA (POS) MODERNA EN DEBATE)

La experiencia de los «Cursos de Arquitectura» nucleados en *La Escuelita* señala el pulso del debate de mediados de los 70; para la historiografía es el espacio por excelencia en el que cristalizaron las ideas que darían lugar al proyecto del Barrio Centenario. Esto supone, en principio, que el peso de la autoría recae en la figura de Antonio *Tony* Díaz (por su rol fundamental en la creación y funcionamiento de los cursos). Aquí se encuentra uno de los interrogantes que deberá hacerse esta tesis. Es en los Cursos que *Tony* Díaz introduce en la cultura arquitectónica de la Argentina a la figura de Aldo Rossi, quien quedará de este modo indisolublemente unido a los cursos, al propio Díaz y, por una manifiesta operación de transición, al Barrio Centenario, del que Díaz diría que constituía un expreso homenaje al arquitecto italiano. Pero más allá de Díaz, estas relaciones serían leídas en diferentes claves por la historiografía.

¹⁶ Cfr. Ramón Gutiérrez. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 1983); Roberto Fernández. *La ilusión proyectual. Una historia de la arquitectura argentina 1955-1995*. Mar del Plata: FAUD-UNMdP, 1996; Liernur, *Arquitectura en la Argentina...*, op. cit.

Apenas finalizada la experiencia de *La Escuelita*, y marcado por una sedicente reivindicación latinoamericanista, en 1983 Ramón Gutiérrez evaluaba los 70 como el momento de crisis de la arquitectura moderna, producida no por el

... agotamiento de las experiencias en terreno propio sino como reflejo condicionado de la propia crítica internacional y de los desvaríos externos.

La preocupación de nuestra «vanguardia» comenzaba a ser el realineamiento a partir del surgimiento del fenómeno posmoderno, la estrella ascendente de Venturi y Moore, el avance de la «Tendenza» de Aldo Rossi y el efectista y «vendedor» juego de artificios de Oppositions, Gandelsonas y Cía., todos bajo el protector manto del nuevo pontífice de la sistematización de «escuelas», el ilustre Charles Jencks.¹⁷

Gutiérrez cargaba más tarde, nuevamente, sobre la supuesta superficialidad de cierta arquitectura —posmoderna—, como el edificio de calle Medrano de Diana Agrest y Mario Gandelsonas, una «intrascendente ejercitación» devenida en «obra emblemática», criticando el hermetismo o el «dibujismo» de los «privilegiados arquitectos de la dictadura militar».¹⁸ Aunque sin tanta aspereza crítica, un tono similar es retomado por Roberto Fernández hacia mediados de los 90, caracterizando a Díaz como «adicto al pensamiento de la "tendenza" italiana...», que «planteó criterios tipologistas estrictos»¹⁹.

Tanto la figura de Rossi como *La Escuelita* reaparecerán con otro (contrapuesto) sentido crítico en *Block*, la revista concebida en el ámbito del Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT) en 1997. Dirigida por Liernur, y con la participación de docentes de todo el país y del extranjero, resuenan en ella varias experiencias cuya genealogía remonta de un modo u otro a *La Escuelita*. Cabe recordar que en esta Liernur y Ernesto Katzenstein habían formado el Departamento de Análisis Crítico, en el que se replanteaba una práctica de la historia ahora ligada al pensamiento de Manfredo Tafuri. La expresión de esta práctica queda en evidencia en *Materiales*, que tempranamente ensayaba una historia crítica en términos culturales, tal como lo hará luego *Block*. El número 3, dedicado a la figura de Aldo Rossi, produce un desplazamiento respecto de los dos primeros números, en los que se abordaba un problema: *belleza, naturaleza*. Arriesgando una crítica cultural que debe lidiar con la escasa distancia histórica, *Block* expresa su «vocación de participar de un debate universal aportando un punto de vista "periférico"»²⁰. El número presenta la obra del estudio luego de la muerte de Rossi, en 1997, el recorrido por su obra escrita,

¹⁷ Gutiérrez *Arquitectura...*, p. 658.

¹⁸ Ramón Gutiérrez. «Reflexiones al cierre de los ochenta.» En *Nueva arquitectura argentina. Pluralidad y coincidencia*, de Adriana Irigoyen y Ramón Gutiérrez (Bogotá: Escala, 1990), p. 212. Dejamos de lado el comentario respecto de la supuesta filiación política de los arquitectos mencionados.

¹⁹ Fernández, *La ilusión...*, p. 107.

²⁰ Jorge Francisco Liernur. «Introducción.» *Block* (Universidad Torcuato Di Tella), nº 3/Aldo Rossi (diciembre 1998).

testimonios de diversos momentos, etc. Buenos Aires y la presencia de Rossi en la Argentina ocupan un breve espacio, en el artículo de Alejandro Crispiani, quien refiere a los proyectos para el concurso Peugeot a principios de los 60 y para Techint en 1982. Más que en los textos, es en la propia presencia de *Tony* Díaz o Diana Agrest —y la reproducción de la entrevista que ésta le realizara en 1978, originalmente publicada en *Summa*— donde resuena la relación, intelectual y afectiva, entre el arquitecto italiano y la Argentina.

Más allá de la figura de Rossi, en el número 5 de *Block* Graciela Silvestri establece las líneas del debate disciplinar en el contexto de la dictadura militar, refiriendo particularmente a los idearios trazados por *Summa* en los 80 y a cómo esta última recoge las nuevas relaciones entre historia, ciudad y arquitectura, expresadas singularmente tanto en el Barrio Centenario como en la experiencia de debate intelectual de *La Escuelita*. En este artículo Silvestri introduce, aparte de la reconocida relación con Rossi, la inexplorada filiación neoyorquina —con el *Institute of Architecture and Urban Studies* (IAUS) y los *Five Architects*— de muchos de los ejercicios llevados adelante en los cursos²¹. En ese mismo número, *Tony* Díaz²² explora fragmentariamente algunos aspectos del debate sobre el posmodernismo durante la dictadura: la idea de un *estilo* o una *idiosincrasia* nacionales, la ya mencionada presencia de Aldo Rossi en *La Escuelita*, su lugar como un ámbito de libertad —no solo en términos intelectuales— y la dictadura como representación.²³

Los elementos de la producción teórica en este ámbito y sus implicancias proyectuales son recogidos en distintos textos. En 1999 Rafael Viñoly señala a los problemas proporcionales y la tipología como aspectos centrales de las preocupaciones de Ernesto Katzenstein, quien además reflexiona, junto a Liernur, sobre clasicismo y modernidad, integración entre arte y técnica, creatividad y reproductibilidad.²⁴ Estas cuestiones, discutidas en el seno de *La Escuelita*, animan la relevancia que Liernur le otorga al Barrio Centenario en su *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX* como un objeto ambiguamente colocado entre dos tradiciones, que continua con experiencias de años anteriores y ensaya los tópicos del debate: la manzana, la calle, la ochava, el tratamiento homogéneo de las fachadas, los elementos reforzados por la geometría intrínseca del proyecto y del sistema constructivo.²⁵ Así, el barrio se inserta como ese manifiesto de los intereses que *Tony* Díaz desplegaba en *La Escuelita*, en los que se revalorizan los problemas de una relativa autonomía disciplinar: la tipología, el lenguaje, el dibujo.

²¹ Graciela Silvestri. «Apariencia y verdad.» Editado por Anahí Ballent y Adrián Gorelik. *Block* (Universidad Torcuato Di Tella), nº 5 (diciembre 2000).

²² Antonio Díaz. «Posmodernismo y dictadura.» Editado por Anahí Ballent y Adrián Gorelik. *Block* (Universidad Torcuato Di Tella), nº 5 (diciembre 2000).

²³ En esta misma clave interpretativa -aunque más teñida de nostalgia- es posible leer el documental sobre *La Escuelita* realizado por Jorge Gaggero, estrenado en diciembre de 2016. Disponible en: <http://www.modernabuenosaires.org/noticias/la-escuelita-el-documental>

²⁴ Cfr. Inés Katzenstein, ed. *Ernesto Katzenstein, arquitecto* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999).

²⁵ Liernur, *Arquitectura en la Argentina...*, p. 357.

Estas cuestiones serían reafirmadas luego en el Diccionario de Arquitectura en la Argentina, publicado preliminarmente en 1992 por el Instituto de Arte Americano (FADU/UBA) y en versión definitiva en 2004. Allí, como ya se ha mencionado, Liernur entiende que el barrio condensa

... los tópicos más sobresalientes del nuevo estado de las ideas en un debate internacional que las propias circunstancias habían estado obturando en los años recientes y permitió a muchos mantener la esperanza de que... la palabra de la sociedad aún podía encontrar refugio en el mágico círculo de la tradición disciplinar.²⁶

El valor de *La Escuelita* como lugar desde el que se imaginó «la recuperación de la disciplina, ya disueltas las versiones radicales de la política», es también apuntado por Shmidt, Silvestri y Rojas en su reseña sobre la enseñanza de la arquitectura en la Argentina. Las autoras afirman la un regreso al estudio de cuestiones sobre «la forma arquitectónica así como la introducción de ideas novedosas de lo que en breve se conocería, con escasa propiedad, como Posmodernismo»²⁷.

Centrada en sus últimos años, precisamente aquellos señalados como los del auge del posmodernismo, la Tesis de Maestría de Silvio Plotquin, *Los clásicos modos: la mirada a Bustillo y el futuro de la arquitectura moderna. 1976-1983*, defendida en 2011 en la UTDT, examina un episodio que concentra en sí el debate con la historia: «el momento en el que el arquitecto Alejandro Bustillo es desempolvado en 1981 en "La Escuelita" de Buenos Aires». Al mismo tiempo, la tesis relaciona — enfáticamente— este momento de *La Escuelita* con la experiencia del Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) de New York, creado en 1967, intentando mostrar la consonancia de ideas entre ambas instituciones y el rol protagónico que los arquitectos argentinos radicados en New York tuvieron dentro del IAUS, principalmente en la introducción de las figuras italianas: Rossi, Umberto Eco, Tafuri. Plotquin expone la experiencia neoyorquina, por un lado, y, por otro, las circunstancias de la recuperación de Bustillo, en lo que considera un desplazamiento de los intereses de *La Escuelita*. La recurrencia a unos modos de composición se explicaría ya no tanto por las resonancias *rossianas* o de los *Five* en *La Escuelita*, sino por el hecho de asumir la oportunidad de recuperar un acervo local «heroico y moderno», que «despejaría la sombra de sospecha posmoderna de la hora de la arquitectura argentina».²⁸

La explicación a partir de la influencia rossiana también atraviesa la breve reseña de *La Escuelita* de Ana María León, quien indica su influencia en los «experimentos

²⁶ Jorge Francisco Liernur. *Arquitectura contemporánea*. Vol. cd, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Buenos Aires: AGEA, 2004), p. 166.

²⁷ Claudia Shmidt, Graciela Silvestri y Mónica Rojas. *Enseñanza de Arquitectura*. Vol. eh, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Buenos Aires: AGEA, 2004), p. 41.

²⁸ Silvio Plotquin. «Los clásicos modos: la mirada a Bustillo y el futuro de la arquitectura moderna. 1976-1983.» *Maestría en Arquitectura. UTDT* (Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2011), p. 139. Esta trascendencia dada por Plotquin a las figuras argentina afincadas en Nueva York Es debatida por Liernur en la entrevista ya citada, en la que sostiene la inclusión de *La Escuelita* en un mucho más amplio debate internacional.

formales y tipológicos sobre la ciudad». Según ella, Rossi promovió el retorno a la ciudad en sí, en «función de comprender las tipologías arquitectónicas como artefactos históricos»; situando la «arquitectura como una disciplina que, más allá de la pura manipulación formal, es atravesada por su contexto histórico y cultural». De ahí la relevancia que León otorga a los ejercicios sobre la Avenida de Mayo, entendidos como una forma de resistencia al poder militar, en tanto transformaban un espacio icónico de la historia política argentina.²⁹ En la misma clave, Shmidt dedica dos párrafos en el catálogo de la exhibición *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (Museum of Modern Art de New York, 2015) a *La Escuelita* y la presencia de Rossi, destacando su influencia en los trabajos de investigación de Díaz, Solsona y Varas sobre la ciudad. Por otro lado, Shmidt introduce un nuevo elemento para la historiografía, al reconsiderar la (fundacional) historia de la arquitectura de Francisco Bullrich en el marco de la producción intelectual de *La Escuelita*.³⁰ De este modo, dos abordajes en sedes diversas —una tesis, un catálogo— traen al ámbito de *La Escuelita* figuras canónicas en la arquitectura del siglo XX en la Argentina, exponiendo un ámbito de reflexión teórica diverso en sus enfoques e instrumentos.

Desde otro punto de vista, la tesis de maestría de Carolina Kogan, «De la idea de partido a los procesos no apriorísticos. Transformaciones de las prácticas proyectuales en algunas experiencias didácticas de Buenos Aires hacia el fin de siglo», revisa la experiencia de *La Escuelita* como el lugar en el que emergió la crítica a la enseñanza tal como estaba planteada en los politizados talleres de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires a principios de los 70. Kogan señala la pervivencia de la noción de partido en la práctica de algunos profesionales, como Solsona.³¹

Por último, la tesis doctoral de Jonas Delecave de Amorim constituye el recorrido por la experiencia completa de *La Escuelita*, en una exquisita y minuciosa aproximación a su historia, sus figuras y los problemas que allí fueron examinados. Delecave comprende a *La Escuelita* como un espacio fundamental de sociabilidad durante los años de la dictadura militar, en el que se discute, se teje, se produce una cultura arquitectónica que «ilumina diferentes nudos de una red internacional de circulación de ideas». Más allá de los cursos de arquitectura, de los ejercicios proyectuales, Delecave expone a *La Escuelita* en su institucionalización, en la trama de debates a través de conferencias, catálogos, concursos o seminarios que

²⁹ Ana María León. «Aldo Rossi. *La Escuelita*.» *Radical Pedagogies*. Editado por Beatriz Colomina. Princeton School of Architecture. 2012. <http://radical-pedagogies.com/search-cases/a10-aldo-rossila-escuelita/>

³⁰ Claudia Shmidt. «Bibliography. Argentina.» En *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, editado por Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio Del Real (New York: Museum of Modern Art, 2015), p. 300.

³¹ Carolina Kogan. «De la idea de partido a los procesos no apriorísticos. Transformaciones de las prácticas proyectuales en algunas experiencias didácticas de Buenos Aires hacia el fin de siglo.» *Maestría en Arquitectura. UTDT* (Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2016), p. 55.

contribuyeron a establecer un espacio de identidades, aun con sus propias contradicciones.³²

LA TIPOLOGÍA: UNA EXPLICACIÓN CONVINCENTE

En 1980, cuando el Barrio Centenario aún se encuentra en construcción y los Cursos de Arquitectura de *La Escuelita* reciben los aportes de Jorge Hardoy, Jorge Silveti & Rodolfo Machado, Gutiérrez o Salvador Tarragó Cid, Marina Waisman introduce una publicación monográfica sobre BELV: *Architecture. Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas*. Allí Waisman señala el momento en que el estudio comienza a considerar a la tipología como un concepto que «no solamente representara los aspectos espaciales y funcionales, sino que pudiera ser portadora del material cultural histórico que había quedado soslayado en la anterior concepción». Para Waisman, en el proyecto del Centenario concurren la manzana de la ciudad colonial, la tipología de recintos con espacios semipúblicos y la «tipología modernista de ruptura de los tejidos». Considerando que esta resolución supone una predominancia de la forma abstracta, Waisman espera que el tiempo y la vida social conduzcan a una diferenciación de las largas fachadas. Así, tempranamente identifica uno de los tópicos en la lectura del barrio que atravesará la historiografía como una clave anclada en la experiencia de *La Escuelita* y, aunque no lo menciona, a Tony Díaz.³³

El problema de la tipología es señalado nuevamente por Enrique Browne, quien dedica al Barrio Centenario un breve texto, pero profusamente ilustrado, en un «anexo urbano» de su *Otra arquitectura en América Latina*. Allí lo reivindica como ejemplo de «otra arquitectura», un planteo que conduciría a una «reinterpretación de tipologías populares».³⁴

Aunque estas miradas identifican una intencionalidad presente en el proyecto, no se adentran en las implicancias que el mismo exhibe en términos disciplinares, es decir, como parte de un complejo contexto de producción intelectual. Quizás porque hacerlo hubiera exhibido las posibles contradicciones de sus interpretaciones que, si bien intuían al barrio como un notable ejercicio del campo disciplinar, aun debían conciliar esto con su propia posición ideológica, que les impedía apreciarlo más allá de los desacuerdos.

Unos años más tarde, Silvestri, como dijimos más arriba, deriva de esa *voluntad de racionalidad tipológica* la *racionalidad didáctica* del barrio, es decir, su carácter — ahora si— de *ejercicio intelectual*.³⁵ Para Silvestri, el Barrio constituye un manifiesto de las reflexiones construidas en el ámbito de *La Escuelita*, cuyos ejercicios

³² Jonas Delecave de Amorim. *Uma disciplina em crise. Disputas pela arquitetura na Escuelita de Buenos Aires (1976-1983)*. Tesis de Doctorado, Universidade de São Paulo, São Paulo: (inédita), 2020.

³³ Marina Waisman. «Introduction». En *Architecture. Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas* (Miami: Presse Internationale, 1980), p. 11. La publicación se produce en el contexto de la ruptura dentro del estudio y la salida de Tony Díaz, hecho que la misma Marina Waisman comenta en la editorial de *Summa* de noviembre de 1980.

³⁴ Enrique Browne. *Otra arquitectura en América Latina*. Gustavo Gili, 1988.

³⁵ Silvestri, *Antonio Díaz...*, p. 206.

proyectuales adquirirían un aire *metafísico* que se veía acentuado por la imposibilidad de discutir las condiciones concretas de la obra. En este sentido, el Centenario forma parte de las exploraciones no solo de Díaz, sino de una cultura disciplinar que indaga sus propios límites, sus temas, sus instrumentos. Y en esta revisión —con su carga crítica a la arquitectura moderna— la calle, el espacio público, la manzana y la tipología se constituyen en objetos privilegiados de discusión.

Tanto para Silvestri como para Ballent, los conjuntos habitacionales serán en estos años el campo de experimentación para estas ideas, en las que el *tipo* constituye el elemento central de un modo de pensar el proyecto. Al comentar las transformaciones de los conjuntos habitacionales, Ballent retoma los argumentos de Díaz sobre el barrio:

*...daba un paso más allá proponiendo casas colectivas con patio central siguiendo la línea municipal [que] recuperaban la volumetría tradicional de la manzana. El proyecto marcaba el ingreso de nuevas tipologías y formas de relación con la ciudad, retomando las reflexiones de Aldo Rossi...*³⁶

Aunque la tipología también tiene este aparentemente inevitable papel central en la tesis de Delecave, que recorre definiciones y debates en torno a esta idea, este introduce respecto del barrio una hipótesis sugestiva, aunque apenas esbozada. Dice Delecave: «...la manzana también era utilizada como un partido, ya que funciona como una idea que somete todas las partes a una definición formal única y claramente identificable»³⁷, sugerencia a la que volveremos en el transcurso de esta tesis.

Y EL BARRIO... ¿UNA PARTE DE CIUDAD?

Como ya hemos señalado en esta revisión, el concepto de tipología se asocia en la historiografía a la recuperación de la manzana española, construyendo una suerte de mimesis que ata el barrio con la ciudad. Así era señalado por los autores en su memoria:

*Se trató de completar la trama actual rescatando el valor de situaciones ya existentes en la ciudad, como es el «amanzanamiento». El factor básico de esta elección es el de su identidad tipológica con la ciudad existente. A partir de aquí han tratado de superarse las limitaciones que a la manzana le impone la edificación convencional, proponiendo: la recuperación de los corazones de manzana como espacio público, la obtención de calles peatonales, la optimización de la altura de la edificación en relación al ancho de la calle, etc.*³⁸

³⁶ Anahí Ballent. *Conjunto habitacional*. Vol. cd, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Buenos Aires: AGEA, 2004), p. 146.

³⁷ Delecave de Amorim, *Uma disciplina...*, p. 155.

³⁸ Antonio Díaz y otros, «1289 viviendas...», p. 40.

Esta concepción del barrio como una parte de la ciudad es inmediatamente debatida por Francisco García Vázquez en el artículo que dedica al Barrio en *Summa*, en abril de 1983. Allí critica la disposición de las manzanas, que debería haberse dejado de lado a favor de «una trama y un diseño diferente al acumulativo y repetitivo tradicional», las calles «que carecen de atractivo», la orientación, el corazón de la manzana (un elemento histórico y de «origen segregacionista») y los ingresos a los departamentos (convertidos en patios tendedores y espacios para residuos). García Vázquez considera también menos felices las resoluciones de la capilla, la escuela y los comercios, así como la densidad del conjunto, cuya responsabilidad cabe a las autoridades. Finalmente, critica la manifiesta adscripción *rossiana* del conjunto, señalando la urgencia de leer más atentamente al arquitecto César Carli, quien —distinto de *Tony*— era capaz de descifrar con claridad las *necesidades locales*.³⁹

Respecto de esta relación con la ciudad existente, en el capítulo que ya citamos, Enrique Browne destacaba, en cambio, la preocupación que identificaba en los autores por la calidad de los espacios públicos, un cierto *pintoresquismo* o el crecimiento indiscriminado en baja densidad, con sus costos en infraestructura y tierras. Esto implicaría entonces una búsqueda que llevaría a una propuesta basada en una tipología que recoge la tradición y cuya modernidad estaría dada por el sistema constructivo. Sin embargo, Browne señalaba los desajustes entre la tipología de la manzana tradicional y la adoptada por BELV-Díaz, con su negación de la calle.⁴⁰

Además de la tipología, el supuesto anclaje con su entorno urbano, la memoria descriptiva del barrio subrayaba también la idea de la *parte* de ciudad, un elemento poco visitado por la historiografía:

... *ya no se trata de una división meramente funcional de la ciudad, sino más bien, de una definición por partes y por formas, por características; estas características son la síntesis de funciones y de valores*⁴¹

Aunque el retorno a la *composición* arquitectónica, la influencia de Aldo Rossi y la reivindicación de la autonomía disciplinar dominan el escrito de Jorge Mele, quien suscribe la «lógica científica del proyecto, que reinstala en el debate arquitectónico la simetría, la regularidad y el orden como principios estéticos para el logro de una arquitectura objetiva», su descripción del Barrio Centenario señala también al mismo como un fragmento de ciudad, en el cual «la formalización de la manzana, la intervención supone establecer un lazo reconocible de continuidad histórica con la herencia cultural de las ciudades de cuadrícula». Para Mele, el Barrio representa un «momento fundante de un retorno a las tradiciones del habitar, ya anunciado

³⁹ Francisco García Vázquez. «Barrio Centenario, Santa Fe.» *Summa*, nº 186 (abril 1983), pp. 52-54.

⁴⁰ Enrique Browne. *Otra arquitectura...*, op. cit.

⁴¹ Antonio Díaz y otros, «1289 viviendas...», p. 43.

en el conjunto Los Andes...» instalándose de este modo como un camino ético en el abordaje del problema de la vivienda social en el marco de la dictadura militar.⁴²

Esta opinión no parece ser compartida por Ramón Gutiérrez, quien en un artículo de divulgación de la historia de la arquitectura reciente en la Argentina publicado en *Vitruvius*, critica las soluciones dadas a los grandes conjuntos habitacionales, ejemplificados en el Conjunto Piedrabuena (Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona y Rafael Viñoly —MSGSSV— 1957/1975-1980), y señala la rápida degradación de estos barrios, visible en el Centenario —nuevamente, y como si explicara todo: «de influencia rossiana»— en el que la falta de mantenimiento de la panelería de hormigón y las apropiaciones de la planta baja por parte de los vecinos desvirtuaron el carácter deseado del conjunto. Gutiérrez atribuye esta situación a la falta de trabajo previo de los proyectistas con la comunidad «para asegurar una conciencia cívica y solidaria en el uso de los espacios y en el mantenimiento de los edificios».⁴³

Precisamente, la relación del conjunto con la ciudad y la calidad de sus espacios públicos han sido en los últimos años los problemas que, en el ámbito de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UNL, algunas tesinas de grado han encarado para acercarse al Barrio o la cultura arquitectónica de los 70. Aun como trabajos finales de graduación las tesinas muestran el fuerte interés que el barrio y las problemáticas que este implica presenta, desde diferentes puntos de vista, para la cultura arquitectónica.

UNA NARRACIÓN EN DEBATE

En el breve recorrido de los temas y problemas sobre los que la historiografía —y los autores— han reflexionado, construido unos argumentos que intentan explicar el barrio, hay fundamentalmente un episodio que gravita sobre la cultura arquitectónica en la que es producido el Barrio Centenario: el pensamiento de Aldo Rossi. Y, como de incógnito, se cuelan las reflexiones sobre el lenguaje, los elementos de la arquitectura, a través de la experiencia de *La Escuelita*, de las resonancias del IAUS o de los Five Architects, en fin, la experimentación dentro de lo que se considera un campo específico de la arquitectura. Estos episodios forman parte de una misma dimensión reflexiva sobre la disciplina y la ciudad, en los que se desvanece el valor descriptivo, a favor de un valor sensible, apenas performativo. De los dibujos de Rossi dirá Tony Díaz que eran «tensos y dramáticos, hechos casi con furia».⁴⁴ De los Five Architects, dirá Colin Rowe: «... a

⁴² Jorge Mele. *Barrio Centenario*. Vol. 5. Arquitectura reciente, de *Vanguardias argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX* (Buenos Aires: AGEA, 2005), pp. 16, 20. La mención al Barrio de Fermín Bereterebide no es casual, ya que aunque brevemente, aparecen referencias al mismo tanto en los escritos de Díaz como en la crítica, dando relevancia a la conformación de la manzana a partir de bloques.

⁴³ Ramón Gutiérrez. «La arquitectura en la Argentina (1965-2000). Parte 3.» *Vitruvius*. julio de 2014. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.170/5274>

⁴⁴ Antonio Díaz. «Aldo Rossi. La arquitectura del presente.» *Block*, nº 3 (diciembre 1998), p. 20.

veces parecen considerar a los edificios como una excusa para dibujar, en lugar de pensar en el dibujo como una excusa para construir».⁴⁵

En este texto, estas opciones conforman una particular cultura arquitectónica, entendiendo con Sewell que «la cultura designa un mundo delimitado de creencias y prácticas»⁴⁶ y configura un «paisaje parcialmente coherente» al que, en realidad, llamarlo cultura parece poco importante (aunque nos interese enfatizar «parcialmente»). Ambos enunciados nos permiten correr de la idea de un espacio disciplinar, intentando establecer cuáles son los elementos que constituyen un campo de reflexión y de sentido en torno a *Tony Díaz*, *BELV* o *La Escuelita*. En este campo de reflexión se producen significados que ordenan las relaciones, instalando también sus exclusiones. Tal como hemos señalado antes, algunas ausencias quedaban explícitamente expuestas: la necesidad de construir una institución que escapara al dominio de las perspectivas altamente politizadas de la arquitectura, atravesada por las relaciones trazadas entre disciplina, Estado, empresas y tecnologías durante el desarrollismo o por una lucha de clases que se instalaba en el tablero. En este contexto es que reivindicar un campo disciplinar significaba recuperar, traer a la luz unos ciertos *elementos* (la palabra en sí ya muestra su matriz histórica), ciertos instrumentos, temas, problemas con los que construir o reconstruir una reflexión sobre el proyecto.

Pero aun con sus exclusiones, debemos acordar con Sewell en que la coherencia de ese sistema cultural es una coherencia débil (dijimos parcial), que implica la necesidad de un compromiso con «acciones mutuamente significativas».⁴⁷ Probablemente este sea uno de los límites a la experiencia de *La Escuelita*, en la que la práctica (de una cierta experimentación proyectual) no necesariamente debía —o deseaba, si pensamos en la presencia ineludible de Manfredo Tafuri— volverse significativa para la acción. Por lo tanto, cabe pensar estos espacios de relaciones de mediados de los 70 como espacios también contradictorios, atravesados por acuerdos provisorios y por la diferencia.

¿Cuáles son los ámbitos, las dimensiones, sobre cuyas narraciones puede ponerse distancia para ponerlas en discusión?

INTERROGANTES (Y ALGUNAS RESPUESTAS PROVISORIAS)

Hemos organizado estos interrogantes en sucesivas capas, aunque bien podrían leerse como partes enlazadas en el tiempo y en el espacio, un complejo laberinto de actores y artefactos. En el inicio, la foto de los ingresos del barrio inauguró lo que sabemos, lo que está establecido, ese acontecimiento que liberado de sus autores fue construyendo una narración —¿un mito?— sobre el barrio y las ideas

⁴⁵ Colin Rowe. «Introduction.» En *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier* (New York: MOMA, 1972). Todavía aquí habría que agregar a esta condición reflexiva el rol también ambiguo de los abstractos modelos en cartulina que, simétricamente, los edificios parecen representar.

⁴⁶ William Sewell. «Los conceptos de cultura.» En *Teoría y análisis de la cultura*, de Gilberto Giménez Montiel (Conaculta, 2005), p. 374.

⁴⁷ Sewell. «Los conceptos...», p. 187.

que lo atraviesan. Intentaremos explorar otras preguntas y sus respuestas, conjeturales, provisionales, con el propósito de contribuir al conocimiento del debate intelectual en el campo de la arquitectura durante la década del 70, a través de la experiencia del proyecto y construcción del Barrio Centenario.

En los últimos años, diversos autores han abordado el estudio de la última dictadura militar, podríamos decir, desapasionadamente.⁴⁸ Lo que no significa, ni habría que decirlo, desentendimiento. Uno de los aportes más interesantes de estos trabajos reside en la producción de un corpus que examina, en detalle, personajes, acciones, obligándonos a una mirada atenta y sin prejuicios a ese momento oscuro de nuestra historia. Es el caso de la política ligada al Fondo Nacional de la Vivienda: ¿Cuáles fueron las condiciones generales de producción del barrio: el rol de las instituciones provinciales, las condicionantes del pliego licitatorio? ¿Cómo se configuró la relación entre los distintos actores: el estudio BDELV, la empresa constructora, las oficinas del Estado?

Explorar estas condiciones, describir el sistema socio-técnico en torno a las políticas de vivienda y, particularmente, en torno al barrio, implica en principio enlazar con esa primera parte del enunciado de Liernur: la pertenencia del barrio todavía a una dimensión técnica que se ancla en el desarrollismo. Tanto en la ley del FONAVI como en el llamado a licitación se establece el rol de las empresas, que tendrían un rol fundamental en algunos aspectos del proyecto. Del mismo modo, la autonomía —así como las obligaciones— de las instituciones provinciales sería clave para la evaluación de los concursos, en función del crecimiento urbano o las necesidades infraestructurales.

Las políticas del desarrollismo se fundaron en la incorporación del capital extranjero, el crecimiento de la industria a partir de los avances tecnológicos, el consenso sobre una economía mixta y la creación de empresas estatales estratégicas, elementos que implicaban la confianza en la capacidad de las políticas públicas para lograr los cambios. Como parte de estas políticas, paralelamente al estímulo a las inversiones extranjeras, el Estado intentó regular el ingreso de las tecnologías externas a través de licencias y patentes y, por otro lado, creó una serie de instituciones ligadas a la investigación y la promoción de diversos sectores productivos.

La necesaria estandarización en el Barrio Centenario pondría en acto algunos de estos elementos de las políticas del desarrollo en Argentina. Aunque la operatoria no auspiciaba especialmente algún sistema constructivo, la escala de los emprendimientos, la necesidad de racionalización de los procesos, los tiempos de obra serían aspectos substanciales para la disminución de los costos de obra. Estas cuestiones, que se abordan en el primer capítulo, condicionaron muchas de las decisiones de proyecto (y de la propia licitación), pero también constituyeron oportunidades para reflexionar sobre una práctica que, simétricamente, construía otros ámbitos para la discusión disciplinar.

⁴⁸ Los iremos mencionando en el curso del trabajo: Paula Canelo, Vicente Palermo, etc.

En el segundo y tercer capítulo nos preguntamos por los actores. Debido a la formación de *Tony* Díaz en Italia e Inglaterra, su rol principal en los *Cursos de Arquitectura*, y el modo en que él mismo construyó, como hemos dicho, una interpretación sobre el barrio, el papel de Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard y Alberto Varas queda desdibujado en la historiografía. ¿Cuál fue la formación de todo este grupo? ¿En qué contexto fermentaron sus ideas sobre la arquitectura? ¿Cuáles eran sus intereses, sus trayectorias intelectuales? ¿Cómo fueron decantando como equipo, asumiendo nuevas obras, desafíos, concursos: una trayectoria con debates, acuerdos, contradicciones? ¿Cuáles son las otras voces en esta conversación? ¿Es posible explicar el barrio a través de otras ideas sobre el proyecto, otras resonancias, poco presentes en la historiografía?

La formación de los grandes estudios es señalada por Liernur como una de las transformaciones de la acción profesional en el período del desarrollismo. Fueron fundamentalmente los concursos los que impulsaron la formación de estos estudios, en los que se diluye la figura del arquitecto hacedor. Y los grandes conjuntos de viviendas, concursados por proyecto y precio —y en poco tiempo— implicaron todavía volver a repensar esa acción profesional. En la asociación entre BELV y Díaz esta práctica profesional adquirió sentidos diversos, a veces contradictorios e insolubles, como lo muestran los debates en torno a algunas obras, al interior del equipo.

Los tiempos de la facultad serían los tiempos heroicos de una reivindicación de una modernidad que no tardaría en ser cuestionada, y haría emerger desavenencias difíciles de sortear. Pero los 60 resuenan en la memoria como ese momento dorado de la cultura en el que Buenos Aires era el escenario de una rica experiencia que difuminaba los límites del cine, el *happening*, la arquitectura, la literatura, etc.

En la primera mitad de los 70, la práctica ligada a la arquitectura de sistemas ubicó a BELV con un papel protagónico en el campo profesional. Pero luego, según Aliata, hay un corte que resulta demasiado abrupto (aunque quizás haya habido indicios...):

*Las cuentas con la arquitectura sistemática y el tecnologismo de los años sesenta no quedan saldadas. Sin solución de continuidad las experiencias se acumulan y el espectro temático que caracterizaba a un estudio surgido en el clima de optimismo sesentista queda temporalmente opacado. Lo reemplaza una arquitectura cada vez más ligada al Neorracionalismo europeo.*⁴⁹

Para Aliata, las motivaciones proyectuales de Díaz impregnaban la labor del estudio, que se refugia en el profesionalismo como variable frente a la dictadura. Sin embargo, aunque en términos generales pueda pensarse el barrio ligado al neorracionalismo, es también posible entrever en el proyecto las ideas de la cultura arquitectónica inglesa ligada al *Greater London Council*, esa que emerge

⁴⁹ Aliata. *Baudizzone...*, p. 143.

como crítica a la ciudad del movimiento moderno y reivindica la calle para el peatón y el espacio público de las plazas interiores y que es observada con atención por el estudio.

En la vida intelectual de *Tony* Díaz el Centenario se ubica cómodamente como parte de sus reflexiones, que frecuentemente abonaban las páginas de *Summa*. Y cabe también preguntarse por su formación en Inglaterra, las posibles resonancias del urbanismo inglés de los 60 en su vida intelectual y el diálogo intenso que esta formación establecería con su afecto por la memoria como elemento de proyecto, algo generalmente asociado a la figura de Rossi, con quien Díaz estableció una relación que revisaremos más minuciosamente.

El tercer conjunto de interrogantes se aproxima a las ideas que atraviesan el proyecto del barrio. Las que señala la historiografía y aquellas otras que, conjeturamos, se esconden apenas mencionadas en los textos, en los dibujos, en las cartas o entrevistas. Ya hemos señalado que Liernur otorga un papel clave al conjunto al advertir que el mismo condensa «los tópicos más sobresalientes del nuevo estado de las ideas en un debate internacional». ¿Cómo se configura ese campo de ideas de la cultura arquitectónica de los 70 en la Argentina? ¿Qué problemas se debaten? Dijimos antes que probablemente al interior del propio estudio BDELV hubiera otras voces, distintas de aquellas instaladas en la historiografía: ¿Qué otros aspectos del estado de la cultura arquitectónica ponen en acto otros actores y otros proyectos contemporáneos?

A mediados de los 70 el optimismo de la década anterior se disgrega en un paisaje heterogéneo de ideas y prácticas. Las experiencias de la arquitectura de sistemas, la reivindicación de una identidad nacional, el fortalecimiento de una arquitectura corporativa, el pragmatismo de la prefabricación, la autoconstrucción, son elementos que permean una praxis cada vez más compleja, atravesada por voluntades políticas en conflicto, que emergen en la relación entre profesionales, el Estado, el campo empresarial y la enseñanza. El balance de la década publicado por *Summa* en diciembre de 1980 recoge este panorama incierto y contradictorio, marcado por el golpe militar. En este laberinto, algunos aspectos considerados estrictamente disciplinares, como el olvidado problema de la composición, serán retomados a través de las ideas de la *Tendenza* o del IAUS, escapando de la biología, las matemáticas, la literatura o la psicología como anclajes discursivos. Pero también otra suerte de referencias, como la arquitectura de Robert Venturi, León Krier, Emilio Ambasz u Oswald Mathias Ungers ganarán un espacio con distinta fortuna crítica.

A través de *Tony* Díaz la figura de Aldo Rossi es colocada en primer plano, instalando con el Barrio Centenario una aproximación que debilita otras relaciones con la *Tendenza* en la cultura arquitectónica de la Argentina de los 70, como la de Diana Agrest y Mario Gandelsonas (A&G), quienes, emigrados tempranamente a Estados Unidos, conocieron a Aldo Rossi en Nueva York en el marco del IAUS e iniciaron un camino en el que coincidían el debate intelectual y la amistad. La relación entre el instituto neoyorquino y Venecia había comenzado unos años

antes, a raíz de la visita de Manfredo Tafuri, y marcó el pulso del debate internacional, fijando los temas de la agenda disciplinar. En el edificio de A&G de calle Medrano, la geometría puede ser leída en clave rossiana, pero la materialidad, que se muestra fuertemente expresiva en algunos volúmenes, y la composición de la planta baja o la terraza deberían indicar otras búsquedas. La geometría también es fundante en el edificio de Argentina Televisora Color (ATC), considerada entre las diez obras destacadas de la década por la encuesta de *Summa*. Como en la casa Oks o el edificio de FATE, la claridad de la planta —el partido— o la unidad con el suelo cobran preeminencia como modo de resolución de una obra con novedosos problemas funcionales y que, por otro lado, debía resolver su relación con un contexto urbano cuya elección entrañaba la polémica.

En este marco, los Cursos de Arquitectura se revelaron como un campo de debate asentado en la recuperación de la disciplina, un espacio (¿imperceptiblemente?) heterogéneo en el que los arquitectos encontraron la oportunidad para la reflexión: cuestionando los modos de pensar el proyecto a mediados de los 70, enfrentándose de modo novedoso al problema de la vivienda, la ciudad o la tecnología, los tópicos centrales en el pensamiento de la arquitectura moderna.

La historiografía —y la propia voz de *Tony Díaz*— ubican al barrio como un espacio de resonancia de las ideas de Aldo Rossi, señalando particularmente a la tipología como el concepto —retomado a través de Rossi— que atraviesa y explica el proyecto: ¿Cómo se da esta interpretación de las ideas del arquitecto italiano? ¿Cuáles son los alcances de su figura en la obra —escrita, dibujada, construida— de *Tony Díaz*?

En el curso de la tesis será preciso debatir la explicación tipológica. Aunque la referencia a la manzana, devenida en tipo, constituye el elemento evocador de la memoria de la ciudad, su transformación en un *bloque de viviendas*, con sus patios interiores y sus ingresos a partir de ellos, recoge otra memoria señalada por Rossi: la de los *Hof* vieneses y, quizás, la del proyecto trunco para San Rocco. Como en este último, en el Centenario la grilla y la manzana constituyen el dato histórico. El otro dato, la galería que alberga los comercios, difícilmente encuentre sus referencias en la ciudad existente. Supone en todo caso una puesta en acto del imaginario de los autores: una ciudad modélica. Pero también construye la propia memoria de Díaz, en su (probable) homenaje al Gallaratense.

Paradójicamente, a pesar de haber sido pensado como una parte de ciudad, el Centenario hizo de sus supuestas resonancias históricas la huella de la diferencia. La recuperación de la manzana histórica constituye una memoria ideal que olvida la ciudad real y su entorno inmediato, precisamente aquel lugar en que la histórica trama colonial cambia su dirección y su forma. Yuxtapuesta a ella, la nueva manzana no puede más que exhibir su autonomía, acentuada aun más por la negación de la calle.

Se trata quizás, de la presencia de *otras tradiciones* del pensamiento urbanístico, conjugándose en las exigencias de un contexto de producción cuyas fisuras son oportunidades para la experimentación; lo que incluye al condicionante

tecnológico, cuya racionalidad, a diferencia de otros barrios, acaba afirmando y garantizando la simetría, el orden estricto de un proyecto que retoma la historia a través de la geometría como elemento de la arquitectura y, contradictoriamente, desplaza a la ciudad como su materia de inspiración.

Más allá de las formas, de la rigurosidad impresa a la composición, el barrio se establece como homenaje a Rossi en la medida que pone en acto la interpretación de Díaz de la idea de la **ciudad análoga**, componiendo con los fragmentos de su propia historia intelectual, de la ciudad —o de su imagen de la ciudad— y de la tradición disciplinar.

Frente a estas condiciones, el lenguaje, la abstracción, el dibujo, expresan la voluntad de autonomía disciplinar y con ello, la condición crítica del proyecto.

Hemos dicho que los autores refieren a los propios problemas disciplinares, a una ciudad modélica que impone su forma en la construcción de la memoria. Pero ¿cuál era la ciudad real? ¿Cuáles eran los elementos *materiales* de la escena?

En primer lugar, la propia ciudad de Santa Fe, expectante no solo frente a los anhelos de ciudad limpia y ordenada del intendente de la dictadura militar sino también en función de un pasado reciente de crecimiento y optimismo, materializado en la inauguración de la conexión con la provincia de Entre Ríos a través del Túnel Subfluvial, la ruta 168 —sobre la cual se construiría el otro barrio fruto de la misma licitación— y el Puente Oroño, que salvaba la siempre amenazante geografía de la laguna.

Precisamente serían las grandes empresas, con la enorme capacidad de obra que les daba su participación en la construcción de las infraestructuras, las que se presentarían a la licitación. Y las que podrían aprovechar los coletazos de una política de promoción industrial que les permitiría la compra de patentes o el montaje de plantas de producción, capaces de sortear los inconvenientes de una construcción tradicional que, aun con sus procesos racionalizados, era incapaz de garantizar plazos y costos.

En el caso del Centenario, el uso de encofrados deslizantes Outinord y panelería premoldeada serían determinantes en la finalización a tiempo de una obra que inició a fines de 1979 y finalizó a mediados de 1982 (aunque la primera manzana fue ocupada en septiembre de 1981 e inaugurada oficialmente en diciembre de ese año).

Durante el proceso de obra, la rigidez del sistema adoptado limitó la posterior participación del estudio profesional, más allá de su seguimiento por parte de *Tony Díaz* —separado de BELV en 1980— y Luis Ibarlucía, quienes tomaron decisiones respecto de una posible ampliación del barrio, sobre el diseño del equipamiento o las terminaciones generales del conjunto.

También quizás porque ya todo estaba en ese primer dibujo inicial en papel cuadriculado.

Intentaremos cerrar la tesis reponiendo algunas cuestiones. ¿Cuáles son aquellos elementos que anclan el proyecto del barrio a la cultura moderna? ¿Cuáles son los

elementos que exhiben la crisis del pensamiento moderno, la ruptura, en la disciplina?

Más allá de la voluntad en términos sociales de resolver el problema de la vivienda —con todo lo que esto significó en tiempos de dictadura— la dimensión tecnológica, tan cara a las políticas de desarrollo, constituye un notable indicador de los anclajes con la modernidad y de su crisis.

En el proyecto fallido para el Auditorio de Buenos Aires, ganado por concurso por BDELV en los inicios de 1972, se produjo una experiencia de cálculo y ensayo de las cúpulas que supuso la alianza entre las instituciones del Estado y el estudio de Arquitectura, poniendo en juego una vocación optimista en la producción de conocimiento. En cambio, el Centenario representó la otra cara de la ley de radicación de capitales, con el uso de un sistema constructivo que hacía tiempo mostraba sus falencias en Francia. Para el sistema industrial, el Outinord y otra cantidad de propuestas devenidas de la compra de patentes supuso una eficacia coyuntural, ya que implicaba una débil conducta innovativa, ligada fundamentalmente a los procesos adaptativos.

Como parte de políticas de Estado, la relación con las empresas y la producción de tecnología, los grandes conjuntos habitacionales construidos a partir de la década del 60 intentaron erigirse como expresión del desarrollo: la utilización de procesos de prefabricación, que rápidamente se mostrarían ineficientes, confirmaban estas intenciones. Pero por otro lado, el contexto, la escala, la forma y la misma falta de una política social más amplia en torno a los barrios determinaron la mayoría de las veces la marginalidad no solo espacial en el conjunto urbano.

El Centenario quedaba quizás, para un campo disciplinar dolorosamente escindido, como pura poesía. La crítica que Tafuri⁵⁰ le hiciera tempranamente a Rossi también resonaba en Santa Fe.

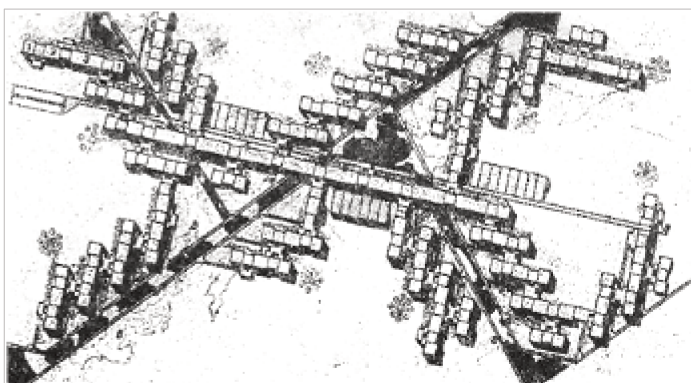
⁵⁰ Cfr. Manfredo Tafuri. «L'architecture dans le boudoir» En *La esfera y el laberinto*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), p. 439.

01/ UNA ESTRUCTURA LEGAL PARA LA VIVIENDA MASIVA

LA CREACIÓN DEL FONDO NACIONAL DE LA VIVIENDA

El 3 de noviembre de 1972 el gobierno de Agustín Lanusse sancionó la Ley 19.929, por la que se creaba el Fondo Nacional de la Vivienda (FONAVI). Su creación como instrumento de regulación de la vivienda daba por finalizada una década en la que los programas se encontraban ligados a una multiplicidad de planes e instrumentos, tanto financieros como técnicos, tanto privados como municipales, provinciales y nacionales. Muchos de estos programas seguirían subsistiendo encuadrados ahora por una ley que se constituía en marco general de promoción y acción y que tenía como objeto, en principio, a los sectores más carenciados de la población.

En los años anteriores, el plan de mayor continuidad —hasta que fuera reemplazado en junio de 1973 por el Plan Alborada— fue el Plan de Erradicación de Villas de Emergencia (PEVE), creado en noviembre de 1964. Este tenía como intención atender a sectores con mínima o ninguna capacidad de ahorro. Con financiamiento del Banco Hipotecario Nacional (BHN), y en parte con aportes provinciales, el plan permitió la construcción de grandes conjuntos de media y alta densidad. El BHN también financiaba, junto con el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el Plan Federal de la Vivienda (PEV), creado en 1968. En este se preveía que la construcción de conjuntos de menos de cincuenta viviendas pudiera realizarse no necesaria o exclusivamente a través de los organismos provinciales o municipales, sino también a través de la acción de cooperativas, entidades gremiales o empresas privadas o mixtas. Con esta misma participación de diversos actores, el Plan Viviendas Económicas Argentinas (VEA), establecido al año siguiente, en octubre de 1969, promovía la construcción individual o colectiva a través de «la iniciativa privada y apoyando la acción de empresas comerciales o industriales que promuevan la vivienda de sus propios obreros»¹. Este plan establecía cinco categorías que diferían entre sí respecto de los metros cuadrados —según se tratara de vivienda individual o colectiva— y de sus características constructivas.



PEVE Proyecto nro. 17: «Joaquín»; con financiamiento del BHN. Arqs. Flora Manteola, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona, Rafael Viñoly. Fuente: *Summa* 71, enero 1974.

¹ «El problema de la vivienda en Argentina», *Summa*, nº 100/101 (mayo/junio 1976), p. 80.

Algunas otras acciones de finales de la década del 60, más específicas en sus objetivos, como las referidas al fomento en áreas de frontera, se sumaban a la multiplicidad de programas que abordaban el problema habitacional y que serían comprendidas por la ley de creación del FONAVI.

Según Oscar Yujnovsky, entre mediados de 1971 y mediados de 1972 se introdujeron modificaciones al funcionamiento de estos planes y organismos, ampliando el acceso al mercado y reconociendo «mayores costos» a las empresas.² La reducción de los intereses y la ampliación de los plazos de devolución —hasta 40-45 años en las zonas de fomento— resultaron, a pesar de los beneficios a las empresas involucradas, en la falta de disponibilidad financiera para la continuidad de los programas. La creación del FONAVI vendría a ser la respuesta a esta situación, involucrando nuevas fuentes de recursos, los que provendrían de:

- a) *Los recursos que a tal fin han destinado las Leyes 19.876 y 19.986³;*
- b) *Los recursos provenientes de donaciones y legados que efectúen las personas físicas o jurídicas, privadas o públicas, nacionales, provinciales o municipales a favor del Fondo;*
- c) *Los recursos provenientes de cualquier régimen de aportes que se dicte en el futuro;*
- d) *Los recursos provenientes de sanciones económicas o convenios resarcitorios que se apliquen o celebren con las personas comprendidas en el régimen de la presente ley;*
- e) *Los recursos provenientes de la recuperación de las inversiones efectuadas, sus intereses y reajustes;*
- f) *Un aporte del 2,5 % sobre las remuneraciones a cargo del empleador.⁴*

La ley 19.876 que se mencionaba en el primer apartado —sancionada un mes antes, el 6 de octubre de 1972— correspondía a la disponibilidad del 1,5 % de los importes de la venta de ganado vacuno a faenar. Su instrumentación intentaba dar cumplimiento a las «políticas nacionales» establecidas en el Decreto 46 del 17 de junio de 1970, sancionado en el breve interregno de gobierno de la Junta de comandantes —integrada por Pedro Gnavi, Alejandro Agustín Lanusse y Carlos Rey— y que marcaría el paso desde la dictadura de Juan Carlos Onganía al gobierno de Roberto Marcelo Levingston: una transición de la autodenominada «Revolución Argentina» caracterizada por los acercamientos a los partidos políticos y los intentos de promoción de una economía proteccionista.

² Oscar Yujnovsky. *Claves políticas del problema habitacional argentino 1955-1981* (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1984), p. 172.

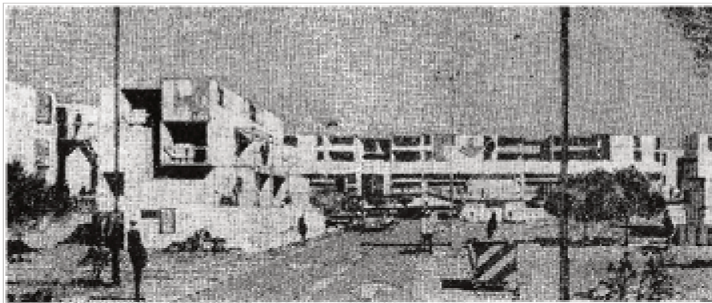
³ La Ley 19.986, de fines de noviembre de 1972, refiere a las tarifas del servicio mecanizado de transporte de equipaje en la Estación Marítima; no se ha encontrado mención a una asignación al Fondo Nacional de la Vivienda.

⁴ «Ley 19.929 / Decreto 7680.» *Boletín Oficial de la República Argentina*. 3 de noviembre de 1972. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/7048818/19721113?busqueda=1>

Las mencionadas políticas nacionales se proponían:

Mejorar las condiciones de alojamiento de la población, ordenar el uso del suelo, planificar el desarrollo urbano, controlar su densidad, proveer una infraestructura adecuada, un equipamiento social completo y un ambiente atractivo e higiénico, a fin de permitir y alentar un desenvolvimiento integral y armónico de la vida de las personas, las familias y la comunidad.

Ejecutar planes especiales que aseguren el acceso a una vivienda digna a los sectores de menores recursos. Facilitar la financiación de la vivienda propia.⁵



Concurso Nacional de Anteproyectos en el marco del PEVE. Florencio Varela, 1973. 1er premio: Estudio STAFF, arqs. Ángela Bielus, Jorge Goldenberg, Olga Wainstein-Krasuk. Fuente: *Summa* 71, enero 1974.

En términos pragmáticos, estas intenciones se traducirían en unas mínimas especificaciones técnicas para la construcción de las viviendas y en un largo debate sobre los aspectos financieros de la ley. En este sentido, la Cámara Argentina de la Construcción, como integrante del Consejo Asesor Permanente⁶ del FONAVI presionó para procurar una mayor injerencia en la gestión de las diversas instituciones que nucleaban la industria de la construcción de la vivienda y el negocio inmobiliario, destacando la ausencia de las pequeñas y medianas empresas. Por su parte, la Sociedad Central de Arquitectos consideró que la ley se trataba de una medida coyuntural, basada en una mayor carga impositiva, y la Unión Industrial Argentina requirió una mayor participación del sector privado.⁷

Las críticas y desacuerdos entre el gobierno y las distintas organizaciones demoraron la implementación de la ley. Las expectativas generadas luego del regreso de Juan Domingo Perón a la Argentina, a mediados de noviembre del 72, y las elecciones que llevarían al gobierno de Héctor Cámpora, quien asumió el 25 de mayo de 1973, generarían un *impasse* para el FONAVI. La nueva política económica intentaba favorecer un capital industrial local, desmontando la gravitación que el capital externo había tenido hasta 1970. Sin embargo, la heterogeneidad social y política del peronismo se evidenció en una serie de políticas y posiciones

⁵ «Decreto 46/70.» *Boletín Oficial de la República Argentina*. 17 de junio de 1970.

<https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/7037746/19700629?busqueda=1>.

⁶ Según el Decreto 7680/72 de instrumentación de la ley, el Consejo Asesor Permanente estaba presidido por el subsecretario de vivienda e integrado además por el subsecretario general del Ministerio de Bienestar Social, un representante de la Confederación General del Trabajo, un representante del interior del país, elegido por el Ministerio, y un representante de la Cámara Argentina de la Construcción.

⁷ Yujnovsky. *Claves políticas...*, p. 177.

ideológicas contradictorias y conflictivas, que emergían en todas las áreas de gobierno. Yujnovsky señala que las propuestas referidas a la vivienda no diferían esencialmente de aquellas llevadas adelante durante los años 1946-1955.⁸ Sin embargo, en la práctica, la lucha por el control de los recursos, así como la consolidación de clientelas políticas constituyeron un factor fundamental en las decisiones respecto del problema habitacional. El conflicto y la falta de acuerdo entre el Ministerio de Bienestar Social, la Confederación General del Trabajo (CGT), la Confederación General Económica, los diferentes sectores del Partido Justicialista y de la Juventud Peronista tuvieron como consecuencia el mantenimiento en términos generales de la estructura legal montada por el gobierno de la «Revolución Argentina». Aun cuando al menos uno de los sectores claves que integraban el Frente Justicialista, la CGT, a través de su asesor, Jaime Portnoy, opinara:

*La ley es mala. Y mala porque se ha pensado como un impuesto al trabajador que aporta, y se ha destinado a satisfacer el pasivo del Banco Hipotecario Nacional [...] El dinero del FONAVI debe ser para los trabajadores, que son sus legítimos dueños, y para planes que deben comenzar a partir de su reglamentación.*⁹

La única transformación que se dio en el FONAVI se vinculaba con la conformación del comité asesor, que sumó un integrante más por la CGT e incorporó a dos miembros representantes de la Confederación General Económica. Sin embargo, la ley subsistió sin implementarse y la política de vivienda continuó ligada a los planes del gobierno anterior, que modificaron sus nombres y algunas condiciones respecto del financiamiento y la participación de las empresas. Aun con los vaivenes de los conflictos institucionales, en 1975 se incrementó significativamente la superficie construida de vivienda.¹⁰ Un indicador ilusorio frente a una inflación que sería de más del 500 %, un déficit que alcanzaba valores históricos, y una creciente violencia política.

UN CONTEXTO PARADÓJICO Y OSCURO PARA REPENSAR LA LEY

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 implicó no solamente un cambio de gobierno sino, según Marcos Novaro y Vicente Palermo, «un nuevo orden, cuyo primordial objetivo sería operar una vuelta de página en la vida de la nación»¹¹. Este nuevo orden entrañaba una ruptura manifiesta con la institucionalidad democrática, pero encubría profundas transformaciones que se darían irreversiblemente en el campo de la cultura, la educación, las organizaciones

⁸ Yujnovsky. *Claves políticas...*, p. 199.

⁹ «Programas políticos de vivienda.» *Summa* nro. 66 (agosto 1973), p. 60.

¹⁰ Yujnovsky. *Claves políticas...*, p. 218.

¹¹ Marcos Novaro y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. 4ta. reimpresión 2013. Editado por Tulio Halperín Donghi. Vol. 9 (Buenos Aires: Paidós, 2003), p. 23.

gremiales, la estructura de los partidos políticos y, fundamentalmente, la economía.

A diferencia de los golpes militares que se habían sucedido desde 1930, este contaba con un amplio consenso social inicial, que reflejaba el desasosiego frente a la violencia, la inflación, los enfrentamientos en el partido de un gobierno encerrado en su propio laberinto de incertidumbres, antagonismos, limitaciones y desconcierto:

... el fantasma de la "disolución nacional" que recorrió durante esos meses la sociedad argentina terminó otorgando a los militares la condición que siempre se habían atribuido a sí mismos: la de garantía última de la unidad y el orden de la nación.¹²

Pero esta condición convergía en sus intenciones con aquellas otras, íntimamente ligadas, de reordenar el curso económico del país, en consonancia con las ideas que atravesaban los foros militares y los organismos de financiamiento internacional. Se trataba de reemplazar la economía industrial —que con sus altibajos se había ido construyendo desde 1943— y al mismo tiempo desmontar el proteccionismo estatal, dando protagonismo a los intereses de los exportadores agropecuarios. Tal como señala Martín Schorr «la interrupción del modelo sustitutivo no sobrevino en razón de su agotamiento» sino que por el contrario se dio intencionadamente en unas circunstancias pacientemente alentadas y esperadas, que permitirían aunar el objetivo de eliminar la subversión y eliminar el protagonismo social y político de una «clase obrera indisciplinada», de los gremios y de un «empresariado industrial ineficiente»¹³.

Esta convergencia de intenciones dio lugar a una indescifrable forma institucional, que si bien se mostraba unitariamente en la figura de la Junta Militar, escondía una notable heterogeneidad y desacuerdo en cuanto al modelo político de país, la posible salida institucional y, fundamentalmente, sus plazos, subsumidos en el discurso militar a los «objetivos». Si bien durante el primer año prevaleció la unidad en torno al Ejército y a la acción represora, a partir de diciembre de 1977 se impuso el Ministerio de Economía como un *superministerio* que gravitaba sobre las decisiones políticas y las discrepancias internas de las Fuerzas Armadas.¹⁴

En este contexto, el Ministerio de Bienestar Social seguirá alojando a la Secretaría de Estado de Vivienda y Urbanismo (SEDUV) y el Banco Hipotecario Nacional. Luján

¹² Novaro y Palermo, *La dictadura militar...*, p. 30.

¹³ Martín Schorr, «La desindustrialización como eje del proyecto refundacional de la economía y la sociedad. Argentina 1976-1983.» *América Latina en la Historia Económica* 19, nº 3 (septiembre/diciembre 2012), p. 34. Las expresiones referidas a la clase obrera y el empresariado entrecomilladas en el original, la frase pertenece a alguno de los miembros del gobierno militar.

¹⁴ Paula Canelo, «Los fantasmas de la "convergencia cívico-militar". Las Fuerzas Armadas frente a la salida política durante la última dictadura militar (Argentina 1976-1981).» *Cuadernos del CISH*, nº 17-18 (2005), p. 70.

Menazzi¹⁵ da cuenta de las relaciones fluctuantes entre los empresarios, los profesionales y el Estado, una relación que oscilaba en función de la mayor o menor autonomía de las diferentes reparticiones: autonomía construida o disputada a lo largo de la historia, en la que un saber experto, ingenieril, se vinculaba a áreas específicas de la acción estatal y del universo castrense.

Por otro lado, debe comprenderse el rol asumido por las gobernaciones y el aparato burocrático. Luego de un primer momento, en que el territorio se encontraba bajo el control del Ejército, se nombraron los «interventores militares», repartiendo el gobierno de las provincias entre las tres fuerzas. En el caso de Santa Fe, se nombró interventor —o gobernador militar— al vicealmirante retirado Jorge Aníbal Desimoni, quien mantendría el cargo hasta marzo de 1981. Según Paula Canelo,

... más allá de las vagas referencias estatutarias a la inclusión de los gobernadores en el esquema de poder de Proceso, y su subordinación estricta a la Junta Militar, máximo órgano soberano, pocas eran las referencias explícitas al rol político que debían cumplir estos altos funcionarios, que no fuera el del mero manejo administrativo y burocrático de los aparatos provinciales.¹⁶

Sin embargo, la centralidad implícita en la subordinación —no solo a la Junta en sí, sino al Ministerio de Economía— no necesariamente se reflejaría en algunas políticas específicas, que quedarían a cargo de una burocracia estatal ya conformada y con cierta autonomía. Es el caso de la política habitacional, ligada a la efectiva puesta en marcha del Fondo Nacional de la Vivienda.

UNA NUEVA LEY PARA EL FONAVI

La eliminación gradual de la protección al sistema industrial y la reducción de los aranceles a la importación produjeron una retracción del mercado interno afectando principalmente a las pequeñas economías. En términos generales, entre 1975 y 1981 el empleo ligado a la industria caería un 35 %¹⁷. En este contexto de recesión, eliminación de controles en el precio de los alquileres y reducción del poder adquisitivo, la política de la vivienda vendría a paliar mínimamente tanto el desempleo como las posibilidades de acceso a la misma por parte de los sectores de «recursos insuficientes», tal como se los mencionaría en la nueva ley que instrumentaba el FONAVI. Las demandas de los sectores medios, con cierta capacidad de ahorro, serían canalizadas a través del Banco Hipotecario Nacional¹⁸.

¹⁵ Luján Menazzi. «¿Una comunidad profesional de la obra pública? Empresarios, ingenieros y funcionarios durante la última dictadura.» *Perspectivas de políticas públicas* 8, nº 15 (julio-diciembre 2018).

¹⁶ Paula Canelo, «Construyendo elites dirigentes. Los gobernadores provinciales durante la última dictadura militar (Argentina, 1976-1983).» *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos Segreti"*, nº 11 (2011), 330.

¹⁷ Yujnovsky, *Claves políticas...*, p. 222.

¹⁸ La acción del BHN fue exigua en función de los recursos que se destinaron a sus políticas. Según Yujnovsky, la aplicación de rígidas medidas monetaristas, tendientes a recuperar deudas,

El 23 de mayo de 1977 se sancionó la ley 21.581 que derogaba la anterior, creadora del Fondo, y establecía su nuevo funcionamiento. Los considerandos que justificaban la nueva ley aludían tanto al déficit habitacional o al deterioro de la situación económica-financiera del país, como a la desarticulación de los mecanismos específicos para la resolución del problema. También se mencionaban cuatro sectores sociales, con diferente capacidad de ahorro y se definía al sector ya mencionado, con «recursos insuficientes», a quienes se dirigirían los esfuerzos del FONAVI, como aquel «cuyos ingresos no le permiten cubrir la suma del costo de la vivienda y el costo del financiamiento»¹⁹. Por otro lado, se consideraba que habitualmente los costos de construcción de las viviendas asociadas al Fondo habían superado los costos normales de viviendas realizadas con otras operatorias y que tampoco

... ha servido esta, ni lo ha previsto, para impulsar nuevos sistemas y normas constructivas, ni el desarrollo de tecnología, que permitieran revertir la situación general imperante de antiguo, de modo no solo de abaratar costos de fabricación y construcción sino también de disminuir plazos y aumentar la capacidad de producción...²⁰

En función de estas consideraciones, se propuso la modificación de la ley original, teniendo como principios generales el rol de las provincias, los destinatarios y los recursos que conformarían el Fondo. Esto último se modificaría sustancialmente al pasar del 2,5 % al 5 % la contribución sobre las remuneraciones a cargo del empleador²¹, a lo que se sumaba «una contribución equivalente al veinte por ciento (20 %) de los importes que los trabajadores autónomos tributen como obligación previsional».²² En contrapartida, las provincias se obligaban financieramente con el FONAVI, debiendo rendir cuentas de los fondos y su recuperación: los artículos 17 y 18 de la ley las hacía responsables del reintegro de los valores de venta y amortización, independientemente del cumplimiento de las obligaciones por parte de los adjudicatarios. Esto tuvo como resultado que finalmente los beneficiarios, si bien pertenecían a los sectores de escasos recursos, no respondieran a la definición inicial que los ubicaba en lo más bajo de la escala social y quedaron por lo tanto eliminados como beneficiarios de la operatoria.²³

La mayor autonomía de las oficinas burocráticas provinciales quedaría señalada en el papel planificador que tomaba la SEDUV, que quedaría a cargo de la planificación general de las acciones y recursos, la instrumentación y el control de toda la operatoria, eliminando también al Consejo Asesor Permanente. Esta redefinición

llevaron al aumento de las cuotas a niveles que alcanzaban el 100 % de los salarios, provocando en 1981 protestas generalizadas en todo el país. Cfr. Yujnovsky, *Claves políticas...*, p. 228.

¹⁹ «Ley 21.581» *Boletín Oficial de la República Argentina*. 26 de mayo de 1977.

<https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/7073630/19770602?busqueda=1>.

²⁰ «Ley 21.581», cit.

²¹ En 1979 el Ministerio de Economía planteó la eliminación de esta contribución y su reemplazo mediante fondos correspondientes al impuesto al valor agregado, una medida regresiva que generó varios rechazos aunque no impidió su posterior implementación.

²² «Ley 21.581», cit.

²³ Yujnovsky, *Claves políticas...*, p. 330.

de las funciones de la SEDUV transfería responsabilidades a los organismos provinciales de vivienda:

*b) Determinar la responsabilidad operativa de los organismos provinciales, territorial y municipal, que en cada jurisdicción deberán tener a su cargo la ejecución y administración de los distintos programas, así como su condición institucional y modalidades de desenvolvimiento;...*²⁴

Esta responsabilidad operativa implicaba que los institutos provinciales o municipales deberían adecuar los proyectos a la planificación local, planteando la integración de los conjuntos en una política más amplia de desarrollo urbano, teniendo en cuenta los usos del suelo, las condiciones ambientales y materiales, la localización, infraestructura y equipamientos necesarios, etc. Así, quedaban a cargo de los institutos la determinación de las necesidades, «los estudios previos de cada sistema urbano, el déficit de cada centro en materia de viviendas, infraestructura y equipamiento comunitario...».²⁵ En este sentido, y dado que explícitamente la operatoria implicaba la construcción de conjuntos de mediana y alta densidad, se establecía que los primeros, de menor superficie, podrían emplazarse al interior de las áreas urbanas, en tanto que aquellos de alta densidad se ubicarían por fuera o en el borde de las mismas: «los conjuntos habitacionales no deben producir deterioro en los centros urbanos sino integrarse a las áreas urbanas para su renovación o consolidación».²⁶

Aunque las provincias debían asegurar las condiciones ambientales y de habitabilidad de los conjuntos, las especificaciones constructivas de la SEDUV eran ciertamente difusas. En función del tipo de usuario que se había definido, de escasos recursos, se establecían tipologías mínimas dadas por la superficie y los niveles de terminación, los que no deberían ser dejados a cargo de estos usuarios. Y en términos más generales, con respecto a los sistemas constructivos, la SEDUV señalaba que «... si bien no se favorecen particularmente determinados sistemas, industrializados o no, se considera que la construcción tradicional debe usarse en forma racionalizada».²⁷

Recordemos que en el decreto reglamentario de la Ley original se especificaban particularmente las materialidades, señalando, por ejemplo, muros

*...de ladrillos comunes, cerámicos huecos o bloques, espesores mínimos exteriores de ambientes de primera categoría con orientación desfavorable: 30 cm para ladrillos comunes y 0,24 m para ladrillos cerámicos huecos o equivalentes.*²⁸

²⁴ «Ley 21.581», cit.

²⁵ Antonio Díaz, Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard, y Alberto Varas. «1289 viviendas en Santa Fe, provincia de Santa Fe.» *Summa*, nº 136 (mayo 1979), p. 21.

²⁶ Díaz, «1289 viviendas...», p. 21.

²⁷ Díaz, «1289 viviendas...», p. 21.

²⁸ «Ley 19.929 / Decreto 7680», cit.

En términos más generales, la nueva Ley señalaba en su artículo 4°, destinar recursos para:

e) El fomento y la participación en programas de investigación y desarrollo tecnológico, social y económico, en relación con los fines de la presente Ley, así como el pago de becas rentadas, a incluir en cláusulas de licitación de obras, a favor de estudiantes aventajados o profesionales noveles de Ingeniería y Arquitectura.

f) La provisión de componentes destinados a la construcción de las viviendas a que se refiere esta Ley.²⁹

Como veremos a continuación, la aplicación de la ley llevó fundamentalmente a la difusión de sistemas de prefabricación pesada y semipesada y a la concentración de los contratos en grandes empresas, con capacidad para afrontar las altas densidades propuestas y los plazos acotados de la construcción de los conjuntos. Como resultado de la aplicación de la ley, se construyeron en el país más de 87.000 viviendas hasta el año 1981, un número que si bien resultaba inferior a las cifras esperadas, tuvo un gran impacto en el mercado de viviendas, principalmente en las provincias.³⁰ En otro orden, la construcción de los grandes conjuntos habitacionales impactó en el crecimiento de las ciudades y en el modo en que los arquitectos reflexionaban sobre este problema, pero también sobre aspectos que estos consideraban específicos del pensamiento y la práctica disciplinar.

1000 VIVIENDAS PARA SANTA FE

En los proyectos ligados al FONAVI persistirían las mismas interpelaciones a la arquitectura —la necesidad de racionalidad constructiva, la construcción de lo público— instauradas por la arquitectura moderna. Sin embargo las expresiones en torno a estos tópicos se diluyeron en el confuso debate de los 70 acerca de las condiciones de vida de las clases populares (y su propia participación en la construcción de la vivienda), el posterior silencio impuesto por la dictadura y los —quizás inevitablemente— endogámicos debates al interior de la propia disciplina arquitectónica. Entre los conjuntos contemporáneos más importantes se pueden mencionar las viviendas en San Pedro (Jujuy), los conjuntos habitacionales en San Juan, Formosa, Paraná, Godoy Cruz o Neuquén, además de los de Santa Fe, cuya licitación revisaremos a continuación.

UN PLIEGO CON INNOVACIONES

El 26 de julio de 1978 la Dirección Provincial de Vivienda y Urbanismo (DPVyU) de la Provincia de Santa Fe aprobó la documentación técnica para contratar la «construcción de 1000 viviendas, obras de equipamiento e infraestructura» en la ciudad capital. Junto con esta licitación —nro. 159— se abrieron dos más: una para la construcción de 500 viviendas en la ciudad de Rafaela —nro. 158— y otra para la

²⁹ «Ley 21.581», cit.

³⁰ Yujnovsky, *Claves políticas...*, p. 229.

construcción de 1500 viviendas en Rosario —nro. 160—. La licitación se publicaría a partir del 1.º de agosto en los diarios del país, así como en el Boletín Oficial, disponiendo la apertura de los sobres el día 19 de septiembre de 1978.

En las condiciones preliminares que abrían el pliego licitatorio podía leerse:

La presente operatoria, denominada «Llamado a licitación con terreno, proyecto y ejecución, con precio fijo por m² de vivienda» convoca al sector privado a incorporar la política habitacional desarrollada por el estado no solamente en las instancias terminales del proceso, en la ejecución, sino empleando su capacidad creativa para la producción de programas habitacionales que, desarrollando diversas tecnologías y modalidades constructivas, complementen las acciones oficiales tendientes a superar el déficit del sector.³¹

Como ya señalamos, la operatoria FONAVI se hacía cargo de una multiplicidad de planes dependientes tanto de la nación como de la provincia, definiendo la población más vulnerable a la que se enfocaba.³² En tanto, se esperaba que el Banco Hipotecario Nacional continuara su política de créditos orientada hacia la clase media. En la provincia de Santa Fe se encontraban en construcción casi once mil viviendas correspondientes a los planes 17 de Octubre, Alborada y Eva Perón, un número que sobrepasaba ampliamente lo realizado desde la sanción de la Ley del año 72³³: un indicador ilusorio frente a una inflación que sería en 1975 de más del 500 %, un déficit que alcanzaba valores históricos y una creciente violencia política, que entre 1975 y 1976 obstaculizarían la realización de cualquier plan.

Desde el gobierno de la Revolución Argentina los concursos para los planes de viviendas involucraban la presentación de proyecto y precio, una modalidad que tendría continuidad. Pero en estas licitaciones elaboradas por la DPVU, la provincia sumó la provisión del terreno como uno de los requisitos. Según el Arq. Hugo Storero, coordinador del FONAVI para las operatorias provinciales, esta novedad tenía un trasfondo pragmático: la carencia de terrenos de propiedad del Estado,³⁴ pero también la falta de un adecuado relevamiento de las condiciones y de una planificación que contemplara apropiadamente el crecimiento o el completamiento del tejido urbano que suponía la construcción de tantas viviendas.

También en función de este contexto, es que la licitación apelaba a esa «capacidad creativa para la producción de programas habitacionales» otorgando libertad a los oferentes en lo referido a la cantidad de viviendas, cuyo número podía variar en

³¹ DPVU, Departamento de Estudios y proyectos. «Pliego de Licitación para la provisión de terreno, proyecto y ejecución de obras con precio fijo.» *Licitación nro. 159: Construcción de 1000 viviendas en la ciudad de Santa Fe*. Santa Fe, julio de 1979, fs. 4.

³² Oscar Yujnovsky explica el relativo fracaso en cuanto al objetivo de brindar vivienda a estos sectores, con escasa capacidad de pago. Dado que las provincias garantizaban el pago frente a la SEDUV, finalmente se vieron beneficiados sectores medios-bajos. Cfr. Oscar Yujnovsky. *Claves políticas del problema habitacional argentino 1955-1981* (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1984), p. 230.

³³ Cfr. «Cronología 1963-1976.» *Summa*, nº 100/101 (mayo/junio 1976), p. 70.

³⁴ Hugo Storero, entrevista de María Martina Acosta. *Entrevista a Hugo Storero* (Santa Fe: 26 de mayo de 2020).

hasta un 50 % —es decir que para Santa Fe se podrían ofertar entre 500 y 1500 viviendas— y respecto de la localización: las viviendas, unifamiliares o colectivas, podrían ubicarse en hasta tres terrenos diferentes. Estas cuestiones presentes en el pliego indicaban la suficiente autonomía de ciertas capas de la burocracia estatal provincial, en las que se daba una subordinación «técnica», en este caso al Ministerio de Bienestar Social de la Nación y la SEDUV.

La obligación de ofertar el terreno —cuyo costo, si bien constituía un ítem a ponderar, sería pagado independientemente de la obra general— suponía para las empresas un análisis de las áreas urbanas disponibles, las infraestructuras, la disponibilidad o no de equipamiento cercano, etc. En consulta enviada el 21 de agosto de 1978, la empresa SAICO, que finalmente no ofertaría en la licitación de Santa Fe, solicitaba una prórroga para la presentación de la documentación, y argumentaba:

La variante «provisión de terreno» que por primera vez aparece en la operatoria en este tipo de licitaciones, implica estructurar una nueva modalidad comercial que absorbió buena parte del plazo [...] Ese tiempo que llevó la elección de los terrenos aptos en cada localización, el conseguir de los propietarios de los mismos, el precio y la opción de compra por el plazo de mantenimiento de oferta [...] hacen al motivo de nuestro pedido.³⁵

Con argumentos similares, y dado que en su mayoría se trataba de empresas con sede en otras ciudades —aunque algunas de ellas se encontraban ejecutando obras o lo habían hecho en Santa Fe—, casi todas solicitaron prórroga en la apertura de la licitación: Maronese/FACRO, Nazar y Cía. (de Mendoza), DECAVIAL, SITRA, Deyco (que tenía sedes en Bahía Blanca, Buenos Aires y Río Negro), Enrietto y Conti —que presentarían propuestas a la licitación de Rafaela— Supercimiento y DyCASA, que enviaría un telegrama el 28 de agosto insistiendo en aplazar la apertura.³⁶

Los alcances del problema del terreno, tanto de índole urbana como relativos a la compra, quedaban particularmente de manifiesto en las consultas de DECAVIAL: ¿cómo debe considerarse la densidad en función de las normativas municipales? ¿Debe continuarse con la trama existente? ¿Es obligatoria la apertura de calles? ¿El equipamiento tiene incidencia en el índice de ocupación? ¿Quién realiza la oferta (el propietario o la empresa)?³⁷

La ubicación, la conexión con la ciudad y la infraestructura disponible se mostraban como factores determinantes. Esto supondría una encrucijada para una licitación que, evidentemente, iría a completar o densificar una *parte* de ciudad, con todos sus elementos.

El pliego enfatizaba:

³⁵ DPVyU, Departamento de Estudios y Proyectos. «Expediente 14959.» *Construcción de 1000 viviendas en la ciudad de Santa Fe. Depto. La Capital* (Santa Fe, 13 de julio de 1978), fs. 65.

³⁶ DPVyU, «Expediente 14959», fs.59 y sgtes.

³⁷ DPVyU, «Expediente 14959», (21 de agosto de 1978), fs.68/69.

c) Vínculos-accesibilidad: se ponderará positivamente la claridad y jerarquía de los accesos que vinculan el emplazamiento con los centros urbanos de alta densidad de servicios, la proximidad a los medios de transporte y a sectores de la trama urbana que por su «calidad», calificada globalmente, no se encuentren encuadrados dentro de sectores considerados depreciados a nivel urbano.³⁸

A partir de las consultas planteadas por las empresas, la DPVyU, a quince días del cierre de la licitación, subrayaba estos aspectos:

13) Cuando un terreno interrumpe la trama urbana, el diseño a adoptar tiene que contemplar los requisitos municipales y las determinadas en el pliego. Los proyectos deben necesariamente contemplar las pautas del entorno, siendo las vías de circulación una de las más importantes.

[...]

29) Los factores de depreciación que a nivel urbano inciden en la calificación del terreno son: carencia de infraestructura, falta de vínculos, características altimétricas, proximidad a focos nocivos (mataderos, cementerios, capacidad portante, etc.)³⁹

Al mismo tiempo, se comunicaba el ofrecimiento de la Municipalidad de Santa Fe, que ponía a disposición los terrenos de relleno sobre la ruta 168 —contiguos a la Ciudad Universitaria— sobre los que se aclaraba que serían «considerados en igualdad de condiciones con las restantes propuestas». En este terreno se presentarían tres ofertas.

En términos generales, las características de las viviendas debían adecuarse a los indicadores propuestos por la SEDUV. Las superficies útiles se establecían en 29,70 m² para las viviendas de un dormitorio, 41,00 m² para aquellas de dos dormitorios, que debían constituir el 45 % de la oferta, 56,00 m² para las de tres dormitorios — el 35 % de la oferta— y finalmente 72,00 m² para las viviendas de cuatro dormitorios.

