



**ESCUELA DE ARQUITECTURA Y ESTUDIOS URBANOS  
MAESTRÍA HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD  
TESIS DE MAESTRÍA**

**LOS CLÁSICOS MODOS: LA MIRADA A BUSTILLO  
Y EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA MODERNA  
1976-1983**

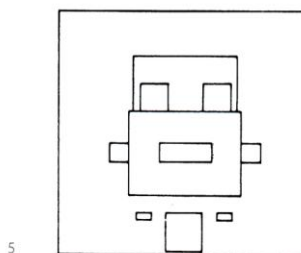
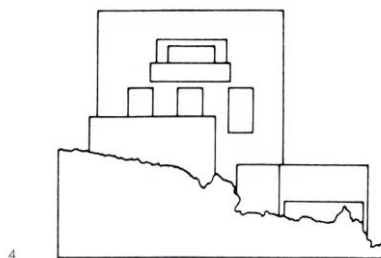
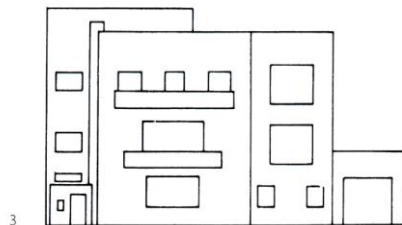
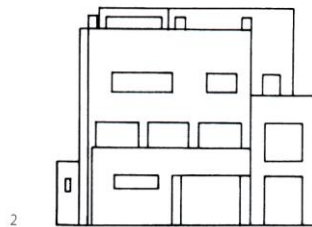
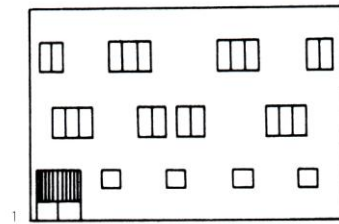
**SILVIO PLOTQUIN**

**DIRECTORA:  
DRA. ANA MARÍA RIGOTTI**

**JUNIO 2011**

# LOS CLÁSICOS MODOS: LA MIRADA A BUSTILLO Y EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA MODERNA 1976-1983

## SILVIO PLOTQUIN



## ÍNDICE

	AGRADECIMIENTOS	4
I.	INTRODUCCIÓN	5
II.	IAUS	
	“...Sobre el pequeño tablero del arquitecto yanqui de vanguardia”	16
III.	LA ESCUELITA DE BUENOS AIRES	
	“¿Será que debemos dejar fuera de la modernidad todas las arquitecturas compuestas según ejes de simetría?”	49
IV.	LA ESCUELITA DE BUENOS AIRES	
	La arquitectura moderna muere aquí como en todas partes	74
V.	ALEJANDRO BUSTILLO	
	“...Hay que recorrer dos veces su historia.”	85
VI.	ALEJANDRO BUSTILLO	
	“...Aquellos clasicistas han existido en todos los países.”	113
VII.	CONCLUSIONES	134
	BIBLIOGRAFÍA	145

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Torcuato Di Tella y a la Escuela de Estudios Urbanos, cuyo Director, Pancho Liernur ha becado generosamente esta Maestría, a cambio de muy poco. Agradezco también su recuerdo de La Escuelita, que de modo desinteresado, relató durante las cuatro horas de viaje de regreso desde Rosario.

A Amy Rigotti, quien aceptando esta dirección, ha convertido cada reunión de trabajo, en Rosario o en Buenos Aires, en un evento.

A los Arquitectos Diana Agrest, Kenneth Frampton y Mario Gandelsonas que desinteresadamente respondieron mis entrevistas. Al arquitecto Eduardo Leston, cuyo punto de vista sobre La Escuelita fue de enorme utilidad.

A Tony Díaz, que como profesor en la Facultad de Arquitectura, me indicó de una u otra manera este camino y que no obstante, accedió a mis entrevistas. No nos pusimos de acuerdo.

A Graciela Silvestri que aprobó calurosamente los primeros papers de esta Maestría e, invitándome a colaborar en sus seminarios, definió un rumbo.

A Adrián Gorelik, quien dirigió el primer Taller de Metodología de la Maestría y ha tenido para cada una de las lecturas del plan de esta tesis una devolución cálida que excedió mis expectativas, definiendo fuertemente el sesgo internacional de este escrito.

A los colegas del Taller y a Guillermo Jajamovich, cuyo talento ha sido un faro para todos nosotros.

A las colegas Virginia Bonicatto de La Plata y a Méry Méndez de Montevideo, cuyo profesionalismo es un modelo y un soporte. A Carla Berrini y a Pía Albertalli.

A los queridísimos arquitectos Flora Manteola y Carlos Sallaberry que han apoyado siempre la carrera docente y quienes, cada vez que he necesitado invertir horas en la Escuela o en la Maestría, me han esperado.

A mis colegas del Estudio MSGSSS, en especial a Lorena Sieber que facilitó mi faena diaria, día tras día.

A Leo Ávalos y a Cristina Pajón, que me apoyan incondicionalmente en la vida y han amortizado las horas de incertidumbre.

A Claudia Shmidt, siempre.

## I. INTRODUCCIÓN

*No eludiremos la crítica específicamente arquitectónica del equívoco implícito en la aceptación de la noción de “Posmodernismo” en nuestro país, una crítica que no se basa...en una maniquea actitud de rechazo de un fenómeno extraño...*

*En la Argentina, el episodio de Bustillo... implica un especial privilegio histórico: el de una modernidad que no hace tabla rasa con muchas de las certidumbres de la vieja Institución...*

*Toda la obra de Bustillo se ubica, aunque éste no acepte la modernidad, en un campo que no puede ser identificado con el historicismo más banalmente académico: constituye un problema...esa arquitectura busca puentes con la historia –más allá de las incómodas superficies contingentes- en la eternidad y permanencia más profundamente clásicas.<sup>1</sup>*

Esta tesis indaga el momento en que el arquitecto Alejandro Bustillo es desempolvado en 1981 en “La Escuelita” de Buenos Aires. A partir de algunos ejercicios sobre sus vínculos y referentes con las arquitecturas de la vanguardia europea de entreguerras se interpeló, en “La Escuelita”, la pertenencia de su obra a una tradición de arquitectos modernos encaballados también en el mundo clásico y que, en el margen de las historiografías, constituyeron una postura alternativa. Se demuestra que aquella opción acaso oportuna al rescate reciente del archivo de Bustillo, al que la mayoría de los arquitectos habían sentenciado y juzgado, manifestó la posición exacta de algunos de los participantes de los “Cursos de Enseñanza Alternativa” respecto de las teorías, escritos y debates de las nuevas vanguardias europeas y norteamericanas. Ante la inminente asimilación local de las formas historicistas y pintorescas que adoptaba la arquitectura en Europa y en los Estados Unidos desde de los setentas, el grupo de arquitectos argentinos agrupados en “La Escuelita” se plantaron contra la movida de reclamo y rechazo a la arquitectura moderna de las vanguardias de entreguerras, que se conoció entonces –y aún ahora- como *Post-modernismo*. La posición de rechazo, plasmada ya en el epígrafe indica aquí, la doble condición atribuida en 1981 a la obra moderna de Alejandro Bustillo. Arquitectura moderna que se manifestó en el borde donde la vanguardia no era un experimento. Su proyecto está asentado en el trazo experto del oficio erudito, sereno y elegante que es la despreocupada manera de ser modernos de Bustillo y de una clienta que lo atosigaba, Victoria Ocampo. Liernur

---

<sup>1</sup> Liernur, J.F. ¿Post?: Modernismo. summa. marzo de 1981, Num. 160, Pág. 45/67.

alentaba la realización y la continuación de un pasado moderno de ese modo (a salvo de su supresión implícita en la mediática post-modernidad): una arquitectura moderna reconciliada, de nacimiento, con la historia y la cultura de la arquitectura. El clásico modo de ser moderno aquí mismo.

El reconocimiento de la influencia de los integrantes fundadores del Institute of Architecture and Urban Studies de Nueva York en la conformación de “La Escuelita” permite entenderla como capítulo local de la red que construyó la línea de pensamiento resistente a la supresión total de la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX. Se interpela aquí a la historia de los cúmulos breves formados por arquitectos que migran. Registra arribos, encuentros y partidas. Trata, pues, de itinerarios y trayectorias. Registra nudos con los que infiere redes y las hace ver. Esta tesis pone a prueba dos sucesos: el del IAUS y el de “La Escuelita” de Buenos Aires y los pone en relación. Compensa sus simetrías y subraya sus tonos particulares. En esta tesis se profundiza el cruce de esas trayectorias, sus consecuencias y sus representaciones, descartando que co-nacionalidad implique influencia o deuda, exponiendo las relaciones nacionales e internacionales en “La Escuelita” de Buenos Aires como uno de los episodios que construye el campo crítico y teórico contemporáneo y justifica su pertinencia al debate internacional.