Aparte se computaría el equipamiento, cuyo análisis y dimensionamiento se realizaría con posterioridad a la preadjudicación del proyecto. En estrecha relación con la ubicación y características del terreno y la cantidad de viviendas propuestas, la empresa debería evaluar la construcción de escuela primaria, guardería, locales comerciales, dispensario, así como veredas, alumbrado público o parqueado. Sin embargo, quedaba a criterio de la DPVyU la posibilidad de ampliar, modificar o incluso anular alguno de los equipamientos ofertados. Debía tenerse en cuenta que la cantidad de viviendas ofrecidas impactaba sobre la cantidad y el tipo de equipamiento solicitado y que este también se encontraba en función de aquello ya existente en el entorno (y su capacidad de absorber la nueva demanda).

³⁸ DPVyU, «Pliego de Licitación...», fs. 6.

³⁹ DPVyU, «Expediente 14959» (4 de septiembre de 1978), fs.68/69.

Asimismo, debería tenerse en cuenta que la adjudicación imponía la inmediata tramitación de las factibilidades de infraestructura: provisión de gas, agua, cloacas y electricidad.

Todos estos aspectos de la licitación quedaban subordinados al tiempo de ejecución de la obra, un elemento que sería fundamental en la evaluación y que se vinculaba, de alguna manera, al sistema constructivo propuesto (y a la capacidad de contratación de la empresa):

Además, dado el carácter promocional de esta operatoria, que tiende al incentivo de la creatividad del sector privado en el marco de la política habitacional del Estado, se considerarán especialmente aquellas propuestas que signifiquen un adelanto en el área del diseño y se constituyan en eficaz aporte tecnológico. Se señala que, dadas las características de los grupos futuros adjudicatarios, familias de menores ingresos, se considerarán como muy positivas las reducciones de los costos logradas a través de acortamiento de los tiempos de ejecución, sistematización de los procesos constructivos y racionalidad, en general de las partes componentes de la obra en su conjunto, ya que los costos finales se trasladarán en forma proporcional a los usuarios.

Se deberá tratar de conjugar la modalidad de diseño y sistema tecnológico adoptado integren una apretada unidad, mediante el uso de retículas modulares espaciales que permitan la adopción de partes reiteradas o intercambiables.⁴⁰

La complejidad de las obras tendía así a afirmar la participación de las grandes empresas de un sector concentrado de la economía, integrado por compañías, en general, provenientes del campo de la construcción de infraestructura, con capacidad de incorporación de tecnologías intensivas en capital, como serían los casos de Benito Roggio, SITRA o DyCASA, entre las que presentaron ofertas a la licitación de Santa Fe.⁴¹

En las consideraciones generales se establecía que no habría limitaciones en lo relativo al uso de materiales y técnicas de construcción, en tanto las condiciones particulares del pliego detallaban:

4.27. Propuestas con sistemas o procedimientos no tradicionales: Los licitantes podrán presentarse proponiendo sistemas constructivos, siempre que los mismos se ajusten a lo establecido en el punto 2.3.5 del Pliego de Bases y Condiciones y a lo expresado en los puntos 4.1.2 a 4.1.4 del Presente Pliego.⁴²

⁴⁰ DPVyU, «Pliego de Licitación...», fs. 7/8.

⁴¹ En el listado de empresas del sector concentrado publicado por Yujnovsky también se encuentra Petersen Thiele y Cruz, con la que DyCASA se encontraba asociada para la construcción del Conjunto Piedrabuena, como veremos luego. Cfr. Yujnovsky, *Claves políticas...*, op. cit.; Guillermo Vitelli, «Cambio tecnológico, estructura de mercado y ocupación en la industria de la construcción argentina.» *El trimestre económico* 45, nº 180 (1978).

⁴² DPVyU, «Pliego de Licitación...», fs. 11/21.

DIEZ EMPRESAS EN BUSCA DE UNA OBRA

El 19 de septiembre de 1978, tal como se había anunciado —y a pesar de las solicitudes de prórroga— se realizó el acto de apertura de la licitación. Se encontraban presentes el Ministro de Bienestar Social de la Provincia, Comodoro (R) Francisco Pitaro, el Director de la DPVyU, Ing. Sady Abel Felizia, el Arq. Jorge Estrada —secretario técnico de la DPVyU—, diversos funcionarios y representantes de las empresas, así como el intendente de la ciudad de Santa Fe, el Coronel (R) Miguel Alfredo Coquet.

Diez empresas presentaron ofertas, cubriendo casi todo el rango de posibilidades en la cantidad de viviendas que era posible ofertar. La mitad de ellas presentó, además, alguna alternativa, ya sea en el mismo o en diferente terreno o ya sea modificando algún aspecto de las condiciones:⁴³

NRO.	EMPRESA	CANT. DE VIVIENDAS	PLAZO	MONTO TOTAL
1	Supercemento SAIC	1500	720 días	6.276.998.800
		1500	720 días	6.050.937.600
2	Maronese e hijos / Facro SA	1476	27 meses	5.130.926.604
		1467	27 meses	5.057.622.953
3	CER SA	1004	24 meses	3.293.920.858
4	Meller SA y H.C. Ridois SA / Presenta variaciones con supresión de elementos en la misma cantidad de viviendas	1360	26 meses	5.556.960.000
		1360	26 meses	
5	DyCASA	1289	600 días	4.857.165.444
		1493	600 días	5.428.958.383
6	Benito Roggio e Hijos	1006	24 meses	3.792.481.130
7	SITRA SA	792	600 días	3.293.007.542
8	Nazar y cia.	996	24 meses	4.500.533.946
		1116	24 meses	4.905.200.180
9	DECAVIAL SA Alicurá SA Ecominera SA	1500	27 meses	6.252.415.814
10	Ernesto Hereñu	877	27 meses	3.397.522.368

Ofertas presentadas a la Licitación nro. 159. Producción propia basada en el Acta nro. 93, DPVyU, 19 de septiembre de 1978. En DPVyU, «Expediente 14959» (19 de septiembre de 1978), fs.93.

Dos días más tarde se constituyó la comisión *ad hoc* para la evaluación de las propuestas, que quedó integrada por el Arq. Jorge Estrada y el Arq. Juan Carlos Méjico, ambos en representación de la DPVyU, junto con el coordinador de licitaciones de la Dirección, Técnico Oscar Pandolfi, a quienes se sumaron la Arq.

⁴³ En los archivos de la DPVyU no se encontró el material correspondiente a la licitación. Tanto en el archivo como en las oficinas de la Secretaría de Vivienda, los funcionarios afirman desconocer si cabe la posibilidad que este material se encuentre almacenado.

Marta Polleri de Calligaro, jefa del Departamento de Planeamiento y Desarrollo Urbano de la Municipalidad, y el Arq. Hugo Storer.

Sobre los aspectos que deberían evaluarse, el pliego expresaba:

La determinación del grado de conveniencia de una oferta obliga a su examen y evaluación desde tres puntos de vista fundamentales: técnico, económico y social. El primer aspecto concierne a la bondad intrínseca del proyecto; a la calidad de las soluciones arquitectónicas y urbanísticas que propone; el grado de compatibilización de las mismas con las características físicas del terreno y con la realidad circundante; a la adecuación, practicidad, durabilidad y seguridad de los materiales; a los sistemas constructivos y al respeto de normas y reglamentaciones. El segundo aspecto, económico, hace a la relación entre el costo del terreno y el costo de la obra proyectada. El tercer aspecto que puede definirse como social, involucra la aptitud del conjunto para servir a los sectores a los que está dirigido.⁴⁴

Si bien el análisis de las propuestas, presentado el 7 de diciembre de 1978, implicó la revisión de los parámetros urbanísticos y constructivos, los factores económicos y financieros fueron ponderados en primer lugar, en la medida que conjugaban todos los elementos de las ofertas. Así, en las revisiones que ponían en relación el precio de las viviendas y el terreno (ya que el equipamiento sería pagado por la provincia), el orden de prelación quedó encabezado por las propuestas de las empresas Facro/Maronese y Benito Roggio, ocupando las dos propuestas de DyCASA el 4.º y 6.º lugar.

Sin embargo, la comisión introdujo dos criterios, uno de tipo financiero y otro cualitativo. Dado que DyCASA había ofertado una obra que sería llevada a cabo en 600 días, se estimó el impacto que este acortamiento de los plazos tendría sobre el precio total, considerando los indicadores inflacionarios. A juicio de la comisión, se trataba de estar en consonancia con el espíritu de la SEDUV «de reducir costos financieros y coadyuvar a una más pronta solución del déficit habitacional». Por otro lado, teniendo en cuenta las dos propuestas de DyCASA, una a construirse en el Barrio Centenario (1289 viviendas) y otra en los terrenos municipales de El Pozo (1493 unidades), se evaluó favorablemente la primera, ahora en función de su ubicación y proyecto:

*Cabe acotar además, que esta comisión considera que el emplazamiento del terreno ofrecido por la empresa DyCASA es el que reúne mejores condiciones a nivel urbano y satisface plenamente las expectativas del llamado a licitación. Desde el punto de vista del proyecto, se estima que la propuesta cumple los indicadores y niveles de las normas FONAVI; expresando por otra parte, **una correcta respuesta urbanística ya que la tipología de agrupamiento de células, conformando manzanas,***

⁴⁴ DPVU, «Pliego de Licitación...», fs. 5.

*se inserta en una forma fluida en el contexto urbano, generando un conjunto de fuertes valores expresivos.*⁴⁵

Según Storero, el Centenario contaba con varias ventajas: la cercanía con el centro de la ciudad, su ubicación en una zona que se consideraba no conflictiva desde el punto de vista hídrico, ya que se encontraba prácticamente en la cota requerida, y la proximidad con todos los servicios de infraestructura.⁴⁶

De todos modos, ya seleccionada la propuesta para el Barrio Centenario, se observaban algunos aspectos que deberían ser salvados: la aceptación del precio del terreno que sería fijado por la Junta Provincial de Valuación, la construcción de una mejor vinculación con las avenidas circundantes y la obligación de aceptar las sugerencias de modificaciones que se formularan desde la DPVyU.

Finalmente, la comisión introdujo otra novedad en el acto licitatorio, al realizar unas «sugerencias complementarias»:

*Esta comisión considera que dada la relevancia que a nivel urbano constituye el relleno de los terrenos municipales, ubicados en el paraje El Pozo, en la ribera Este de la Laguna Setúbal, sería conveniente analizar la posibilidad de concretar en dicho sector un Plan de Viviendas ampliatorio de esta licitación.*⁴⁷

En notas del 15 y del 18 de diciembre se presentaron los argumentos para la selección de dos propuestas alternativas, una correspondiente a la licitación de Santa Fe y otra a la de Rosario. En ambos casos los argumentos principales se referían a la calidad de las implantaciones urbanas, una dimensión que conciliaba las variables financieras, ambientales, arquitectónicas y sociológicas. En razón de estos análisis se proponía para la ciudad de Santa Fe seleccionar la propuesta de la empresa Facro/Maronese para la construcción de 1476 viviendas en los terrenos municipales del Paraje El Pozo, aledaños a la Ruta nro. 168:

... la ubicación está vinculada a los elementos urbanos de más alta significación en el desarrollo local, cuales son, en primer lugar la carretera de nexos con el Túnel Subfluvial y todo el sistema de conexiones con la red vial local. En segundo lugar, su adyacencia con el espejo de agua que ejerce un alto atractivo de orden paisajístico y turístico.

*Por otra parte debe destacarse la trascendencia para el desarrollo local, derivada de la recuperación de un área extensa que permanece en situación de abandono al igual que el resto de los bajos, esteros y pantanos que se constituyen en impedimento para su ocupación [...] Se trata de una contribución sin cargo directo al perfeccionamiento de la ocupación territorial del municipio.*⁴⁸

⁴⁵ DPVyU, Departamento de Estudios y Proyectos. «Análisis del trámite licitatorio.» (Santa Fe, 7 de 12 de 1978), fs. 105-113. El subrayado es nuestro.

⁴⁶ Storero, entrevista..., op. cit.

⁴⁷ DPVyU, «Análisis del trámite...», fs. 113.

⁴⁸ DPVyU, «Expediente 14959» (15 de diciembre de 1978), fs.109/110.

La exclusión de la propuesta de DyCASA para esta localización se basó en que la oferta del terreno se hallaba condicionada a la tasación y a que, además se explicitaba que el necesario relleno con el que se debía alcanzar la cota IGM requerida sería objeto de una facturación adicional. Por otro lado, la empresa no contaba con el convenio de venta con la Municipalidad de Santa Fe, por lo que la obra recayó en el proyecto presentado por Facro/Maronese. Aunque ahora se esgrimían criterios en cierto modo contradictorios con la primera evaluación, ya que la obra se completaría en el largo tiempo de 27 meses, las consideraciones respecto de la contribución al desarrollo urbano, la «correcta comunicación y accesibilidad» y la factibilidad de la ejecución de la infraestructura y servicios» fundamentaron la solicitud de una imprevista asignación de fondos para una nueva obra, ampliatoria «y complementaria» de la licitada originalmente.⁴⁹ Efectivamente, los terrenos contiguos a la Ruta nro. 168 formaban parte de una serie de ideas y proyectos que cristalizarían en el Plan Director de 1980, que impulsaba el crecimiento de la ciudad hacia el este. La consolidación de la ruta a Paraná —el corredor bioceánico— había cobrado fuerza con la inauguración del Túnel Subfluvial, ya mencionado, la construcción del puente carretero sobre la laguna Setúbal, el Proyecto para la Ciudad Universitaria y el «Concurso para la planificación de la ribera oeste de la laguna», a principios de los 70. Más allá de las consideraciones operativas que primaron tanto en la elección de la propuesta del barrio Centenario como aquella que se agregaba en el barrio El Pozo, inadvertidamente las elecciones de la DPVyU dieron la oportunidad a la arquitectura —como disciplina— de poner en acto en conjunto, a un lado y otro de la ciudad tradicional, dos modos de pensar su expansión (ya que no su densificación).

La definición apenas mencionada en el Centenario, un agrupamiento en manzanas «que se inserta de una forma fluida en el contexto urbano» contrastaba con el artefacto en clave corbusierana que se edificaría sobre la ruta a Paraná. ¿Quizás también los arquitectos de las oficinas técnicas intuyeron en algún momento la posibilidad, por un lado, de una mimesis y por otro un resquicio para ensayar desde la verdadera *tabula rasa* una manera de construir la ciudad? En todo caso, es incuestionable que el largo derrotero de BDELV llevaría desde una formación en la que las ideas del maestro francés resonaban —para ser cuestionadas desde muy diversos lugares geográficos e intelectuales— a una experimentación en la relación arquitectura/ciudad que ya, aunque sea en el campo del pensamiento, debía cada vez menos a los ideales de la arquitectura moderna.

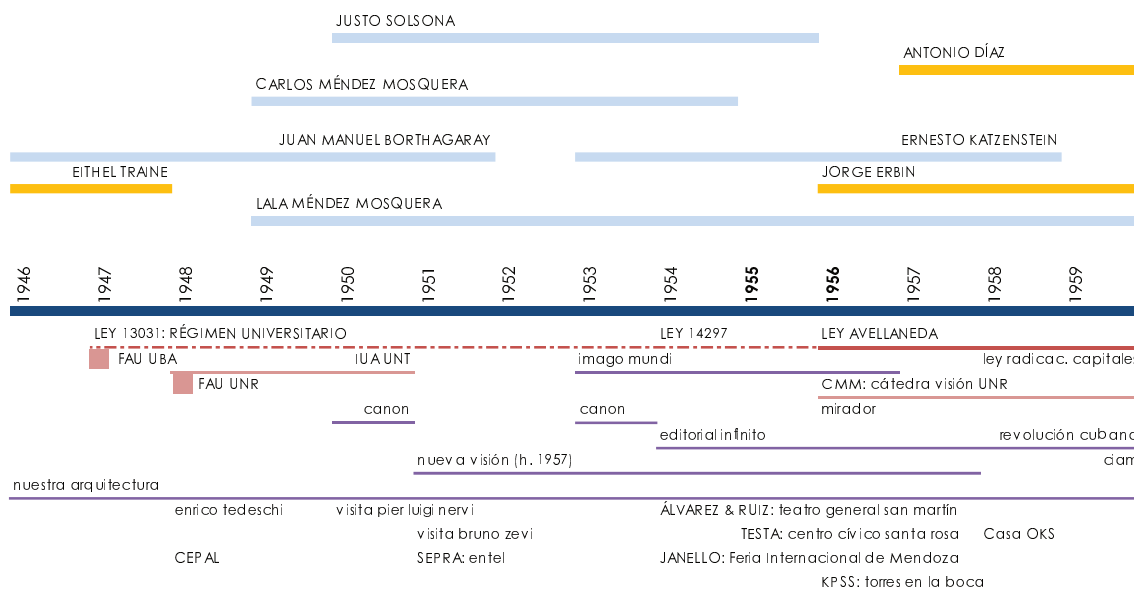
⁴⁹ DPVyU, «Expediente 14959» (18 de diciembre de 1978), fs.174/175. Storero señala, por otro lado, la voluntad de la comisión de distribuir las obras en diferentes empresas, a fines de evitar el monopolio de los contratos, también poniéndose a resguardo de posibles incumplimientos (lo que ocurrió efectivamente en la obra de El Pozo y tuvo como consecuencia el ingreso de DyCASA para su finalización).



Barrio El Pozo, Santa Fe. Arqs. María Tosca y Efrén Lastra. Empresa constructora: FACRO-Sebastián Maronese S.A. y DyCASA. Foto: Ma. Martina Acosta, 2014.

02 / LOS AÑOS DE FORMACIÓN

ANTES DE LOS SIXTIES: LA UNIVERSIDAD DEL PERONISMO



Los integrantes del Estudio BDELV —salvo Eithel Traine, nacido en 1922 y graduado en 1947— pertenecen a esa generación que se formó en la «universidad dorada» de los años posteriores al primer peronismo. Jorge Erbin se graduó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 1962, en tanto que Antonio Díaz finalizó la carrera en 1964. Dos años más tarde, en 1966, obtenían el título Miguel Baudizzone, Jorge Lestard y Alberto Varas.

Tal como señalan María Caldelari y Patricia Funes, el recorte cronológico habitualmente utilizado por la historiografía para describir el devenir de esos años de la Universidad —principalmente la de Buenos Aires, aunque no escape a la adjetivación la Universidad de La Plata y algunas otras del resto del país— se corresponde con los tiempos de la política, lo que se explica no tanto por la indudable incidencia que los acontecimientos políticos tuvieron sobre la vida universitaria, sino por la propia dificultad de recortar el objeto «Universidad de Buenos Aires» desde una perspectiva interna¹. Esos tiempos políticos circunscriben un ciclo entre el golpe militar de la autodenominada *Revolución Libertadora* que derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón, en septiembre de 1955, y la intervención de Juan Carlos Onganía que depuso a Arturo Illia el 28 de junio de 1966. Para la Universidad, ese momento «dorado» se establece principalmente como símbolo de reconstrucción de una universidad reformista, pero también

¹ María Caldelari y Patricia Funes. «La Universidad de Buenos Aires, 1955-1966: lecturas de un recuerdo.» En *Cultura y política en los años '60*, editado por Enrique Oteiza (Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires, 1997), p. 17.

supone la construcción de la universidad como actor clave de una cultura política e intelectual en la que la modernización y el desarrollo constituirán los tópicos comunes presentes en los discursos y las prácticas en diferentes ámbitos.

Con el derrocamiento de Perón se abrió un período de debates en el que, provisoriamente, fueron desplazadas las referencias partidarias.² El diagnóstico sobre la Universidad de los años del peronismo expresaba un «vacío» y con ello la oportunidad para la restauración de los principios reformistas, fundamentalmente el gobierno tripartito y la recuperación de la autonomía universitaria. Ese diagnóstico, que partía de una lectura más política que científica de la Universidad, alinearía circunstancialmente a católicos, conservadores, liberales o socialistas, «...todos cobijados por una difusa ideología desarrollista»³.

Durante los años del peronismo la vida universitaria se rigió por la Ley 13.031 y, desde principios de 1954, por la Ley 14.297. La primera de estas leyes sancionaba aquello que había establecido el gobierno militar de la revolución de 1943: fundamentalmente la intervención de las universidades y, con ello, la anulación de los principios devenidos de la Reforma Universitaria de 1918, un hecho del que se cumplían veinticinco años y cuya celebración fue malograda.

La Universidad Nacional del Litoral fue la primera en ser intervenida, asumiendo como rector interventor Bruno Genta, un «intelectual nacionalista, católico y militarista», características que atravesarían las acciones del gobierno y marcarían las tensas relaciones con el movimiento estudiantil y el campo intelectual. A la disolución del Consejo Superior y los consejos directivos de las facultades siguió la declaración de ilegalidad de la Federación Universitaria Argentina y la cancelación de las actividades de los centros de estudiantes. El cuestionamiento al carácter «modernista, liberal y cosmopolita de la universidad» determinaría así la matriz de desencuentros entre el peronismo y el reformismo.⁴

La Ley 13.031 que ordenaba el nuevo «régimen universitario» fue sancionada en septiembre de 1947 y entró en vigencia en enero de 1948. En ella quedaba establecida la subordinación del gobierno de la Universidad al Poder Ejecutivo, que designaría al rector de las casas de estudio. El consejo (superior) universitario estaría conformado por los decanos y vicedecanos en tanto que los consejos directivos de las facultades se constituían con la participación del claustro de

² Entre la cantidad de trabajos dedicados a este momento de la historia, seguimos aquí a dos textos fundamentales de 1991: Silvia Sigal. *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI Editora: [1991] 2002), Oscar Terán. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, [1991] 2013). También cfr. Enrique Oteiza, Enrique, ed. *Cultura y política en los años '60* (Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires, 1997); Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guíjarro. *La construcción de lo posible: la Universidad de Buenos Aires 1955/1966*. (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003), Suasnábar, Claudio. *Universidad e intelectuales. Educación y política en la Argentina (1955-1976)* (Buenos Aires: Manantial, 2004); Adrián Gorelik y Fernanda Arêas Peixoto. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2016), entre otros.

³ Caldeleri y Funes, *La Universidad de Buenos Aires,...*, p. 20

⁴ César Tcach, «Peronismo y Reforma universitaria. Raíces de un desencuentro. Una mirada desde su cuna. Córdoba (1943-1955).» *Postdata* 24, nº 1 (abril 2019).

profesores y un delegado del claustro estudiantil, con voz y sin voto, elegido por sorteo «entre los diez alumnos que hubieran obtenido las más altas calificaciones en el transcurso de su carrera y se encuentren cursando el último año...». En cuanto a su funcionamiento, la ley sancionaba que

Las sesiones del consejo directivo [...] solo podrán ser presenciadas por los profesores, por periodistas y por no más de quince estudiantes de la misma facultad, de acuerdo a la reglamentación que dicte oportunamente cada una de ellas. Las sesiones serán secretas, cuando así lo resuelva el consejo o el decano, en caso de excepción.⁵

Al mismo tiempo, se señalaba particularmente que profesores y alumnos

... no deben actuar directa ni indirectamente en política, invocando su carácter de miembros de la corporación universitaria, ni formular declaraciones conjuntas que supongan militancia política [...] siendo pasible quien incurra en transgresión de ello, de suspensión, cesantía, exoneración o expulsión según el caso. Esto no impide la actuación individual por la vía legítima de los partidos políticos...⁶

De este modo se abría un campo de interpretaciones sobre las implicancias de la libertad de opinión que tendría como consecuencia precisamente la continuidad — y multiplicación— de las detenciones y expulsiones que jalonaban la relación entre estudiantes, docentes, gobierno y policía.

Por otro lado, se creó el Consejo Nacional Universitario, integrado por los rectores de todas las universidades del país y presidido por el ministro de Justicia e Instrucción pública, con el fin de coordinar la labor «docente, cultural y científica de las universidades de modo que consulte los intereses y problemas del país», asesorar en lo relativo a la creación de facultades e instituciones, así como uniformar los planes de estudio, las condiciones de ingreso y los títulos a otorgar.

En el segundo gobierno de Perón esta ley fue derogada y reemplazada por la Ley 14.297 —que entraría en vigencia el 1 de enero de 1954— y que, en términos generales, mantenía la subordinación del gobierno universitario al ahora Ministerio de Educación, que seguiría nombrando a rectores y decanos. En el gobierno de las facultades se ampliaba la representación de los profesores en tanto se modificaba ligeramente la participación de los estudiantes: su representante debía «provenir de una entidad gremial reconocida» y tendría voto solo en aquellas «cuestiones que directamente afecten a los intereses estudiantiles».

Aunque se sancionaba la autonomía, el texto también dejaba entrever la indisimulada injerencia en las universidades: en su segundo artículo la ley señalaba que «todos los planes de enseñanza comprenderán además de sus materias específicas, cursos dedicados a la cultura filosófica, al conocimiento de la doctrina nacional y a la formación política ordenada por la Constitución»⁷. Más allá de la

⁵ Ley 13031, art. 30. *Boletín Oficial* (4 de noviembre de 1947), p. 3

⁶ Ley 13031, art. 4. *Boletín Oficial* (4 de noviembre de 1947), p. 2

⁷ Ley 14297, art. 2 *Boletín Oficial* (18 de enero de 1954), p. 1.

obligación de cantar la marcha peronista en los actos universitarios —hecho quizás anecdótico, pero no menos significativo— el funcionamiento de las universidades, cuyo control había sido delegado en sectores católicos conservadores, reflejaría los componentes reaccionarios del peronismo: el rechazo de la modernización cultural, el tradicionalismo, la necesidad de subordinación a un líder, el conflicto entre saber y *creencia*.⁸

A pesar del carácter antirreformista de la ley, la misma introdujo dos cuestiones que serían claves para la vida universitaria. En su primer artículo, planteaba la necesidad de «asegurar la gratuidad de los estudios», incorporando así el decreto de 1949 en el que se sancionaba esta condición. Por otro lado, se fijaba como una de las tareas del Consejo Nacional Universitario «reglamentar y aconsejar lo concerniente a la extensión universitaria de cada universidad»⁹, en una mención explícita al que sería uno de los pilares del funcionamiento institucional.

SOMBRAS... Y LUCES A PRINCIPIOS DE LOS 50

La falta de autonomía, de libertades en el intercambio de ideas, la creciente hostilidad y tensiones con los estudiantes y el conservadurismo impuesto a la enseñanza componían un escenario que, sin embargo, no estaba exento de contradicciones: unidas por la común oposición al peronismo y entretrejidas por débiles acuerdos coexistían ideas, actores y prácticas diversas.

Quizás la unidad del campo intelectual venía dada tanto por la perplejidad ante el fenómeno del peronismo como por la necesidad de construir espacios de interlocución más allá de la propia coyuntura. Frente al tradicionalismo de la Universidad de Buenos Aires, el proyecto de la revista *Imago Mundi*, dirigida entre 1953 y principios de 1956 por José Luis Romero, constituyó un lugar desde el que, como señala Oscar Terán, “protegerse de las invasiones de la coyuntura”¹⁰. En contraste con la revista de la Universidad de Buenos Aires, con su carácter tradicionalista, *Imago Mundi* intentó articular un ámbito alternativo en el que exponer y debatir la cultura —su presente y su historia, además del tópico recurrente, «occidente»— dando cuenta del papel privilegiado de la universidad como ámbito de libre pensamiento. La revista estaba «convocada a fungir como universidad alternativa y por ende a definir una biblioteca itinerante que hospeda una finalidad cierta: la de señalar —para quienes quieran seguirlo— un sendero de lecturas que en los ámbitos oficiales solía estar bloqueado.»¹¹ Esta «universidad en las sombras» emergería después del golpe del 55, con el nombramiento de José Luis Romero como rector de la UBA, lo que pondría a prueba las difíciles relaciones entre campo intelectual y política.

⁸ Hugo Vezzetti, «Estudio preliminar». En Oscar Terán. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, [1991] 2013), pp. 18-19.

⁹ Ley 14297, art. 61 (Boletín oficial, 18 de enero de 1954), p. 3.

¹⁰ Oscar Terán, «Imago Mundi. De la Universidad de las sombras a la Universidad de relevo.» *Punto de Vista*, n° 33 (septiembre-diciembre 1988), p. 3.

¹¹ Terán. «Imago Mundi...», p. 4

El explícito (aunque precario) alejamiento de la política tenía en revistas como *Imago Mundi* y *Contorno* —dirigida por David e Ismael Viñas— un fundamento práctico, el de la propia supervivencia frente a la censura y la cárcel. Sin embargo, tal como señala Silvia Sigal, en la Argentina los factores políticos ideológicos que pueden considerarse externos —pero perturbadores para el campo cultural— son, al mismo tiempo, esenciales internamente para la acción intelectual.¹² La unidad circunstancial de un heterogéneo campo cultural de izquierdas —que albergaba a radicales, socialistas, marxistas con diversa formación o intelectuales sin militancia partidaria— venía dada por la común oposición al peronismo,¹³ un criterio que poco a poco enseñaría sus fisuras. En los años posteriores al gobierno de Perón, los grupos intelectuales debatirán una experiencia que se presentaba inasible y desplegaba diversas interpretaciones:

«Quisimos entonces ver qué cosa era ese fenómeno complejo y discutible por el que atravesó el país, y lo fuimos haciendo por el examen de las manifestaciones que de algún modo lo comprendían o lo ubicaban. Y quisimos igualmente ponernos a razonar sobre lo que había pasado, pero desde adentro, como individuos que escriben mojados después de la lluvia, no como aquellos que se pretenden secos, intactos, y señores de todo el universo.»¹⁴

En este contexto de restricciones e incertidumbres, el campo de la arquitectura encerraba sus propios conflictos, con una agenda que conjugaba profundas reformas institucionales con una relación —contradictoria, reticente— entre el campo profesional y la política, así como un sordo debate disciplinar al interior de los ámbitos académicos.

En 1947 la Escuela de Arquitectura de la UBA era transformada en facultad. Ese mismo año la Universidad Nacional del Litoral se divide, creándose la Universidad Nacional de Rosario, aunque la Escuela de Arquitectura todavía formará parte, hasta 1968, de la Facultad de Ciencias Matemáticas. Con posterioridad al terremoto de San Juan, se promovió en la Universidad Nacional de San Juan la creación de la Escuela de Arquitectura, que será concretada en 1950. 1948 sobresale como un año clave, con la llegada de Enrico Tedeschi y el grupo italiano al Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Tucumán —fundado en 1946 y dirigido por Jorge Vivanco—. También en Córdoba, donde desde 1931 existía la carrera de arquitectura ligada a la de ingeniería, se establecerá, en 1954, la Escuela de Arquitectura. En La Plata se inicia la enseñanza de la arquitectura en 1952, en el marco del Departamento de Ingeniería.

Estas transformaciones eran fruto del impulso dado por el peronismo a las facultades del interior, cuyos programas podían exhibir un perfil novedoso

¹² Silvia Sigal. *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI Editora: 2002) [1991], p. 17.

¹³ Ismael Viñas. «Una historia de Contorno». En *Contorno* (Biblioteca Nacional. Edición facsimilar, 2007).

¹⁴ Contorno. «Editorial: Peronismo... ¿Y lo otro?». En *Contorno ...*, nº 7-8 (Julio 1956), p. 124.

respecto del conservadurismo de la Universidad de Buenos Aires. Pero tanto Anahí Ballent como Noemí Adagio cuestionan esta caracterización como categórica para la facultad de Buenos Aires, exponiendo las tensas relaciones entre los arquitectos tradicionalistas, que aún levantaban el Vignola como principio, y aquellos que, de algún modo u otro, modernizaron la enseñanza. Adagio se detiene particularmente en los años del decanato de Francisco Montagna, gestor de la visita de Pier Luigi Nervi. Esta, señalada habitualmente como un punto de inflexión de enorme influencia en las transformaciones operadas en la FAU, es puesta en contexto como fruto de los intereses técnicos de Montagna, quien otorgó centralidad a los problemas de la construcción. Esto quedaría expuesto, además, en los dos números de *Canon*, que exhibirían, precisamente un nuevo canon que, en su clave material y técnica, se alejaba del racionalismo blanco del movimiento moderno.¹⁵ El hilo trazado por la venida de Nervi tendría consecuencias en las posteriores de Bruno Zevi, en 1951 y de Eduardo Torroja, en 1952. Estos viajes podría decirse que coronaban el camino de una arquitectura moderna en la que las referencias constructivas y la imaginación tecnológica pasaban a primer plano. Desde la visita de Marcel Breuer en 1947, la invención de las bóvedas cáscara de Amancio Williams para los hospitales en 1948, los proyectos de la casa Curutchet, la publicación del 4.º tomo de las obras completas de Le Corbusier o la convocatoria a los arquitectos italianos, una serie de acontecimientos hacía emerger una sensibilidad en la que la técnica y la noción de *espacio* permeaban el discurso y las búsquedas disciplinares. A pesar de la restricción de las libertades de la vida universitaria o de las imposiciones que obligaban a la afiliación partidaria o los homenajes, la historiografía reciente ha mostrado la diversidad de posibilidades para el campo de actuación profesional de la mano —en gran medida— de una ampliación de la obra pública sin precedentes, en la que la arquitectura moderna se tornó una *opción deliberada*¹⁶ en función de los objetivos prácticos y simbólicos del peronismo.

Carlos Méndez Mosquera, Justo Solsona, Francisco Bullrich, Lala Méndez Mosquera o Juan Manuel Borthagaray, actores principales en la formación de los integrantes del estudio BDELV, atravesarían sus años de facultad en esta década signada por las contradicciones y ocuparían a partir del 55 lugares clave en el

¹⁵ Cfr. Anahí Ballent. «Los arquitectos y el peronismo. Relaciones entre técnica y política. Buenos Aires, 1946-1955» (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, octubre 1993); Noemí Adagio. «Una vez más la FAU-UBA. La renovación curricular del decano Montagna (1949-1952).» En *Actas del VII Encuentro de Docentes e Investigadores de la Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad* (Rosario: FAPyD, 2017) <http://hdl.handle.net/2133/6902>

¹⁶ Adriana Collado. «Arquitectura moderna para el servicio postal. Argentina, 1947-1955.» En *Arquitectura moderna y Estado en Argentina. Edificios para Correos y Telecomunicaciones (1947-1955)*, editado por Adriana Collado (Buenos Aires: CEDODAL/FADU UNL, 2007). Cfr. también, entre muchos: Claudia Shmidt. «"...mucho costó que la arquitectura 'oficial' fuera moderna...". En torno a las obras del Estado nacional en Argentina, entre otros cfr. (1947-1955).» *Block* (UTDT), nº 9 (julio 2012); Anahí Ballent. «Los arquitectos y el peronismo. Relaciones entre técnica y política. Buenos Aires, 1946-1955» (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, octubre 1993).

espacio académico de la UBA (y de Rosario, cuyo precursor rol transformador de la enseñanza no puede ser dejado de lado).

La sanción de la Ley 14.297, con sus condicionantes a la participación en los diversos ámbitos de la Universidad, supuso un punto de inflexión que llevaría a tensar unas relaciones que poco a poco se volverían más virulentas. En un entorno político de discursos exacerbados y manifestaciones de violencia, en general estudiantes y docentes darían una anuencia más o menos entusiasta al derrocamiento de Perón en el 55.

«... UN MOMENTO HISTÓRICO EXTRAORDINARIO»

Así define Lestard¹⁷, como tantos otros, los años de la universidad que van desde 1955 hasta el golpe de Onganía en 1966: años atravesados por una ineludible sensación de cambio, libertad, imaginación; un optimismo no exento de debates y desacuerdos.

La «revolución libertadora» nombró a Atilio Dell’Oro Maini como ministro de educación, en tanto José Luis Romero fue elegido rector de la UBA a partir de una terna que propusieron los estudiantes. Según Sigal, luego del golpe de Estado, la renovación del poder dentro de la Universidad tenía como objetivo crear una institución moderna y progresista, al mismo tiempo que deshacerse de los vestigios del «régimen caído». Los estudiantes, bajo la consigna «la universidad somos nosotros», se apropiaron de las casas de estudios, incluso en áreas administrativas.¹⁸

La presencia de dos hombres de extracciones políticas opuestas —Dell’Oro Maini era un conservador católico que se había opuesto a la Reforma universitaria— fue una de las expresiones más visibles de las paradojas que surcarían toda la década siguiente. Sin embargo, las diferencias ideológicas emergerían en muy poco tiempo, con la propuesta del gobierno de reglamentar el funcionamiento de universidades privadas que otorgasen títulos habilitantes. La disputa entre educación superior *laica o libre* llevaría a la renuncia, en señal de protesta, de Romero. Dado que el decreto ley propuesto por Dell’Oro Maini no había sido reglamentado, el problema quedó en manos de la siguiente gestión, no solo de la Universidad, sino del gobierno nacional.

En 1957, ya restaurada la ley Avellaneda, Risieri Frondizi fue nombrado por los claustros de profesores, estudiantes y graduados como rector de la UBA. En un gobierno signado por la ilegitimidad, la universidad normalizada —con autonomía— se alzaba, sin embargo, como una «isla democrática»¹⁹. Se iniciaba entonces una modernización caracterizada por su estabilidad y por la convergencia de sectores históricamente opuestos, que la transformaría en una herramienta fundamental para el desarrollo.

¹⁷ Jorge Lestard, en *Entrevista* de Ma. Martina Acosta (Buenos Aires, inédita, mayo 2019).

¹⁸ Sigal. *Intelectuales...*, p. 43.

¹⁹ Claudio Suasnábar. *Universidad e intelectuales. Educación y política en la Argentina (1955-1976)* (Buenos Aires: Manantial, 2004), p. 53.

En pocos años se crean las carreras de sociología, psicología, economía, ciencias de la educación, el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional de Cine. En 1958 se funda el Consejo Nacional de Investigaciones científicas y técnicas (CONICET) y ese mismo año el Departamento editorial de la UBA devino en la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA). Junto a la carrera de Sociología cobrará nuevo impulso el Instituto de Historia, que, con la llegada de Gino Germani a la dirección, se trasformaría en el Instituto de Sociología y de Historia Social e impulsaría una «sociología científica» que se alojaba convenientemente entre los elementos de la modernización desarrollista: la ciencia, la técnica y la educación.

La consolidación del instituto dirigido por Germani resultó la manifestación más resonada de un nuevo estado de las relaciones entre intelectuales, universidad y política, campos imbricados mutuamente. En 1957 Ismael Viñas afirmaba que la Universidad no es un «problema de saber»: en todo caso, se pretende que sea un actor principal en la transformación de la sociedad²⁰. Esto marcaba el tono de un campo intelectual «altamente sensible a los acontecimientos políticos», en el «... que la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas, incluida por cierto la teórica».²¹ Sin enmascarar las diferencias, los intelectuales de principios de los 60 pensaban el proceso de desarrollo no solo o necesariamente como económico, sino como parte de un amplio proceso de modernización social y política. Aunque las decisiones del gobierno de Arturo Frondizi harían emerger las fisuras sobre los modos en que esta modernización debía llevarse adelante²², estas diferencias darían lugar a un fecundo debate sobre las ideas del desarrollismo y una modernización «tan notoria como ambigua», así como sobre el lugar de la institución universitaria en estos procesos²³.

DE CALLE PERÚ A LOS GALPONES: UN CATÁLOGO DE ILUSIONES

Luego del golpe militar de 1955, Alberto Prebisch fue nombrado decano interventor de la Facultad de Arquitectura de la UBA, iniciando así no solo su proceso de normalización ligado al reformismo, sino también señalando el momento histórico —para la historiografía— del ingreso de las ideas de la arquitectura moderna a la enseñanza. El primer decano electo por los claustros fue Alfredo Casares, de extracción *humanista*, quien tenía a cargo uno de los talleres de arquitectura y a quien sucedería Carlos Coire, de pensamiento reformista. Según Borthagaray, este período se trató de «una época de oro dentro de otra época de oro»²⁴ e implicó la reestructuración de los talleres de arquitectura, que pasarían a ser talleres verticales, y la incorporación como docentes de aquellos que

²⁰ Citado en Sigal, *Intelectuales...*, p. 53.

²¹ Oscar Terán. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, [1991] 2013). p. 47.

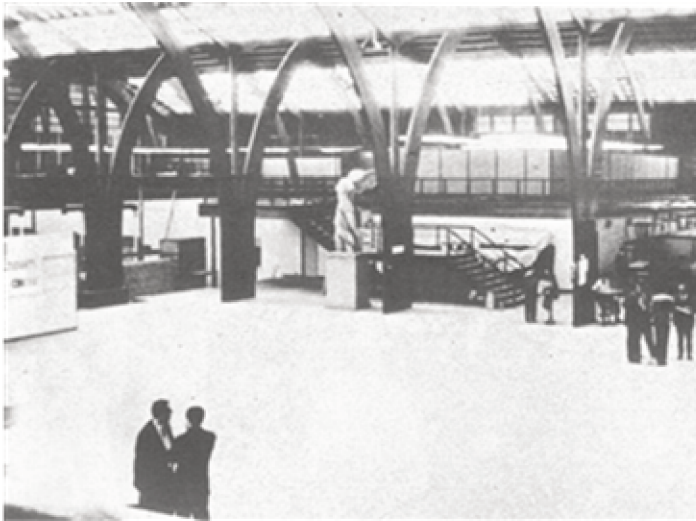
²² A desarrollar en capítulo sobre la cuestión tecnológica.

²³ Enrique Oteiza. *Cultura y política en los años 60* (Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires, 1997).

²⁴ Juan Manuel Borthagaray. «Universidad y política». En Catalina Rotunno y Eduardo Díaz de Guijarro, *La construcción de lo posible: la Universidad de Buenos Aires 1955/1966* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003), p. 90.

auspiciaban no solo una arquitectura moderna sino también una nueva mirada sobre la disciplina y sus formas de enseñanza. Así, diferentes generaciones se hicieron cargo de nuevos talleres de arquitectura: Hirzst Rotzait, Wladimiro Acosta, Juan Malter Terrada, Francisco Rossi, el propio Casares, Clorindo Testa, Jorge Salas, Claudio Caveri, entre muchos otros que fueron ocupando diferentes espacios.

Uno de los cambios fundamentales para la enseñanza la constituyó la estructuración de la facultad en departamentos: Arquitectura, Técnicas, Historia y Visión. La cátedra de «Visión» fue creada por Gastón Breyer y marcada por las experiencias de la Bauhaus en Estados Unidos y por la Escuela de Ulm. La materia tenía su antecedente en la experiencia de Rosario, en donde el mismo Breyer, junto con César Jannello, Carlos Méndez Mosquera, Rafael Onetto o José Alberto Le Pera entre otros, habían conducido el ejercicio de reemplazar a las clásicas propuestas de representación. En la UBA, «Visión» reuniría a las materias tradicionales que integraban el área de representación: plástica, sombras y acuarelado, dibujo, orientando una formación asociada a la «capacidad perceptiva del alumno, ligada íntimamente a la capacidad de representar, como un instrumento cognoscitivo capaz de prefigurar lo nuevo»²⁵. Esta experiencia tendría años más tarde otra expresión en la creación de la cátedra de «Semiología arquitectónica», a cargo de Jannello, una figura clave en la introducción de los estudios semiológicos. En este nuevo espacio serían docentes desde 1969 Mario Gandelsonas y Diana Agrest.



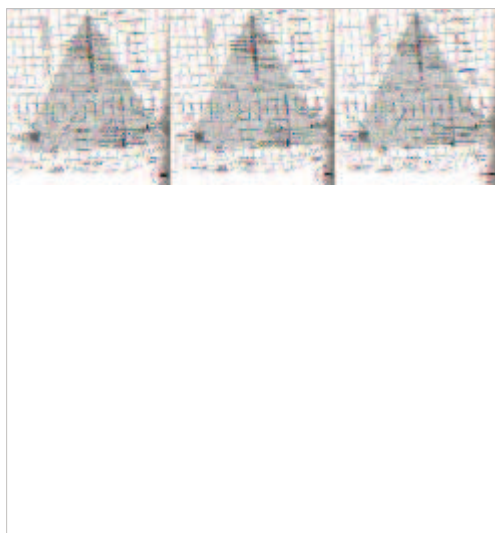
La Facultad de Arquitectura en los Pabellones de la Industria Automotriz. Exposición del Sesquicentenario. Foto Rubén Tomasov, en Juan Molina y Vedia y otros, *De alumnos y arquitectos...*, op. cit.,

Tony Díaz comenzó la carrera ese año de transformaciones que fue 1957, luego de cursar los seis años de secundaria en el Colegio Nacional de Buenos Aires. La carrera de arquitectura funcionaba en el edificio de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, en calle Perú 294 (en la Manzana de las Luces). Luego de 1957, con el crecimiento de la matrícula, algunas dependencias se instalaron en otro edificio, en calle Alsina —donde cursó Solsona—, en tanto parte de los talleres

²⁵ Claudia Shmidt, Graciela Silvestri y Mónica Rojas. *Enseñanza de Arquitectura*. Vol. eh, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Buenos Aires: AGEA, 2004), p. 39.

comenzaron a desarrollarse en un edificio en avenida Independencia 3065, donde había funcionado un antiguo asilo dominico. Y desde que finalizara la exposición del Sesquicentenario, en 1960, la carrera se trasladó a los pabellones de la industria automotriz —los «galpones»— que, con sus fantásticos arcos de madera laminada, albergaron la vida de facultad hasta que su incendio, en 1968, obligó a una última mudanza hacia la ciudad universitaria, aun en construcción.

Dos años en calle Perú, dos años en Independencia, dos años en los galpones; el cambio en las sedes involucraba también el crecimiento en la carrera y la inserción en una vida universitaria cada vez más rica en experiencias, tal como recuerda Lestard: «... era una época en la que teníamos contacto con las otras facultades, sabíamos lo que pasaba en las otras facultades, teníamos amigos, había un caldo universitario...»²⁶. Para Baudizzone «... ese movimiento ya de por sí te obligaba a cambiar la cabeza porque eran tres contextos barriales tan diferentes, que era impresionante.»²⁷



El circuito cultural de Buenos Aires hasta los 70. Dibujo Fernanda Lobeto. En Gorelik y Arêas Peixoto, *Ciudades...*, p. 336.

A este andar por la geografía de la ciudad se sumaban los entornos familiares heterogéneos que confluían en una universidad que, a partir de su gratuidad, dejaba poco a poco de lado su carácter en general *clasista*, restringido, para abrirse a las clases medias populares. Tony Díaz provenía de una familia de Mataderos, su padre tenía un bazar y fue por insistencia de un maestro de la escuela primaria que rindió el ingreso al Colegio Nacional. A una hora de tranvía, el centro y el Nacional de Buenos Aires fueron un sobresalto que se iría aliviando en un mundo compartido de intereses, solidaridades, esperanzas. También Erbin procedía de una familia modesta, con un padre ferroviario y con ideas de izquierda (Jorge «era más troszko», diría Díaz). En tanto Lestard, Varas y Baudizzone pertenecían a familias de clase media. El padre de Lestard era un médico militar que había creado un entorno de racionalidad que marcaría el trabajo persistente y sistemático de Jorge, y en cuanto a Varas, provenía de una familia que poseía una imprenta. En

²⁶ Jorge Lestard, en *Entrevista...*, op. cit

²⁷ Miguel Baudizzone, en *Entrevista* de Ma. Martina Acosta y Gervasio Meinardy (Santa Fe, inédita, abril 2019)

cambio, Baudizzone procedía de un entorno intelectual: el padre, Luis Baudizzone, tenía una editorial y había sido interventor de la Facultad de Derecho luego del 55, y en su casa podía verse con frecuencia a Ezequiel Martínez Estrada, José Luis Romero o Luis Seoane.²⁸

Díaz, Baudizzone, Lestard y Varas hicieron el mismo recorrido en la carrera: después de dos años en el taller de Wladimiro Acosta, finalizaron en el taller de Juan Manuel Borthagaray, que se incorporó a la FAU-UBA en 1962, luego de dar clases en la facultad de Rosario, donde fermentó la experiencia de enseñanza que luego tendría lugar en Buenos Aires. El ingreso de Acosta, en particular, es señalado como el ingreso de los ideales de la arquitectura moderna a la facultad, en la que todavía, en los dos primeros años, se enseñaba composición, en términos academicistas. Díaz destaca estos primeros años por varias razones. En primer lugar, aunque echara en falta la práctica del proyecto en los primeros años, reconocerá que los procedimientos de análisis que hacían en «composición» —a cargo de Edgardo Poyard, una cátedra ligada al humanismo católico— y el trabajo con el redibujo, reflexivo, de la arquitectura en el que se pensaba la obra a partir de su corte, su estructura, etc., serían revalorizados y retomados en los años de *La Escuelita*. Por otro lado, la figura de Acosta ejercerá sobre Díaz —y sobre toda esta generación— un influjo perdurable, incluso más allá de la consagración de la arquitectura moderna, consagración que, como señalamos antes, era principalmente simbólica en un contexto de crítica política al gobierno peronista. Acosta supuso para Díaz el primer contacto con el ejercicio de proyecto, con las consideraciones por el clima y el valor del espacio y la ciudad. Aspectos que recordaría y homenajearía más tarde en uno de los bocetos para el Barrio Centenario. En el taller de Acosta eran docentes Justo Solsona, Mario Soto, Martha Levisman, Arnoldo Gaité, Javier Sánchez Gómez. Los dos primeros luego pasarían a ser adjunto y ayudante en el taller de Borthagaray, junto con Reinaldo Leiro.

Baudizzone recuerda el curso de ingreso en el que «los sábados teníamos que ir al cine Roca», lo que formaba parte de unos cursos integrales, «de cultura general», en el que se eliminaban los exámenes de materias específicas —matemáticas, física, dibujo— y se dictaban conferencias o se asistía al cine como parte de una formación integral universitaria que, al mismo tiempo, adelantaba el trabajo integrador que cumplirían los talleres de arquitectura. Junto con Lestard y Varas, Baudizzone cursaría el taller introductorio del primer año de la carrera en la cátedra de Alfredo Ibarlucía, un actor clave, que estimulaba la apertura a los

²⁸ Cfr. las entrevistas realizadas a Tony Díaz por Carlos Rabinovich, a Jorge Lestard, Alberto Varas, Jimena Díaz y Margarita *Marusha* Gorfinkiel por Ma. Martina Acosta y a Miguel Baudizzone por Ma. Martina Acosta y Gervasio Meinardy. En las entrevistas las cuestiones referidas a los entornos familiares y la experiencia de facultad fueron abordadas con diferente profundidad. La entrevista de Rabinovich a Tony Díaz es rica en situar este salto —emblemático del crecimiento social— del barrio hacia el centro, hacia la formación universitaria y el mundo intelectual. Cfr. Tony Díaz, entrevista de Carlos Rabinovich. *Conversaciones con Tony Díaz* (Madrid: inédito, 2012). También el tono personal tiñe, como no podría ser de otro modo, la entrevista a Jimena Díaz y Margarita *Marusha* Gorfinkiel, que recuerdan con agudeza y sensibilidad aspectos más íntimos de la vida de Tony Díaz.

múltiples intereses que proponía la arquitectura, y que conduciría la enseñanza ligada a la arquitectura moderna.²⁹ Los últimos años transcurren en el taller de Borthagaray, quien tenía en su equipo a Justo Solsona, Mario Soto y Reinaldo Leiro:

...tres adjuntos muy diferentes entre sí... muy diferentes entre sí. Leiro que venía de estudiar... influenciado a muerte con Alvar Aalto y trabajando en la escala del mueble, Soto que era un corbusierano que había trabajado con Rivarola y con Bidinost en proyectos muy corbusieranos y Jujo que estaba en ese momento en el período «esmóstico»³⁰: la iglesia de Venado Tuerto, la Biblioteca Nacional... realmente era un grupo heterogéneo y la heterogeneidad era muy interesante.³¹

En esta cátedra de Borthagaray confluyeron al mismo tiempo el reconocimiento de la arquitectura moderna y su crítica:

...en el 60 empieza a madurar la enseñanza de la arquitectura moderna... con la aparición de Borthagaray en el 64 [se da un] cambio importante de las ideas de la arquitectura. Un cambio muy importante, cambio en el que participamos [...] el grueso en el taller de Borthagaray, algunos en un par de talleres más que entramos a hacer una discusión importante de cómo se hacía la arquitectura moderna, influidos por el movimiento internacional, por el brutalismo, por el Team 10, por todas las nuevas ideas, por el Archigram, por todo eso que era un fermento cultural impresionante y empezamos a pensar las cosas de otra manera, esa manera tuvo cierto éxito; entonces, la verdad, nos permitió ocupar un lugar en la arquitectura muy jóvenes.³²

Las referencias a los ingleses coronaban más de una década en la que no solo Visión constituía una propuesta innovadora con respecto al academicismo. Como mencionamos antes, los problemas estructurales y técnicos también emergieron como dimensiones imprescindibles en la construcción de la forma arquitectónica: «nos formamos en la universidad de los 60, con una visión absolutamente basada en la técnica»³³. En esta formación fue fundamental la figura en el área de estructuras del ingeniero Atilio Gallo, que según Borthagaray tenía un excepcional

²⁹ No solo en las entrevistas realizadas, sino también en las compiladas por Juan Molina y Vedia, hay coincidencia sobre la notable figura de Ibarlucía, que sería decano a principios de los 70. Cfr. Juan Mario Molina y Vedia, Sandra Méndez Mosquera y Silvia Batlle. *De alumnos y arquitectos: una historia de la enseñanza de la arquitectura a través de sus protagonistas 1930-2000* (Buenos Aires: DAR-FADU-UBA, 2018). También Mario Soto recordaba el curso de ingreso dictado por Ibarlucía, en el que, por ejemplo, se invitaba a Rolando García a dar clases de lógica. Cfr. Eduardo Maestripieri. *Mario Soto. España y la Argentina en la Arquitectura del siglo XX* (Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2004), p. 61.

³⁰ Solsona inventa la palabra para referirse al tipo de arquitectura propuesto en los proyectos citados. Cfr. Díaz, en *Entrevista...*, op. cit.; Baudizzone, en *Entrevista...*, op. cit.

³¹ Baudizzone, en *Entrevista...*, op. cit.

³² Lestard, en *Entrevista...*, op. cit.

³³ Lestard, íbid.

«sentido de la belleza y de la pureza»³⁴. Gallo, que también había integrado el cuerpo docente de la Facultad de Arquitectura en Rosario, seguía el sendero trazado por Nervi y Torroja, aunando intuición y técnica en el empleo del hormigón armado. En 1960 calculó varios de los edificios de la Exposición del Sesquicentenario, cuya planificación estuvo a cargo de César Jannello. Gallo la llamó «nuestro festival de las estructuras»³⁵.



Exposición del Sesquicentenario
<https://amigosdelbellasartes.org.ar/muralhistorico/>

La exposición, tardíamente ideada por el gobierno de Arturo Frondizi, aspiraba a exhibir el presente y futuro de la industria en la Argentina del desarrollismo: pero no solo para la política, sino también para el campo de la arquitectura, constituyó un verdadero «catálogo de ilusiones»³⁶. Junto a los homenajes a Mies Van der Rohe, se alzaban la cúpula geodésica de Industrias Kaiser, diseñada por Buckminster Fuller, el pabellón de Shell —de SEPR—, la estructura de tensión y compresión, de la Asociación de Bancos de la República Argentina, el pabellón de la Industria Automotriz —que albergaría luego la Facultad de Arquitectura— o el puente peatonal diseñado por el propio Jannello. Estas obras serían publicadas en el número especial de *Nuestra Arquitectura* de mayo de 1961 y brevemente en *Parábola*, la revista que Gallo fundó en 1961 y en la que los rigurosos análisis estructurales se asociaban a las consideraciones sobre la necesidad de la creatividad y la sensibilidad en la relación entre forma y estructura. Desde ese mismo año, Gallo también trabajaría en conjunto con Ibarlucía en el taller de «composición» para promover sencillos ejercicios que animaran la imaginación estructural de los estudiantes. En la memoria de BDELV, este aprendizaje sería clave para pensar los primeros proyectos, aun cuando las referencias, en términos formales, fueran otras: «esa formación fue determinante de las características de nuestra arquitectura, de lo que hicimos en nuestra obra en los primeros años, los primeros largos años...»³⁷.

³⁴ Borthagaray, «Universidad y política»..., p. 88.

³⁵ Citado por Sandra Bertoli. «Década del 50. La irrupción de la modernidad en la Facultad de Arquitectura». En Molina y Vedia y otros, *De alumnos y arquitectos...*, p. 52.

³⁶ Bertoli. «Década del 50...», *Íbid.*

³⁷ Alberto Varas, entrevista de María Martina Acosta (Buenos Aires/Santa Fe: 2020).

SIN SOLUCIÓN DE CONTINUIDAD: ENTRE LA FACULTAD Y LA VIDA PROFESIONAL

En la cátedra de Juan Manuel Borthagaray confluyeron como ayudantes primero Jorge Erbin y, luego, *Tony* Díaz; y como estudiantes ya avanzados Baudizzone, Lestard y Varas, quienes compartieron ese espacio de formación y debate con otros como Solsona, Rafael Viñoly, Rodolfo Machado, Javier Sánchez Gómez o Josefina Santos. El taller de «Manolo» estuvo signado tanto por la figura de Borthagaray como por la oportunidad que significó en la formación de equipos de trabajo, perdurables más allá de la facultad. Como se señaló antes, el grupo era heterogéneo en sus intereses, sus historias y afinidades. Y las dicotomías respecto de la política universitaria, que dividía a reformistas y humanistas, se traducían en inescrutables preferencias arquitectónicas –paralelismos que impregnarían luego la historia de la arquitectura en la Argentina–. Borthagaray recuerda que poco a poco la guerra fría –y la revolución cubana– comenzaron a dividir a peronistas, radicales, comunistas. La división era ahora «fachos y bolches». Y esa división llegaba a la arquitectura: «Mies, Gropius y el International Style eran más bolches; Wright, enarbolado por Zevi, era más facho, Aalto era patrimonio común. Le Corbusier era un dilema.»³⁸ Los humanistas católicos se reunieron en la asociación Pedro de Montereau, que rendía homenaje al maestro de Notre Dame. Justo Solsona militó esas filas, como una continuidad de la historia familiar que pronto abandonaría. El hilo que unía a la cátedra de Manolo recorría el espectro de la arquitectura moderna: «... había dos grupos: los solsonianos y los sotianos [...]. Mario Soto hacía una arquitectura más corbusierana, Jujo era más aaltiano.»³⁹

Sin dudas, uno de los elementos que contribuyó a establecer estos grupos más allá de la facultad fue la cantidad de concursos que se sustentaron en la década del 60, impulsados por la Sociedad Central de Arquitectos. Aun como estudiante, *Tony* Díaz integró el equipo de Justo Solsona en el Concurso de la Biblioteca Nacional, entre fines de 1961 y abril de 1962. Más tarde, y por sugerencia de Mario Soto, Jorge Erbin y *Tony* Díaz se reunieron para un primer concurso y luego continuaron trabajando juntos, unidos a un equipo de estudiantes que enseguida devendría en estudio. Luego de algunos concursos en los que Jorge Erbin participa en solitario o con Carlos Berdichevsky, entre 1964 y 1965 se suceden otros en los que se asocia con Díaz y en los que forman parte del equipo de colaboradores, alternativamente, Jorge Lestard, Jorge Korn, Miguel Baudizzone, Rodolfo Machado, Jorge Silvetti, Alberto Varas, Norma Dulitzky, Jaime Sorín, Aída Daitch o Mederico Faivre, entre otros.

En 1964 obtienen el tercer premio en el concurso nacional de anteproyectos para el edificio de la Terminal de Ómnibus de Chascomús; en 1965 se consolidan con el tercer premio en el concurso para el monumento a Abraham Lincoln y la Municipalidad de Lincoln, el tercer premio en el concurso para el edificio de la Municipalidad de Almirante Brown y el segundo premio para la remodelación del

³⁸ Borthagaray, «Universidad y política»..., p. 89.

³⁹ Díaz, en *Entrevista...*, op. cit.

Parque Saavedra y construcción del Museo de arte musical de La Plata. Este concurso lo

... ganó Jujo, con un proyecto casi anticipatorio de ATC... nosotros le decíamos «caminarás por los techos». Y el nuestro era un proyecto muy «stirlingniano», que se pasaba por abajo y que, de alguna manera, no tengo muy claro, si es previo o posterior, creo que es posterior —no estoy seguro a esta altura— al Instituto de Investigaciones del proyecto de La Plata, que eran proyectos muy «stirlingnianos»⁴⁰.

Ya en 1966, obtienen el segundo premio en el concurso para la sistematización urbanístico edilicia del Centro Cívico de Berisso, con un anteproyecto al que se suma como asesor Oscar Yujnovsky, el tercer premio en el concurso para la sede central del Banco de Santa Cruz, y el tercer premio en el concurso nacional de anteproyectos para la construcción de diversas obras en el barrio El Frutillar en San Carlos de Bariloche.⁴¹ En este último Baudizzone, Lestard y Varas ya son arquitectos.



Concurso Nacional de anteproyectos para la sede central del Banco de la Provincia de Santa Cruz. Tercer premio. Arqs. Antonio Díaz y Jorge Erbin. Colaboradores: Sres. Jorge Lestard, Jorge Korn, Miguel Baudizzone, Rodolfo Machado, Jorge Silvetti, Alberto Varas, Ana María Urquijo, Vivian Balanovsky, Raimundo Flah, Adriana Vintas, Juan Suñer y Felipe Tersitano. Boletín SCA nro. 60, marzo 1967.

Los concursos se sucedieron vertiginosamente durante esos años, impulsando la formación de grandes equipos de trabajo. En términos disciplinares constituirían la oportunidad para pensar los modos de producción de la arquitectura, las ideas, el proyecto:

*«... hicimos muchos concursos que tenían que ver con las municipalidades [...] que además tenían un valor de disparador de ideas, de ponerte en crisis permanentemente porque eran programas que... entre la municipalidad monumental, tradicional, de las ciudades chicas en la provincia de Buenos Aires, y estas municipalidades había un salto conceptual muy grande».*⁴²

En 1966, Baudizzone, Lestard y Varas se reciben y durante poco tiempo ejercen como ayudantes en la cátedra de Borthagaray. La experiencia de la

⁴⁰ Baudizzone, en *Entrevista...*, op. cit. El proyecto mencionado es anterior al del Instituto de Investigaciones de la Universidad de La Plata. Baudizzone comenta en la entrevista su viaje a Londres en 1964, en el que fue visitar a Stirling, mostrándole ingenuamente sus proyectos «stirlingnianos».

⁴¹ Cfr. Boletín SCA 58 (septiembre/diciembre 1965), Boletín SCA nro. 59 (agosto 1966), Boletín SCA 60 (marzo 1967).

⁴² Baudizzone, en *Entrevista...*, op. cit.

«estudiantina»⁴³ se termina, no solo con la finalización de la carrera y la creación del estudio, sino con el corte, abrupto y violento, que significó el golpe de Onganía para la universidad dorada.

SUMMA: RECUERDOS DE LA MODERNIDAD

Antes de seguir con el derrotero de los primeros años del estudio, cabe repasar cómo la creación de la revista *Summa* constituyó un hito fundamental, no solo como escenario de la cultura arquitectónica, sino también como promotora de debates, concursos, problemas, que hicieron de ella un ámbito imprescindible y un mapa posible de los deseos de la cultura arquitectónica de los 60 (y aun más).

Creada en 1963, el primer número de *Summa* hace su aparición en abril, bajo la dirección de Carlos Méndez Mosquera. Durante tres años son editados apenas cuatro números que sirven, sin embargo, como verdadera declaración de principios de la que será probablemente una de las más notables herramientas de difusión y debate del campo de la arquitectura en la Argentina de las próximas tres décadas. *Summa, revista de arquitectura, tecnología y diseño*: el nombre es un oxímoron en el que resuena un pasado enciclopédico al tiempo que designa esa condición —*moderna*— de construir y reflexionar la arquitectura como institución. Es en esta clave que nos interesa abordar la revista: no en su arco cronológico completo o en sus posibles periodizaciones, ya señaladas brevemente en otras sedes,⁴⁴ sino transitando los problemas que *Summa* instala, colocándose a sí misma en sujeto del proyecto moderno del ciclo del desarrollismo. Un ciclo cuya crisis es ineludible a principios de los 80, cuando cobre fuerza el debate sobre la autonomía disciplinar y la controvertida noción de posmodernismo entre a formar parte de un nuevo horizonte de problemas. Así, más que los números redondos de los aniversarios, será esta condición la que guíe este apartado, abierto con la creación de *Summa* y provisoriamente cerrado cuando, llegando (ahora sí al redondo) número 100, *Summa* sea el escenario constante de las obras que marcaban una ruptura en el campo disciplinar y que se integran como fuente ineludible de esta tesis.

UNA NUEVA VOZ FRENTE A LA TRADICIÓN

Estamos sumergidos en el vértigo de la aceleración, del cambio, de la movilidad, fenómenos que definen los procesos de nuestro mundo actual. Mientras se producen los más fabulosos adelantos, las mayores conquistas y los más grandes avances en todos los campos de

⁴³ Varas, en *Entrevista...* op. cit.

⁴⁴ Entre otros, se puede consultar: Patricia Méndez: «*Summa*». En: Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (comps.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. (Buenos Aires, AGEA, 2004), tomo s-z y Mario Guidoux Gonzaga: *A Revista como curadoria. Brasil e Argentina através das revistas Summa e Modulo*. Dissertação de Mestrado (UFRG, 2016). También algunos textos más específicos abordan los temas de *Summa* como objetos de investigación, como el caso de «El concurso "Summa '70. La vivienda de interés social". Proyectos y utopías urbanas en la Argentina» (UTDT, 2016) de Lucas Longoni.

*conocimiento, nos vemos presa, simultáneamente, de las angustias por un futuro incierto; nos sentimos atrapados en una inmensa maquinaria cuyo ritmo se acelera y de la cual pareciera que no podemos pretender liberarnos, sino tan sólo tratar de subsistir en su interior con algún éxito. Ni siquiera tenemos el tiempo de pensar para qué.*⁴⁵

En la voz de Lala Méndez Mosquera, en ésta, su primera editorial publicada en *Summa* nro. 5, del mes de julio de 1966, resuena esa tempestad que empuja al *ángel de la historia* de Walter Benjamin, esa figura inquietante cuyas alas se enredan, de espaldas al futuro, mirando estremecido las ruinas que deja el vendaval del progreso. Sin embargo, a pesar de la angustia provocada por ese futuro incierto, *Summa* no le da la espalda: se constituye a sí misma en su instrumento, afrontando con preocupado optimismo su rol en la construcción de la modernidad en la Argentina del desarrollismo.

Dirigida en los primeros cuatro números por Carlos Méndez Mosquera, la revista venía a renovar un campo de publicaciones —y de pensamiento— dominado por el eclecticismo de *Nuestra Arquitectura* y la institucionalidad de la *Revista de Arquitectura*. La primera, que en los años treinta había representado la causa de la arquitectura moderna, renovaba su ambigua búsqueda de *lo nuestro* con la publicación de las casas blancas y la reivindicación de la obra como hecho único y original, confrontando así con una estandarización entendida como monótona repetición de elementos.⁴⁶ La subordinación de la técnica a la forma rehuía toda racionalización, elogiando un cuidadoso trabajo artesanal —ya sea en el proyecto o en la construcción— que daba a la arquitectura un cerrado orden semántico, social y estético. Aun cuando en esos años *Nuestra Arquitectura* hubiera ampliado su mirada con la incorporación de artículos sobre urbanismo, interiores o *visión* (es decir, diseño), estaba lejos de plantear una idea de la arquitectura que supusiera la integración de estas dimensiones como elementos intrínsecos a su cultura disciplinar. La segunda, la histórica publicación de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA), se caracterizó durante los años cincuenta por la difusión de la arquitectura contemporánea, desprendiéndose de los últimos restos de la tradición académica. Las obras claves del desarrollismo encontraron allí un lugar en el que ser exhibidas —y promovidas, teniendo en cuenta que muchas de ellas eran fruto de los concursos respaldados por la SCA— al mismo tiempo que se sumaban figuras como Odilia Suárez, Clorindo Testa o el propio Carlos Méndez Mosquera, que dominarán el panorama de la arquitectura en los años siguientes. Entre 1951 y 1957, este último formará parte de *Nueva Visión*, dirigida en sus primeros años por Tomás Maldonado. Atravesada por las ideas de Moholy-Nagy o de Max Bill, Nueva Visión se proponía como «*revista de cultura visual*», lo que entrañaba la preeminencia de las artes plásticas y, en versión contemporánea, del diseño gráfico e industrial. Desde este punto de vista, la revista exponía su voluntad de

⁴⁵ Lala Méndez Mosquera. «Editorial» *Summa* nro. 1. Buenos Aires (abril de 1963).

⁴⁶ Rafael Iglesia: «¿Arquitectura en sí misma?» En: *Nuestra Arquitectura* nro. 407. Buenos Aires (octubre 1963).

enriquecer el mundo de lo cotidiano a través de la *buena forma*, una forma permeada por la técnica y, por lo tanto, de validez universal. En este campo de ideas, la arquitectura encontraba un lugar predominante, pero también sus límites en relación con los términos propuestos. La necesidad de una praxis social y política que se demuestra urgente, la preeminencia de una técnica que desplaza las formulaciones utópicas, la adaptación a unos tiempos de producción que escapan a los del diseño industrial o gráfico, serán factores que señalen el lugar extrañamente incómodo de la disciplina en el ámbito de la publicación.

Aunque sutil, el desplazamiento operado por *Summa* resultará determinante para su curso y su consolidación como un agente de modernización, intentando abarcar todas las dimensiones posibles de la construcción del ambiente humano: industria, planeamiento, diseño son problemas que hilvanan los diferentes temas de la arquitectura: educación, salud, instituciones, infraestructura y, principalmente, vivienda, en su paradigmático carácter de artefacto moderno. Todavía al cumplir cien ediciones, en 1976, esta voluntad será reafirmada: «[*Summa*] pretende abarcar el campo del diseño todo, entendido este en el sentido más amplio, aquel que le diera Ernesto Rogers, “desde la cuchara hasta la ciudad”». ⁴⁷

Este propósito optimista emerge en la editorial del primer número, en la que Carlos Méndez Mosquera expresa: «*Summa* cree que existe un vasto sector que trabaja por la concreción de un mundo futuro mejor. *Summa* quiere ayudar en su construcción» ⁴⁸. Una tarea cuya utopía se diluye en los pocos números editados en los primeros años, dos de ellos dedicados a Uruguay y Brasil. Quizás más pragmática, la primera editorial de Lala Méndez Mosquera —al hacerse cargo de la dirección de *Summa* en su número 5— plantea el propósito de contribuir a una mejor comunicación entre los arquitectos y todos aquellos que conforman su campo de interlocución: el Estado, las empresas, los organismos científicos, diseñadores, etc. Esto supondrá presentar las *diversas facetas del diseño del ambiente humano*: una trama territorial, política, social, disciplinar en la que se entrelazan obras y problemas. La *tecnología* y el *diseño* emergían entonces como elementos inescindibles de la arquitectura, al menos por un tiempo.

EL ESPEJO DEL DESARROLLO

Desde fines de los 50, cuando el país entra en la segunda fase de la industrialización por sustitución de importaciones, la arquitectura iba a enfrentarse a nuevos problemas, tanto desde el punto de vista de los programas como de los alcances territoriales y las relaciones entre diferentes actores. El ingreso de grandes empresas extranjeras, que construirán sus sedes corporativas, la instalación de nuevas industrias, la difusión de nuevas tecnologías constructivas, el auge de la industria automotriz, farmacéutica, de electrodomésticos, maquinarias tendrá consecuencias sobre la organización del territorio y las ciudades. Así, la planificación se tornará en el elemento central de la acción política

⁴⁷ Lala Méndez Mosquera «Editorial». *Summa* nro. 100/101. Buenos Aires (mayo/junio de 1976).

⁴⁸ Carlos Méndez Mosquera: "Editorial". *Summa* nro. 1. Buenos Aires (abril 1963).

y económica, impactando en la práctica de la disciplina. La creación de nuevos cordones industriales, nuevos barrios de vivienda, la necesidad de infraestructura, las nuevas tipologías —como los emblemáticos edificios en torre— exigirían que el Estado, las empresas y la arquitectura se transformen en activos interlocutores, capaces de interactuar en las transformaciones en curso.

En los números editados entre 1966 y 1967 *Summa* se dedica a los edificios industriales, los edificios de oficinas y el problema de la vivienda: allí queda planteado un enfoque complejo en el que cada problema es construido, no solo, a partir de las obras, sino también a partir de su planificación, sus implicancias técnicas, opiniones, diseño gráfico o industrial, materiales o sistemas constructivos.

En el número 5, dedicado a los edificios industriales, Francisco Bullrich señala la carencia, en esta fase del proceso de sustitución de importaciones, de grupos locales para resolver los programas y diseños en conjunto: «uno de los prerequisites para el tal despegue lo constituye el crecimiento del sector de bienes de capital y del capital social básico». Junto a los proyectos del Edificio Olivetti —de Marco Zanuso—, las plantas industriales de General Motors o Kaiser —de SEBRA—, se publican dos artículos que ponen en contexto el problema de la industria como problema central del desarrollo. Con la ironía de haber quedado en el papel, el proyecto para Iggam de Amancio Williams destacaba haber sido desarrollado con la intervención activa de los técnicos en la programación y diseño del diagrama de funcionamiento de la fábrica.

A principios de los 70 algunos números especiales se dedican a reseñar los avances en la infraestructura y la industria, exponiendo las grandes obras que congregan arquitectura e ingeniería como las plantas industriales o las centrales de energía, a las que se dedica un número completo en septiembre de 1970. En estas ediciones nunca están ausentes las consideraciones sobre el rol de estas infraestructuras para un desarrollo planificado, así como las tecnologías asociadas a la construcción de estas obras o el diseño de maquinarias. En este sentido, la revista expone el —anhelado— equilibrio de un proceso en el que Estado y empresas —junto con los organismos científicos y universidades— asumen en conjunto un rol imprescindible para lograr la expansión de la producción. Gui Bonsiepe analiza en varias ocasiones las condiciones de este proceso, abordando en un extenso artículo de diciembre de 1971 las vicisitudes del desarrollo tecnológico: las posibilidades de la transferencia de tecnología, su significado para la innovación y la producción de conocimientos, patentes o métodos.⁴⁹ Estas cuestiones se harán visibles sobre el final de la década, con la publicación de varios números dedicados a los sistemas prefabricados.

La prefabricación, junto con los sistemas de construcción racionalizados estarán ligados fundamentalmente a dos asuntos: la planificación de la producción y la construcción de vivienda masiva. El desarrollo tecnológico de los 60 se vinculó en gran parte a la compra de licencias y patentes, por un lado, y al desarrollo de diferentes sistemas en sede local, constituyendo al propio Estado, a través de sus

⁴⁹ Gui Bonsiepe, «Sondeos metatecnológicos». *Summa* nro. 44. Buenos Aires (diciembre de 1971).

instituciones, en productor de conocimiento. Tal es el caso del Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), que abordaremos más adelante, cuyas actividades son difundidas de manera constante por *Summa*, dando cuenta de la trama de problemas que transitaba la revista: un seminario en 1968 en conjunto con Misha Black y Tomás Maldonado sobre la vinculación entre escuelas de diseño e industria, un simposio internacional de investigación en materiales, la promoción del diseño industrial, un seminario sobre la relación entre industria, vivienda y desarrollo urbano en conjunto con el Bouwcentrum —la otra institución cuya actividad permeaba las páginas de *suma*—. En el número 87, de marzo de 1975, un informe del INTI analizaba los alcances de la política de importación de tecnología y los escasos resultados de la compra de patentes y licencias, que paradójicamente implicaba la ausencia de promoción para la producción de conocimientos, debido al resguardo del *know-how* y el salto que se producía en la trayectoria tecnológica. A pesar de estos problemas, desde mediados de los años 70 el impulso a la construcción de vivienda a nivel masivo llevó a la difusión a gran escala de los sistemas de prefabricación pesada y semipesada, temas que puntuarían el optimismo de la revista: como indicadores del desarrollo y (por tanto) como puntas de lanza para la resolución del problema de la vivienda masiva.

UN TEMA MODERNO

La vivienda unifamiliar se constituye en un problema —esencialmente moderno— para la arquitectura a principios del siglo XX. Es especialmente en su dimensión masiva que cobrará relevancia, pero para los años 60 emerge no solo la vivienda «social», construida a partir de las políticas del Estado referidas al hábitat, sino la vivienda colectiva para la clase media (primero como edificios de renta, luego edificios de departamentos en régimen de propiedad horizontal). Ambas interpelan a la disciplina en la medida que se constituyen en un factor de desarrollo industrial, económico y social, en elemento de la transformación urbana e, internamente, en un claro campo de la experimentación sobre el proyecto.

Aunque el tema atraviesa la revista, varios números le son dedicados; el primero de ellos el número 9, en agosto de 1967, en cuya editorial se plantea la vivienda como principio y fin de la arquitectura. Entre este número y el siguiente, el tema se construye desde diferentes puntos de vista, presentando tanto la experiencia de Hábitat 67 en Montreal como un panorama de las realizaciones —obras construidas y proyectos— en la Argentina en los años 60. Las opiniones de Leonardo Aizenberg, Horacio Pando, Jorge Goldenberg transitan los distintos aspectos mencionados. Según Juan Molinos, «*nuestra arquitectura, para servir al proceso de modernización deseado debe ser alimentada con una investigación científica que provea teorías válidas para ser aplicadas al desarrollo y que se ajusten a la realidad*».⁵⁰ Así, liga el problema a otros ámbitos, más allá de una disciplina que, precisamente, deberá reformular sus modos de abordaje. En varias ocasiones se señala la necesidad de adaptarse a nuevas exigencias familiares: «...

⁵⁰ Juan Molinos, «Investigación habitacional». *Summa* nro. 9. Buenos Aires (agosto de 1967).

*veremos incorporarse a la vivienda los conceptos de movilidad, capacidad de adaptación y cambio...».*⁵¹ Masividad, familia, individuo ingresan al debate sobre el usuario a la vez que la estructura económica y financiera y el mayor provecho en este sentido emergen como dimensiones que casi vuelven prescindible la figura del arquitecto.⁵²

Desde el nro. 41 de septiembre de 1971 una nueva sección se dedica específicamente a las políticas del habitar, con el objetivo de

*... valorizar conceptos, proyectos y realizaciones que impliquen discurrir sobre la significación de los valores sociales del desarrollo, enfocados desde el sector de la vivienda y del desarrollo urbano para llegar a diseñar políticamente el hábitat que el pueblo necesita.*⁵³

En la presentación del problema se aboga por un sistema de planificación regionalizado, con participación popular, integrado con los procesos de crecimiento económico, unido a una legislación en la que la tenencia del suelo se torna indispensable. Al mismo tiempo se indica la necesidad de la creación de un Fondo Nacional de la Vivienda, que será legislado al año siguiente e impulsará, años más tarde, la construcción de los grandes conjuntos habitacionales de fines de los años 70.

El tema de la vivienda social será objeto de varios concursos auspiciados por la propia revista, de forma bienal desde 1966, ligándose además a otros ámbitos de debate, como el X Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos realizado en Buenos Aires en octubre de 1969. Retomando el tema del congreso, *Summa* revisa obras y proyectos de vivienda en altura y viviendas unifamiliares agrupadas, señalando la necesidad de incluir en el proceso de construcción a los distintos sectores: los empresarios, el Estado, los profesionales, técnicos, instituciones científicas. El concurso *Summa 70*,⁵⁴ publicado en el nro. 36 de abril de 1971, marcaría un hito que rubricaba al mismo tiempo el compromiso de la revista y el rol protagónico de los grandes estudios de arquitectura asociados a las empresas constructoras, cuestión que se volverá central en la gestión de la vivienda. En términos disciplinares la editorial, escrita por Aizenberg, abogaba por la incorporación de criterios de adaptabilidad, flexibilidad, nuevos modelos de interconexión en los conjuntos o una adecuada relación con el entorno.⁵⁵

Estas cuestiones tampoco estarán ausentes del debate en torno a la propiedad horizontal, tempranamente analizada en el nro. 16 a partir de una encuesta en la que se proponía reflexionar sobre las limitaciones al ejercicio profesional, los costos, los condicionantes tecnológicos, la legislación, los aspectos urbanos, la

⁵¹ Leonardo Aizenberg: «La vivienda en la República Argentina, 11 ejemplos». *Summa* nro. 10. Buenos Aires, (diciembre de 1967).

⁵² «Opiniones». *Summa* nro. 16. Buenos Aires (abril de 1969).

⁵³ Luis Morea, Celia Ursini, Guillermo Mérega, Félix Herrero, Floreal Forni, Ignacio Palacios Videla: «Políticas del hábitat». *Summa* nro. 41. Buenos Aires, septiembre de 1971.

⁵⁴ Cfr. Lucas Longoni. *El concurso «Summa 70. La vivienda de interés social». Proyectos y utopías urbanas en la Argentina*. Tesis de Maestría (Buenos Aires: UTDT, 2016).

⁵⁵ Leonardo Aizenberg, «Editorial». *Summa* nro. 36. Buenos Aires (abril de 1970).

variante impositiva. Este ánimo inquisitivo, preñado al mismo tiempo de optimismo y espíritu crítico, parece diluirse años más tarde: otra edición especial dedicada al problema en 1977 se presentaba más pragmática, con la sola voz de las memorias descriptivas de los autores. Hacia fines de esta década, la propiedad horizontal había pasado a ser una *desprestigiada realidad* en la que unas pocas obras *interesantes* ponían de manifiesto la nostalgia por el *Racionalismo* o un «*brillante International Style*».

En su número 100/101 (mayo/junio 1976) *Summa* examinaría las políticas y la producción arquitectónica alrededor de los grandes temas de la vivienda, la salud y la educación durante una larga década de vida editorial. En este momento, a la alegría pop de los *sixties* le había sucedido la urgencia militante de los 70, cuyo fin desencantado —y trágico— implicaría para la arquitectura —y para *Summa*— retraerse, según Liernur, en el círculo mágico de la disciplina.

03/ BDELV

ÚLTIMO TREN A LONDRES

«Pertenece a una generación de arquitectos formados bajo el entusiasta manifiesto de la arquitectura moderna, pero también bajo la desconfianza de la aceptación acrítica de su doctrina».¹

En 1980, el año en que el estudio se dividía definitivamente con la salida de Tony Díaz, Baudizzone, Erbin, Lestard y Varas sintetizaban así el camino recorrido en común durante quince años. La arquitectura moderna a la que se referían era, en todo caso, el canon que situaba a Le Corbusier frente a Wright, y a Aalto en alguna posible zona neutral de los tableros. Y la crítica se adentró en otros tópicos de la modernidad de los 60, profundizó la experimentación sobre los métodos de diseño, la materialidad y una persistente científicidad de la arquitectura.

Ya hemos señalado brevemente que, en los últimos años de facultad, Inglaterra pasó a ser la geografía de las ideas de esa nueva generación formada en los talleres de Borthagaray y Soto, una geografía heterogénea que, sin solución de continuidad, abarcaba las obras del London County Council, las utopías tecnológicas o el *Pop*, versiones diferentes de una crítica que impulsaría en el estudio claves también diferentes de resolución de problemas, en función de la diversidad de programas a los que se enfrentaron en poco tiempo. La notable cantidad de concursos sustentados en esos años permitió al estudio afianzarse — no solo en términos profesionales, sino personales— y llevar adelante en cada caso una experimentación proyectual que permitiera establecer una dinámica de respuestas a la propia urgencia planteada por los mismos.



Miguel Baudizzone, Antonio Díaz, Jorge Erbin, Jorge Lestard, Eithel Traine, Alberto Varas.
En *Summa* nro. 43, noviembre 1971

¹ Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard, y Alberto Varas. *Architecture. Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas* (Miami: Presse Internationale, 1980), p. 15.

En este contexto, la (en palabras de BELV) *arquitectura como sistema*² proporcionaría un método —pero también esquemas— de proyecto que se combinaba con el repertorio de formas que ofrecían otras manifestaciones de la arquitectura británica. Durante los primeros diez años, la obra del estudio discurriría sobre estas preocupaciones, que iban a emerger como reflexión explícita en el número monográfico de *Summa* dedicado a BDELVT en noviembre de 1971. Con esa publicación y como editor invitado, el estudio no solo expondría su producción, «su postura teórica, su autocrítica y sus cuestionamientos sobre la arquitectura y la labor del arquitecto», sino que todo ello sería mostrado a través de la «disposición gráfica» propuesta por los propios autores.³ En la apertura de la revista se encuentran todos los integrantes del estudio: Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Varas y Eithel Traine. Ya hemos comentado que la figura de Jorge Erbin había resultado aglutinadora del equipo desde su rol como docente: convocó a Díaz primero para los concursos, sumándose enseguida no solo Lestard, Varas o Baudizzone, sino también Machado, Silveti, Jorge Korn e Ignacio Lopatín. Aun cuando muchos de ellos compartieron esos primeros años, luego del golpe de Onganía se produjo una diáspora que impactaría en la que sería la formación más duradera del grupo. Casi todos ellos eran docentes en la UBA y en la facultad de la Universidad de La Plata y formaron parte de los cientos de docentes de todo el país que fueron expulsados o renunciaron luego de la represión de junio del 66. Antonio Díaz emigró a Chile y luego a Europa, desde donde regresó a mediados de 1971. Se reincorporó entonces a un estudio que ya se encontraba consolidado. En pocos años, una actividad sin pausa y los premios que se sucedían («¡ganábamos un premio por mes!»⁴)⁵ habían hecho del «viaje de la profesión»⁵ un espacio de debate de ideas que encontraba en los concursos y en las concreciones (todavía un porcentaje muy menor de lo proyectado), sus posibilidades de ensayo y el constante desafío de ponerse a prueba, respectivamente. Desde las primeras obras del grupo, trabajando en la casa de Jorge Erbin —que aun mantenía proyectos y obras con otros socios, como veremos luego— y siendo algunos todavía estudiantes, emergieron de manera evidente las influencias inglesas: en el repertorio formal, pero también en una indagación teórica y metodológica cuyos términos se harían explícitos en la *Summa* del 71, señalando también un cambio generacional.

La presentación en *Summa* abre con una breve introducción titulada «Práctica arquitectónica y experiencia social, ocultismo y mitología», en la que se lee un juicio inclemente sobre la práctica profesional contemporánea: alienación, despreocupación, individualismo, mercado y necesidad de invenciones constantes forman parte de esa crítica que, al final, se vuelve sobre la propia obra del estudio:

² Baudizzone y otros, *Architecture...*, p. 15.

³ «Editorial». *Summa* nro. 43 (noviembre 1971).

⁴ Miguel Baudizzone, entrevista de María Martina Acosta y Gervasio Meinardy. *Concursos y Barrio Centenario* (Santa Fe: 25 de abril de 2019).

⁵ Varas, entrevista..., op. cit.

Muchos de los factores anotados anteriormente han restringido la posibilidad de un análisis más profundo de la realidad y de la finalidad del diseño, y han motivado formas de evasión que algunas veces hemos practicado consciente o inconscientemente a través de fórmulas provenientes de la importación de ideas, formas o metodologías y, muchas otras, a través de una actitud irreflexiva hacia el diseño.⁶

El texto iniciaba precisamente tratando de poner orden a esa práctica *irreflexiva*, impregnada de todos esos clisés que deberían haber sido pasados por el «tamiz de nuestra realidad particular» para operar con ellos: «las calles, flexibilidad, el crecimiento, el alexanderismo, etc.». Se trataba, entonces, de buscar inteligibilidad, hacer de la arquitectura una «disciplina transmisible». Esta tarea se inicia enseguida con la explicación de «la forma de presentación de los proyectos», un breve texto en el que se guía la lectura del número, se expresa la voluntad de debatir «los temas teóricos de la práctica arquitectónica» y se expone la estructura propuesta para la revista, que cambia su habitual diseño. Bajo el título «Desde la flexibilidad y el crecimiento» el estudio presenta su producción: cuatro proyectos son desarrollados en detalle, en tanto que una tira en la parte inferior presenta un grupo de obras clasificadas según un «código temático» del que también participan las obras principales. Estas

... están unidas por el hilo conductor de cuatro preocupaciones principales: 1) el aporte al diseño del ambiente público»; 2) la exploración de aspectos de la flexibilidad y el crecimiento en el marco de una arquitectura de sistemas; 3) la investigación de las características y la distribución de los servicios en los edificios; 4) el estudio de tipologías ambientales y constructivas...⁷

En el afán de guiar la interpretación, el «código temático» indicaba conceptos y aspectos presentes en cada caso en relación con la organización espacial y las tecnologías. El problema que aparecía en primer plano era el de las «leyes generales del diseño» que se sintetizaban en la idea de un «sistema adaptativo». En términos amplios, el sistema de organización espacial podía ser *lineal, polar o extenso* (referido a un sistema en el nivel urbano). A partir de esta generalidad, se enunciaban los rasgos particulares de esta organización: la flexibilidad, la indeterminación, el crecimiento (o decrecimiento), las maneras de agregación, las «tipologías ambientales». Por otro lado, las tecnologías referían a tanto a los aspectos constructivos (tecnologías tradicionales o no tradicionales, sistematización constructiva) como a la distribución de las redes de servicio y de circulación.⁸ Las cuatro obras destacadas proponen una reflexión sobre la noción

⁶ «Práctica arquitectónica y experiencia social, ocultismo y mitología» *Summa* nro. 43 (noviembre 1971), p. 19.

⁷ «Breve referencia sobre la forma de presentación de los proyectos», *Summa* nro. 43 (noviembre 1971), p. 20.

⁸ «Arquitectarium». *Summa* nro. 43 (noviembre 1971), p. 20.

de sistema y su capacidad para estructurar los edificios o el territorio, a la vez que se detienen particularmente en algún aspecto.

El primer proyecto presentado es la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de La Plata, del año 1968. El estudio tenía en marcha la Facultad Regional de Avellaneda de la Universidad Tecnológica Nacional (UTN), un proyecto encabezado por Jorge Erbin en 1966 y que se presentaba unas páginas más adelante, en la que se encontraba el germen de todo aquello que sería ensayado a mayor escala en La Plata: una estructura circulatoria como elemento generador de la planta y, según el «código temático», una red como modelo de distribución en sentido horizontal, flexibilidad, modulación, tecnologías no tradicionales, posibilidad de crecimiento y tipologías ambientales. Estos aspectos eran retomados en La Plata, un proyecto que fue otorgado al estudio a través de la gestión de Eithel Traine,⁹ quien sería fundamental en los años siguientes para el desarrollo de los hospitales. La Facultad de La Plata es principalmente «un esquema circulatorio» al que se vinculan las distintas «tipologías». Para BDELVT, la tipología era «la expresión constructiva y/u organizativa de un sector de un edificio» y «permite acercarse a los problemas funcionales con desprejuicio respecto de los resultados físicos finales». Sin embargo, el grupo admitía que en este caso había un «esquema previo, un resultado “arquitectónico”, es decir una imagen física a la que se quería llegar»¹⁰. Las tipologías en principio se encontraban ligadas al uso. El desarrollo en horizontal se articulaba mediante una *cinta* corrida a la cual se enchufaban las *naves* (edificios de mayor escala y flexibles en su uso), las *torres* —cuyo crecimiento se daba por agregación o yuxtaposición— y los edificios particulares, que respondían a programas específicos y se organizaban en torno a una calle, definida como el lugar de un «intenso intercambio», «de uso intermedio entre la ciudad y el edificio». La noción de tipología, que encontraría más adelante otra definición, atravesaba también a las cuestiones estructurales y constructivas, que contribuían tanto a la definición de la homogeneidad —a través de un sistema estructural y materialmente modulado— como a la necesaria diferenciación de los edificios particulares. De este modo los arquitectos transformaron el proyecto en una didáctica de la arquitectura que, a través de la clasificación de las partes, exponía su lógica y su método, aun cuando era evidente que muchas de las decisiones nacían de una voluntad «estilística».

En noviembre del 71, cuando se publica el número de *Summa*, se encuentra en construcción el Instituto de Investigaciones Científicas que era uno de los «edificios particulares» y finalmente sería lo único de todo el proyecto que se construiría. Allí quedaba expuesta esa posibilidad de existencia de una imagen previa que, sin ningún prejuicio, remitía a la Facultad de Ingeniería de Leicester, de James Stirling, que se transformaba así en una (nueva) referencia, independientemente de aquellas de la historia moderna que ya estaban presentes en el arquitecto inglés. Como señala Fernando Aliata, las tensiones entre una morfología *a priori* y la

⁹ Baudizzone, entrevista..., op. cit.

¹⁰ BELVT. «Después de la flexibilidad y el crecimiento.» *Summa* nro. 43 (noviembre 1971), p. 58.

pretendida neutralidad del sistema estaba presente en muchas de las primeras obras del equipo.¹¹

En el segundo proyecto que se destaca, el Centro de Altos Estudios Fundación Bariloche (1971), la organización a partir de una serie de sistemas se amplificaba a nivel territorial: un centro académico, viviendas y servicios ubicados entre el lago Escondido y el lago Perito Moreno, conformaban «polos» de desarrollo que se conectaban a través de la ruta principal y unos caminos mínimos. La hipótesis del mismo proponía una oposición entre lo natural y lo artificial, que se acentuaba al estructurarse en una serie de tramas y «módulos». Este proyecto, no construido, parecía la contraparte del Centro Cultural de Mendoza, con el que habían obtenido el primer premio del concurso sustentado en 1970. Si en Bariloche una serie de sistemas se diseminaban en el paisaje, apenas yuxtapuestos, en Mendoza la implantación urbana llevó a una propuesta más contenida, en la que el programa podía leerse dentro de una trama espacial. El edificio planteaba una organización a partir tres áreas funcionales: la propia de la actividad del centro, las circulaciones del público y el área de servicios. El procedimiento consistía en dar casi independencia a cada una de estas tres áreas, «en cada caso definir las partes y sus criterios de agrupamiento según las condiciones del tema y el análisis del programa»: la sala de teatro principal y salas experimentales se «apilaban» en un bloque central, en tanto los servicios y las circulaciones, por su masividad y complejidad generaban cada una un edificio. Así, todo el centro debía comprenderse en corte,¹² como módulos *agregados* en sentido vertical. A diferencia de la facultad de La Plata, en el que la calle constituía el espacio público por excelencia, aquí sería «a través del patio abierto [que] la gente participa de los usos», estableciendo una serie de espacios intermedios entre la ciudad y el edificio, incluso con diferentes niveles que acentuaban su carácter objetual en relación con el tejido («la vereda es el balcón del museo abierto»)¹³.

¹¹ Fernando Aliata. *Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas*. Vol. ab, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Buenos Aires: AGEA, 2004), p. 140.

¹² Cfr. Baudizzone, entrevista..., op. cit.; Jorge Lestard. Entrevista de María Martina Acosta. *Barrio Centenario* Buenos Aires, (16 de mayo de 2019).

¹³ BELVT. «Centro Cultural de Mendoza, 1970.» *Summa* nro. 43 (noviembre 1971), p. 52.



BELV. Centro Cultural para Mendoza. Primer Premio, 1970

Los aspectos materiales apenas se mencionaban en la publicación, aunque lo hacían con un sentido preciso: posibilitar la flexibilidad en el uso de las salas. Esta flexibilidad se resolvía a través de una estructura metálica que soportaba los elementos acústicos, los puentes de iluminación y las escenografías. Estas últimas se consideraban elementos del diseño a partir de los que se transformaba el espacio. Las estructuras a la vista contrastaban con los bloques vidriados suspendidos, otorgando al conjunto un vago aire a las propuestas de Cedric Price o de Yona Friedman,¹⁴ en lo que constituía otro *a priori* formal surgido del baúl de la Inglaterra de los 60.

El último proyecto destacado no era uno, sino varios: los hospitales diseñados entre 1968 y 1971, en los que, como ya señalamos, tendría un rol principal Eithel Federico Traine.

Traine pertenecía a otra generación: había nacido en Santiago del Estero en 1922 y se había recibido de arquitecto en la UBA, en 1947. Entre los años 1952 y 1956 había sido profesor en Buenos Aires y en la Escuela de Arquitectura de Tucumán. Allí dirigió el equipo que proyectó y construyó la Ciudad Hospital de Horco Molle, al pie del cerro San Javier, a requerimiento del Ministerio de Salud Pública de la Nación, a cargo de Ramón Carrillo. Traine se instaló en Tucumán junto con un grupo de estudiantes, entre los que se encontraba Mario Soto o Jesús Bermejo, con quienes fue dando forma a cada uno de los edificios de la ciudad hospital.

En el proyecto de Horco Molle gravitan los principios organicistas propuestos por Carrillo en su Teoría del Hospital: la evolución o el crecimiento, la separación entre servicios externos, de internación y los servicios generales, y la proporcionalidad entre la superficie libre y la superficie construida. Estos principios se materializarían en la diferenciación funcional del complejo, disperso en el paisaje del cerro. Las condicionantes de la topografía (aprovechada para distinguir accesos y asegurar las vistas), del programa y de las tecnologías fueron engarzadas por

¹⁴ Cabe recordar la visita de Yona Friedman a Buenos Aires y la publicación del primer número de los Cuadernos *Summa*-nueva visión, dedicado a su obra, en 1968, e ilustrado por Andrés Mariasch (quien sería luego colaborador del estudio).

Traine con una sensibilidad que aunaba enunciados aparentemente contrapuestos. En el hospital propuso resoluciones novedosas, como la extensión en horizontal del programa. Por otro lado, ensayó el uso de materiales de impronta local, como los muros de piedra, que se yuxtaponían a elementos premoldeados, muros de hormigón, estructuras metálicas y una sencilla y precisa racionalidad constructiva. En el edificio de servicios generales diseñó una cubierta a partir de la repetición de un módulo constituido por un casquete octogonal prefabricado que, sobreelevado en los apoyos, permitía resolver la iluminación y ventilación, ubicando las aberturas en los intersticios entre columnas y semicúpulas.



Eithel Traine, Jesús Bermejo Goday, Mario Soto: Ciudad Hospital de Horco Molle. Edificio de servicios generales en 1953. En: <http://www.aidfadu.com>

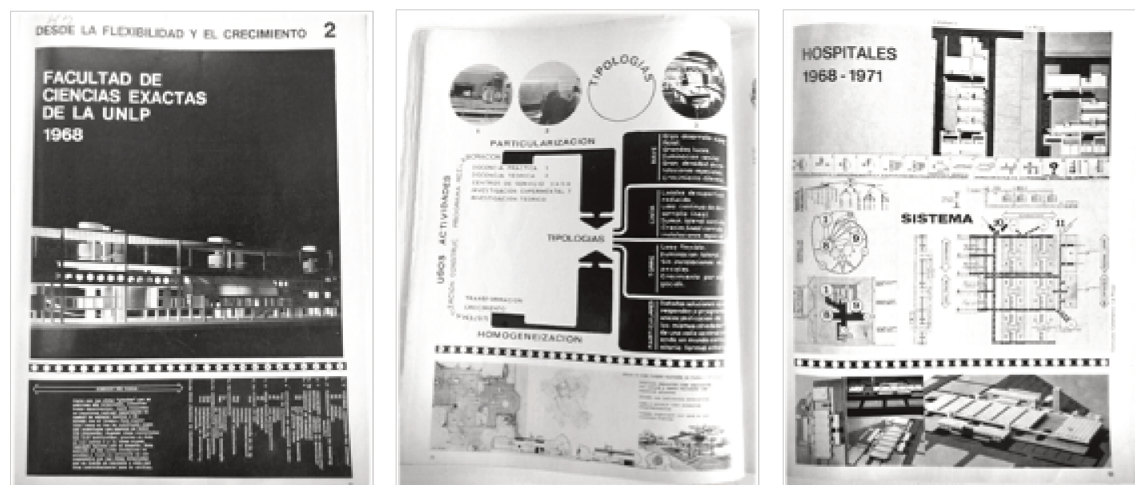
La obra de Horco Molle fue interrumpida luego de la caída de Perón y retomada en 1958 por impulso de Frondizi, quien la entregó a la Universidad Nacional de Tucumán. En los años que siguieron, Traine realizó una clínica en Buenos Aires, otra en Mar del Plata y ganó varios concursos. Junto con Mario Soto, Raúl Rivarola y Juan Manuel Borthagaray obtuvo el concurso para el Hospital de Córdoba, en 1965 y, en 1967, con los dos primeros, consiguió el primer premio para la remodelación del antiguo Hospital de San Isidro. Con estos antecedentes, que todavía iban a acrecentarse, sus socios destacaron además, unos años más tarde, su enorme capacidad para salirse de la especialidad y pensar en términos complejos cualquier arquitectura: las estaciones de ómnibus, la universidad, el centro cultural.¹⁵

En la *Summa* 43 se destacan dos de los varios proyectos para hospitales realizados por el equipo entre 1968 y 1971: el de Catamarca y el de La Rioja. En la parte inferior de la página se muestran otros ejemplos de esa serie, de los que solo sería construido el hospital de Brandsen. La exposición de los hospitales es emblemática y, en cierta manera, sintetiza el ensayo respecto de los métodos proyectuales desarrollados hasta allí. El método se expone como un proceso abstracto de construcción de la forma, que finalmente solo debe adaptarse a los terrenos disponibles:

¹⁵ Cfr. Eduardo Maestripieri. *Mario Soto. España y la Argentina en la Arquitectura del siglo XX* (Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2004); BELV. «Algunas ideas sobre Traine.» *Summa* nro. 107 (diciembre 1976); Fernando Aliata. *Eithel Federico Traine. Vol. sz de Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Buenos Aires: AGEA, 2004), p. 123.

La etapa de implementación del modelo de proyecto consiste en la adecuación y verificación del modelo a las condiciones particulares de los hospitales de Catamarca y La Rioja. [...] Para comparar el modelo de proyecto con los terrenos se ha adoptado la forma del «diagrama de flujo», un esquema de decisión binario que permitiría eventualmente la ejecución de un programa para someter a proceso.¹⁶

Para llegar a esta implementación se ha recorrido un camino que implica el análisis del programa, que origina un organigrama que ordena y jerarquiza las funciones, y, por otro lado, la confección de un «catálogo de partes», integrado por estas funciones: unidad de abastecimiento, público, materiales, ambulancias, visitas, pacientes, etc. La forma del hospital devendría de la «condición de agrupamiento»: la agregación, el crecimiento en sentido horizontal y el apilamiento de cada parte, manteniendo la identidad tipológica de las mismas.



Páginas de *Summa* 43, noviembre de 1971

Este mismo procedimiento, que lleva de la abstracción al edificio, se ensayó en los proyectos para los hospitales de La Matanza, Moreno y Florencio Varela (1969), presentados en conjunto. Un módulo se repite en sentido horizontal: un «sistema de generación por extrusión» resuelve tres hospitales, a partir de la agregación. Esto constituye un prototipo pasible de ser adaptado en función de las necesidades de crecimiento.

Según Aliata, aunque los ejemplos de las universidades de La Plata y Avellaneda pudieran considerarse antecedentes de esta producción hospitalaria, en estos proyectos van desapareciendo las referencias formales: «los resultados no pueden ser sino una serie de ejercicios morfológicos, autónomos de toda relación con la tradición histórica, aun de la mayor parte de las experiencias modernistas sobre el tema».¹⁷ Una autonomía reforzada aún más por esa voluntad de *inteligibilidad* del método, un «acercamiento analítico» que opacaba la arquitectura de las obras.

¹⁶ «Hospitales 1968-1971», *Summa* nro. 43 (noviembre 1971), p. 55.

¹⁷ Aliata, *Baudizzone...*, p. 140.

En la tira inferior del segundo punto «Desde la flexibilidad y el crecimiento» se reunía un grupo de obras que exploraban los temas teóricos considerados significativos. Sin necesariamente un orden cronológico o problemático, estos proyectos, u obras terminadas o en construcción, planteaban el conjunto de intereses que de manera más amplia podía exhibir el estudio. Sin embargo, la presentación tan concisa de obras como la Editorial González Porto, la Papelera Koch & Polito o el proyecto del Hospital Nacional de Pediatría, que serían retomadas casi inmediatamente por la crítica, no dejaba de reafirmar el carácter pedagógico que adquiriría toda la publicación.

En cada una de estas obras se señalaba algún aspecto que refería a las preocupaciones del estudio. También algunas descripciones dejaban abiertos interrogantes, como la caracterización de «diseño con influencia estilística» del Parque del Museo para el Parque Saavedra, en La Plata, un segundo premio en el concurso de 1965. Tanto en este proyecto como en el de la municipalidad de Adrogué se enfatizaba el recorrido libre del público por los espacios abiertos que conectaban la obra con la trama urbana, una cuestión que, si parecía casi inevitable en las estaciones de ómnibus, debía ser promovida y construida en otro tipo de programas. La calle, la trama de calles, las plazas públicas se conformaban como tipologías estructuradoras de la relación entre las diversas partes: en razón de esta estructuración es que los autores identificaban las diferentes modalidades del sistema: el *lineal*, el *polar* y el *extenso*, que establecía la relación con el espacio urbano. A partir de las redes circulatorias, también definían tipos de acoplamiento e identidad de los elementos, un aspecto que sería puesto a prueba en los primeros edificios de propiedad horizontal.



Editorial González Porto, 1968 Exposición del viaje de egresados, 1969

El otro aspecto que interesaba al grupo refería a las tecnologías y a la sistematización constructiva, cuestiones que ineludiblemente permeaban las propuestas espaciales. Y son las tecnologías el lugar en que puede leerse el optimismo respecto del desarrollo, la firme creencia de su factibilidad y de convertirse en una dimensión catalizadora de las nuevas formas de la arquitectura. Esta confianza en la industria de la construcción, pero también en el desprejuicio de la experimentación, que no dudaba en desplazar técnicas y materiales de su condición original (¿ontológica?), iría tomando a lo largo del tiempo diferentes

expresiones, condicionada por los programas y el contexto material, cultural y político, de cada proyecto.

La Editorial González Porto, construida en 1968, es emblemática de la intensidad de las experiencias puestas en juego. Para BELV se trata de una puesta en acto a pequeña escala, de un sistema lineal: una calle interior, a la que se acoplan los diferentes espacios. De modo enigmático señalan que «aceptamos una categoría espacial considerada inferior».¹⁸ Quizás como contracara de esta simplicidad, la calle interior se conforma como un tubo de acrílico ámbar con una marquesina que se abre al exterior, otorgando a estos elementos la «función significativa», necesariamente publicitaria, en relación con el entorno urbano. En 1969, Francisco Bullrich colocará a la librería en un sitio privilegiado de la (rebeldía de la) arquitectura contemporánea destacando ese tubo que se «imagina no en términos exclusivamente visuales sino a partir de la experiencia existencial», cargada de referencias oníricas y sacando partido de «la atmósfera vital de la avenida».¹⁹ Dos años más tarde la experimentación con el *polietileno* y las estructuras reticulares se llevan al límite en la obra de la Exposición de la Construcción, una serie de tres cúpulas de diferentes tamaños en las que el principal material termina siendo la luz o las transparencias.

Es en la obra de los hospitales donde mejor se expone la relación intrínseca entre un sistema de organización espacial y un sistema constructivo. En varias ocasiones el grupo señala esta correspondencia, que permite caracterizar cada una de las tipologías: cinta, nave, torre, edificios particulares, son oportunidades para examinar las posibilidades de las tecnologías tradicionales y aquellas devenidas de la sistematización constructiva: elementos prefabricados o elementos «standard de mercado» normalizados. Esta diferenciación (que veremos nítidamente en el auditorio) permitía también resolver los problemas asociados a la flexibilidad y el crecimiento. En tanto nodos y conectores presentasen materialidades diferentes, no solo se estaría asegurando la propia inteligibilidad del sistema sino también una posible etapabilidad constructiva que, habitualmente fruto de la carencia de recursos, se transformaba en lógica del proyecto —y de la forma—.

En ese mismo año 68, el estudio se encontraba trabajando en un proyecto para la Editora Gráfica Antártida Argentina, que construiría sus instalaciones — administración, oficinas, depósitos, laboratorios— en el acceso norte de la avenida Panamericana, un lugar que iría constituyéndose como parque industrial para las empresas cuyo crecimiento había sido alentado por las políticas desarrollistas. En el proyecto de la editora se repetían los esquemas tipológicos que el estudio ensayaba en La Plata: torre, nave, cinta, como elementos diferenciados de la composición, montaje en seco y posibilidad de crecimiento.²⁰ Un encuentro fortuito con los propietarios del terreno vecino, que efectivamente lindaba con la

¹⁸ BELV, *Summa* 43 (noviembre 1971), p. 31.

¹⁹ Francisco Bullrich. *Arquitectura latinoamericana 1930-1970* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969), p. 59.

²⁰ El proyecto de la Editora finalmente no se construyó.

ruta, los llevó a proponerles una idea para reemplazar al «galpón para el papel»²¹ (un depósito de bobinas) que pretendían construir. El proyecto para la papelera Koch Polito (1968) resultó un notable ejemplo de las nuevas posibilidades significativas de la industria moderna. Tal como señala Liernur,²² hasta este momento la utilización de sistemas estandarizados en las construcciones industriales confiaba los aspectos simbólicos a algunos detalles de los edificios, como el tanque de agua. En Koch Polito lo significativo sería una función de la obra completa, acorde a la escala dinámica de la Panamericana. La propuesta tendría dos condicionantes: el costo y la etapabilidad, coartadas para una propuesta que recogía las incontables expectativas de un grupo que aun debía confrontar con su escasa experiencia.



BELV. Planta Koch & Polito, 1969.
En: <http://www.aidfadu.com>

La planta Koch Polito exhibe una marcada simplicidad geométrica, al menos comparada con los sofisticados sistemas de nodos y circulaciones que el grupo propondría durante esos años. Una serie de volúmenes yuxtapuestos contienen las partes principales del programa: «las oficinas arriba, como un show para los visitantes que miraban el depósito».²³ Sin embargo, esta simplicidad contrastaba con una serie de «objetos» que, en el exterior, se adosaban o encastraban al edificio principal: las bóvedas de cañón corrido que otorgaban luz natural a las oficinas, la torre del tanque de agua, escaleras y ventilaciones que transformaban el área indiferenciada de la planta fabril en un artefacto de la imaginación industrial²⁴, en el que resonaban, nuevamente, las propuestas de Cedric Price o Yona Friedman. En otra escala, y con el desafío de ahora sortear la fugacidad de los pabellones de las exposiciones, Koch Polito retomaba las exploraciones de Jorge Erbin en el Pabellón Wilson, montado en la Exposición de La Rural de 1965, en el que se hacía un «uso intensivo de un único sistema prefabricado existente en mercado»,²⁵ el ELCORA, que consistía en unos módulos tridimensionales constituidos por tubos metálicos que, ensamblados, permitían salvar las grandes

²¹ Lestard, entrevista..., op. cit.

²² Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001) p. 300.

²³ Lestard, entrevista..., op. cit.

²⁴ Silvio Plotquin. «El proceso de diseño ya no es lo que era entonces: La joven arquitectura del estudio BDELTV en Buenos Aires, 1965-1970.» *Anales de Investigación en Arquitectura* 11, nº 2 (2021). <https://doi.org/10.18861/ania.2021.11.2.3115>

²⁵ BDELV, *Summa* nro. 43, p. 24.

luces necesarias de la nave²⁶. El cierre se realizó con placas premoldeadas de hormigón, en tanto las bóvedas se cerraron con polietileno traslúcido: «...pensamos que esa bóveda tenía que estar cubierta con una fibra de vidrio, que eran unas chapas acanaladas que se vendían, en el mercado, de color amarillo intenso...».²⁷ El color sería, junto con el potente uso de la gráfica a escala urbana, uno de los elementos principales en la identidad de la fábrica. Al igual que en los pabellones, también la luz jugaba un rol fundamental al transformar la imagen del edificio durante la noche. Todos los componentes del sistema suponían la construcción de una «publicidad como arquitectura», capaz de transformar, según Baudizzone, la «geografía de la avenida».

En el catálogo de alusiones a las propuestas inglesas de los 60 (que 1968 parece abarcar casi completamente), junto con la editorial y Koch Polito el estudio esboza un Mercado y garaje para Bahía Blanca, en el que se combinan la tipología lineal del primero con la agregación en vertical del garaje. La morfología remite indudablemente al *Sin Centre* de Michael Webb (1961), sostenida en una inevitable combinación de construcción tradicional con cierres de polietileno y estructuras metálicas desarmables a la vista.

Como hemos señalado, en todas estas propuestas se presta una particular atención a las relaciones entre el territorio de la ciudad y el objeto arquitectónico, a la geografía urbana: aspectos que emergen en las plantas, que permiten percibir cómo esos artefactos se apoyan (o no) sobre el suelo urbano, generando intersecciones complejas entre interior y exterior. Pero, aunque sea el dibujo de la planta el que informe sobre estas relaciones, BELV hace del corte una expresión certera de los aspectos existenciales del funcionamiento de la arquitectura: recorridos en vertical, balcones, vistas, suponen también desafíos a la percepción de la ciudad tradicional. Todas estas cuestiones encontrarán una expresión amplificadas en el proyecto ganador del concurso para el Auditorio Ciudad de Buenos Aires, que revisaremos luego.

TONY DÍAZ: DE CHILE A LA ARCHITECTURAL ASSOCIATION

Entre las páginas 46 y 47 de *Summa* 43 aparecen tres obras carentes de cualquier descripción a partir del «código temático» que guiaba el recorrido por el número monográfico. Son tres obras de los años de Tony Díaz en Chile e Inglaterra, de donde había regresado a principios de 1971; y aunque su inclusión supusiera un reconocimiento a quien fuera un sostén inicial en un equipo que se fortalecía más allá de los años de ausencia, la falta de una mínima descripción que situara estos proyectos en el hilo de la producción del estudio, preanunciaba también debates no saldados al interior del grupo.

La intervención de la Universidad en 1966 trastocó las vidas personales y profesionales de BDELV. En cierta manera, a pesar de la tragedia que implicaba el

²⁶ Según Lestard, la propia empresa ELCORA financió parte de la construcción, considerando la visibilidad que tendría el edificio. Cfr. Lestard, entrevista..., op. cit.

²⁷ Baudizzone, entrevista..., op. cit.

exilio, la expulsión de la docencia constituyó la oportunidad para muchos de iniciar un viaje que llevaría a otros intereses en las referencias teóricas. Rodolfo Machado y Jorge Silveti emigrarían a Estados Unidos, en tanto Diana Agrest y Mario Gandelsonas²⁸ pasarían dos años en Francia antes de, también ellos, instalarse en EEUU.

Con Inglaterra en el horizonte de la cultura de los sesenta, cabía también dilucidar cuál era esa Inglaterra que, desde lejos, se veía más o menos festiva y tecnocrática de la mano de los diferentes registros que podían proveer Archigram o Stirling (a quien Baudizzone había ido a tocarle timbre²⁹).

En el (largo) viaje de *Tony* a Inglaterra jugaría un rol fundamental Margarita (*Marusha*) Gorfinkiel, su esposa. Graduada en Física, *Marusha* trabajaba en el equipo de Rolando García, quien fue proscrito y despedido violentamente con la intervención militar. Con su expulsión de la facultad, todo el grupo de investigación de García emigró junto a él a Chile, en donde colaboraron con la formación de la Facultad de Ciencias.³⁰

En Santiago Díaz consiguió entrar a trabajar en el estudio de Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro, quienes también le hicieron un espacio en la Universidad. Summa trae dos proyectos de esta experiencia: una «vivienda ampliable prefabricada en madera para la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile», firmada junto con Fernando Castillo, y una perspectiva del Concurso de anteproyectos para el edificio anexo al Congreso Nacional, cuyo primer premio lo obtendrían Carlos Albrecht e Iris Valenzuela con una propuesta corbusierana de basamento y placa.³¹

Durante el tiempo en Chile, Díaz comienza a aprender inglés, con el propósito de poder estudiar en Londres, que seguía siendo su objetivo. Sin embargo, todavía tardaría un año más en llegar a Inglaterra. Cuando *Marusha* ganó una beca para estudiar en Italia, en la Scuola Normale Superiore di Pisa, que tenía sedes en Pisa y Florencia, fue la oportunidad para arribar a Europa. Instalados en Florencia, Díaz trabajaba, gracias a los contactos de Tomás Maldonado que vivía en Milán, y de Gerardo Clusellas y Marta Levisman (con quienes había trabajado en Buenos Aires), para un arquitecto en Bologna y para el estudio de Giovanni Michelucci en la capital toscana. En septiembre, mediante una beca, realizó en Vicenza el *X Corso Internazionale di Storia dell' Architettura* en el CISA Palladio.³² El curso, al que también asistieron Laura Thermes y Franco Purini, tenía como objeto el problema de la relación entre ornamento y arquitectura. Un tema al que no escapaban los intereses de la semiología —arquitectónica— presentes en las conferencias de

²⁸ Volveremos más adelante sobre ellos.

²⁹ Baudizzone, entrevista..., op. cit.

³⁰ Margarita Gorfinkiel, y Jimena Díaz Gorfinkiel, entrevista de María Martina Acosta (Londres / San José del Rincón, 27 de julio de 2022).

³¹ *Concursos de Arquitectura en Chile* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014). En: <https://issuu.com/consejodelacultura/docs/concursos-arquitectura>

³² En el curso figura inscripto como Antonio Díaz del Bo, [domiciliado en] Piazza Saltarelli, 6, Firenze. En *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura di Vicenza*, 1968.

Umberto Eco y Guido Morpurgo Tagliebue. Aunque opacadas luego por el diálogo establecido con Rossi, estas cuestiones reaparecerían con sutileza, años más tarde, en la obra de Díaz.

Mientras vivía en Italia, Díaz gestionó una beca para estudiar en Londres, en la *Architectural Association* (AA). Como habitualmente ocurría con los latinoamericanos, había sido destinado a los cursos de estudios tropicales: Tony dijo que «de ninguna manera», que la formación que él tenía, el ambiente en que se había desarrollado, el haber trabajado en estudios ingleses...»³³ lo habilitaban a



Roland Ward and Partners. Centro comercial en Kingston-upon-Thames. Croquis de Tony Díaz. En *Incertidumbres...*, p. 118.

hacer los cursos con «los europeos». Finalmente consiguió convencer a la AA y con una beca del British Council dejó el estudio donde había estado trabajando para tomar los cursos del Departamento de Planificación de la AA.

Durante su estadía en el estudio de Roland Ward and Partners —«un estudio muy formal, donde lo tomaron porque necesitaban también alguien que supiera bien el sistema métrico»— Díaz trabajó en varios proyectos comerciales. El Centro comercial y de recreación en Kingston-upon-Thames publicado en *Summa* era una enorme agrupación de funciones diversas, que Díaz dibujó para sí mismo como una infraestructura en la que se montaban diferentes referencias del pasado y el presente de la arquitectura.³⁴

Con el inicio de los cursos de la *Architectural Association*, Díaz tuvo la oportunidad de asomarse no solo a la Inglaterra de los Archigram —que también dictaban clases en la AA— sino al conocimiento más detallado de la obra de los Smithson —en quienes centraba su interés— y de los grandes conjuntos erigidos en los 60 como parte de la política de reconstrucción de posguerra.

Muchos de estos conjuntos de Inglaterra los recorrió por sus propios medios, en tanto otros los hizo como parte de un viaje a Escocia organizado dentro del curso.³⁵ Díaz se enfrentaba así a esos conjuntos que materializaban los temas de la crítica al Movimiento Moderno, reproponiendo la calle, los espacios de encuentro, la sociabilidad, la relación del edificio con la ciudad. Pero las particularidades de la «social housing», como Park Hill o Robin Hood Gardens aún no habían emergido como crítica. Es posible que la necesidad de construir y mantener una dinámica de vida en comunidad fuera una enseñanza presente en las reflexiones posteriores de

³³ Gorfinkiel, entrevista..., op. cit.

³⁴ Una narración detallada de las referencias e ideas de Díaz sobre este proyecto se encuentra en la entrevista inédita que le hiciera Carlos Rabinovich en 2012.

³⁵ Gorfinkiel, entrevista..., op. cit.

Tony Díaz. Pero lo haría atravesado por una historia —propia, arquitectónica y urbana— que implicaría mirar hacia la ciudad latinoamericana que mejor conocía, Buenos Aires.

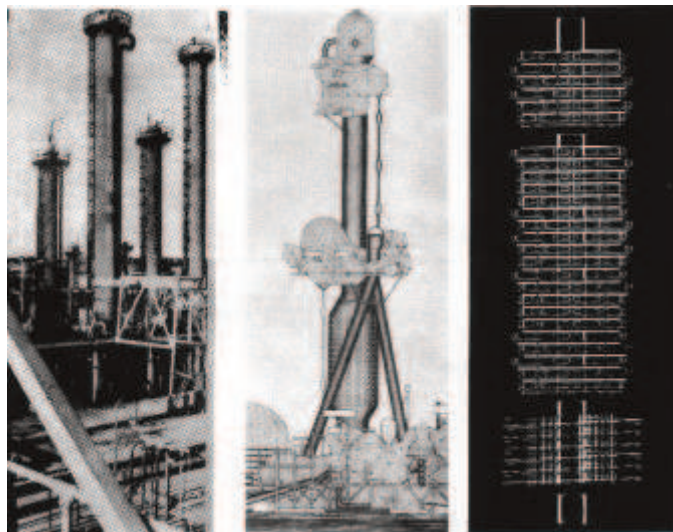
ENSAYOS DE UNA ARQUITECTURA DE SISTEMAS

La indeterminación, asociada a la flexibilidad y al crecimiento (y no necesariamente a la agregación, que refería, en las categorías elaboradas por BDELV, al modo en que se identificaban los elementos) tomó otras formas en los proyectos y los intentos explicativos de la vivienda unifamiliar o en los edificios de propiedad horizontal; programas que en los primeros años del estudio se abordaron esporádicamente (o quedaron opacados por la escala de los concursos). Sin embargo, serían un valioso ensayo para los años posteriores al proyecto del Auditorio de Buenos Aires, cuando vivienda y oficinas constituyeran la excusa para, nuevamente, experimentar y poner en acto otros conceptos disciplinares.

La primera vivienda que se presenta en *Summa* 43, en esa extraña taxonomía de la tira inferior de la publicación, es un prototipo del año 1969 «para vivienda prefabricada de muy poco peso, premoldeada en poliéster con lana de vidrio con estructura independiente metálica y entepiso liviano de madera [y que] admite acoplamientos diversos».³⁶

Los materiales plásticos abrieron un espectro inédito de posibilidades para la arquitectura, pasando del diseño de mobiliario y revestimientos a la posibilidad de —transformación de la producción mediante— constituir artefactos completos destinados al habitar. Poliestireno expandido, PVC, poliuretano, gomas, vinílicos y, fundamentalmente, acrílico, formaron parte de una colección material que, en la vocación experimental de los 60, rápidamente se desplazó de los servicios y el diseño industrial a una arquitectura de extrusiones, inflables, «neumoformas». Los plásticos parecían destinados a reemplazar los módulos de hormigón largamente difundidos a través de la obra de Moshe Safdie: no solo exhibían las mismas —o mejores— posibilidades de combinación, encastrando y apilando, tal como lo mostraban las sugestivas imágenes de Peter Cook y Warren Chalk, sino que su novedad encarnaba las aspiraciones estéticas de la rebeldía pop exhibida en la Exposición del viaje de Egresados, la Librería González Porto o en Koch Polito.

³⁶ BELVT, *Summa* nro. 43 (noviembre 1971), p. 40.



Estructuras de una refinería de petróleo / Peter Cook: Torre de diversiones para Montreal, 1963 / Warren Chalk: torre de viviendas-cápsulas, 1964. Publicadas junto a la reseña de Silvio Grichener del libro de Peter Cook: *Architecture: Action and Plan*. *Summa* nro. 11, abril 1968.

De todos modos, aunque la prefabricación se interpretaba como una precisa solución técnica, adecuada igualmente en términos formales, también se veía como posible ajustar una tecnología tradicional, como la madera, a un proyecto basado en la «coordinación modular». Las cabañas en Escobar de ese mismo año 69 intentaban este camino de la modulación que permitía su agregación en un «sistema polar».

El sistema de acoplamiento de los módulos se demuestra así no necesariamente fruto (o expresión) de la industrialización, tal como se evidencia en la «casa de fin de semana» y el «sistema de casas de fin de semana» para el Country Club Los Álamos, proyectos de 1970. En la primera vivienda «sobre un conector circulatorio se agregan programas diferenciados (estar, huéspedes, dormitorios, garaje, etc.) unificados por el diseño repetitivo de las partes» y lo mismo ocurre en la escala del country, en el que las casas se «agregan sobre una espina circulatoria y de servicios».³⁷ La geometría, la abstracción blanca de muros y losas, en los que la forma se deshace de toda intencionalidad funcional, hacen de esta obra una confirmación de lo que será la propia autocrítica del grupo en el mismo número de *Summa*. Si para BDELV los proyectos de los concursos terminaban en un juego de procesos *ficticios* que no encontraban verificación, las casas exponían las ideas de flexibilidad y crecimiento como origen de una tendencia antiestilística, en la que el arquitecto, según el grupo, podía limitarse a la organización de las actividades.³⁸ El propio equipo intuía las contradicciones entre las hipótesis de los concursos y sus posibilidades de concreción, identificando las paradojas entre «la importación de las formas» y las (irreales) condiciones productivas, aun cuando esto promoviera exploraciones materiales, invenciones que constituían débiles representaciones del imaginado desarrollo técnico.

³⁷ BDELV, *Summa* nro. 43, p. 41.

³⁸ BDELV, «Después de la flexibilidad y el crecimiento», *Summa* nro. 43 (noviembre 1971), p. 57.



BELV. Casa de fin de semana y «sistema de casas de fin de semana» para el Country Club Los Álamos, 1970. En *Summa* 43.

Las contradicciones intuitas en los concursos, que aun podían ser salvadas en las viviendas, se resolverían de modo pragmático en los edificios de propiedad horizontal, adoptando las condiciones de una tipología en la que la ya no es plausible, al menos no estrictamente, la diferenciación formal de la dimensión funcional. Aun así, los proyectos se mantienen en el mismo abanico de intereses — formales, tecnológicos, metodológicos— asociados a otros programas. Por otro lado, los edificios permiten atisbar al interior de un equipo que intenta encontrar su propia dinámica de trabajo en el torbellino de su crecimiento profesional. Dentro del mismo se producen colaboraciones con otros estudios o arquitectos, lo que permite vislumbrar un rico campo de relaciones e intercambio de ideas, aun cuando el trabajo cotidiano obligaba a una separación de tareas específicas.³⁹

En los primeros años del equipo, encontramos a Jorge Erbin y Antonio Díaz, junto a Otto Weber, trabajando en la dirección de obra de *Opus XI*, un edificio proyectado por Eduardo Saiegh: una obra esmerada, de ladrillo y hormigón a la vista, con departamentos en dúplex, desniveles y paneles móviles que flexibilizaban la planta.⁴⁰ Lejos de los artificios tecnológicos, la sobria materialidad de la obra, los espacios comunes y la integración del agua y la escultura (de Gyula Kosice) en planta baja intentaban construir una idea de «casa» que contrastaría con las obras que BDELV emprendería en los años siguientes.

En 1966, *Summa* 43 da cuenta de dos proyectos en calle Laprida. En el primero de ellos (no construido) se hace una especial mención a las «alternativas de organización», que se toman explícitamente de Le Corbusier: se trata de una «Unidad de habitación más que departamento». El segundo edificio, iniciado en 1967 y finalizado en 1969, proviene de la asociación entre Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Justo Solsona y Alberto Varas. Resuelto con una tecnología tradicional de hormigón y ladrillo, el proyecto intenta salvar las limitaciones dadas por las medianeras con una fachada en la que contrasta la estructura metálica con planos y, en las losas de los balcones, ladrillos de vidrio «color caramelo», cuyo «revival»

³⁹ Esto es un aspecto común en las entrevistas realizadas, cuestión también que se relaciona con el problema de la autoría.

⁴⁰ «Opus XI, Guido 1640», *Summa* nro. 20 (noviembre 1969).

[...] adquiere aquí una nueva expresión»⁴¹ (¿un ensayo para las sucursales del Banco Municipal de Buenos Aires de MPSGSSV?).

Los intereses de BELV respecto de los materiales, las formas y las referencias se van haciendo evidentes en los trabajos posteriores: en el proyecto de un edificio multifamiliar en Rio Gallegos (1967), este no se presenta como una tipología, sino como un «prototipo» a partir del cual se resuelve la manzana y se propone la «recuperación de la Planta Baja como tierra pública»⁴², uno de los tópicos recurrentes del estudio. En los años siguientes, la idea de un «sistema», proveniente de una diferenciación funcional, encontrará diversas expresiones que irán evolucionando hacia una forma completamente autónoma en los edificios de oficinas (y hacia un nuevo debate sobre la generación de la forma).



Edificio de viviendas Zapiola 2191, esq. Mendoza, 1968-1971. BELV. En *Architecture...*, p. 164.

Edificio de viviendas French 3680. BELV, 1970. En *Architecture...*, p. 162.

En Zapiola 2191 (1968-1971), un terreno en esquina, retoman la experiencia del primer proyecto para calle Laprida, encastrando los departamentos en medios niveles. A pesar de la volumetría simple, a través de los colores («el uso del color es tectónico»), que demarcan el *apilamiento* de las funciones, y de las carpinterías («un subsistema de elementos agujereados de distinta forma según los usos de los locales»), consiguen configurar un estricto sistema que queda constreñido entre los dos frentes resueltos de manera uniforme. En el nivel de la calle, BELV propone el «vaciamiento de la ochava», generando una transparencia del espacio urbano en el que se entretejen el *hall*, la estructura de hormigón y algunos servicios.⁴³

El carácter de artefacto que expone su sistema de funcionamiento se acentúa aún más en los edificios de Coronel Díaz 2521 o French 3680 (1970), en los que se exhibe una singular heterogeneidad de recursos técnicos y formales: enrejados metálicos, carpinterías circulares o transparencias, escaleras adosadas, constituyen

⁴¹ «Adaptabilidad y brillo», *Summa* nro. 26 (junio 1970), p. 34.

⁴² BDELV, *Summa* nro. 43 (noviembre 1971), p. 44.

⁴³ «Edificio Zapiola 2191», *Summa* nro. 110 (marzo 1977), p. 29.

un juego que desarma el volumen, expresa, como dirían años más tarde, «la naturaleza de las partes»⁴⁴ y al mismo tiempo otorga autonomía al conjunto respecto del tejido urbano.



Conjunto para vivienda y comercio.
Av. Córdoba y Larrea. Arqs. Jorge Erbin, Jorge Korn, Ignacio Lopatín y Jorge Moreo. NA 468, diciembre 1970.

Estos laberintos formales contrastan con la equilibrada articulación volumétrica del edificio para vivienda y comercio proyectado en 1970 por Jorge Erbin con el estudio de Jorge Korn, Ignacio Lopatín y Jorge Moreo, en la esquina de avenida Córdoba y Larrea, no publicado en la *Summa* monográfica. Dos bloques de diferente altura acompañan la curva de la avenida; la estructura de hormigón a la vista, realizada con encofrados metálicos, delimita la esquina y da lugar a una serie de muros plegados en la que alternan cerramientos de vidrio con los netos vacíos de los balcones.⁴⁵ Si bien carece de la oposición entre la rugosidad del ladrillo y el muro vidriado presente en el Conurban, hay algo de esa sensibilidad en ese ajuste entre materiales que se muestran sutilmente diferentes y sin embargo se deshacen

paradójicamente de su singularidad en función de la articulación de la arquitectura con el espacio urbano.

A mediados de la década del 70, el estudio ha cambiado su organización, envuelto en una acelerada actividad profesional a la que se suman los intereses docentes de sus integrantes. Desde mediados de 1971 se reintegra *Tony* Díaz y en marzo de 1972 fallece Eithel Traine. Aunque la firma se consolida como tal, también comienzan a producirse algunas fisuras en las aspiraciones de los integrantes del estudio, que exponen sus contradicciones.

Los edificios de propiedad horizontal exhiben una cierta autonomía formal que, eventualmente, proviene de la extrema acentuación del carácter sistémico-tecnológico de las obras de los primeros años 70. Particularmente en un edificio como Agüero 2008, proyectado y construido entre 1975 y 1977, la esquina estalla en una serie de líneas, planos, cuerpos adosados, mallas metálicas, materiales, colores y formas (aberturas circulares, rectangulares, triangulares) que constituyen «un volumen-caja agujereado y pintado».⁴⁶

La expresión de las partes de un sistema a través de diversos recursos tecnológicos es negociada a favor de la mayor autonomía de la forma ya en edificios como los de Berutti 3180 (1973-77) o Pueyrredón 1779 (1976). Es particularmente en el primero en el que se ensaya el diseño de la fachada a partir de dos planos:

⁴⁴ BDELV, «Una aproximación sistemática al diseño», *Summa* nro. 85 (enero 1975), p. 34.

⁴⁵ Cfr. *Summa* nro. 26 (junio 1970); *Nuestra Arquitectura* nro. 468 (diciembre 1970).

⁴⁶ BDELV, «Edificio Agüero 2008», *Summa* nro. 131 (diciembre 1978), p. 50.

... uno es parte del cuerpo del edificio y su elevación es simple y simétrica con carpinterías corredizas y paños fijos. Del otro plano forma parte el diseño de los balcones. Se resolvió con una trama metálica de perfiles industrializados que normalmente se emplean para estanterías y estructuras secundarias.⁴⁷

Esa desprejuiciada extrapolación en el uso de los materiales parece ser una reminiscencia de la cultura pop, que aun encontrará una nueva exploración en algunas casas, para luego transformarse completamente en la densa trama del edificio Estuario, en el que las exigencias significativas de los edificios corporativos conducirán a otras disquisiciones y al abandono de la «aproximación sistemática al diseño».

EL AUDITORIO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES: LA REBELIÓN EN SU LABERINTO

A pesar de la autocrítica del estudio que, contradictoriamente, se afirmaba en el campo profesional en el mismo momento que señalaba el «juego de procesos ficticios» de los concursos, el proyecto para el Auditorio Ciudad de Buenos Aires tensaría el límite de sus búsquedas metodológicas, materiales y formales. Pero más allá de BELV, el concurso para el auditorio exhibiría, en las diversas presentaciones y en su resolución, los problemas disciplinares de una década iniciada aun con el optimismo del desarrollo, sin presentir la crisis del proyecto moderno: la experimentación en torno a las estrategias proyectuales, la consolidación de grandes estudios, el interés por una tecnología como elemento central de la forma y la voluntad de transformación social a partir de la arquitectura todavía atravesaban una praxis que encuentra en el mecanismo de los concursos su espacio de reflexión.

En diciembre de 1971, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires llamó a concurso para la construcción del Auditorio de la Ciudad en la manzana delimitada por Coronel Díaz, Salguero, Juncal y Las Heras, que había sido ocupada por la Penitenciaría hasta su demolición en 1962.

El programa para el auditorio recogía la demanda histórica de un espacio para la Filarmónica de Buenos Aires. En 1947 Eduardo Catalano había realizado un proyecto en el que había sido asesor el ingeniero Federico Malvarez, quien volvería a officiar ahora como tal. Además de ser sede de las orquestas oficiales, las bases planteaban otros requerimientos ligados a distintas expresiones de la cultura musical. Se proponían, entonces, tres salas de diferentes capacidades —para 3000, 1800 y 500 espectadores—, a las que se sumaban salas de ensayos para conjuntos de cámara o solistas, oficinas directivas, espacios técnicos y administrativos, radio, estudio de grabaciones, biblioteca, así como cafetería, sala de conferencias y garaje. Por otro lado, se establecía que se «organizará el parque público del

⁴⁷ BDELV, «Edificio Berutti 3180», *Summa* nro. 131 (diciembre 1978), p. 52.

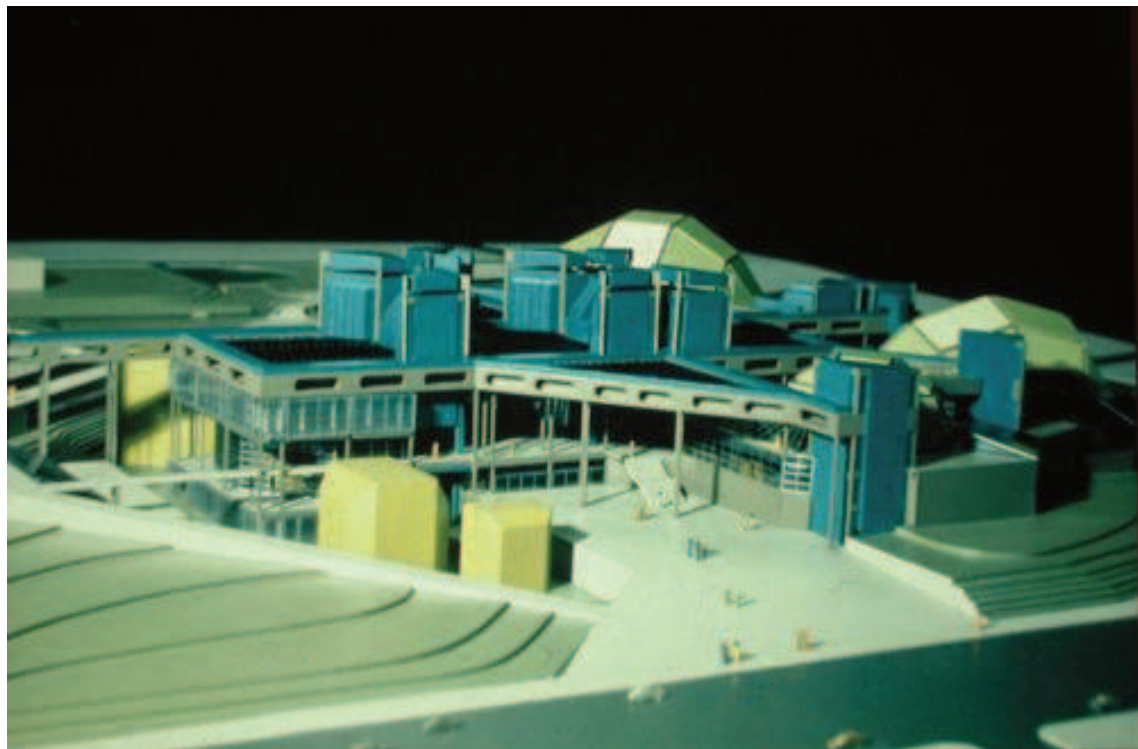
terreno»,⁴⁸ una premisa que, según Rolando Schere, sugería promover especialmente la relación del edificio con la comunidad, evitando privilegiar algún espacio y otorgando una particular calidad a los espacios de servicios.⁴⁹

El concurso fue impulsado por Saturnino Montero Ruiz, el intendente que también promovería el Plan Visual para Buenos Aires (diseñado por Guillermo González Ruiz y Ronald Shakespear). En la elaboración del programa había tenido un rol protagonista la figura de Jorge D'Urbano, crítico de música y director del Auditorio de Buenos Aires, un representante clave de la cultura en una década en que lo nuevo se afirmaba como un valor incontestable. Sin embargo, sería una fascinación por lo nuevo no exenta de escepticismo.

Ya hemos señalado que esa cultura de los 60 se encontraba atravesada por el auge del psicoanálisis, el impacto de las carreras de Sociología o Educación y de los nuevos institutos de producción de conocimiento, que proponían una vinculación efectiva entre Universidad, Estado y empresas. La difusión de las artes prosperaba de la mano de nuevos canales: los premios, las exposiciones y la creación de editoriales como EUDEBA y, en 1966, el Centro Editor de América Latina, que publicaban lo mejor de la producción intelectual de la época. En este marco de efervescencia, la crítica jugó un rol fundamental, señalando y estableciendo nuevos rumbos para una cultura que aunaría lo transgresor de las nuevas generaciones con expresiones tradicionales que se verían sacudidas por la intromisión de una juventud que, a la manera del movimiento antropofágico brasilero de los años 30, deglutía y asimilaba todas las expresiones del campo cultural. Así, el jazz, el tango y el folklore se acomodaban y se renovaban junto al rock; lo nacional y lo popular se nutrían también de la contracultura inglesa o norteamericana y el Instituto Di Tella albergaba y promovía la rebelión en las artes plásticas, la literatura y el pensamiento.

⁴⁸ «Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires», *Summa* nro. 44 (diciembre 1971), p. 14.

⁴⁹ Rolando Schere, «Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires.» *8,66* (noviembre 2013), p. 2.



BDELV. Auditorio para la Ciudad de Buenos Aires. Maqueta.
<http://www.estudioalbertovarvas.com.ar/obras/concursos/1187602327/>

Toda esta renovación cultural se encontraba, sin embargo, jaqueada por un entorno político dictatorial que quizás no hacía más que exasperar el carácter de la revuelta, como aquella de los estudiantes en el X Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en octubre del 69. Al deseo de modernización se sumaba un ideal revolucionario que, en ocasiones, entraría en disputa, precisamente, con el experimentalismo del arte. Como señala Pujol, «la voluntad revolucionaria no tenía mucho sentido del humor»⁵⁰ Así, toda la obra surgida del Di Tella sería criticada tanto desde la derecha por inmoral y descarada como por la izquierda, que la consideraba frívola y superficial.

El resultado del concurso del Auditorio de Buenos Aires fue la expresión acabada del nuevo estado de la cultura de fines de los 60, en la que la arquitectura intentó vencer sus propias limitaciones, recogiendo la experiencia de una década fértil en exploraciones para hacer una apuesta de futuro. Casi todas las propuestas presentadas consagraron esa «arquitectura de sistemas» ya ensayada en los proyectos de hospitales y grandes equipamientos (universidades, estaciones de ómnibus), en la que la disciplina aunaba las aspiraciones formales con las tecnológicas. Pero también algunas propuestas dejarían ver el resquebrajamiento de esos abordajes, de la mano de figuras singulares, como Clorindo Testa o Justo Solsona y su grupo.

⁵⁰ Sergio Pujol. *Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes*. Vol. IX, de Nueva Historia Argentina: violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976), editado por Daniel James (Buenos Aires: Sudamericana, 2003), p. 317.



Antonini, Schon y Zemborain. Concurso para el Auditorio de Buenos Aires. 2do. Premio.

Clorindo Testa y Héctor Lacarra. Concurso para el Auditorio de Buenos Aires. 3er. Premio.

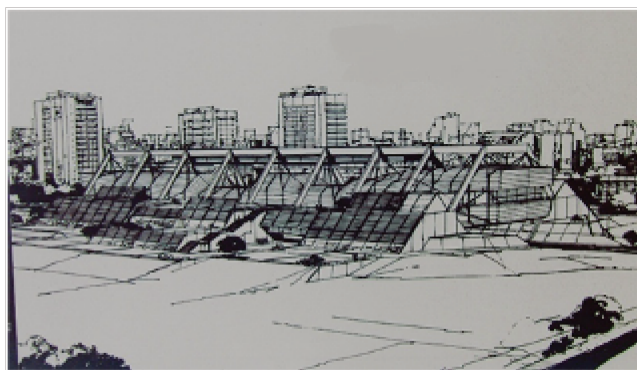
Ya hemos comentado que los concursos llevados adelante durante la década del 60 habían fortalecido el trabajo en equipo, consolidando una práctica en la cual se disolvía la figura del *maestro*. En el término de dos décadas, desde principios de 1960, la Sociedad Central de Arquitectos, en conjunto con diversas instituciones públicas y privadas, llamaría a unos sesenta concursos, en contraste con los menos de veinte convocados hasta ese momento en lo que iba del siglo XX.⁵¹ Así, las grandes empresas y el Estado impulsaron también transformaciones sustanciales en la organización de la disciplina. Y al mismo tiempo, la necesidad de dar urgente respuesta significó, en términos de proceso de proyecto, el retorno a una idea de partido que se constituyó en la más frecuente estrategia para hacer frente a los grandes encargos. Paradójicamente, la historia se hacía presente para resolver la arquitectura del futuro. Algunos de los proyectos presentados al concurso del auditorio daban cuenta de esta condición híbrida en la que se puede entrever ambas lógicas de proyecto: la arquitectura de sistemas y el partido. La primera, a través de la descomposición del programa, permitía una eficaz resolución funcional a partir de componentes espaciales articulados; la segunda como idea fuerte, globalizadora, permitía imaginar una *forma* que otorgara unidad al proyecto.

En el segundo premio (y también en el cuarto y quinto), concedido al Estudio Antonini-Schon-Zemborain, todavía el edificio está concebido como una trama — como un sistema— de elementos heterogéneos, en la que la complejidad programática se exhibe, sin embargo, con una unidad formal poco conveniente: «la propuesta de resolver las dos salas mayores dentro de cajas idénticas para lograr una simetría no inherente al problema [...] rigidiza excesivamente el planteo».⁵² Frente a las imágenes mecanicistas formuladas en estos proyectos y trazadas a fuerza de estereoestructuras, en el segundo premio otorgado a Clorindo Testa y Héctor Lacarra, aflora la sensibilidad demiúrgica de Testa, en la que la *voluntad de forma*, como unidad, se impone sobre el complejo entramado de espacios cerrados, terrazas y puentes: «todo el exterior del edificio es recorrible; es posible subir, trepar y conocerlo, de la misma manera que lo fue Gulliver cuando el pueblo

⁵¹ Liernur, *Arquitectura...*, p. 311.

⁵² «Auditorio de Ciudad de Buenos Aires. Concurso Nacional de Anteproyectos. Segundo Premio. Juicio del jurado», *Summa* nro. 50 (junio 1972), p. 71.

lo encontró acostado ocupando toda la playa...»⁵³ Aunque con otro criterio, también el proyecto (no premiado) de Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly (MSGSSV) se resolvía en una desenfadada poética en la que el edificio se deshacía de los principios tradicionales de la disciplina: una serie de objetos, metáforas de los instrumentos musicales, se entretejía, o se colgaba, de un exoesqueleto que recomponía la *forma* sin otra referencia que esas analogías musicales.



MSGSSV. Concurso para el Auditorio de Buenos Aires. Presentación no premiada.

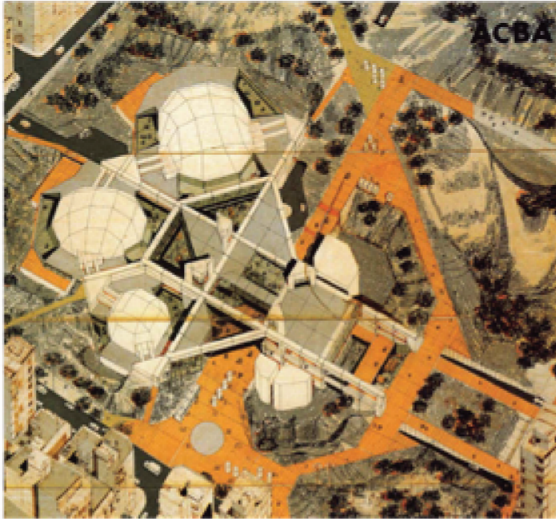
Alentados por las bases del concurso, los proyectos consideraban especialmente dos elementos que conformaban el primer umbral de las ideas: la calle y la plaza, cuya relación con el auditorio —ya sea como compleja imbricación o como entorno que daba marco al edificio— sería determinante. Junto con las formas de la técnica, resonaba el cuestionamiento al funcionalismo tradicional por parte del *Team X* y su llamado de atención sobre la necesidad de (re)construir una vida colectiva. Calles y plazas dejaban su carácter de conectores para construir lugares de ciudadanía. Pero también otras ideas y acontecimientos se sumaban en la exigencia de la arquitectura para ponerse a tono con su propia voluntad de transformación social. De la visita de Reyner Banham a principios de los 60 al X Congreso de la UIA en 1969, llevado a cabo en Buenos Aires, Bariloche y Mar del Plata, calle y plaza constituían los temas con los que la arquitectura iba a ligarse a la vida política: alejándose de la neutralidad de la técnica, repensando los lugares de la expresión popular (un aspecto alentado también por los procesos del «tercer mundo»).

En el turbulento Congreso de la UIA, jaqueado por los estudiantes, la presencia de Dennis Crompton, Aldo Van Eyck, Roberto Segre, Jacob Bakema, marcó también el pulso de las relaciones de la arquitectura en Argentina con el mundo: de sus referencias, sus intereses y la negociación con las propias condiciones políticas, que atravesaban toda práctica. En esa fagocitación cultural por parte de las nuevas generaciones, también era posible hacer convivir la *arquitectura sin arquitectos* con el pop, el metabolismo, la autoconstrucción o las pretensiones *high-tech*. Si el arte ya hacía de la participación, las experiencias sensoriales, el *happening*, su propia forma de rebeldía, la arquitectura debía aún demostrar que podía reformular la reaccionaria frase corbusierana «arquitectura o revolución» para

⁵³ «Auditorio de Ciudad de Buenos Aires. Concurso Nacional de Anteproyectos. Tercer Premio. Memoria de los autores», *Summa* nro. 50 (junio 1972), p. 79.

entrar de lleno en el campo de la lucha política, cuestión que tendría connotaciones trágicas en la década que se iniciaba.

En junio de 1972 se otorgó el primer premio del concurso a BDELV. Eithel Traine había fallecido en marzo de 1972 y el equipo consideró este proyecto como homenaje, fruto de los años de trabajo en conjunto. En el jurado intervenían,



BDELV. Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires.
En Schere, 2013.

además de Jorge D'Urbano y los representantes de la SCA (Juan Manuel Borthagaray fue elegido en representación de los participantes), Hugh Creighton, uno de los más reconocidos especialistas en acústica a nivel internacional, que asesoraba a la Municipalidad, y John Dennison, director del South Banks Art Center, de Londres.⁵⁴

En el proyecto de BDELV se ponen de manifiesto todas las preocupaciones presentes en la *Summa* 43: más allá de la

autocrítica, el estudio no terminaba de evadir los mecanismos organizativos y materiales que había explorado en los años anteriores, en los que cobraban especial significado los repertorios devenidos del pop y *Archigram* («la expresión más espectacular de esa cultura de los 60»⁵⁵) vehiculizados a través de *Summa*, *nueva visión* y, fundamentalmente, *Architectural Design*. Sin embargo, la *forma* propuesta para el Auditorio de Buenos Aires, e incluso las condiciones del concurso (independientemente de la apuesta tecnológica), dejaban entrever una transformación en la práctica disciplinar.

*El auditorio es un proyecto que se desarrolla como una idea y la forma va apareciendo... es una trama, se piensa en relación a ese espacio vacío en la retícula de Buenos Aires, la geometría que pretendemos es totalmente distinta a la retícula... y a la rigidez la retícula. Para que quede como un objeto paisajístico con la plaza y el parque... o sea que se oponga a la forma del entorno, de la ciudad.*⁵⁶

La idea es, en un primer momento, una *representación* mental previa que aún no guarda una clara relación con el mundo material. Será en el curso del trabajo proyectual colectivo que esa idea irá adquiriendo una *forma*. El proyecto fue emergiendo de un intenso debate en el que algunos aspectos, teniendo en cuenta la experiencia previa del Centro Cultural de Mendoza pero también nuevos intereses, fueron decantando para determinar al menos una estructura de

⁵⁴ Cfr. *Summa* nro. 50 (junio 1972) y *Nuestra Arquitectura* nro. 477 (junio 1972).

⁵⁵ Lestard, entrevista..., op. cit.

⁵⁶ Lestard, entrevista..., op. cit. El énfasis proviene del propio Lestard.

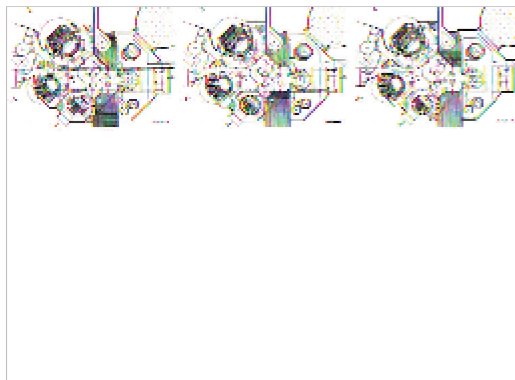
configuración espacial.⁵⁷ En su sentido más profundamente moderno, el (ante)proyecto constituyó un plan, una imagen arrojada hacia adelante, en la que difusamente se insinuaba lo sensible.

La premisa inicial que animaba el proyecto refería a la implantación del auditorio sobre el parque, aprovechando sus desniveles naturales para construir varios sistemas superpuestos: de circulaciones (de usuarios, músicos y de apoyo), de servicios, de actividades. Si en Mendoza esto se organizaba en una estricta separación funcional que daba lugar a diferentes bloques «apilados», en Buenos Aires cada uno de estos sistemas derivó en un entretejido de espacios que adquiriría autonomía formal a partir de dar una respuesta directa a las exigencias programáticas.

En el nivel de la plaza, *foyers* y circulaciones permitían el acceso fluido del público:

...se mantiene la peatonalidad del terreno y su carácter de pulmón verde, para simple esparcimiento, enriqueciendo su actual carácter de mero vacío sin identificar. Por ello el conjunto puede ser atravesado en todas direcciones...⁵⁸

Los músicos y todo el personal contaban con *halls* e ingresos más específicos, que llegaban directamente hacia las salas de ensayo, camarines o a las salas principales. Entradas subterráneas para los automóviles, cruces en altura, plazas y patios públicos trazaban un nuevo paisaje del parque en el que sobresalían las cúpulas de las tres salas de conciertos.



Auditorio para la Ciudad de Buenos Aires. Planta nivel 0.00 y vista de la maqueta. En Architecture..., op. cit. / En <http://www.estudioalbertovaras.com.ar/obras/concursos/1187602327/>

Ya hemos comentado que la experimentación sobre las posibilidades de la relación entre forma y tecnología formaba parte de las inquietudes del estudio, que había resuelto varias de sus obras o proyectos apostando a la prefabricación y a un uso intencionadamente audaz de la materialidad. El Auditorio, finalmente un organismo complejo y disgregado, presentaba espacios heterogéneos en su forma

⁵⁷ En las diferentes entrevistas hay coincidencia sobre un trabajo de discusión colectivo en el que se fue delineando la propuesta del anteproyecto. En cambio, difieren las ideas respecto del modo en que Mendoza constituyó una referencia.

⁵⁸ «Auditorio de Ciudad de Buenos Aires. Concurso Nacional de Anteproyectos. Primer Premio. Memoria descriptiva de los autores», *Summa* nro. 50 (junio 1972), p. 65.

y escala, que podían abordarse de manera diferenciada. Las circulaciones y espacios menores se pensaron tradicionalmente, aunque priorizando el hormigón a la vista y la utilización de premoldeados. Pero las salas, que se hundían parcialmente, haciendo que sus cúpulas facetadas asimétricas se posaran sobre el suelo de la plaza, merecían una cuidadosa resolución no solo en función de los aspectos técnicos que debían salvarse sino también en función de su aspecto significativo.

Aunque el equipo ya había ensayado con las cúpulas de estructura metálica y polietileno en la Exposición del viaje de egresados, ahora se encontraban ante la necesidad de resolver una mayor escala y el problema vital del confort acústico y el aislamiento. Según Lestard, al momento de debatir el anteproyecto se acordó la planta de las salas —una suerte de elipse deformada—, y la decisión respecto de cómo cubrir esas grandes luces provino mayormente de la propuesta del ingeniero, Jaime Lande:

Sabemos que vamos a tener una plaza... y que las salas de ensayo van a estar acá... y las salas acá. Pero la forma, ¿cómo es? Empezamos a hacer dibujos, tensores, distintas cosas, pero... no encontramos el sentido: ¿por qué es de una manera o de otra?... ¿porque nos gusta?... ¿porque se nos ocurre? Entonces [...] Me acuerdo la conversación con Lande: ¿qué es lo más barato? En teoría, una cúpula. Pero esta es una cúpula rara...⁵⁹

La planta asimétrica en un sentido, las diversas alturas, la necesidad de aislar del ruido de los aviones, llevaron a la decisión de utilizar una estructura de hormigón, con unos planos facetados, irregulares, revestidos en metal, que parecían resolver el proceso constructivo, aspecto sobre el que volveremos más adelante.

En la desagregación de la forma del auditorio, BDELV lleva al extremo el pragmatismo funcional expresado en sistemas diferenciados (formal y constructivamente) que habían explorado desde sus inicios como equipo. En 1975, advertirían su necesidad de no caer en el estereotipo de una «sistematización abstracta» o una «homogeneización tecnológica», que debían valorarse adecuadamente para poner en relieve aquello de «particular que hay en todo edificio»,⁶⁰ un criterio explicativo que retomarían posteriormente. En todos estos proyectos los autores explícitamente intentan conjugar los aspectos ligados a la seriación —la *reproductibilidad*— típica de la industrialización, con la *singularidad* de los objetos que, particularmente en el auditorio, se ponía en primer plano:

Hemos pensado el Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires como un edificio fragmentario. Este edificio fue concebido como un organismo complejo sobre una argamasa sistemática de halls, foyers y servicios con tres salas de concierto autodefinidas en su particularidad constructiva, funcional y formal. De esa argamasa, que es la parte del proyecto que responde a las reglas de composición canónicas, se nutren la distribución

⁵⁹ Lestard, entrevista... op. cit.

⁶⁰ BDELV, «Una aproximación...», p. 30.

*compleja de los servicios y los espacios de mayor neutralidad funcional. La otra parte, las salas, en cambio, son partes únicas que no se repiten y que caracterizan típicamente la temática del auditorio. Emergencia de lo particular que hay en todo edificio.*⁶¹

Como señala Liernur, la necesidad de escapar de la producción de una serie de objetos indiferenciados, tuvo en la propuesta de BDELV una resolución que, al otorgar a las salas «el dominio de la capacidad comunicativa de la arquitectura», supuso un momento de quiebre en la reflexión disciplinar sobre la *forma*,⁶² que tendría otras manifestaciones, más marcadamente ligadas al problema del *carácter* —y el partido, aunque esta idea aun no es mencionada—, es decir, en términos más generales, a la historia.

A mediados de 1976, y ya avanzados el pliego ejecutivo y los estudios estructurales, el proyecto fue abandonado en medio de la crisis política e institucional. Así, el Auditorio se transformó en una de las piezas más emblemáticas de los deseos y voluntades de la década del 60, una imagen arquitectónica informada por las potencialidades y también las presiones de su contexto productivo, paradigma de una modernidad *sin adjetivos* e indicio de su propia crisis, cuestión que revisaremos más adelante.

CREATIVIDAD Y TECNOLOGÍA: UNA REVISIÓN INCONCLUSA DEL PROCESO DE DISEÑO

En los años que siguieron al concurso del Auditorio, el estudio se vio envuelto en una intensa práctica profesional y docente. El desarrollo del proyecto técnico del edificio, que abordaremos en otro capítulo, ocupó gran parte de los esfuerzos, ya que las intenciones del gobierno de Saturnino Ruiz era poder entregar la documentación antes de las elecciones de 1973. Sin embargo, los encargos se suceden, obligando a repensar la propia estructura de trabajo. Mientras, en el sótano alquilado para ello, un numeroso grupo de dibujantes prepara la documentación del auditorio, los integrantes de BDELV se dividen para desarrollarlo: unos trabajan sobre las salas, en tanto otros estudian el resto de los sectores.⁶³

Entre 1974 y 1975, dos proyectos todavía ponen a prueba las especulaciones de los años anteriores: el Centro Médico de la Comunidad de San Juan (1973-1975) y la Universidad de Río Cuarto (1974-75), ambos publicados en *Summa* 85, junto a la producción pasada, en un artículo al que titularon «Una aproximación sistemática al diseño». Es preciso poner en contexto este número de *Summa*, algo que, si no

⁶¹ Baudizzone y otros, *Architecture...*, p. 39. Tanto en esta descripción como en la propia publicación, es preciso considerar el ambiente de debate disciplinar y los problemas afrontados. Se trata de una reflexión a posteriori, que incluso es visible en el redibujado de muchos de los proyectos presentados, que adquieren una imagen abstracta, más propia de la representación analítica de inicios de la década del 80.

⁶² Liernur, *Arquitectura...*, p. 342.