La enunciación definitiva de una crisis de los objetivos del programa de vanguardia arquitectónica del International Style en Europa, desde los años cincuentas, y en América del Norte, desde fines de los sesentas; el debate sobre la pertinencia o no de dicha crisis; la ocurrencia o no de un “after” de la modernidad –como si esta fuera una representación y no un fenómeno cultural irrefrenable- que revisaba el pasado puesto en duda de cierto proyecto moderno inconcluso, irradió tanto en Buenos Aires como Nueva York, Boston, Venecia, Milán o París. La consonancia, y no la réplica, de esas discusiones en una suerte de capítulo suyo porteño, permite desarrollar en esta tesis, descartando una dependencia servil e inerte, el estado de las ideas, las líneas de fuerza y de tensión y los posibles aportes del medio arquitectónico local.

El rol que cumplió el Institute of Architecture and Urban Studies (IAUS) de Nueva York, fundado por el arquitecto norteamericano Peter Eisenman con fondos aportados por el MoMA entre 1967 y 1984, en la construcción del debate teórico de la arquitectura contemporánea a partir de la crisis mencionada fue –como se verá aquí- profusamente

cartografiado. Pero no tan suficientemente fueron reconocidas las acciones que los argentinos participantes en el Institute norteamericano realizaron, ni el modo en que aquél irradió en sus sucedáneos. Se refiere, sobre todo a Diana Agrest, cuyo ingreso al IAUS partir de 1973 permitió relacionarlo de manera definitiva para la historia de la Arquitectura con el crítico e historiador italiano Manfredo Tafuri y el Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IAUV), a Mario Gandelsonas, de actuación sustancial como editor junto al propio Eisenman, de los contenidos críticos y teóricos de *Oppositions*, la primera de las publicaciones del Institute neoyorquino.

“La Escuelita” de Buenos Aires, la serie de “Cursos” para-universitarios alternativos de enseñanza, práctica y discusión del diseño arquitectónico contemporáneo que en sedes sucesivas como el IAUS, funcionó en esta ciudad entre 1976 y 1983, fue considerada, hasta ahora, apenas en su espectro local. Su creación, por los arquitectos Antonio Díaz y Rafael Viñoly en 1976, quedó asociada a las purgas académicas que tuvieron lugar en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires al final del gobierno de Isabel Perón. Sin embargo, el presente trabajo inscribe a “La Escuelita” a la par de otros capítulos internacionales de construcción de una continuación posible, no retrógrada, del proyecto moderno. En la tesis son específicamente referidas las relaciones que se manifestaron entre “La Escuelita” y el IAUS, con las que fueron plasmadas las múltiples aristas del debate teórico posterior a la sonada crisis de la arquitectura del *International Style*. ¿Cómo se ubica, pues, esta crisis? ¿En el campo de las formas modernas o en el campo de su proyecto teórico, funcionalista y racional? Desde aquel iniciático *The International Style*<sup>2</sup>, los norteamericanos Philip Johnson y Harry Rusell Hitchcock fueron capaces de agrupar los rasgos unívocos de ciertas arquitecturas, en su mayoría europeas, que configuraron un tal esperanto arquitectónico. Medio siglo después, ese resto de compromiso moderno recibió su estocada mortal

---

<sup>2</sup> Hitchcock, H.R ; Johnson, P. “The International Style: Architecture since 1922” 1932 W.W.Norton & Company New York. “The International Style. 1932 MoMA Exhibition” incluyó obras de Alvar Aalto: Turun Sanomat building, Turku, Finland 1930; Otto Eisler: Double House, Brno, Czechoslovakia 1926; Walter Gropius: Bauhaus School, Dessau, Germany 1926; Walter Gropius: City Employment Office, Dessau, Germany 1928; Frederick John; Kiesler: Film Guild Cinema, New York City, Greenwich village 1929; Le Corbusier (Pierre Jeanneret): Stein house, Garches, Near St. Cloud 1928; Le Corbusier (Pierre Jeanneret): Villa Savoye, Poissy-Sur-Seine 1930; Le Corbusier (Pierre Jeanneret): Carlos de Beistegui Penthouse, Champs-Élysées, Paris 1931; Erich Mendelsohn: Schocken Department Store, Chemnitz, Germany 1928-1930; Ludwig Mies van der Rohe: Apartment House, Weissenhof Estate, Stuttgart 1927; Ludwig Mies van der Rohe: German pavilion at the Barcelona Exposition, Spain 1929; Ludwig Mies van der Rohe: Tugendhat House, Brno, Czechoslovakia 1930; Jacobus Oud: Workers Houses,(Seidlung, Kiefhoek), Hook of Holland 1924-1927; Karl Schneider: Kunstverein, Humburg, Germany 1930; Richard Neutra: Lovell House, Los Angeles, California 1929, entre las principales.

cuando, con el viraje conservador ya sobre el cruce de los años ochenta en ambos márgenes del Atlántico, ni las políticas de gobierno de Ronald Reagan ni las de Margareth Thatcher agendaron alguna de las grandes deudas sociales de sus países. Los arquitectos se resignaron a postergar los emprendimientos urbanísticos ideales planificados, que fueron el corazón de las vanguardias europeas radicales de comienzos de siglo, utópicos e imposibles sin mecenazgo estatal, y se orientaron hacia los capitales corporativos, interesados ahora, en patrocinar “arquitecturas parlantes” elocuentes del rol de las corporaciones con la crisis del petróleo.

La selección del punto de arranque de la hipótesis tiene antecedentes. Beatriz Sarlo<sup>3</sup> interrogó, en los ochentas, por los modos en que los intelectuales y actores culturales locales vivieron y plasmaron entre 1920 y 1930 los procesos de transformación urbana y sus sentimientos, en el contexto de un Buenos Aires moderno. Y como lo demuestra el epígrafe, en sede arquitectónica la perspectiva correspondió al mismo cuadro. Aquella tercera década del XX, pletórica de transformaciones y de representaciones de las transformaciones, era reconstruida en los ochentas como una armonía compuesta de proporciones de formas y medidas complejas y heterogéneas. En 1980 y en 1982 respectivamente y ante la crisis de las perspectivas globales, los autores estadounidenses Carl Schorske<sup>4</sup> y Marshall Berman<sup>5</sup>, se propusieron la reconstrucción de mundos de relaciones múltiples, de unidad y aglutinación, de causalidad, con eje en los treintas. Sin embargo, para cuando la misma Sarlo condensa el campo entero de su estudio en torno a la persona de Borges<sup>6</sup> a secas, Buenos Aires fue entonces, sobre todo dual, “dos orillas”: Buenos Aires una aldea que se esfumaba hacia los arrabales y Buenos Aires moderna, extruyéndose hacia arriba, en el Centro. No se trata de una única metrópolis modernizada sino de, por lo menos, dos ciudades traslapadas, espejadas o paralelas. Se ve en este trabajo que, para los protagonistas de “La Escuelita” como para Sarlo, las décadas de modernización de Buenos Aires se asentaron como origen de un proyecto cultural que medio siglo después fue considerado grado cero de una tradición *a la que continuar construyendo en el presente, a la que el presente pertenece*. En todo caso, Sarlo daba cuenta de la significación relativa, marcial y aurática de lo *moderno querellando a la antigüedad clásica*. E interesa a esta tesis, Alejandro Bustillo para los

---

<sup>3</sup> Sarlo, B. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930 1988 Nueva Visión. Buenos Aires

<sup>4</sup> Schorske, C. Fin-de-Siècle Vienna. 1980 Alfred A.Knopf Inc. New York

<sup>5</sup> Berman, M. All that is solid melts in air. 1982. Simon & Schuster. New York

<sup>6</sup> Sarlo, B. Borges, un escritor en las orillas. 1993 Espasa Calpa Argentina



arquitectos locales, llega a ser Bustillo siempre de modo más inmediato que una arquitectura argentina así como como Jorge Luis Borges para los lectores internacionales, llego a ser simplemente Borges de modo más inmediato que una literatura. El epígrafe del capítulo da cuenta de esta doble tradición que construyó la modernidad de Buenos Aires, encaballada en dos “veredas”.

Como texto, esta tesis se alinea al fin con otros textos. Sin duda, con la polifonía mural de la Viena de Schorske pero también con los fragmentos dispersos que Alejandro Crispiani ordenó en los “apuntes para la biografía” de Justo Solsona<sup>7</sup> en la que, con esa excusa y a partir de una personalidad que desarrolló casi medio siglo de arquitectura en la Argentina, describió de corrido la trayectoria de los estudios modernos desde la Oficina para la Arquitectura Moderna (OAM) hasta el actual MSGSSS. Y sobre todo con la travesía histórica de Harry Francis Mallgrave<sup>8</sup> que llega incluso a ordenar y exponer sus fuentes en su antología en dos tomos<sup>9</sup>. En esta antología los autores, al ser citados cronológicamente, parecen agruparse y reagruparse según cristales ideológicos, teóricos, estéticos, geográficos, nacionales, tecnológicos, religiosos al modo de componentes de múltiples sistemas de fuerzas en equilibrio inestable. Como en esta tesis, ideas y personas fueron conducidos según itinerarios y anudaron los centros de una red de circulación cuyos cúmulos participaron tanto de la totalidad como de la peculiaridad local.