⁶³ En las entrevistas hay algunas discrepancias. En común, se señala la participación de Tony Díaz y Alberto Varas a cargo de las salas, aunque queda claro que efectivamente hubo un debate colectivo en torno a su resolución y a la posterior decisión de ensayar las cúpulas en el INTI.

explica, al menos permite comprender esta pausa del equipo en aquellos procedimientos que poco a poco empiezan a ser cuestionados.

El número 85 fue preparado especialmente para participar del concurso que se llevaría a cabo en el marco del XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos, en mayo de 1975 en Madrid, y que llevaba como título «creatividad= ideación + tecnología».⁶⁴ La editorial de Lala Méndez Mosquera introducía el postulado largamente frecuentado—entre ingenuo y optimista— de la creatividad que compensaba una «realidad tecnológica no desarrollada».

En el artículo de Gui Bonsiepe este optimismo se traducía en oportunidad para reivindicar la propia realidad tecnológica, como un punto de partida que desvaneciera la dicotomía entre centro y periferia. Una mirada con reservas, no solo a las posibles deficiencias de los procesos tecnológicos en marcha en los países centrales, sino a las verdaderas posibilidades de «transferencia tecnológica» a los países en vías de desarrollo. La experiencia del concurso para el Proyecto Experimental de Vivienda, en Lima, Perú, (PREVI, en la que uno de los proyectos peruanos utilizaría el sistema de encofrados Outinord), celebrada en sus intenciones, se tornaría un caso ejemplar de la inviabilidad de ese traspaso. Aun si podía haber acuerdo sobre la acción del Estado y la racionalización de la construcción para solucionar el problema de la vivienda masiva, Bonsiepe se cuestionaba sobre el tipo de prefabricación que debería alentarse: «¿sirven los estándares, especificaciones, materiales —y hasta métodos constructivos— desarrollados en la metrópoli para los países periféricos [...]? Probablemente no.»⁶⁵ Atravesado por la lectura de Oscar Varsavsky, lo que luego será llamado el pensamiento latinoamericano en ciencia y tecnología, Bonsiepe era más cauto y comprendía los riesgos, ya a la vista, de una transferencia tecnológica con débiles posibilidades adaptativas y trayectorias incompletas.

Desde el punto de vista de sus significados para el campo profesional, y en términos generales para los procesos proyectuales, Martha Schteingart iba a señalar, junto a la adopción de un sistema tecnológico, la introducción de «un sistema cultural, un criterio de organización institucional».⁶⁶ Esta afirmación ponía de manifiesto dos aspectos para definir la práctica. Por un lado, el rol de las tecnologías en la persistencia de ciertos modos de producción, una vez establecida una cultura empresarial e industrial que pudiera dar respuesta inmediata a las demandas del Estado. Sería el caso del condicionante impuesto por DyCASA —y en general todas las empresas que participaron de los concursos del FONAVI— a unas resoluciones constructivas raramente debatidas en conjunto con los estudios. La otra cuestión que señalaba Schteingart refería a una definición de la creatividad en la que debía negociarse la relación entre arquitectura y tecnología, no ya en el sentido recientemente mencionado de la relación con el sistema productivo, sino en sus aspectos disciplinares: identificando los aportes en función de la realidad en

⁶⁴ El título de la *Summa* era «Ideación + tecnología= creatividad arquitectónica».

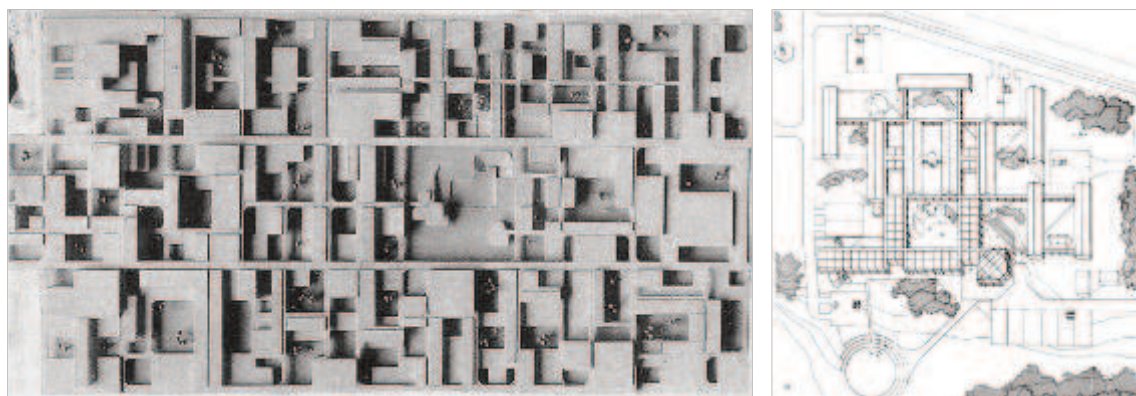
⁶⁵ Gui Bonsiepe, «Innovación tecnológica, ¿pero cómo?», *Summa* nro. 85 (enero 1975), p. 23.

⁶⁶ Martha Schteingart, «Ciencia, técnica y sociedad», *Summa* nro. 85 (enero 1975), p. 26.

la que se inscribía, la obra —el proceso de diseño— ya no se nutría de los «hallazgos de los *form-givers*», sino de los que Schteingart mencionaba como «*concept-givers*», los «creadores de ideas, quienes formulan conceptos para la organización del hábitat», entre los que aludía a George Candilis, Louis Kahn, o Alison y Peter Smithson⁶⁷.

Los escasos dos meses para la preparación del número de *Summa* parecen explicar cierta inercia en BDELV en la presentación de un corpus de obras que se intenta organizar en función del problema de la creatividad en relación con la innovación. Aun así, aunque los términos de la taxonomía replican argumentos anteriores, la reflexión de BDELV se desplaza levemente para pensar su proceso de diseño ya no en los términos de la «creatividad en sentido tradicional», sino como una metodología que consiste en una «forma de organizar problemas para darle solución».⁶⁸ Si una «manera sistemática» permitió «encarar edificios de servicios de gran complejidad», en los que primaba un pretendido anonimato —«menos estilizante»—, tanto los aspectos singulares, que ya comentamos en el caso del Auditorio, como soluciones constructivas que se impusieron sobre el programa, formaban parte de las preocupaciones del grupo, que comenzaba a reformular los términos ya presentes en la ecuación del diseño (flexibilidad, crecimiento, tipologías): «Hoy pensamos que un proceso sistemático de diseño debe permitirnos ver en cada edificio su particularidad y su complejidad a la vez que sus estructura organizativa y constructiva.»⁶⁹

El Centro para la Comunidad de San Juan, que aun replica un sistema de elementos conectados, es presentado sin embargo como un «edificio de dos tipologías», aquellas que corresponden al público y las «naves médicas». En la misma categoría de simplificación tipológica ubican a la Universidad de Río Cuarto, un proyecto que contiene otras referencias.



Candilis, Josic & Woods: Universidad Libre de Berlín, 1966 / BDELV: Universidad de Río Cuarto, 1973-74.

Desde 1973, año en que casi todos vuelven a la docencia en la UBA y en La Plata, Erbin y Lestard se desenvolvían como asesores en Río Cuarto.⁷⁰ El proyecto

⁶⁷ Schteingart, «Ciencia...», p. 27.

⁶⁸ BDELV, «Una aproximación...», p. 29.

⁶⁹ BDELV, «Una aproximación...», p. 30.

⁷⁰ Lestard, entrevista..., op. cit.

encargado al estudio entretejía un «sistema que engloba los datos de una realidad preexistente»: efectivamente, una serie de construcciones anteriores fueron dedicadas a la investigación, en tanto las nuevas construcciones se destinaban a la docencia. El edificio fue publicado en el número especial de *Summa*, editado por Erbin y Varas en noviembre de 1974, dedicado al «ámbito físico de las universidades argentinas». En la presentación del problema de la arquitectura para la universidad, Erbin y Varas recorren los tópicos que atravesarán con intensidad las discusiones universitarias hasta el golpe de estado del 76. Hay una crítica feroz a la «megalomanía» de las estructuras tucumanas, a la disgregación de los espacios académicos y a los campus «segregados de su entorno urbano y social». ⁷¹ Pero también se identifican nuevos esquemas de organización integrados, basados en tipologías insertas en una trama y en una «categoría espacial “cívica” que compone el corazón del sistema», ambas características ejemplificadas en los propios proyectos de La Plata y Avellaneda. Y, aunque producidos en otros contextos, mencionan como notables ejemplos de la necesaria renovación a los proyectos de la Universidad Libre de Berlín (1963) y la de Toulouse (1967), de Candilis (que había visitado la Argentina en 1968), Josic y Woods o a la Universidad Tecnológica de Loughborough (1966), de Ove Arup. Estos modelos parecían convocar las intenciones proyectuales del estudio. Por un lado, permitían escapar a lo que identificaban como confusión entre simplicidad y economía e idealización de la pobreza, que se traducían en pobreza de diseño y de ideas. Por otro lado, permitían repensar los elementos significativos del complejo universitario, identificando el «ajuste» (el término lo tomaban de Alexander) entre la forma y el contexto.

En Río Cuarto se habían construido unos galpones dispersos, «de emergencia», que Erbin y Varas consideraron ejemplos de esa falta de ideas, a los que habría que integrar en una organización coherente. En el proyecto se definen dos conceptos. Ya mencionamos la idea de tipología, cuya definición es retomada tal como había sido expuesta en 1971, como un acercamiento a problemas funcionales y sin preconceptos formales. La segunda idea, que otorga orden a los elementos tipológicos, es la trama:

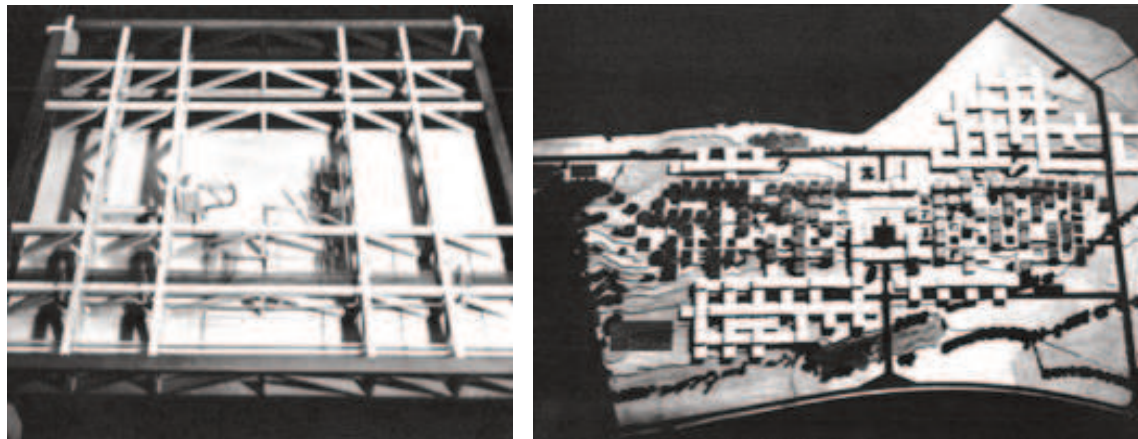
*... se generó una red de enlaces circulatorios que al coser al conjunto posibilitó transformar al disociado grupo de galpones en un área de espacios relacionados y ordenadamente servidos por las instalaciones integradas a la red.*⁷²

Con las limitaciones propias del lugar de implantación, BDELV plantea la universidad como un «sistema abierto» que permite ir agregando actividades en una trama que organiza el crecimiento. Sin embargo, retomando el ejemplo de la Universidad Libre de Berlín, no se trata de una trama regular, sino de una estructura de relaciones que entrelaza espacios de diferentes escalas y proporciones, expandidos en sentido horizontal. Las referencias al proyecto

⁷¹ Jorge Erbin y Alberto Varas. «Arquitectura para la Universidad.» *Summa* nro. 83 (noviembre 1974), p. 18.

⁷² «Universidad de Río Cuarto», *Summa* nro. 83 (noviembre 1974), p. 72.

berlinés implican, además, retomar dos aspectos presentes en las inquietudes de BDELV: la función y la tecnología como dadores de significado y metáfora de un nuevo orden social, y el carácter democrático dado por la horizontalidad del conjunto.

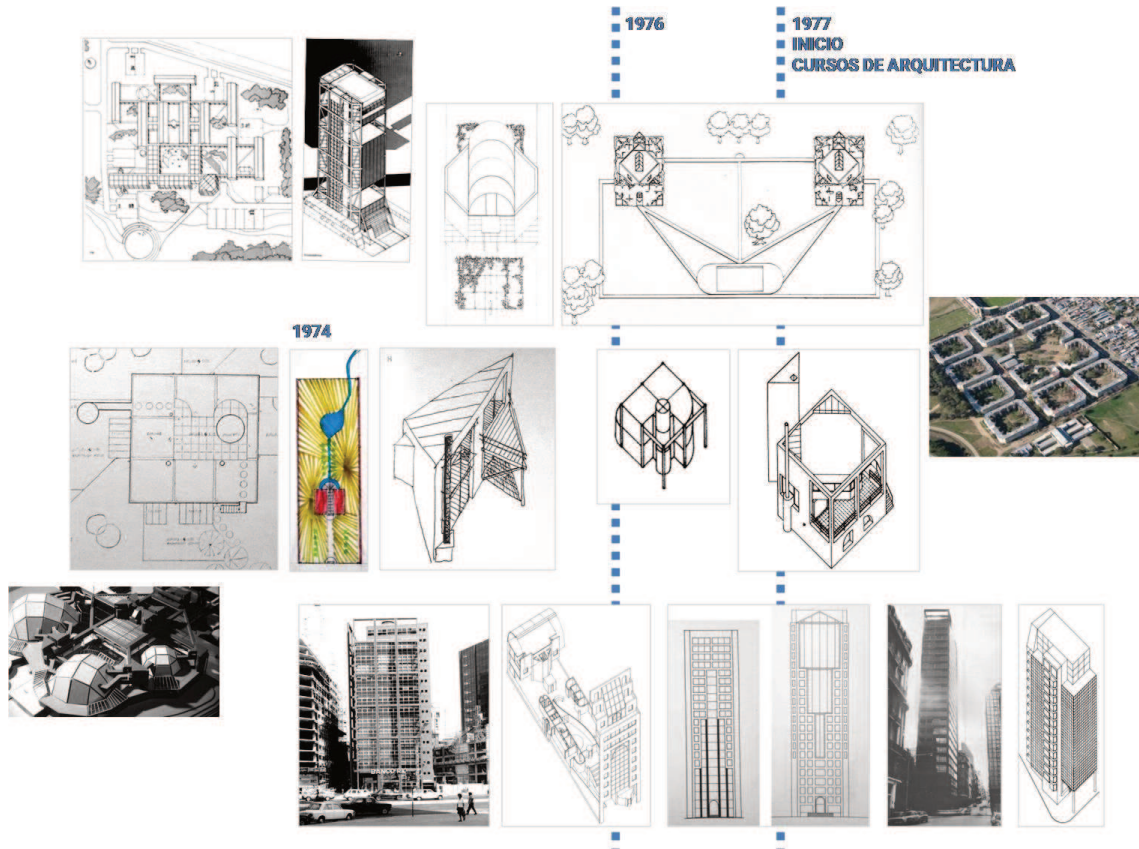


Ove Arup. Loughborough University of Technology. Elemento y modelo de desarrollo. The Arup Journal Issue, 1966.

Las ideas de red, trama, costura, tejido, presentes en las descripciones, serían expresadas con el término *mat-building*, concepto que sintetizaba el tipo de organización espacial presente en los ejemplos mencionados —y en Río Cuarto—, sería acuñado por Alison Smithson en septiembre de 1974 en un artículo publicado en *Architectural Design*.⁷³ La adopción de la técnica y la función y, fundamentalmente, de la propia trama (lejos de los elementos singulares del Auditorio) como elementos significativos también dejaba de lado el aspecto histórico presente en los otros modelos emblemáticos de *mat-building*, como el Hospital para Venecia de Le Corbusier o la *casbah organizada* de Aldo Van Eyck. La ausencia de un sustrato histórico en la reflexión del proyecto, paradójicamente, soslayaba la consideración de la «ciudad universitaria» como un fragmento de ciudad —con sus espacios colectivos o individuales, de intercambio, ocio, etc.—, cuestión no menor en el propio debate sobre los campus y que sería retomada explícitamente en los conjuntos habitacionales.

⁷³ El término es utilizado unos años antes para caracterizar el proyecto de un edificio administrativo en Kuwait. Cfr. Marco Vidotto. *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997); Raúl Castellanos Gómez, Débora Calabuig y Jorge Torres Cueco. «Del *mat-building* a la ciudad en el espacio.» *Revista de Investigación y arquitectura contemporánea*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña, nro. 1 (2011), <https://doi.org/10.17979/bac.2011.1.0.963>

LA TIPOLOGÍA NO ES LO QUE ERA ENTONCES...



Desde mediados de los 70, como hemos señalado, se produce una profunda transformación en la práctica del estudio. El fin de la época de los concursos, con su vorágine de ideas, también significa el fin de una época optimista determinada por el éxito en los mismos, la magnitud de los proyectos y obras en marcha, en la que BDELV mantenía en cierta manera el espíritu heroico que los había reunido durante una década. La crítica inclemente al ejercicio de la profesión que se leía en el número monográfico de *Summa* de finales del 71 parecía haberse disipado en la urgencia de legitimar las propias exploraciones, como se mostraba en la *Summa* de 1975. Sin embargo, si bien los edificios en propiedad horizontal todavía resultaban una continuidad de una metodología de proyecto que ponía de relevancia el programa expresado como sistema formal y tecnológico, paralelamente se revelarán nuevas inquietudes que quedarán manifiestas en los edificios de oficinas —un tema que hasta el momento no había sido específicamente planteado— y la vivienda unifamiliar. Ambos programas operarán como fractura en la experiencia del estudio. Como señala Aliata, «... el corte con la etapa anterior resulta demasiado abrupto. Entre la producción primera y la que caracteriza la segunda etapa no existe debate explícito».⁷⁴ Esta falta de debate podría explicarse, en parte, por la propia dinámica de un estudio que ha cambiado su escala y se ha profesionalizado notablemente en pocos años. Se acumulan obras que obligan —o sustentan— la división interna del trabajo cotidiano: con algunas ideas en común

⁷⁴ Aliata, «Baudizzone...», p. 143.

sobre el tablero, los proyectos pasan a completarse a cargo de alguno de los integrantes del estudio.⁷⁵ Pero también refleja, en cierta medida, los diferentes intereses al interior de BDELV.

Estos diversos intereses permearán una práctica en la que de a poco se hará manifiesta la ruptura en el abordaje del proyecto, en el que se abandonará el procedimiento sistémico de yuxtaposición de partes, haciendo emerger un procedimiento tipológico de control de la forma. La reconsideración de la tipología, ahora como portadora de valores históricos, culturales y disciplinares, encontrará la oportunidad para su debate en los dos programas que mencionamos, el edificio de oficinas y la vivienda unifamiliar.

IMÁGENES PARA EL SECTOR TERCIARIO

Entre fines de los 50 y principios de los 60 el sector terciario experimentó un notable desarrollo, asociado al propio crecimiento de la industria, que tendría la expresión de su lugar principal en el campo económico y político del país en la construcción de sus sedes corporativas y una larga serie de edificios de oficinas. En este devenir, la disciplina daría diversas respuestas a un tema en el que la demanda de significado debería negociar con la técnica y los aspectos políticos embebidos en la producción de un nuevo paisaje urbano.

Pueden señalarse dos hitos en esta construcción: el proyecto de Catalinas Norte y la construcción de la sede para Fiat Concord, en 1957. El primero se encontraba ligado a toda la remodelación del área de Retiro. En 1956, desde el Plan Regulador de Buenos Aires se estableció la necesidad de recuperar un área visiblemente degradada, a la vez que cada vez más integrada al tejido urbano. El plan para el sitio comprendía dos premisas: la construcción de un centro de transporte aéreo, marítimo y terrestre y, por otro lado, la construcción de un complejo de servicios que incluía hotelería, oficinas, salas de convenciones, esparcimiento, etc. El proyecto presentado por la Dirección de Urbanismo preveía la separación de la movilidad, la construcción de dos torres destinadas a hotel y oficinas y una serie de «explanadas, paseos y áreas forestadas» que vinculaban los diversos sectores.⁷⁶ Al año siguiente se introducía la necesidad de establecer un hito urbano, una torre que pudiera actuar como faro de la ciudad, imponiéndose sobre el basamento que unificaba el conjunto. La idea de esta plataforma aún se encontraba presente en 1958, cuando se crea la Oficina del Plan Regulador de Buenos Aires y se establecen como hitos las futuras sedes del Hotel Internacional, el edificio de Aerolíneas Argentinas y el de Agua y Energía. En los años siguientes se suceden los estudios respecto de la factibilidad, aspectos financieros y legales y el reacomodamiento de las actividades que aún quedaban en la zona. Pero también se exhiben las presiones de grandes capitales que sobrepasan a las pretensiones progresistas de

⁷⁵ En las entrevistas esta división de los encargos surge con mucha claridad, ligada al pragmatismo de un equipo que debe abordar una cantidad de proyectos, y expresada en la propia organización física del espacio del estudio.

⁷⁶ Eduardo Jorge Sarrailh. «Catalinas Norte. Evolución de una idea. Resultados.» *Summa* nro. 96 (diciembre 1975), p. 19.

priorizar la ocupación por parte de las pequeñas empresas. En este proceso, alentado por la aprobación, clave, de un nuevo reglamento que permitía la unificación de predios en determinadas zonas, la ciudad asigna los primeros terrenos. Las construcciones iniciales, el Hotel Sheraton (SEPRA, 1969-72), el Edificio Conurban (Ernesto Katzenstein / Estanislao Kokourek, 1968-73) y el edificio de la Confederación Industrial Argentina (actual UIA, MSPGSSV, concursado en 1968-73) pondrían de manifiesto el abandono del plan original, que constituía, como diría luego Katzenstein, un loteo sin posibilidades para el uso común.

La planta general de esa subdivisión contemplaba un lugar para la nueva sede de Aerolíneas Argentinas, edificio para el que se sustentó un concurso a finales de 1974. Las bases destacaban lo que era una premisa para cada una de las torres del nuevo espacio del puerto, su constitución como un símbolo:

Puesto que el edificio será construido por AA será condición que la totalidad del mismo lleve la designación y a los efectos de identificarlo se creará un motivo decorativo fijo o móvil ubicado en el área exterior del edificio, con amplia visibilidad desde el exterior, que incluya en forma destacada el símbolo distintivo.⁷⁷

La otra premisa, que sería crucial para la resolución formal, establecía la construcción en dos etapas: si bien debía presentarse el anteproyecto total, el diseño debía contemplar la construcción de una primera etapa que permitiera la ocupación inmediata, postergando el resto de la construcción para un segundo momento.

El programa presentaba una extraordinaria complejidad que desmontaba la habitual repetición de la tipología del edificio en altura: áreas de atención al público, restaurante, servicios para empleados, zonas de gerencia, recreación, microcine, espacios para la formación (se esperaba ubicar allí los simuladores de vuelo), biblioteca, guardería, centro de cómputos, helipuerto, consultorios. Aun cuando este desafío contaba con el antecedente del edificio de la Confederación Industrial Argentina, apenas finalizado, el imperativo de la etapabilidad imponía todavía un reto que reunía problemas técnicos (principalmente), funcionales y significativos fuera de lo común.

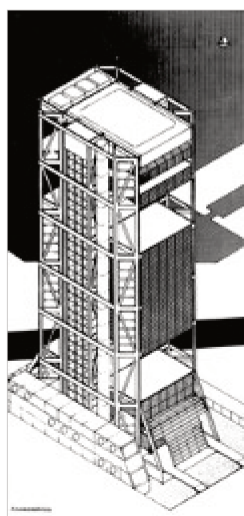
En la crítica contenida en el fallo del concurso, el jurado realizó algunas consideraciones sobre la cuestión de la ejecución gradual, analizando tres soluciones posibles: la construcción de un volumen completo (al que posteriormente se le adicionaría el segundo); la ejecución de una primera etapa y la superposición de la segunda cuando fuera requerido; o, la construcción de una estructura completa que «contenga los vacíos» que serían luego completados. En el primer premio, otorgado a Clorindo Testa, Héctor Lacarra y Francisco Rossi (pero también en el resto de los premiados), el jurado consagró el paradigma de la flexibilidad, de una arquitectura de *plug-in*, concertada con la imagen unitaria de los edificios corporativos propios de la tradición internacional. Pero, además, «con

⁷⁷ «Concurso de Anteproyectos para el edificio de Aerolíneas Argentinas.» *Summa* nro. 96, p.34.

una ingeniosa y atractiva resolución del logotipo en gran escala [...] desde el comienzo el edificio se erige como un gran símbolo catalizador de la empresa Aerolíneas Argentinas y de esa manera aparecen exaltados los vacíos previstos para alojar la segunda etapa». ⁷⁸ Así, esta suerte de obra de arte total expresaba para el jurado la *verdad* de una empresa en expansión y escapaba a la monumentalidad sin ocultar su presente y su futuro.

La sumatoria de edificios singulares del proyecto portuario contrastaba con el pragmatismo del *International Style* de la avenida 9 de Julio y, en menor medida, el propio borde urbano de Catalinas, la avenida Leandro N. Alem.

La nueva reglamentación estimuló la construcción de las sedes de las grandes empresas. Como hemos dicho, la piedra de toque estuvo dada por el edificio de Fiat Concord (1957-61), que desde 1955 poseía el lote y un proyecto, producto de un concurso nacional, que fue descartado. La propia oficina de construcciones de la empresa delineó el que sería el tipo característico: la torre universal y pura que replicaba el modelo del Seagram. Junto a este, también la Lever House actuaba como prototipo. A principios de los 60, el concurso para Peugeot expuso, con pocas excepciones, las limitaciones de las respuestas formales a las pretensiones simbólicas demandadas al mismo tiempo por las empresas y la política.



Predio de Catalinas Norte, 1975.
Edificios de la UIA, Conurban y el Hotel Sheraton.

BDELV. Concurso Aerolíneas Argentinas, 1974-75.

En *Summa* nro. 96 (diciembre 1975)

Este concurso y el de Aerolíneas, sumados al Conurban y el edificio de la UIA (y este aun con las modificaciones sufridas entre el tablero y la materialidad) ponían en cuestión los modelos conocidos. Aunque la UIA carece de la increíble plasticidad volumétrica del Conurban, ambos proponen un lúcido manejo de la planta, con el desplazamiento de los núcleos de servicios y una expresión material inédita: el ladrillo y las carpinterías estándares en el edificio de Katzenstein, el hormigón, «el espacio interior» y el ritmo vertical apenas señalado de una estructura que se oculta en la obra de MPSGSSV.

Sujeto todavía a una fórmula que les había reportado un indudable suceso, BDELV hace de su propuesta para Aerolíneas un ensayo en altura de imágenes anteriores. La expresión del programa acaba configurándose como paradójico mecanismo de

⁷⁸ «Concurso...», p. 36.

«partido», en el cual lo que interesa ya no parece ser la forma completa y total de la torre para una posible «ciudad de los negocios», sino la sumatoria intrincada, apenas atada a la estructura, de cada una de las funciones. La planta se organiza en el sentido del lote, llevando los servicios (dos bloques de ascensores, servicios sanitarios, escalera) hacia las esquinas y los laterales. En sentido vertical, los vacíos entre el alto podio inferior, los pisos intermedios y los que constituyen el remate solo se muestran como tales: vacíos que exhibían con implacable honestidad la ausencia de la segunda etapa. Lejos de mostrarse como un tema unitario, capaz de contener la variedad de problemas de la sede corporativa (lo que incluía la insinuación de la etapa futura), el proyecto casi reproducía en altura el juego de volúmenes y estructuras a la vista del Centro Cultural de Mendoza. Ahora, cinco años más tarde, el tiempo transcurrido y el cambio de programa acusaban indecisiones frente a las nuevas condiciones de producción de una forma cuyas potencialidades y exigencias —estructurales, significativas— apenas si iniciaban a debatirse al interior del estudio.

Luego de una primera experiencia con los arquitectos Lier & Tonconogy, con quienes construyen las oficinas de Libertad 565, el estudio decide promover un consorcio de empresas para la construcción de un edificio, el «Estuario», situado en Reconquista 1104, esquina Rojas, donde inicia el trazado en diagonal de Leandro Alem: «... era un edificio para nosotros [...], iba a ser la primera obra un poco grande que íbamos a hacer. La primera licitación grande...».⁷⁹ En los primeros niveles se instalaría el Banco Río de la Plata, en tanto el resto sería destinado a oficinas.

Frente al Sheraton y el proyecto de Catalinas, el «Estuario» se ubicaba en un espacio ambiguo, dada la «yuxtaposición anárquica y aluvional de edificios de diferentes épocas y estilos», por lo que se proponía la «solución del edificio como un objeto arquitectónico único con identidad propia, diferenciada del entorno urbano».⁸⁰ Esta unicidad se veía acentuada por la particularidad del lote que, a pesar de encontrarse frente a la avenida Alem, no obligaba a la construcción de recova, ya que regía la codificación urbana de calle Reconquista.

El proyecto, a cargo principalmente de Jorge Lestard,⁸¹ independizaba la fachada del propio volumen de oficinas, constituida por un *courtain wall*, de una segunda fachada que reconstruía las líneas de la manzana (haciendo caso omiso de la esquina): «La superposición de las tramas estructurales exteriores, apoyadas en ambos frentes sobre las líneas municipales sugiere con cierta ambigüedad una reintegración del edificio a su virtual entorno construable».⁸²

⁷⁹ Lestard, entrevista..., op. cit.

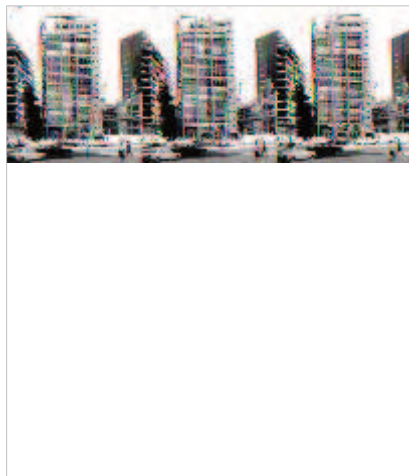
⁸⁰ BDELV, «Edificio Estuario. Reconquista 1104, Capital Federal.» *Summa* nro. 144 (diciembre 1979), p. 41.

⁸¹ Cfr. Lestard, entrevista..., op. cit y Tuzman, entrevista..., op. cit. Natalio Tuzman realizó el pliego del proyecto de la obra.

⁸² BDELV, «Edificio Estuario...», p. 41.

Esa trama estructural externa, que conforma una doble piel y da su carácter al «Estuario», contiene otras ambigüedades que hacen de ella, finalmente, un discurso (devenido ornamento) sobre el progreso. Aunque podría pensarse como una deriva de las exploraciones del edificio de Aerolíneas y toda la serie de propuestas sesentistas de estructuras contenedoras (que tienen una acabada manifestación en el proyecto no construido para IBM de MPSGSSV, de 1971), aquí la exoestructura está lejos de mostrarse como sostén; la planta no deja lugar a dudas, con sus enormes cuatro pilares organizando centralmente el interior. Como ya hemos dicho, las tramas recomponen, independientemente, ambas líneas municipales. Su carácter de trama se subraya en la sección constante de sus componentes, demarcados como tales a través del buñado (en el que resuena Rudolphw) que fragmenta y contradice toda la continuidad de una estructura devenida en pantalla.

En el nivel de la vereda, el patio inglés y las (débiles) columnas de la pantalla



BDELV. Edificio Estuario, 1975-79. En *Summa* 144, diciembre 1979

recuerdan aun al corte del proyecto para Aerolíneas, intentando un podio que ahora, en otra contradicción, pone en valor, a través del ingreso, una esquina invisible en la volumetría. Por otro lado, tanto el entrepiso inferior que conformaba el patio inglés como los tres subsuelos de estacionamiento, que llevaban demasiado abajo la cota de fundaciones supusieron un desafío estructural que ponía en evidencia aún más el carácter irreal de la trama de hormigón. Con el asesoramiento del Ing. Pedregal, el «Estuario», finalizado en 1979, sería además la primera colaboración del estudio con la empresa DyCASA.

En los años siguientes, el abandono de las estructuras como elementos significantes dará lugar a un debate sobre la forma de los edificios de oficinas, que se haría cada vez más manifiesto dentro de BDELV. Entre 1976 y 1980, año en que *Tony* Díaz abandona el equipo, los proyectos evidencian los disensos, fluctuando entre el pragmatismo y las diversas indagaciones teóricas. El canto de cisne de las aproximaciones sistemáticas es dado por el concurso para Segba (1976). Luego el Finvercón (1976), desarrollado por *Tony* Díaz, el edificio de Leandro Alem y Viamonte (1977-78), principalmente a cargo de Erbin (al igual que aquel de Alem y Alvear) y especialmente la torre de 25 de Mayo y Lavalle (1977-78), que quedaría finalmente a cargo de Baudizzone,⁸³ dejarían al descubierto esos nuevos intereses que atravesaban —y dividían— al grupo.

⁸³ En todas las entrevistas realizadas hay acuerdo sobre un debate previo de las ideas, a veces más o menos intenso, y luego el desarrollo individual de los diversos proyectos. Las «autorías» señaladas aquí fueron emergiendo de estas entrevistas (y consultas específicas), más allá que las obras fueran publicadas siempre con la autoría compartida.

Con su ingenua metáfora de las infraestructuras de energía, el edificio propuesto para Segba no puede estar más alejado del Finvercón. Este, cuyos bocetos hace Tony Díaz en diciembre de 1976 revela el devenir de una idea de proyecto que ya no transforma el programa en un sistema de partes acopladas y —generalmente— tecnológicamente diferenciadas, sino que recupera los (propios) materiales de la arquitectura, en términos de *elementos* históricamente definidos.

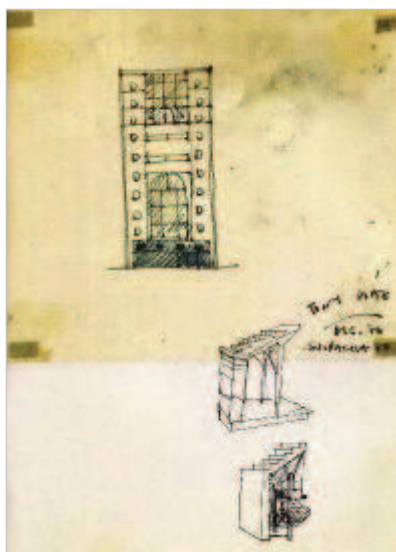
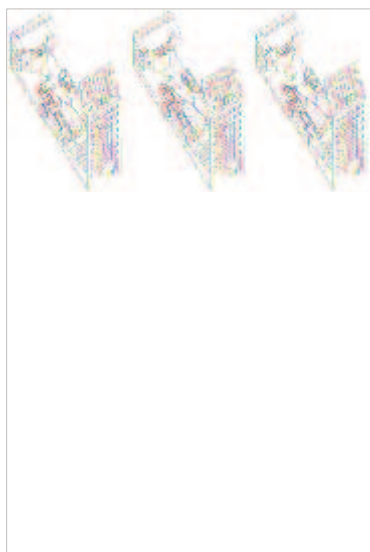
El edificio —sede de una empresa financiera y oficinas— se implanta sobre una estructura preexistente de subsuelos para cocheras. En la planta baja se ubica el local comercial, que se continúa hacia el fondo de la parcela, donde se desarrolla en varios entresijos cerrados con una bóveda de cañón corrido. Luego de siete niveles tipo el edificio se retira de la línea municipal, ubicándose en las últimas plantas una serie de oficinas en dúplex.

Si bien en varios escritos, como veremos, el estudio y Tony Díaz en particular establecerán el tema de la fachada como tema principal del proyecto, la resolución de la planta baja y de las oficinas sobre el fondo de manzana también despliegan una reflexión que evidencia el interés por la arquitectura como lenguaje —aunque aquí no tenga la fuerza discursiva que cobraría en el edificio de Diana Agrest y Mario Gandelonas de Medrano 172, esbozado en 1977—. En la cota de la vereda se inicia un recorrido acentuado por una serie de objetos que construyen el espacio. Hacia las oficinas, la escalera lleva al ingreso, en cota +1,70, y al hall con las circulaciones verticales. Estas, separadas de la medianera, se leen en planta como un objeto autónomo. Del otro lado, el acceso a las oficinas incorpora las escaleras al interior del espacio que se va entreabriendo, limitado por la curvatura del tabique que divide ambos ingresos. Las oficinas posteriores adquieren completa autonomía formal, separadas del volumen principal y señaladas por la bóveda, materializada en chapa, que construye un adentro de marcada retórica tecnológica, con los conductos de aire acondicionado colocados a la manera de arcos de medio punto.

Aun sin finalizar su construcción, el edificio aparece en *Summa 132*, de enero de 1979, en un artículo titulado «Acerca de las fachadas y otras cuestiones...». En el mismo número se publican otros varios artículos organizados en torno a la representación y la arquitectura como texto. Además del ya mencionado, BDELV publica «Acerca de los conjuntos de viviendas y otras cuestiones...», Leopoldo Iglesias ensaya una aproximación al problema del «lenguaje gráfico», se exponen también los fundamentos y algunos de los ejercicios llevados adelante en los «Cursos de Arquitectura» y se divulga la traducción de «La belleza de las sombras», de Jorge Silvetti, originalmente publicado en *Oppositions* en el verano del 77.

En estos textos, y en particular en los firmados por BDELV, se hace presente el campo disciplinar con sus elementos y procedimientos autónomos, tal como —al mismo tiempo que Díaz comienza a proyectar Finvercón— comienzan a plantearse en los primeros ejercicios de los Cursos de Arquitectura. Cabe señalar esa rara simultaneidad entre las hipótesis proyectuales y su inmediata puesta a prueba en

la materialización. Casi podría decirse que se trataba de una hipótesis escrita en su construcción, como lo será, de alguna manera, el Barrio Centenario.



Edificio Finvercón, 1976-1980.
Axonometría en: Díaz, *Textos ...*, p. 53 / Croquis en: Díaz, *Incertidumbres...*, p. 119.

Para Tony Díaz, en Finvercón el tema que se discute son las fachadas: su «autonomía» frente al programa y por lo tanto hacia el espacio interior y, devenido de esta premisa de la autonomía, su «composición», la «posibilidad de encontrar leyes independientes para su diseño».⁸⁴ Más tarde, Díaz argumentará también que el punto de partida era la situación urbana de la mayoría de los edificios de oficinas, entre medianeras, por lo cual el interés «queda entonces limitado a su "iconografía"»,⁸⁵ de ahí que la fachada —y las medianeras— se tornasen el tema principal de la composición.

Esta idea —ciertamente académica— de la fachada como elemento ideal de la *escritura* de la ciudad, exhibiría de manera paradigmática los conflictos entre la planificación y los nuevos intereses económicos en la forma en que se estaba constituyendo el borde de Retiro y Catalinas, la Avenida Leandro Alem. Pero si Catalinas aun podía mostrarse con su propio orden, inesperada «ciudad de los negocios» que se alzaba como catálogo de la sociedad terciaria —incluyendo sus contraejemplos, como el Conurban—, en Alem estos conflictos darían lugar a una condición híbrida entre la voluntad urbana de unidad y las necesidades de la arquitectura de representación.

La imposición de construir la recova y la altura fija —si bien no obligatoria— intentaban una uniformidad que parecía difícil de aceptar para la disciplina y sus nuevos comitentes. En pocos años el resultado oscilaba entre el carácter objetual del CASFPI (MSGSSV, 1974-81) y la *adecuada* respuesta de Mario Roberto Álvarez de la ampliación de la Bolsa de Comercio (1972-77). El edificio de MSGSSV, fruto de un concurso, se separaba completamente de sus medianeras, poniendo precisamente en cuestión la continuidad de la fachada urbana. Por otro lado, su volumen ahuecado anulaba todo valor asignado al *courtain wall*, creando su propio

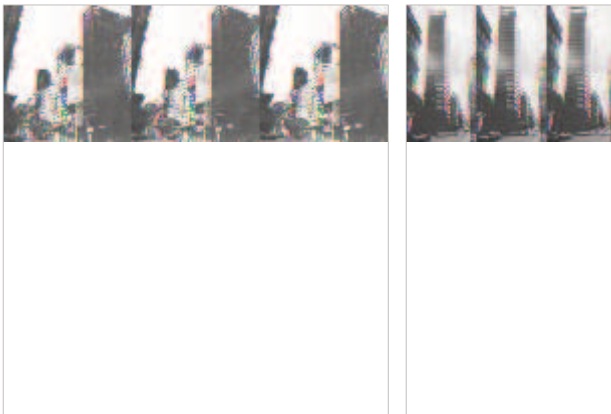
⁸⁴ BDELV, «Acerca de las fachadas y otras cuestiones...», *Summa* nro. 132 (enero 1979), p. 66.

⁸⁵ Tony Díaz. *Apuntes de Arquitectura* (Buenos Aires: Concentra, 1981), p. IV.

sistema de significaciones. En cierto sentido, en el juego de sus referencias también se encontraba el cercano edificio de la UIA, ahora despojado de su piel (pretendidamente) transparente.

Para Francisco García Vázquez, que había visto frustrado el proyecto para el área,

Los recientes edificios construidos sobre Leandro N. Alem fuera de esas normas (torres edificadas entre Lavalle y Tucumán, entre Tucumán y Viamonte y en la esquina de Viamonte, nada agregan a ese sector de Buenos Aires. El primero, de altísimo FOT incompatible con cualquier criterio urbanístico aporta a nivel peatonal solo espacios de reducidas dimensiones [...] no concretan una conquista peatonal-espacial para el ciudadano porteño. El construido entre Tucumán y Viamonte, si bien criba la manzana y permite su penetración visual y peatonal, lo hace a través de dos pasillos flanqueados por altísimas medianeras, con un resultado que se aleja de configurar una solución espacialmente feliz. El de la esquina de Viamonte, por la configuración del lote, solo representa un negativo «aprovechamiento» del terreno.⁸⁶



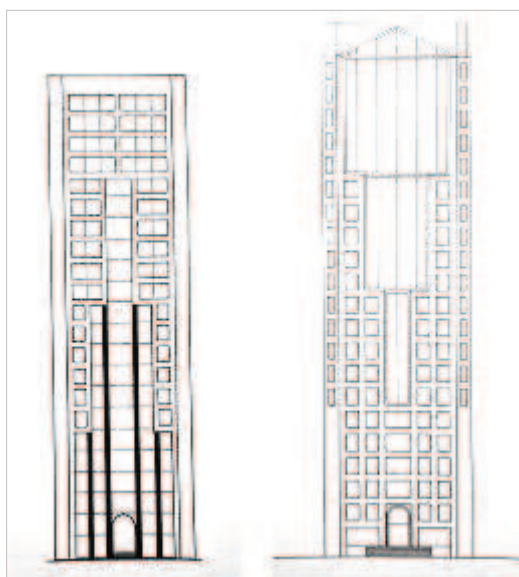
De izquierda a derecha: Edificio CHACOFI (Mario Roberto Álvarez), CASFPI (MSGSSV, 1974-81), Torre del Río (BDELV, 1977). En *Summa* nro 171/172.

La última torre aludida es la Torre del Río, proyectada entre 1977 y 1978 por BDELV y construida por DyCASA. Como ya dijimos, es atribuida mayormente a Jorge Erbin. El terreno tiene frente por tres calles; el edificio se organiza despegándose de la medianera a partir de un volumen bajo, lo que produce uno de esos huecos sobre Alem reprochados por su ruptura con la ya imposible unidad de la fachada sobre la Avenida. Los autores aprovechan el desnivel de 25 de mayo y organizan un ingreso en doble altura. Aun cuando la trama estructural se apoya indiferenciadamente, enlazándose con el edificio lindero, es evidente que la recova no es un dato de la forma. La sobria resolución de la torre, con su inmaterial coronamiento, tampoco discute la tipología del rascacielos. Tampoco lo hará el edificio de Alem y Marcelo T. de Alvear (1979), cuya autonomía se ve subrayada por los dos niveles de la vecina casa historicista (y por su materialidad y la volumetría del núcleo de servicios).

⁸⁶ Francisco Garzía Vázquez, «La nueva city: imágenes y opiniones», *Summa* nro. 171/172 (febrero 1982), p. 44. El primero de los edificios mencionados es el CHACOFI, de Mario Roberto Álvarez.

Si la exigencia de recova parecía poner entre paréntesis el problema del basamento, este asunto quedará expuesto en el proyecto de la Torre 25 de Mayo (cuyos primeros bosquejos son de 1977), ubicada en la esquina de 25 de Mayo y Lavalle y también construida por DyCASA. Aquí, mucho más que una discusión sobre accesos, espacios servidos y sirvientes, liberación de la planta, etc., se hará evidente el velado debate sobre la composición del edificio en altura: su carácter representativo, la necesidad (o no) de la expresión del programa, la autonomía de la forma, la organización (clásica) en un basamento, la repetición de una serie de pisos y un remate.

Alrededor del proyecto se plantearon dos argumentos diferentes, expuestos en el artículo de *Summa* de 1979 ya mencionado, «Acerca de las fachadas y otras cuestiones...». Autonomía de la fachada y por lo tanto «composición», independientemente de las sugerencias programáticas, daban lugar a dos diseños conceptualmente distintos. Un primer dibujo muestra la composición según Tony Díaz, para quien «el problema estático no era necesario reflejarlo: *no* era necesario. Le interesaba más hacer una torre que fuera un pórtico enorme de 21 pisos con su fachada.»⁸⁷ Cuatro pilares señalaban ese vacío que se iba cerrando en altura, haciendo, para Díaz, «un uso discreto» del *courtain wall*. Para Miguel Baudizzone, en cambio, la torre era un tema que representaba las cuestiones



Dos proyectos para un edificio en esquina. A la izquierda, la propuesta de Tony Díaz. A la derecha, la propuesta de los otros integrantes del estudio BELV. En: Tony Díaz. Apuntes de Arquitectura, 1981.

estáticas. Debido a lo exiguo del lote, la estructura resistente se resolvió en el perímetro de la planta, desplazando los servicios hacia uno de los bordes:

*El resultado volumétrico es el de un doble envase, uno pesado, de hormigón, cuyo espesor es mayor a medida que se desciende siguiendo, en parte, las necesidades de acción del viento, y uno liviano, la piel vidriada del edificio para oficinas que aumenta su superficie a medida que nos acercamos a la terminación de la torre [...] y la presencia de la estructura es menor.*⁸⁸

Este argumento técnico, supuestamente opuesto a los

⁸⁷ Luis Ibarlucía, entrevista de María Martina Acosta (Buenos Aires/Santa Fe: 30 de abril de 2021).

⁸⁸ «Edificio para oficinas, 25 de Mayo esquina Lavalle, *Summa* nro. 171/172 (febrero-marzo de 1982), p. 66. Evidentemente este argumento técnico sobre la acción del viento fue parte del debate en el grupo, ya que es mencionado por Luis Ibarlucía en estos términos en la entrevista citada, tanto como en la entrevista realizada a Natalio Tuzman. Cfr. Ibarlucía, entrevista..., op. cit y Tuzman, entrevista..., op. cit

argumentos teóricos, mostraría sin embargo algunos desfasajes con lo construido: la planta expone con claridad las columnas que recorren la fachada internamente, independientemente del muro vidriado: la envolvente de hormigón no deja entonces de tener sus propias reglas compositivas. Las buñas en horizontal, el ahuecado y la progresiva desaparición de esta envolvente, constituyen una retórica que enfatiza la idea de contenedor (en lugar de su condición estática).

Como en el Estuario y la Torre del Río, el edificio casi disuelve el basamento separándose del nivel de vereda a través de un patio inglés, por sobre el que las escalinatas de acceso llevan al hall semiabierto. La memoria señalaba sin embargo a los volúmenes sobre la medianera como soporte visual del inicio del edificio. Con otros enunciados, el edificio mostraba su propia voluntad formal, acentuada por la composición clásica del proyecto original, que coronaba la torre con una suerte de frontón, no construido.

En los términos disciplinares que interesaban a Díaz, la torre como *tipo* exhibía su carácter ilusorio, condicionado por un escenario en el que la supuesta primacía de la técnica también mostraba su incapacidad para construir un discurso satisfactorio para la Arquitectura.

LAS POSIBILIDADES DE LA ESCALA DOMÉSTICA

Sin las exigencias que planteaban los edificios corporativos, también las casas construidas durante esos años muestran la transformación en la concepción del proyecto, las nuevas referencias y los ensayos que transitaban, sin solución de continuidad, entre la práctica y la teoría. Las casas también dejarían de ser, quizás en un cambio más abrupto, sistemas de espacios unidos por corredores para empezar a ser objetos sobre los que discutir algunos temas (propios) de la arquitectura.

En febrero de 1976, Díaz publicaba en *Summa* un artículo en el que especulaba sobre el carácter modélico que podían tener las casas como objetos de la reflexión proyectual. El punto de partida de la argumentación no se encontraba (quizás no tan extrañamente, si se piensa en el proceso de crítica que con diferentes grados de tenacidad, convicción o posibilidades intentaban llevar adelante los miembros del estudio) en los procesos de diseño sino en el significado de la industrialización para el campo de la arquitectura. Díaz señalaba la separación de los arquitectos de la «fábrica», la ausencia de «repetibilidad» y la «falta de verificación de los diseños»,⁸⁹ características que, si eran esenciales a la producción industrial, se volvían más o menos escurridizas para la arquitectura. En este contexto, las casas ofrecían, dadas sus condiciones más acotadas, principalmente en los tiempos, la oportunidad de constituirse en «modelos» o «prototipos», tanto desde el punto de vista tecnológico como —lo que aparecía con mayor claridad— conceptual. En esta conceptualización, Díaz considera a los lugares del habitar como la síntesis entre la organización de los usos y la construcción, una síntesis que construye significado a través «de la “imagen” (a priori o construida), porque ella es la única que tiene

⁸⁹ Antonio Díaz, «Las casas: prototipos + ideas», *Summa* nro. 98 (febrero 1976), p. 30.

significación.» Hay en el texto una identificación entre imagen e idea, y serán las casas, para Díaz, mucho más que cualquier otro tema, las que permiten verificar «una arquitectura de ideas». Aunque otorga a la casa un carácter prototípico y experimental, la reproductibilidad de la experiencia era el horizonte deseable, en la medida que pondría a prueba formas y tecnologías, ajustados a los usos reales y con sus propios significados.

Es interesante señalar cómo estos temas intentarían transferirse de la casa unifamiliar a los conjuntos, constituyendo ensayos siempre presentes tanto cuando parecía primar una lógica productiva, como en el caso del Barrio Centenario como, varios años más tarde del barrio santafesino, Díaz reflexionara sobre estas cuestiones en el conjunto de viviendas para Río Cuarto (1983).

Pero también hay otra traducción que se produce en el tiempo, alentada por la experimentación sobre las casas: la que lleva de la idea de partido a la clave tipológica. El partido, en la acepción que se impuso en años de concursos urgentes y soluciones inspiradas, quedaba ligado a una invención que descartaba un camino (¿lógico?) de laboriosa investigación sobre la forma, premiando el «gran gesto» capaz de resolver en la velocidad del croquis la buena forma del diseño. Y aunque despojada —en principio— de sus materiales históricos, la investigación sobre la forma de las casas constituirá una minuciosa exploración sobre los elementos de la arquitectura y su composición.



Casa en Vicente López, 1974. Dibujo Tony Díaz. Gentileza Jimena Díaz Gorfinkiel y Margarita Gorfinkiel. Foto grafiado por Carlos Rabinovich / Casa en country 1, 1975 / Casa en Country 2, 1975. En Summa nro. 120, enero 1978.

En las casas publicadas en ese año 76, se repiten temas en los que confluyen los intereses del equipo, algunos de los códigos formales que sustenta(ba)n su trabajo y una reflexión sobre la estructura compositiva en la que se dejan adivinar los diálogos de *Tony* Díaz con Justo Solsona y, fundamentalmente, Rafael Viñoly, así como con Diana Agrest, Mario Gandelonas, Jorge Silvetti y Rodolfo Machado. La amistad y los intereses compartidos con los primeros llevarían a la creación de los Cursos de Arquitectura⁹⁰; el grupo emigrado a Estados Unidos sería una referencia inevitable para expandir y afirmar una trama de reflexiones teóricas que

⁹⁰ Gorfinkiel, entrevista..., op. cit. Margarita Gorfinkiel comenta con nitidez la amistad entre ellos y sus parejas, así como la cena entre Viñoly y Díaz en la que deciden la creación de los Cursos, la noche previa al golpe militar del 76. También el propio Tony Díaz reconoce en Apuntes... el apoyo de Machado y Gandelonas para el proyecto de Finvercón, lo mismo que el apoyo de Viñoly en las ideas para las casas de Ing. Maschwitz.

encontraba su mejor expresión en los dibujos, utilizados como privilegiado objeto de las especulaciones arquitectónicas.

En enero de 1978, en la publicación de ese conjunto de casas proyectadas a partir de 1973 -algunas solo ideas, otras en construcción-, BDELV señalaba

*Los dibujos [...] Intentan componer un «texto» que, excediendo los límites de lo que significa la CASA, muestra la preocupación y la elaboración de ciertos temas de la arquitectura. Estos son: 1. La composición a partir de un **volumen** simple y único; 2. El uso de la **simetría**; 3. El desdoblamiento y/o la desaparición de la **fachada**.⁹¹*



BDELV. Casa Lande, 1974. En *Summa* nro. 120, enero 1978.

El escrito sintetizaba —literalmente, ya que como sería habitual, unas pocas líneas daban pistas para leer la consiguiente serie de dibujos— algunos rasgos que se habían ensayado desde los proyectos para las casas Berardi (1973-74), Lande (1974-75), y Allocco (1975) así como otras proyectadas en Pinamar (desde 1973).

Con diferentes recursos materiales y compositivos estas premisas se presentan de modo en mayor o menor medida paradigmático, condicionadas también por los entornos o los comitentes. La casa construida para el ingeniero Jaime Lande en el barrio de Nuñez conjugaba la idea de un volumen —restringido por las exigencias de retiro del lote— con unas fachadas que, si bien no llegaban a desdoblarse, al menos construían una serie de leves desplazamientos. Los desniveles y patios rehundidos, por otra parte, construían un paisaje que desarmaba sutilmente la unidad del volumen original de la casa. En algunos de estos elementos es posible descubrir rasgos que incluso se trasladarían a los edificios —el patio inglés, el podio—.

En algunos de los proyectos siguientes se intensificará la contraposición entre lo construido y lo natural: particularmente en las casas para un country en Pennsylvania (1976), una larga serie de geometrías, intersecciones, máscaras, en las que es evidente la alusión a los procedimientos compositivos del neorracionalismo de los *Five Architects*, y en la casa Celorrio (1977, Maldonado) en la que esta referencia (¿que transforma lo contemporáneo en el código a ser desmontado y reelaborado?) es ineludible.

⁹¹ BDELV, «Acerca de las casas y otras cuestiones...», *Summa* nro. 120 (enero 1978), p. 71. Las comillas y resaltes tipográficos en el original.

La construcción de un paisaje que incorpora la naturaleza como elemento de la composición está presente de modo evidente en los proyectos de estos años. No se trata solo de la naturaleza en su carácter sublime sino como material caótico capaz de hacer desaparecer a la propia arquitectura.



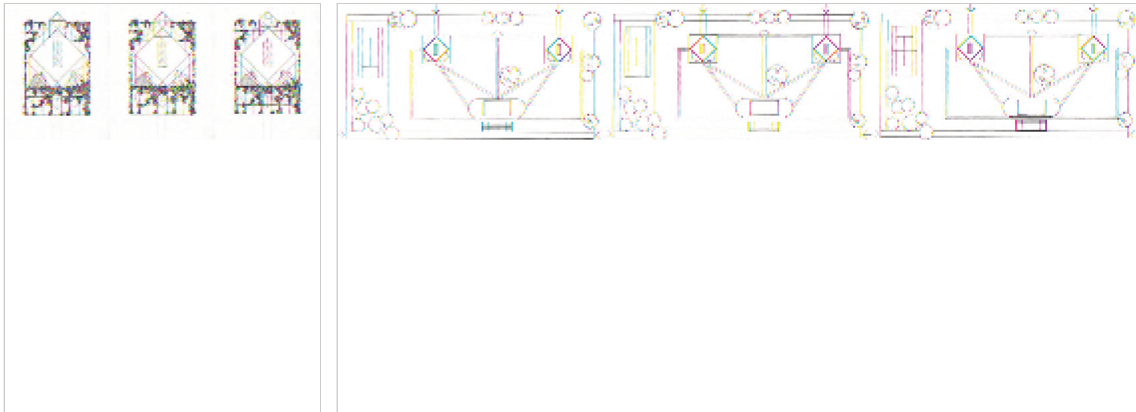
BDELV, Casa Berardi, 1973.
En *Summa* nro. 98, febrero 1976.



Casas de fin de semana / Casa López Isnardi, 1975. Croquis Miguel Baudizzone. En *Summa* nro. 98, febrero 1976.

El croquis de una casa en Vicente López (1974) o la casa Berardi, con su extraordinaria planta palladiana (¿o quizás un recuerdo de la House II?) exponen el registro de una naturaleza abstracta; en cambio en las casas Alloco o López Isnardi, o algunas de las de Pinamar, el verde follaje conforma muro, pantalla o pérgola: materiales vivos que acentúan, en su contraste, el carácter artificial de las composiciones. El simple volumen original se desdobra, se horada y al mismo tiempo se recompone a partir de la simetría axial y las diferentes tramas: en esta *búsqueda paciente*, en esta repetición de un volumen centralizado y al mismo tiempo amplificado por la naturaleza, se constituye una tipología que, como definiera Quatremère de Quincy, debe servir de regla al modelo.

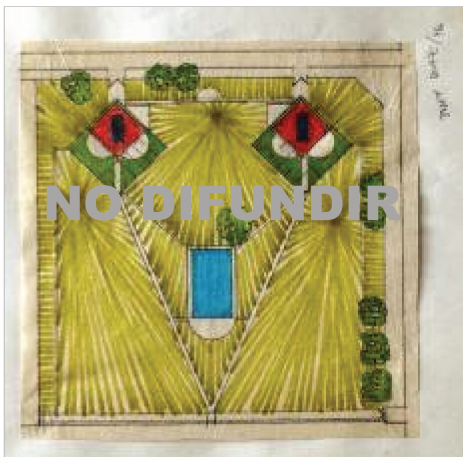
UNA INFRAESTRUCTURA CLÁSICA: LAS CASAS EN MASCHWITZ



BDELV. Casas en Maschwitz, 1976. En *Summa* nro. 120, enero 1978.

Corolario de estas indagaciones son, sin duda, las casas gemelas construidas en Ing. Maschwitz. En su proyecto se encontraban las tres premisas enunciadas: simplicidad del volumen, simetría, desdoblamiento de la fachada. Pero aun las casas encerraban otras ideas que, desarrolladas en la (aparente) simplicidad de la pequeña escala doméstica, servirían luego como posibles soluciones para proyectos mayores.

Las casas de Maschwitz se construyeron en un terreno adquirido por *Tony* Díaz y Alberto Varas, cercano a la quinta familiar de Miguel Baudizzone. La propuesta de *Tony* fue construir dos casas gemelas que compartieran algunos servicios. Además de las premisas generales, otros elementos hacían de las casas artefactos modélicos: las escaleras relacionadas con el lucernario, las tramas cargadas de enredaderas que evocaban las cercas floridas de las casas populares, pero también la composición con pocos elementos y el recurso de la repetición.



Tony Díaz. Dibujo para las casas en Maschwitz, 1976. La estructura exterior aun es paralela con el volumen de la casa. Gentileza Jimena Díaz y Margarita Gorfinkiel. Fotografiado por Carlos Rabinovich.

Giacomo Barozzi da Vignola. Villa Lante, Bagnaia, c. 1566

En un primer bosquejo, las dos casas estaban unidas por un canal. Luego, el canal se transformaría en senderos que llevaban a la pileta en común, en el eje de simetría. Desde el principio, la casa era un cubo de mampostería de dos niveles en el que la escalera articulaba el espacio interior, reafirmando su centralidad. En el exterior, un segundo «cubo virtual constituido por una malla metálica recubierta

de vegetación»⁹² generaba un patio privado, un pequeño espacio intermedio. Para Díaz, esos pocos elementos expresaban casi esencialmente una *idea*, un pensamiento construido. En un texto de varios años más tarde, hará referencia a la simplicidad de la composición con dos elementos iguales, trayendo la memoria de la Villa Lante, atribuida a Vignola, en la que dos villas se conjugan con los jardines, fuentes y grutas ordenadas sobre un eje⁹³. Pero aquí, en Maschwitz, la abstracción de la composición simétrica, visible solo en planta, se envuelve con una naturaleza que transforma cada vivienda

... en una «casa árbol». La vegetación desmaterializa así el volumen y lo oculta en parte, disolviéndolo en el paisaje, a la vez que protege el interior y las terrazas de los rayos solares y provee privacidad entre ambas viviendas.⁹⁴

Esta trama metálica cubierta de verde es en cierto modo un recuerdo de *Archigram*, más que la piel abstracta, manierista y artificial de los ejercicios de resonancias neoyorkinas.

Como en Finvercón, y como ocurrirá en el Centenario, las casas superponen múltiples trazados, «como si fueran distintos modos de escritura superpuestos»: mampostería, luz, escalera, metal, vegetación, parque, piscina.

En los innumerables escritos, borroneados y publicados una y otra vez, en los que Tony Díaz reflexiona sobre la arquitectura, algunas pocas veces menciona la idea de una *colección*. Lo hace en la introducción a sus «Apuntes de Arquitectura», esa publicación limitada, casi casera,⁹⁵ en la que también yuxtapone sus modos de escritura: un pequeño texto, sus croquis, los geométricos. Y una organización de la representación que también es una colección: ya no de proyectos, sino de ideas que se expresan a través de bocetos, plantas, axonometrías, cortes, elementos en función de los cuales se estructura el índice.

Hay algo benjaminiano en la colección que hace Díaz. Colecciona ideas de arquitectura, materiales que no siempre renuncian a sus funciones originales al acomodarse en el proyecto. Y es que según Díaz, «... son el resultado de un pensamiento arquitectónico estrechamente ligado a la posibilidad concreta de su realización.»⁹⁶ Lo que es común es ese sustrato, esa *mesa de disecciones* que permite acomodar los elementos de arquitectura, es la memoria, no exenta de nostalgia, del propio Díaz: la experiencia de los barrios y las casas de Buenos Aires,

⁹² BDELV, «Casas en Maschwitz», *Summa* nro. 138/139 (julio 1979), p. 56.

⁹³ Tony Díaz. «Acerca de la composición con dos elementos». En *Textos de Arquitectura* (Buenos Aires: CP67, octubre 1987), p. 161. El texto fue publicado originalmente en *Summa* nro. 200, junio 1984.

⁹⁴ BDELV, «Casas...», p. 56.

⁹⁵ La publicación, de solo cien ejemplares, fue realizada artesanalmente por Gabriel Feld en 1981, pasados ya dos años de la separación del estudio. Allí Díaz selecciona aquellos proyectos que representan emblemáticamente su modo de pensar la arquitectura. Hay proyectos compartidos, realizados en el seno del estudio, y otros realizados ya junto a Feld, Chapi D'Angelo y Luis Ibarlucía. Cfr. Gabriel Feld, entrevista de María Martina Acosta. New York/Santa Fe, (7 de mayo de 2021).

⁹⁶ Díaz. *Apuntes...*, p. II.

las villas italianas, la comprensión de unos ciertos elementos universales — clásicos— de la arquitectura: la simetría, la geometría, la naturaleza. Aunque ya ha descubierto a Aldo Rossi a través de *2C Construcción de la Ciudad*, es decir, a través de esos primeros esbozos del italiano sobre la idea de la «ciudad análoga», Díaz no lo dice, pero deja ver en las casas de Maschwitz su herencia de *objetos de afecto* apoyados sobre el verde.

04/ LAS IDEAS (EN EL CÍRCULO MÁGICO DE LA DISCIPLINA)

Sin la fe del arquitecto en que las líneas definidas geoméricamente engendrarán algo más, más substancial todavía, discernible mediante el dibujo, sin la fe en el mensaje genético inscrito en el papel, no hay arquitectura¹

El epígrafe de Robin Evans, en el inicio de *Incertidumbres*², refleja —sin embargo— la tenaz certidumbre de Tony Díaz respecto del indefectible valor del dibujo en su capacidad prefigurativa: es decir, como proyecto. Como en tantos libros o artículos a lo largo de su vida, construye un texto a partir de las palabras y los dibujos, desde esbozos borroneados a complejos geométrales que *traducen* ideas para que puedan constituir, finalmente, «pensamiento construido».

Los pequeños croquis delineados por Díaz para el Barrio en 1978, que revisaremos a continuación, exhiben con intensidad esa capacidad —esa necesidad— conjetural del dibujo. Y expresan, en unas pocas líneas, las varias ideas puestas en acto para debatir los problemas de la arquitectura y la ciudad, no solo aquellos que emergían en la resolución de un conjunto de viviendas.

Para Quatremère de Quincy:

Idea significa, de acuerdo a la palabra griega de la cual deriva y de acuerdo a la definición teórica recibida, esa especie de imagen que producen y dejan en nosotros las impresiones de los objetos. Así idea e imagen son, desde el punto de vista metafísico, dos sinónimos.

[...]

Esta última palabra [imagen] refiere sin embargo exclusivamente a la representación que se opera en nuestro espíritu, de todo lo que abraza un sentido externo; y decimos con mucha propiedad, aferrar y sostener las imágenes del ser corpóreo. En este orden de cosas, el uso quiere que podamos servirnos de la palabra idea, y decimos indistintamente la idea o imagen del sol, tener la idea o representarse la imagen de un hombre, de una estatua, de un edificio. Es por esto que la palabra idea pertenece al vocabulario de las artes y el dibujo.

Usamos por lo tanto esa palabra en arquitectura para expresar la impresión que dejan en el espíritu los objetos que pertenecen al arte de construir, y decimos tener la idea, conservar la idea del plano de un monumento, de su elevación, de sus ornamentos, etc. Nos servimos de la

¹ Robin Evans. «Introduction» *The Projective Cast. Architecture and its Three Geometries* (1995). Trad. en: www.bazaramericano.com.

² Tony Díaz. *Incertidumbres / Uncertainties. Documentos de Arquitectura* (Puerto Rico: Arquitectura Veintiuno, 2002).

*misma palabra cuando se trata de la invención o de la composición de un edificio.*³

Por fuera del ámbito de la moral, las imágenes son portadoras de aquello que la *imaginación* es capaz de proponer, enlazando, ensamblando, componiendo unas representaciones mentales que establecen diversas relaciones con el mundo sensible. Para Alberti, ese mundo sensible era el mundo de la naturaleza, cuyos principios —su armonía, sus proporciones— debía imitar la arquitectura. Para la Ilustración, la mediación con la naturaleza se da a través de la geometría.

El dibujo sustituye, se suma, se superpone a la palabra como representación de los mundos sensibles. Es el objeto privilegiado en la traducción primera —el esbozo, el trazo más o menos difuso— de la idea, y es el objeto fundamental del proyecto, que revela el edificio:

*En arquitectura, el dibujo no es realizado según la naturaleza, sino antes que la construcción; no es tanto producido a partir de la reflexión sobre la realidad fuera del dibujo, sino que producirá una realidad que terminará siendo exterior al mismo.*⁴

Para Evans, la hegemonía del dibujo en este proceso nunca ha sido desafiada: «La actividad más intensa es casi siempre la construcción y la manipulación del artefacto final; los estudios preliminares se proponen alcanzar una definición suficiente como para que el trabajo final comience». Y este trabajo presupone la certeza entre la afinidad del dibujo y la construcción, en la posibilidad de una *traducción* adecuada, aun cuando en esta traducción, en este mover de un lado a otro, haya cosas que puedan doblarse, romperse o perderse⁵ (para construir un nuevo sentido).

En los pequeños croquis se esconden, además de la promesa de la construcción, otras huellas que postergan la materialidad para poner en acto una paciente reflexión sobre la disciplina. Cada trazo en lápiz remite también, como escribe bellamente Daniele Vitale, a «...un paisaje interior y antiguo. Como si algo que descansara en nuestra memoria reapareciera fragmentariamente en la superficie, encarnando, sin que se hubiera notado, una exigencia general y humana de forma»⁶

Los dibujos recuperan esa exigencia de una memoria personal, casi íntima, la del propio Tony Díaz: su apego por el barrio de su niñez, Mataderos —y todo lo que encerraba: los corrales, el bullicio de las calles, la simplicidad de lo cotidiano— y por la ciudad de Buenos Aires —su geometría, su historia, la infinita repetición de

³ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy. *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archeologiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. Tome Second (Paris: Librairie d'Adrien Le Clere, 1832), p. 2, en <https://gallica.bnf.fr/>. Traducción propia.

⁴ Robin Evans. *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (Cambridge: The MIT Press, 1997), p. 165.

⁵ Evans, *Translations...*, p. 154.

⁶ Daniele Vitale. «Los recorridos de la realidad.» En *Incertidumbres / Uncertainties. Documentos de Arquitectura*, de Tony Díaz (Arquitectura Veintiuno, 2002), p. 261.

sus manzanas, el río—. Pero a pesar de construir esa memoria interior, Díaz hace explícito ese despliegue de lo múltiple no solo en lo que será la necesaria traducción del papel a lo irreducible de lo construido, sino también en los escritos, las conversaciones, la labor docente. En cada momento asomaban problemas varios, dispersos y a la vez entrelazados en el tiempo y la geografía. Entonces, con las inevitables superposiciones iremos reponiendo a continuación esos elementos de la memoria —personal y disciplinar— que emergen en esos primeros trazos a lápiz.

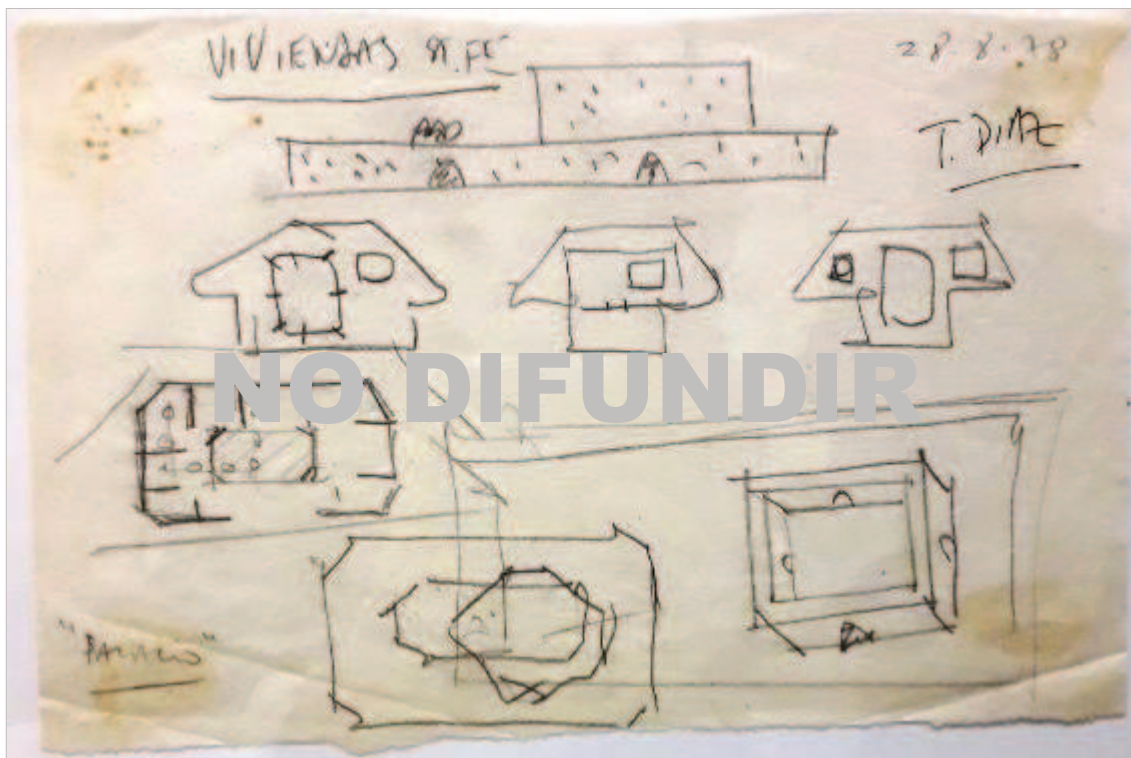
En el arco de tiempo de la construcción del barrio, esos bosquejos se articularían con escritos, ensayos, fotografías, publicaciones, ensayos proyectuales, componiendo y fijando una narración. Al volver sobre la diversidad de ideas enunciadas en esos trazos, esperamos desmontar un discurso historiográfico en el que sedimentaron el procedimiento tipológico y la figura de Aldo Rossi como referencias casi únicas del proyecto. Probablemente, en el proceso del dibujo a la construcción, no solo la traducción hacia lo material produjo otras derivas, sino que fue produciendo una interpretación que abandonaba otras posibles interpretaciones, escondidas tras el laberinto de la repetición (de fotos, de explicaciones).

TRAZOS SOBRE PAPEL CUADRICULADO: LA MANZANA Y EL PALACIO

El 28 de agosto de 1978 DyCASA envió un telegrama, firmado por el arquitecto Hugo Gilardi, solicitando una prórroga para la apertura de la licitación. Hace casi un mes que se ha abierto la convocatoria para la construcción de 1000 viviendas en Santa Fe y faltan poco más de veinte días para la entrega. La empresa, que como hemos visto, tenía decidido presentar dos proyectos, aun no contaba con el compromiso de la Municipalidad de Santa Fe respecto del terreno de El Pozo. Por lo que los primeros bosquejos fueron realizados para aquel del Barrio Centenario.

Es bien conocido el borrador de *Tony* Díaz sobre papel cuadriculado, fechado el 30 de agosto de 1978, con diferentes esquemas para el barrio. Pero hay otra serie de bosquejos, unos días, antes, el 28 de agosto, en la que propone una solución que llama «palacio» y que luego aparece mencionada —aunque no dibujada y, por lo tanto, una incógnita— en la segunda serie.

Los dos bosquejos son, entonces, además de una serie de ideas para el barrio, un increíble indicador de las condiciones de producción de los concursos, con sus implicancias para el funcionamiento del estudio y el proyecto. En un mes la empresa constructora debió evaluar terrenos y tener las certezas necesarias sobre la factibilidad, los aspectos técnicos y legales contenidos en cada elección.



Tony Díaz. Dibujos para el Barrio Centenario. 28 de agosto de 1978. Fuente: Archivo Díaz. Gentileza Jimena Díaz Gorfinkiel y Margarita Gorfinkiel. Fotografiado por Carlos Rabinovich

¿Cuáles son las ideas contenidas en estos pequeños croquis? ¿Cuáles son las reflexiones, las voluntades, los debates que se esbozan? ¿Qué certezas presuponen, qué incertidumbres deberán transitar todavía hasta devenir en edificio, conjunto, parte de ciudad?

Los croquis del 28 de agosto no parecen tener el carácter casi didáctico —o más aun, de manifiesto— de aquellos sobre papel cuadriculado. El terreno del Centenario se repite varias veces: exploraciones de una organización en bloque que refieren a una —posible— tipología: el «palacio», tal como se menciona abajo a la izquierda. Un primer esbozo en el que Díaz ensaya, según Vitale, esa «...dimensión intermedia, ubicada entre el edificio y la ciudad o entre el edificio y el territorio construido».⁷ En la parte superior, una vista muestra un conjunto compacto con dos ingresos y también dos niveles que ocupan la mitad del terreno. Aunque el trazo es rápido, un borrador que ordena llenos y vacíos, es posible advertir que los ingresos están constituidos por unos arcos (de medio punto, arquetípicos) distintos de la composición palladiana que finalmente tendrá el Centenario.

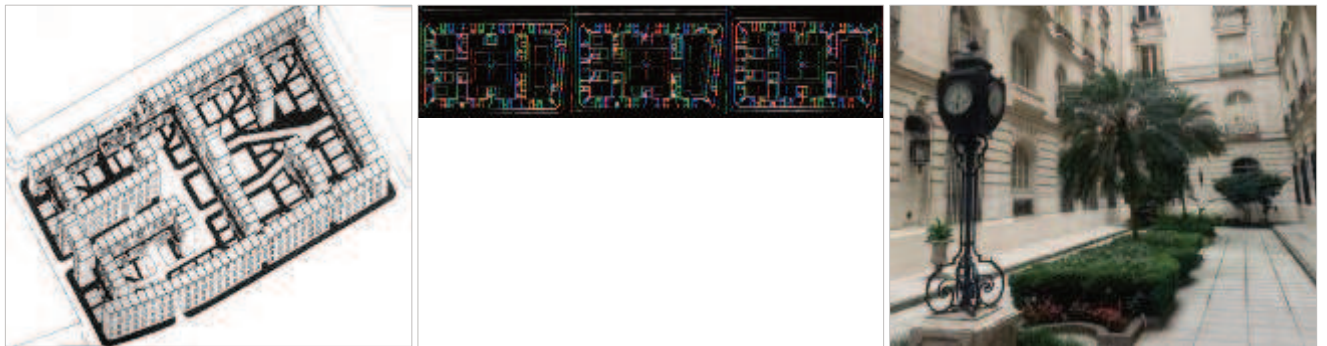
Las cinco plantas presentan variaciones en la ocupación del suelo, indagando sobre un mismo objeto: el edificio único que ocupa y constituye la manzana. Una plaza central, patios de diferentes escalas, uno o dos ingresos jerarquizados: Tony Díaz recordará en diferentes ocasiones esta opción del «palacio» como otro de los

⁷ Vitale. «Los recorridos...», p. 261.

ensayos sobre la organización de la vivienda masiva y la construcción de una parte de ciudad. En 1985 dirá:

... se me ocurrían dos o tres alternativas. Una de ellas era reivindicar de nuevo el monoblock tradicional, organizándolo de otra manera. Otro tipo de alternativa era la de hacer edificios complejos, como «palacios» de vivienda, a partir de patios, etc.; y pensé también que otra manera de organizarlos era a través de una estructura del tipo damero.⁸

En estos esbozos, que luego serían desarrollados por Alberto Varas, asomaban varias referencias, presentes, como ya señalamos, en la memoria de Díaz. No solo los recintos de Mataderos y las casas populares con patios, balcones y escaleras



Michiel Brinkman, Spangen Quarter, Rotterdam (1919). <https://hiddenarchitecture.net/spangen-quarter-housing/>

Fermín Bereterbide: Barrio Los Andes (1926-28). Archivo digital FADU UBA

Henri Azière. Palacio de los Patos (1929). <https://palermonline.com.ar/>

que contenían la vida cotidiana, sino también algunas casas colectivas de los años 20 que comenzaban a ser objeto de una mirada crítica. Díaz menciona el conjunto de Spangen (1919), en Rotterdam, de Michiel Brinkman —que conocía de su estadía en Europa— y el conjunto Los Andes (1926-28), de Fermín Bereterbide.⁹

En el primero, Brinkman organiza una manzana que encierra patios y plazas de distinta escala en torno a los que se ubican las viviendas, conformando un conjunto complejo que combina pabellones y fachadas consolidadas. Al interior, las viviendas se articulan alrededor de los pequeños jardines y de una calle en altura que, en el segundo piso, recorre el perímetro. La intención de conformar un espacio acogedor, con diversos grados de privacidad es notable también en el conjunto de Bereterbide: una transformación del interior de la manzana en *locus* de la vida en común, que (para Díaz) no necesariamente significa comunitaria. Los patios, como intentaban ser los patios de Santa Fe (en todos los bosquejos), podrían ser lugares de encuentro, de juego, de ocio, pero al mismo tiempo de paso y de soledad; podrían ser espacios no utilizados y aun así esenciales para dar su carácter al conjunto. Díaz consideraba estas configuraciones que reformulaban la

⁸ Sociedad Central de Arquitectos. «Diálogo con el Arq. Antonio Díaz.» En *Textos de arquitectura*, de Tony Díaz. (Buenos Aires: CP67, 1987), p. 182.

⁹ Las referencias a ambos conjuntos se encuentran en «Conversación con Tony Díaz» *a/ambiente*, nº 29 (Centro de estudios y proyectación del ambiente: diciembre 1981), p. 16.

escala del barrio —su preocupación en el orden del espacio urbano—, como soluciones posibles: la prueba estaba en la propia construcción del Centenario.¹⁰

La contenida domesticidad de Spangen o de Los Andes está lejos de la elegancia de otras de las referencias que conformaban el universo de soluciones habitacionales que interesaban a Díaz. Por un lado, los palacios de Londres que había conocido a principios de 1970; por otro lado, el Palacio de Los Patos, la casa de renta construida en 1929 en el barrio de Palermo. Allí viviría Díaz durante casi diez años antes de emigrar a España en 1988.¹¹

Con su patio central y su trama de patios menores, con sus espaciosos e iluminados departamentos, estos «palacios» solo podían ofrecer una imagen para repensar la relación entre la vivienda y un espacio cuyo carácter quedaba por definir (en su uso y su significado): ¿común?, ¿íntimo? En cualquier caso, el enorme salto de escala que implicaba pasar de 150 viviendas a las casi 1300 que se propondrían para Santa Fe obligaba a considerar estas relaciones en función de la inevitable condición urbana que asumían.

La última variante presente en el croquis del 28 de agosto no es más que una solución arquetípica del «palacio»: un bloque completamente simétrico, con cuatro ingresos y un solo patio (¿plaza?) central. En su repetición, esta tipología devendría en la manzana del Centenario.

El dibujo en papel cuadriculado tiene fecha 30 de agosto de 1978. Refiriéndose a él dice Gabriel Feld que «en el momento que se hace el proyecto de Santa Fe, Tony hace un dibujito que es básicamente muy fundacional para todo eso. Es un dibujito hecho en papel cuadriculado... (dibujaba muchísimo, como garabatos...)».¹² El dibujo, los dibujos, tienen entonces la fuerza argumentativa de un partido, atravesado por la inmediatez. Hay, fundamentalmente, tres ideas que Díaz ensaya y que serán desarrolladas —por él y por otros en el estudio— en los proyectos que DyCASA les contrata.

Hemos trabajado en estos proyectos con tres modelos básicos según el tipo de terreno, la orientación y la ubicación de la ciudad. Estos fueron: la manzana, el bloque alineado (a la usanza de los viejos racionalistas que tuvimos en la Argentina) y el conjunto tratado como un único edificio complejo.

[...]

Estos distintos «modelos» fueron desarrollados elaborando un cierto conjunto de ideas que se repiten una y otra vez. Una de ellas es la de

¹⁰ «Conversación...», p. 16.

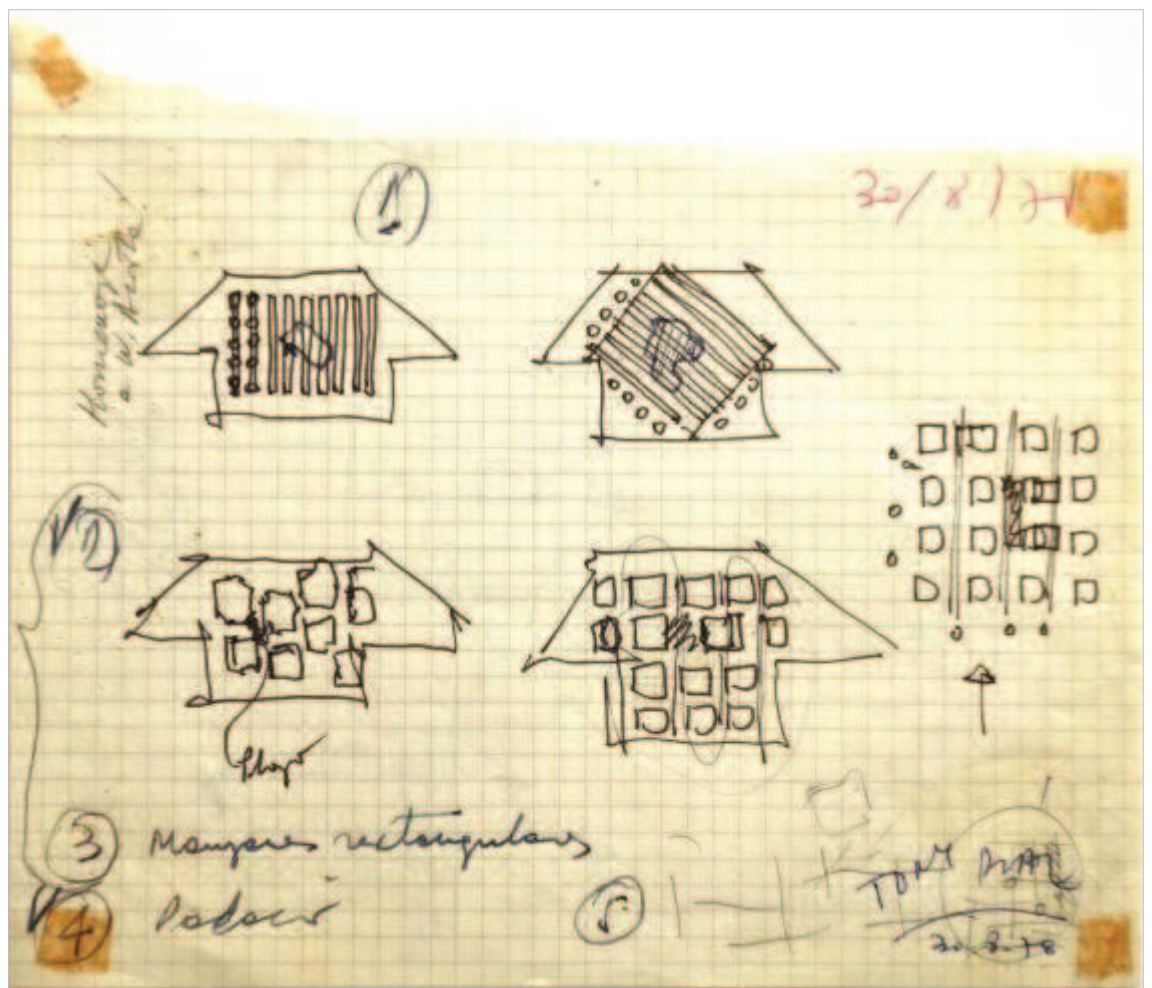
¹¹ Aunque de las entrevistas no se desprende con precisión la fecha en que la familia compra el departamento en el Palacio de los Patos, es evidente el interés alrededor del año 78. La referencia a los palacios londinenses en Tony Díaz, entrevista de Carlos Rabinovich. *Conversaciones con Tony Díaz* (Madrid: inédito, 2012).

¹² Gabriel Feld, entrevista de María Martina Acosta. New York/Santa Fe, (7 de mayo de 2021).

*tratar esos conjuntos como colección de elementos iguales y repetidos que más que disimular hay que controlar arquitectónicamente.*¹³

En esta reflexión posterior, Díaz pone en acto dos aspectos que atraviesan sus preocupaciones proyectuales y que serían claves para el Centenario: la construcción de una colección y la repetición como principio de composición. Estos elementos se mostrarían complementarios, dando lugar a una estructura capaz de soportar variaciones y superposiciones: todo aquello que había sido largamente ensayado en Suipacha 68 o en las casas de Maschwitz reaparecía para conformar un «catálogo de soluciones urbanas para un problema específico y al mismo tiempo un repositorio de ideas más generales para desarrollar en otros lugares y en otras circunstancias».¹⁴

Efectivamente, cada esquema pone en juego una memoria y un debate.



Tony Díaz. Esquemas para el Barrio Centenario, 30 de agosto de 1978. Fuente: Archivo Díaz. Gentileza Jimena Díaz Gorfinkiel y Margarita Gorfinkiel. Fotografiado por Carlos Rabinovich.

En la parte superior, Díaz dibuja la silueta del terreno del Centenario —el norte, que no aparece dibujado, está a la derecha— con dos variantes de una misma idea:

¹³ Antonio Díaz. *Apuntes de Arquitectura*. Vol. 052/100 (Buenos Aires: Edición independiente, 1981), p. V.

¹⁴ Gabriel Feld. «Querido Tony,» en Díaz, *Incertidumbres...*, p. 266.

el homenaje a Wladimiro Acosta, que luego tomará forma en el proyecto para 1500 viviendas en Neuquén. Abajo, dos esquemas de una trama de manzanas, que ocupan de distinto modo el terreno y en las que se borronea la plaza central. Al costado, unas manzanas en las que se insinúa vagamente la posibilidad de una unidad mayor. Escrita, la variante cuatro, el palacio, sobre el que ya había ensayado algunos esquemas en el boceto del 28 de agosto.

Las enseñanzas —la figura— de Wladimiro Acosta fueron una presencia constante en Tony Díaz, quien, como ya hemos comentado, había sido su alumno en la facultad, como también lo habían sido durante un año Baudizzone, Lestard y Varas.

Para Díaz, Acosta representaba la posibilidad cierta de confrontar con la estructura histórica de la manzana: un escrito de 1995 sobre Buenos Aires da pistas sobre esto. Para él, la arquitectura moderna en la Argentina de los años 30 había tenido que enfrentar

*«... un conflicto casi insalvable: la manzana de 130 x 130 metros que limitaba la construcción indefinida de bloques de vivienda. [...] Solo algunos racionalistas (notablemente Wladimiro Acosta) se dieron cuenta del desafío que esto representaba para las propuestas de aquella época y se plantearon el conflicto [...] La contradicción entre la manzana y los modelos modernos no fue resuelta. La manzana siguió siendo la estructura urbana fundamental y, también, la forma de crecimiento en la periferia».*¹⁵

El esquema de Díaz encuentra la oportunidad para construir en la periferia santafesina una serie de bloques en tira en los que resuena el proyecto de Isla Maciel, que Acosta desarrollara con sus estudiantes en 1960. El giro del conjunto podía interpretarse como otro guiño al maestro: «Su programa para la arquitectura (y para una enseñanza clara y ortodoxa) podía resumirse en muy pocas palabras: vivienda, clima, bajos costos y buena construcción. Es decir, mejor ciudad, sol, y vida para todos».¹⁶ Pero también ese giro sumado a la línea de árboles que rodeaba el conjunto, remitía nuevamente a las casas, en las que la naturaleza literalmente se enredaba para transformar el espacio construido.

Si en este primer esbozo el apego por la figura de Acosta lo comprometía en la confrontación con la condición histórica de la ciudad, en el segundo planteo, la manzana emergía como un verdadero *objeto de afecto* que lo aferraba a su propia memoria, a unos intereses que lo llevarían a una persistente exploración en la que el barrio ocuparía el lugar privilegiado, estableciendo una perfecta equivalencia entre la idea dibujada, la idea escrita y la obra. Aunque para Díaz el dibujo siempre era un modo especial de la argumentación, las urgentes circunstancias del concurso hicieron que debiera reunir los fragmentos de sus reflexiones en esos bosquejos, a la espera de una reescritura, una fundamentación a posteriori, que llegaría bajo la misma forma de la obra y, luego, de innumerables escritos y

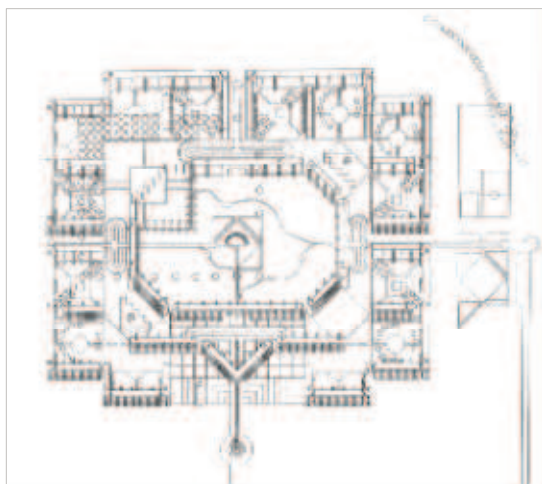
¹⁵ Tony Díaz y Damián Quero. «Buenos Aires ideal» En Díaz, *Incertidumbres...*, p. 52.

¹⁶ Tony Díaz. «Wladimiro Acosta». En Tony Díaz. *Tiempo y Arquitectura* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2009), p. 45.

conversaciones. Nos detendremos sobre la manzana como principal objeto del proyecto más adelante.

El tercer esquema, el del edificio complejo, denominado como «palacio», apenas era una sugerencia escrita con el número cuatro. Había sido el objeto de los primeros esbozos y sería parte del debate con Alberto Varas, quien iba a madurar principalmente esta idea inicial.¹⁷ La exigencia de los tiempos de la licitación obligaba a valerse de un procedimiento —tipológico— que permitiera el necesario e inmediato desarrollo de la documentación.

Como vimos antes, los primeros esbozos de este proyecto fueron planteados para el Barrio Centenario, a la espera del convenio de venta que otorgaría la



BDELV. Propuesta para Barrio El Pozo, 1978 (el «palacio»). No construido. En: Textos..., p. 54

Municipalidad sobre los terrenos de El Pozo, sobre la ruta 168, convenio que finalmente no se obtendría. A pesar de esto, DyCASA decidió presentar la segunda propuesta, con la intención de ampliar sus posibilidades de ganar la compulsión. Esto constituyó la oportunidad para, al menos en el papel, imaginar, discutir sobre los otros modos de construir ciudad: la escala de los patios, la escala de los edificios, de los recintos, la diversidad dentro de todas esas

plazas internas que podría llegar a tener el barrio.¹⁸

Para Varas, el proyecto del Centenario intentaba, más allá de del esquema *a priori* de resolución de la trama urbana, «... que esta fuera una *forma* capaz de sostener las nociones de complejidad e identidad indispensables para producir un entorno urbano integrado.»¹⁹ Varas explica el barrio como el intento de crear un espacio tipológicamente conocido, «con una identidad preexistente en la memoria colectiva del usuario», que está dada por la asociación de los elementos de la ciudad: la manzana, el espacio público y una calle, de doce metros, que considera «arquetípica». Sin embargo, en el caso del «palacio», Varas interpreta que la localización de El Pozo, a la vera de la ruta y fuera de la trama consolidada, en una localización más periférica y aislada, permitía pensar una forma autónoma:

¹⁷ Además del propio Alberto Varas, confirman el rol preponderante de Díaz en el Centenario y Varas en el proyecto de El Pozo Gabriel Feld y Natalio Tuzman. Cfr. Feld, entrevista..., op. cit.; Natalio Tuzman, entrevista de María Martina Acosta. Montevideo/Santa Fe, (8 de marzo de 2022); Alberto Varas, entrevista de María Martina Acosta. Buenos Aires/Santa Fe, (1 de junio de 2020).

¹⁸ Varas, entrevista..., op. cit.

¹⁹ Alberto Varas «El amanzanamiento como forma urbana. Reflexiones sobre el proyecto del nuevo Barrio Centenario en la ciudad de Santa Fe.» *Dos puntos*, octubre/noviembre 1981, p. 84.

... manteniendo las premisas de urbanidad [...] es como un castillo aislado en medio de un área despoblada (aquí se enlaza con la particularidad del emplazamiento) que busca su autodefinición, y por lo tanto su identidad, su propio borde de separación del espacio ilimitado semirural y a-urbano.²⁰

El conjunto de casi 1500 viviendas cobraba así un carácter monumental, aislado como fortaleza²¹ en el paisaje. Al interior de esa ciudadela, que constituía al mismo tiempo arquitectura, barrio, ciudad, el proyecto organizaba

... una serie de situaciones espaciales, graduadas y variables, donde hay áreas más comerciales, más transparentes, más abiertas y donde tenés micro barrios [...] La idea que teníamos era proudhoniana, era una especie de socialismo de la vivienda, donde las comunidades se relacionaban, en donde los pequeños barrios, los microbarrios se relacionaban unos con otros y había una vida colectiva que reponía una a la otra, con un acceso global, una plaza central que representaba al conjunto.²²

Para Varas, ambos conjuntos eran la oportunidad para reflexionar sobre la «singularidad, a pesar de los inevitables aspectos repetitivos», sobre la posibilidad de una forma urbana *a priori*, incluso independientemente de un programa, sobre un «contenido tipológico de la ciudad histórica».²³ Especialmente la variedad, la diferenciación, aparecen como un problema específico de los conjuntos, ligados a la necesidad de construir una identidad comprensible para el habitante.

Esta cuestión está presente en otro dibujo de Díaz, también fechado el 30 de agosto del 78, que desarrolla el esquema de las manzanas: «Tony Díaz vino con un... sulfito, un papel sulfito, con un dibujito que aparece en alguna publicación, [...] casi idéntico al proyecto original».²⁴ Una axonometría que ya contiene todos los elementos del proyecto: la trama de doce manzanas, que se vuelve repetición de ese bloque aislado del primer esbozo, las calles peatonales y los dos bulevares —*cardo* y *decumanus*—, la plaza central, la escuela (que originalmente aparece al norte del conjunto), algún ensayo sobre los ingresos, las escaleras y la vegetación; con lápiz de color, variaciones para el tratamiento de los patios interiores: caminos, recintos que conformarían jardines diferentes, en una gradación de escala —como aquella que anhelaba Varas— capaz de condensar la vida doméstica de cada manzana: «fue un poco hasta divertido porque la idea era que cada manzanita tenía un diseño distinto, en lo que hay adentro de cada una de ellas: en una unos juegos infantiles, en otra unas diagonales, en otro hay dos paralelas...».²⁵

²⁰ Varas, «El amanzanamiento...» p. 85.

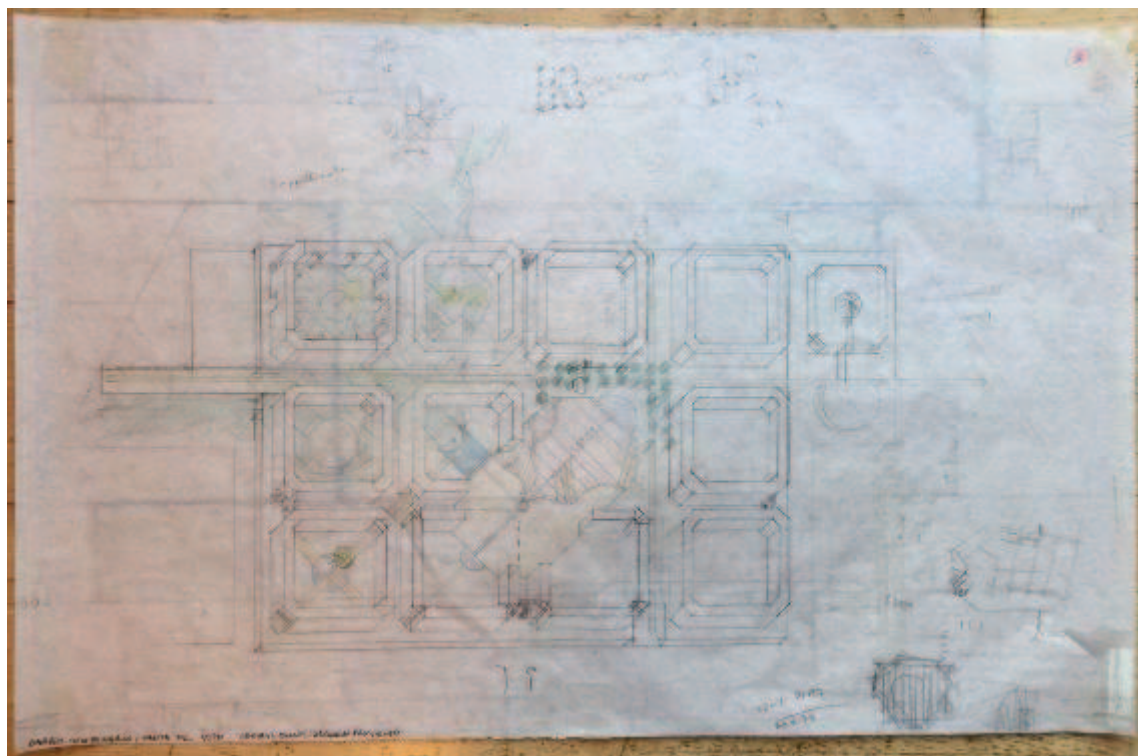
²¹ Así lo llama también Natalio Tuzman. Cfr. Tuzman, entrevista..., op. cit.

²² Varas, entrevista..., op. cit.

²³ Alberto Varas. *El laboratorio de arquitectura* (Buenos Aires: Unión Carbide, 1984), p. 18.

²⁴ Tuzman, entrevista..., op. cit.

²⁵ Tuzman, entrevista..., op. cit.



Tony Díaz. Croquis para el Barrio Centenario, 30 de agosto de 1978. Fuente: Archivo Díaz. Gentileza Jimena Díaz Gorfinkiel y Margarita Gorfinkiel. Fotografía Carlos Rabinovich.

En los bordes del papel algunas anotaciones y dibujos borroneados proporcionan, sin embargo, pistas preciosas sobre el proceso de Díaz. Arriba, siempre en lápiz, cuatro pequeñas manzanas, un trazo más fuerte que señala los ingresos en las esquinas, un trazo más débil sugiere los caminos interiores en diagonal, y una inscripción plagada de sentido para el proyecto: «trama sobre trama», que revela esa paciente búsqueda, ese retorno permanente de Díaz a algunas soluciones compositivas ya experimentadas. También subsiste todavía el esbozo del homenaje a Wladimiro, entretejido con el bloque único. En apenas en unas líneas ya se piensa el tamaño de la manzana, acotada a 75 m por 75 m, y de la calle, de 16 metros. La medida del bloque sería apenas ajustada en función del sistema constructivo (una «extraordinaria solución de un rompecabezas», diría Eugenio Goszcynski, encargado en obra de DyCASA²⁶).

Por último, intentando mantener el concepto de un edificio único con patio, se ensayaban posibles ingresos a la manzana. Tanto estos como los accesos a los departamentos parecen haber sido tema de debate en el estudio. Varas, que identifica en el barrio una revisión del concepto de tipología, también señala la necesidad de otorgar identidad a través de algunos elementos de arquitectura, entre ellos el pórtico, representativo de la cosa pública. Entonces, «cuando llegabas a la manzana era la identidad del barrio. Y cuando llegabas a la escalera era la identidad del vecindario».²⁷ El problema se presentaba en la mediación entre

²⁶ Goszcynski, Eugenio, entrevista de María Martina Acosta. *Sobre la construcción del Barrio Centenario: DyCASA* (Buenos Aires / San José del Rincón: 19 de julio de 2022).

²⁷ Varas, entrevista..., op. cit.

el espacio privado y el espacio público, cuyo carácter debía recuperarse —en el sentido que lo hacía la crítica pos-CIAM. Natalio Tuzman recuerda que, en el debate, la manzana, pensada como arquitectura, era una gran casa y eso casi obligaba al ingreso central al patio común. Aquí operaban la memoria (de *Tony*), las ideas, las propias percepciones que imaginaban pintorescos modos de vida:

*... los accesos desde adentro potenciaban el lugar público [...] la distancia entre espacio público y espacio privado no estaba clara, pero... nosotros imaginábamos esos balcones, las escaleras, la gente saluda, pasa por la escalera al lado de la casa de..., después suben y miraban como los chicos jugaban en el jardín, en la cancha de fútbol, etc.*²⁸

La imagen que recoge Baudizzone es aquella sobre la que Díaz vuelve una y otra vez, la del conventillo: «... me había entusiasmado entrar por los patios, con escaleras que funcionaban también como terrazas».²⁹ Pero ingresar por los patios, sumado a la concentración del comercio en la plaza, tendría consecuencias sobre el carácter de la calle y de las fachadas. Unos problemas que, finalmente, no hacían más que reafirmar la condición de esa manzana no como simple damero —un tipo de delimitación entre lo público y lo privado que albergaba una diversidad catastral, formal o tipológica—, sino como ese «único edificio complejo» del dibujo primigenio, que podía repetirse infinitamente.

LA MANZANA: ENSAYOS DEL CAMPO A LA TEORÍA

Tal como señalamos en la introducción, es preciso debatir —o en todo caso, desandar y subvertir— algunos de los postulados de una historiografía que ubica al Barrio Centenario en estrecha relación con los Cursos de Arquitectura, situándolo casi como consecuencia de las experiencias que allí fueron puestas en acto. La revisión de la manzana como elemento del proyecto puede ayudarnos a echar luz sobre un, extrañamente simétrico, laberinto de ideas que se expresaba con el dibujo, la propia construcción o los innumerables textos que fijaron una explicación.

Hasta aquí (o quizás hasta el momento en que los edificios de oficinas ofrecieron otra posibilidad para pensar este problema), en la obra del estudio BDELV, en los concursos de arquitectura pública en los que se acentuaba el carácter objetual, la manzana parecía haber sido un dato desapercibido. Del Centro Cultural de Mendoza al edificio de Aerolíneas Argentinas, los proyectos concebían artefactos que puntuaban el espacio urbano, una *tabula rasa* al modo corbusierano de pensar la relación entre tejido y monumento. Incluso (o más intensamente) el Auditorio se construía sobre la ambigüedad de una plaza, extraña y sinuosa, entre las cúpulas que hacían estallar toda idea de ciudad —de manzana— histórica.

Es sobre esta historicidad que va a reflexionar *Tony* Díaz no solo a partir de la experiencia de los Cursos de Arquitectura sino también, principalmente, recuperando la propia memoria de su ciudad, Buenos Aires, cuya estructura

²⁸ Baudizzone, entrevista..., op. cit.

²⁹ Díaz en Rabinovich, «*Conversaciones con Tony...*», inédito.

urbana se transformará en el arquetipo al que volverá una y otra vez. Aunque en este proceso, con sus tiempos superpuestos, con el barrio bosquejado a fines de 1978, la disciplina tendrá una rara oportunidad: la de ponerse a prueba al mismo tiempo en el discurso teórico y en la práctica construida, como un ejercicio proyectual que le servirá de hipótesis.

El ensayo del Centenario tensa ese discurso teórico que se impone como tal en la medida que Díaz dibuja el grado cero de la cuadrícula: una geometría perfecta y una manzana abstracta que parece albergar su definición primordial como «ordenamiento geométrico que imprime al espacio un carácter neutro, homogéneo, uniforme».³⁰ Es precisamente esa neutralidad la que permite adecuar la cuadrícula a las innumerables ideas que se entrelazan y, en muchos casos, se oponen: la dispersión de los límites, el crecimiento indiferenciado, la regularidad o la concentración, la caracterización de ciertos elementos, la jerarquía y la variación en las tramas superpuestas. Al mismo tiempo artefacto material y cultural³¹, la grilla esconde bajo su simplicidad una larga historia como forma de organizar la ciudad. En América, sus trazos dominan la vasta geografía de la conquista, todavía antes de que las Leyes de Indias se constituyeran en privilegiada fuente normativa.

Aunque la cuadrícula española es para Díaz un registro de su memoria, comienza a tomar la forma de la teoría a partir del proyecto del Centenario y del ambiente de intensa reflexión que se desplegó en *La Escuelita*, donde la «arquitectura de la manzana» sería objeto de lecciones y ejercicios desarrollados entre 1979 y 1980, como veremos más adelante. Al mismo tiempo, en esa densa trama de ideas, emerge la sutil resonancia de la figura de León Krier, exponiendo diálogos fecundos con ese otro campo de intercambios que era España.

En enero de 1978, la revista *Arquitecturas Bis* publicaba el número 20, centrado principalmente en un «Homenaje a Barcelona». Fundada en 1974 en Barcelona y con una apuesta gráfica extraordinaria, fue dirigida inicialmente por Rosa Regás: de su consejo de redacción formaron parte Helio Piñón, Oriol Bohigas, Manuel de Solà Morales y Rafael Moneo. En sus páginas de formato alargado se dio cita gran parte de la crítica internacional que discutía —entre la costa este norteamericana y España— la arquitectura moderna, la historia, los temas de la ciudad.

³⁰ *Cuadrícula*. Vol. cd, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Buenos Aires: AGEA, 2004), p. 185.

³¹ Adrián Gorelik. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998), p. 16.

El homenaje a la ciudad catalana fue llevado adelante en 1977 por León Krier, con sus estudiantes en el Royal College of Art: unos ejercicios proyectuales sobre la manzana del Ensanche de Idelfonso Cerdá. Las propuestas discurrían sobre las relaciones entre los edificios públicos (los monumentos) y la «fábrica urbana» (el tejido residencial, el comercio y la industria): elementos que serían retomados en Barcelona en octubre de 1980, en ocasión del III Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea (SIAC) del cual participaría Tony Díaz.

Krier consideraba a la manzana como «... el elemento clave que define edificios y espacios urbanos conjuntamente». Y agregaba: «Es también el elemento singular que define la escala urbana, el uso, orden arquitectónico y lenguaje (público y privado / colectivo).» En la definición de las particularidades del tejido basado en la manzana, Krier identificaba su tamaño y la densidad de las calles como claves para la calidad y el carácter de la trama urbana: la adecuada relación entre estos



ArquitECTURAS Bis nro. 20, Barcelona: enero 1978

elementos —manzana, calles y plazas— otorgaría a la ciudad una necesaria «intimidad».

Es entonces a partir de los datos objetivos —la medida de la manzana, el ancho de las calles, la longitud de la fachada pública— que Krier analizaba y clasificaba las ciudades históricas (ejemplos desperdigados en la geografía y el tiempo, como Berlín, Filadelfia, Petra, Buenos Aires, Bari, San Sebastián, Atenas, Manhattan, Aix-en-Provence). Seguidamente, Krier proponía una revisión de la manzana del Ensanche decimonónico, subdividiendo los 113 m por 113 m con tres calles peatonales que generaban bloques de 22 m por 22 m. De este modo, las propuestas de los estudiantes del Royal College introducían en la ciudad «una estructura con densidad similar a la del centro histórico», en la que las grandes manzanas originales

reemplazaban el vacío central por un espacio urbano que tomaba «la forma de **calles-plazas-jardines**» y en el que además «la longitud de fachada (pública) en una manzana se incrementa» Por otro lado, Krier reafirmaba esta importancia de lo público en la necesidad de introducir una cierta *calidad monumental*, ya sea con la construcción de «un pórtico o de un frente de uso comercial»,³² elementos que serían retomados con este mismo sentido en el Centenario.

Este número de *ArquitECTURAS Bis* llegó a manos de Díaz un tiempo antes de la licitación del barrio³³. Quizás en coincidencia con la publicación en *Summa* de una

³² León Krier. «Homenaje a Barcelona.» *ArquitECTURAS Bis. Información gráfica de actualidad* (La Gaya Ciencia), n.º 20 (Barcelona: enero 1978), p. 2.

³³ El interés de Díaz en la figura de León Krier es señalado por él mismo en la entrevista realizada por Carlos Rabinovich, así como por Natalio Tuzman. Cfr. Rabinovich. «*Conversaciones con Tony...*», op. cit.; Tuzman, entrevista..., op. cit.

breve reseña en la que las figuras de León y Robert Krier se contraponían a la de Hassan Fathy como «dos maneras de interrogar la historia».³⁴ *Summa* (más probablemente Marina Waisman) destacaba la historia de la cultura arquitectónica y urbana como la historia de los tipos, que permitiría lograr la «continuidad de lo construido». Una mirada compartida, según *Summa*, con James Stirling, Oswald Mathias Ungers y Aldo Rossi. Por otro lado, se insistía en una asignación ideológica que teñiría a gran parte de la crítica:

Las desoladas arquitecturas de Krier, en las que la dimensión sobrehumana, la monotonía, la abstracta desnudez de los elementos referidos a un clasicismo atemporal parecen cualquier cosa menos “democráticas” [...] ¿cómo puede pensarse que estos espacios públicos —es decir los que realmente competirían al arquitecto— incitan a una vida de relación a escala grupal o humana, y no a la gran manifestación alentada por el Estado de tipo totalitario?»³⁵

La reseña adelantaba el siguiente número de *Summarios*, «Racionalismo a tres voces», publicado en agosto de 1978 y dedicado a las ideas y proyectos de los hermanos Krier, junto a Ungers y Rossi. En el contexto de la dictadura militar, Marina Waisman alertaba (un acto imprudente o un acto de salvación individual) sobre la relación casi imprescindible entre la difusión de (ciertas) ideas arquitectónicas y la adhesión «a alguna de las varias corrientes marxistas que parecen dominar la mayoría de los medios editoriales»³⁶. A esta obstinación que entremezclaba y asignaba significaciones totalitarias de distinto signo, se sumaba la desconfianza hacia un dibujo signado por su dimensión poética.

Es improbable que, al momento de proyectar el barrio, Díaz hubiera tenido este número de *Summarios* en sus manos, pero sí sabemos —sobre esto se ha escrito suficiente— que ya lo tenía en el momento de la visita de Aldo Rossi a *La Escuelita*, en diciembre de ese año.

Los cursos del año 1978 comenzaron en agosto —en el mismo momento en que era publicada la licitación del barrio— y tenían como tema principal a la ciudad: el «rediseño de un área característica», la Avenida de Mayo, que sería un privilegiado objeto de estudio entre ese año y el siguiente. Los ejercicios sobre la avenida de Mayo constituían el punto de partida para «volver a mirar la ciudad como una “arquitectura”».³⁷

Sus límites, su carácter académico, su valor histórico y patrimonial y el hecho de su factible transformación hacían de la Avenida una estructura arquitectónica en la cual ensayar un análisis proyectual que pusiera de manifiesto problemas disciplinares como la originalidad, el tipo, la repetición, el «funcionamiento

³⁴ «Dos maneras de interrogar la historia.» *Summa*, nº 124 (mayo 1978).

³⁵ «Dos maneras...», p. 84.

³⁶ Marina Waisman. «Editorial», *Summarios* nro. 22 (Buenos Aires: junio 1978), p. 2.

³⁷ Antonio Díaz, Justo Solsona, Rafael Viñoly. «La Avenida de Mayo» En *La Escuelita. 5 años de enseñanza alternativa de la arquitectura en la Argentina 1976–1981* (Buenos Aires: Espacio editora, 1981) p. 64.

significativo». Se iniciaba así una reflexión sobre la ciudad a partir de un fragmento «monumental» que, de cierta manera, tendría su contraparte en el interés sobre la manzana como elemento homogéneo, repetitivo y característico de, en principio, Buenos Aires.

La manzana, revelada como idea para el proyecto del Centenario a través de los ejercicios presentados en *Arquitecturas Bis*, empieza a tomar forma no solo en la construcción del Barrio, sino que prosperará como interpretación teórica en los cursos de 1979: en *La Escuelita*, en la visita de Díaz al Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) en abril y en la participación de Justo Solsona y Díaz en la Bienal de Chile, en agosto. Al año siguiente, como ya mencionamos, Díaz participaría del III Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea (SIAC) en el que retomaría unas reflexiones que simultáneamente empezaban a tener en el barrio su fundamento y su confirmación.

Los SIAC constituyeron uno más de los capítulos en la intensa relación entre Aldo Rossi y España. Este vínculo había sido fomentado por Salvador Tarragó Cid, por su presencia en la revista *2C Construcción de la Ciudad* y por una serie de conferencias dictadas entre 1972 y 1976 en distintas ciudades, por invitación de los Colegios de Arquitectos.³⁸ Como corolario, en 1976 se llevó a cabo en Santiago de Compostela el primer SIAC, cuyo tema sería «Proyecto y ciudad histórica». El encuentro se planteaba con una instancia de trabajo sobre el casco histórico, así como la particular relación entre ciudad y campo, y se desarrolló con la dirección de Rossi, quien invitó como conferenciantes a varios arquitectos de prestigio, entre los que se contaba Mario Gandelsonas.

Dos años más tarde, y mediado por una trama de viajes y proyectos, el II SIAC se llevaba adelante en Sevilla, manteniendo tanto la dirección del arquitecto italiano como el tema propuesto. Los proyectos se plantearon abordar el proceso de crecimiento urbano de Sevilla y las posibles formas de la renovación de la ciudad.

El III SIAC, en 1980, ya sin la dirección de Rossi, profundizaba el trabajo de los grupos regionales. El tema, «la manzana como forma de construcción de la ciudad», permitía, al igual que en las ocasiones anteriores, «plantear una reflexión teórica de carácter general y vincular su estudio y discusión a la realidad arquitectónica en que se opera, en este caso Barcelona».³⁹ En las conferencias, el problema de la manzana era abordado en clave histórica y cultural: el trazado en damero como un principio ordenador y al mismo tiempo fuente de belleza, de ideales, de libertad, instrumento de conocimiento, de análisis y de proyecto. Junto con las conferencias de Antonio Monestiroli, Italo Ferraro, Ramón Gutiérrez, César Portela o Giancarlo Motta, en las que se examinaban las formas históricas de los

³⁸ Victoriano Sainz Gutiérrez. «Aldo Rossi en Sevilla. Los primeros viajes (1975-1978)». *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* (julio 2015), <https://doi.org/10.17979/bac.2013.3.0.991>

Cabe señalar que en junio de ese mismo año, 1980, Salvador Tarragó Cid había viajado a Buenos Aires invitado por los Cursos de Arquitectura.

³⁹ «Presentación». En: Carlos Martí Aris, ed. *La manzana como idea de ciudad. Elementos teóricos y propuestas para Barcelona*. (Barcelona: 2C Ediciones, 1981), p. 7.

trazados, Antonio Díaz recorría nuevamente la figura de la manzana española: ahora sí, llegaba al SIAC con la experiencia del Centenario en construcción y con estas mismas reflexiones ya compartidas en *La Escuelita*.⁴⁰

Para Díaz, la cuadrícula es una «sencilla lección de geometrías», científicamente válida para debatir el desarrollo de la ciudad y su transformación. El estudio del damero como forma típica tenía como propósito la práctica del proyecto: «... demostrar que la arquitectura de repetición, finalmente racional, es la base de nuestra realidad y de nuestra tradición arquitectónica y, mucho más, que es la única arquitectura “posible”, al menos en Buenos Aires (y en la Argentina)». ⁴¹ A la idea de la repetición, que define una estructura urbana «ya de por sí “infinita” e “informal”», Díaz incorpora el problema de los límites —que en Buenos Aires refieren a la relación de la ciudad con el río—, de la monumentalidad, como elemento de identidad de la trama, y de las relaciones entre lo construido y lo no construido, las alturas, las proporciones, las dimensiones de las calles: aspectos que, en sus variaciones, producirían los valores urbanos.

Como en sus exploraciones con las tramas superpuestas en las casas de Maschwitz, Díaz restablecía el significado de las plazas como elementos que exhiben la relevancia del damero, y la vegetación como uno de los aspectos más distintivos de la estructura urbana. Hay en esta consideración de la trama, de la simplicidad geométrica apenas rasgada o puesta de manifiesto por el verde, una crítica al romanticismo de la enseñanza de la arquitectura, en la que los orgánicos trazados medievales europeos parecían ser los únicos capaces de reproducir una determinada condición de urbanidad. Díaz recuperaba entonces la cuadrícula no solo como un modo de entender mejor a su ciudad, Buenos Aires, como intento de continuidad histórica de «las “leyes” propias de la arquitectura de nuestro territorio», sino también en su carácter universal, dado por la racionalidad de una estructura «que implica el desarrollo de una arquitectura de repetición basada en el uso más coherente y sensato de su trama fundamental». ⁴²

Todos estos temas ya estaban presentes intuitivamente en el proyecto para el Barrio Centenario, que Díaz presentó en Barcelona como prueba de un discurso teórico que va a ir tomando forma *a posteriori*. Como Buenos Aires, Santa Fe reproducía esa geometría repetitiva que debe ser manipulada para generar matices e identidades:

«Allí se puede observar a) el manejo de la proporción entre calles y manzanas; b) la variación que se produce en la estructura general del conjunto por el simple cambio del ancho de dos calles (bulevares); c) el uso de la plaza como elemento de identidad a partir de una variación de su orientación y su trazado; d) la integración del comercio, los negocios y

⁴⁰ La publicación en Barcelona es de noviembre de 1981, en tanto el catálogo de *La Escuelita* es de diciembre de ese mismo año.

⁴¹ Antonio Díaz. «Buenos Aires: la arquitectura de la “manzana”». En Martí Aris, *La manzana como idea...*, p. 39.

⁴² Díaz, «Buenos Aires...», p. 42.

los edificios públicos (excepto la escuela) a la arquitectura del conjunto; son parte de la arquitectura general; e) el tratamiento de la vegetación como elemento importante del diseño, como trama “abierta” (natural) sobre la trama “cerrada” (artificial) de la construcción; f) la recuperación de la manzana, no como construcción cerrada sino como casa-block, con patio interior con escaleras y terrazas que es, a otra escala, una solución típica de la vivienda popular en Bs. As: el conventillo, derivación de la casa “chorizo” para uso como vivienda colectiva de pisos».⁴³

La confianza en el valor performativo de la teoría y en la universalidad del trazado en damero se pone a prueba en las propuestas del III SIAC para Poble Nou. El área se caracterizaba por la presencia dominante de actividades productivas, y por una condición híbrida en su relación con la Barcelona histórica. Aunque el plan de Idelfonso Cerdá concebía un crecimiento que ordenaría los pequeños núcleos urbanos aledaños a la ciudad en relación con la cuadrícula, el Poble Nou, apenas consolidado, oponía a esta transformación no solo su carácter industrial sino también la presencia del mar: un límite que suponía otras promesas para Barcelona.

El Seminario se preguntaba entonces por las posibilidades de integrar la industria con el sector residencial, por la propia disposición para mantener el carácter productivo en esa zona del Ensanche y por la capacidad de la manzana de Cerdá, con su geometría y sus dimensiones, para construir la Barcelona contemporánea.⁴⁴



Antonio Díaz & Yago Bonet Correa.
Propuesta para Poble Nou,
Barcelona. III SIAC, 1980. En Martí
Aris, ed., *La manzana como idea...*,
p. 169

La propuesta de Antonio Díaz y Yago Bonet Correa exploraba la validez del damero, reconocía la posición frente al mar como clave de intervención y consideraba como una «hipótesis realista» la viabilidad de integrar las actividades industriales con el equipamiento y la residencia. En función de estas premisas, Díaz y Bonet Correa sugerían mantener e incorporar algunas de las estructuras originales del poblado —a las que el Plan Cerdá se había superpuesto—, introducir la vivienda en una

⁴³ Díaz, «Buenos Aires...», p. 44.

⁴⁴ «Industria y residencia. Introducción a los proyectos». En Martí Aris, *La manzana como idea...*, p. 135.

reformulación de las manzanas del Ensanche y llegar al mar mediante la construcción de una línea del mismo tipo de «casa-block» propuesto para Santa Fe, junto con un paseo marítimo sobre la ribera mediterránea.

La cuadrícula del Ensanche es mantenida aún como una repetición, alterada con la intromisión de diversos objetos. Como señalaba Díaz, «la estructura general es solo un elemento de referencia»⁴⁵. La propia manzana de Cerdá recupera sus dimensiones y su diseño decimonónico, a partir de la ocupación parcial del suelo de la manzana y unas divisiones internas que recuerdan al ejercicio de Krier. La vegetación se cuele en los pasajes históricos del Poble Nou y se superpone a la trama de Cerdá. La vivienda ocupa no solo el tejido original, sino que sirve para traer las referencias al barrio de Santa Fe: no solo los bloques frente al mar, sino también la «supermanzana», el mismo bloque rectangular que propusieron Díaz y Luis Ibarlucía para la ampliación del barrio y que no fue construido.⁴⁶

A los textos publicados en el libro de *La Escuelita* y en las actas del III SIAC, se sumó también en diciembre de 1981 una entrevista a Tony Díaz publicada en *A/mbiente*, en la que este reconstruye nuevamente esta narración que pone a la manzana como tópico de una práctica proyectual anclada en la memoria:

*«Allí está elaborado el tema de la manzana, de reflexionar sobre la ciudad de Buenos Aires (o de Santa Fe), reflexión que ha sido parte de un trabajo que hicimos en la “Escuelita”. Y hay también una revaloración de del patio interno tipo “conventillo”, una revaloración de la relación patio-escalera, de la terraza como patio de entrada, etc.»*⁴⁷

La manzana confiere la estructura para un «catálogo de ideas y soluciones». Lo que en los escritos publicados en *Summa* eran los lugares de encuentro, terrazas, balcones, ahora adquieren una referencia concreta en la memoria urbana y disciplinar, la del conventillo: el espacio de lo popular, lo colectivo, que en cierto modo reemplazaba ese criticado romanticismo de la mirada sobre la ciudad europea medieval por una reivindicación de la *ciudad real*. En una clara referencia al trabajo de Robert Venturi, Denise Scott-Brown y Steven Izenour, Díaz señalaba que «... el “método” que utilizo es ir aprendiendo de todo lo construido. Por ejemplo, aprendo de la ciudad de Buenos Aires y voy adoptando soluciones no tanto de lenguaje sino de “estructuras” arquitectónicas...» Esos aprendizajes se transformaban en una «una reinterpretación de lo construido, la reutilización arquitectónica de esas partes de nuestra cultura»⁴⁸: dejando de lado la invención, el proyecto adquiriría entonces, en un específico plano de sentido, el carácter de una revisión tipológica.

⁴⁵ Díaz, «Buenos Aires...», p. 42.

⁴⁶ Aunque el Plan de Cerdá contemplaba la construcción de algunas supermanzanas, como la que recibiría el Hospital de Sant Pau, el proyecto de una enorme casa en bloque suponía un tipo de ocupación del suelo completamente diferente y remitía a la propuesta contemporánea para el barrio santafesino.

⁴⁷ Tony Díaz en: «Conversación...», p. 15.

⁴⁸ Tony Díaz en: «Conversación...», p. 16.

Tanto en Santa Fe como en Barcelona, la memoria es siempre la memoria de Buenos Aires, en la que la manzana se constituye en una ciudad ideal, modélica. Incluso en su extrema abstracción, que la separa del barrio existente, la del Centenario hasta podría constituir un modelo en el sentido señalado por Quatremère de Quincy, en el pasaje de la manzana solitaria —arquetípica— del croquis del 28 de agosto a su repetición unos días más tarde. Si bien la manzana emergía como elemento privilegiado de la explicación del proyecto, el propio Díaz dejaría pistas sobre otras posibles referencias, búsquedas, citas que, aunque quedaron en esos bosquejos iniciales (el «palacio» desarrollado por Varas, las citas a sus propias obras), formarían parte de esa memoria que incesantemente animaba su actividad proyectual.

LA ARQUITECTURA COMO TEXTO, ENTRE LA CRÍTICA Y LA MEMORIA

La idea de que los instrumentos de una operación crítica en la arquitectura *solo pueden hallarse en el interior del mismo lenguaje arquitectónico*, que Manfredo Tafuri expuso en 1971, condensa un sinnúmero de experiencias en las que se entrecruzan las nuevas relaciones entre historia, ciudad y arquitectura, la geometría, la tipología, las proporciones o el partido como problemas intrínsecos a la disciplina, ahora recuperados y reformulados. Antes de revisar más detenidamente la experiencia de los Cursos de Arquitectura, ese espacio en el que confluirían el interés común por esos problemas de la disciplina y la multiplicidad de formas de acercarse a ella, examinaremos brevemente una(s) obra(s) en la que estas cuestiones emergen con fuerza —aunque con el énfasis puesto ahora en el lenguaje—. Un edificio de una serie proyectada hacia 1977 en Buenos Aires por Diana Agrest y Mario Gandelsonas (A&G), con quienes Tony Díaz compartía amistad y reflexiones, como hemos visto en el caso del edificio Finvercón y el proyecto de las casas de Maschwitz, ideas alentadas desde lugares similares. Originalmente cuatro, finalmente fueron construidos tres, en asociación con Jorge Feferbaum y Marcelo Naszewski. En estas obras se exploraban las posibilidades de la arquitectura como fragmento de ciudad, pero también como fragmentos de un discurso crítico en términos materiales y proyectuales.

Particularmente, el proyecto y la construcción del edificio en calle Medrano 172 representaba emblemáticamente un nuevo estado de las ideas, materializado en la tersa geometría de su fachada —que esconde múltiples edificios— una heterogeneidad que da forma al espacio inasible del lenguaje.

Agrest y Gandelsonas egresaron de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA), en 1967 y 1962 respectivamente. En 1967 se instalaron en París. Agrest había ganado una beca del gobierno francés para realizar estudios de posgrado en la *École Pratique des Hautes Études* y posteriormente en el *Centre de Recherches d'Architecture et d'Urbanisme*, institución creada en 1968; ese mismo año se sumaría allí Gandelsonas. Como resultados de estos estudios, Agrest escribiría *La estructura urbana: un enfoque en términos de comunicación práctica y aprendizaje*, en tanto que Gandelsonas trabajaría sobre *Las actividades turísticas*.

Es en este contexto que coinciden el interés de ambos arquitectos por la semiología con sus estudios con Roland Barthes. Ya hemos señalado que desde mediados de los años 50 existía en la facultad de la UBA la cátedra de *Visión*, que se convertiría en un departamento específico en 1957. Las figuras de Tomas Maldonado, Gastón Breyer, Carlos Méndez Mosquera, Alberto Le Pera y César Jannello serían claves en la introducción de los enfoques semiológicos en ese «período dorado» de la facultad y la Universidad de Buenos Aires y en el pensamiento y la arquitectura de Agrest y Gandelsonas (si bien, precisamente, «pensamiento y arquitectura» tendrían una redefinición como práctica disciplinar). En 1969, ya de regreso a Buenos Aires, se incorporaron a la cátedra creada por Jannello, «Semiología Arquitectónica». En un texto publicado en *Summa* en 1970, Gandelsonas afirmaba la necesidad (la posibilidad) de «pensar los objetos arquitectura en términos de significación, como sistemas de signos o como discursos que comunican ciertos mensajes».⁴⁹



Cátedra de Semiología Arquitectónica. Trabajo Práctico nro. 3: Transformar la fachada y/o el hall de un edificio de propiedad horizontal, tipo, de forma que se produzca una acentuación metalingüística. Autores: O. García, A. Moglia, R. Oliva. *Summa* 32, diciembre de 1970

Esta «reformulación del quehacer arquitectónico», implicará una cuidadosa «revisión del origen ideológico e histórico de las normas que lo guían» y «una refinada reelaboración del lenguaje». Según Rafael Viñoly, esto supondría, en principio, poner distancia de la realidad concreta, designando a la arquitectura como una práctica compleja en la que el texto y el dibujo se transforman en herramientas simétricas de la producción arquitectónica⁵⁰ (del mismo modo que esto ocurría en Díaz). No hay entonces disyuntivas en la obra de A&G, que transita la «Arquitectura» como una serie de problemas expresados materialmente, en fotografías, textos, dibujos y tramas de significados:

⁴⁹ Mario Gandelsonas. «Semiología arquitectónica. Un enfoque teórico de la arquitectura.» *Summa*, n° 32 (diciembre 1970), p. 71.

⁵⁰ Antonio Díaz y Rafael Viñoly. «Dos introducciones a Agrest–Gandelsonas–Machado–Silvetti.» Editado por Marina Waisman. *Summarios*, n° 13 (noviembre 1977), p. 3.

*La Arquitectura se define como actividad ambivalente, como resolución de la contradicción entre el diseño (proyecto) y la construcción, entre la teoría y la práctica, entre el sujeto y la historia.*⁵¹

La idea del dibujo, considerado como texto y, viceversa, el texto como un dibujo, aparece con fuerza en las exploraciones que A&G llevarían adelante en el *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) de New York, al que se integran en 1970, convocados por Peter Eisenman.

La creación de IAUS, en 1967, estaba en consonancia con el clima del debate europeo, evidente en la inmediata traducción de *La Arquitectura de la Ciudad*, de Aldo Rossi, aunque en el instituto norteamericano, liderado por Eisenman, la relación entre historia y proyecto tomara otro matiz. En ese mismo año el Museum of Modern Art (MoMA) organizaba la exposición de los llamados *Five Architects*, legitimando no solo una obra, sino la posibilidad de experimentación con una arquitectura entendida como lenguaje. Es paradójico —o signo de las complejidades y contradicciones de la época— la enérgica autonomía que adquiere esa arquitectura construida, considerada como carente de cualquier asociación cultural, en la que el Movimiento Moderno se torna un estilo *importado sin su componente ideológica*, lo que quedaba manifiesto en la crítica de Colin Rowe: [los *Five*] «...a veces parecen considerar a los edificios como una excusa para dibujar, en lugar de pensar en el dibujo como una excusa para construir».⁵² El dibujo volvía, sin embargo, como objeto preferido de una significativa e imprescindible reflexión teórica. La hipótesis de la autonomía disciplinar, de una arquitectura que construye sus instrumentos, parecía tomar fuerza en las especulaciones con el proyecto, que se liberaba de la perspectiva renacentista para transformar el dibujo en un *work in progress* del cual la obra semejaba no ser más que otro modo de representación —el abstracto modelo en cartulina—.

La creación de *Oppositions* (1973-1984) entre otras revistas o magazines ligados al IAUS —sumados a otros episodios, eventos, publicaciones— vino a exponer la densidad y los matices del debate teórico en los Estados Unidos: los problemas ya citados de la arquitectura como lenguaje y de la autonomía disciplinar ocupaban un lugar central junto a la especificidad del objeto arquitectónico o el rol de la ideología en la arquitectura. La amalgama de teoría y praxis representada en *Oppositions* por la presencia de Diana Agrest, Kenneth Frampton, Aldo Rossi, Peter Eisenman, Jorge Silvetti, Manfredo Tafuri y otros, daba cuenta de las intensas inquietudes que recorrían el campo arquitectónico de una década en la que el texto parecía perder su primacía en su capacidad de expresar teoría frente al proyecto y la obra. La posibilidad de ejercer la crítica con los propios códigos de la arquitectura, señalada por Tafuri pocos años antes, era retomada en los modos del *misticismo* o del *criticism from within* expuesto por Jorge Silvetti, diferenciándose

⁵¹ Agrest, Diana, y Mario Gandelsonas [1970]. «arquitectura Arquitectura.» Editado por Marina Waisman. *Summarios* (Ediciones *Summa*), nº 13 (noviembre 1977), p. 6.

⁵² Rowe, Colin. «Introduction.» En *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier* (New York: MOMA, 1972)

de otras formas de juicio a partir de los instrumentos utilizados y legitimada, además, en la historia de la arquitectura. Diría Silveti en 1977: «La arquitectura manierista fue, como la obra contemporánea, esencialmente una tarea reflexiva, una experimentación crítica con el clasicismo...».⁵³ En ese «retorno al lenguaje», la crítica podía entonces tomar varios caminos: el texto, el dibujo, los modelos, la historia y la propia arquitectura construida, todos constituían campos posibles, *auténticos*, para el ejercicio de la reflexión.

UN EDIFICIO (O VARIOS)



Medrano 172: las cuatro fachadas. A la izquierda, sobre calle Medrano. A la derecha, sobre el fondo de manzana. Agrest and Gandelsonas Works, 1995

El edificio de Medrano 172 es el «Edificio 1», proyectado y construido entre 1977 y 1982. El mismo forma parte de una serie de exploraciones en las que A&G intentan poner en acto ese *criticism from within* señalado por Silveti, un discurso de extraordinaria complejidad en el que se entrelazan sus múltiples intereses intelectuales, desplegados entre Buenos Aires y New York. En 1983, finalizarán, junto con Jorge Feferbaum y Marcelo Naszewski, dos edificios más, ubicados en Gutiérrez 2551 y Ugarteche 3143: una secuencia en la que exploraban los límites de la especificidad de la arquitectura y sus códigos en relación al más amplio campo de la cultura.

Para A&G, «no es pertinente la división entre teoría y práctica como se la considera hasta ahora, proyecto o texto por un lado, objeto construido por otro».⁵⁴ La práctica arquitectónica se tornaba una amalgama de elementos inescindibles; definida como ideológica o como producción de significados y de conocimientos, esta práctica se expresaba en el texto escrito, la representación gráfica o lo físico-material:

Design, considered as both a practice and a product, is in affect a closed system —not only in relation to culture as a whole, but also in relation to

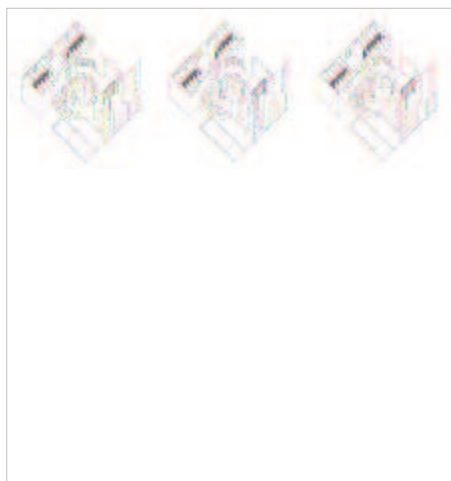
⁵³ Silveti, Jorge. «The Beauty of Shadows. » *Oppositions* (The Institute of Architecture and Urban Studies), n.º. 9 (Summer 1977), p. 54.

⁵⁴ Agrest y Gandelsonas [1970]. «arquitectura/...», p. 7.

*other cultural systems such as literature, film, painting, philosophy, physics, geometry, etc.*⁵⁵

La disciplina, como sistema cultural, como práctica y como producto —como *design*— debe ser capaz de forjar una *relación activa* con las complejas circunstancias de su ambiente, pensado como otros tantos sistemas culturales que implican, según Agrest, un tipo diferente de configuración simbólica, al que llama *non-design*. El trabajo crítico de la arquitectura deberá transformar los elementos de esos otros mundos simbólicos en elementos de la disciplina, haciendo estallar el ubicuo punto de partida del valor de uso a través de una situación de *mise-en-séquence*: una estrategia de creación de alternativas que multiplica el sentido. Devenida metalenguaje, la arquitectura se transforma en un «objeto semióticamente heterogéneo» en el que es posible leer esos diversos mundos simbólicos, históricamente determinados, producidos individual o socialmente, alrededor de la propia disciplina y la ciudad:

*Specificity manages to maintain the limits of architecture despite the apparent changes that occur under the pressures of history, technology, social action, or symbolic change.*⁵⁶



Planta baja. *Summa* 178, sept. 1982

En el ámbito de sus reflexiones, para Agrest y Gandelsonas, Medrano 172 no es un edificio, sino dos... en principio. Al frente, un bloque cuya nítida fachada de ladrillo visto otorga un inusitado orden a la calle. En la parte posterior, un segundo bloque, más alto, deja asomar un *courtain wall* que contrasta con el ladrillo. Ambos volúmenes se unen a través de las circulaciones verticales.

Según Gandelsonas, «el proyecto se inicia muchas veces **a partir del plano vertical**»⁵⁷, relegando las plantas en el proceso proyectual: «hay una lógica que

surge de una fórmula puramente formal, abstracta y geométrica y recién a partir de esto se arman las plantas». Sin embargo, Gandelsonas admite la dialéctica entre planta y fachada, marcada en ocasiones por las más urgentes necesidades de la funcionalidad, por los *datos* que introducen el comitente o la ciudad.

Aun así, cada plano vertical se constituye en un *telón* que adquiere su propio carácter. Sobre la calle Medrano la fachada es un plano de ladrillo calado en el que contrastan la precisión de los vanos delineados, la geometría y la composición clásica tripartita con una profundidad que le otorga un extraño carácter masivo al

⁵⁵ Diana Agrest. «Design versus Non-Design.» *Oppositions*, no. 6 (Fall 1976), p. 47.

⁵⁶ Agrest, «Design...», p. 49.

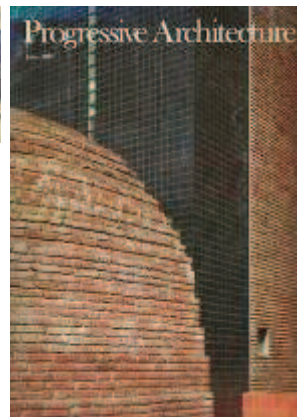
⁵⁷ Diana Agrest y Mario Gandelsonas. «Edificio para viviendas, Buenos Aires.» *Summa* (Ediciones *Summa*), nº 178/179 (septiembre 1982), p. 25. Resaltado en el original

plano. Las ventanas —o más bien balcones interiores— configuran un segundo plano de vidrio tras ese muro de ladrillos que adquiere una inquietante artificialidad. En el segundo bloque, el *courtain wall* que cierra los dúplex ofrece un fondo pulido sobre el que resalta el volumen basto de la sala de máquinas del primer edificio. La última fachada adquiere otra lógica, con sus ventanas corridas y su remate sutilmente escalonado, configurando en lugar de una contrafachada, una fachada más, que mira ahora al interior del barrio.

En la planta baja, el ingreso se organiza como una nueva secuencia de escenas, de objetos que generan tensiones entre el espacio público y el privado. A pesar de la simetría, o precisamente a partir de ella, la composición dispone una serie de volúmenes —el primer ascensor, la doble escalera, las columnas, etc.— que desarman la unidad del espacio: un juego *casi manierista* que, en su recorrido, hace estallar esa tranquilizadora simetría preanunciada en el exterior.

Pero es en la terraza del primer volumen donde se disuelven todas las certezas. Sobre un piso de ladrillos rojos destaca la sala de máquinas, un volumen semiesférico también de ladrillo, con junta tomada: rugoso, parece demasiado tosco en contraste con el revestimiento cerámico del núcleo vertical y el muro vidriado que cierra los dúplex del bloque posterior. La terraza se transforma en un *jardín arquitectónico*, un paisaje en tonos rojos que exhibe su artificialidad.

Es probablemente este uso del ladrillo, asociado a la exploración formal, el que mejor exponga el carácter perturbador del edificio (al menos para la crítica de los 80). Liberado de una aplicación en acuerdo con una supuesta naturaleza esencial, el material se presenta inesperadamente contradictorio. Ninguna concesión es realizada a un posible carácter telúrico. La abstracción del plano de ladrillos de la fachada produce una sensación de extrañamiento: en su oposición al caos urbano, pero también en la construcción de un rigor geométrico que se deshace de la sensibilidad modernista todavía presente, por ejemplo, en la Escuela Della Penna (1964-1971) de Juan Manuel Borthagaray o en el Edificio Conurban, proyectado por Ernesto Katzenstein en 1969, en el que el muro plegado de ladrillos impugna la arquetípica resolución moderna del edificio de oficinas.



A&G. Medrano 172. Contrafachadas. *Summa* 178, sept.1982

A&G. Medrano 172. Terraza del primer bloque: jardín arquitectónico. *Progressive Architecture*, june 1983 | *Summa* 178, sept. 1982

La geometría opaca al ladrillo en su capacidad de otorgar sentido a la fachada, poniendo en valor las referencias tipológicas. Para Agrest y Gandelsonas el pasado se encarna en esos vanos rectangulares, débiles huellas de las ventanas de las casas italianizantes que construyeron la ciudad. O también, según Colquhoun, el edificio recoge la memoria del palacio decimonónico y, sin embargo,

*...a pesar de sus tonos clásicos el bloque del frente no refiere a algún contexto específico. El contexto es el de la memoria generalizada del edificio urbano.*⁵⁸

Es de este modo que la obra adquiere sentido en relación a su contexto simbólico, sobre el cual opera, críticamente, desmontando los significados: del material, de la geometría, de la historia.

En este trabajo crítico adquiere un peso particular la representación gráfica. Instrumento principal de una exploración proyectual, el dibujo también tiene un valor autónomo en la producción de la obra: se erige en otro modo de reflexión, produciendo alternativas y elaborando una secuencia que parte de la linealidad y lleva a la resolución constructiva. En este sentido el dibujo de Agrest y Gandelsonas mantiene su clásico carácter performativo, al mismo tiempo que su autonomía. Y, desde este punto de vista, la obra es también crítica del propio ambiente cultural neoyorquino de A&G: la representación no deriva en el abstracto juego de planos blancos de los *Five Architects*, aunque la (masiva) geometría del plano de la fachada de Medrano fuera igual de inquietante.

El corrosivo trabajo sobre la composición, el lenguaje, los materiales, la representación, realizado por el edificio de calle Medrano produjo en la crítica arquitectónica inmediata una irritada perplejidad. Ya hemos mencionado la opinión de Gutiérrez o de Mario Sabugo.

Más allá de la arquitectura, el enfoque desde una supuesta crítica política obturó durante mucho tiempo una mirada *desapasionada* sobre Medrano y sus condiciones de producción. Incluso en 1996, señalar que la *seducción teórica* de la vanguardia norteamericana o los escenarios europeos de los 70 «se encontraban demasiado ligados a una creciente intelectualización de sus reflexiones y a un estilo de proyecto fuertemente relacionado con el pensamiento teórico»⁵⁹ supuso un refugio ante lo inasible de un trabajo crítico —no solo el de Agrest y Gandelsonas— que subvertía tanto el pensamiento moderno como ese otro discurso que exploraba posibles resistencias. Al fin y al cabo, podría decirse que Medrano 172 era capaz de

⁵⁸ Alan Colquhoun. «On Writing Architecture.» *Progressive Architecture* (Penton/IPC), June 1983, p. 102. Traducción propia.

⁵⁹ Roberto Fernández, Roberto. *La ilusión proyectual. Una historia de la arquitectura argentina 1955–1995* (Mar del Plata: FAUD-UNMdEP, 1996), p. 142.

*... separarse tanto de la tecnología avanzada como de la omnipresente tendencia a regresar a un historicismo nostálgico o lo volublemente decorativo.*⁶⁰

Sin embargo, es improbable que hubiera en la obra una voluntad de resistencia «al ataque implacable de la modernización global». Quizás porque la operación crítica implica(ba) pensar una arquitectura sin adjetivos, cuya densidad cultural era capaz de poner juntos el problema del lenguaje, la materialidad, el proyecto, la representación y la compleja construcción de significados. Aunque esto entrañase el oxímoron de la lisura del ladrillo, la imposición de un fragmentario orden urbano o el diálogo con Le Corbusier, Andrea Palladio, Colin Rowe o Eisenman, constituyendo las partes inescindibles de una cultura fecunda y, en cierto modo, inquietante. Porque *esa obstinada condición*⁶¹ material de la arquitectura se volvía paradójicamente inasible en relación con otras dimensiones del proyecto.

LA ESCUELITA: PARADOJAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTONOMÍA DISCIPLINAR

Los problemas referidos a la disciplina que hemos recorrido, tomarían una excepcional forma «institucional» a partir de 1977, con la creación de los Cursos de Arquitectura.

Dice Bourdieu que aquello que hace posible una «mirada indiferente al contexto y a los fines prácticos, esa relación distante y distintiva con las palabras y con las cosas, no es más que la *scholé*», un «tiempo liberado de las ocupaciones y preocupaciones prácticas del que la escuela (la *scholé*, una vez más) constituye una forma privilegiada»⁶². Es quizás con este tamiz que puede leerse la experiencia de enseñanza alternativa que se desarrolló en Buenos Aires entre 1977 y 1982, los cursos que ya hemos mencionado a lo largo del texto, que serían mejor conocidos como *La Escuelita*. Allí se produjo un doble desplazamiento: por un lado, de la vida cotidiana marcada por la dictadura militar iniciada en 1976; por otro, el de una crítica arquitectónica que exhibía la inquietud por la construcción de problemas considerados específicos de la disciplina.

A mediados de la década del 70 la enseñanza de la arquitectura se encontraba marcada por una extrema politización de sus ideas y sus prácticas: la participación social en el proyecto y la organización de talleres verticales —que cuestionaban los principios pedagógicos tradicionales— determinaron el desplazamiento de los intereses estrictamente disciplinares.

La creación de un espacio alternativo para la enseñanza tomó forma en 1977, construyendo un lugar para pensar problemas alrededor del proyecto, la ciudad, la historia: un lugar en el que confluyeron distintas trayectorias, intereses y figuras. Es

⁶⁰ Frampton, Kenneth. «Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia.» En *La posmodernidad*, de Hal Foster (Barcelona: Kairos, 2006), p. 43.

⁶¹ La frase es de Jorge Silvetti en «Preface.» En *Inmaterial/ultramaterial: architecture, design and materials*, editado por Toshiko Mori. New York: Harvard Design School / George Braziller, 2002.

⁶² Pierre Bourdieu. *Meditaciones pascalianas* (Barcelona: Anagrama, 1999), p. 27.

conocida la anécdota de la idea: una cena entre *Tony* Díaz y Rafael Viñoly en la casa de este último⁶³, en la que se plantearon armar unos cursos en los que ensayar todo aquello que les negaba la universidad intervenida. Aunque en algún momento pensaron en convocar a Clorindo Testa (lo que finalmente no ocurrió), no dudaron en llamar a Justo Solsona, con quien ya compartían un vínculo de amistad atravesado por la reflexión sobre la arquitectura, y a Ernesto Katzenstein.

La manipulación de los *tipos*, de la forma y sus modos de generación, desligados del programa, serían acompañados por el desvelo por el dibujo, no solo pensado como representación, sino como estímulo para las ideas y ordenador de la composición. También el dibujo formó parte de un trabajo de especulación histórica que trajo explícitamente a debate las relaciones entre tradición y modernidad. La creación del «Departamento de Análisis Crítico» a cargo de Jorge Francisco Liernur, Díaz y Katzenstein (quien cumpliría un papel fundamental no solo en sus aportes teóricos sino como figura que ligaría al grupo) situaba al estudio de la historia de manera autónoma, deshaciéndose de un posible objetivo instrumental.

Por otro lado, las conferencias de figuras como Aldo Rossi, Antonio Tarragó Cid, Rodolfo Machado, Tomás Maldonado, Mario Gandelsonas o Diana Agrest configuraron un fecundo campo de debate, en el que se establecieron fructíferos diálogos con el campo intelectual internacional, especialmente con el Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) de Nueva York y con la *Tendenza* italiana.

Como señalamos al inicio, la historiografía marca la estrecha relación entre la experiencia de *La Escuelita* y la construcción del Barrio Centenario, emblemático en tanto emerge como una explícita experimentación desde el campo disciplinar, que debe confrontarse con sus complejas condiciones de producción. Hasta aquí hemos intentado argumentar justamente lo opuesto: que este enunciado quizás debería invertirse para pensar al barrio como un temprano ejercicio proyectual que iría encontrando a lo largo de los años siguientes su forma teórica, sus explicaciones y su construcción como narrativa. Al momento de la licitación, y de los esbozos que hemos analizado, los primeros ejercicios de los Cursos trabajaban sobre aspectos compositivos (en los que todavía no se menciona la tipología), y otros términos conforman esta conversación de voces diversas que, a posteriori, se irán ordenando en clases, artículos (como el dedicado por *Tony* Díaz a la manzana, que hemos revisado más arriba) e inagotables diálogos —no solo con Rossi—.

LOS 70: DE LA ARQUITECTURA COMO POLÍTICA A LA AUTONOMÍA DISCIPLINAR

Desde 1966, la interrupción del modelo reformista de vida institucional académica implicó no solo la salida de los maestros de la arquitectura moderna, sino la —paradójica— creciente politización de los claustros. Hacia finales de la década del 60, la oposición a las formas académicas instituidas tomó cuerpo en los talleres

⁶³ Los datos aquí mencionados provienen de la entrevista a Margarita Gorfinkiel. Cfr. Margarita Gorfinkiel y Jimena Díaz Gorfinkiel, entrevista de María Martina Acosta. Londres / San José del Rincón, (27 de julio de 2022).

experimentales de arquitectura y en las acciones colectivas con otros campos intelectuales y artísticos. En Córdoba se creó el llamado Taller Total, que pretendería la integración entre el conocimiento y la *vida concreta*. Con el objeto de cuestionar lo que se consideraba el formalismo del *International Style*, pero fundamentalmente con la intención romper la división de las esferas del conocimiento y sostener una arquitectura situada «en la confluencia de las variables científicas, económicas, sociales históricas y culturales»⁶⁴, esta experiencia se desplegaría a inicios de los 70 en Córdoba y luego en Rosario, encontrando pronto sus limitaciones en una UBA masificada.

Los ideales de trabajo con la sociedad y la transmisión directa de las experiencias y el conocimiento tiñeron también la constitución de los «Talleres nacionales y populares», los TANAPO, creados en la UBA en 1974 en lo que constituiría un breve ciclo de reformismo de la enseñanza, traccionados entre las exigencias partidarias y académicas. Estas exigencias, que pronto mostrarían sus tensiones, se manifestaban en la propia estructura de los talleres, dirigidos por un arquitecto de trayectoria profesional reconocida (entre quienes encontraríamos a Justo Solsona, Díaz, Lestard u otros integrantes de MSGSSV⁶⁵) y otro que articulaba la experiencia militante.⁶⁶

Estos talleres marcaron una enseñanza de la arquitectura atravesada por las inquietudes de las luchas sociales, en las que la disciplina se disolvía en un debate radicalmente ideologizado. Sin embargo, también fueron ámbitos que

... cambiaron la forma de enseñanza, el objetivo era otro. Yo aprendí otra concepción de arquitectura, de lo que era útil en la sociedad, de revalorizaciones de la arquitectura para un objetivo y una función distinta para la ciudad y el valor social de las obras de arquitectura. Y esa concepción a mí me marcó, me sirvió cuando hicimos los barrios...⁶⁷

La intervención de la Universidad en 1975 y luego el golpe de Estado darían fin, ya sabemos que violentamente, no solo a los talleres, sino a cualquier intento de debate académico y cultural. En este marco, un grupo de arquitectos apartados de la universidad (y algunos más) decidió crear los Cursos de Arquitectura, con el objetivo de retomar la reflexión sobre los problemas de la disciplina, recuperando la autonomía que esos años de la década del 70 habían disuelto en la práctica política.

⁶⁴ Horacio Torrent. «Taller Total.» *Radical Pedagogies: Architectural Education in a Time of Disciplinary Instability* (Editado por Princeton University. 2014). <http://radical-pedagogies.com/search-cases/a27-facultad-arquitectura-urbanismo-universidad-cordoba/>

⁶⁵ Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Justo Solsona, Josefina Santos y Rafael Viñoly. Este último deja el estudio en 1979 cuando emigró a EE.UU.

⁶⁶ Varios de los entrevistados coinciden en esto. Jorge Lestard señala el completo control de lo enseñado «...tenía un comisario político puesto al lado: éramos sospechosos porque habíamos hecho el Auditorio» Cfr. Jorge Lestard. Entrevista de María Martina Acosta. *Barrio Centenario*. Buenos Aires, (16 de mayo de 2019).

⁶⁷ Luis Ibarlucía, entrevista de María Martina Acosta. Buenos Aires/Santa Fe, (30 de abril de 2021).

En este contexto de *olvido* disciplinar, *La Escuelita* configuraría un espacio alternativo en varios sentidos, más allá de lo que significaba salir del habitual ámbito de la universidad. Cuando en abril de 1977 se realiza la convocatoria a estudiantes y arquitectos para participar de los Cursos de Arquitectura 77 la intención —explícita— era la de

...hacer de diferentes experiencias pedagógicas un cuestionamiento sistemático de las nociones y argumentos que dominan las concepciones arquitectónicas actuales y que derivan en su generalidad de las ideologías post-funcionalistas.⁶⁸

En primer lugar, cabe señalar el hecho de que los cursos estaban orientados a estudiantes avanzados y arquitectos. Aunque con el tiempo se contaría con el apoyo de algunas empresas, los participantes pagaban un pequeño arancel que cubría parcialmente los gastos de funcionamiento.⁶⁹ Los inscriptos debían pasar un proceso de selección que se realizaba mediante la presentación de unos mínimos antecedentes y una entrevista. Se formaron grupos de no más de diez alumnos que tomaban los cursos, que se impartían dos veces por semana durante tres meses. Funcionando en una casa prestada a Solsona, con tableros realizados con los encofrados de la construcción de Argentina Televisora Color (ATC), con el apoyo de varias empresas constructoras —como DyCASA y SITRA, que participan de la licitación del Centenario— y sin más voluntad institucional que la de organizarse para debatir y reflexionar a partir del proyecto, los Cursos de Arquitectura se iniciaron en julio del 77.

Las primeras lecciones estuvieron a cargo de Justo Solsona, *Tony* Díaz, Rafael Viñoly y Ernesto Katzenstein —con quien colaboraba Jorge Francisco Liernur—. Cada uno de ellos propuso tres ejercicios proyectuales que implicaban la puesta en debate de aquello que conformaba un cuerpo de conocimientos ya instalado como *saber enseñado* en el espacio legitimado de las facultades. El cuestionamiento tomaba forma entonces en el desplazamiento de los intereses disciplinares: si los talleres de proyecto habían puesto su mira en los problemas sociales y tecnológicos como elementos principales de la acción —no solo del proyecto sino de la arquitectura como disciplina— ahora será el propio proceso proyectual y sus mecanismos los que serán objeto de la reflexión. El valor de la *composición*, el *tipo* como instrumento de análisis y proyecto, los *elementos* de la arquitectura, el *dibujo*, y la *historia* constituyeron los objetos de unos ejercicios que se proponían

⁶⁸ «Cursos de Arquitectura ´77.» *Summa*, nº 111 (abril 1977). Nos proponemos aquí exponer brevemente los cursos, en tanto crearon el ámbito en el que confluyó la reflexión sobre la cultura arquitectónica. Para una revisión detallada se puede consultar: Jonas Delecave de Amorim. *Uma disciplina em crise. Disputas pela arquitetura na Escuelita de Buenos Aires (1976-1983)*. Tesis de Doctorado (Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo: (inédita), 2020).

⁶⁹ Margarita Gorfinkiel, que también había sido expulsada de la universidad, hizo las veces de secretaria, realizando las inscripciones en la Escuela del Sol, de la que era directora en ese momento la esposa de Solsona, lo que habla del esfuerzo del grupo para sortear todas las dificultades, que incluyeron el control por parte de los militares. Cfr. Gorfinkiel, entrevista..., op. cit.

ostensiblemente abstractos y *desideologizados*⁷⁰. Este carácter atravesaba las distintas propuestas, aun cuando provinieran de figuras con trayectorias profesionales y formativas diferentes e implicaba dos nociones: el primero, la ya mencionada recuperación de «*un campo de estudios propio de la Arquitectura como disciplina*» y por otro lado, su realización «*mediante la práctica concreta del diseño*»⁷¹ En función de estas ideas, se enunciaron los objetivos generales de los ejercicios:

1. *Hacer consciente la existencia de un campo de problemas específicos de la arquitectura, independientes (aunque en forma relativa) de los factores de uso y construcción y que se refieren, esencialmente, a su valor como fenómeno de producción cultural*
2. *Ejercitar la manipulación de estos aspectos a través de la práctica concreta del diseño a partir de programas formales... entendiendo que los lugares a proyectar son el único medio a través del cual la arquitectura alcanza su valor significativo.*
3. *Comprender la naturaleza de los medios con los que es posible actuar sobre este campo de problemas para dominar su valor instrumental*⁷²

La insistencia en relegar el tratamiento de los aspectos funcionales intentaba subvertir una concepción arquitectónica atravesada por el profesionalismo, guiada por el programa, los aspectos técnicos y un impulso de transformación social que marcaba todas las decisiones del proyecto.

Bourdieu sostiene que «no hay nada más dogmático, paradójicamente, que una *doxa*, conjunto de creencias fundamentales que ni siquiera necesitan afirmarse en forma de dogma explícito y consciente de sí mismo»⁷³, una definición que permite caracterizar el estado del conocimiento en las aulas de principios de los 70 y su paradójica convivencia entre el formalismo y el compromiso con las transformaciones sociales. Una paradoja que el propio llamado a los cursos hacía consciente, valorando aspectos de la disciplina postergados por el «consumo de las ideas *más progresistas* que generó el movimiento moderno», aspectos que, en todo caso, habilitarían construir una «discusión activa y un tipo de práctica que permitan pensar nuevas maneras de la actividad proyectual»⁷⁴.

PROYECTO + HISTORIA + CRÍTICA

Con estas premisas, Justo Solsona propuso en el primer año tres ejercicios de rediseño del Edificio Kavanagh, construido a principios de la década del 30 por

⁷⁰ Jorge Francisco Liernur. Entrevista de María Martina Acosta. *La Escuelita: primeras aproximaciones* Santa Fe, (09 de septiembre de 2015).