Así Mario Gandelsonas aprobó la oportunidad de “La Escuelita” en la sintonía de IAUS, siempre que refiriera al contexto de su radicación. Se puede rastrear al IAUS desde tan lejos como la “retirada” italiana que determinó el ocaso doliente de los CIAM en la segunda posguerra o tan instantáneamente en una *tenure* en Princeton que le fue rechazada a Eisenman en 1966. Se puede pensar su origen con la importación y asentamiento de las deliberaciones teóricas europeas contemporáneas en los Estados Unidos llevadas a cabo por el MoMA en los treinta<sup>10</sup> (The International Style: Architecture since 1922) y en los setentas<sup>11</sup> (The Architecture of the École des Beaux

---

<sup>7</sup> Crispiani, A. Solsona. Justo Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía. Ediciones Infinito 1997 Buenos Aires

<sup>8</sup> Mallgrave, H.F. Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968 Cambridge University Press 2005 New York.

<sup>9</sup> Mallgrave, H.F. “Architectural Theory. Volume I: An Anthology from Vitruvius to 1870” Blackwell Publishing 2006 Singapore y Mallgrave, H.F. “Architectural Theory. Volume II: An Anthology from 1871-2005” Blackwell Publishing 2008 Singapore.

<sup>10</sup> “The International Style: Architecture since 1922” MoMA 1932.2.9.to 1932.3.23

<sup>11</sup> “The Architecture of the Ecole des Beaux Arts” MoMA 1975.10.25 to 1976.1.6

Arts) ambas curadas por Arthur Drexler, o bien como precipitación de las demostraciones sociales intensas y violentas que se aceleraron hacia fines de los sesentas en todo el territorio norteamericano, involucrando incluso, y sobre todo, a los claustros universitarios. Del mismo modo, “La Escuelita” de Buenos Aires resolvió la contingencia de un grupo de docentes expertos sin tribuna o bien condensó, en una sede pedagógica, los itinerarios que arquitectos como Antonio Díaz y Rafael Viñoly desplegaron en posgrados extranjeros. Su fundación puede datarse en el origen de la trayectoria de sus participantes y sus múltiples cruces y despegues o en la oportunidad de desplegar la doble experiencia pedagógica y teórica de las deliberaciones post-modernas que se llevaron a cabo en los institutos de Venecia, París, Londres, Nueva York o Pennsylvania. Para estas superposiciones, la presente tesis, apela a su vez a las voces. La voz de Frampton puesto a recordar su formación en Inglaterra, o su traslado a los Estados Unidos<sup>12</sup>. Las voces de Mario Gandelsonas, Stanford Anderson, Rodolfo Machado y Jorge Silvetti poniendo en valor los seminarios llevados a cabo en Tulane una década antes o los aportes no reconocidos hechos al IAUS<sup>13</sup>. Las voces de Diana Agrest enumerando cada uno de los lazos con el semiólogo de Bologna, Umberto Eco, con Manfredo Tafuri y con Aldo Rossi que ella misma anudó en Princeton, IAUS y Buenos Aires<sup>14</sup>. La voz de Antonio Díaz, de J.F.Liernur y de Eduardo Leston. Y finalmente la voz de Alejandro Bustillo, colada en los breves comentarios que transcribe Marta Levisman<sup>15</sup> y a partir de la relectura de dos textos de su autoría y en primera persona.

La mención a Alejandro Bustillo en el artículo de J.F.Liernur, de donde ha sido tomado el epígrafe, se corresponde en esta tesis con otro rescate. La manera personal en la que el arquitecto, docente y teórico milanés Aldo Rossi<sup>16</sup> llamó la atención sobre ciertos arquitectos entre siglos, modernos y controversiales, apretados contra los bordes de las historiografías canónicas de la entreguerras. ¿Reverberó en las actividades de los participantes de aquella Escuelita de Buenos Aires en torno a la persona de Alejandro

---

<sup>12</sup> Frampton, K. “The English Crucible” 'In Search of a Utopia of the Present'. Faculty of Architecture, TU Delft, 2001 <http://www.team10online.org/research/papers/delft1/frampton.pdf>

<sup>13</sup> Assemblage No. 27, “Tulane Papers” (Aug., 1995) MIT Press

<sup>14</sup> Las referencias personales sobre Diana Agrest provienen de una entrevista realizada en enero de 2011 especialmente para esta tesis

<sup>15</sup> Levisman, M. “Alejandro Bustillo. Un proyecto de arquitectura nacional” ARCA, 2da Edición. Buenos Aires 2010.

<sup>16</sup> Rossi, A.; Romaquera i Ramió, J.; Serra Cantarell, F.: “Para un Arquitectura de Tendencia. Escritos 1956-1972” Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.

Bustillo? ¿O fue acaso un signo de ellas? Fueron estos casos el del vienés Adolf Loos, el del arquitecto escandinavo Erik Gunnar Asplund hasta su muerte en 1944 o el arquitecto y profesor Heinrich Tessenow de la Technischen Hochschule Berlin

Con el análisis arquitectónico comparado de los fachadas de la casa moderna de Victoria Ocampo que proyectó Alejandro Bustillo en 1929 en Palermo Chico y de las de las villas de Adolf Loos del mismo período, desarrollados en el taller de Ernesto Katzenstein en “La Escuelita” medio siglo después, se particularizó el tipo de reflexión e investigación arquitectónica sin prejuicios, sobre la arquitectura moderna en la Argentina de la década de los treintas. Estos conformaron el meollo local del debate internacional sobre la cuestión de la tradición y la modernidad disparado ya a partir del CIAM XI de 1959, de lo que se ocupa la presente tesis. Para aquél ejercicio, se procedió a comparar dibujos de las fachadas de las villas Möller en Viena de 1928 y Müller en Praga de 1928, las dos de Adolf Loos, junto a la variante para la casa Ocampo en Palermo realizados por la propia Victoria alineadas todas en una serie con las fachadas construidas definitivamente para lo que se colgaron en los talleres de “La Escuelita” los planos de las fachadas de aquella casa<sup>17</sup> provenientes todas del archivo recién recuperado de las obras de Alejandro Bustillo. Esto constituirá el episodio a partir del cual se desarrolla en esta tesis la operación que permitió pensar, a fines de los setentas y en los primeros ochentas en el ambiente de “La Escuelita”, en la continuidad presente de la experiencia de modernidad arquitectónica desarrollada en Buenos Aires a fines de los veintes y en los treintas. Un episodio arquitectónico cuya consistencia y calidad pudieron ser clasificadas orgánicamente recién medio siglo más tarde, en torno a los Cursos, en un operativo a fin a las reconstrucciones culturales de Sarlo ya mencionadas. Un programa afín con los primeros signos de recuperación republicana en el último tercio de la Dictadura. Con sede en “La Escuelita”, la rehabilitación de la arquitectura epitomizada en el petit hotel de Palermo Chico, encaballado entre la tradición clásica y la modernidad como indica el epígrafe, instrumentó el reclamo de pertinencia local de la arquitectura moderna. Un reclamo a salvo del fantasma y la sospecha de post-modernidad, implantada y desideologizada, de las formas ya clásicas ya modernas. Del modo similar, el debate se construía al mismo tiempo en centros como el IAUS y el IUAV. En este sentido, el presente trabajo desarrolla la manera en que el montaje ya

---

<sup>17</sup> Katzenstein, E. “Un Fénix Poco Frecuente” summa N° 257/8 enero febrero de 1989. Se nombran a las autoras de los trabajos en dichas actividades M.Pereyra y M.Descole.

mencionado de los planos de Bustillo en “La Escuelita”, operó sin ambages, como un punto de arranque de una manera moderna de la arquitectura en Buenos Aires, por o a pesar de las perplejidades que produjo su autor frente al *object trouvé* de la Casa Ocampo. A partir del episodio breve de aquella exhibición, esta tesis indagará las relaciones y los intereses locales de modo de asentarlos en la trama de los debates teóricos internacionales entre 1975 y 1985.

El período de estudio abarca una década entera en el país, cuyo inicio está signado por gran violencia política, con la sombra en ciernes del episodio, más negro y desesperanzado, de la historia argentina. La perspectiva, siempre latente, de reconstrucción definitiva del sistema republicano democrático y representativo con que se cierran los diez años analizados, justificaría la identificación con los caminos imbricados medio siglo antes, signados por el atributo *moderno*, de la forma absoluta y particular en que éste señaló en las vanguardias europeas a todo aquello pensado y producido a comienzos del siglo XX declarando una independencia del pasado, sin precedente (o acaso, entre los arquitectos, con el habilidoso precedente de la *tabula rasa* albertiana<sup>18</sup>). Ésta, constituyó la perspectiva de Sarlo en las dos obras suyas citadas y la de Liernur, según el epígrafe.

Aún cuando los capítulos nacionales (“La Escuelita” de Buenos Aires) o internacionales, (CASE y su desprendimiento, IAUS) como se ha dicho, han sido tratados exhaustivamente, poca o ninguna vez fueron puestos en relación. Así mismo poco se escribió sobre Alejandro Bustillo hasta 1979, con alguna otra excepción<sup>19</sup>, cuando Antonio Díaz y otros participantes de “La Escuelita” dieron cuenta de su encuentro personal con él. De modo complementario, Bustillo no debatió jamás tema alguno acerca de su arquitectura hasta las publicaciones propias y tardías de 1955 y 1958, *La Belleza Primero* y *Buscando el camino* cuando todo lo que aportó a la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires estuvo terminado.