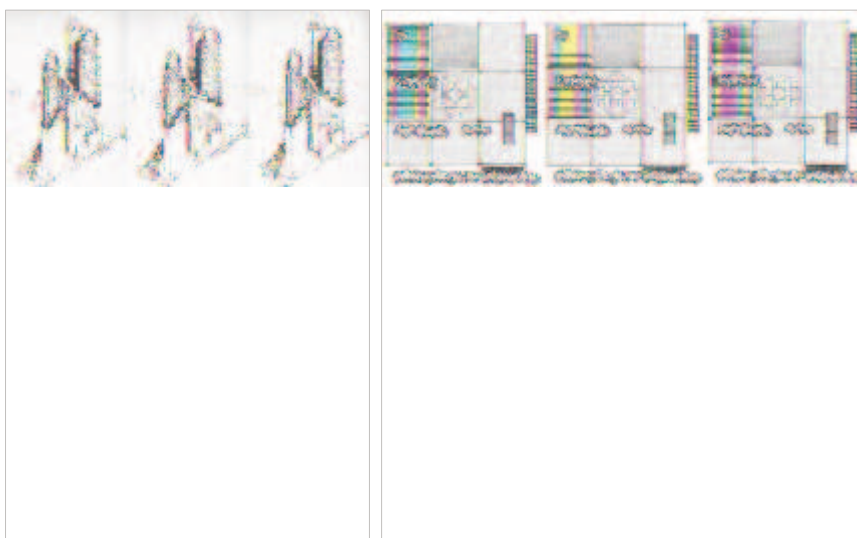
⁷¹ Antonio Díaz, Ernesto Katzenstein, Justo Solsona, y Rafael Viñoly. «Introducción a los catálogos de las exposiciones 1977–78.» En *La Escuelita. 5 años de enseñanza alternativa de la arquitectura en la Argentina 1976–1981* (Buenos Aires: Espacio editora, 1981), p. 14.

⁷² Díaz y otros, «Introducción...», op. cit., p. 15.

⁷³ Bourdieu, *Meditaciones...*, op. cit., p. 29.

⁷⁴ «Cursos...», op. cit.

Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis Ma. De la Torre. En una primera instancia, las ideas sobre el rediseño del edificio debían expresarse por escrito, para luego relacionar la narración de la idea con las imágenes formales que surgieran — *inconscientemente*— del trabajo con la planta y el volumen. Esta operación lingüística llevada adelante por Solsona se vuelve más explícita en la propuesta de Ernesto Katzenstein y Jorge Francisco Liernur, «Tres ejercicios sobre Le Corbusier». En ellos se planteaba la «introducción a las leyes de estructuración de un vocabulario plástico»⁷⁵, a través de una serie de operaciones de montaje y desmontaje de la forma. La construcción de una forma arquitectónica mediada por la manipulación de sus elementos, entendidos como elementos de lenguaje, es, como ya vimos al comentar la obra de Agrest & Gandelsonas, un tópico clave en la década del 70, en la que la semiología conduce la reflexión disciplinar. Para Liernur⁷⁶, este ejercicio implicaba la interpretación de la obra corbusierana como *signos* disponibles que podían ser combinados o transformados de manera abstracta. Así, la traducción de los elementos de la pintura a lugares arquitectónicos o la reforma de un edificio suponían también la transformación de una operación poética en un proceso de proyecto ordenado racionalmente que acotara la incertidumbre del *sentido*.⁷⁷



Tres ejercicios de rediseño. *La Escuelita*, 1977. En Díaz y otros, *La Escuelita...*, op. cit.

Sobre la relación interior-exterior. *La Escuelita*, 1977. En Díaz y otros, *La Escuelita...*, op. cit.

Además de poner en acto el problema del proyecto en sí, como procedimiento, ambas propuestas evidenciaban otras cuestiones que cobrarían fuerza en el grupo de *La Escuelita*: la relación del proyecto con la historia, la construcción de una historia de la arquitectura moderna en la Argentina y la revisión de los métodos historiográficos.

⁷⁵ Ernesto Katzenstein, y Jorge Francisco Liernur. «Ejercicios sobre Le Corbusier.» En *La Escuelita...*, p. 39.

⁷⁶ Liernur, entrevista..., op. cit.

⁷⁷ Katzenstein y Liernur. «Ejercicios...», p. 39.

Todavía en ejercicios como los propuestos por Antonio Díaz y Rafael Viñoly en los primeros años, la historia es un elemento a manipular. En los «Tres ejercicios sobre la relación interior-exterior», propuestos por Díaz, las plantas de edificios históricos —entre los que (re)aparecía una villa palladiana— eran combinadas para la proyectación del espacio mediante el manejo de la escala y el entorno, dado de manera absolutamente abstracta por la hoja de papel. Por su parte, mediante un ejercicio *sin programa*, Viñoly recuperaba ya no solo los elementos de la arquitectura, sino los elementos *de composición*: el tipo, el partido. Así, la historia adquiría un nuevo carácter reflexivo dentro de la disciplina, atravesando el proceso proyectual y construyendo al mismo tiempo una nueva historia crítica.

En el transcurso de estas lecciones y ejercicios, *La Escuelita* inició también una profunda renovación de la mirada sobre la historia de la arquitectura en la Argentina. A inicios de la década del 70, la situación en el campo historiográfico no escapaba de las tensiones sociales y debates ideológicos que teñían las aulas de la Facultad. La puesta en valor de la arquitectura latinoamericana, de la arquitectura en el interior del país, los problemas de la preservación y de adecuación al medio ambiente recorren la producción de estos años⁷⁸ en los que, sistemáticamente, se realizan inventarios y monografías que intentan salirse de un canon centrado en Buenos Aires. Pero esta producción no avanza en el terreno de la historia crítica, y reduce el valor de la arquitectura a una supuesta identidad nacional y latinoamericana. Frente a este reduccionismo de la crítica, en el seno de *La Escuelita* van a condensar las ideas provenientes *del Istituto Universitario di Architettura di Venezia* (IUAV) y del posestructuralismo francés. Tanto Liernur como Tony Díaz habían participado del clima cultural italiano de mediados de los 70, que involucraba a figuras como Manfredo Tafuri, Franco Rella o Francesco Dal Co, pero también a Aldo Rossi, Vittorio Gregotti o Paolo Portoghesi (y tampoco escapaban a ese *mainstream* de la cultura arquitectónica las relaciones con Barcelona). Un campo intelectual que tendría una marcada resonancia en *La Escuelita*, fundamentalmente alrededor de Liernur. Cuando, en el segundo año de los cursos, Tony Díaz y Solsona comienzan su trabajo sobre la Avenida de Mayo, aún se encuentran en el ámbito de la *doxa*, construyendo una historia como *crítica operativa*. El ejercicio de proyecto se planteaba como un ensayo sobre la *forma* de la avenida, al mismo tiempo que valoraba en términos patrimoniales su historia, su sistema de actividades y su *folklore*⁷⁹. Por otro lado, en el ejercicio resonaban otros andamiajes teóricos, ligados a la *Tendenza*, como la idea de parte de ciudad, su construcción tipológica o la consideración de la ciudad como arquitectura.

⁷⁸ Graciela Silvestri. *Historiografía*. Vol. eh, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Buenos Aires: AGEA, 2004), p. 169.

⁷⁹ Antonio Díaz, Justo Solsona, y Rafael Viñoly. «La Avenida de Mayo.» En *La Escuelita...*, p. 65.



Tony Díaz, Justo Solsona, Aldo Rossi, Ernesto Katzenstein, Ignacio Lopatín, *La Escuelita*, 1978.

En: <http://radical-pedagogies.com/>

Esta vinculación con la *Tendenza* tiene un momento de expresa visibilidad con la primera visita de Aldo Rossi a la Argentina, a fines de noviembre de 1978, promovida particularmente por Tony Díaz.

Díaz comenta que recién en 1975 había descubierto la figura de Rossi, casi de casualidad, en el número 2 de la revista *2C Construcción de la ciudad*, comprado en Madrid.⁸⁰ Allí se encontraba el artículo de Rossi «La arquitectura análoga», que llamó especialmente su atención. Inmediatamente, de regreso a Buenos Aires, compraría *La arquitectura de la ciudad*, que había traducido en 1971 Salvador Tarragó Cid, responsable también de ese extenso prólogo que guiaría la lectura del italiano.

Desde el inicio de los cursos se pensó en invitar a algunas figuras relevantes para dictar conferencias y participar de las reflexiones que proponían los distintos ejercicios. Díaz escribió a Aldo Rossi, mediando la recomendación de Mario Gandelsonas, con quien Rossi mantenía un estrecho contacto. A principios de agosto de 1978, Rossi envió una carta «*Al signor Antonio Díaz*» en la que aceptaba «*con piacere*» el convite y comentaba las posibles fechas, así como las actividades: «*per le lezioni penso di parlare dei miei progetti in modo didattico e più a lungo con gli studenti e in modo più generale con gli architetti. Con gli studenti parlerei volentieri anche dei temi del mio insegnamento e dei problema urbani*».⁸¹

En esta visita, que será la primera de Rossi a la Argentina, dictará un seminario en el que reflexionará sobre las relaciones entre arquitectura y ciudad, la *tipología* (considerada una realidad antropológica, social, geográfica, étnica⁸²) como instrumento de análisis y de proyecto, y dedicará la última clase a los problemas del proceso de producción del proyecto.

⁸⁰ Antonio Díaz. «Aldo Rossi. La arquitectura del presente.» *Block* (Universidad Torcuato Di Tella), nº 3/Aldo Rossi (diciembre 1998). El comentario también se encuentra en la entrevista inédita realizada por Carlos Rabinovich años más tarde.

⁸¹ Aldo Rossi. «Correspondencia con Antonio Díaz.» Milano (7 de agosto de 1978). En Archivo Díaz. Gentileza Margarita Gorfinkiel y Jimena Díaz Gorfinkiel.

⁸² Aldo Rossi. «Clase nro. 1.» En *La Escuelita...*, p. 120.

Pero además de la figura de Rossi, otras presencias marcarán el pulso de las relaciones entre *La Escuelita* y el campo disciplinar internacional. Salvador Tarragó Cid, Rafael Moneo y Alvaro Siza, dictaron conferencias luego de 1980, cuando los cursos se habían establecido en el horizonte de la cultura arquitectónica y el apoyo de algunas empresas o instituciones permitió financiar los viajes. En tanto, Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Jorge Silvetti y Rodolfo Machado —quienes en esos años se instalaron definitivamente en Nueva York— también dieron clases y seminarios. Aunque relativamente débil, su presencia en *La Escuelita* suponía un conocimiento de primera mano de las reflexiones del grupo del IAUS: basta recordar que Agrest introdujo tempranamente a Tafuri en el ámbito intelectual neoyorquino y que Gandelsonas dirigía *Oppositions* junto a Peter Eisenman.

Este complejo marco de producción implicaba desmontar críticamente el panorama internacional y la propia historia de la arquitectura, tarea que realiza meticulosamente Liernur en su artículo «Post? Modernismo», publicado en *Summa* en 1981. Si, en los primeros años de *La Escuelita*, Liernur y Katzenstein habían cercado la figura de Le Corbusier, dejando en claro la necesidad de —siguiendo a Tafuri— instaurar una *crítica de la ideología*, exponiendo las contradicciones de la construcción de la modernidad en la Argentina, a principios de la década del 80 Liernur encontrará en Bustillo, precisamente, la síntesis de esas contradicciones⁸³. El señalamiento de una modernidad clásica, que ponía en cuestión la existencia de una modernidad —heroica— entrañaba (casi) una provocación en el campo disciplinar.

En estos años, la continuidad de la investigación histórico-crítica llevaría a la creación del Departamento de Análisis Crítico e Histórico, y tomaría forma, no sólo a partir de los seminarios e investigaciones llevados adelante por Liernur y Katzenstein, sino, también, a través de la vinculación establecida con Beatriz Sarlo y el grupo de la revista «Punto de vista», creada en 1978, y que constituiría uno de los mecanismos más relevantes del debate y la resistencia cultural durante la dictadura. De hecho, el citado *departamento* no era más que pura voluntad de aglutinar un campo intelectual desgarradoramente fragmentado por el gobierno militar. Su conformación exhibía la libertad y autonomía de los miembros de *La Escuelita*, pero también exponía los límites de una experiencia que carecía de posibilidades de crecimiento y debería debatir su posición en la trama de la sociedad civil.

FIN DE UN CICLO: NUEVAS PERSPECTIVAS

La creación en 1982 de la revista *Materiales*, de la cual se editaron solo cinco números, pondría de manifiesto el debate —o al menos, el disenso— con publicaciones como *DANA*, o *A/mbiente*, o la propia *Summa*, que abiertamente rechazaban el clima cultural que se desarrollaba en el ámbito internacional

⁸³ Hemos mencionado en la introducción que la relación entre Alejandro Bustillo y *La Escuelita* es abordada minuciosamente por Silvio Plotquin en su tesis de maestría. Cfr. Silvio Plotquin. «Los clásicos modos: la mirada a Bustillo y el futuro de la arquitectura moderna, 1976-1983.» *Maestría en Arquitectura*. UTDT (Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2011).

alrededor de Nueva York y Venecia, y sustentaban una mirada heroica sobre la arquitectura moderna, «denunciando duramente y de modo genérico las manifestaciones recientes de la teoría y la práctica»⁸⁴. Los dos primeros números de la revista se publicaron en el ámbito de *La Escuelita*, en tanto que los tres restantes se hicieron en el marco del «Programa de estudios históricos de la construcción del habitar»⁸⁵, en el Centro de Estudios de la Sociedad Central de Arquitectos. El primer número daba cuenta de la relación con Beatriz Sarlo y reunía una serie de artículos que debatían algunos problemas de la cultura de la década del 20, en un intento por transformar la mirada sobre el pasado y la construcción institucional del país. El segundo número se dedicó íntegramente al concurso de la Biblioteca Nacional, poniendo en discusión los proyectos de Clorindo Testa y, fundamentalmente, de MSGSSV. Los números siguientes presentaron distintos intereses del grupo, hilvanados por el debate historiográfico y por la renovación de la historia de la arquitectura en la Argentina, en tanto que el último número se dedicó íntegramente a la labor del IUAV.

Como el propio Liernur mencionaba en la introducción de este último número, los textos e ideas producidos en sede veneciana provocaban «una contradictoria reacción en la que se superponen la fascinación y el rechazo»; fascinación que se debía a la

*... inteligencia y erudición de unos textos que conmovían todas las ideas establecidas, rechazo "por el hermetismo de su escritura, pero mucho más por la alteridad incómoda que experimentamos frente al marco teórico que se presupone como referencia..."*⁸⁶

Evidentemente, una historia que no tuviera consecuencias prácticas —operativas— resultaba inquietante, y las superficiales acusaciones de marxismo o posmodernismo exponían las limitaciones del debate y las sospechas que levantaban los miembros de *La Escuelita*. El desconcierto se dejaba traslucir en los ambivalentes editoriales, principalmente en *Summa*, en los que al mismo tiempo que se presentaba a los autores se los censuraba —por sus ideas o por su escritura, y a veces casi en términos personales—. Esto ocurrió tempranamente cuando Marina Waisman abrió el número de *Summarios* que ya hemos mencionado al hablar de la manzana, «Racionalismo a tres voces, Ungers-Rossi-Krier». Tanto la alusión a la supuesta adscripción al marxismo por parte de los arquitectos cuya obra se publicaba (que colocaba a todos los miembros de *La Escuelita* en riesgo frente a la represión), como la advertencia sobre los proyectos de Rossi, exhibían una perplejidad que derivaba en reacción política. Waisman escribía que abordar la obra de Aldo Rossi requería «una cuidadosa atención, para poder aprovechar

⁸⁴ Eduardo Gentile. *Materiales*. Vol. in, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (Buenos Aires: AGEA, 2004).

⁸⁵ Participaban del Programa: Fernando Aliata, Anahí Ballent, Ana Cabarrou, Marcelo Cuenca, Mercedes Daguerre, Hebe Falduti, Marcelo Gissareli, Adrián Gorelik, Humberto González Montaner, Pancho Liernur, Gustavo Lijalad, Jorge Mele, María Poberaj, Pablo Pschepiurca, Jorge Samandjian, Jorge Sarquis, Teresa Saua y Graciela Silvestri.

⁸⁶ Jorge Francisco Liernur. «Introducción.» *materiales* (CESCA), nº 5 (marzo 1985).

plenamente todo lo de positivo que propone, manteniendo alerta la actitud crítica frente a su producción proyectual».⁸⁷ Más tardíamente, Lala Méndez Mosquera comentaba el «intrincado lenguaje que el autor [Liernur] hereda tal vez de su época de investigación y docencia en Venecia».⁸⁸

Estas críticas organizaban una narración que fijaba a *La Escuelita* como espacio homogéneo tanto desde el punto de vista de la cultura arquitectónica como desde la dimensión más general de la cultura de época y de la política. Sin embargo, la profundización de los intereses de sus miembros y la consiguiente autonomía de los grupos provocaron tensiones internas difíciles de ser sobrellevadas por una institución cuyo andamiaje era en cierta medida y, paradójicamente, débil.

Desde el punto de vista teórico, convivían unos ejercicios proyectuales que intentaban exponer los problemas estrictamente disciplinares —que además debían redefinirse en función de las condiciones de trabajo—, con una perspectiva teórica que, cargada de escepticismo y atravesada nuevamente por las ideas de Tafuri, planteaba la muerte de la arquitectura.⁸⁹ Así, los vaivenes entre el optimismo y el desaliento frente a la disciplina, a lo que se sumaban las diferencias personales, tendrían como resultado la inevitable desintegración del grupo.

Durante el tiempo que duró la experiencia, *La Escuelita* funcionó, como dijimos al inicio, como un espacio de reflexión sobre la disciplina. Pero este espacio se constituyó, también y quizás más que nada, como un refugio frente al terror de la dictadura militar, un verdadero *momento de ingravidez social*. Si el «ocio estudioso es la condición del ejercicio escolar y las actividades sustraídas a la necesidad inmediata»⁹⁰, en *La Escuelita* esto significaba que solo a través de una resistencia cultural podía pensarse en la supervivencia. La amplia participación y el clima de alegría iniciales tenían que ver con esta condición, una suspensión de la realidad a la que no escaparon la persecución de las fuerzas armadas ni la de —extemporáneamente— *montoneros*. Un indicio de la perplejidad que la experiencia provocaba en el campo social —o simplemente, en el campo de poder— y que luego teñiría los primeros esbozos de la historiografía sobre *La Escuelita*, los que solo recientemente comienzan a desarmarse.

TIPOLOGÍA: GEOGRAFÍAS DE UNA IDEA

Tal como hemos afirmado en la introducción, el problema tipológico atraviesa casi invariablemente las narraciones que, desde incluso antes de ser finalizado el barrio, ordenan su interpretación. Ya cuando el Centenario es publicado en mayo de 1979 en *Summa*, y todavía no ha comenzado su construcción, el texto fija lo que

⁸⁷ Marina Waisman. «Editorial.» *Summarios* (Editorial Summarios), nº 22 (agosto 1978). Es bien conocido el enojo de Aldo Rossi y su respuesta durante la tercera clase, en la diferenció las críticas personales de la crítica de las ideas, reivindicando la crítica arquitectónica como una cuestión teórica que ponía en relación las diferentes dimensiones de la producción y la formación de un arquitecto. Cfr. Aldo Rossi. «Clase nro. 3.» En *La Escuelita...*, p. 128.

⁸⁸ Lala Méndez Mosquera. «Editorial.» *Summa*, nº 160 (marzo 1981).

⁸⁹ Liernur, entrevista..., op. cit.

⁹⁰ Bourdieu, *Meditaciones...*, op. cit., p. 27.

constituirá, desde ese momento, la lectura de la obra para la crítica: un proyecto devenido de la experimentación tipológica llevada adelante particularmente por Tony Díaz en diversos ámbitos.⁹¹

Efectivamente, como hemos visto, en la introducción a la monografía sobre BELV publicada en 1980, luego de la salida de Díaz del estudio, Marina Waisman se hace eco de esa caracterización, y señala que la obra representa un momento clave en la vida del equipo, en el que se comienza a considerar a la tipología como un concepto que «no solamente representa los aspectos espaciales y funcionales, sino que puede ser portadora del material cultural histórico que había quedado soslayado en la anterior concepción». Waisman indica así un cambio de rumbo en BELV respecto de los fundamentos del proyecto, que deja de lado las resonancias de la arquitectura inglesa que permeaban sus obras y concibe un barrio en el que concurren «la manzana de la ciudad colonial», la «tipología de recintos con espacios semipúblicos» y la «tipología modernista de ruptura de los tejidos»⁹².

La fortaleza del argumento tipológico se exhibía también en la paradójica inclusión del barrio en el «anexo urbano» de *Otra arquitectura en América Latina*, de Enrique Browne, que mencionamos al inicio. Sin un claro argumento que fundamentara esa introducción del Centenario en el anexo, lo reivindicaba como ejemplo de «otra arquitectura», una «reinterpretación de tipologías populares»⁹³. Sin embargo, Browne no mencionaba las posibles referencias (programáticas o formales) para respaldar esta inferencia, ciertamente infrecuente tanto en el discurso crítico contemporáneo como en la historiografía. De alguna manera, asimismo, eran las fotografías las que exhibían imágenes posibles de aquellas figuras de la memoria —de BELV, de Díaz— traducidas en tipos: los patios, las terrazas, las calles.

Si volvemos sobre estos autores es porque, aunque los mismos identifican (y abonan) las premisas enunciadas por BDELV, no sitúan al proyecto como parte de un complejo contexto de producción y debate intelectual (al que miran con demasiado recelo). Unos años más tarde, y ya en una lectura despojada de prejuicios localistas, Silvestri señalará el inequívoco carácter de «ejercicio intelectual» del proyecto, que aunaba «racionalidad tipológica» y «racionalidad didáctica», constituyendo un manifiesto de las reflexiones llevados a cabo al interior de los *Cursos de Arquitectura*.

En este contexto, el Barrio Centenario sería entonces un ensayo previo a la reflexión teórica, un ejercicio (más) que a medida que avanzaba en su construcción, que confrontaba con lo real, se tornaba objeto de una cultura disciplinar que revisaba los postulados canónicos de la arquitectura moderna,

⁹¹ Si bien la memoria descriptiva publicada en la *Summa* nro. 136 no está firmada, tanto Miguel Baudizzone como Jorge Lestard afirmaron no ser los autores, especulando que, debido a la estrecha relación que mantenía Tony Díaz con Lala Méndez Mosquera, haya sido él quien escribiera el artículo.

⁹² Marina Waisman. «Introduction» en *Architecture. Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas* (Miami: Presse Internationale, 1980), p. 11.

⁹³ Enrique Browne. *Otra arquitectura en América Latina* (México: Gustavo Gili, 1988), p. 160.

poniendo a prueba su autonomía y examinando los tópicos del pensamiento arquitectónico contemporáneo: la identidad, el problema de la calle, la manzana y el espacio público y, fundamentalmente —y *a priori*— la tipología y su valor proyectual.

Intentaremos situar las reflexiones de la segunda mitad del siglo XX en torno al problema de la tipología, que emergerá entonces en la década del 70 como una de las cuestiones clave para pensar el repliegue de la cultura disciplinar.

En la trama de ideas que atraviesan al Barrio Centenario, la cuestión tipológica, tal como señalamos, viene también atribuida por los autores, particularmente por Tony Díaz, quien presentará la obra como un homenaje a Aldo Rossi, con quien sostendrá un intenso diálogo sobre la teoría, a la vez que una indeleble relación de amistad. Es este homenaje el que se comprenderá históricamente como un restablecimiento del procedimiento tipológico en el proyecto del barrio.

En Aldo Rossi se entrecruzaban diversas vertientes de pensamiento que configuraron el modo en que la historia estaba presente en su arquitectura y su concepción de la ciudad. Rossi instaló la cuestión tipológica a partir de sus estudios sobre Viena, Berlín y el Milán decimonónico: una serie de artículos recogidos en *Casabella* a principios de los 60 cuyas hipótesis serían sistematizadas y desarrolladas en *La arquitectura de la ciudad*, publicado en 1966.

Allí Rossi despliega su voluntad de cientificidad en el análisis de arquitectura y ciudad, la «cosa humana por excelencia», situada entre artificio y naturaleza. El libro amplifica las inquietudes de la generación de la Italia de posguerra, que reflexiona sobre los centros históricos, la tradición y la memoria, recurriendo a los geógrafos, a los sociólogos o a los historiadores (lo que ya de por sí constituye un acercamiento teórico diverso y, en cierto modo, inquietante). La crítica a la herencia del Movimiento Moderno es la crítica a un funcionalismo incapaz de construir la *civitas*. Sobre esta necesidad de reconstruir lo cívico, Rossi argumenta a partir de innumerables referencias que parecerían cuestionar los límites del corpus disciplinar. Ante esta posible paradoja, señala que «sencillamente, me he preocupado por establecer cuáles eran las proposiciones típicas de la arquitectura».⁹⁴

Así, traza una «ciencia de la ciudad» que recoge, entre otras, la tradición racional del Iluminismo, el estructuralismo de Lévi-Strauss, el *Civic Art* o las tesis de los historiadores de la ciudad como Pierre Lavedan, Marcel Pöete, Lewis Mumford y, fundamentalmente, Maurice Halbwachs. El libro distingue entre un momento cognoscitivo, que es eminentemente lógico, y un momento creativo. Entre ambos, el *tipo* encadena la lectura de la ciudad y la memoria presente en el proyecto. Rossi reconoce en la ciudad una estructura análoga a la del lenguaje, identificando las permanencias y los componentes sujetos a transformación: el plano, los elementos primarios y los monumentos por un lado, y las áreas residenciales, por otro. Queda allí delimitada su concepción de la ciudad como construcción en el tiempo, como

⁹⁴ Aldo Rossi. «Introducción a la versión portuguesa». En Aldo Rossi. *La arquitectura de la ciudad* ([Padua, 1966]. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, séptima edición española), p. 47.

una creación —una obra de arte— en la que arquitectura y vida civil son inseparables.

Tal como sucede en las teorías del *Civic Art*, la vivienda es definida en relación a la forma urbana en general, en tanto la *Arquitectura* cobra significado en los monumentos, que condensan la vida cívica. Este análisis que desagrega los elementos urbanos tiende, sin embargo, a desvanecer los límites entre arquitectura y ciudad, definidos en mutua dependencia a través de la *forma tipológica*:

... entiendo por forma tipológica aquellas formas que en la historia o en las opciones que se les atribuyen en ciertos períodos, o en las implicaciones que se les dan, acaban por asumir el carácter sintético de un proceso que precisamente se manifiesta en la propia forma.

Se puede afirmar que las innovaciones arquitectónicas se han valido siempre de acentuaciones particulares, no de invenciones de la tipología.

No existe ninguna posibilidad de invención de la tipología, si admitimos que ésta se conforma por medio de un largo proceso en el tiempo, y que está en un complejo vínculo con la ciudad y con la sociedad.⁹⁵

La consideración del tipo como forma o, más precisamente como «un enunciado lógico que se antepone a la forma y la constituye»⁹⁶ revela un concepto complejo que encierra la «aspiración de belleza» y los modos de vida: un elemento cultural que está en el principio de la arquitectura y de la ciudad. En tanto síntesis operada en el tiempo, Rossi recoge la definición de Quatremère de Quincy, a través de las disquisiciones de Giulio Carlo Argan.

En 1959, en ocasión del primer curso de arquitectura organizado por el *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* (CISA), el boletín del Centro reunía las conferencias de un encuentro destacado para la historia de la arquitectura. Argan publicaba allí «*Tipologia, Simbologia, allegorismo delle forme architettoniche*», texto en el que refería a la definición de Quatremère, y establecía el tipo no solo como un mero proceso de clasificación sino como «un proceso llevado a cabo en función de una finalidad estética».⁹⁷ En el mismo boletín, Rudolf Wittkower —sobre quien volveremos luego— y Ernesto Rogers, que sería un apoyo y una referencia constante para Rossi, discurren sobre un Palladio cuya obra (construida y teórica) ofrece pistas para la tarea de la cultura arquitectónica de fines de los 50. Rogers, aunque no se detenía en la definición tipológica, apreciaba el valor de las contradicciones palladianas entre el lenguaje del tratado y la obra, la sensibilidad y las sutiles vibraciones entre los modelos posibles de la forma y la regla, rescatando la «interpretación creativa de una norma objetiva», algo que los teóricos neoclásicos, como Francesco Milizia, no solo no habían comprendido, sino

⁹⁵ Aldo Rossi. «Introducción...», op. cit., p. 52.

⁹⁶ Aldo Rossi. *La arquitectura de...*, op. cit., p. 78.

⁹⁷ Giulio Carlo Argan. «Tipologia, simbologia, alegorismo delle forme architettoniche.» *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, nº 1 (Vicenza: 1959), p. 21.

que habían condenado. Por otro lado, Rogers también señalaba la agudeza de Palladio en la interpretación de la sociedad, la conciliación entre la teoría y la construcción y una actitud sutilmente dialéctica entre lo antiguo y lo novedoso: todos elementos que derivan en la posibilidad de captar una *esencia* de la obra entendida como experiencia de la cultura⁹⁸.

Aunque se encontraba en el mismo registro, Argan traía otras cuestiones a la definición del tipo, recuperando su eficacia como criterio de valor de la obra de arte e instalando la pregunta sobre el origen de los tipos. Para Argan, por un lado, esta pregunta conlleva el problema de la precedencia: del significado simbólico ligado a una forma a través de la historia y, al mismo tiempo, las posibilidades interpretativas del tipo, ambas cuestiones presentes en el trayecto ideativo de un arquitecto. Los dos asuntos derivados, además, de la definición de *tipo* dada por Quatremère de Quincy:

*La parola tipo non presenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente quanto l'idea di un elemento che deve e gli stesso serviré di regola al modello. Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il tipo è per contrario un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si rassomigliano punto tra loro. Tutto è preciso e dato dal modello; tutto è piu o meno vago nel tipo. Così noi vediamo che la imitazione dei tipi non ha nulla che il sentimento e lo spirito non possa no riconoscere...*⁹⁹

(Es interesante que, en función del argumento, en su traducción, Argan corta el párrafo original, evitando decir al final «... y nada que no pueda ser desafiado por el prejuicio y la ignorancia. Esto es lo que le pasó, por ejemplo, a la arquitectura»).

El tipo es, para Argan, deducido de una serie de ejemplares, configurándose como un esquema en el que se han eliminado sucesivamente los atributos específicos de cada edificio y se han mantenido aquellos que dan unidad a la serie. Este proceso, como dijimos, no es una mera clasificación, sino que tiene una finalidad estética que emerge en la construcción del conjunto a partir de la *configuración* (y no de la función, como harán los teóricos del 800). Argan distingue entonces —y con carácter *operativo*— tres clases de tipos que sirven al trabajo del arquitecto: la configuración de edificios completos, los grandes elementos constructivos y los elementos menores y decorativos. El tipo es al mismo tiempo una referencia a la historia y una neutralización de la misma, en tanto obliga, a diferencia del modelo,

⁹⁸ Ernesto Nathan Rogers. «Palladio e noi.» *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, n.º 1 (Vicenza: 1959).

⁹⁹ Dado que es a partir de Argan que la cita de Quatremère cobró difusión en la crítica e historiografía de la arquitectura, preferimos tomarla tal como fue citada por él mismo en «Tipología, simbología,...», op. cit., p. 20. La definición puede consultarse en Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy. *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art* (Paris: Librairie d'Adrien Le Clere, 1832), tomo 2, p. 629; disponible en gallica.bnf.fr/

a la invención formal, «resolviendo la relación entre invención artística y cultura histórica»¹⁰⁰.

Estas cuestiones son retomadas por Rossi en sus clases en el Politécnico de Milán, donde ejerció, entre 1965 y 1969, como profesor de Caracteres distributivos; luego será, hasta 1971, profesor ordinario de Composición arquitectónica. Es precisamente en esos cursos en los que pone en discusión la noción de caracteres distributivos, a los que define como recorridos, y considera irrelevantes ya que carecen de autonomía. En cambio, da preeminencia a los caracteres estilísticos y constructivos —presentes en la definición de Argan— como aquellos que «poseen autonomía propia y nosotros los señalamos como principios de clasificación». La posibilidad de clasificar es, para Rossi, la que otorga carácter científico a la arquitectura. Sin embargo, al reconocer la condición contingente («individual») de la técnica y los elementos estilísticos, coloca al tipo como principio de análisis, clasificación y, fundamentalmente, proyecto. El tipo es estructural, y en tanto resultado de un proceso histórico de reducción, es también un elemento cultural que sirve al momento analítico de la arquitectura:

*El tipo, por lo tanto, es constante y se presenta con caracteres de necesidad y universalidad; aunque, determinados esos caracteres, reaccionan dialécticamente con la técnica, con las funciones, con el estilo, con el carácter colectivo y con el momento individual de la arquitectura.*¹⁰¹

Tal como señalamos, Rossi va más allá del hecho arquitectónico en sí, considerando al tipo fundamental en el análisis y la proyectación de la ciudad, lo que tendrá un profundo impacto en la cultura arquitectónica de los 70. Las hipótesis de los primeros artículos de *Casabella*, las clases y *La arquitectura de la ciudad* establecen una aproximación científica que reúne la historia y los aspectos físicos concretos, construyendo una *verdadera cultura urbana* en la que la ciudad viene a constituir un nuevo *tipo* de arquitectura.

Pero otro hilo se desprende también de la publicación de 1959 del CISA Palladio, el que sitúa a Wittkower en el camino que lleva a New York. El pequeño artículo de Wittkower compendia brevemente algunas ideas sobre los palacios e iglesias palladianas así como el neopalladianismo en Inglaterra. Los palacios, en los que examina los caracteres estilísticos que permiten comprender la transformación de la forma parecen ser el reverso de las series de «plantas típicas» de las villas que había formulado en 1949 en *Architectural Principles in the Age of Humanism*. La exposición de la esmerada indagación palladiana en torno al «modelo geométrico básico» de las villas constituirá uno de los enunciados más afortunados para historiadores/arquitectos en la segunda mitad del siglo XX, aun cuando Wittkower no se refiere a esta serie de villas o plantas centrales como «tipológica», llegando a utilizar incluso, a veces, el concepto de «partido». Rossi consideró el trabajo de

¹⁰⁰ Giulio Carlo Argan. «Tipología, simbología,...», op. cit., p. 22.

¹⁰¹ Aldo Rossi. «Tipología, manualística y arquitectura.» En *Para una arquitectura de tendencia. Escritos 1956-1972*, de Aldo Rossi (Barcelona: Gustavo Gili, [1966] 1977), p. 188.



«Esquemas tipológicos de villas palladianas en la reducción de Wittkower» En Manfredo Tafuri. *La arquitectura del Humanismo* [1969] 1982.

Wittkower un auténtico análisis científico¹⁰², dando valor a la serie de iglesias de planta central en la que Wittkower prescinde de la función —lo evidente— para destacar en cambio su valor simbólico.

(En la densa trama que se va formando a un lado y a otro del Atlántico, dejamos de lado la figura de Colin Rowe quien, como alumno de Wittkower, publica en 1947 —el año en que finaliza su tesis de maestría— *Las matemáticas de la vivienda ideal*, ensayo que dejará una huella persistente en la cultura crítica de la modernidad. Rowe construye de a poco su método de análisis a partir de *configuraciones*, un análisis *visual* en el que era posible descifrar las transformaciones devenidas del entorno cultural. Esta prevalencia de lo

visual es recordada por Peter Eisenman quien, a la manera del *grand tour*, realizó dos viajes por Europa con el arquitecto inglés, en los que aprehendería el valor de la mirada para comprender la esencia de las obras.)¹⁰³

En 1967 Peter Eisenman creaba en Nueva York el *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS), el mismo año que el *Museum of Modern Art* (MoMA) organizó la exposición sobre los *Five Architects* consagrando, además de la obra, la posibilidad de experimentación de la arquitectura como lenguaje. Todo esto, un año más tarde de la publicación de *Complejidad y contradicción en arquitectura*, de Robert Venturi, una edición también a cargo del MoMA. Según Kate Nesbitt, el libro sobre los *Five*

... abrió la caja de Pandora de la exploración de la historia de la arquitectura en Estados Unidos y más allá, abriendo la búsqueda de principios formales que guiaran y enriquecieran el proyecto arquitectónico contemporáneo. Irónicamente, la misma institución que había promovido la arquitectura moderna europea en los Estados

¹⁰² Aldo Rossi. «Tipología, manualística...», op. cit., p. 187.

¹⁰³ Sobre Colin Rowe cfr. Anthony Vidler. *Historias del presente inmediato* (Barcelona: Gustavo Gili, [2008] 2011) y Ana María Rigotti. «Por una historia de tablero. Colin Rowe y una reflexión sobre el pasado que estimula al proyecto.» *A&P Continuidad* (FAPyD UNR), nº 6 (2017); disponible en https://fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/publicaciones/AyP_Continuidad_6.pdf

*Unidos, bajo el rótulo del Estilo Internacional, tomó la iniciativa de rechazarlo.*¹⁰⁴

Así cristalizaba una imprescindible reflexión teórica que debatía y ponía en cuestión los principios de la arquitectura moderna. El IAUS en particular, una estructura educativa alternativa, en estrecha relación con el MoMA y la Universidad de Princeton, sería el espacio en que esta reflexión enlazaría ambos continentes. En pocos años, el IAUS puso en marcha una serie de programas, acciones, conferencias, publicaciones que proponían nuevos campos para la arquitectura, cuestionando el pasado y el presente. Junto con Eisenman, Mario Gandelsonas, Kenneth Frampton, Anthony Vidler, Deborah Berke, Julia Bloomfield, Diana Agrest, Rafael Moneo, Rem Koolhaas y muchos otros, formaron parte de un activo grupo que redefiniría el discurso de la arquitectura «after modern», ya no solo en los Estados Unidos.

En 1973 Diana Agrest invitaría a Manfredo Tafuri a Princeton para dictar un ciclo de conferencias. Entre ellas, expondría *L'Architecture dans le boudoir*, esa enérgica crítica a la arquitectura contemporánea que sería publicada más tarde en el número 3 de *Oppositions*, en abril de 1974. Agrest señala que fue esta conferencia —en la que Tafuri comparó las intervenciones de Rossi y Carlo Aymonino en el conjunto Gallaterese— la que llamó su atención sobre la figura de Aldo Rossi. Al año siguiente, este sería invitado a dar una conferencia en el IAUS, dando forma, así, al denso intercambio intelectual entre el instituto neoyorquino y el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia*.

Aunque Tafuri estaba en desacuerdo con las consecuencias que suponía para el proyecto la introducción del concepto de tipo en Rossi, coincidía en una «construcción científica», en su caso, de la historia. En su largo ciclo de estudios sobre el Renacimiento, al que consideraba el momento ideal de lo moderno, Tafuri retomaba la «casuística tipológica» proveniente de Wittkower para destacar el rigor arqueológico y el estudio científico de lo antiguo en Palladio, así como el experimentalismo y la verificación de las variaciones de los temas. A diferencia de Rossi, Tafuri suscribe la posibilidad de una «invención tipológica» que, en su aplicación, sustituye a la utopía y supone la crisis del último ciclo de la modernidad.¹⁰⁵

Estos años de intensos diálogos entre Italia y New York son también los años de descubrimiento de la figura de Rossi por parte de Tony Díaz: esta geografía extendida tendría otro punto de encuentro en Buenos Aires.

Como ya comentamos en el segundo capítulo, Tony Díaz se formó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1966, en un momento clave de la cultura en la Argentina, y al año siguiente, a raíz del golpe de Estado, que expulsó a casi toda la planta docente de la UBA, se instaló en Chile para luego

¹⁰⁴ Kate Nesbitt, ed. *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965–1995* (New York: Princeton Architectural Press, 1996), traducción propia.

¹⁰⁵ Cfr. Manfredo Tafuri. *La arquitectura del Humanismo* (Roma: Xarait ediciones, 1982), publicado por primera vez en italiano en 1969 y traducido al español en 1978.

emigrar a Europa. A su regreso en 1971, se (re)integraría al estudio de Baudizzone, Erbin, Lestard y Varas, participando del concurso para el Auditorio de Buenos Aires, ese proyecto de evidentes resonancias *pop* que revelaba un (¿raro?) momento de acuerdo del equipo en las miradas sobre Inglaterra, la experimentación con las respuestas tecnológicas y las ideas sobre lo público.

Esos acuerdos comenzarían a resquebrajarse en los años siguientes, en los que Díaz (y también Varas) mostrarían sus vacilaciones respecto a la práctica y a sus fundamentos teóricos. Como analizamos antes, en el apartado «Imágenes para el sector terciario», la serie de edificios de oficinas iniciados entre 1975 y 1977 ofrecieron la ocasión para debatir la cuestión tipológica. Particularmente en el proyecto de la esquina de 25 de Mayo y Lavalle que ya consideramos, emergería el debate sobre el tipo *adecuado* para el edificio de oficinas: ¿cuál es la *forma* que debe tener una *torre*? ¿Debe componerse de un basamento, un cuerpo vidriado y un coronamiento templario? (la propuesta de la mayor parte de los socios¹⁰⁶), ¿o debe sobrelevarse un volumen sobre columnas para constituir un pórtico? (la propuesta de Díaz).¹⁰⁷ En esta discusión, la forma parecía no tener ningún anclaje en la historia, como, en cambio, lo tendría luego en el Barrio Centenario.

A partir de 1976, con los proyectos para Finvercón, las casas de Maschwitz y, ya alejado de las presiones de la práctica, con la creación de los Cursos de Arquitectura, Tony Díaz encontraría otros interlocutores para debatir estas cuestiones. Ya hemos mencionado la presencia en *La Escuelita* —bastante fugaz— de los argentinos que se encontraban a caballo entre Buenos Aires y Nueva York: Diana Agrest, Mario Gandelonas, Jorge Silvetti y Rodolfo Machado. Esta relación entrañaba un fecundo diálogo cultural con el ámbito del IAUS, donde Gandelonas formaba parte, junto con Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Anthony Vidler, Kurt Forster y Diana Agrest, del consejo editor de *Oppositions*, que se editaba desde 1973.

¹⁰⁶ Recordemos que, como hemos visto, en la *Summa* nro. 43, de noviembre de 1971 y dedicada a la temprana obra del estudio, el concepto de tipología aparece asociado a la función.

¹⁰⁷ Las referencias a este debate están presentes en las entrevistas realizadas a Jorge Lestard y Alberto Varas, pero el relato aparece nítidamente en la entrevista a Natalio Tuzman, colaborador del estudio en esos años. Cfr. María Martina Acosta «Entrevista a Natalio Tuzman» (Montevideo/Santa Fe: inédita, marzo de 2022).



Kenneth Frampton, Diana Agrest y Mario Gandelsonas en el Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), New York, s.f.

Fuente: Diana Agrest Films;
<https://makingofanavantgarde.com/stills>

Oppositions reunió una notable serie de problemas y nombres que examinaban la modernidad, la historia y los modos de hacer historia, la teoría, el proyecto, sus elementos e instrumentos. De Colin Rowe a Rem Koolhaas, la revista señalaba los caminos de la ineludible transformación de la disciplina. En el número 7, en el invierno de 1976, Vidler escribiría *The Third Typology*, un artículo en el que definía dos formas históricas de la tipología (la primera ligada al Iluminismo y a la cabaña primitiva enunciada por el abad Marc-Antoine Laugier en el siglo XVIII, la segunda atada a las condiciones de producción del capitalismo) y ahora una tercera que partía de las formulaciones de Rossi y de los hermanos Rob y León Krier.

*We might characterize the fundamental attribute of this third typology as an espousal, not of an abstract nature, nor of a technological utopia, but rather of the traditional city as the locus of this concern. The city, that is, provides the material for classification, and the forms of its artifacts provide the basis for re-composition.*¹⁰⁸

Vidler recuperaba aquí una de las claves de la teoría rossiana, el principio clasificatorio provisto por las tipologías del que derivaba su carácter científico.

En el número siguiente, en el que ampliamente se debatía «*The Architecture of the École des Beaux Arts Exhibition*», la exposición montada en el MoMA entre octubre de 1975 y enero de 1976, Vidler introducía y traducía el concepto de tipo de Quatremère de Quincy, trazando la historicidad del concepto como ideal de la arquitectura académica.

En el verano del 78, el número 13 traía la traducción de un texto de Francesco Dal Co, «*Criticism and Design*», en el que discurría sobre la relación entre trabajo intelectual y proyecto en Rossi; y un artículo de Rafael Moneo, «*On Typology*», en

¹⁰⁸ Anthony Vidler. «The Third Typology.» *Oppositions* (The Institute of Architecture and Urban Studies), nº 7 (winter 1976). Jonas Delecave de Amorim señala que el texto de Vidler formó parte de la bibliografía del ejercicio sobre la Avenida de Mayo de 1978 (dirigido por Díaz, Solsona y Viñoly), si bien no era recuperado de *Oppositions* sino del catálogo sobre Arquitectura racional publicado por León Krier en 1978. Cfr. Jonas Delecave de Amorim. *Uma disciplina em crise. Disputas pela arquitetura na Escuelita de Buenos Aires (1976-1983)*. Tesis de Doctorado, (Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo: 2020, inédita), p. 135.

el que no escapaba a la revisión histórica del tipo, definido como un «marco en el que puede producirse el cambio» y en el que cabía la posibilidad de la invención (aspecto que desvelaba estas reflexiones teóricas).

Estos debates y algunos de estos escritos serían retomados en las páginas de *Arquitecturas Bis*, lo que exponía la densa trama de intercambios entre España, Nueva York y Buenos Aires, adonde Moneo llegaría invitado por *La Escuelita* en 1983, cuando la experiencia de los cursos llegaba a su fin.

Durante esos años de experimentación, el proceso proyectual y sus mecanismos ocuparon un espacio central que reafirmaba la autonomía de una reflexión disciplinar. Los ejercicios se ocupaban del dibujo —en tanto instrumento de análisis y de proyecto—, la traducción de elementos de la pintura o de la historia a *signos* disponibles para su combinación y transformación —y esto suponía también la obra corbusierana—, la reconstrucción de un proyecto, el trabajo sobre una planta, la composición con un número acotado de piezas (y geometrías) o simplemente de un trabajo sin programa. Toda esta fecunda actividad sobre el proyecto (y el dibujo o el texto) como objetos de atención implicaban no solo la recuperación de los elementos de la arquitectura, sino la recuperación de elementos de composición, como el partido o la tipología. Esta sería el motivo de la primera de las conferencias de Aldo Rossi y, luego, de un curso a cargo de Luis Ibarlucía (quien también ensayaría contemporáneamente junto a Tony Díaz el valor del procedimiento tipológico para la construcción de las escuelas municipales).

ALDO ROSSI & TONY DÍAZ: CONVERSACIÓN SOBRE LA TEORÍA

Hay preocupaciones que, intencionada y apasionadamente, atraviesan la vida de ciertos arquitectos, constituyendo el núcleo reflexivo de su obra. Una obra que no puede pensarse solo como arquitectura construida sino como un conjunto imbricado de proyectos, deseos, dibujos, escritos. Todos estos, ubicados en un mismo plano, configuran un particular corpus sobre la disciplina, en el que las ideas emergen desde diferentes dimensiones.

En Aldo Rossi y en Tony Díaz, la ciudad, el tiempo y la historia: temas que vuelven para discutir con el andamiaje teórico de la arquitectura moderna en un intento de recuperar —o reconstruir— un debate que se dice (o se quiere) sencillamente disciplinar. Se trata de las preocupaciones de una generación, desilusionada y optimista al mismo tiempo, que va a establecer un sutil equilibrio entre la universalidad y la singularidad, entre el trabajo colectivo y la expresión personal.

Aunque a lo largo de nuestro trabajo hemos mencionado la figura de Rossi en relación a Díaz, aquí examinaremos aquello que podríamos llamar una conversación sobre la teoría de la arquitectura. Generalmente, en el inicio de este recorrido se encuentra el proyecto del Barrio Centenario: obra transformada, por Tony Díaz, en homenaje a partir de la cual es posible desandar el hilo de las relaciones entre ambos arquitectos. Cartas, dibujos, visitas, paseos, conferencias o

fotos que traslucen la construcción de un diálogo que, finalmente, escapaba a la arquitectura para redefinirse en los afectos.¹⁰⁹



Aldo Rossi y Antonio Díaz en La Escuelita, 1978.

En 1982, en un artículo publicado en *Summa* dedicado a su obra, Tony Díaz dirá, refiriéndose al Barrio Centenario, recién finalizado: «todo el trabajo de Santa Fe está dedicado a mi amigo Aldo Rossi»¹¹⁰, reconstruyendo una memoria con las especulaciones en torno a la tipología de la manzana, la geometría, los elementos urbanos: el patio, las (improbables) galerías, los portales de ingreso, el lugar de encuentro (¿la plaza, el tanque de agua o la capilla?).

Con esa dedicatoria, Díaz comenzaba a trazar también el camino de la crítica al Barrio, cerrando provisoriamente un intenso ciclo de intercambios con Rossi y, al mismo tiempo, abriendo, para la cultura arquitectónica argentina, una suerte de interpretación unívoca del Centenario como tributo a los procesos compositivos rossianos, basados en la tipología. Esta urgencia (auto) interpretativa que recorre la obra de ambos arquitectos se acentúa en los intercambios, en las cartas escritas a mano que, aunque más centradas en el mutuo afecto, constituían otra manera de reflexionar sobre la arquitectura y una dimensión más de un proyecto que desdibujaba los límites con su realización.

Es en un texto escrito en ocasión del fallecimiento de Rossi, en 1997, que Tony Díaz comenta el modo fortuito con que dio con sus textos, a la vuelta de un viaje a España en 1975, a través del número 2 de *2C Construcción de la ciudad*, la revista dirigida por Salvador Tarragó Cid y codirigida por Carlos Martí Aris. Rossi tenía una

¹⁰⁹ Cfr. Margarita Gorfinkiel y Jimena Díaz Gorfinkiel, entrevista de María Martina Acosta. Londres / San José del Rincón, (27 de julio de 2022).

¹¹⁰ Antonio Díaz. «Barrio Centenario. Santa Fe 1978/1982.» *Summa*, nº 178–179 (septiembre 1982), p. 51.

estrecha relación intelectual con España, desde su primer viaje a Barcelona en 1964, cuando establecería contacto con Tarragó Cid, quien sería la figura fundamental del intercambio que seguiría en los años siguientes. A la traducción de *La arquitectura de la ciudad* por parte de este último y la escritura del prólogo a la primera edición en español en 1971 se sumaron con los años lazos más estrechos con el Grupo 2C, la dirección de los dos primeros SIAC, las diferentes conferencias brindadas en ciudades españolas por invitación de los Colegios de Arquitectos y algunos proyectos.¹¹¹

Por lo tanto, no extraña que desde el número cero de 2C, en el que la primera editorial, tornada en manifiesto, se dedicaba a una «conversación con Aldo Rossi», el italiano fuera una presencia constante: en abril de 1975 se le consagra un primer número monográfico y en octubre de ese mismo año, otro. En diciembre de 1979, el nro. 14 se sumará a los anteriores para presentar tres obras construidas —el cementerio de Módena, la escuela en Fagnano Olona y el Teatrino científico— con el objeto de examinar la transformación de una teoría de la ciudad en una teoría del proyecto. Para este momento, Rossi ya había viajado a Buenos Aires para dictar el seminario en *La Escuelita* y el Barrio Centenario estaba en construcción.

En los primeros años del estudio BDELV, las obras oscilaban entre algunas preocupaciones teóricas y las urgencias de las obras, plagadas de indagaciones en las que se aunaban las resonancias inglesas, la prefabricación, la gráfica y el color como elementos expresivos. Junto con la experimentación formal y tecnológica se consolidaba el interés por el espacio público, que actuaba como soporte de los objetos arquitectónicos. La plaza y la calle, los dos grandes temas post-CIAM adquirirían relevancia para dar sustento a los diferentes elementos. Aunque estos temas formaban parte de los intereses y motivaciones proyectuales de Tony Díaz, otras referencias e inquietudes lo hacían vacilar respecto de la producción del equipo, llevando a diferencias que quedarían nítidamente expresadas en aquellos proyectos en los que intentaba experimentar otros modos de la actividad de diseño.

Aunque, cuando Díaz dio con la figura de Rossi en 1975, su formación había madurado en sus viajes y cursos en Europa y en el ambiente de debate que suponían concursos y edificios, el impacto de los seminarios en Buenos Aires y, luego, la amistad entre ambos se haría sentir en cada texto, dibujo o conferencia del argentino, marcando el rumbo de las interpretaciones de su obra.

El Centenario sería emblemático de la construcción de un comentario que iba arraigando en la cultura arquitectónica poco a poco. El barrio subrayaba, con su imaginada reposición de la trama de la ciudad, la idea central de una composición dada por el amanzanamiento, enfatizando *su identidad tipológica con la ciudad existente*. En la memoria descriptiva, los autores dirían:

Este partido respeta, de alguna manera, el clima de la ciudad de Santa Fe, con calles tranquilas y descansos prolongados. Cada elemento viene

¹¹¹ Sainz Gutiérrez. «Aldo Rossi en Sevilla...», p. 2.

*siempre concebido como parte de un sistema y este sistema es la ciudad, y es por consiguiente la ciudad la que confiere criterios de necesidad y de realidad a cada arquitectura.*¹¹²

Esta relación necesaria con la ciudad se reforzaba en una propuesta que, desde el punto de vista del programa, intentaba mantener la relación con el resto del barrio, creando áreas mínimas de recreación y comercio. Hemos citado en el inicio:

*...no hay pretensión alguna de hacer apología de la vida de barrio, sino que se intenta poner en práctica el concepto de área residencia, como parte caracterizada de la ciudad [...] ha tratado de evitarse el pintoresquismo, que a veces ha querido lograrse en los barrios de vivienda, simplificando las posibilidades de circulación, encuentro y reunión.*¹¹³

En el lenguaje bastante sucinto de la «memoria descriptiva», publicada en *Summa* en mayo de 1979 (y seguramente escrita a posteriori de la licitación¹¹⁴) emergían algunos elementos que nutrirán la *conversación cultural* entre Aldo Rossi y Tony Díaz y, más allá de ambos, de toda una generación que cuestionaba la ideología del *plan* de la arquitectura moderna: la tipología, el valor de la calle, una nueva manera de construir y pensar sobre la ciudad.

Estos son los problemas que se instalan a mediados de los años 50 (en el momento paradójico en que la reconstrucción de posguerra pone en práctica las ideas del Movimiento Moderno y, al mismo tiempo, el CIAM de Dubrovnik y la emergencia del Team X ponen de manifiesto su crisis) y forman parte de las preocupaciones de Rossi, quien, todavía como estudiante del Politécnico de Milán, en 1955, comenzará una estrecha colaboración con *Casabella Continuità*, dirigida entonces por Ernesto Rogers.

En las páginas de *Casabella*, Rossi revisa tanto el romanticismo o la Ilustración como la obra de Oswald Mathias Ungers, Peter Behrens, Le Corbusier, Mies Van der Rohe o Adolf Loos. Y, principalmente, aborda la ciudad: los nuevos problemas que deben ser afrontados, los aspectos metodológicos de la urbanística, la relación entre morfología urbana y tipología edilicia, la formación de las periferias. En sus escritos, recoge las ideas de la geografía más tradicional pero también las lecturas de Antonio Gramsci o Thomas Mann, tejiendo los argumentos de una labor teórica que cristalizará en *La arquitectura de la ciudad*, publicado en Padua en 1966.

Como señala Carles Martí Aris, el libro tendrá «*un impacto sordo y profundo, una repercusión lenta y vigorosa*»¹¹⁵. Aquellas hipótesis e intuiciones de los artículos de

¹¹² Antonio Díaz, «Barrio Centenario. Santa Fe 1978/1982.» *Summa*, nº 178-179 (septiembre 1982), p. 51.

¹¹³ Antonio Díaz, Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard, y Alberto Varas. «1289 viviendas en Santa Fe, provincia de Santa Fe.» *Summa*, nº 136 (mayo 1979), p. 40/43.

¹¹⁴ De las diversas entrevistas y el material obrante en el archivo de la DPVU se desprende que se trata de un texto escrito luego de la presentación a la licitación y en el marco de la divulgación en *Summa*, reforzando así su valor como discurso que establecía una interpretación.

¹¹⁵ Carles Martí Aris. «Prólogo a la edición castellana.» En *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, de Aldo Rossi. (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), p. IX.

Casabella, de las clases en el Politécnico de Milán o el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia y de las investigaciones sobre la forma urbana de la capital véneta o de los bloques decimonónicos milaneses devienen en una aproximación *científica* que polemiza con el *planning*. Frente a lo que Rossi entiende que es una mirada abstracta y reduccionista sobre la ciudad, escindida de la historia y de sus aspectos físicos concretos, opone un punto de vista en el que, a partir de la identificación y descripción de sus elementos y sus relaciones, construye una verdadera *cultura urbana*, en la que el conjunto viene a constituir un nuevo tipo de arquitectura.

En paralelo con esta febril actividad de escritura, Rossi se consolidaba como un intelectual cuya reflexión —sobre un mismo objeto, la ciudad como arquitectura— se despliega no solo en sus textos, sino en sus proyectos: en su obra dibujada y —escasamente— construida.

Durante la década del 60 participa de numerosos concursos: para el rascacielos Peugeot en Buenos Aires (1961), el Monumento a la resistencia en Cúneo (1962), el Centro direccional de Turín (1962), la plaza del Municipio y el Monumento a los partisanos en Segrate (1965-67), el Complejo residencial en San Rocco (1966), el Ayuntamiento de Scandicci (1968), etc. De ellos (y de otros tantos proyectos) solo el monumento de Segrate se construye. Antes, una pequeña casa en Versilia, proyectada con Leonardo Ferrari en 1960, recoge su acercamiento a Adolf Loos, un personaje frecuente en sus escritos, que reaparecerá al abordar el problema del lenguaje y el arte. Hacia el fin de la década, convocado por Carlo Aymonino, construye uno de los edificios del Complejo residencial Monte Amiata, en el barrio de Gallarate de Milán. En estos proyectos, Rossi otorga un carácter performativo a su idea de una arquitectura en la que es indisoluble teoría y práctica. Al mismo tiempo, continuamente reelabora una arquitectura hecha de piezas —los elementos primarios de la arquitectura, cilindros, pilares, muros— y partes (de la ciudad, de la historia): una composición hecha de adiciones y *collages*.



Aldo Rossi. Proyecto para el Ayuntamiento de Scandicci, 1968. En: Ferlenga, A. (ed), 1992.

Proyectos y dibujos forman parte de un mismo estado de la reflexión sobre la arquitectura, en tanto disciplina, y de la condición urbana. En esos dibujos de extraordinaria sensibilidad, entendidos no solo como elementos del proceso proyectual sino como modos de reflexión, se disuelve el carácter descriptivo y emergen los principios de su incesante trabajo intelectual.

LA CIUDAD ANÁLOGA: ESCENAS DE LA MEMORIA

Junto a la vocación analítica expresada en *La arquitectura de la ciudad*, que supone la instauración de un pensamiento lógico para el estudio y proyecto de la ciudad, Rossi propone el procedimiento analógico como una deriva de unas hipótesis expresadas en el libro del 66 que, poco a poco, se le hacen más evidentes. Pero la idea de una arquitectura análoga —una ciudad análoga— aunque atraviesa sus numerosas reflexiones, conferencias y proyectos desde mediados de la década del 60, no se materializa en un libro, y a lo largo del tiempo quedará expuesta de modo fragmentario en textos, obras y dibujos.

Victoriano Sainz Gutiérrez observa que, en los varios encuentros en distintas ciudades de España, Rossi titulaba sus disertaciones *Alcuni dei miei progetti*, mostrando esos proyectos en la clave de una «arquitectura análoga» que los situaba como piezas de una historia que se resignificaban en un nuevo contexto (del papel, de la escritura, de lo construido). La idea atravesaba la mirada de Rossi sobre los corrales, las galerías, las formas de una arquitectura española en la que encontraba resonancias de los objetos de su propia memoria.

Sería en el prefacio a la segunda edición italiana (1969) de *La arquitectura de la ciudad*, que Rossi se referirá a la analogía como procedimiento compositivo, aunque aquí todavía solo podía intentar desplazar la interpretación de su libro, llamando la atención sobre las hipótesis que podrían desplegarse a partir del mismo. En los años siguientes, continuará madurando estas ideas, que serán publicadas bajo el título «La Arquitectura análoga» en el primer número monográfico que le dedica *2C Construcción de la ciudad* en 1975. Al año próximo, en su primera visita a Estados Unidos, entraría en contacto en Nueva York con Peter Eisenman y Mario Gandelsonas, a quienes invitaría al primer SIAC en Santiago de Compostela.

En los años posteriores fructificaría la amistad entre Rossi, Diana Agrest y Gandelsonas, con quien comenzaría a pensar la publicación. Sainz Gutiérrez señala que, durante el primer viaje a Buenos Aires para los seminarios de *La Escuelita*, Rossi visitó a Jorge Grisetti, director de *Nueva Visión*, acordando la traducción, que más tarde le sería enviada a Milán. No quedan claras las circunstancias por las que Rossi fue dejando de lado el libro, dando prioridad a la escritura de *A Scientific Autobiography*, publicado en 1981 en Estados Unidos, libro que, a su vez, se pensó durante mucho tiempo como si fuera «La ciudad análoga».¹¹⁶

¹¹⁶ Victoriano Sainz Gutiérrez. «Alcuni dei miei progetti: un libro inédito de Aldo Rossi». *Ra. Revista De Arquitectura*, nro. 15 (mayo 2015). <https://doi.org/10.15581/014.15.1908>. Sainz Gutiérrez señala este hecho de que la Autobiografía científica se pensó como si fuera La ciudad

Quizás por el propio carácter personal y (auto) biográfico de las hipótesis expuestas en 2C, que escapaban a la lógica científica presente en *La arquitectura de la ciudad*, la ciudad análoga se expresaría de mejor manera en los bellos dibujos de Rossi o en el panel presentado a la Bienal de Venecia de 1976, junto con Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin y Fabio Reinhart.

Luego del último viaje de Rossi a Argentina, en 1983, Tony Díaz todavía retomaría la idea de editar el libro. En mayo de 1984 le escribía:

Querido Aldo:

Te escribo para saber si todavía te sigue pareciendo posible publicar en Buenos Aires el libro que había quedado en suspenso con Nueva Visión. Ya habíamos hablado al respecto y ahora parece ser un buen momento para llevar adelante la idea. Dadas las condiciones que tenemos hoy en la Argentina me ha parecido importante tratar de impulsar una colección de libros con una línea bien definida y que pueda influir en el debate que se está dando [...] yo dirigiría esta colección y se haría cargo de ella un editor, amigo y poeta, que es el que le ha editado los últimos libros a julio Cortázar.

[...] Se que en Buenos Aires hay una traducción al castellano de tu libro pero no sé cuál es la situación respecto de las ilustraciones (se me ocurre que se podrían agregar algunos ejemplos latinoamericanos).¹¹⁷

Así, Díaz cerraba el círculo de una relación con Rossi que había iniciado con la lectura de «La arquitectura análoga» en 1975. Y quizás pensara que el Barrio Centenario podría ser una de esas posibles obras latinoamericanas.

La introducción del concepto de ciudad análoga en el prefacio ya citado, de 1969, es, antes que escrita, una imagen evocadora, aquella perspectiva de Venecia del Canaletto (1740) en la que tres obras de Andrea Palladio —una de ellas solo proyecto— son colocadas juntas, construyendo por lo tanto lo que Rossi llama una Venecia análoga.

En el texto de 1975, la analogía sería capaz de explicar un acto de proyectar en el que se engarzan una dimensión analítica y una ligada a la subjetividad, aspectos que intentará expresar a partir de Carl Jung:

...el pensamiento lógico es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior como un discurso. El pensamiento analógico o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia adentro. El pensamiento lógico es «pensar con palabras». El pensamiento

análoga. Sin embargo, su revisión de los manuscritos depositados y etiquetados como «Alcuni dei miei progetti» en Roma en el archivo del *Museo nazionale delle arti del XXI secolo* (MAXXI), lo llevó a la conclusión de que estos en realidad constituyen ese libro.

¹¹⁷ Tony Díaz. «Correspondencia con Aldo Rossi.» Buenos Aires (8 de mayo de 1984). Gentileza MAXXI Architettura | Centro Archivi.

*analógico es arcaico, no expresado, y prácticamente inexpressable con palabras.*¹¹⁸

Ese carácter indecible de la figura de la ciudad análoga multiplicaría una serie de ensayos —de imágenes— en los que se acumulaban ciudades y arquitecturas a préstamo cargadas de evocaciones, de fragmentos de historia, de memorias, lugares ideales que, combinados, construían una nueva escena (un nuevo sentido). Esta unidad dada por la composición de partes quedaba expresada en 1981 en esa «autobiografía» (que en todo caso mostraba el carácter poético de la ciencia) en la que Rossi escribiría:

*Siempre, incluso formalmente, me ha interesado esta posibilidad de utilizar pedazos de mecanismos cuyo sentido general en parte se ha perdido. Pienso en una unidad o en un sistema construido exclusivamente a base de fragmentos reunidos [...] Sin embargo estoy convencido que es más importante y, en última instancia, más hermosa, aquella arquitectura que se muestra como totalidad, como proyecto global, como armazón. Pero obstáculos históricos —en todo semejantes a síntomas y complejos psicológicos— impiden cualquier reconstrucción. Por eso creo que no pueden darse compensaciones reales y que tan solo es posible la simple adición de lógica y biografía.*¹¹⁹

El otro problema que afrontaba refiere a esos elementos que son puestos juntos en el proyecto: los que llama *objetos de afecto*. Restos, formas, dibujos, arquitecturas, maquetas, acontecimientos: una colección aparentemente dispersa de cosas que son unidas sutilmente por el trabajo teórico y que organiza una memoria —personal y colectiva—. En la composición, el hecho arquitectónico es un elemento más, que alude a la historia en tanto se configura como elemento cultural: un *tipo*. Rossi, en «Tipología, manualística y arquitectura», texto de 1966, utilizaba el concepto para debatir con la arquitectura moderna, desligándose de un reduccionismo funcionalista o una imposición estilística y destacando su carácter histórico:

*“... es constante y se presenta con caracteres de necesidad y universalidad; aunque determinados estos caracteres, reaccionan dialécticamente con la técnica, con las funciones, con el estilo, con el carácter colectivo y con el momento individual del hecho arquitectónico.”*¹²⁰

Si la historia reviste una condición crítica, tal como señala Ezio Bonfanti¹²¹ los edificios históricos *constituyen* la arquitectura, desplegándose, lejos de un mero

¹¹⁸ Aldo Rossi, Aldo. «La arquitectura análoga.» *2C Construcción de la ciudad*, nº 2 (abril 1975), p. 58.

¹¹⁹ Aldo Rossi. *Autobiografía científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998 [MIT, 1981]), p. 18.

¹²⁰ Aldo Rossi. «Tipología, manualística y arquitectura.» En *Para una arquitectura de tendencia. Escritos 1956–1972*, de Aldo Rossi (Barcelona: Gustavo Gili, [1966] 1977), p. 88.

¹²¹ Ezio Bonfanti. «Elementos y construcción. Notas sobre la arquitectura de Aldo Rossi [1970].» En *Aldo Rossi*, editado por Alberto Ferlenga (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992), p. 27.

préstamo formalista, como crítica tipológica. Sin embargo, la analogía, al construir un nuevo sentido a partir de unos objetos cuya cercanía venía dada por la intención poética, corría el riesgo, escribiría Tafuri, de transformarse en «imágenes deshistoriadas»:

*A la poética de una ambigüedad, de un Johansen, de un Charles Moore, de un Venturi, Rossi responde con una liberación del discurso arquitectónico de cualquier huida hacia lo real, de cualquier irrupción de lo casual o de lo empírico en el sistema totalmente estructurado de signos.*¹²²

En el campo cultural de Rossi, las nociones de tipología y procedimiento analógico se establecerían entonces como dimensiones que matrizaban el hecho arquitectónico y urbano, exponiendo la indisolubilidad del vínculo entre teoría y proyecto. Ambos conceptos interpelaban los problemas de la autonomía disciplinar y los procesos proyectuales, cuestiones que formaban parte de su tarea como profesor en el Politécnico de Milán y el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Durante la estada de Tony Díaz en Florencia, Rossi se desempeñaba como profesor de Caracteres distributivos, cargo que mantendría hasta 1971, cuando iba a ser apartado del mismo junto con otros arquitectos como Franco Albini, Guido Canella, Ludovico di Belgiojoso o Paolo Portoghesi. En esta tarea docente, Rossi intentaba transformar la condición evidentemente *académica* de la idea de «caracteres distributivos» para centrarse en una redefinición, ligada ahora a los aspectos técnicos, antropológicos o históricos, que quedaba sintetizada en el problema tipológico.

Sin embargo, a su llegada a Buenos Aires, las clases y sus intereses habían encontrado otros ámbitos para su desarrollo: aunque readmitido en 1975 en el Politécnico de Milán, no volvería allí y, en cambio, fortalecería sus vínculos con España y Estados Unidos. En el camino, la ciudad y la arquitectura análogas emergerían como objetos privilegiados de sus reflexiones.

En las clases que dictará en 1978 en Buenos Aires, precisará a la tipología como una *realidad antropológica*¹²³ y definirá los elementos primarios de la ciudad. En las lecciones siguientes expondrá las relaciones entre tipología y división del suelo urbano, subrayando el valor político de la conformación de los lotes. Por último, abordará el problema de los centros históricos, un tema en el que emergía nuevamente la relación entre el «área residencia» y el «monumento», componentes de la relación entre presente y pasado, de construcción de la memoria. Rossi ilustró estas ideas con una vasta serie de ejemplos —de la historia, pero también de su propia producción— en la que especialmente destacaba el complejo del Gallarate (1967-72).

¹²² Manfredo Tafuri. «L'architecture dans le boudoir» En Manfredo Tafuri. La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años 70 (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), p. 438. Originalmente el texto fue publicado en *Oppositions* 3, en abril de 1974 y revisado posteriormente para su edición en Turín en 1980.

¹²³ Aldo Rossi, Aldo. «Clase nro. 1.» En *La Escuelita. 5 años de enseñanza alternativa de la arquitectura en la Argentina 1976-1981* (Buenos Aires: Espacio editora, 1981), p. 120.

Y aunque se detendría en la definición de la ciudad análoga, incluso citándola como «un libro mío de próxima aparición en Buenos Aires», estos dos mecanismos del proyecto se mostrarían como figuras entrelazadas. Ambas definiciones se irán desplegando en el curso de las charlas. La reflexión se extendería sobre la plaza y el Monumento a los partisanos de Segrate y, principalmente, el panel presentado a la Bienal de Venecia de 1976, «La città analoga».

El barrio del Gallaratese, al igual que el proyecto para el concurso del complejo residencial en San Rocco (realizado con Giorgio Grassi en 1966), supone la experimentación con la tipología. Allí, su primer proyecto a gran escala, recupera la galería como dato tipológico que da forma al edificio, eleva los dos pisos de viviendas sobre esta amplia galería determinada por la columnata, que es al mismo tiempo una referencia insoslayable del mundo clásico, pero que aquí viene transformada en una sucesión de pilares rectangulares, casi murarios. Por otro lado, la galería ordena la vida pública a menor escala, insinuándose ambiguamente como calle (calle-patio, calle-corredor). En cambio, en San Rocco se superponen la grilla, que replica la organización urbana a escala barrial (y que trae el recuerdo de las ciudades romanas), la galería y el patio. Este último se configura, no solo como cita de otros bloques de vivienda con patio, como los de Berlín, que Rossi estudia contemporáneamente (o también de las *insulae*), sino también como el modo de manifestar la crítica al problema de la calle, una de las claves de la crisis del urbanismo moderno.

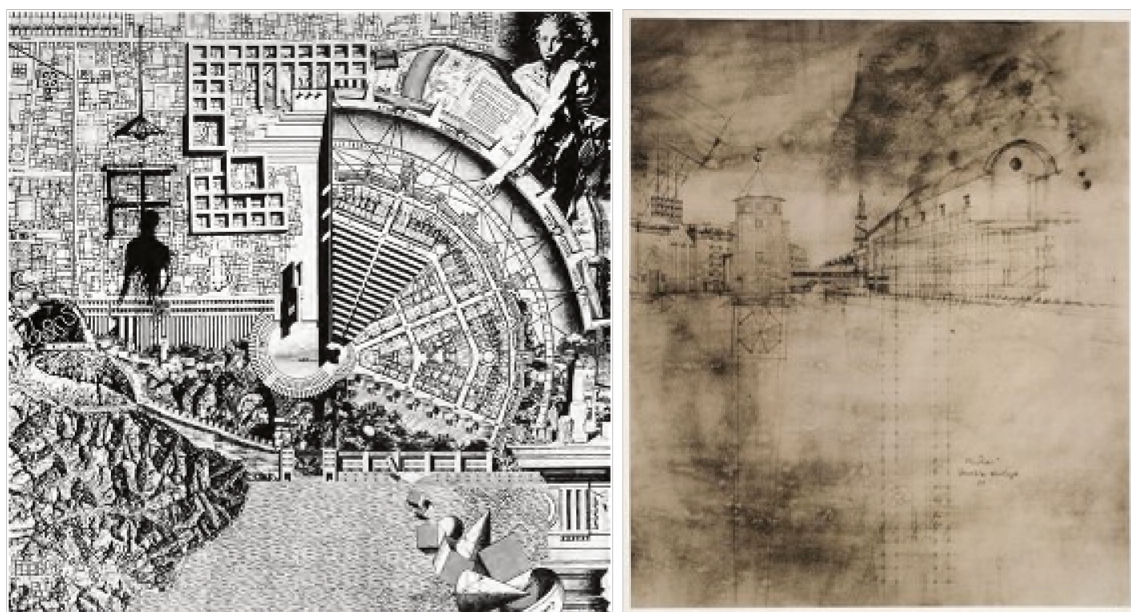


Aldo Rossi. Proyecto Plaza y monumento a los partisanos. Segrate, 1965

Segrate exhibe el desplazamiento de la tipología a la analogía: es presentado como un «collage architectural», reuniendo en una misma imagen al edificio construido —el monumento—, el edificio dibujado —la plaza—, y la cita histórica: el árbol que proviene de un grabado de Karl Friedrich Schinkel. La imagen le ofrecía, además, la oportunidad de discutir las técnicas de representación y su relación con el proyecto, cuestión sobre la que volvería al mostrar el Cementerio de Módena, «que actualmente se encuentra en construcción con gran alegría mía y muy poca alegría de mis críticos»:

[...] es una de las primeras ilustraciones en la que traté de expresar, por medio de un «collage» de distintas partes del proyecto, el proyecto mismo. Creo que se produce aquí lo que los surrealistas llaman «reacción automática»: con la construcción de este «collage» nace un proyecto nuevo.¹²⁴

Como ejemplo de esta forma de proyectar, Rossi explicaría el panel de la ciudad análoga de 1976, ya mencionado: «... un grabado de grandes dimensiones [...] en el que se representa una serie de hechos que construyen esta ciudad mental usando proyectos de distintos arquitectos».¹²⁵ En el panel se superponen un plano de Cesariano, la planta de Como, el cementerio de Módena, el Gallaratese, las cárceles de Piranesi, las cabinas de Elba, el lago Ticino, el monumento de Segrate...



Aldo Rossi, La città analoga, 1976 (colección privada, Fondazione Aldo Rossi © Eredi Aldo Rossi). En Sainz Gutiérrez, op. cit. / «Analogous»: composición con el teatro del Mundo y el ingreso a la exhibición de Arquitectura de la Bienal de Venecia, 1981. Fuente: Fondo Ross & Macdonald, Canadian Centre for Architecture.

Rossi, que había observado los primeros proyectos sobre la Avenida de Mayo, consideraba que un ejercicio de este tipo, en el que la forma se independizaba de la función, entrañaba la posibilidad de encontrar nuevos significados para la arquitectura.

Quizás en este sentido hubiera acuerdo en el seno de *La Escuelita* entre Díaz, Solsona y Viñoly, quienes habían concebido el ejercicio en 1978 —recordemos que el año anterior Viñoly había propuesto un «ejercicio sin programa»—. Sin embargo, la crítica a la enseñanza tradicional llevada adelante en los cursos no era monolítica. En tanto los ejercicios propuestos por Solsona recuperaban la idea de *partido* (y con ello la *invención*, ligada fuertemente a la subjetividad y, en todo caso, alejada de la tipología) como modo de pensar el proyecto, Díaz proponía una

¹²⁴ Aldo Rossi. «Clase nro. 2.» En *La Escuelita*. 5 años de enseñanza alternativa de la arquitectura en la Argentina 1976-1981. Buenos Aires: Espacio editora, 1981, p. 126.

¹²⁵ Rossi, «Clase nro. 2.», p. 127.

aproximación a partir, primero, de los elementos de arquitectura y solo luego, del *tipo*, en consonancia con las formulaciones de Rossi. Se reivindicaba así un concepto en cuya definición se involucraban las referencias históricas, el tiempo y la propia construcción cultural de la arquitectura. Una definición que desplazaba el problema del estilo.

Las clases de Rossi en Buenos Aires amalgaman todo aquello que *La arquitectura de la ciudad*, los dibujos, las entrevistas, las obras y los innumerables textos — entre los cuales se encuentra aquel sobre la ciudad análoga que se esperaba publicar— proponían. Para Rossi, fueron también el descubrimiento de la ciudad (que recorrió de la mano de Ernesto Katzenstein), del río (visitaría el Tigre con Solsona), de los barrios, de otras memorias que poblarían su propia colección de objetos de afecto. A su regreso a Italia escribiría a Díaz:

[...] questo viaggio mi ha veramente «impressionato» come da tempo non mi accadera. Buenos Aires, el Paraná, Rio, Ouro Prieto [sic] nomi che risalgono ai giochi dell'infanzia e che si mescolano alla mia architettura.

*Ho guardato qui le tue case e penso que tu possa sviluppare un'esperienza notevole soprattutto verificando quanto fai sul tuo paese, su Buenos Aires che ora si va precisando nella memoria, la zona del Matadero, i grandi spazi, una dimensione e una potenzialità sconosciuta all'Europa.*¹²⁶

Para Díaz, la visita supuso la confirmación de sus intuiciones sobre una nueva cultura teórica, de la cual el Barrio Centenario era (sería), probablemente, su experiencia más acabada. Tal como señalamos antes, cuando Rossi llegó a Buenos Aires, y aun antes, cuando el número de 2C llegó a manos de Díaz, este tenía ya una formación madurada en un inquieto ambiente de debate. Sumada a su incansable curiosidad, esta formación le había permitido una experimentación en el proyecto del barrio que era capaz de abarcar múltiples maneras de la creación arquitectónica.

El Centenario expondría también, como ya se ha dicho, las diferencias al interior de BDELV, que pocos años antes exhibían un proceso ligado a la arquitectura de sistemas y ahora se enfrentaban a las ideas que Díaz, imparablemente, comenzaba a ensayar y que aunaban su propia biografía con diversos postulados disciplinares.

¹²⁶ Aldo Rossi. «Correspondencia con Antonio Díaz.» Milano (21 de diciembre de 1978). En Archivo Díaz. Gentileza Margarita Gorfinkiel y Jimena Díaz Gorfinkiel. Las casas a las que refiere son las de Maschwitz, donde pasaría una noche. En la misma carta, y en las que siguen, envía una carta a Katzenstein y menciona correspondencia con Solsona. Sobre la impresión causada por el río y sus construcciones volvería años más tarde al hablar del Teatro del Mundo: «*He diseñado una arquitectura que me es propia y que al mismo tiempo es una arquitectura análoga, una Venecia que se torna una ciudad análoga [ligada con] las construcciones a lo largo de los cursos de agua, a lo largo del Ticino en Lombardía, a lo largo de la playas, construcciones maravillosas con madera, torres y puentes que he visto y observado en el Río Paraná, en el curso de agua entre la Argentina y Brasil: construcciones de madera sobre el agua [...]*» En: Dario Zanazi. Aldo Rossi. El Teatro del Mundo, <https://vimeo.com/channels/1152721/132710579> (12'34).

Aunque la idea del «palacio» inicialmente desarrollada por Varas hubiera perdido en la licitación la oportunidad de materializarse, formaba parte de un proceso en el que se irían poniendo juntas la propia «lógica y biografía» de Díaz: algunos fragmentos de arquitectura, sus modos de pensar la ciudad —casi siempre la «Buenos Aires ideal»—, los objetos de la (su) memoria.

En el Centenario, la cuadrícula y la manzana constituían al mismo tiempo un dato histórico que aunaba la ciudad real y la ciudad ideal: una evocación de la manzana tradicional española, transformada en elemento abstracto. Pero, como vimos, esa abstracción devendría en *tipo* (o más aun, modelo) en la medida que recogía la memoria de los patios conocidos o la memoria construida del palacio, decantada de los viajes y las lecturas.

La repetición de cada bloque se tornaría en recurso compositivo puesto en cuestión —o de manifiesto— en la superposición de otros elementos: los patios como ordenados jardines en los que la vegetación también se rendía a las geometrías, las diagonales, las líneas orgánicas, la plaza y su llamada de atención sobre el tanque de agua. El cierre de la plaza central, con sus galerías, no encuentra sin embargo referencias en la ciudad real. Construye, en todo caso, lo que es una presencia en el imaginario de los autores y no en la arquitectura de la ciudad de Santa Fe: la necesidad del abrigo frente a la inclemencia del sol. Galerías, patios, terrazas, escaleras: resonancias de la infancia, pero también fragmentos de una idealización de la vida en el barrio. Como señalaba Rossi «quizás tan solo un gran impulso popular podría darles el sentido de un diseño de conjunto»¹²⁷.

Más allá de las formas, de las referencias palladianas de los ingresos, de la rigurosa geometría que refuerza la composición, el barrio se establece como homenaje en la medida que deja traslucir, aunque no explícitamente, la interpretación que Díaz hace de Rossi.

En este sentido, nuestra conjetura es que el proyecto es más cercano a la idea de una arquitectura análoga, esa noción que Rossi derivaba de *La arquitectura de la ciudad* y que —como ya hemos examinado— convocaba no solo al sedicente carácter científico, de corte iluminista, de la arquitectura, sino la propia subjetividad y la poesía. Así, Díaz pondría en acto (¿quizás?) su interpretación del texto que lo había impactado, *La arquitectura análoga*, componiendo con los fragmentos de su propia historia intelectual, de la ciudad (o de su imagen de esta) y de la tradición disciplinar.

Por otro lado, aunque fuera un ensayo sobre la disciplina, el proyecto exponía los límites de una autonomía jaqueada por la construcción o la vida cotidiana: el carácter abstracto, acentuado por la tecnología del sistema constructivo refiere, finalmente, a la propia memoria de *Tony Díaz*, sus representaciones y sus *objetos de afecto*.

El barrio cobra toda su densidad cultural en las sucesivas capas de significado que esconde y que se presentan apenas también en los dibujos, en los escritos, en las

¹²⁷ Rossi, *Autobiografía...*, p. 18.

obras de Díaz que retoman una y otra vez sus intereses sobre la construcción de la ciudad. Una ciudad que, más allá de su orden aparente, se exhibe como esa *mesa de disecciones* en la que solo el discurso adquiere una enorme capacidad de determinación y es capaz de reunir una *colección* hecha de fragmentos de *objetos de afecto*, de historia, de historias.

05/ OPTIMISMO Y CRISIS DEL PROYECTO MODERNO

Entre el luminoso optimismo de la década del 60 y el *tiempo nublado* de los 70, la arquitectura asume plenamente su condición moderna, desvanecidas las premisas académicas, y confiada en un futuro de progreso que figuraba haberse establecido en el presente. Hacia fines de los 60 en obras o proyectos como los de Koch Polito, el Hospital de Pediatría o la Librería González Porto, el estudio BDELV exploraba las utopías posibles de la arquitectura de sistemas o del pop, en los que la dimensión tecnológica se erigía en figura privilegiada de la práctica disciplinar. Los edificios de oficinas, a mediados de los 70, supondrían una negociación con actores de un carácter diferente, y exhibirían los límites a los que se enfrentaba la experimentación de un estudio profesional que también afrontaba poco a poco su propio resquebrajamiento.

En esta trayectoria, todavía fruto de ese momento optimista, el proyecto para el Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires recoge confiadamente los ideales de una modernidad cuya crisis quedaría expuesta de distinta manera: en la frustrada concreción del Auditorio, pero también en la propia construcción del Barrio Centenario. En ambos casos la tecnología emergía para dar cuenta de la condición moderna de la arquitectura: ya sea en las pretensiones *high-tech* de un artefacto singular o como puesta en acto de un proceso de industrialización de la construcción que pronto mostraría su fracaso. Es en este sentido que ambos proyectos son, paradójicamente, consecuencia de las políticas del desarrollismo de fines de los 50; exponen su voluntad modernizadora y, al mismo tiempo, son testimonio de sus posibilidades y limitaciones.

El problema del desarrollo constituye un problema histórico ligado a la segunda posguerra, que supuso para los estados latinoamericanos la reestructuración de las relaciones entre América Latina y el resto del mundo. El proceso de independencia de las colonias en Asia y África, el afianzamiento del bloque de países del tercer mundo y países no alineados, el inicio de la guerra de Vietnam y, en 1959, la Revolución cubana, instalaron la cuestión del desarrollo y la necesidad de redefinir los roles en una economía crecientemente globalizada. La profundización del problema derivaría en la teoría de la dependencia, enunciada por Fernando Henrique Cardoso.

Señala Ricardo Aroskind que, en los años posteriores al peronismo, «la confianza en el progreso y en la capacidad de las políticas públicas para lograr los cambios deseados recorría casi todo el espectro ideológico».¹ Por tanto, aun con sus vaivenes y la alternancia entre gobiernos democráticos y gobiernos militares, desde fines de los 50 existía consenso sobre la necesidad de profundizar los procesos de industrialización, establecer una economía mixta con la presencia de

¹ Ricardo Aroskind. *El país del desarrollo posible*. Vol. IX, de *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, editado por Daniel James (Buenos Aires: Sudamericana, 2003), p. 65-66.

empresas transnacionales a la par de empresas estatales estratégicas y expandir las capacidades científicas y técnicas.

Más allá de su matriz tecnocrática, el desarrollismo llevaba a un primer plano los aspectos institucionales y sociales, desplazando así una visión estrictamente economicista, estimulando la reflexión ideológica en torno a la cuestión de la dependencia y al concepto de «países no industrializados» y sustentando así, desde un punto de vista político, el proceso de modernización. Estas ideas, concebidas en el seno de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) constituirían el marco para la industrialización a partir de la sustitución de importaciones. Cabe recordar el rol central de Raúl Prebisch, quien elaboró tres informes sobre el estado de la economía y estableció los lineamientos a seguir para dar solución a algunos problemas urgentes, como la inflación y el desequilibrio de las cuentas externas. En estos, y en las primeras acciones, emergía el principal problema al que se enfrentaban las diferentes corrientes teóricas que convivían en el gobierno, la resolución de la relación entre el modelo industrial y el modelo agroexportador. En este conflicto quedaba expuesto, además, el cuestionamiento al vínculo entre los países «centrales» y «periféricos», distinción que demarcaba el papel de los primeros como economías industrializadas y el de los segundos como productores de materias primas. En la ecuación se señalaba especialmente la desigualdad entre los términos, que implicaba una despareja distribución del progreso técnico y de los beneficios.

En este contexto, un nuevo patrón de desarrollo debería tener en cuenta la tecnificación del sector agropecuario, la sustitución de las importaciones así como el fomento de las exportaciones de algunos productos, la incorporación del capital extranjero, la integración con las economías de la región y la reformulación de las relaciones con los países centrales.² Entre 1956 y 1957 se produjo la incorporación de la Argentina a los organismos internacionales de financiamiento, así como la suscripción de varios acuerdos tendientes a la reestructuración de la deuda pública y la estimulación de las exportaciones. En estos dos años, el apoyo efectivo al sector industrial se mostró débil, jaqueado por la coyuntura, por lo que se esperaba que el estímulo a la actividad agropecuaria proporcionase las divisas necesarias para la tecnificación o la compra de maquinarias.³ A más largo plazo, sin embargo, la creación del Instituto de Tecnología Agropecuaria (INTA) en diciembre de 1956, del Instituto de Tecnología Industrial (INTI) en diciembre de 1957, y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en febrero de 1958, señalaban el camino del desarrollo en los términos cepalinos, impulsando la organización de una estructura de producción de conocimientos y tecnología que fuera capaz de garantizar el crecimiento de una economía —industrial— a escala regional. Las tres instituciones se consolidarían durante el gobierno de Arturo Frondizi, iniciado en mayo de 1958. Su asunción marcaba, también, el camino de

² Cfr. Mario Rapoport. *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)*(Buenos Aires: Ariel, 2006), p. 448.

³ Aroskind. *El país...*, p. 72. Cfr. también Carlos Altamirano. «Desarrollo y desarrollistas.» *Prismas Revista de Historia intelectual* (UNQ) 2, nº 1 (junio 1998).

un nuevo discurso teórico sobre el desarrollo, tal como dijimos antes, concibiéndolo como un espacio de reflexión ideológico que construía, más allá de un campo intelectual, una retórica en relación con la «vida colectiva nacional, en el marco de una dramatización general del cambio económico y social»⁴. En términos políticos también implicaría la asociación entre temas económicos y productivos con democracia, aun cuando unos años más tarde la efectiva modernización viniera de la mano del autoritarismo.

Es precisamente la «cuestión nacional» el argumento que atravesaba el discurso del desarrollo: la definición de un país socialmente libre y económicamente independiente debería expresarse en aspectos concretos de la política económica. El otro término que gravitaría sería el de la «integración», con sus múltiples interpretaciones: ya sea referido a la exigencia de insertar a la Argentina en el contexto internacional, como también, internamente, a la necesidad de bosquejar un panorama político del que el peronismo no podría estar ausente.

En el programa de Frondizi, la integración y el desarrollo tendrían entonces tres pilares principales, tendientes a revertir la política de industrialización del peronismo, que había alentado la industria liviana, impulsando ahora las industrias básicas: acero, metalmecánica, automotriz, petroquímica, maquinarias y, fundamentalmente, energía. En primer lugar, refería a la acción del Estado, que debía fijar la protección a través de aranceles, el régimen tributario y crediticio para promover la inversión, aunque también podía involucrarse directamente en el sistema productivo.

Tal como sintetiza Carlos Altamirano:

*¿Qué compartían todas las tesis y recomendaciones asociadas a la economía del desarrollo [...]? No solo el argumento de que la Argentina debía abandonar el rango de país especializado en la producción de bienes primarios que ocupaba en la división internacional del trabajo, sino también el de que ese cambio no sobrevendría por evolución económica espontánea. La edificación de una estructura industrial integrada, así como el crecimiento económico en general, debían ser deliberadamente promovidos; los países de la periferia no saldrían del atraso si confiaban en repetir, con retardo, la secuencia histórica de las naciones adelantadas, Y el agente por excelencia de ese impulso era el estado.*⁵

En segundo lugar, esa necesidad de salir del atraso, cerrando la brecha con los países desarrollados, imponía la necesidad de establecer un plan a corto plazo, «a marcha forzada». Y por último, el tercer elemento refería a cómo establecer esa «marcha forzada», lo que planteaba la disyuntiva respecto de los actores que la sustentarían: ¿las empresas locales o el capital extranjero? En la práctica estas

⁴ Altamirano, «Desarrollo...», p. 81.

⁵ Altamirano, «Desarrollo...», p. 80.

alternativas no serían excluyentes. Se trataba, en todo caso, de distinguir sus campos de acción:

... diferenciando el nacionalismo de fines del nacionalismo de medios, el desarrollismo sostuvo la utilidad del capital extranjero cuando este era aplicado a los sectores prioritarios para el desarrollo, así como la necesidad de restringirlo cuando se orientaba hacia los sectores que reforzaban las estructuras subdesarrolladas.⁶

En términos generales, esto se traduciría en la presencia de empresas transnacionales para la producción de bienes de capital y energía, en tanto aquellas nacionales sumadas a los organismos estatales reservaban para sí áreas ligadas a la construcción civil, las finanzas o el comercio. Una distribución que también tendría límites difusos con la expansión de las compañías extranjeras, su integración y diversificación y la paulatina expulsión o subordinación productiva de las pequeñas o medianas empresas nacionales.⁷

Los resultados de esta política de industrialización son ostensibles en el modo en que evolucionaron las transacciones entre 1957 y 1958: en tanto disminuyeron sensiblemente las importaciones de alimentos, textiles, químicos, aceites, manufacturas, aumentó la de hierro y minerales y casi se duplicó la de maquinarias, que llegaría al 45 % de las importaciones totales en 1961. Mención aparte merece el mercado de combustibles y lubricantes, cuya importación disminuiría del 24 % al 8,9 % en el mismo período. El país alcanzaría en 1962 el autoabastecimiento de petróleo, con el impulso dado a Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), que concentraba el 70 % de la producción, y a las empresas extranjeras que concesionaban el 30 % restante⁸, un porcentaje que no evitó, sin embargo, el arduo conflicto social y político que su presencia supuso para el gobierno de Frondizi, quien sería duramente cuestionado por este olvido de los principios nacionalistas y antiimperialistas que pregonara durante su campaña electoral.

Si el Estado ordenaría la investigación y el desarrollo a través de la infraestructura científica tecnológica que se materializaba en los institutos nacionales, el funcionamiento de una nueva estructura productiva requería de herramientas más complejas: además de la administración de los aranceles aduaneros, las leyes de promoción industrial y la de radicación de capitales extranjeros serían centrales en la política desarrollista.

UN ESTADO QUE PRODUCE CONOCIMIENTO

El 27 de diciembre de 1957, por Decreto Ley 17.138 se creó el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI). El INTI venía a reemplazar al Instituto Tecnológico que funcionaba en la órbita del Ministerio de Industria y Comercio desde 1945. Según

⁶ Rapoport, *Historia económica...*, p. 457.

⁷ Daniel Aspiazu, Eduardo M. Basualdo, y Miguel Khavisse. *El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80* (Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2004), p. 41.

⁸ Todos los datos provienen de Rapoport, *Historia económica...*, pp. 461 y 466.

Oscar Oszlak, su creación no solo se encontraba fundamentada en los límites que la importación de bienes y maquinarias imponía a la cadena de producción y a las innovaciones, sino que resultaba evidente el desgaste de los tradicionales centros y laboratorios de investigación ligados a empresas estatales y organismos de defensa.⁹

Según el decreto de creación, eran funciones del instituto:

a) Realizar investigaciones y estudios con el fin de mejorar las técnicas de elaboración y proceso de las materias primas y desarrollar el uso de materiales y materias primas de origen local o más económicos y el aprovechamiento de subproductos.

b) Estimular a los industriales del país para que emprendan tales estudios para mejorar su producción, a cuyo efecto propiciará la formación de Centros de Investigación con la participación de los sectores interesados.

c) Mantener estrecha vinculación con los industriales de todo el país, en forma directa, a través de sus organizaciones y de los Centros de Investigación.

d) Tener relación constante con las universidades de la República y con organismos estatales y privados de investigaciones, con el propósito de seguir atentamente los trabajos que ellos realicen, y de apoyar y colaborar en aquello que ofrezcan interés para el desarrollo industrial.¹⁰

Oszlak llama la atención sobre el hecho de que el decreto establecía estas funciones, en términos generales, y no estipulaba «objetivos» que indicasen áreas prioritarias y contenidos. Este grado de imprecisión, unido a la falta de un claro diagnóstico de las demandas de la industria, entrañaba inconvenientes en el funcionamiento pero más aún en la distribución de los esfuerzos de investigación, en función de los intereses del Estado.

La Dirección del instituto se establecía con un Consejo Directivo nombrado por el Poder Ejecutivo, integrado por un presidente y ocho vocales, de los cuales cuatro serían designados según la moción de las asociaciones industriales (el decreto aclaraba que tales designaciones no suponían asumir la representación de las entidades que los propusieron). Por otro lado, se formaba una comisión asesora integrada por candidatos propuestos por las academias y facultades de ciencias exactas e ingeniería, así como por el Instituto de Racionalización de Materiales. Entre las funciones del Consejo Directivo, ligadas a la administración y el funcionamiento del Instituto, se mencionaba:

⁹ Oscar Oszlak. «El INTI y el desarrollo tecnológico en la Argentina.» (Editado por INTI. 1984). <http://oscaroszlak.org.ar/gallery/el%20inti%20y%20el%20desarrollo%20tecnol%C3%B3gico%20en%20la%20industria%20argentina.pdf>

¹⁰ «Decreto-Ley 17.138. Creación del Instituto Nacional de Tecnología Industrial.» *Boletín Oficial de la República Argentina* (17 de diciembre de 1957). En <https://www.boletinoficial.gob.ar/>

d) Promover entre los empresarios la formación de Centros de Investigación para el estudio de asuntos concretos y para el desarrollo de actividades especiales, con la colaboración y aquiescencia de quienes contribuyan a su formación.¹¹

Más adelante, el decreto estipulaba:

Art. 9° El Instituto, a pedido de la parte interesada podrá constituir Centros de Investigación, de carácter temporario o permanente, destinados a realizar estudios o investigaciones de carácter particular, en base a un programa previamente establecido de acuerdo con el interesado. Este contribuirá a la creación del Centro de Investigación mediante el aporte de una contribución pecuniaria o de otra índole [...].¹²

Así queda fijada la particular conformación del instituto, que llevaría a un ecléctico conjunto de centros y laboratorios. En efecto, con un difuso marco normativo y entre la necesidad de trabajar en función de los «intereses nacionales» y el pragmatismo que impondrían las empresas, se desdibujaba el papel del INTI para el desarrollo tecnológico del país. Por un lado, debía llenar el vacío de los anteriores laboratorios y centros, asistiendo a la industria a través de servicios técnicos, constituyéndose en un gran laboratorio de ensayo, análisis, y control de calidad. Por otro lado, y complementariamente, debía promover y llevar adelante investigación básica y aplicada orientada prioritariamente por los criterios de una política científica y tecnológica en consonancia con el interés nacional: actividades que no interesaban en lo inmediato a las empresas, o producción de conocimientos transversales a diversos sectores.¹³

Durante los primeros años, el instituto debió consolidarse en términos administrativos, reorganizando los recursos de las agencias anteriores y consolidando una mínima disposición de funcionamiento que tuviera autarquía y no se viera afectada por las circunstancias más generales de la economía. En 1959, el INTI dispuso de los terrenos del Parque Tecnológico Miguelete y en 1960 comenzaron a funcionar unos pocos laboratorios en los primeros pabellones construidos: los de Química y Ensayo de materiales. Entre 1962 y 1964 se produce un notable crecimiento, se consolida la estructura administrativa y el personal técnico y profesional y se habilitan sucesivamente los edificios destinados a Física, Caucho, Ensayos especiales, Minerales y Construcciones, así como otros dedicados a los servicios.

Es en este momento, también, que el INTI alcanza su meseta de funcionamiento, con unos veintidós centros asociados a diferentes entidades promotoras. Si en un principio fueron las universidades y organismos estatales los que impulsaron la formación de los centros de investigación, poco a poco se fueron creando algunos otros promovidos por las empresas. Según Oszlak, al resignar la iniciativa en la

¹¹«Decreto-Ley 17.138...», op. cit.

¹² Ídem.

¹³ Oszlak, «El INTI...», p. 12.

orientación de la investigación, «el INTI perdió en el proceso su capacidad de asumir un papel normativo relevante en términos de fijación de una política tecnológica industrial basada en criterios de prioridad suprasectoriales»¹⁴.

Aun cuando la coincidencia entre los objetivos particulares de las empresas y los intereses nacionales fuera más el resultado de las circunstancias que el de una deliberada política de investigación, todos los actores del sistema tecnológico (el gobierno, las instituciones y el sector productivo) encontraban ventajas en esta organización ciertamente ambigua. Las empresas promotoras de los centros de investigación debían aportar al financiamiento, en tanto que el INTI contribuía con infraestructura, equipos y personal. De este modo, se socializaban los costos. A la vez, se podía acordar la distribución de los beneficios originados en las patentes registradas. Por otro lado, para los sectores industriales la alianza con el INTI significaba una manera de legitimarse socialmente, obteniendo un prestigio que escapaba a sus propios intereses particulares. Y en su propio campo, construían al mismo tiempo un ámbito de control en relación con la competencia (ya que era posible conocer los desarrollos de las distintas empresas) y una estructura de reciprocidad en aquellos sectores en los que, debido a la escala de las investigaciones, no era posible afrontar las actividades en solitario.¹⁵

Es en ese período de consolidación del INTI, en la primera mitad de la década del 60, que se crearon dos centros impulsados por instituciones y empresas ligadas al diseño y la arquitectura.

En diciembre de 1962 se creó el Centro de Investigación de Diseño Industrial (CIDI), impulsado por Siam Di Tella Ltda., Stanley Coates, Ipako S. A. y Eugenio Diez, en conjunto con las facultades de Arquitectura y de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires. Su primer director fue Basilio Uribe, una figura multifacética: ingeniero civil y graduado en Bellas Artes, era también gerente de una industria plástica y gerente de promoción del INTI. El CIDI contaba con varios antecedentes en las distintas facultades de arquitectura del país, en los que se asociaba la enseñanza del diseño industrial a la investigación. En La Plata se habían creado en el ámbito de Bellas Artes un Departamento de Diseño, dirigido por Leonardo Aizenberg, con dos orientaciones, una dedicada al Diseño Industrial y otra a Comunicación Visual. En Mendoza se organizó un instituto similar y en la Universidad Nacional del Litoral se puso en marcha el Instituto de Diseño Industrial, que tenía como antecedente la labor de Carlos Méndez Mosquera, Gaston Breyer y otros arquitectos que, durante varios años, hicieron de Rosario un espacio de vanguardia en la enseñanza.¹⁶

El CIDI tenía como propósito general «promover ampliamente una conciencia del diseño», así como «contribuir a la capacitación técnica y profesional de los

¹⁴ Oszlak, «El INTI...», p. 21.

¹⁵ Oszlak, «El INTI...», pp. 20-21.

¹⁶ Rodolfo Möller. «Crónica del diseño industrial en la Argentina.» *Summa*, nro. 15 (febrero 1969), p. 25.

diseñadores e industriales argentinos»¹⁷. Estos propósitos comenzaron a materializarse en una larga serie de conferencias —Tomás Maldonado, Misha Black, Gui Bonsiepe, Herbert Ohl, entre otros—, seminarios, jornadas, concursos, publicaciones y exposiciones: en la sede que compartía con el Bouwcentrum Argentina se montó una «muestra permanente, selectiva y renovada de los productos destacados realizados por la industria local».

Bouwcentrum Argentina fue creado en 1964, en estrecha relación con el Bouwcentrum fundado en 1958 en los Países Bajos (en ese momento, Holanda), un centro dedicado a la investigación de la construcción. En el tercer número de *Summa* se consignaba la organización de la «Primera Reunión nacional de autoridades en Planeamiento y Vivienda», organizada por el Centro de Investigaciones e Información para la Construcción Bouwcentrum Argentina. Allí se abordaba el problema del déficit habitacional en función del cual se consideraba «necesario e imprescindible aplicar al campo de la construcción de vivienda nuevos métodos de producción que permitan cubrir esta necesidad en gran escala y a bajo costo y con niveles de calidad controlados»¹⁸. Quedaba así instalada una de las principales preocupaciones del centro, que reaparecería en la forma de seminarios, conferencias (sobre el Plan VEA, los plásticos en la construcción, los equipamientos modulares, etc., publicaciones, exposiciones y viajes —y becas— a Rotterdam o Alemania con el fin de estudiar la planificación de posguerra y el problema de la vivienda desde el punto de vista de los materiales industrializados y la estandarización.

Como evidencia de estos intereses, la exposición realizada en 1971 sobre la «vivienda de interés social»¹⁹ aunaba los distintos aspectos del problema habitacional, presentando las políticas del Banco Hipotecario y la Comisión Municipal de Vivienda, los conjuntos en construcción (como Lugano I y II), las investigaciones del Centro Experimental de la Vivienda Económica (CEVE) y los desarrollos de diversas empresas: paneles aglomerados, paneles de asbesto cemento, elementos prefabricados, pinturas, plásticos o cerámicos.

Las actividades del INTI, el CIDI y el Bouwcentrum serían una presencia constante en *Nuestra arquitectura* y en *Summa* durante la primera década de la revista, en la que el diseño industrial ocupaba un espacio preponderante.

EL AUDITORIO: TAN EXTRAÑAS FIGURAS

El fallo del concurso para el Auditorio Ciudad de Buenos Aires (ACBA) se conoció el 20 de abril de 1972. Hacía un año que el estudio BELV había ganado el concurso para el Centro cultural de Mendoza, en cuyo pliego se encontraban trabajando, por

¹⁷Möller, «Crónica...», p. 25.

¹⁸*Summa* nro. 3 (junio 1964).

¹⁹«Bouwcentrum Argentina. Vivienda de interés social.» *Summa* nro. 41 (septiembre 1971), p. 22.

lo que el equipo debió dividir sus funciones²⁰ y agrandar su estructura para hacer frente al proyecto ejecutivo, alquilando un nuevo espacio —según Baudizzone, era un sótano al que llenaron con casi cincuenta tableros— y contratando dibujantes. El cronograma de la Municipalidad de Buenos Aires establecía que el 1ero. de marzo de 1973, un año después debería colocarse la piedra fundamental, esperando inaugurar oficialmente el edificio cuatro años más tarde, el 25 de mayo de 1977.²¹

Tanto en las bases como en la propia resolución del concurso se enfatizaba, lógicamente, el problema acústico al que debía darse respuesta. Del jurado participaron, como ya hemos mencionado, además de Jorge D'Urbano, director del ACBA y diversos representantes de la arquitectura, el director del South Bank Arts Center (Londres), John Dennison y el arquitecto inglés Hugh Creighton, reconocido especialista en acústica.

En el complejo propuesto los diferentes componentes funcionales se distinguieron desde el punto de vista material: las tres salas principales se resolverían con una estructura de hormigón armado mientras que en los halles de ingreso, áreas de administración, salas de reuniones, circulaciones y otras áreas técnicas y de servicios se utilizarían elementos premoldeados, hormigón a la vista, estructuras metálicas y vidrio. Además de ponderar la organización del conjunto, el jurado realizó algunas observaciones referidas a la materialidad. Para las salas, se consideraba que la resolución estructural a partir de las cúpulas era «económica y adecuada para sostener un peso relativamente alto salvando grandes luces». Desde el punto de vista acústico, si bien el hecho de estar semienterradas y separadas entre sí constituía una ventaja que resolvía la aislación respecto del entorno, todavía debería determinarse un diseño interior que favoreciera el acondicionamiento de las mismas.

Las pasarelas vidriadas y el gran bloque que concentraba la administración por sobre el ingreso se resolvieron formal y estructuralmente como había sido propuesto para el centro cultural de Mendoza y, a pesar de su escala, los desniveles y las articulaciones entre diferentes sistemas no representaban un mayor conflicto. Pero las tres cubiertas de las salas, que acentuaban la ya marcada complejidad y singularidad del edificio supusieron el mayor desafío técnico del auditorio.

En el proceso del anteproyecto se habían realizado varias aproximaciones al problema estructural de la cúpula de la sala mayor, estudiando la geometría y decidiendo que podía estar constituida una serie de losas cuadrangulares. Sobre la estructura de hormigón —que se pensaba sería impermeabilizado con neopreno y

²⁰ Tanto Miguel Baudizzone como Jorge Lestard coinciden en que Baudizzone, Tony Díaz (que no había participado del proyecto) y Tito Varas se hicieron cargo del pliego de Mendoza, en tanto que Jorge Erbin y Jorge Lestard coordinaban el pliego del Auditorio de Buenos Aires. Cfr. Baudizzone, entrevista..., op. cit.; Jorge Lestard, entrevista de María Martina Acosta. *Barrio Centenario* Buenos Aires, (16 de mayo de 2019).

²¹ «Entrevista al Director General del ACBA, señor Jorge D'Urbano.» *Summa* nro. 50 (junio 1972), p. 61.

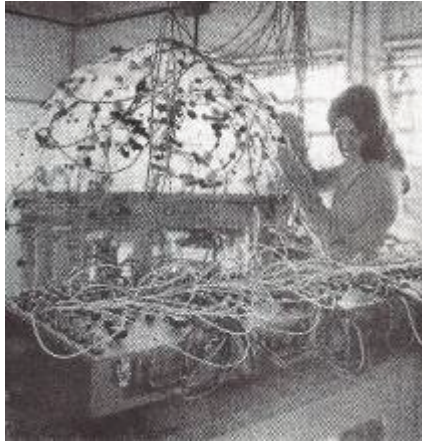
poliuretano proyectado— se ubicaría un revestimiento metálico, cuyas juntas en aluminio acentuaban (o exponían) el facetado.

En principio, todo el problema de las cúpulas, el proyecto estructural, fue confiado a Jaime Lande, quien había formado parte del equipo para la facultad de Ciencias Exactas de La Plata. Dado que no se trataba entonces de una losa continua, debería estudiarse no solo la forma de cada una de las losas que compondrían el cerramiento, sino las juntas entre estos distintos elementos. Como condicionantes, además de la propia luz de cálculo, era preciso tener en cuenta el problema acústico que suponía la proximidad con el aeropuerto de la ciudad. Según Creighton y el Ing. Federico Malvarez, que habían asesorado en el concurso y fueron contratados por el estudio a instancias de la municipalidad, 20 cm serían suficientes. Las primeras maquetas en cartón, 1:100, funcionaron correctamente, aunque la articulación entre las losas mostraba un desvío que debió ser salvado con la ayuda de un matemático y con un cálculo que necesitó realizarse en la Universidad de San Juan: las piezas cuadrangulares eran irregulares y establecer su forma, sus ángulos y el consecuente ajuste entre ellas escapaba a los modelos matemáticos disponibles. Y una vez resuelta la geometría, debían verificarse los esfuerzos internos, las deformaciones, etc.

Dado el carácter excepcional de la cubierta, es probable que haya sido a instancias de Lande que el estudio se contactó con el ingeniero Luis Machado, perteneciente a uno de los centros de investigación del INTI y, desde 1971, secretario del grupo latinoamericano de la RILEM, la Reunión Internacional de Laboratorios e Investigaciones sobre Materiales y Estructuras, que tenía una estrecha relación con el instituto argentino. Después de 1973, el INTI no había escapado a la inestabilidad política, y solo se habían afianzado aquellos centros de investigación con mayor apoyo de las empresas, así como aquellos que habían establecido mejores relaciones internacionales. El financiamiento propio del INTI se dedicaba en su mayor parte a centros «de apoyo e información» como se calificaba, por ejemplo, al CIDI, en tanto que los centros considerados estratégicos para el desarrollo tecnológico apenas recibían entre el 3 y el 6 % del presupuesto:

... lejos de convertirse fundamentalmente en un organismo de investigación y desarrollo, el INTI, respondiendo a heterogéneas demandas e iniciativas de núcleos industriales, había incorporado y promovido una variada gama de actividades principalmente orientadas al suministro de servicios técnicos.²²

²² Oszlak, «El INTI...», p. 24.



Auditorio Ciudad de Buenos Aires. Ensayo en el INTI. Modelo de acrílico escala 1:60 con carga aplicada y equipo de extensometría eléctrica. Desarrollo para el cálculo estructural de la sala mayor.

La verificación de todos los parámetros de la cubierta se llevó a cabo en el Centro de Investigación de la Tecnología Aplicada a la Construcción (CITAC), uno de los organismos que, transversalmente, prestaba servicios técnicos a diferentes industrias y funcionaba en el Parque Tecnológico Miguelete. Desde allí se coordinó el trabajo con los laboratorios de estructuras y de materiales para la construcción de varios modelos que permitieran el análisis experimental de la cúpula de la sala principal, que serviría como referencia para el resto.²³

A partir de una pequeña maqueta de cartulina en la que se debatieron los problemas que deberían abordarse, se construyó un primer modelo en acrílico en escala 1:60. El material del modelo imponía limitaciones a los análisis, por lo que solo se ensayaron allí las «deformaciones y tensiones dentro del dominio elástico» a partir de extensómetros eléctricos. El segundo modelo fue realizado en microhormigón, a fin de poder comprobar el comportamiento integral de la estructura, incluyendo las pruebas de rotura. Esto implicó determinar con precisión la simulación no solo del hormigón sino de la armadura, ya que no se contaba con alambres que pudieran emular el nervurado y tampoco estos tenían el diámetro que se requería para un modelo escala 1:15. Resuelta la materialidad, quedaba todavía determinar la aplicación de las cargas y los apoyos, que debían ser continuos. El modelo se asentó sobre un aro de acero y hormigón, sustentado por pilares que permitían el acceso al interior.

En este proceso, el ingeniero Machado destacaba la labor de los diferentes laboratorios de materiales y ensayos, de los técnicos, la colaboración de las empresas y, finalmente, la necesidad de transformar la experiencia en un conocimiento válido más allá del auditorio, con la realización de un curso sobre modelos reducidos en conjunto con la Sociedad Central de Arquitectos y la publicación de los resultados, celebrando todo el proceso como «una contribución de la tecnología argentina»²⁴. A pesar de esta voluntad progresista, este optimismo

²³ Luis María Machado. «Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires. Estudio sobre modelos reducidos.» *Summa*, nro. 102 (julio 1976), p. 29.

²⁴ Machado, «Auditorio...», p. 31.

en la convergencia de los intereses entre el campo profesional y las políticas de Estado para la producción de conocimiento, la experiencia del auditorio no escaparía a la inestabilidad política e institucional del país y sucumbiría al desinterés, las presiones (¿de la escuela lindante a la plaza?) o las excusas (¿el ruido de Aeroparque?),²⁵ quedando en la historia como un frustrado recuerdo de los deseos progresistas del desarrollismo.

LA INVERSIÓN EXTRANJERA

La creación de institutos de investigación procuraba la formación de un espacio adecuado para la expansión de las capacidades técnicas de las empresas, tanto aquellas estatales, que atendían generalmente a sectores estratégicos, como aquellas del sector privado, al que había que consolidar. Pero junto a una nueva infraestructura científico-tecnológica que, como vimos, implicaba un resultado a largo plazo o, en todo caso, se diluía en servicios técnicos que limitaban los alcances de la producción de conocimiento, el Estado precisaba de una serie de medidas tendientes a promover el ingreso de capital extranjero en algunos sectores prioritarios. Los instrumentos legales serían la ley de radicación de capitales, la ley de promoción industrial y el control de los aranceles aduaneros.

Para el gobierno de Frondizi, era preciso establecer herramientas legales que pudieran acelerar los procesos de producción de energía y transformación industrial necesarios para sortear un proceso de sustitución de importaciones que, sin esta o sin la producción de bienes de capital, ya había mostrado los signos de su agotamiento durante el gobierno peronista. La clave sería la promoción de las industrias de base —energía, transporte, petroquímica, acero— y la protección de la industria local de bienes de consumo. Con pocos días de diferencia se aprobaron las leyes que sustentarían esta política. El 4 de diciembre de 1958 se sancionó la Ley 14.780, «Régimen legal para las inversiones de capital extranjero», en tanto que el 9 de diciembre 1958 se sancionó la Ley 14.781 por la cual «Se establece el régimen para el desarrollo de la industria y se crea el Consejo Nacional de Promoción Industrial».

Con la primera de estas leyes, antes que nada, y con la intención de atraer la inversión ya sea para nuevas actividades o para fortalecer las existentes, se otorgaban a las empresas extranjeras los mismos derechos que poseían las empresas nacionales. Luego se establecían las modalidades de ingreso de capital así como los sectores prioritarios:

ARTÍCULO 2° La incorporación de capital extranjero podrá efectuarse en divisas o máquinas, equipos e instalaciones que aseguren el normal desenvolvimiento de las actividades a desarrollar y, concurrentemente, en repuestos, materias primas y otras formas de aportes por el plazo que

²⁵ En las entrevistas no queda claro un motivo específico para la cancelación de este proyecto: es interesante que Tony Díaz señala incluso la actitud apática, todavía en 1973, del intendente Saturnino Montero Ruiz, quien había impulsado el proyecto junto con otras acciones para la ciudad de Buenos Aires, como el Plan Visual, encargado a González Ruiz & Shakespear.

en cada caso se determine. El ingreso de capitales extranjeros que se inviertan bajo el régimen de la presente ley requerirá la previa autorización del Poder Ejecutivo, condicionada a que las actividades productivas a crearse, expandir y/o perfeccionar proporcionen suficientes garantías tecnoeconómicas y contribuyan directa o indirectamente a substituir importaciones o promover aquellos desarrollos conducentes a un racional y armónico crecimiento de la economía nacional.

ARTÍCULO 3° Serán consideradas con preferencia aquellas inversiones extranjeras que se destinen a elaborar materias primas para la industria partiendo de recursos nacionales y/o a producir bienes de capital y de utilización intermedia que contribuyan a la mejor evolución de la economía nacional sobre la base de su instalación en el interior y del desarrollo e integración de las economías regionales. Serán también objeto de especial consideración aquellas radicaciones de capitales y técnicas que se asocien, incorporen o amalgamen con sociedades u otras formas de empresas de capitales nacionales ya existentes o a crearse para la promoción de actividades de positivos beneficios para el país. Se deberá dar preferencia a quienes se comprometan a reinvertir en el país sus utilidades.²⁶

Según Rapoport, estas condiciones resultaron en un eficaz atractivo por el que se radicaron, hasta 1962, una cantidad de empresas que abarcaban un amplio espectro de la industria. Sin embargo, la concentración se dio, tal como se esperaba, en los sectores del petróleo, las industrias químicas o las maquinarias, que reunieron la mayoría de los proyectos, y en el sector automotriz, que agrupó el 29 % de los mayores emprendimientos.²⁷

La segunda ley, la de promoción industrial, fue promulgada en febrero del 59. Si la anterior debía impulsar un proceso en el que se sorteaban los costos iniciales del desarrollo y las etapas de aprendizaje, esta tenía como objetivos el «perfeccionamiento, ampliación y diversificación de la producción industrial», «la promoción tecnológica en la fabricación» estimulando la protección de la industria argentina en aquellos sectores en los que se podía evitar la competencia extranjera y se podía incentivar las exportaciones. Por otro lado, se mencionaba la descentralización de la producción, aspecto que sería fundamental para muchas economías regionales. Entre las medidas dispuestas por la ley para cumplir sus objetivos se mencionaban:

1° Liberación de derechos y adicionales aduaneros, para facilitar las importaciones —con comprobación de destino— de las maquinarias y equipos que la industria nacional no esté en condiciones de proveerlos.

²⁶ «Ley 14.780. Régimen legal para las inversiones de capitales extranjeros.» *Boletín Oficial de la República Argentina* (4 de diciembre de 1958). <https://www.boletinoficial.gob.ar/>

²⁷ Rapoport, *Historia económica...*, p. 482.

2° Imposición de derechos aduaneros, aumento de los ya existentes o aplicación de recargos cambiarios para aquellos productos cuya importación pueda afectar el desarrollo de la producción nacional.

3° Suspensión o limitación de las importaciones de productos elaborados y materias primas que se produzcan en el país.²⁸

Estas disposiciones se acompañaban de la prioridad dada a las empresas nacionales en el tipo cambiario para la exportación, el otorgamiento de créditos, el suministro preferencial de energía o transporte, o la exención de aranceles e impuestos. Esta ley fue reglamentada parcialmente en la promoción de algunas actividades como la siderurgia, la petroquímica o la celulosa, precisamente sectores en los que las empresas transnacionales llevaban ventaja en inversión y desarrollo. Veremos más adelante la excepción dada a la importación de maquinarias y que favoreció el ingreso del sistema Outinord.

Aunque con dos marcados *stop and go* en los años 1958 y 1963, la industria registró altas tasas de crecimiento. Sin embargo, el trato preferencial a las inversiones extranjeras tuvo como consecuencia una notable concentración en la cadena de producción y comercio. Si bien el caso de la industria automotriz es emblemático por el grado de acumulación alcanzado, también lo es por la dinámica que impuso a la mediana industria nacional, favoreciendo el desarrollo de nuevas actividades. Según Fernando Fajnzylber, a pesar de existir grupos con «potencialidad de innovación tecnológica» y pese a los instrumentos creados en esa dirección, el proteccionismo no alcanzó para alentar el esfuerzo en este sentido y fueron las empresas transnacionales las que renovaron los procesos productivos a partir de la planificación: la organización científica del trabajo y el establecimiento de cadenas de montaje.²⁹ En términos generales, señala Aroskind, paradójicamente el desarrollo de las capacidades científicas y tecnológicas no fue prioridad; para buena parte de la sociedad «... la tecnología, en todo caso, se importaba o la traían las filiales de empresas multinacionales».³⁰

La concentración de la producción y la diversificación de actividades tomaron nuevo impulso luego de 1966. Lejos de abandonar el proteccionismo, el Estado sostuvo selectivamente algunas empresas y se profundizaron los vínculos entre este y el sector privado de las grandes industrias, el comercio exterior y el sector agropecuario, cuyas exportaciones seguían siendo mayoritarias. Desde 1967, sin una clara política en la diferenciación de las importaciones complementarias respecto de las sustitutas, se produce la compra de empresas locales por parte del capital extranjero, que orientará sus actividades al mercado doméstico.³¹ La presencia de subsidiarias, que tomaban el nombre de «[...] Argentina» expuso aún

²⁸ «Ley 14.781. Se establece el régimen para el desarrollo de la industria y se crea el Consejo Nacional de Promoción Industrial.» *Boletín Oficial de la República Argentina* (9 de diciembre de 1958). <https://www.boletinoficial.gob.ar/>

²⁹ Cfr. Fernando Fajnzylber. *La industrialización trunca de América Latina* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984), p. 140; Rapoport, *Historia económica...*, p. 486.

³⁰ Aroskind. *El país...*, p. 75.

³¹ Aroskind. *El país...*, p. 78.

más un proteccionismo «de medios» que consideraba a la «técnica» como sinónimo de racionalidad económica. Tal como señala César Tcach, a pesar de las diferencias internas que atravesaban a la dictadura de Juan Carlos Onganía, las diferentes facciones militares tenían en común la «fascinación por la técnica y la eficacia, [como] elementos clave para la modernización autoritaria del país».³²

Esta fascinación por la técnica tendría una manifestación emblemática en la puesta en marcha de las grandes obras de infraestructura energética en la Patagonia, el Litoral y el Noroeste, obras para las que serían fundamentales las grandes empresas de capital extranjero.

En el discurso de Frondizi, la integración nacional había sido un tópico recurrente que tenía implicancias en la estructura económica y social del país. Esta cuestión ponía en evidencia el problema histórico de la división entre la región pampeana rica —que incluía el litoral cosmopolita y moderno— y el interior pobre y tradicional. Para el desarrollismo, la superación de los desequilibrios y la incorporación de todo el territorio nacional a los procesos modernizadores constituía un problema que tenía en la industrialización una herramienta clave. Según Healey, a pesar de los esfuerzos del Consejo Federal de Inversiones, creado en agosto de 1959, «el énfasis dado a las industrias consideradas estratégicas tuvo un importante corolario geográfico», a partir de la concentración de inversiones en determinados «polos de desarrollo». Sin embargo, para Healey, las grandes obras que se impulsaron, como las represas, tuvieron como efecto el fortalecimiento de las empresas contratistas, la concentración, el endeudamiento y una mayor centralización del poder en la capital. El comercio y la industria a menor escala — que había intentado promover Arturo Illia, en su esfuerzo por superar los desequilibrios entre las «dos Argentinas», conciliando la planificación nacional con las economías regionales— serían desplazados a favor de un sector moderno y transnacional, capaz de impulsar la transformación de la estructura productiva en el corto plazo y capaz de amplificar sus beneficios posteriormente al resto de la economía.³³

DYCASA: DE LAS REPRESAS A LA VIVIENDA ESTANDARIZADA

La producción de energía constituyó, como hemos dicho, el tópico central en las preocupaciones del desarrollismo: elemento imprescindible para impulsar la industria mediana y pesada en Buenos Aires, Santa Fe o Córdoba, pero también para la industria siderúrgica en Jujuy o la azucarera en Tucumán. La Patagonia fue el espacio por excelencia de la planificación de los 60, materializando voluntades de larga data. Pero, además, la Patagonia aunaba no solo expectativas económicas:

³² César Tcach. *Golpes, proscripciones y partidos políticos*. Vol. IX, de *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, editado por Daniel James (Buenos Aires: Sudamericana, 2003), p. 51.

³³ Mark Alan Healey. *El interior en disputa: proyectos de desarrollo y movimientos de protesta en las regiones extrapampeanas*. Vol. IX, de *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, editado por Daniel James (Buenos Aires: Sudamericana, 2003), pp. 176-178.

su potencia como territorio siempre inexplorado, incluso todavía indómito y, en las representaciones culturales, sublime, la establecían como espacio privilegiado de las representaciones de la eficiencia modernizadora.

Sin dudas, fue la represa El Chocón-Cerros Colorados, en la provincia de Neuquén, la que concentró uno de los mayores esfuerzos técnicos y económicos, así como fuertes expectativas simbólicas. La obra había sido pensada hacia finales del segundo gobierno de Perón, y tenía como objetivo proveer energía a la industria del Litoral, así como facilitar el riego en la propia zona neuquina. El proyecto no fue ajeno a la inestabilidad política —a pesar de constituir una bandera de todos los gobiernos— y aunque la presidencia de Illia intentó reavivar la obra como modelo de integración y crecimiento territorial, realizando el llamado a licitación pocos días antes del golpe militar, finalmente fue reformulado y se inició su construcción durante el gobierno de Onganía. En diciembre de 1967, la Ley 17.574 otorgó la obra al consorcio formado por capitales mixtos (estatales y privados) Hidronor S. A. Hidroeléctrica Norpatagónica. Entre las empresas que serían subcontratadas por Hidronor, se encontraba «Roggio DyCASA Auxini Dragados, Sociedad Anónima Constructora», sociedad constituida por un plazo de diez años con el objeto de «llevar a cabo hasta su total cumplimiento la contratación y ejecución de la obra “Portezuelo Grande, Contrato Nro. 100, Obras Civiles”, licitada por Hidronor S. A. Hidroeléctrica Norpatagónica y cualquier otra modificación, ampliación o supresión de la referida obra...».³⁴

Entre las empresas del consorcio se encontraba Dragados y Construcciones Argentina Sociedad Anónima Industrial, Comercial e Inmobiliaria (DyCASA) que se conformó como subsidiaria de la española Dragados S. A. en diciembre de 1968, con el objetivo de

... efectuar operaciones I) de construcción: mediante la construcción de edificios, obras viales, de desagües, gasoductos, oleoductos, diques, usinas y todo tipo de obras de ingeniería y arquitectura de carácter público o privado. Mediante la producción, elaboración y transformación de todos los elementos usados en la construcción, como así también su distribución, adquisición, venta, importación y exportación de estos elementos. Mediante la construcción de toda clase de edificios para renta, comercio o vivienda, siguiendo las leyes y disposiciones que rigen la materia y la realización de toda clase de estudios, proyectos y construcciones. II) Inmobiliarias: Mediante la adquisición, venta, exportación, arrendamiento, construcción, permuta y/o administración en general de toda clase de inmuebles, rurales y urbanos. Mediante la compraventa de terrenos y subdivisiones, fraccionamiento de tierras, colonización y urbanizaciones, de toda clase de inmuebles, siguiendo las leyes en vigencia o futuras, planes de construcción de viviendas

³⁴ «Constitución definitiva Roggio DyCASA Auxini Dragados, Sociedad Anónima Constructora». *Boletín Oficial de la República Argentina* (5 de diciembre de 1969). <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/segunda/H1544185/19691229?busqueda=1>

dispuestas por el Banco Hipotecario Nacional y demás Bancos Oficiales, Nacionales, Provinciales y Particulares, Institutos u Organismos de Financiación, estatales, autárquicos o privados. III) Importadora y Exportadora: Mediante la importación y exportación de mercaderías en general, maquinarias, útiles, herramientas, frutos y productos en general [...].³⁵

Podemos arriesgar entonces que el ingreso al país de DyCASA se relacione directamente con la construcción de la presa de Portezuelo Grande, en Neuquén. En los años siguientes, la empresa intervendría en varias de las grandes obras de infraestructura del país: el embalse Las Maderas en Jujuy (1969), el embalse Futaleufú en Chubut (1975), los silos en el Puerto de Barranqueras en Chaco (1977) o el tren de laminación de Altos Hornos Zapla (1978). Desde mitad de los 70, estas obras coincidirían con la construcción de los edificios proyectados por BDELV en el bajo porteño.

La integración de DyCASA a los programas masivos de vivienda representa uno de los tantos casos en los que el capital extranjero utilizaba sus capacidades instaladas para diversificar su estructura productiva, introduciéndose en actividades que, si bien presentes en su acta de constitución como sociedad, se consideraban prioritarias de las empresas nacionales. Los grandes emprendimientos de vivienda promovidos por el Estado llevaron también a la asociación entre empresas para hacer frente a las demandas que estas obras implicaban, y a la concentración en desmedro de las pequeñas empresas.³⁶

La racionalización de la construcción no era, para los años 70 un tema novedoso. Considerado casi de manera ontológica un asunto de la vivienda en tanto problema moderno, adquiere a mediados de los 60 un auge que se manifestaba en incontables investigaciones, propuestas y realizaciones. La sinergia entre un diseño que consideraba al edificio como un «sistema» y el propio sistema de construcción se instaló en la práctica profesional con las premisas de la normalización, la coordinación modular o la racionalización, designaciones que ponían en acto los anhelos respecto de la tecnología y la cientificidad que debía adquirir la arquitectura, imitando el modelo de la industria automotriz.

Estos conceptos comprendían distintos momentos y dimensiones del proceso de producción de la arquitectura: la coordinación modular podía expresarse tanto en una normalización de la construcción tradicional como en un sistema de premoldeados en asociación con uno de encofrados deslizantes. Las elecciones tecnológicas significaron para las empresas, en algunos casos, débiles procesos

³⁵ «DYCASA Dragados y Construcciones Argentina Sociedad Anónima Industrial, Comercial e Inmobiliaria. Contratos sobre personas jurídicas.» *Boletín Oficial de la República Argentina* (19 de noviembre de 1968).

https://ia903203.us.archive.org/21/items/Boletin_Oficial_Republica_Argentina_2da_seccion_19_68-11-19/1968-11-19.pdf

³⁶ Es interesante señalar que en las tres licitaciones llamadas conjuntamente por la DPVyU, las empresas menores desistieron en las dos licitaciones mayores; en cambio incluso pequeñas empresas locales se presentaron a la licitación para las 500 viviendas en la ciudad de Rafaela.

adaptativos a las condiciones locales y, en su mayoría, la imposición de sistemas desligados de sus procesos de investigación y desarrollo y por lo tanto con una baja capacidad de transferencia del aprendizaje. Estas debilidades serían tempranamente leídas por Gui Bonsiepe en el artículo mencionado de *Summa*, en el que exponía los riesgos que entrañaba la carencia de una adecuada trayectoria tecnológica que aunara industria y conocimiento³⁷. Aun así, probablemente la escala de los emprendimientos, las transformaciones que auguraban y, consiguientemente, su enorme capacidad simbólica, afianzaron y amplificaron inexorablemente a actores y modos de producción.

En 1970, en asociación con las empresas Aslan & Ezcurra S. A., Petersen, Thiel y Cruz S. A., DyCASA construyó la urbanización San Pedro, una «unidad vecinal» de más de 1200 viviendas en San Martín, provincia de Mendoza: un proyecto del estudio de Jorge Aslan & Héctor Ezcurra financiado por el Plan de Viviendas Económicas Argentinas (VEA) y el Banco Hipotecario Nacional (BHN). En esta obra se estandarizan algunos elementos, que serían prefabricados y acopiados *in situ*: gabinetes de gas envasado, losetas, puentes para cruces de acequias, mesadas de cocina, caños para desagües, viguetas, cenefas, tabiques sanitarios: elementos que se conjugaban con un sistema de mampostería tradicional. Pero, además de la sistematización de los elementos materiales, la obra normalizaba el proceso, estableciendo un programa en el que se determinaban recursos humanos, materiales, equipos, manuales de procedimientos, informes, comunicación y control, de modo tal de poder mantener una eficaz seriación de toda la producción.³⁸ La combinación de un sistema constructivo tradicional con la estandarización y prefabricación de una serie limitada de componentes también se ensayaría en la gran escala del Conjunto Soldati: 3200 viviendas organizadas en tiras de tres o cuatro niveles y torres de entre 8 y 16 plantas, con financiación del Banco Hipotecario Nacional, proyecto del Estudio STAFF (Ángela Bielus, Jorge Goldemberg y Olga Wainstein-Krasuk) y construcción por las mismas tres empresas entre 1973 y 1978.

La experiencia de la innovación en los procesos de producción se amplificaría aún más en la construcción del Conjunto Piedrabuena (MSGSSV) realizado entre los años 1974 y 1980, un proyecto de 2100 viviendas, organizadas en hemiciclos yuxtapuestos de escala diferente. En este, según la memoria de los autores, «las ideas básicas de las cuales es resultado la arquitectura del conjunto fueron cuidadosamente ajustadas al sistema constructivo propuesto»: en la estructura de los edificios altos, así como en los núcleos verticales se emplearon encofrados deslizantes Outinord y paneles premoldeados como cerramiento. Estos paneles, constituían el mismo sistema que presentaría DyCASA a la licitación del Barrio

³⁷ Gui Bonsiepe, «Innovación tecnológica, ¿pero cómo?», *Summa* nro. 85 (enero 1975).

³⁸ «Urbanización San Pedro, San Martín, Mendoza» *Summa* nro. 72 (febrero 1974), pp. 45-49.

Centenario y habían sido desarrollados en las oficinas técnicas de la empresa en España³⁹.



MSGSSV. Conjunto Piedrabuena en construcción. Constructoras: Aslan y Ezcurrea SA, DyCASA, Petersen, Thiele y Cruz SA. *Summa* nro. 113 junio 1977.

³⁹ Goszczynski, Eugenio, entrevista de María Martina Acosta. *Sobre la construcción del Barrio Centenario: DyCASA* (Buenos Aires / San José del Rincón: 19 de julio de 2022).

UN MOLDE PARA LA VIVIENDA MASIVA



El sistema de encofrados Outinord fue creado en Francia en 1955, en un contexto de intensa promoción por parte del Estado de las innovaciones constructivas, tanto de elementos y materiales como de los procesos. En los primeros años de la posguerra, a través del *Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme* (MRU), creado por el gobierno de Vichy en 1944, los esfuerzos se concentraron en la reconstrucción de las infraestructuras y equipamientos —la necesaria industria básica que serviría de base al desarrollo—, al tiempo que se abordaba el acuciante problema de la vivienda, prioritariamente en los lugares más afectados. Pero al mismo tiempo, los largos años de crisis y el crecimiento demográfico luego de la guerra obligaron al Estado a una acelerada actividad de promoción, construcción e investigación en torno a los problemas de la vivienda masiva, impulsando nuevamente los estudios sobre la normalización de los materiales, las dimensiones óptimas, la tipificación. La producción de encofrados metálicos reutilizables, que diversas empresas comenzaron a perfeccionar desde los años 40, permitiría hacer frente no solo a la alta demanda del Estado sino también a las pretensiones tanto de los arquitectos como de los ingenieros y empresas: si, por un lado, la estructura se adecuaba a las posibilidades de una fachada libre, por otro, la solución del colado del hormigón en elementos verticales y losas en prácticamente una sola operación redundaría en extraordinarias mejoras de todo el proceso constructivo.⁴⁰

La prefabricación y la industrialización a gran escala de la producción de viviendas se transformaría entonces en el modelo de la reconstrucción europea a partir de la acción del Estado. Especialmente en Inglaterra, para los arquitectos del London County Council, que habían estandarizado un diseño de las células habitacionales basadas en muros transversales en ladrillo —*cross-wall* o *box-frame*—, el pasaje al hormigón, aliado con encofrados metálicos normalizados y fachadas que bien podían ser premoldeadas o todavía mantener su factura tradicional, tendría sentido en función de las urgentes demandas de eficiencia técnica, traducida en menores tiempos de obra y, por lo tanto, mayor economía.⁴¹

Estos argumentos, a los que no escapaba la necesidad de bajar la incidencia de la mano de obra, recorrían el arco del discurso eficientista e innovador de las empresas y el Estado argentino desarrollista. En 1961, el arquitecto Dante Calderaro consiguió la licencia y la representación para Latinoamérica del sistema

⁴⁰ Guy Lambert y Valérie Nègre. «Ensembles urbains, 1940-1977. Les ressorts de l'innovation constructive» (Centre d'Histoire des Techniques et de l'Environnement. 2009).

⁴¹ Miles Glendinning and Stefan Muthesius. *Tower Block. Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and North Ireland* (Yale University Press, 1993), p. 77.

Outinord. Un año más tarde, la empresa Pueyrredón Construcciones gestionaría la importación de las maquinarias para integrar la planta de producción del sistema, así como de los moldes y elementos accesorios. En el expediente elevado a la Secretaría de Industria y Minería se solicitaba la liberación del pago de recargos y aranceles para la importación de grúas, grupos compresores, centrales de hormigón y

(dieciocho) Túneles metálicos marca «Outinord», de una longitud de 11,13m cada uno, destinados a la fabricación de viviendas por el sistema constructivo patentado «Outinord». Compuestos de elementos semi-rígidos de chapa de acero de 3mm de espesor con refuerzos de perfiles y chapa perfilada del mismo material. Con dispositivos de criques, travesaños regulables a tornillos y demás elementos necesarios para su montaje. Completos con sus accesorios.

(uno) Conjunto de elementos complementarios de los túneles metálicos «Outinord», compuestos de moldes guías para muros, moldes para fachada lateral, moldes para elementos de fachada principal, moldes para tramos de escaleras, pasarelas de servicio, ménsulas de apoyo, soportes para fijación de marcos de aberturas y para huecos de ascensores y escaleras, y carritos para trabajos de desencofrados, completo, con todos los accesorios necesarios para el montaje de los elementos antes nombrados.⁴²

Aun cuando varias de las maquinarias que se importarían podían ser producidas en el país, se autorizaba su compra en el exterior teniendo en cuenta que se trataba de una línea de montaje completa. En este sentido, en 1959, uno de los decretos reglamentarios tendientes a promover la importación de maquinarias eximía al equipamiento de estos recargos, que podían llegar al 300 %, ya que se consideraba que los elementos constituían una «unidad integral» y «armónica». La exención tenía en cuenta la necesidad de impulsar el montaje de la línea de producción, así como la gravitación económica que los bienes de capital tendrían en el proceso.⁴³

Unos años más tarde, en 1965, Pueyrredón Construcciones desistiría de la importación de parte de la maquinaria, pero para ese entonces ya se encontraba avanzada su primera obra construida con los túneles Outinord, «Cuatro monobloques en Constitución», iniciada a principios de 1964 y con financiación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

La obra contaba con el asesoramiento del Atilio Gallo, ese ingeniero de notable sensibilidad que ya mencionamos como docente en la UBA y en Rosario y como

⁴² «Decreto 13.237. Régimen cambiario. Liberase de recargos a maquinarias que integran una planta industrial.» *Boletín Oficial de la República Argentina* (30 de noviembre de 1962). <https://www.boletinoficial.gob.ar/>

⁴³ «Decreto 13.277. Régimen cambiario. Podrán ser importados sin recargo cambiario los conjuntos de máquinas y equipos (líneas de producción) que integren un conjunto armónico.» *Boletín Oficial de la República Argentina* (22 de octubre de 1959) <https://www.boletinoficial.gob.ar/>

calculista de algunos edificios de la Exposición del Sesquicentenario, en la que también había sido contratista Pueyrredón Construcciones. La obra de Constitución conjugaba el sistema «Outinord» con elementos premoldeados (como los antepechos) y otros de construcción tradicional (tabiquerías internas o escaleras). El sistema se utilizó desde el primer nivel, a fin de liberar la planta baja de los bloques. Publicado en *Nuestra Arquitectura* de junio de 1965, daría lugar en el número de septiembre a un artículo de Gallo en el que se explicaba detalladamente el sistema, sus ventajas, oportunidades y posibles problemas.⁴⁴

En los años siguientes el sistema se difundiría de manera extraordinaria, del mismo modo que ocurría en ese momento en Europa.⁴⁵ En las publicidades del sistema publicadas por Calderaro en *Nuestra Arquitectura* no solo se refería a las ventajas de la industrialización del proceso, sino a las posibilidades formales: «la monotonía observable en los grandes planes de vivienda queda eliminada en el sistema Outinord por la amplia libertad que concede al proyecto de plantas y fachadas.»⁴⁶



Pueyrredón Construcciones: «Cuatro monobloques en Constitución». A la izq. La construcción en febrero de 1965. *Nuestra Arquitectura* nro. 425, junio 1965.

En 1969, Calderaro creó Outinord Americana S. A. Constructora, Industrial, Comercial Inmobiliaria y Financiera. Ese mismo año, en una reunión en el Bouwcentrum, se anunciaba un convenio con Perú para proveer el sistema para la construcción de uno de los conjuntos del concurso PREVI. A partir de ese año, encontramos el sistema en edificios en altura en diferentes lugares del país, así como en muchos de los grandes conjuntos de vivienda financiados por el Estado, entre ellos dos conjuntos en Córdoba de Guerrero, Gramática, Morini, Pisani, Rampulla y Urtubey, el complejo de viviendas de Aluar en Puerto Madryn, de MSGSSV, las «mil viviendas» en Trelew y el conjunto Piedrabuena, que ya

⁴⁴ Cfr. *Nuestra Arquitectura* nros. 425 y 428.

⁴⁵ Debe señalarse esta difusión del sistema simultáneamente a su expansión en la Europa de posguerra, lo que indica que aun era difícil evaluar los problemas constructivos que –intuidos por Gallo– sobrevendrían posteriormente.

⁴⁶ Publicidad de Outinord: «Se dijo en los *Annales de l'Institut Technique du Bâtiment et des Travaux Publics* en junio de 1959». En *Nuestra Arquitectura* nro. 428 (septiembre 1965), p. 43.

mencionamos: estas dos últimas, a cargo de DyCASA, se encontraban en construcción cuando se inició el Barrio Centenario.

El encofrado normalizado desarrollado por Outinord, y que mayormente se utilizó en el país, consta de un elemento básico: las «*deux coquilles*», dos moldes en forma de ángulo (Γ) y la variante de un encofrado vertical para la realización de los tabiques de cierre. Los moldes en ángulo se colocaban de manera invertida conformando un túnel (Π). Estos se disponían alternadamente a fin de poder colocar las armaduras, las instalaciones embutidas y los marcos de aberturas en los tabiques. Luego se colocaba el túnel intermedio, las armaduras e instalaciones perdidas en la losa y el colado del hormigón se realizaba en una sola operación:

*...no se trata del montaje de ninguna pieza prefabricada: toda la estructura es continua. Además, no existen columnas, ni vigas, sino solamente placas horizontales y placas verticales íntimamente unidas entre sí.*⁴⁷

La aparente simplicidad del sistema encerraba una prolongada tarea previa de proyecto, investigación y desarrollo que había definido forma, medidas y espesores de los moldes —en función de su necesaria estabilidad dimensional—, elementos de conexión, ajuste y cierre, herramientas y tareas específicas en el procedimiento de montaje y desmontaje de los encofrados. Estos aspectos, cuyo perfeccionamiento caracterizaba los procesos innovativos en los países europeos, quedaban imbuidos en un sistema que, en todo caso, debía producir ciertas adaptaciones a la escena local. Una de estas adaptaciones, tempranamente señalada por Reinaldo Leiro, refería al pasaje de la mano de obra tradicional a la mano de obra de montaje,⁴⁸ con las tensiones que esto suponía no solo para el proceso de aprendizaje sino para el contexto salarial de la industria de la construcción. De este modo, Leiro reconocía las «condiciones especiales tanto en el orden social como en el económico» del ámbito de producción de estos sistemas junto con la necesidad de una planificación de la política de construcción de vivienda que se impusiera sobre los intereses particulares de las empresas.

Si bien el «sistema de moldeo continuo» constituía una solución eficiente para la construcción de la trama de tabiques y losas, aún quedaba por resolverse la fachada, considerada como elemento independiente. Ya hemos señalado la articulación con los sistemas tradicionales de mampostería que fueron planteados en algunos de los grandes conjuntos, como Lugano, Soldati o, en menor escala, Aluar, en el que también se incorporaron elementos premoldeados. Estos constituyeron el prólogo para la introducción de fachadas prefabricadas: un componente que permitiría también la utilización de algunas capacidades ya presentes en la industria de la construcción, si bien adaptadas a la necesaria racionalización de la producción. En 1963, la firma Vialsa había importado el sistema Coignet para la prefabricación de componentes, sin embargo, su difusión

⁴⁷ «Artículo de Atilio Gallo en el cual da su opinión sobre el sistema constructivo Outinord.» *Nuestra Arquitectura* nro. 428 (septiembre 1965), p. 41.

⁴⁸ Reinaldo Leiro. «Industrialización de la construcción.» *Summa* nro. 1 (abril 1963).

había sido limitada: solo las grandes empresas podían aprovechar el montaje de los obradores, las maquinarias disponibles y el ahorro en transporte para establecer una línea de fabricación en obra de los elementos que precisaran. Leiro resumía estas ventajas identificando la prescindencia de una industria especializada, la rápida amortización de los moldes, la flexibilidad en función del tipo de obra y la notable reducción de la incidencia del transporte.⁴⁹

Y aun cuando las empresas debieran presentar específicamente para cada panel el Certificado de Aptitud Técnica, aprovechaban el conocimiento que ya poseían, como ocurrió con DyCASA. En el Barrio Centenario la empresa presentó provisoriamente el certificado de los paneles de fachada del Conjunto Piedrabuena que de todos modos, como señalamos, no habían sido desarrollados localmente sino en las oficinas españolas de la empresa.

«UN PAÍS MÁS MODERNISTA QUE MODERNO»

En uno y otro extremo de la década del 70, tanto el Auditorio —su proyecto y su proceso trunco—, como el Barrio Centenario exhiben las huellas de las políticas del desarrollismo en la Argentina. En su proceso —*del dibujo al edificio*— ponen en acto las complejas relaciones trazadas entre la Arquitectura, el Estado, los profesionales y el sector productivo y condensan los problemas disciplinares de una década que inicia casi con ingenuo entusiasmo y finaliza con la puesta en crisis del proyecto cultural de la modernidad. Paradójicamente, ambos proyectos son artefactos físicos de un mismo sistema tecnológico⁵⁰ en el que actores y objetos construyen diversos sentidos, valores y espacios de poder en la dinámica trama socio-técnica.

Pero el proyecto del Auditorio y el Barrio Centenario no son los artefactos principales de ese sistema tecnológico sino un elemento más de un tejido en el que el proceso de cálculo y ensayo de las cúpulas y la vivienda —masiva, urgente—, emergen como problemas a los que debía darse solución, con orígenes y actores diferentes y un actor relevante en común: el Estado como promotor de las condiciones de posibilidad para el desarrollo de ambas experiencias. Sin embargo, también esas condiciones dadas por el Estado serían las que determinen el estancamiento —de una obra y de un proceso de innovación.

En el proceso de sustitución de importaciones y en el intento de transformar una economía agroexportadora en una economía industrial, la modernización de los años 60 conjugó una serie de artefactos físicos, de producción de conocimiento y, fundamentalmente, una estructura legal (que ya examinamos más arriba) que amparó procesos de producción y de aprendizaje con distintos derroteros.

En el proyecto para el Auditorio de Buenos Aires la experiencia del desarrollo del proyecto ejecutivo condujo a la alianza entre el Estado y el campo profesional de la

⁴⁹ Leiro, «Industrialización...», p. 77.

⁵⁰ Sigo aquí los conceptos de Thomas Hughes y Wiebe Bijker a través de los textos de Hernán Thomas.

Arquitectura. En este caso, cabe señalar al propio estudio BDELV como impulsor de una demanda genuina para la producción de conocimiento. Sin embargo, aun la propia intervención del Instituto Nacional de Tecnología Industrial, que hacía ver al Auditorio destinado a transformarse en un emblema de las nuevas y necesarias relaciones entre los diferentes sectores productivos —y que podría haber favorecido un verdadero proceso de aprendizaje—, se desvaneció ante la relevancia de unos actores políticos que detuvieron, junto con la obra, toda posibilidad de establecer este proceso a partir de un caso singular.

Si el Auditorio puso en acto fundamentalmente a la estructura científica del estado —con sus recursos humanos, edificios, etc.—, la construcción del Barrio Centenario puso en juego otros aspectos de los instrumentos del estado para orientar el desarrollo: las leyes de ingreso de capital extranjero y las políticas de construcción de vivienda. En este contexto, la escala de los emprendimientos pareció ser una explicación suficiente para la concentración de capitales y para la difusión de sistemas racionalizados de construcción, desequilibrando el sistema tecnológico hacia un campo en el que las condiciones sociales —o políticas— se impusieron sobre los aspectos técnicos. La introducción del sistema Outinord tuvo una eficacia tal que durante mucho tiempo los grupos más relevantes en este proceso —las empresas y el estado— construyeron una valoración positiva que solo el tiempo y el deterioro —que no podía explicarse como condición intrínseca del sistema— irían modificando. La opinión favorable y la predisposición hacia un sistema que «...cumple con las necesidades para un desarrollo intensivo y racional de las viviendas en el país»⁵¹ ocultaba sin embargo que esa eficacia era circunstancial en los términos más amplios del desarrollo, ya que todo el proceso de acumulación de las capacidades tecnológicas referidas tanto al producto como al proceso y a la organización, que habían sido desarrolladas en Francia, quedaban ahora asimiladas en un componente, lo que indicaba entonces la debilidad de las conductas innovativas del sistema tecnológico. La obtención del uso de la licencia por parte de DyCASA, sumado al desarrollo de sus propios paneles prefabricados de fachada constituyó un *know how* para la empresa que se sobreimponía a los proyectos: «los paneles de las fachadas, los de las ochavas, las puertas... todas esas cosas las hacíamos en función de las directivas que nos daba DyCASA.»⁵²

En el largo plazo esto tuvo como consecuencia la baja capacidad tecnológica del sector productivo en general, en la medida que las dinámicas adaptativas promovidas por la obtención de las patentes extranjeras se estabilizaron endogámicamente, demostrando una escasa vinculación con los procesos económicos y sociales locales. Así, más allá de las voluntades, ambos proyectos exhiben la cara de lo que Fajnzylber llama «proteccionismo frívolo»⁵³, en la medida en que los componentes del sistema tecnológico involucrados —las instituciones de producción de conocimiento y la promoción a través de la legislación—

⁵¹ «Publicidad Outinord: vivienda, sede del confort humano.» *Summa* nro. 19 (junio 1969).

⁵² Luis Ibarlucía, entrevista de María Martina Acosta. Buenos Aires/Santa Fe, (30 de abril de 2021).

⁵³ Fajnzylber. *La industrialización...*, p. 146.

constituyeron al mismo tiempo las condiciones de posibilidad y de estancamiento: notables indicadores del anclaje con la modernidad y también de su crisis. Quizás como señala Terán

... los actores modernizadores se habrían planteado objetivos que sobredimensionaban su capacidad de realización, verificando una vez más que la Argentina era un país 'más modernista que moderno', es decir, con mayores expectativas de modernización que con posibilidades materiales de realizarlas.⁵⁴

En ambos proyectos la *forma* encuentra su confirmación en la tecnología: sin embargo el Auditorio y el Barrio Centenario construyen su sentido de manera opuesta y trágicamente paradójica. En la singularidad del primero todavía era posible leer la voluntad innovadora del Estado, de los sectores productivos y del campo profesional, el optimismo de la larga década del 60, reavivando la imagen de América Latina como lugar de «esperanza y reconciliación civilizatoria». En la urgencia estandarizada del segundo se escondía, en cambio, esa crisis que suponía repensar el proyecto disciplinar en un contexto oscuro en el que se disolvía todo el imaginario moderno.

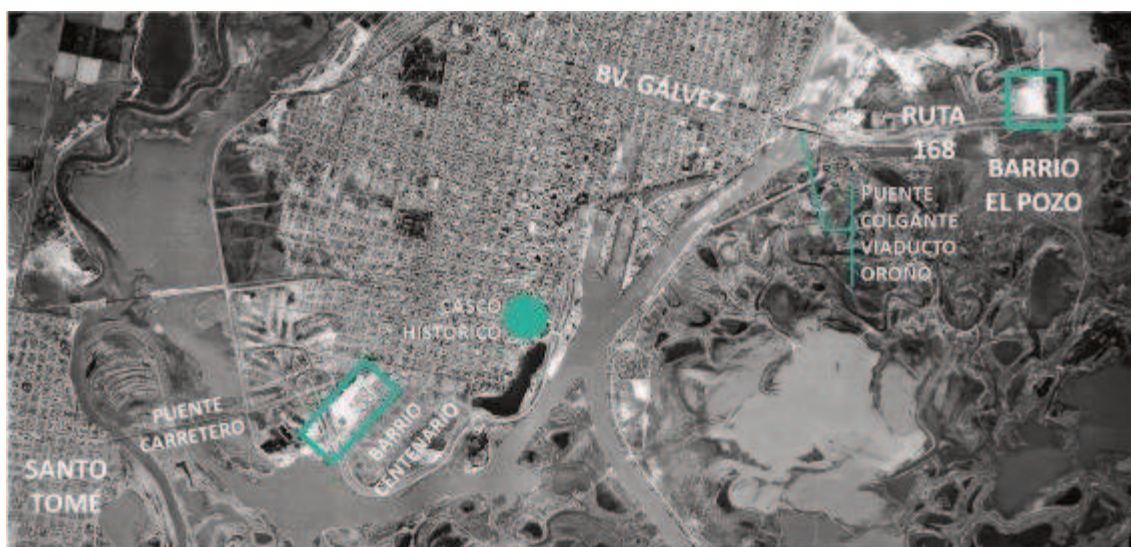
⁵⁴ Oscar Terán. *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2008), p. 285.

06/ LA ESCENA MATERIAL

SANTA FE, ENTRE OBRAS Y PLANES

Entre noviembre y diciembre de 1979, DyCASA montó el obrador, dando inicios a la obra de las más de 1200 viviendas que completarían el Barrio Centenario. Dos años más tarde, en diciembre de 1981, se entregaba la primera manzana para ser habitada. En septiembre del año siguiente la obra completa era publicada en *Summa*. Había pasado más tiempo que los prometidos 600 días de obra, pero aun así, el sistema mostraba su anunciada eficacia y una nueva trama, extrañamente conocida, cerraba el borde sur de la ciudad.

A pesar de los argumentos de la licitación que señalaban la cercanía del terreno al centro histórico y comercial, las distancias eran mucho más que las quince cuadras que lo separaban de la Plaza 25 de Mayo. ¿Qué ciudad era esa de fines de los 70?



La ciudad en 1980. Se observa al sur el Barrio Centenario en construcción. El Pozo aun no ha comenzado. Foto IGN. Gentileza Estefanía Szupiany.

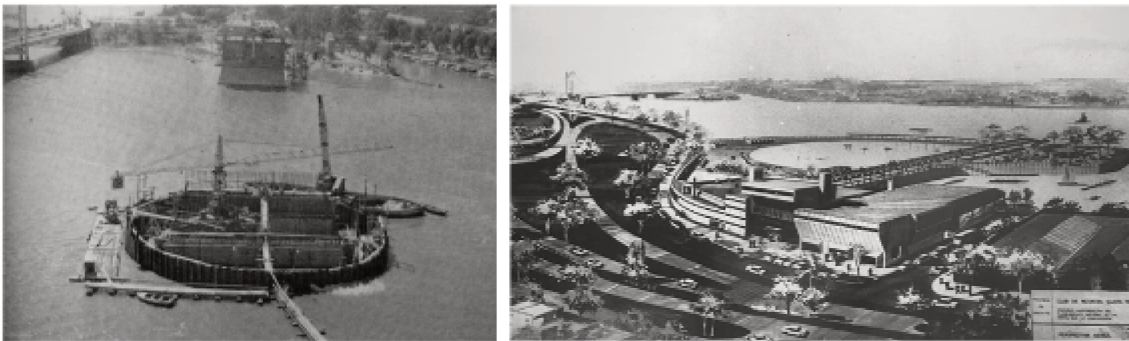
La década iniciaba con la inauguración de una serie de obras que, a nivel territorial, supondrían una notable transformación para la planta urbana. Aunque fruto de las políticas desarrollistas, que impulsaron su concreción, las obras de conexión territorial tenían una larga historia de discontinuidades o voluntades trucas a lo largo del siglo XX. Por otro lado, estas obras supusieron para la ciudad trazar un sentido de crecimiento de la planta que también sería objeto de debate.

En 1963 comenzaron las obras de la Circunvalación sur, parte de toda la avenida que debería conectar de manera rápida los dos puntos principales de conexión de la ciudad: la ruta hacia Rosario y Buenos Aires y, hacia el este, la ruta a Entre Ríos.¹ En 1969 se habilitaba el tramo entre el ingreso sur —una infraestructura de fines

¹ Todos los datos referidos a la construcción de las infraestructuras urbanas en Estefanía Szupiany, «Infraestructura e integración regional: la conformación del sistema vial Santa Fe-Paraná, entre la conexión de la Mesopotamia argentina y el Corredor Bioceánico.» *Cuaderno Urbano. Espacio, cultura, sociedad*, nº 30 (2021).

de los años 30, señalada por la racionalista Cabina de Control Caminero— y la Avenida 27 de febrero: todavía faltaría un tramo para cerrar el anillo de la trama urbana y dar continuidad al sistema que llevaba hacia la Mesopotamia.

Todas estas obras que conformaban el Corredor Bioceánico serían completadas casi contemporáneamente al final de la década. La obra emblemática de este período fue el Túnel Subfluvial, que unió las provincias de Santa Fe y Entre Ríos, construido entre 1961 y 1969. El túnel, financiado por los gobiernos provinciales (y por una miríada de acciones que convocaban a la población) constituiría largamente la expresión de un desarrollo armónico, capaz de conciliar capitales y saberes nacionales y extranjeros.



Puente Oroño en construcción, 1968. Revista Construcciones nro. 224 / José Gerardo Ferradás y Norberto Fernando Nardi. Club de Regatas: concurso de anteproyectos para el planeamiento integral del área, 1975 (construido parcialmente). Archivo Pérez/Lay.

La obra del Túnel implicó también el mejoramiento de la Ruta Nacional 168 que unía la ciudad con el cruce interprovincial, así como repensar el propio cruce de la Laguna Sétubal, dado que el aumento de tránsito ya dejaba ver la insuficiencia del Puente Colgante, inaugurado en 1928. Entre 1968 y 1971 se construyó el nuevo Viaducto Oroño, paralelo al puente histórico, e inmediatamente se comenzó la ampliación de la ruta hacia el este, si bien el tramo construido apenas sobrepasaba los terrenos de lo que sería el campus de la Universidad Nacional del Litoral, proyectado en 1972. La instalación del viaducto trajo la transformación radical del área de la costanera, ya que se destruyó el Parque Oroño que, desde principios de siglo XX, remataba el Boulevard Gálvez. En 1973 el proyecto de remodelación de la zona aledaña al Viaducto y al neocolonial Club de Regatas ya borraba todo rastro del carácter decimonónico del paisaje costanero. Un concurso provincial ganado por los arquitectos Gerardo Ferradás y Norberto Nardi —y construido parcialmente— intentaría dar un aire de modernidad a lo que se mostraba, finalmente, como un nudo de tráfico de escala territorial.