Cada capítulo de la tesis presenta personajes e instituciones de trayectorias cartografiadas vastamente. Sin embargo, las relaciones entre La Escuelita y el IAUS no

---

<sup>18</sup> Alberti, G.B. “De Re Aedificatoria”. Al replantear el modelo de tratado arquitectónico impuesto en la Antigüedad por el arquitecto romano del Siglo I, Marco Vitruvio, Alberti manifiesta la mayor relevancia de la arquitectura contemporánea toscana la antigua romana, prescindiendo de ella en pos de una teoría arquitectónica que arrasaba con el peso de los edificios antiguos –mayormente transformados o en ruinas pero que ponían en evidencia el poco rigor de las descripciones Vitruvianas.

<sup>19</sup> Díaz, A. Balneario Pinamar Golf Club. Acerca de la composición con dos elementos.... Summa. junio de 1984, Num. 200/201, Pág. 90/95

han sido puestas en primer plano. Los institutos no han sido mencionados juntos hasta ahora, a pesar de la contemporaneidad de los dos hechos y los protagonistas comunes.

A su vez, aun cuando el proyecto moderno de Bustillo fue asunto de gran cantidad de artículos a partir de la historiografía de *summa*, no lo fue la totalidad de su obra o el pensamiento del arquitecto. Liernur menciona a Bustillo de modo señero en el artículo “¿Post?: modernismo en 1981, repetidamente citado aquí. El rol de Diana Agrest como introductora de Tafuri y Rossi en el ambiente norteamericano y argentino ha quedado traslapado a las presencias mismas de estos autores.

La Escuelita de Buenos Aires ha suscitado el interés contemporáneo de los medios especializados *summa*<sup>20</sup>, *Trama* y *a/mbiente*. La presentación del N°13 de 1977 de *Colección summarios*<sup>21</sup> fue la operación que ha registrado, sin mencionarlo, su formación y su integración internacional. En este número queda plasmada la relevancia individual de las personalidades pero no su pertenencia institucional a los colegios del Ivy League de los que IAUS era subsidiario. El reportaje de Justo Solsona que Crispiani<sup>22</sup> publicó en los “Apuntes para una autobiografía” tanto como los comentarios de Díaz<sup>23</sup> sobre La Escuelita, dan cuenta del sesgo final de los “Cursos...” de carácter fuertemente local, ignorando los dos años previos de intereses y presencias internacionales ausentes en el catálogo “5 años de enseñanza alternativa en la Argentina 1976/1981”. La descripción arquitectónica que Odilia Suárez<sup>24</sup> realiza del proyecto de la calle Medrano de Agrest y Gandelsonas, refiere al artículo de La Nación de agosto de 1979<sup>25</sup> que manifiesta la influencia de las ideas de Eisenman en IAUS. Sin embargo el artículo no permite entrever las relaciones de los proyectistas ni de sus asociados con La Escuelita, aún cuando el proyecto es contemporáneo. *a/mbiente*, *Dos Puntos* y *Trama*<sup>26</sup> han visto en La Escuelita un escenario docente y alternativo abocado a una definición

<sup>20</sup> Cadaveira, Enrique ; Conte Mac Donell, Gonzalo ; Padrevecchi, Oscar ; Sitler, Guillermo ; Boccardo, Jorge ; Roggiani, Alberto. Concurso Summa/La Escuelita.. Summa. junio de 1983, Num. 188, pag. 63/70. Bembassat, Gloria ; Carpman, Pablo ; Feld, Gabriel ; Llambi Campbell, Trinidad ; Mendoza, Angela ; Samandjian, Jorge. Concurso de anteproyectos en los Concursos de Arquitectura '80. *summa*. Buenos Aires, julio de 1981, Num. 164, pag. 62/71.

<sup>21</sup> Díaz, antonio ; Viñoly, Rafael ; Agrest, Diana ; Gandelsonas, Mario ; Machado, Rodolfo ; Silvetti, Jorge. Summarios nro. 13: Arquitectura crítica/Crítica arquitectónica. Buenos Aires : Ed. Summa, Buenos Aires, 1977. 32 pag.

<sup>22</sup> Crispiani A. y Solsona J. “Justo Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía” Ediciones Infinito 1997 Buenos Aires

<sup>23</sup> Díaz, A.: “Sin Prejuicios” Buenos Aires, La Nación Agosto 1982

<sup>24</sup> Suarez, Odilia. Edificio para viviendas, Medrano 172. Summa. Buenos Aires, abril de 1983, Num. 186, pag. 49/51.

<sup>25</sup> “IAUS, nuevos rumbos teórico críticos” Buenos Aires, La Nación agosto 1982

<sup>26</sup> Fernández, R. :Tony Díaz. Dos puntos. Agosto 1983 pp.35-44; La enseñanza de la arquitectura. Facultad de Arquitectura de Rosario. La Escuelita. A/mbiente. octubre de 1982, Num. 34, pag. 27/36.

nacional y no en tanto la inscripción local en los capítulos de la neo-vanguardia. En definitiva el de La Escuelita es un episodio relevado con sesgo principalmente local y aislado.

Los escritos de Ernesto Katzenstein sobre Bustillo son la prueba más clara que demuestra el proceso llevado a cabo en los talleres de La Escuelita. No en vano ya el artículo de 1983 aparecido en *summa* N°185, se titulaba “El otro Bustillo”<sup>27</sup>. La reposición del repertorio clásico del arquitecto es impensable sin este proceso. Sin embargo los ejercicios proyectuales que plasman esta deriva y que ilustran la portada de esta tesis, han quedado sólo elípticamente mencionados<sup>28</sup>. Las alusiones que corresponden a la inauguración de la muestra en MNBA de 1988<sup>29</sup> muestran la controversia sobre su figura pero no la reposición arquitectónica de Bustillo. Entre 1983 y 1988, las opiniones sobre la persona son justificadas en tribuna pública. Es el caso de los artículos de Sacriste<sup>30</sup>, Gutiérrez<sup>31</sup>, Beccaccece<sup>32</sup> que se expresan sobre Bustillo, sin dar cuenta de que estaban llevando a cabo su restauración.

Las entrevistas que Agrest y Gandelsonas respondieron a este tesista son enfáticos respecto a la influencia de éstos y de IAUS en Rafael Viñoly, quien finalmente propuso la formación de los Cursos a Tony Díaz en la coyuntura universitaria de finales del año 1975. En el número de *Assemblage*<sup>33</sup> dedicado al seminario “Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse” desarrollado en la Tulane University en 1995, Silvetti y Gandelsonas testimonian la poca trascendencia que se le ha dado al rol organizador de Agrest con el simposio “*Practice, Theory and Politics in Architecture*” sobre el que se volverá más adelante. El simposio ha resultado fundamental en la historiografía y la teoría de la neo-vanguardia. Las relaciones entre este papel y la formación de La Escuelita, sin embargo, no está anotado. Y su reconocimiento del modo que refleja el número de *Assemblage*. El crítico e historiador

---

<sup>27</sup> Katzenstein, E.: “El otro Bustillo” *summa* N°185, Buenos Aires, marzo 1982

<sup>28</sup> Katzenstein I.; “Ernesto Katzenstein/Arquitecto” Fondo Nacional de las Artes, 1998. Buenos Aires. Pp.161-170.

<sup>29</sup> Casares, A.; Katzenstein, E.; Levismann, M.; Catálogo de la exposición “Alejandro Bustillo, 1889-1982” MNBA, 1988

<sup>30</sup> Sacriste, Eduardo ; Fernandez, Roberto. Alejandro Bustillo: 70 años de arquitectura. Dos Puntos. mayo/junio de 1982, Num. 5, pag. 80/82.

<sup>31</sup> Gutiérrez R.: Claroscuro de Bustillo, Clarín. Buenos Aires, 23 de septiembre de 1988.

<sup>32</sup> Beccaccece, H.: “Con el estilo de un clásico” La nación, Buenos Aires, 1988.

<sup>33</sup> *Assemblage* No. 27, “Tulane Papers” (Aug., 1995) MIT Press. Op.Cit

Kenneth Frampton respondió a esta tesis respecto a la perplejidad que le producía su contacto personal y estrecho con cada uno de los protagonistas y el desconocimiento de La Escuelita. Lo cual debe demostrarse, dada la importancia que, aún hoy, la encrucijada representa para Viñoly, Agrest y Gandelsonas.