El extremo sur de la ciudad y su entorno metropolitano se afirmaban en cambio como un polo para el desarrollo industrial, lo que daría definitivo impulso a la obra que conectaría Santa Fe con Rosario y Buenos Aires: la autopista construida entre 1966 y 1972. La instalación de la fábrica de la Industria Automotriz Santa Fe S.A. (IASFSA) en Sauce Viejo, inauguraría eso que figuraba ser un cambio rotundo en el carácter de la capital, que dejaba de ser una tranquila ciudad administrativa para comenzar a ser industrial (y portuaria, si consideramos a los inicios de la década

como el momento de mayor actividad histórica del puerto local). IASFSA, que reunía capitales locales y alemanes, instaló su fábrica en Sauce Viejo en 1960, en la que comenzó la producción del modelo DKW, de la firma alemana Auto Unión GmbH.² Hasta 1969, una producción discreta, alejada de los volúmenes que se fabricaban en Buenos Aires y Córdoba, consiguió satisfacer la demanda insatisfecha acumulada.³ En el año 1969 la empresa fue absorbida por FIAT, que no solo expandió su planta para la producción de motores, camiones y tractores, sino que también dio sentido a una marcada sensación de crecimiento y modernización, apoyado en la instalación de otras industrias, productoras de calderas, maquinarias, herramientas, etc.

Más allá de esta nueva dinámica urbana y el crecimiento del tejido hacia el norte por las vías que estructuran la ciudad en ese sentido, pocos fueron los cambios producidos en la planta histórica consolidada. Los mencionados arquitectos Ferradás & Nardi realizaron una propuesta para la puesta en valor de algunos espacios y principalmente la transformación del área que relacionaba el centro comercial con el puerto, proponiendo una serie de puentes y (mega)estructuras que no llegarían a concretarse.



José Gerardo Ferradás y Norberto Fernando Nardi. Bocetos para el Proyecto de renovación del área central, 1970. Archivo Pérez/Lay.

En el momento del golpe militar, que el 8 de junio de 1976 nombraría como intendente de la ciudad al Coronel Miguel Alfredo Coquet, la ciudad crecía —como dijimos— tensionada por los caminos que la conectaban con el norte de la provincia, así como hacia el oeste. Tal como señalan Luciano Alonso y Julieta Citroni, las acciones de la intendencia de facto «no produjeron innovaciones sustanciales en la organización urbana, pero se preocuparon por delinear una imagen de orden y regular el desarrollo».⁴

² Auto Unión agrupaba a Audi, Horch, Wanderer y DKW, y desde 1958 había sido absorbida por Daimler-Benz.

³ Enzo Vicentín. La empresa automotriz IASFSA en Santa Fe. Características de una experiencia en los márgenes (1959-1969). En: <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/12805>, 2013.

⁴ Julieta Citroni y Luciano Alonso. «Interacciones en la zona céntrica santafesina en épocas de dictadura: interacciones y conflictos.» *Cuaderno Urbano Espacio, cultura, sociedad* VII, n° 7 (Octubre 2008), p. 77.

Una serie de ordenanzas y decretos que tenían como fundamento una supuesta situación de caos y desorden urbano —como espejo del caos moral, social y político— promovieron algunas intervenciones sobre el casco céntrico al tiempo que tendían a instaurar valores y costumbres en el cuidado del espacio público, con un marcado tono punitivo y aleccionador. Probablemente el emblema de estas reformas estuvo dado por la demolición del Mercado Central (y su traslado a la zona noroeste de la ciudad): así se eliminó del centro

*... todo lo que se consideraba rastro vetusto del pasado, lo que tenía el color de las clases populares y lo que se veía sucio y desordenado, ya que entorpecía el progreso de la ciudad, desmejoraba su fisonomía y atentaba contra la higiene.*⁵

Así, una década que iniciaba signada por la industrialización, por las transformaciones infraestructurales que auguraban un futuro (o un presente) alejado de la imagen tradicional y provinciana siempre latentes, en pocos años vería estas imágenes retornar como voluntades autoritariamente idílicas de orden, de tranquila ciudad patricia despojada de todo conflicto.

¿HACIA DÓNDE CRECE LA CIUDAD?

El crecimiento y la consolidación del tejido urbano, si bien habían sido objeto de diversos planes a lo largo del siglo XX, a mediados de los 70 serían repensados también en función de las infraestructuras que habían modelado los bordes más significativos de la ciudad.

Con el puerto aún en funcionamiento, las avenidas de circunvalación señalaban claramente la división entre lo que era uno de los sectores productivos más importantes para Santa Fe y el Barrio Candiotti, el centro comercial y el casco histórico. La propuesta de Ferradás & Nardi que reordenaba el área central, ligada al comercio, no llegaría a concretarse pero formaba parte de las reflexiones que quedarían plasmadas en el «Plan Director de Santa Fe», sancionado por la Ordenanza 7871 del 14 de agosto de 1980. Norberto Nardi había sido director de Planeamiento Urbano a principios de los 70 y desde ese cargo había impulsado la planificación a escala territorial. Según Laura Bertuzzi y Luis Müller, el Plan definió «una fuerte jerarquización de tránsitos» además del cierre del anillo de avenidas de circunvalación y «la determinación funcional y ocupacional de las distintas áreas urbanas, con una concentración de funciones industriales y de transporte en el borde oeste.»⁶ Además del ineludible «zoning», el rasgo característico del Plan estaba dado por la promoción del crecimiento urbano hacia el este, siguiendo el trazado de la Ruta 168 hacia Paraná.⁷ En esta organización no dejaba de estar

⁵ Citroni y Alonso, «Interacciones...», p. 83.

⁶ Ma. Laura Bertuzzi y Luis Müller, «¿Quién construyó la ciudad?» *El Litoral*, suplemento Los que hicieron Santa Fe (Santa Fe: octubre 2004). En: <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2004/10/22/santafe/LQHSE-09.html>

⁷ Esta direccionalidad no dejaría de ser polémica, ya que había quien consideraba, como el arquitecto César Carli, que debía regularse el crecimiento en sentido norte, visto como «natural» tendencia de la consolidación urbana. Cfr. Bertuzzi y Müller, «¿Quién...», op. cit.

presente el optimismo desarrollista de control de un paisaje natural al que era posible imponerse mediante las infraestructuras que le daban nueva forma. Así como a principios del siglo XX la construcción del nuevo puerto había creado artificialmente un asentamiento frente a la ciudad tradicional, ahora sería posible ocupar la vera de la ruta traccionando otros usos en el camino interprovincial. Además de la Universidad, que ya mencionamos, la Municipalidad pondría a disposición de la Dirección de Vivienda y Urbanismo de la Provincia un terreno de grandes dimensiones para la licitación de las mil viviendas del año 78. Ese mismo año la Dirección Provincial de Vialidad extendería el tramo de dos manos de la ruta a Paraná, mejorando la conectividad entre ambas ciudades, pero también atendiendo a la posibilidad cierta, que enseguida comenzaría a concretarse, de la construcción de un conjunto habitacional ligado a la ruta.

En tanto, el cierre de la avenida circunvalación en el sur de la ciudad había permitido la consolidación del original Barrio Centenario, dejando además disponible un área para la extensión de su propia trama, lugar donde finalmente se construiría el conjunto del Fondo Nacional de la Vivienda (FONAVI) proyectado por BDELV.

EL (ORIGINAL) BARRIO CENTENARIO



Plano de urbanización 1974. MCSF. En: Amadio y otras, *El Barrio Centenario*, op. cit.

construcción del Parque Oroño, el Puente Colgante y la paulatina consolidación de la Costanera.

El sur de la ciudad, en cambio, mantenía su carácter humilde e industrial. Hacia Santo Tomé, un camino precario, sobreelevado, cruzaba los bajos y el río Salado. Recién en la década del 40, con la construcción del Puente Carretero y la Cabina de Control Caminero el ingreso desde el sur cambiaría su configuración. Las tierras pertenecían a unos pocos propietarios. Carlos Sarsotti instala un pequeño puerto de frutos, llegando a establecer una «agencia marítima» que concentraba, además del comercio, diversos oficios ligados a la fabricación y reparación de embarcaciones. En terrenos lindantes se encontraba la fábrica de cerámicas

A principios del siglo XX la planta urbana de Santa Fe se concentra en torno al casco fundacional y al principal eje comercial de la ciudad, la calle San Martín, de sentido norte-sur. En 1887 se había delineado el Boulevard Gálvez, trazado en sentido este-oeste, primer límite significativo que puso a disposición del mercado de tierras una extensa área que iría conformando el Barrio Candioti. Sería esta avenida la que concentraría las viviendas señoriales a las que se sumaba una cuidada parquización. Este carácter del paseo se acentuaría luego con la

Candiotti. Estos terrenos serían vendidos a los Sres. Betemps y Bouvier, quienes en 1910 subdividieron la tierra, lo que quedó sancionado por la Ordenanza 1092 del 26 de octubre de 1910⁸. El nuevo barrio recibió entonces su nombre en homenaje al Centenario de la Revolución de Mayo. En función de las condiciones que los caminos preexistentes y los bordes fluviales irregulares habían impuesto al loteo original, la nueva subdivisión se realizó disponiendo una atípica trama rectangular, diagonal al sentido de la cuadrícula original de la ciudad. En los años siguientes el barrio se fue poblando y densificando casi al mismo ritmo que otras áreas periurbanas.⁹ Sin embargo, esta densificación no se correspondió con otros indicadores urbanísticos. Los servicios de agua, electricidad y transporte tardarían décadas en abastecer adecuadamente al barrio, en tanto que el pavimento todavía a inicios de los 70 se limitaba a la Avenida J.J. Paso, que conectaba con el camino a Santo Tomé. Estas condiciones formarían parte de algunas de las exigencias de la licitación llamada por el FONAVI y la Dirección Provincial de Vivienda y Urbanismo (DPVyU) en 1978.

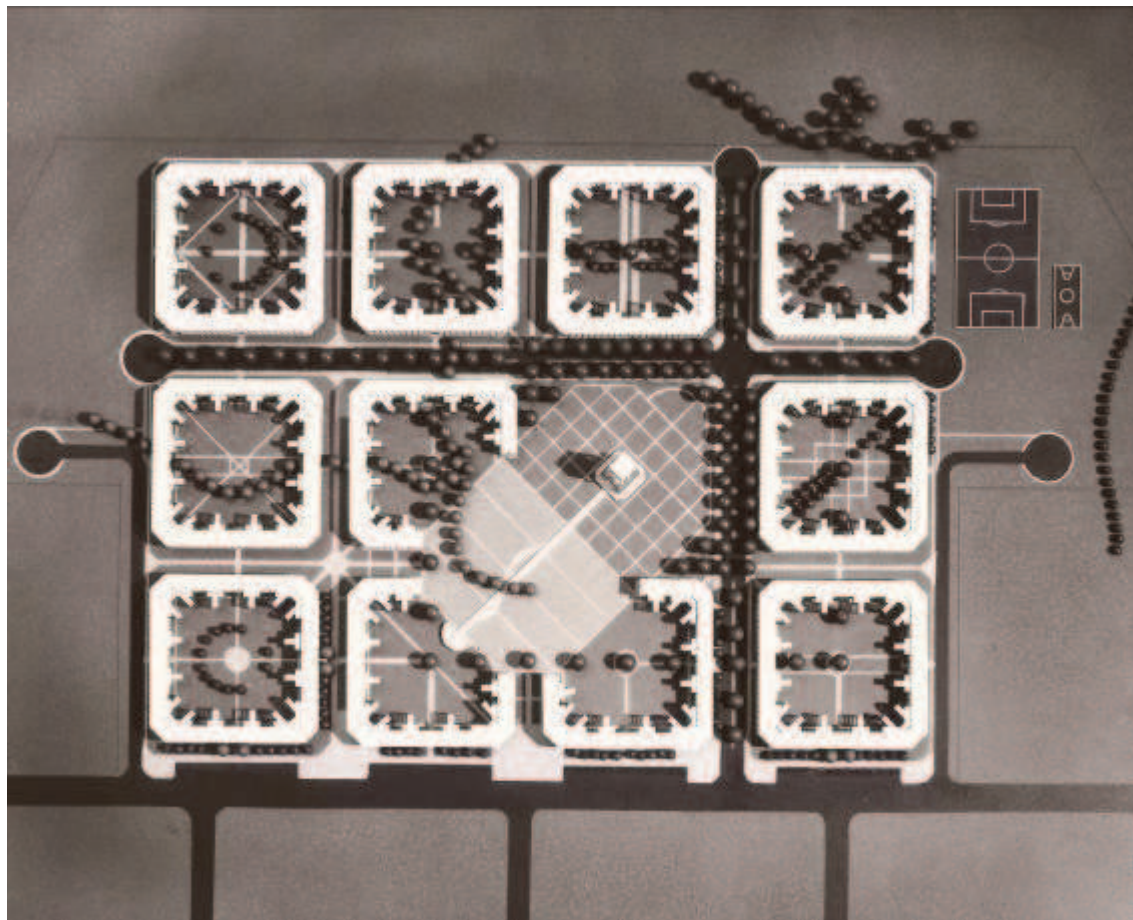
Unos pocos años antes de esta licitación que daría lugar a la construcción del nuevo conjunto habitacional, la Municipalidad sancionó la Ordenanza 6911 del 9 de octubre de 1974, por la que se extendía el loteo del Barrio Centenario, completando la trama en los terrenos que habían quedado disponibles al cerrarse el anillo de circunvalación en 1969 y que todavía eran propiedad de Carlos Sarsotti¹⁰. Este loteo no llegó a realizarse y en su lugar se levantaría el conjunto FONAVI Barrio Centenario.

⁸ Cfr. Norberto Amadio, Teresa Cataudela, y Rosa Gómez. *El Barrio Centenario* (Santa Fe: Municipalidad de Santa Fe, 1992).

⁹ Cfr. Adriana Collado, María Laura Bertuzzi, y María Elena Del Barco. *Atlas Histórico de la ciudad de Santa Fe (1887-1945)* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2019).

¹⁰ Eugenio Goszczyński, entrevista de María Martina Acosta. *Sobre la construcción del Barrio Centenario: DyCASA* (Buenos Aires / San José del Rincón: 19 de julio de 2022).

DEL PAPEL AL HORMIGÓN



Maqueta del Barrio Centenario exhibida en la DPVyU. Foto Archivo Monti.

El 7 de diciembre de 1978 la DPVyU dictó la resolución 17358 por la cual resolvía la Licitación Pública 159 para la construcción de 1000 viviendas en la ciudad de Santa Fe. En la misma se establecía

Seleccionar a la propuesta N° 5 de la Empresa DyCASA, alternativa de 1289 viviendas, para la provisión de terreno, proyecto y construcción de las unidades habitacionales, infraestructura y equipamiento bajo la condición de cumplimiento de los requisitos establecidos en los considerandos de la presente Resolución, otorgándole un plazo de veinte (20) días corridos para la presentación conforme, a contar desde la notificación de la Resolución.¹¹

El 15 de diciembre la empresa se notificaba de la resolución.

... una vez que se adjudica la licitación, me acuerdo... Luis estaba sentado al lado mío sobre la ventana y trae unas hojas 35 x 50 y... y hace una pila de dibujitos de 35 x 50 dibujados a lápiz, y con un poco de colorcito... Se sentó y venía el Tony cada tanto a hablarle y él hizo —uno

¹¹ DPVyU, «Resolución 17358» En *Licitación nro. 159: Construcción de 1000 viviendas en la ciudad de Santa Fe*. Santa Fe, julio de 1979, fs. 133.

*atrás de otro— todos los primeros estudios, digamos, para la documentación...*¹²

Hasta el comienzo de la obra debían efectivizarse las incontables demandas que esta entrañaba: la obtención del permiso municipal, las factibilidades de agua, gas, electricidad, la efectiva compra del terreno así como el ajuste para pasar del anteproyecto al proyecto ejecutivo. En este proceso la obra poco a poco comienza a desprenderse de la órbita de BDELV. Las responsabilidades y la toma de decisiones pasarían ahora al arquitecto Casto Sanz, quien era el representante técnico de DyCASA (y que se desempeñaba además como delegado de la empresa en todas las obras del norte del país) y a Eugenio Goszczyński, quien había cursado parcialmente la carrera de ingeniería y se encargaba principalmente de la planificación.¹³ Tanto Sanz como *Tony* Díaz, que se matricula en el Colegio de Ingenieros de la Provincia de Santa Fe, establecen el mismo domicilio legal en el centro de la ciudad, en tanto se monta una oficina de control de obras con estudiantes y profesionales locales.

En la primera quincena de enero DyCASA presenta las factibilidades solicitadas. Aunque se trataba sin embargo de una solicitud retórica, ya que, como hemos visto, el barrio carecía de todos los servicios y su provisión formaba parte de la licitación —y por lo tanto implicarían algunas decisiones de proyecto que serían negociadas una vez iniciada la obra.

El contrato definitivo fue firmado recién el 31 de agosto de 1979. La DPVyU nombró al arquitecto José Enrique Monti Jefe de inspectores de obra, en tanto que Sanz junto con Goszczyński estaban a cargo en representación de la empresa. Esta inició formalmente la obra el 15 de septiembre de ese año con la instalación del obrador: el pañol, los galpones en los que se realizarían las piezas premoldeadas, los espacios exteriores para el acopio de los encofrados metálicos Outinord, las piezas ya fabricadas, el doblado de hierros (así como la reserva de los hierros que se proveían ya doblados), la instalación de los silos para el cemento a granel y la planta elaboradora de hormigón, las oficinas de empresas e inspección, el comedor y el centro médico, que contaba con ambulancia y médico permanente.¹⁴ Todo el obrador ocupó lo que sería luego la plaza central del conjunto.

¹² Gabriel Feld, entrevista de María Martina Acosta. New York / Santa Fe, (7 de mayo de 2021). Se refiere a Luis Ibarlucea, quien estuvo a cargo de la obra y los posteriores proyectos de equipamiento.

¹³ Eugenio Goszczyński, entrevista de María Martina Acosta. *Sobre la construcción del Barrio Centenario: DyCASA* (Buenos Aires / San José del Rincón: 19 de julio de 2022).

¹⁴ José Enrique Monti, entrevista de María Martina Acosta. Santa Fe, (2 de junio de 2022).



Diciembre 1979. Instalación de la planta de premoldeados. Archivo DPVyU / Preparación de los terrenos de la manzana 12, lindante con el Club Atlético Colón. Archivo Monti.

En el proceso de producción de la documentación definitiva, hubo ajustes en una multiplicidad de ítems. El primero de ellos refirió a la ubicación del equipamiento: en el proyecto original escuela y guardería se encontraban al norte, lindantes con el Club Atlético Colón, en tanto el área recreativa se ubicaba al sur. El propio Departamento de Estudios y Proyectos de la DPVyU estimó conveniente invertir estas ubicaciones, teniendo en cuenta la incompatibilidad entre la función educativa y la recreativa —además de masiva— del club de fútbol.¹⁵

Luego de la presentación de la documentación, la DPVyU realizó una serie de consideraciones de distinto tenor: se observaba que se hubiera cambiado la pintura por el hormigón visto, el tipo de tabique sanitario, el material de barandas, la medida de las mesadas, las puertas de ingreso, el espesor de las losas, los contrapisos (que se eliminaban), el tabique de cierre de fachada y la cantidad de viviendas. Estas observaciones serían contestadas —con distinta suerte— por el estudio en una nota firmada por Antonio Díaz el 17 de diciembre de 1979.¹⁶

Una primera cuestión que devino del ajuste de las medidas generales del proyecto refería a la redistribución de los departamentos, que ahora serían 1288. La vivienda faltante sería construida como parte del equipamiento, pasando a ser la vivienda del Director de la escuela primaria. Esta decisión, en principio resistida por la DPVyU, fue aceptada y daría lugar posteriormente a la revisión del proyecto de la escuela que, de todas maneras, apenas si se encontraba esbozada en la documentación del inicio de obra.

¹⁵ DPVyU, «Expediente 19781/C/79» (Santa Fe, 9 de octubre de 1979), fs. 1; DPVyU, «Resolución 1996», (Santa Fe, 29 de octubre de 1979), fs. 3. Es debido a esto que se observan diferencias entre los dibujos iniciales y algunos de los planos publicados posteriormente.

¹⁶ Es la única nota firmada de puño y letra por un integrante del estudio que se encontró en los expedientes. En estos, todas las comunicaciones provenientes de DyCASA llevan la firma del arq. Casto Sanz.



Mayo 1980. Diferentes etapas de la construcción. Archivo Monti

En el proyecto original los departamentos de dos dormitorios contaban con un doble ingreso, tanto por la cocina como por el estar-comedor. En lo exiguo de las medidas, constreñidas por el sistema constructivo, esto significaba la pérdida de una cantidad de superficie útil, por lo cual finalmente, con el objetivo de «mejorar el funcionamiento» se eliminó un ingreso (mediando una larga negociación sobre las posibles compensaciones):

El sintetizar todo el acceso en una sola puerta ha sido propuesta de los proyectistas y no una decisión de la Empresa, teniendo por cierto que esto mejoraba el proyecto y el funcionamiento circulatorio. De cualquier manera, es necesario dejar en claro que un buen proyecto no es solo que funcione bien y que para esta decisión, se ha tenido en cuenta el tipo de panel que había que realizar, la calidad del mismo con más o menos aberturas y el resultado estético del frente hacia los patios interiores. Por lo cual creemos que desde el punto de vista arquitectónico, el haber sintetizado en una sola puerta el acceso a las unidades, es condición indispensable para un mejor proyecto.¹⁷

El problema del panel de cerramiento, que era clave para todo el sistema productivo del conjunto, también sería motivo de largos expedientes que involucraban al estudio, las exigencias de la SEDUV, las mínimas condiciones de habitabilidad y aquello que atravesaba esencialmente el proyecto: la disponibilidad por parte de DyCASA —que ya hemos mencionado en el capítulo anterior— de un saber y toda una infraestructura productiva alrededor del panel.

¹⁷ Antonio Díaz. Informe para DyCASA firmado el 17 de diciembre de 1979. En DPVvU, «Nota 28/79», fs. 6.



Diciembre 1980 / Mayo 1981. Archivo Monti.

Para el estudio, el panel representaba la oportunidad de expresar el valor de la geometría, la simetría, la simplicidad volumétrica –todos esos aspectos que una y otra vez articulaban las publicaciones: «hicimos un proyecto que tenía la “gracia” en todo caso, la inteligencia de... optimizar al máximo el rendimiento de esos túneles y DYCASA estaba encantada con lo que hicimos». De hecho, según comenta Ibarlucía, el simple gesto de haber centrado las aberturas en todos los paneles favorecía el proceso de producción.¹⁸ Pero entre el anteproyecto y la documentación, DyCASA había modificado la composición del panel, lo que fue objetado por la DPVvU. Aunque los aspectos técnicos del panel no afectaban su morfología, Díaz señalaría:

... Como diseñadores de este proyecto hemos trabajado (en conjunto con la Empresa) hasta en los más mínimos detalles de diseño y construcción. En particular los arquitectos, junto con los ingenieros calculistas y los técnicos de DyCASA, tuvimos una especial preocupación en el mejoramiento del diseño y calidad del panel de cerramiento, dados ciertos inconvenientes ya verificados en el oportunamente presentado a licitación. El panel actual es el fruto de este esfuerzo y creemos, como proyectistas, que contrariamente a lo dicho en vuestro informe, es de mejor calidad.¹⁹

Este cerramiento al que refiere Díaz estaba siendo utilizado por DyCASA en la obra de Comandante Piedrabuena (MSGSSV) por lo que ante el requerimiento de las oficinas técnicas, presentó (en mayo de 1980, aunque en realidad en obra, como lo muestran las fotografías, ya se estaban fabricando y colocando las fachadas) el Certificado de Aptitud Técnica que había sido otorgado por la Comisión Municipal de la Vivienda de la ciudad de Buenos Aires. El «elemento constructivo PANEL DYC 80» sería finalmente aprobado por la SEDUV en abril de 1981,²⁰ cuando casi la mitad del barrio se encontraba con sus fachadas completas, aberturas y

¹⁸ Luis Ibarlucía, entrevista de María Martina Acosta. Buenos Aires/Santa Fe, (30 de abril de 2021).

¹⁹ Díaz, en «Nota 28/79», fs. 5.

²⁰ DYCASA, Nota 019/81, en la que eleva el Certificado de Aptitud Técnica del PANEL DYC 80. En DPVvU, Expte. 22022/C/80, fs. 49.

circulaciones verticales colocadas e incluso iniciado el diseño de los jardines interiores de las primeras manzanas.

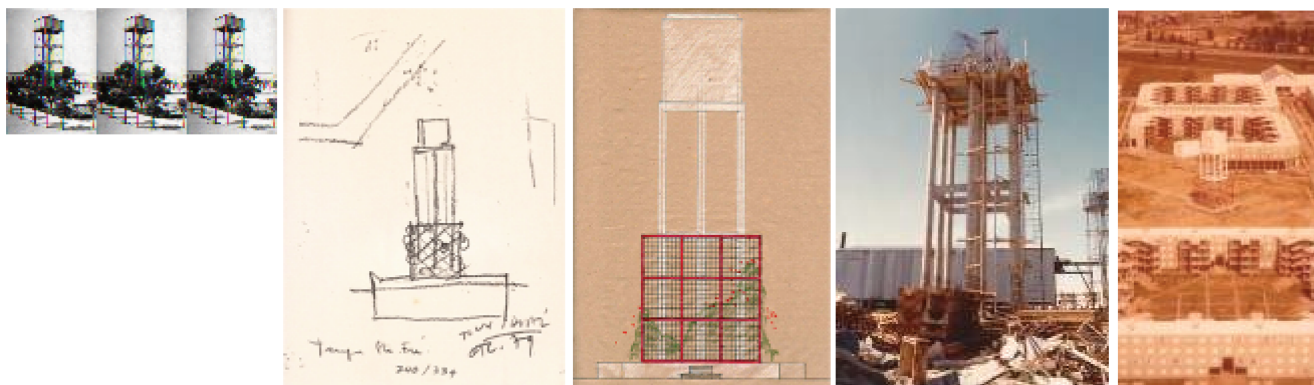


El barrio en construcción c. agosto 1980. En III SIAC, 1980.

Desde mediados de los 80, *Tony Díaz*, separado del estudio BELV se hace cargo junto a Luis Ibarlucía no solo del seguimiento de la obra —a cargo principalmente de este último— sino del proyecto del tanque de agua, el equipamiento y la parquización.

En la resolución de las factibilidades de servicios, Obras Sanitarias de la Nación había solicitado a la empresa la provisión de agua potable, por los medios que considerara más adecuados, así como la construcción de una estación elevadora de líquidos cloacales.²¹

²¹ Obras Sanitarias de la Nación, nota del 4 de enero de 1979, en DPVyU, Resolución 17358, fs. 55. La captación de agua se realizaría a través de tres pozos semisurgentes que se fueron habilitando progresivamente a partir de septiembre de 1981 con la entrega de las primeras manzanas. La estación elevadora no se construiría, siendo reemplazada por la red cloacal.



Tanque de agua Plaza Lorea, AGN / Dibujo de Tony Díaz, octubre 1979 / Dibujo de Luis Ibarlucía s/f, gentileza LI / Barrio Centenario: tanque en construcción, diciembre 1980, foto Archivo Monti / Plaza Barrio Centenario, c. 1982, gentileza C. Parera.

Tony Díaz propuso la construcción de un tanque de agua para todo el conjunto, utilizándolo también como un elemento icónico del proyecto de la plaza central: al principio «creían que nadie lo iba a aceptar porque era un mamotreto», pero Tony trajo a la memoria «una foto antigua del tanque de agua de la Plaza Miserere, y dijo... ¿por qué no podemos replicar esto?»²² Así, esa pequeña infraestructura traía dos elementos de composición —dos *objetos de afecto*— de anteriores exploraciones de Díaz: por un lado la memoria de las plazas de Buenos Aires con sus mercados, y por otro, nuevamente esa estructura metálica que se cubriría de verde hasta hacer desaparecer la arquitectura, como lo habían hecho en las casas de Maschwitz.

El proyecto del equipamiento escolar, desarrollado también desde mediados de los 80, también serviría a las especulaciones proyectuales de Tony Díaz, que contemporáneamente se encontraba trabajando, junto a Luis Ibarlucía y Gabriel Feld en la serie de escuelas municipales:

*En las escuelas trabajamos con los mismos elementos que en las casas, con un uso parecido del «discurso arquitectónico». Volvemos a encontrar esquemas simples, con patios centrales, volúmenes únicos y la ya mencionada relación escalera-lucernario, tomando a las aulas, que son elementos de repetición, como base de la composición.*²³

Aunque habitualmente considerada una serie, debido a la propia condición del encargo, es necesario precisar el carácter de la misma. El hilo conductor nos lleva a los ejercicios con unos pocos elementos compositivos de los Cursos de Arquitectura. Pero cada proyecto propone un procedimiento diferente, ya que se trata al mismo tiempo de remodelaciones, ampliaciones o construcciones ex novo. La composición se ensaya entonces conjugando repetición y diferencia; una forma simple —un volumen cilíndrico, un cubo horadado— resuelve la generalidad de la organización, en tanto lucernario y escalera puntúan el espacio, exponiendo ese

²² Ibarlucía, entrevista..., op. cit. En la entrevista que le realizara Polo Jaimes, Tony Díaz menciona un tanque de agua en la plaza de Mataderos.

²³ Tony Díaz. *Apuntes de Arquitectura* (Buenos Aires: Concentra, 1981), p. IV.

contrapunto que recuerda el procedimiento tipológico de Palladio, esa sutil referencia histórica siempre presente en la obra de Díaz.

En el primer anteproyecto la escuela primaria del Barrio Centenario retomaba este modo de componer y se resolvía en un volumen cuadrado con ochavas —una repetición a escala de la forma de las manzanas— con un patio circular central, alrededor del cual, mediante una galería abierta, se ubicaban las aulas. Cruzando la calle, la guardería se ordenaba en un volumen escalonado. En ambos casos, el ingreso enfatizaba la simetría, iluminándose mediante un lucernario que señalaba el eje que llevaba hacia el patio posterior.

... y bueno... yo fui con el rollito a mostrarle el proyecto al director de arquitectura del Ministerio de Educación...

Entonces... uno cuyo nombre no me acuerdo se molestó mucho con el proyecto y me dio una clase: todo estaba mal. Estaba mal porque no podía ser que las aulas tuvieran todas una orientación distinta, que el sol era lo más importante, el sol, la vida...

*Entonces me hizo [...] como tiras de aulas, todas orientadas perfectamente al norte, con la galería al norte, lo cual estaba muy bien y una tira o conector y servicios del otro lado, no?*²⁴

El proyecto finalmente retomó esta crítica, aunque llevó al extremo la sencillez de la «composición con pocos elementos». Sobre el eje de simetría —remate de una de las calles vehiculares— una escalinata lleva desde un atrio de ingreso —un vacío extrañamente dividido por una columna— directo al «salón de usos múltiples» (SUM), iluminado cenitalmente. A los lados del hall de ingreso se ubican la secretaría, la oficina de dirección, etc. A los lados del SUM, dos tiras de aulas se abren mediante galerías a los patios, resguardando el patio del frente por un muro bajo.



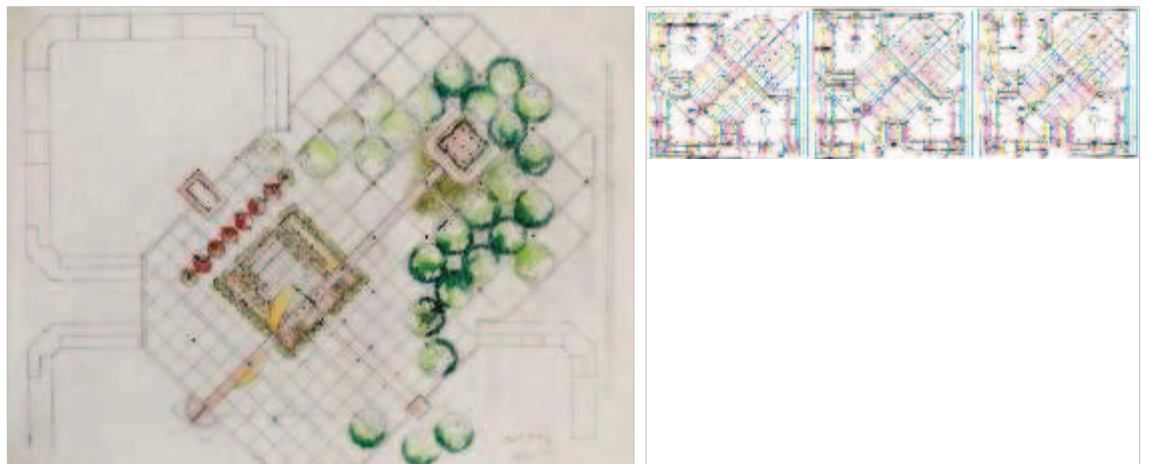
Casa del director de la Escuela primaria, contrafrente de la Escuela, al sur del conjunto; c. 1981. En *Textos...*, p. 209 / Esbozo para el ingreso de la casa del director de la Escuela primaria. DPVYU, 1981 (sin asignación de autoría).

La escuela albergaría también la vivienda 1289, perteneciente a la dirección de la escuela, tal como se acordó al pasar del anteproyecto inicial al proyecto ejecutivo.

²⁴ Ibarlucía, entrevista..., op. cit.

La vivienda se ubicó sobre el taller que cerraba el SUM, con un ingreso por la parte posterior. Una escalinata exterior llevaba a ese primer piso, cuyo ingreso también parece haber sido objeto de elucubraciones sobre su carácter sónico, tal como lo muestra un garabato a lápiz en los planos de obra en el que el tímpano trunco (¿del ATT?) iría a coronar la casa que a duras penas se asomaba a la avenida de circunvalación.

El mismo esquema basado en la simetría axial, el lucernario que formaba un tímpano y la simplicidad volumétrica, se repetiría en la guardería, la sala de primeros auxilios (construida al norte del conjunto) y la pequeña capilla, que sería una donación de la empresa: (el diseño de) «... la capilla fue una idea de *Tony*, esas cosas que tenía en la manga: quiero que sea así, un cuadradito... con luz que venga de abajo, y nada más...»²⁵



Plaza central. Dibujo de Tony Díaz, agosto 1981. En *Incertidumbres...*, p. 38 / Plaza central. Plano del pliego, en *Apuntes...*, 1981, p. 88.

La plaza central del conjunto se iría poblando entonces de objetos a los que había que dar un orden: el tanque de agua, la capilla y las subestaciones transformadoras exigidas por la empresa de energía. En junio de 1981 *Tony* Díaz escribe a los encargados de la obra: «Estamos pasando todo el plano general de parquización del cual Uds. tienen el sector que necesitaban, este contiene todas las decisiones sobre árboles, etc. que se repetirán a lo largo de todas las manzanas.»²⁶

En el dibujo original —como en la casa de Vicente López, como en Maschwitz— un canal ondulaba recortando la trama de caminos y verde, acompañando un eje diagonal que —desde el tanque— remataba en una pequeña plataforma semicircular. En el resto de las manzanas, cada plaza se caracterizaba especialmente a través del diseño del trazado de los senderos, la disposición arbórea, los canchales o un posible curso de agua. Tal como señala Natalio Tuzman (ya lo hemos mencionado en el capítulo cuarto) este diseño que intentaba

²⁵ Ibarlucía, entrevista..., op. cit.

²⁶ Tony Díaz, carta a «Tito y Eugenio» del 22 de junio de 1981 en la que se establecen los colores de arcos, riostras y muros del sector comercial y se listan algunas tareas pendientes, como la referida a la parquización, los colores del tanque y las terminaciones de los equipamientos. Material cedido por Sofía Perazzolo. «Tito» es Casto Sanz, «Eugenio» es Eugenio Goszczyński.

diferenciar cada jardín interior ya se encontraba en el inicio del proyecto: en el dibujo de agosto del 78 y en la maqueta expuesta en la DPVyU. Las plazas interiores, en las que Tuzman identifica la afinidad de Díaz por el urbanismo de Krier, son tratadas de manera tal de contrastar con lo que se intuía como agobiante monotonía del conjunto.²⁷ Caminos, espacios de juegos, naturaleza, se sumaban a las escaleras, con sus rejas y espacios semicubiertos para crear un espacio con cierto aire de domesticidad que Díaz y otros integrantes de BELV intentaban vincular con las casas populares y conventillos de Buenos Aires. Esta suerte de idealización pintoresca, que ya hemos comentado en el capítulo 3, también formaba parte del material histórico del proyecto, de los propios *objetos de afecto* que Díaz una y otra vez traía a su tablero para ser conjugados como una nueva arquitectura –ciudad– análoga.

En la superposición de tramas en direcciones contrapuestas, de elementos geométricos y orgánicos, en la constante simetría a la que cada inesperada alteración no hacía más que enfatizar, en la simplicidad de unos pocos elementos —de composición— el Centenario constituye una hipótesis que pone en acto la memoria (principalmente, de Díaz) de las múltiples historias tensadas ahora por esa negociación abrumadora que suponía una materialización que también exponía su huella, la de una modernidad no solo inconclusa sino ya palpablemente en crisis.



Barrio Centenario, junio 2014. Foto Ma. Martina Acosta.

²⁷ Hugo Storero, coordinador del FONAVI para Santa Fe, comenta haber discutido con Díaz la posibilidad de dar diferentes colores a las manzanas, tal como se dio en muchos conjuntos habitacionales, a los fines de dar identidad a cada una de ellas. En Hugo Storero, entrevista de María Martina Acosta. Santa Fe, (26 de mayo de 2020).

RESPUESTAS PROVISORIAS (Y ALGUNAS INCERTIDUMBRES)

Sólo con la restablecida certeza de una suficiente afinidad entre el papel y la pared pudo convertirse el dibujo en el locus de la actividad del arquitecto, capaz de absorber todas sus atenciones y luego transportar sus ideas a edificios sin un desfiguramiento indebido. Pero aunque su ventaja fue la comodidad en la traducción, su desventaja provino de la misma fuente: una semejanza demasiado cercana, un lazo demasiado minucioso...¹

Es sugestivo, y de alguna manera fascinante, que al observar los primeros dibujos del Barrio Centenario, como la axonometría realizada por Tony Díaz el 30 de agosto de 1978, apenas veinte días antes del cierre de la licitación, la mirada reconozca la obra como un objeto ya completo, con toda su densidad poética y material. Allí podía parecernos que esas pocas líneas eran suficientes no solo para realizar una adecuada traducción entre el dibujo y la construcción sino también para ofrecer una ajustada explicación o guiar una interpretación (de la obra ya concluida o de su proceso de producción). En este sentido es que los trazos sobre el papel cuadriculado guardan la memoria del proyecto: las plantas, objetos del bosquejo que indudablemente aparecieron primero que nada en el papel, están en tinta negra. Y podemos conjeturar que luego aparecieron las anotaciones. Con lápiz, «homenaje a Wladimiro Acosta» y algunos recorridos en una de las plantas; con pluma y tinta azul la enumeración de las posibles variantes: las «manzanas rectangulares» y el «palacio»; con birome la firma «Tony Díaz» y la fecha: 30.8.78, que se repetirá luego arriba en birome roja.² Una variedad de escrituras que indican al dibujo como una materia viva para la reflexión. Ya no solo imaginar el proyecto del barrio que debe ser construido sino el derrotero de unos objetos (el dibujo, el barrio) en el ámbito de una crítica disciplinar.

Dice Gabriel Feld, refiriéndose a Tony Díaz, que «la explicación de un proyecto no es nunca el proyecto, constituye un hecho autónomo y paralelo». Como dijimos al comienzo de esta tesis, esto es, en el caso del Barrio Centenario, una certeza que tiene su propia voluntad de despliegue más allá del edificio, sus bosquejos, su construcción o su cotidianeidad. Casi desde el inicio del proyecto, la repetición de algunas imágenes y algunos argumentos constituyeron un incesante comentario que fijó ciertas ideas alrededor del Barrio: convincentes si pensamos en esa *semejanza demasiado cercana* entre el papel cuadriculado y la construcción como un momento luminoso en el que destella una idea, aunque inconvenientes en la medida que oscurecen el fértil y complejo campo de debates y producciones en las que se desvanece(ría) la figura del autor.

¹ Robin Evans. *Translation from Drawing to Building and Other Essays*. (Cambridge: The MIT Press, 1997 [1986]), p. 172.

² En su afán clasificatorio (y de explicación), Tony Díaz tituló nuevamente varios de sus dibujos, incluso bastante más tarde, cuando fueron publicados en 2002 en *Incertaindumbres*. Esto es fácilmente identificable, dada la incesante repetición de algunos bosquejos en diversos textos a lo largo del tiempo.

Si bien había una serie de preguntas, dos respuestas conjeturales guiaron principalmente el trabajo, y ambas tenían como puntos de partida todo lo dicho por la crítica, por Tony Díaz, por los socios del estudio: todas esas cosas dichas que hacían que el Barrio conquistara su propia aura en el conjunto de las obras de nuestra historia reciente.

La primera pregunta (sin más jerarquía que la que impone la linealidad del texto escrito) tenía que ver con la autoría, aunque no se enunció de este modo. Si la historiografía señala a Díaz como autor del proyecto, más allá del membrete del plano o de las publicaciones comunes: ¿qué rol podría haber jugado cada integrante del estudio? Al fin y al cabo, habían compartido el mejor momento de la universidad argentina, en mayor o menor grado ideas políticas, las idas al cine o la peregrinación a Ezeiza, concursos, lecturas, vacaciones (y la pileta de las casas mellizas).

Muy poco de un trabajo en común para el barrio emerge de la investigación de esta tesis; con lo cual, en sentido popperiano, la refutación de la hipótesis nos permite saber algo más. En primer lugar, que el estudio era un espacio heterogéneo de acuerdos. La Inglaterra de Stirling, los Smithson o Archigram encontraba ecos diferentes en Díaz, Lestard o Baudizzone. Aldo Rossi podía ser tan ajeno para algunos, como admitió Baudizzone, como cercano para Tony Díaz.

Atrapados en la vorágine del trabajo y de los tiempos exiguos de la licitación, las ideas esbozadas en papel cuadriculado pasaron del tablero a discusiones circunstanciales sobre aspectos particulares del proyecto (por dónde ingresar al conjunto, cómo dar carácter comunitario a los patios...), postergando lo que el trabajo del crítico e historiador desea tranquilizadamente como un reflexivo debate disciplinar.

Y aunque infructuoso como ejercicio adivinatorio, no hay que dejar de lado que DyCASA presentó dos proyectos. Y que el «palacio», que desarrolló —y defendió— Alberto Varas, polemizaba con el Centenario, planteando la misma idea de arquitectura como construcción de ciudad y, viceversa, de la ciudad como edificio. Con distintas escalas de apropiación, ambos proyectos tenían un compartido sentido social, de confianza en la capacidad de la arquitectura de construir ciudadanía a través de un vecindario: una imagen posible de encuentros en las galerías, en el jardín privado o en la plaza, que puede verse desde el departamento y que alienta el disfrute del verde, el ocio, el juego. Una imagen que no se alejaba de la propia crítica moderna y sus reformulaciones.

La segunda pregunta refería a la invariable explicación del proyecto como puesta en acto de un procedimiento tipológico, ligado además, a Aldo Rossi. ¿Era posible encontrar otras formas para explicar el barrio y, con ello, otras maneras de leer la relación entre Tony Díaz y Rossi? Si.

En el curso de las lecturas, de las conversaciones y fundamentalmente, de la mirada curiosa y desprejuiciada sobre los croquis, el Barrio Centenario emergió como una colección de *objetos de afecto* que ligaba el proyecto a la figura de la *ciudad análoga*.

Desde muy temprano en su vida como arquitecto hubo un Díaz una experimentación con los materiales históricos de la arquitectura. A través de sus croquis —de trazos ligeros, en lápiz, tinta o fibras de colores, poéticos, quizás hasta ingenuos—, sumó fragmentos de tiempos y geografías para componer una memoria que, aunque asomaba desde un mundo personal, era al mismo tiempo disciplinar y, en cierto modo, universal.

Así ocurre en el boceto de la casa de Vicente López³ y, de manera más evidente, en las casas gemelas para Ing. Maschwitz. En estos proyectos hay elementos que hilvanarían continuamente sus preocupaciones: la superposición de dos tramas fundamentales, la de la naturaleza y la de la geometría. Estas cuestiones reaparecen en el Centenario, ahora ordenadas en esa inevitable cuadrícula histórica, mimesis imperfecta de la ciudad española. Y aún más recuerdos componen la colección: los ingresos en los que Venturi se daría la mano con Palladio⁴, los patios internos que traen la memoria de los corrales o los palacios, las galerías que recuerdan al Gallarate, las rejas de un tanque que lo rodean de verde, la «amada simetría» —no solo como un trazado regulador sino como *symmetria*, orden—.

La colección, en tanto conmovedora figura de la cultura, parece destinada, como toda colección, a ser incompleta. Como aquella(s) de Walter Benjamin que reunía, expuestos en los pasajes, los innumerables fragmentos de la sociedad capitalista, liberados en los escaparates de cualquier función original para devenir en nuevo objeto de contemplación. Ante la posibilidad del caos que podría suponer esta «presentación de la confusión» del «carácter caprichoso de la era moderna» Susan Buck-Morss argumenta que la «preocupación política de Benjamin proporciona la orientación global a cada constelación y salva al proyecto de la arbitrariedad.»⁵

En algunos pocos de los textos recorridos, se menciona la obra de Díaz como una probable colección, aunque en sentido borgeano. Es difícil sustraerse a la imagen de la clasificación de los animales en *El idioma analítico de John Wilkins*, más aun cuando su lectura se encuentra tan bellamente mediada por Michel Foucault.

Si la hipótesis de esta tesis es que la obra de Díaz en general, y el Barrio Centenario en particular pueden ser interpretados en la clave de la ciudad análoga, otro croquis viene en auxilio para abonar nuestra conjetura.

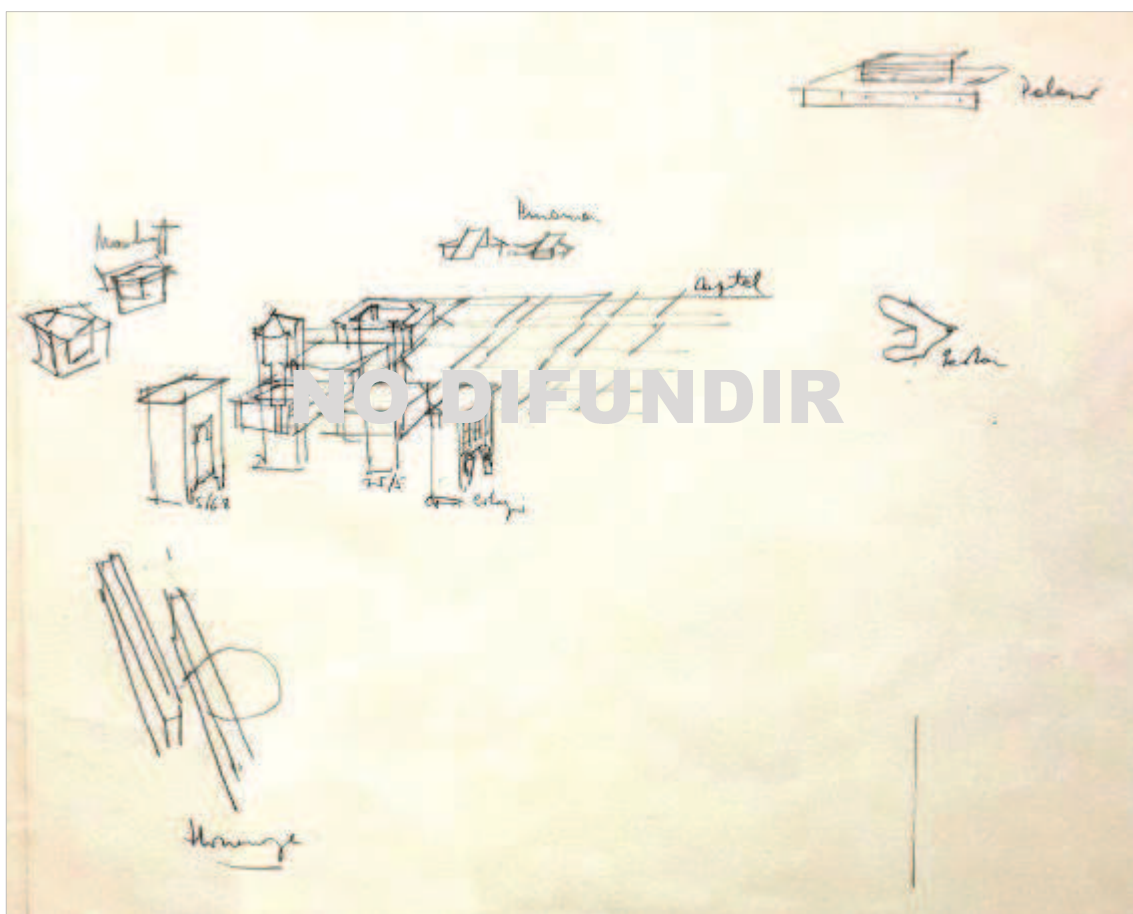
Sobre un pequeño calco, Díaz dibuja la cuadrícula y algunas manzanas: asumimos que es Buenos Aires, ya que la menciona como «Capital». Sobre esta trama de la ciudad ubica algunas obras: el edificio Finvercón, de Suipacha 68 (escribe «S/68», la torre de 25 de mayo y Lavalle («25/5»), aquella que había provocado el debate

³ El boceto se muestra en el capítulo 3.

⁴ Según Natalio Tuzman, la referencia que tomó *Tony* era la casa Vanna, de Venturi. En 1988, al ser publicado el barrio en A&V, se identifica el portal con la serliana (el título del artículo es también sugerente: «recuperar la simetría»). Cfr. Natalio Tuzman, entrevista de María Martina Acosta. Montevideo/Santa Fe, (8 de marzo de 2022), «Recuperar la simetría.» A&V. *Monografías de Arquitectura y Vivienda* (Arquitectura Viva SA), nº 13 (1988).

⁵ Susan Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada*. Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes (Madrid: Visor, [1989] 1995), p. 71.

con sus socios sobre la tipología (y que aquí se croquiza como el proyecto de lo que fue construido, ya que en la traducción del dibujo a la construcción incluso la torre perdió el frontón que la coronaba) y un «colegio» (que no pudimos identificar, aunque parece guardar relación con un concurso publicado en *Apuntes de Arquitectura*⁶). A la izquierda del papel, las casas gemelas del country de Ing. Maschwitz, más arriba las casas de Pinamar y el «palacio» (que había sido el primer bosquejo para el proyecto del Barrio Centenario). Abajo, dos bloques y un «homenaje»: ¿un recuerdo del mismo *homenaje* a Wladimiro Acosta del boceto sobre papel cuadriculado?⁷



Antonio Díaz. Dibujo de fines de la década del 70. Archivo Díaz.

¿Podríamos sospechar la existencia de un desorden, como dice Foucault de la clasificación borgeana? Aunque muchos de los dibujos de Díaz exhiben su carácter poético, entremezclando lugares, palabras, objetos, este —al igual que los otros, primordiales, del Centenario— expone sus certezas. Incluso en el modo en que dibujo mantiene una semejanza con la geografía real de las obras —las de la

⁶ Tony Díaz. *Apuntes de arquitectura*. Vol. 052/100. (Buenos Aires: Edición independiente, 1981), p. 41.

⁷ No conseguimos comprender la inscripción a la derecha del papel.

Capital en la trama, el resto en los márgenes—, el dibujo no vacila y, en su llamado «a reunión» de los *objetos de afecto*, deja de ser inasible.

El dibujo ya es en sí un proyecto, que superpone las preocupaciones de Díaz y pone en crisis los modos contemporáneos de producción de la arquitectura, desplegando su propio comentario sobre los problemas disciplinares, provocando «el acontecimiento de su retorno»⁸. Del mismo modo, en Santa Fe, emblemáticamente, se despliegan sucesivas capas de sentido, citas, semejanzas, construyendo una colección cuyo soporte es la memoria personal y colectiva (de Díaz, de la arquitectura). El Centenario es en sí mismo una temprana hipótesis que intentará encontrar su validación en los escritos, en las innumerables publicaciones, en las casas, en los debates, lecciones y ejercicios de *La Escuelita*.

Quizás también, extrañamente, su demostración esté en las fotografías de Enrique Browne, quien había identificado en el barrio la «reinterpretación de tipologías populares».⁹ En sus fotos, aunque no pueda escaparse de la inevitable simetría, se cuela esa vida que imaginaba la memoria descriptiva: los encuentros, el juego, el recuerdo del conventillo, la tranquilidad de la siesta santafesina.

En todo caso, probablemente la refutación de estas conjeturas se encuentre en el tiempo presente del deterioro material, las calles peatonales vacías y los ingresos palladianos cerrados para ganar una habitación más a los escasos metros de la política habitacional.



Barrio Centenario. En Enrique Browne, *Otra arquitectura en América Latina*. (G. Gili, 1988), p. 162.

⁸ Michel Foucault. *El orden del discurso* (Buenos Aires: Tusquets editores, [1970] 1992).

⁹ Enrique Browne. *Otra arquitectura en América Latina*. Gustavo Gili, 1988.

BIBLIOGRAFÍA / FUENTES

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Acosta, María Martina. «Tecnología, empresa y Estado: una trama tras el proyecto disciplinar. Del Auditorio Ciudad de Buenos Aires al Barrio Centenario.» En *Arquitecturas de Estado. Empresas, obras e infraestructuras (1955-1975): casos y debates en Sudamérica*, editado por Claudia Shmidt y Luis Müller. Santa Fe: Ediciones UNL, 2020.

Acosta, María Martina. «Tecnología, empresa y Estado: una trama tras el proyecto disciplinar. Del Auditorio Ciudad de Buenos Aires al Barrio Centenario.» En *Arquitecturas de Estado. Empresas, obras e infraestructuras (1955-1975): casos y debates en Sudamérica*, editado por Claudia Shmidt y Luis Müller. Santa Fe: Ediciones UNL, 2020.

Albornoz, Mario. «Política científica. Carpeta de trabajo.» Quilmes: Universidad de Quilmes, 2001.

Aliata, Fernando. *Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas*. Vol. ab, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.

Aliata, Fernando. «De la antigüedad restaurada a la Composición. Desarrollo y crisis de la teoría clásica.» *47 al fondo* (Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNLP), nº 9 (junio 2003).

Aliata, Fernando. «Lógicas proyectuales. Partido y sistema en la evolución de la arquitectura contemporánea en la Argentina.» *Block* (Universidad Torcuato Di Tella), nº 7/Argentina 01+ (julio 2006).

Allen, Stan. «Proyecciones. Entre el dibujo y la edificación.» *CIRCO*, 8. 1993. http://www.mansillatunon.com/circo/epoca1/pdf/1993_008.pdf.

Altamirano, Carlos. «Desarrollo y desarrollistas.» *Prismas Revista de Historia intelectual* (UNQ) 2, nº 1 (junio 1998).

Altamirano, Carlos, ed. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Amadio, Norberto, Teresa Cataudela, y Rosa Gómez. *El Barrio Centenario*. Santa Fe: Municipalidad de Santa Fe, 1992.

Aroskind, Ricardo. *El país del desarrollo posible*. Vol. IX, de *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, editado por Daniel James. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Aspiazu, Daniel, Eduardo M. Basualdo, y Miguel Khavisse. *El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2004.

Ballent, Anahí. *Conjunto habitacional*. Vol. cd, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.

- Ballent, Anahí. *Fondo Nacional de la Vivienda*. Vol. eh, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Ballent, Anahí. «Instituciones y planes. Del Banco Hipotecario Nacional al Fondo Nacional de la Vivienda.» En *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*, de Anahí Ballent y Jorge Francisco Liernur. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Ballent, Anahí. *Políticas de vivienda, arquitectura doméstica y cultura del habitar*. Vol. II, de *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario*, editado por Susana Torrado. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- Ballent, Anahí. *Vivienda*. Vol. sz, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós, [1980] 1989.
- Bonfanti, Ezio. «Elementos y construcción. Notas sobre la arquitectura de Aldo Rossi [1970].» En *Aldo Rossi*, editado por Alberto Ferlenga. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992.
- Bonfanti, Ezio, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, y Daniele Vitale. *Arquitectura racional*. [1973]. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Bourdieu, Pierre. «Las condiciones sociales de la circulación de las ideas.» En *Intelectuales, política y poder*, de Pierre Bourdieu. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- Brizuela, Ma. Florencia, y Ma. Josefina Giovando. «Proceso proyectual, proceso productivo. Estudio de la relación entre el proyecto y su materialización a través del análisis de obras emblemáticas en la ciudad de Santa Fe.» Santa Fe: FADU UNL, 2013.
- Browne, Enrique. *Otra arquitectura en América Latina*. Gustavo Gili, 1988.
- Burke, Peter. «Cómo interrogar a los testimonios visuales.» En *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, de Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi. Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.
- . *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, [2001] 2005.
- Caldelari, María, y Patricia Funes. «La Universidad de Buenos Aires, 1955-1966: lecturas de un recuerdo.» En *Cultura y política en los años '60*, editado por Enrique Oteiza. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Canelo, Paula. «Construyendo elites dirigentes. Los gobernadores provinciales durante la última dictadura militar (Argentina, 1976-1983).» *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos Segreti"*, nº 11 (2011).
- . *La política secreta de la última dictadura militar*. Buenos Aires: edhasa, 2016.

- Canelo, Paula. «Los fantasmas de la "convergencia cívico-militar". Las Fuerzas Armadas frente a la salida política durante la última dictadura militar (Argentina 1976-1981).» *Cuadernos del CISH*, nº 17-18 (2005).
- Citroni, Julieta, y Luciano Alonso. «Interacciones en la zona céntrica santafesina en épocas de dictadura: interacciones y conflictos.» *Cuaderno Urbano Espacio, cultura, sociedad*, nº 7 (octubre 2008).
- Collado, Adriana María. *Santa Fe*. Vol. sz, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Collado, Adriana, María Laura Bertuzzi, y María Elena Del Barco. *Atlas histórico de la ciudad de Santa Fe (1887-1945)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2019.
- Crispiani, Alejandro. *Aldo Rossi*. Vol. or, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Daguerre, Mercedes. *Eclecticismo*. Vol. eh, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- De Riz, Liliana. *La política en suspenso: 1966-1976*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Delecave de Amorim, Jonas. *Uma disciplina em crise. Disputas pela arquitetura na Escuelita de Buenos Aires (1976-1983)*. Tesis de Doctorado, Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo: (inérita), 2020.
- Dellorusso, Mercedes. «La semiología como herramienta. Una aproximación a la obra de Diana Agrest y Mario Gandelsonas (1968-1983).» Editado por FADU UBA. *SI+ Herramientas y procedimientos. Instrumento y método*. Buenos Aires: Secretaría de Investigación FADU UBA, 2020.
- Díaz, Antonio. «Aldo Rossi. La arquitectura del presente.» *Block* (Universidad Torcuato Di Tella), nº 3/Aldo Rossi (diciembre 1998).
- Díaz, Antonio. «Ernesto Katzenstein y La Escuelita.» En *Ernesto Katzenstein, arquitecto*, editado por Inés Katzenstein. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Díaz, Antonio. «Posmodernismo y dictadura.» Editado por Adrián Gorelik y Anahí Ballent. *Block* (Universidad Torcuato Di Tella), nº 5/El Príncipe (diciembre 2000).
- . *Tiempo y Arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2009.
- Díaz, Tony. *Incertidumbres / Uncertainties. Documentos de Arquitectura*. Puerto Rico: Arquitectura Veintiuno, 2002.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Lumen, 1992.
- Elkins, James. «Camera dolorosa.» *History of Photography* (Taylor & Francis) 31, nº 1 (Spring 2007).
- Evans [1986], Robin. *Translation from Drawing to Building and Other Essays*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- Evans, Robin. «The Projective Cast. Architecture and its Three Geometries.» 1995. Trad. en: www.bazaramericano.com.

- Fernández, Roberto. *La ilusión proyectual. Una historia de la arquitectura argentina 1955-1995*. Mar del Plata: FAUD-UNMdelP, 1996.
- Fiorito, Mariana. «Presas, puertos y viviendas. Las obras complementarias de la puesta en marcha de Aluar en Puerto Madryn. Argentina (1969-1974).» *Anales de investigación en Arquitectura* 10, nº 1 (2020).
- Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: MOMA, 1972.
- Foucault [1964], Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Gaite, Arnaldo. *Desarrollo urbano y vivienda. Introducción al estudio de la acción del Estado*. Buenos Aires: Nobuko, 2005.
- Gandolfi, Fernando, y Graciela Silvestri. *Patrimonio*. Vol. or, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Gentile, Eduardo. *Dos Puntos*. Vol. cd, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Gentile, Eduardo. *Materiales*. Vol. in, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Gentile, Eduardo. *Trama*. Vol. sz, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Glendinning, Miles, and Stefan Muthesius. *Tower Block. Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and North Ireland*. Yale University Press, 1993.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Gorelik, Adrián. «Miradas cruzadas. El viaje latinoamericano de la planificación norteamericana.» *15th International Planning History Society Conference*. São Paulo, julio de 2012.
- Gorelik, Adrián, y Fernanda Arêas Peixoto. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2016.
- Gorelik, Adrián, y Graciela Silvestri. *Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitectura y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente*. Vol. X, de *Nueva Historia Argentina*, editado por Juan Suriano. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.
- Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1983.
- . «La arquitectura en la Argentina (1965-2000). Parte 3.» *Vitruvius*. julio de 2014. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.170/5274> (último acceso: febrero de 2015).

Gutiérrez, Ramón. «Reflexiones al cierre de los ochenta.» En *Nueva arquitectura argentina. Pluralidad y coincidencia*, de Adriana Irigoyen y Ramón Gutiérrez. Bogotá: Escala, 1990.

Irigoyen, Adriana, y Ramón Gutiérrez. *Nueva arquitectura argentina. Pluralidad y coincidencia*. Bogotá: Escala, 1990.

James, Daniel, ed. *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Vol. IX. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Jay, Martin [1993]. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Katzenstein, Inés, ed. *Ernesto Katzenstein, arquitecto*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999.

Kitroser, Myriam, y Marcelo Martín. «Fotografía: documento de la realidad visible. Entrevista a Horacio Cópola.» *Summa* (Ediciones Summa), nº 161 (abril 1981).

Kogan, Carolina. *De la idea de partido a los procesos no apriorísticos. Transformaciones de las prácticas proyectuales en algunas experiencias didácticas de Buenos Aires hacia el fin de siglo*. Tesis de Maestría, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2015.

León, Ana María. «Aldo Rossi. La Escuelita.» *Radical Pedagogies*. Editado por Beatriz Colomina. Princeton School of Architecture. 2012. <http://radical-pedagogies.com/search-cases/a10-aldo-rossi-la-escuelita/> (último acceso: septiembre de 2015).

León, Ana María. «Traduciendo a Rossi: de Buenos Aires a Nueva York.» *Plot*, nº 8 (2012).

Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura contemporánea*. Vol. cd, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.

—. *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001.

Liernur, Jorge Francisco. «Introducción.» *Block* (Universidad Torcuato Di Tella), nº 1/Belleza (agosto 1997).

Liernur, Jorge Francisco. «Introducción.» *Block* (Universidad Torcuato Di Tella), nº 3/Aldo Rossi (diciembre 1998).

Liernur, Jorge Francisco. «La importancia de ser Ernesto.» En *Ernesto Katzenstein, arquitecto*, editado por Inés Katzenstein. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999.

Liernur, Jorge Francisco. *Postmodernismo*. Vol. or, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.

Liernur, Jorge Francisco, y Fernando Aliata. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: AGEA, 2004.

- Longoni, Lucas. *El concurso "Summa '70. La vivienda de interes social". Proyectos y utopías urbanas en la Argentina.* . Tesis de Maestría, Buenos Aires: UTDT, 2016.
- Machado, Luis María. «Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires. Estudio sobre modelos reducidos.» *Summa*, nº 102 (julio 1976).
- Martí Aris, Carles. «Prólogo a a edición castellana.» En *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, de Aldo Rossi. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Mele, Jorge. *Barrio Centenario*. Vol. 5. Arquitectura reciente, de *Vanguardias argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX*. Buenos Aires: AGEA, 2005.
- Menazzi, Luján. «¿Una comunidad profesional de la obra pública? Empresarios, ingenieros y funcionarios durante la última dictadura.» *Perspectivas de políticas públicas* 8, nº 15 (julio-diciembre 2018).
- Merlinsky, Gabriela. «La entrevista como forma de conocimiento y como texto negociado: notas para una pedagogía de la investigación.» *Cinta de Moebio* (Universidad de Chile), nº 27 (2006): 27-33.
- Molina y Vedia, Juan Mario, Sandra Méndez Mosquera, y Silvia Batlle. *De alumnos y arquitectos: una historia de la enseñanza de la arquitectura a través de sus protagonistas 1930-2000*. Buenos Aires: DAR-FADU-UBA, 2018.
- Novaro, Marcos, y Vicente Palermo. *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. 4ta. reimpresión 2013. Editado por Tulio Halperín Donghi. Vol. 9. 10 vols. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Oteiza, Enrique, ed. *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Panerai, Philippe, Jean Castex, y Jean-Charles Depaule. *Urban Forms. The Death and Life of Urban Blocks*. Woburn, MA: Architectural Press, 2004.
- Plotquin, Silvio. «Los clásicos modos: la mirada a Bustillo y el futuro de la arquitectura moderna. 1976-1983.» *Maestría en Arquitectura. UTDT*. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella, 2011.
- Pujol, Sergio. *Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes*. Vol. IX, de *Nueva Historia Argentina: violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, editado por Daniel James. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- Quatremère de Quincy, Antoine. *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archeologiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. Paris: Librairie d'Adrien Le Clere [Source: gallica.bnf.fr/], 1832.
- Ramírez, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Rotunno, Catalina, y Eduardo Díaz de Guijarro, . *La construcción de lo posible: la Universidad de Buenos Aires 1955/1966*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.
- Rowe, Colin. «Introduction.» En *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: MOMA, 1972.
- Sabugo, Mario. *La ciudad y sus sitios*. Buenos Aires: Clarín, 1987.

- Sainz Gutiérrez, Victoriano. «Aldo Rossi en Sevilla. Los primeros viajes (1975-1978).» julio de 2015. <https://doi.org/10.17979/bac.2013.3.0.991>.
- Schere, Rolando. «Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires.» *8,66*, noviembre 2013.
- . *Concursos 1826-2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2008.
- Schorr, Martín. «La desindustrialización como eje del proyecto refundacional de la economía y la sociedad. Argentina 1976-1983.» *América Latina en la Historia Económica* 19, nº 3 (septiembre/diciembre 2012).
- Sewell, William. «Los conceptos de cultura.» En *Teoría y análisis de la cultura*, de Gilberto Giménez Montiel. Conaculta, 2005.
- Schmidt, Claudia. «Bibliography. Argentina.» En *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980*, editado por Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio Del Real. New York: Museum of Modern Art, 2015.
- Schmidt, Claudia, Graciela Silvestri, y Mónica Rojas. *Enseñanza de Arquitectura*. Vol. eh, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora, 2002 [1991].
- Silvestri, Graciela. «Alma de arquitecto. Conformación histórica del “habitus” de los proyectistas del habitat.» *Registros* (UNMdelP), nº 11 (julio 2014).
- Silvestri, Graciela. *Antonio Díaz*. Vol. cd, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Silvestri, Graciela. «Apariencia y verdad.» Editado por Anahí Ballent y Adrián Gorelik. *Block* (Universidad Torcuato Di Tella), nº 5/El Príncipe (diciembre 2000).
- Silvestri, Graciela. *Summa*. Vol. sz, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.
- Silveti, Jorge. «Preface.» En *Inmaterial/ultramaterial: architecture, design and materials*, editado por Toshiko Mori. New York: Harvard Design School / George Braziller, 2002.
- Suasnábar, Claudio. *Universidad e intelectuales. Educación y política en la Argentina (1955-1976)*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- Szupiany, Estefanía. «Infraestructura e integración regional: la conformación del sistema vial Santa Fe-Paraná, entre la conexión de la Mesopotamia argentina y el Corredor Bioceánico.» *Cuaderno Urbano. Espacio, cultura, sociedad*, nº 30 (2021).
- Tafuri, Manfredo. *La esfera y el laberinto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- . *Teorías e Historia de la Arquitectura (Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico)*. Barcelona: Laia, 1971.
- Tcach, César. «Peronismo y Reforma universitaria. Raíces de un desencuentro. Una mirada desde su cuna. Córdoba (1943-1955).» *Postdata* 24, nº 1 (abril 2019).
- Terán, Oscar. *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2008.

Terán, Oscar. «Imago Mundi. De la Universidad de las sombras a la Universidad de relevo.» *Punto de Vista*, nº 33 (Septiembre-diciembre 1988).

—. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013 [1991].

—. *Rasgos de la cultura intelectual argentina, 1956-1966*. College Park, MD: Latin American Studies Center, 1991.

Vallejo, Gustavo. *Agrest y Gandelsonas*. Vol. ab, de *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata. Buenos Aires: AGEA, 2004.

Varela, Mirta. «Recepción.» En *Términos críticos de sociología de la cultura*, editado por Carlos Altamirano. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Vitale, Daniele. «Los recorridos de la realidad.» En *Incertidumbres / Uncertainties. Documentos de Arquitectura*, de Tony Díaz. Puerto Rico: Arquitectura Veintiuno, 2002.

Vitelli, Guillermo. «Cambio tecnológico, estructura de mercado y ocupación en la industria de la construcción argentina.» *El trimestre económico* 45, nº 180 (1978).

Waisman, Marina. «Introduction.» En *Architecture. Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas*. Miami: Presse Internationale, 1980.

Yujnovsky, Oscar. *Claves políticas del problema habitacional argentino 1955-1981*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1984.

FUENTES

PUBLICACIONES

Agrest, Diana. «Design versus Non-Design.» *Oppositions* (MIT Press), nº 6 (Fall 1976).

Agrest, Diana, y Mario Gandelsonas. «Semiotics and Architecture. Ideological Consumption or Theoretical Work.» *Oppositions* (MIT Press), nº 1 (September 1973).

Baudizzone, Miguel, Antonio Díaz, Jorge Erbin, Jorge Lestard, y Alberto Varas. «Acerca de las fachadas y otras cuestiones.» *Summa*, nº 132 (enero 1979): 66-68.

Baudizzone, Miguel, Jorge Erbin, Jorge Lestard, y Alberto Varas. *Architecture. Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas*. Miami: Presse Internationale, 1980.

Contorno. «Editorial: Peronismo... ¿Y lo otro?» *Contorno* (Biblioteca Nacional. Edición facsimilar, 2007), nº 7-8 (Julio 1956).

«Conversación con Tony Díaz.» *a/mbiente* (Centro de estudios y proyectación del ambiente), nº 29 (diciembre 1981).

«Cursos de Arquitectura '77.» *Summa*, nº 111 (abril 1977).

«Decreto 46/70.» *Boletín Oficial de la República Argentina*. 17 de junio de 1970. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/7037746/19700629?busqueda=1>.

Departamento de estudios y proyectos. «Condiciones preliminares y memoria descriptiva del llamado a licitación.» Dirección Provincial de Vivienda y Urbanismo de la Provincia de Santa Fe, 1978.

Díaz, Antonio. *Apuntes de Arquitectura*. Vol. 052/100. Buenos Aires: Edición independiente, 1981.

Díaz, Antonio. «Barrio Centenario. Santa Fe 1978/1982.» *Summa*, nº 178-179 (septiembre 1982).

Díaz, Antonio. «Buenos Aires: la arquitectura de la manzana.» En *La manzana como idea de ciudad. Elementos teóricos y propuestas para Barcelona*, editado por Carlos Martí Aris. Barcelona: 2C Ediciones, 1981.

Díaz, Antonio. «La arquitectura de la "manzana".» En *La Escuelita. 5 años de enseñanza alternativa de la arquitectura en la Argentina 1976-1981*. Buenos Aires: Espacio editora, 1981.

Díaz, Antonio, Ernesto Katzenstein, Justo Solsona, y Rafael Viñoly. «Introducción a los catálogos de las exposiciones 1977-78.» En *La Escuelita. 5 años de enseñanza alternativa de la arquitectura en la Argentina 1976-1981*. Buenos Aires: Espacio editora, 1981.

Díaz, Antonio, Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard, y Alberto Varas. «1289 viviendas en Santa Fe, provincia de Santa Fe.» *Summa*, nº 136 (mayo 1979).

Díaz, Antonio, y Rafael Viñoly. «Dos introducciones a Agrest-Gandelsonas-Machado-Silvetti.» Editado por Marina Waisman. *Summarios*, nº 13 (noviembre 1977).

«El problema de la vivienda en Argentina.» *Summa*, nº 100/101 (mayo/junio 1976).

Gandelsonas, Mario. «Semiología arquitectónica. Un enfoque teórico de la arquitectura.» *Summa*, nº 32 (diciembre 1970).

García Vázquez, Francisco. «Barrio Centenario, Santa Fe.» *Summa*, nº 186 (abril 1983).

Krier, León. «Homenaje a Barcelona.» Editado por Rosa Regás. *Arquitecturas Bis. Información gráfica de actualidad* (La Gaya Ciencia), nº 20 (Enero 1978).

Martí Aris, Carlos, ed. *La manzana como idea de ciudad. Elementos teóricos y propuestas para Barcelona*. Barcelona: 2C Ediciones, 1981.

«Políticas de la Secretaría de Estado de Urbanismo y Vivienda (SEDUV) en materia de viviendas.» *Summa*, nº 136 (mayo 1979).

«Programas políticos de vivienda.» *Summa*, agosto 1973.

«Recuperar la simetría.» *A&V. Monografías de Arquitectura y Vivienda* (Arquitectura Viva SA), nº 13 (1988).

Rossi, Aldo. «Clase nro. 1.» En *La Escuelita. 5 años de enseñanza alternativa de la arquitectura en la Argentina 1976-1981*. Buenos Aires: Espacio editora, 1981.

Rossi, Aldo. «La Arquitectura análoga.» *2C Construcción de la ciudad*, nº 2 (abril 1975).

—. *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*. [1975]. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Rossi, Aldo. «Tipología, manualística y arquitectura.» En *Para una arquitectura de tendencia. Escritos 1956-1972*, de Aldo Rossi. Barcelona: Gustavo Gili, [1966] 1977.

Silvetti, Jorge. "The Beauty of Shadows." *Oppositions* (The Institute of Architecture and Urban Studies), no. 9 (Summer 1977).

Sociedad Central de Arquitectos. «Diálogo con al Arq. Antonio Díaz.» En *Textos de arquitectura*, de Tony Díaz. Buenos Aires: CP67, 1987.

Varas, Alberto. «El amanzanamiento como forma urbana. Reflexiones sobre el proyecto del nuevo Barrio Centenario en la ciudad de Santa Fe.» *Dos puntos*, octubre/noviembre 1981.

—. *El laboratorio de arquitectura*. Buenos Aires: Unión Carbide, 1984.

ENTREVISTAS

Baudizzone, Miguel, entrevista de María Martina Acosta y Gervasio Meinardy. *Concursos y Barrio Centenario* Santa Fe, (25 de abril de 2019).

Díaz, Tony, entrevista de Carlos Rabinovich. *Conversaciones con Tony Díaz* Madrid: inédito, (2012).

Estrada, Jorge, comunicación con María Martina Acosta. Santa Fe (29 de mayo de 2020).

Feld, Gabriel, entrevista de María Martina Acosta. New York/Santa Fe, (7 de mayo de 2021).

Gorfinkiel, Margarita, y Jimena Díaz Gorfinkiel, entrevista de María Martina Acosta. Londres / San José del Rincón, (27 de julio de 2022).

Goszczyński, Eugenio, entrevista de María Martina Acosta. *Sobre la construcción del Barrio Centenario: DyCASA* (19 de julio de 2022).

Ibarlucía, Luis, entrevista de María Martina Acosta. Buenos Aires/Santa Fe, (30 de abril de 2021).

Laje, Federico, entrevista de María Martina Acosta. *Las fotos del Barrio Centenario* (13 de octubre de 2018).

Lestard, Jorge, entrevista de María Martina Acosta. *Barrio Centenario* Buenos Aires, (16 de mayo de 2019).

Liernur, Jorge Francisco, entrevista de María Martina Acosta. *La Escuelita: primeras aproximaciones* Santa Fe, (09 de septiembre de 2015).

Monti, José Enrique, entrevista de María Martina Acosta. Santa Fe, (2 de junio de 2022).

Storero, Hugo, entrevista de María Martina Acosta. Santa Fe, (26 de mayo de 2020).

Tuzman, Natalio, entrevista de María Martina Acosta. Montevideo/Santa Fe, (8 de marzo de 2022).

Varas, Alberto, entrevista de María Martina Acosta. Buenos Aires/Santa Fe, (1 de junio de 2020).

CORRESPONDENCIA

Aldo Rossi a Tony Díaz. Gentileza Jimena Díaz y Margarita *Marusha* Gorfinkiel, Madrid.

Tony Díaz a Aldo Rossi. Archivo MAXXI, Roma.

Tony Díaz a Casto Sanz y Eugenio Goszczyński. Gentileza Sofía Perazzolo

DOCUMENTOS: ARCHIVOS Y REPOSITARIOS

Archivo personal Antonio Díaz (Madrid, a cargo de Margarita Gorfinkiel y Jimena Díaz Gorfinkiel)

Archivo personal José Enrique Monti (Santa Fe)

Centro Archivi del *Museo nazionale delle arti del XXI secolo* (MAXXI, Roma).

Departamento Archivo Central de la Dirección Provincial de Vivienda y Urbanismo (DPVyU Santa Fe).

<https://us.archive.org>

<https://www.boletinoficial.gob.ar/>

Las revistas fueron consultadas en:

Archivo personal de María Martina Acosta

Biblioteca centralizada FADU FHUC Universidad Nacional del Litoral

Biblioteca Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad de Buenos Aires

Hemeroteca digital

FADU/UBA:

<https://biblioteca.fadu.uba.ar/catalogo/revistas/inicio.php>

Hemeroteca Sociedad Central de Arquitectos

<https://usmodernist.org/>

COMENTARIO

Siempre es arriesgado llegar a una conversación ya iniciada. Hay supuestos dado por ciertos o verosímiles. Parafraseando a Robin Evans, las cosas parecen ser de un determinado modo no solo porque efectivamente lo *parecen*, sino porque alguien lo dice y lo establece. Y en el caso del Barrio Centenario, muchas voces sonaban suficientemente al unísono tanto para explicarlo como para su crítica. La comprensión parecía ser un enunciado escurridizo.

Intentar comprender el barrio, sus condiciones de producción, los tópicos que lo atraviesan (no solo desde el punto de vista disciplinar) imponía entonces recoger, más que las habituales fuentes escritas, las voces, algunas a veces solo silenciadas por la costumbre de contar con una narración convincente.

Las entrevistas representaron con fuerza esa idea de un «diálogo intenso»: a la dificultad de construir confianza con el entrevistado siguió, la mayoría de las veces, la preocupación de una escucha indiscreta, esa «... *inquietud al hacer públicas las palabras privadas*» ¿Qué hacer con ellas? ¿Cómo conjugar la manera en que simples anécdotas comenzaban a desplazar a la *historia*, construyendo nuevos sentidos?

Al mismo tiempo, las conversaciones expusieron esa permanente negociación entre la necesidad de obtener una información y el deseo de dejar correr los recuerdos que cada entrevistado hacía aflorar o que quizás construía: narraciones, intereses, diferentes percepciones a las que habría que oponer una suave resistencia.

Poco a poco el trabajo de triangular las voces, los documentos, las fotografías, hizo emerger los acuerdos y las discrepancias: una indecible felicidad frente al hallazgo o la confirmación de un detalle, una autoría, alguna anécdota y cierta intranquilidad cuando estas coincidencias se desvanecían. Y aunque es tanto más difícil lidiar con las diferencias, queda también una cierta satisfacción en saber que todavía hay preguntas por responder y conversaciones a las que asomarse.