En 1981, la arquitectura de Alejandro Bustillo reapareció en el ámbito de “La Escuelita”, luego de un paréntesis de casi veinticinco años de silencio sobre su persona. El fragmento de su obra valorado en “La Escuelita”, el recorte filtrado en esa obra como un derrotero, representó no sólo el punto de enlace con el debate contemporáneo, sino con edificios que no habían sido pensados como modernos, para designar los elementos de una continuidad actual del proyecto de modernidad arquitectónica en el modo híbrido pero exacto en que se dio en nuestro medio. Esto se desprende en parte de la lectura del artículo del que proviene epígrafe que inaugura este capítulo y que justifica su transcripción. Amojonar aquél estado de la arquitectura en los treinta en el ámbito contemporáneo de “La Escuelita” medio siglo más tarde significó apuntalar en la Argentina la posibilidad de un discurso histórico sobre la arquitectura moderna, dicho además como alternativa crítica a la crisis post-moderna. Y en esa dirección señala el artículo de Liernur que avanza esta “Introducción”.

## II. IAUS

“...SOBRE EL PEQUEÑO TABLERO DEL ARQUITECTO YANQUI DE VANGUARDIA...”<sup>34</sup>



<sup>34</sup> Liernur, J.F. ¿Post?: Modernismo. summa. marzo de 1981, Num. 160, Pág. 45/67.



El mundo de la tecnología y las tecnologías mismas, en el meollo del proyecto moderno iluminista, resultaron incapaces, seguramente después de los '60s, de favorecer formas urbanas significativas. Sumado a que, para estas fechas, en los Estados Unidos se desaceleró, año a año, la inversión edilicia pública, con lo que las utopías funcionalistas contemporáneas con las que se pretendía resolver las carencias masivas arquitectónicas y urbanas fueron borradas paulatinamente de las agendas públicas, políticas y universitarias. Para el advenimiento del reaganismo el interés en la cosa pública se asentó directamente en cero y con ellas las posibilidades de aquellas utopías reformistas. La ausencia de sus resultados, dio lugar a la difusión del discurso plástico del fracaso de la arquitectura de vanguardia del proyecto modernista ilustrado, construyendo sus discursos compensatorios historicistas nunca históricos (Charles Jencks, Philip Johnson, por ejemplo) o populistas (Robert Venturi, Denise Scott Brown, por otro lado) caracterizados en una reacción conservadora a la par de una reacción “post estructuralista” como las de Eisenman, Coop Himmelblau, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, los compatriotas Gandelsonas, Agrest, Machado y Silvetti, entre tantos.

La estrategia de esta tesis consiste en relacionar y colocar al episodio local de “La Escuelita” de Buenos Aires dentro de la red de sucesos internacionales suscitados en torno a la cuestión post-moderna.

Se podría hacer referencia a la dinámica de deliberaciones, escaramuzas, guerrillas, escrituras y reescrituras teóricas que tuvieron lugar por lo menos desde el IX CIAM, el último Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, llevado a cabo en el pequeño pueblo holandés de Otterlo, en 1959. La presentación allí de la Torre Velasca, el proyecto de los italianos Banfi, Barbiano de Belgiojoso, Peresutti y Rogers (BBPR) construido en el centro de Milán en 1954, sus críticas en boca del matrimonio de británicos Alison y Peter Smithson y del holandés Bakema, encausaron de modo precipitado todas las discusiones en torno a dos cuestiones: la naturaleza y el rol de la historia en la arquitectura moderna. Correspondía al ambiente de este último congreso la pregunta del holandés Aldo van Eyck: “*Va a reconciliar la Arquitectura sus valores básicos?*”<sup>35</sup> Es decir si habría de reunir lo viejo con lo nuevo –apenas escasos treinta años de arquitectura de vanguardia en Europa- más allá de la perspectiva historicista

---

<sup>35</sup> <http://www.team10online.org/team10/meetings/1959-otterlo.htm>

revivalista. En 1967 el aporte de Eisenman a la proclama-manifiesto de las CASE fue un reclamo de juicio objetivo sobre los aportes verdaderos de la arquitectura de los años veinte, todavía en consonancia con la pregunta de Van Eijck. Sin embargo la tesis se concentrará el modo en que los hechos se han precipitado hacia finales de los sesentas, concretamente hacia 1967, en Nueva York.

Los debates que reflejaron la crisis de resultados y posibilidades de las vanguardias de entre guerras tuvieron dos sedes: Europa y los Estados Unidos. Está muy claro que los antecedentes de los dos esquemas de deliberaciones fueron distintos y pertinentes de modo único a las contingencias locales. Se afirmó que el debate disparado en sede europea es atinente específicamente y manifestado a través de muy complejos y eruditos discursos teóricos e ideológicos. Pues hacia la segunda posguerra, los italianos manifestaron la imposibilidad de sobrellevar la pesada conciencia de una modernidad afín al fascismo. Ello determinó el vuelco de los italianos hacia la Historia, hacia el contexto urbano, hacia la tradición sedimentaria de las ciudades, en detrimento de una vanguardia contraria al pasado. El montaje de esta restauración recayó a mediados de los 50s en la revista italiana *Casabella*, a la sazón dirigida hacia 1958 por Ernesto Rogers y rebautizada con intención *Casabella-Continuitá*. El punto de vista de Rogers se plasma al denunciar el absurdo formalismo, de repertorio unitario y preconcebido, desde el que pretendió la arquitectura de vanguardia de entreguerras transformar el paisaje urbano histórico y sedimentario. Sobre todo, según lo entendió Paolo Portoghesi también en 1958 en su artículo sobre el Neo-liberty<sup>36</sup>, las ciudades italianas y su contexto arquitectónico constituyeron una rica cantera soslayada en virtud del formalismo moderno de los veintes. La intención de esta nueva mirada histórica a los veintes fue la de ajustar la perspectiva modernista a un entorno construido revalorado. *Casabella-continuitá* consolidó una trinchera a favor del reconocimiento del capital histórico y milenario sedimentado en la ciudades italianas barrido por la práctica formalista racionalista y funcionalista. Este capital debía ser considerado otra vez en las agendas de todas las arquitecturas contemporáneas de modo impostergable. Posición que, habiendo sido el blanco de la crítica británica con Reyner Banham a la cabeza y la *Architectural Review* a los pies, desencadenó un fuego cruzado de opinadores y teóricos. Mientras que en sede estadounidense el debate antecedente, fue el desenlace de

---

<sup>36</sup> Portoghesi, P. "Dal neorealismo al neoliberty" in *Comunitá*, 65 (1958)

sucesos sociales convulsivos contemporáneos a las demostraciones estudiantiles de fines de los sesentas en Europa, los que influyeron y resignificaron el derrotero teórico en el ámbito universitario. De uno u otro modo, está escrito que el alistamiento de una teoría arquitectónica post-moderna europea fue acogido en campo fértil hacia la segunda mitad de los sesentas en las escuelas de arquitectura neoyorquinas permanecían indiferentes al estado de la polémica en el resto del territorio universitario de la nación norteamericana. El euro tropismo de las dos metrópolis, Nueva York y Buenos Aires (en un parangón que remeda el de Le Corbusier de 1929<sup>37</sup>), determinó la mirada mutua o el paralelo de las dos instituciones: el IAUS de Peter Eisenman y Arthur Drexler y “La Escuelita” de Viñoly y Díaz.

El capítulo internacional de esta tesis en sede norteamericana, comienza pues con el encuentro de Colin Rowe y Peter Eisenman en Cambridge hacia 1959. La influencia del crítico e historiador británico naturalizado norteamericano Colin Rowe (1920-1979) resultó de vital importancia en la segunda mitad del siglo XX. Formado con el berlinés Rudolf Wittkower (1901-1971) en el Warburg Institute de Londres a finales de los cuarentas, Rowe fue iniciado en la esotérica matemática de los tratadistas antiguos desde Vitruvio hasta Palladio precisamente en un contexto profesional en que la arquitectura perdió su status de ciencia y saber particular y los arquitectos fueron desplazados de las oficinas estatales por planificadores o ingenieros<sup>38</sup>. Hacia 1950, Rowe se instaló en Yale, donde estudió con H. Russell Hitchcock. Para 1958, Rowe integró a los programas de arquitectura de la University of Texas en Austin, que habían sido recientemente reformados por el suizo Bernhard Höesli y el californiano Hamilton H. Harris. La nueva currícula se separó de la orientación funcionalista propia de las escuelas Costa Este, virando hacia un formalismo que acentuaba los dispositivos visuales pictóricos y reevaluaba los orígenes del modernismo. Austin logró integrar dicha reforma con la reunión de un staff docente que, además del británico, contó con Robert Slutzky, John Hejduk y Werner Seligmann. El grupo conocido como los “Texas Rangers” representó la confluencia de las líneas conceptuales disponibles. Höesli había trabajado con Le Corbusier en el atelier de la calle Sèvres, entre otros, para los

---

<sup>37</sup> Le Corbusier. Precisiones...

<sup>38</sup> Neumann, E.M: “Architectural Proportion in Britain 1945-1957”. *Architectural History*, Vol. 39 (1996), pp. 197-221

proyectos de la Casa Curutchet (1948)<sup>39</sup> en La Plata y luego en la Unité d'Habitation Marseille (1949). Su sesgo pictorialista provenía de su experiencia contemporánea en el taller de Fernand Léger; en el futuro su presencia sería crucial en el Eidgenössische Technische Hochschule de Zürich (ETH Z) a su regreso definitivo a Europa. Slutzky era pintor y había estudiado con el alemán Josef Albers (1888-1976) en Yale, y se había especializado en psicología gestáltica. Slutzky y Rowe escribieron juntos los dos ensayos Transparency I (1955) y II (1956) publicados ambos en *Perspecta*, la publicación del MIT en 1963 y 1971 respectivamente. Ambos ensayos dieron cuenta de la influencia del *Espacio, Tiempo y Arquitectura* (1941) de Siegfried Giedion y eran deudores de "Cubism and abstract Art" la exposición del MoMA de 1936, con su remanido axioma que vinculó definitivamente a las experiencias formales de la vanguardia arquitectónica europea con las vanguardias plásticas: el cubismo, el purismo, el Bauhaus y la pintura abstracta holandesa. Los dos ensayos tuvieron un efecto dramático en la teoría arquitectónica americana, por cuanto permitieron despegar a la arquitectura de los plañideros resortes y contingencias sociológicas que caracterizaron la práctica del Estado Bienestar de la segunda posguerra. A partir de allí, la práctica fue entendida como el proceso creativo puramente formal e intelectual. Es decir una teoría arquitectónica de autonomía formal. Los ejercicios de Austin repetidos en IAUS, fueron remedados por aquellos que Ernesto Katzenstein llevó a cabo en "La Escuelita" de Buenos Aires en los 80s, influido también por sus lecturas de Colin Rowe. Sus artículos "The Mathematics of the Ideal Villa"(1947) y "Mannerism and Modern Architecture"(1950) se leyeron en la *Architectural Review*, que circulaba en Buenos Aires y que explican el rápido alcance y la amplia acogida que tuvo entre los arquitectos locales, Ernesto Katzenstein entre ellos. El interés de Eisenman por la teoría arquitectónica, enrolado en Cambridge en 1959 y de la mano de Rowe quien además le habría señalado Giuseppe Terragni, se acentuaría precisamente en este momento crucial. Eisenman defendió una tesis doctoral en el Trinity College en 1963, "The formal Basis of Modern Architecture"<sup>40</sup>. En ella buscó definir el lenguaje de formas, universalmente válido, cuyas consideraciones fueran fundamentales para toda la arquitectura, por encima de la cuestión del *estilo*. La tesis distinguió la preferencia de Eisenman por una forma *genérica* o platónica, universal y trascendente por encima de la forma *específica*:

---

<sup>39</sup> Lapunzina, A. Le Corbusier's Maison Curutchet. Princeton Architectural Press, 1997, New York. Pág.20, 51-53,60-62, 81.

<sup>40</sup> Eisenman, P. The formal basis of modern architecture (Facsim. repr. with an afterword by Peter Eisenman) 2006: Lars Muller, Baden .

el edificio. La forma específica quedaba desprovista así de toda designación perceptual, fenomenológica y estética.

En 1963, de regreso en América del Norte, Eisenman coincide con Michael Graves en Princeton. Juntos colaboraron, oportunamente, en la elaboración de proyectos de renovación urbana, el Manhattan Waterfront, para los que las escuelas de Cornell, Princeton, Columbia y el M.I.T. habían sido especialmente comisionadas por el MOMA. Dichos trabajos fueron exhibidos en el marco de la exposición “*The New City: Architecture and Urban renewal*” de 1967. La muestra había sido pergeñada por Arthur Drexler con el fin de re-posicionar al MoMA, una vez más como en 1932 después de la “International Style”, a la cabeza de la problemática cuestión de la arquitectura moderna y ahora de la urbanística moderna. Escribió Drexler como introducción a los proyectos exhibidos, “Es presuntuoso suponer que los problemas de pobreza y estigmatización junto con los otros males que nos acosan puedan ser resueltos por la arquitectura solamente. Las obras de arte no son el sustituto para la decencia humana. Las artes de la arquitectura y el diseño urbano son herramientas a disposición: cómo usarlas depende de lo que querramos”<sup>41</sup>. Este campo había sido el caldo de cultivo de las posiciones a favor y en contra de la arquitectura funcionalista en crisis desde los años sesentas y fue, además, la modalidad desencadenante característicamente estadounidense del debate. En la visión de Frampton y Mallgrave, fue el fracaso de la arquitectura del International Style para resolver eficientemente los problemas de habitación en los programas políticos sociales de los gobiernos federales desde 1968, lo que disparó el debate crítico y teórico. Los focos de la propuesta del MOMA destacaron el tipo de relevamientos e intereses en las zonas estancadas o abandonadas en el desarrollo de las ciudades contemporáneas. Estos también fueron la base de algunos ejercicios en los talleres de “La Escuelita”, como aquel de recuperación de los depósitos del Puerto Madero de Buenos Aires que dio lugar al Concurso summa-”La Escuelita” de 1980, lo que prueba la inter-referencia de contenidos. La operación de Drexler al convocar a las cuatro escuelas de arquitectura del Este, promueve las nuevas conexiones que Eisenman –que había perdido ese año la *tenure* en Princeton- cimentó con los fondos del museo neoyorquino. Ese mismo año Eisenman obtiene de Drexler los *donors* para la creación de un Instituto especializado en los problemas urbanos y sus soluciones, basadas en el

---

<sup>41</sup> Kassler, E; Prigand, S.J.; Drexler, A. *The New City: ARCHITECTURE AND URBAN RENEWAL 1967: The Museum of Modern Art*, New York

ámbito del diseño y la arquitectura: el Institute of Architecture and Urban Studies (IAUS).

Ya desde 1964 Eisenman se había puesto a la cabeza de una “conferencia permanente”, organizada junto a Graves y a Emilio Ambasz, de arquitectos eminentes que operaban en las escuelas de arquitectura de las universidades del Este de los Estados Unidos que se conocen localmente como la “Ivy League”. Eisenman y Graves por Princeton; Stanford Anderson por el M.I.T, Colin Rowe por Cornell, Richard Meier por New York University e incluso Vincent Scully y Robert Venturi por Pennsylvania University llegaron a participar de la primera reunión. La Conference of Architects for the Study of Environment (CASE) logró agrupar además a ascendentes personalidades del ambiente de la crítica y la teoría del arte y la arquitectura Rosalind Krauss, los británicos Anthony Vidler y Kenneth Frampton radicados en 1965, Charley Gwathmey, John Hejduk, Mario Gandelsonas (a partir de 1967, cuando se establece en los Estados Unidos) y el mismo Arthur Drexler. Con tan miscelánea composición, la ideología de CASE es difícil de precisar. El mismo estigma pesó, en aras de la multiplicidad y necesidad de abarcar el arco máximo de posiciones y alternativas, sobre “La Escuelita” de Buenos Aires. Básicamente, el destino de CASE era la acción política directa para influir en los procesos de tomas de decisiones, e incluso proponer un plan de políticas nacionales de planificación. La lista de objetivos incluyó la edición de un periódico a cargo de Anthony Vidler y Stanford Anderson, del cual se llegó a redactar un boceto de “manifiesto”. Según tal boceto, CASE sería un foro crítico de ideas arquitectónicas; traduciría el status actual del pensamiento humanístico, sociológico, psicológico y científico en sede arquitectónico como aporte para la solución de los problemas globales de los individuos en una hora de “brutalidad y desesperación crecientes”<sup>42</sup>. Eisenman apuntó en ese boceto la necesidad de “revisar las bases teóricas del Movimiento Moderno de principio de siglo para determinar claramente aquellos principio que aún parecen poseer validez”. Este sesgo particular de Eisenman es un precedente según el que la arquitectura moderna de las vanguardias era pasible de revisión y crítica pero también de revalorización. En ese sentido Liernur manifestó en su extenso artículo de 1981, que la arquitectura moderna de Buenos Aires de los años treinta constituyen el pasado al que referir la posición teórica y crítica contemporánea contra la adopción de

---

<sup>42</sup> Mallgrave, F.H. “Modern Architectural Theory” A Historical Survey, 1673-1968 Cambridge University Press, 2005. New York. Pág. 397

un formalismo “post-modernista” *tout court*. Con una vida de seis años tumultuosos la CASE, llegó a dividirse en una sección Princeton y otra Boston para resistir hasta 1970. Su desmantelamiento estaba anunciado. Eisenman desencantado con la anárquica experiencia de las CASE, logró crear en 1967 y con fondos del MoMA que aporta Drexler, la rama académica y más arquitectónicamente específica de esta Conferencia, el IAUS. El MoMA mantuvo estrechas relaciones con el Instituto y perfiló su posición crítica en la línea desarrollada en la “Introducción” a la exposición de los proyectos del Waterfront ya mencionada. ¿Cómo puede una gran ciudad alocar y desarrollar nuevas áreas territoriales? ¿Cómo puede el margen fluvial de la ciudad ser transformado en un polo de desarrollo urbano? ¿Debe modificarse la grilla urbana abstracta y uniforme con la creación de nuevos suburbios?<sup>43</sup> Mientras tanto las teorías críticas europeas desembarcaban (como hacía más de medio siglo antes) nuevamente en el litoral atlántico norteamericano: el estructuralismo lingüístico, la semiología *selon* Barthes y Eco, ciencias de comienzos de siglo pero vueltas a desarrollar en París del ‘68. Debido a sus estudios y experiencia en la materia los argentinos Agrest y Gandelsonas fueron involucrados en el proyecto del IAUS.

En el crisol ya descrito, los objetivos de IAUS desde 1967 fueron: proponer y desarrollar métodos y soluciones nuevas para los problemas del entorno urbano; desarrollar métodos pedagógicos y de investigación proyectual; desarrollar un corpus teórico concerniente a la arquitectura y la planificación; proporcionar a los estudiantes una experiencia didáctica y profesional diferente. El IAUS tenía la misión de conseguir fondos para desarrollar proyectos arquitectónicos de gran escala urbana municipal, estatal y nacional. El Instituto constituiría redes con otros centros de estudios urbanos universitarios, en parte aquellos ya congregados por Drexler para la exposición del Waterfront como Cornell University con Colin Rowe, para promover la circulación de estudiantes en Nueva York. Los “Texas Rangers”, Rowe y Slutzky se instalan en IAUS hasta 1968, y desde entonces Frampton y Anderson fueron de la partida.

Dos eventos editoriales fueron cruciales para determinar la influencia y la irradiación del Instituto a finales de los sesentas. El IAUS mantuvo la modalidad de seminarios cerrados en los que se presentaban y exponían los proyectos e ideas de sus asociados: los diseñadores Peter Eisenman, Michael Graves y Richard Meier, los críticos y teóricos Frampton y Anderson y el historiador e investigador británico Joseph Rykwert. De esta

---

<sup>43</sup> Kassler, E; Prigand, S.J.; Drexler, A Op.Cit.

modalidad crítica surge el primer evento editorial con la lujosa publicación del *Five Architects* de 1972<sup>44</sup> que recopilaba los ensayos y críticas en torno a la exposición sobre los “Cinco de Nueva York” que Arthur Drexler organizó en el MoMA en 1967. Esta edición contenía una “Presentación” firmada por Kenneth Frampton, un prefacio del propio Drexler, otra introducción de Colin Rowe, mentor de Eisenman. También Philip Johnson escribe allí una “postdata” a la primera edición del *Five Architects*. Con estas credenciales los arquitectos ganaron credibilidad ante los patrones y mecenas de la arquitectura neoyorquina. Cuando el libro fue publicado, Gwathmey (que tenía ya 35 años) y Hedjuk (con 44) apenas eran conocidos más allá de un círculo de académicos y un puñado de clientes para los que construyeron unas pocas casas en Princeton y Long Island. A partir de entonces fueron “*los five*”, asociados a los portadores del movimiento que restituyó las búsquedas teóricas serias de la arquitectura moderna. Esta sola operación los elevó entonces de la condición de figuras de culto en los últimos años setentas y al estrellato del sistema arquitectónico, en los ochentas. Los “*five*” no se identificaron a sí mismos como colectivo. Eso destaca la importancia de la cura de Drexler. La idea de que la sola forma arquitectónica tenía prioridad sobre las preocupaciones sociales, las tecnologías o la resolución de cuestiones funcionales del programa permitió que las cinco prácticas fueran reunidas en una exhibición y un volumen crítico. “Quisimos probar que la arquitectura no sólo concernía a una imagen, sino a una idea” declaró Gwathmey<sup>45</sup>. Fue crucial para el MOMA la posición autónoma de base formal de estos cinco, mientras la arquitectura contemporánea luchaba por sacarse de encima las banalizaciones del International Style o del Brutalismo de la década previa. El modo en que los “*five*” declararon “*high art*” a su arquitectura permitió al MoMA construir una respuesta tanto a la mirada pop del contexto urbano norteamericano de Robert Venturi como a las prioridades institucionales o inmobiliarias de los emprendimientos de los años sesentas y setentas<sup>46</sup>. Inspirados en los modelos y las formas de las vanguardias racionalistas europeas de los veinte (en las que Eisenman no encontró el ajuste de ellas a la función, sino el delineado de las propiedades inmanentes autoreferenciadas de la arquitectura), los “*five*” aportaron una alternativa al pragmatismo, al hiperrealismo y a la caracterización que, con acogida tan popular, desarrollaron los arquitectos del otro flanco crítico de color

---

<sup>44</sup> Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. MoMA. Wittenborn, 1972 New York.

<sup>45</sup> Goldberger, P. “A little book that led five to name” en The New York Times, 1996-2-11

<sup>46</sup> Goldberger, P. Íbidem.



diferente influidos por Robert Venturi, Charles Jencks, y Denise Scott-Brown. Estos discípulos y colaboradores de Louis Kahn, debían a este viejo referente internacional de la segunda generación de maestros de la arquitectura moderna, una formación académica y práctica exquisita, erudita en de la historia de la arquitectura, que los caracterizó respecto de los neoyorkinos. Las polémicas, los ensayos y la crítica de este flanco alternativo en la Pennsylvania University, despojaron y cuestionaron a la arquitectura funcionalista y la arquitectura de las ciudades norteamericanas de la segunda mitad del siglo XX. La política de Bienestar de los Estados Unidos de la segunda posguerra, había señalado como objetivos básicos la ampliación del marco de los derechos civiles y entre ellos el de la vivienda. Las políticas federales de los presidentes Kennedy y Johnson entre 1961 y 1968, condujeron a la creación del HUD, Housing & Urban Developing Department en 1965. Optimistas por el largo alcance, estas medidas en parte bajo la influencia del urbanismo corbusierano, produjeron con sus propuestas más inconvenientes que soluciones. Este ambiente de interés puesto en la calidad de las ciudades y la posibilidad de su control desde una teoría la planificación política, explica la obra de Lewis Mumford, cuya “La Ciudad en la Historia” es de 1961. Desde esta sede urbanística, del impacto y significado de las ciudades provienen los trabajos influyentes de crítica realista de Venturi *Aprendiendo de las Vegas y Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Venturi había comenzado a trabajar sobre los ensayos que conforman esta obra con fondos del MoMA y de la Graham Foundation, en 1964, para consituirse en la referencia insoslayable de los debates teóricos de finales de los sesentas.

En 1973 desde Pennsylvania, la *Architectural Forum* publica cinco ensayos críticos sobre los trabajos de este grupo bajo el título “Five on Five”<sup>47</sup>. Firmados por los arquitectos Robert A.M.Stern, Charles Moore, Romaldo Giurgola y Alan Greenberg, sesgados por las ideas de Venturi, que no sólo habían estado vinculados al MOMA como acaba de decirse, sino también al IAUS de Eisenman, del cual participaron por lo menos parcialmente en un comienzo<sup>48</sup>. Este constituyó un segundo despliegue en sintonía con la publicación del Five Architects. En parte alentado por los propios Eisenman y Graves, el efecto de esta publicación desde la vereda opuesta de los

---

<sup>47</sup> Stern, R.A.M; Robertson, J; Moore, Ch.; Greenberg, A; Giurgola, R. “Five on Five” Architectural Forum CXXXVIII, Mayo 1973.

<sup>48</sup> Mallgrave, F.H. Modern Architectural Theory, Op.cit.

neoyorquinos fue intensificar la cristalización de la identidad del grupo reciente de los Cinco. Como da cuenta Frampton<sup>49</sup>, el discurso de la teoría arquitectónica hasta los últimos sesentas languidecía detrás de otros paradigmas que intentaron cuantificar los elementos del diseño arquitectónico transformando su especificidad en cientificismo: la sociología, las ciencias del comportamiento, metodologías de diseño, las parametrías y cuantificaciones de los estándares estadísticos de las oficinas de planificación gubernamentales y también, la demanda del mercado de bienes raíces, las luchas por los derechos civiles igualitarios a la vivienda de las políticas federales, los conceptos del confort y del consumo de electrodomésticos, lo regional, lo vernáculo, lo popular. Esta pérdida de especificidad autónoma, sumada al perfil profesionalista de los egresados que resultaba de las modalidades de la educación contemporánea en las universidades norteamericanas, determinó que la Arquitectura no fuera vista como la disciplina de vanguardia cultural e intelectual, tal cual había quedado caracterizada en los debates de las entreguerra. En este ambiente movilizad, politizado y de alto perfil, destinado a influir en los estratos decisionales fermentaron las dos iniciativas sucesivamente CASE e IAUS, ésta última entonces ya una modalidad menos militante “desideologizada” y más académica. Un clima que, por lo que se ve en el testimonio de los argentinos<sup>50</sup>, era por demás generalizado internacionalmente. Este desplazamiento intencional de la disciplina hacia el campo teórico y estético fue llevado a cabo también en “La Escuelita”, en la doble sintonía de ambiente cultural y personalidades.

Con el propósito de revitalizar la construcción teórica, el conjunto de operaciones editoriales entre IAUS y MOMA descritas, determinaron la concentración de discursos en torno a *Oppositions*, el segundo operativo editorial de IAUS que resultó crucial y oportuno. *Oppositions* fue la revista editada por Peter Eisenman, Kenneth Frampton y Mario Gandelsonas que remonta a los objetivos programáticos de la CASE: evaluación, revaloración crítica y aplicación de nuevos modelos de teoría arquitectónica. El reparto internacional de colaboradores determinó la dispersión ideológica de sus *papers* y análisis. *Oppositions* representó el desdoblamiento conceptual irreductible entre autonomía e historia que se plasmó en el IAUS como signo de la encrucijada en la que

---

<sup>49</sup> Allen S., Foster H. op.cit. Watson, N. The Whites vs. the Grays: re-examining the 1970s avant-garde Fabrications Vol 15, No 1, July 2005

<sup>50</sup> Machado R., Silveti J. “Introducción. Boston 1977” Colección Summarios N°13 Ediciones Summa Noviembre 1977, p.9

se encontraba el *Institute* a finales de los sesentas<sup>51</sup>. La potente influencia inicial de Colin Rowe en el IAUS con el sesgo de la teoría gestáltica proveniente del centro oeste norteamericano, fue desplazada (junto con el mismo Rowe en 1968) por el interés puesto en la crítica estructuralista de sede lingüística que justificó la presencia de Mario Gandelsonas, y de Antony Vidler a partir del número seis de la revista. El viraje dramático del IAUS de cara a la sofisticada crítica Europea se completa con Agrest y Rossi, y sobre todo con el discurso marxista de Tafuri. Ello determinó la presencia de los *New York Five* en la Expo “Arquitectura Racional” en Milán en 1973<sup>52</sup>. Como fue dicho, *Oppositions* reflejó la fuerte predilección de las escuelas de la *Ivy League* por los proyectos y las teorías europeas reproduciendo la cruzada eurofílica del MoMA de los treinta y su International Style. Las capas simultáneas en la editorialización de *Oppositions* que reconoció Michael Hays en el prólogo del Reader de la revista de 1998<sup>53</sup>, dan cuenta de los procesos teóricos e ideológicos del IAUS y también del marco dentro del que sus protagonistas realizaron su producción arquitectónica. Con Eisenman, la arquitectura como producción de conocimiento desplaza el agenciamiento de los actores y los usos de los edificios. Esta autonomía permitió recodificar, reterritorializar y reinventar los bordes y la especificidad que delimitaba la disciplina. Los conceptos de Neo-Funcionalismo, Neo-realismo y Post-Funcionalismo, pergeñados por Gandelsonas y Eisenman respectivamente, respondieron a la embestida de Venturi. A partir de 1976, la veracidad de su discurso se vio fundamentada con la adopción del realismo de la Tendenza, a partir de la iterabilidad y repetitibilidad de elementos evocadores de recuerdos sólidos y concretos<sup>54</sup>. Ese discurso, potenciado por el neo-realismo o realismo sin precedentes de Rafael Moneo y Jorge Silvetti, es del puro cuño del IAUS. Interesa aquí cómo el programa pedagógico de “La Escuelita” reeditó, premeditada o inocentemente este desplazamiento.

Los ejercicios iniciales del taller de Katzenstein, en clave gestáltica según los Texas Rangers, evolucionaron hacia las cuestiones del contexto histórico metropolitano “racionalista” de Buenos Aires, consolidado en los treinta. Ese golpe de timón dio lugar a la resurrección en los Cursos del paradigmático *hôtel* moderno de Bustillo. En 1977 el propio Antonio Díaz dio cuenta de este derrotero en una de las “dos”

---

<sup>51</sup> Hays, M.K. *Oppositions Reader*. 1998: Princeton University Press, New York. ix

<sup>52</sup> *Architettura razionale*, XV Trienal, Sección Internacional de Arquitectura, Milán, 1973

<sup>53</sup> Hays, M.K. *Op.Cit* Pp ix-xv

<sup>54</sup> Hays, M.K. *Op.Cit* Pp ix-xv

introducciones a Agrest-Gandelsonas-Machado-Silvetti en *colección sumarios* N°13<sup>55</sup>. Esta mención no es de menor importancia aquí, ya que la publicación argentina da cuenta del conocimiento del estado de la cuestión por parte de uno de los dos artífices de “La Escuelita”: la crítica al movimiento moderno desde aquellos que intentan fortalecer las raíces más importantes de las vanguardias de principios del XX (aunque estas fuentes se traten de racionalismo y realismo, dos conceptos que a partir de aquella arquitectura se construyó precisamente con las especulaciones teóricas contemporáneas); la fuerte oposición dialéctica entre autonomía y determinismo ideológico o histórico; la minuciosa diferenciación respecto del *revival* antitecnológico fantasmagórico englobado en la criatura *post-moderna* indeseada; la búsqueda de una especificidad en otras arquitecturas modernas encaballadas entre la tradición y el clasicismo, como las de Loos o Terragni; el interés por Alberti, los trazados y las supersticiones *quattrocentistas*; las investigaciones con los trazados reguladores, las tipologías y las simetrías –con las que Díaz habló más de sí mismo que de los “neoyorquinos”; el desplazamiento de las preocupaciones (postmodernas) por el *estilo* hacia el interés por construir una *teoría*. El desplazamiento que se pone de manifiesto en las elaboradas sugerencias de los arquitectos del IAUS, desarrolladas sobre todo en los tableros y pertinentes a la cultura urbana de Nueva York, no es por eso menos influyente. La producción de tal número de *summarios*, un verdadero cruce teórico entre IAUS y “La Escuelita”, sólo podía ocurrir en 1977, año del debut de los Cursos, dentro de cuyas actividades estaban programadas las ponencias de los cuatro.

Mario Gandelsonas y Diana Agrest fueron nucleados en el IAUS por Eisenman a partir aquel viraje muy particular de la posición ideológica y teórica del Instituto que boyaba entre la autonomía y la historia, entre el formalismo y el determinismo. Viraje que coincidió con el desplazamiento de los focos de interés entre la arquitectura de la vanguardia europea de entreguerras (sobre todo a partir de la arquitectura de Le Corbusier, los constructivistas soviéticos, de Terragni), hacia la crítica estructuralista y marxista. Los argentinos habían participado en París de los seminarios de semiótica de Roland Barthes. Era el ambiente político e intelectual montado en torno al periódico de

---

<sup>55</sup> Díaz, A; Viñoly, R. “Dos introducciones a Agrest-Gandelsonas-Machado-Silvetti” colección sumarios N°13. 1977: Buenos Aires, pág.3

*Tel Quel*<sup>56</sup> en el París precipitador de 1968. Este sesgo fue fundamental para el derrotero de las ideas de Eisenman, de Chomsky a Derrida –relación que la historiografía de la Teoría de la estética y de la Arquitectura señala de manera especial. Ideas a las que el norteamericano fue iniciado en virtud de su relación con los argentinos<sup>57</sup>. Parte de la misma historia, puede ser completada según el testimonio ocasional de Gandelsonas<sup>58</sup>. Entre 1973 y 1976 Diana Agrest, que se encontraba dando clases en Princeton, decidió arriesgarse y promovió una serie de conferencias magistrales referidas en la “Introducción” de esta tesis. Organizadas temáticamente: “Practice, Theory and Politics in Architecture” contaron con ponencias del propio Gandelsonas, de otro argentino radicado en los Estados Unidos desde 1966, Jorge Silvetti, de Rem Koolhaas y de Manfredo Tafuri. Tafuri era desconocido para la audiencia norteamericana y a partir de entonces el IAUS tendió lazos definitivos para la historiografía contemporánea. Su disertación en italiano y prácticamente sin proyección de imágenes, denominada entonces “A Theory of Criticism” y publicada en su versión definitiva como “L’Architecture Dans le Boudoir”, produjo hechos significativos: la mención de la obra de Rossi y de Aymonino por primera vez en ese claustro, el vínculo decisivo entre Tafuri, Frampton y Eisenman, y la publicación de la conferencia en *Oppositions*<sup>59</sup>. Es de destacar que la obra de Rossi, “L’Architettura de la Città” (a pesar de ser contemporánea de la de Venturi) recién entonces empezó a circular a partir del interés suscitado desde entonces. La lujosa edición del MIT incluye textos preliminares de Eisenman y una traducción al inglés por Diane Ghirardo y Joan Ockman y es de 1984. *Oppositions* dedica a Rossi una nota firmada por Moneo y publica además “The Blue of the Sky” del propio Rossi<sup>60</sup>. En una entrevista múltiple reciente publicada por Harvard y realizada al grupo numeroso de arquitectos jóvenes argentinos radicados en los Estados Unidos de Norteamérica en medio del alborotado “boom” neoliberal del menemismo y facilitado por éste<sup>61</sup>, resulta de rigor comparar este amerizaje con aquél de más de treinta años atrás, precisamente el de Agrest, Gandelsonas, Machado y Silvetti. Entre las

<sup>56</sup> *Tel Quel*. Revista francesa de vanguardia literaria publicada entre 1960 y 1982 por Editions du Seuil y editada por Philippe Sollers. Influida por el surrealismo, publicó trabajos de James Joyce y Foucault. Se dedicó a los exponentes de la Nouveau Román como Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute.

<sup>57</sup> Allen S., Foster H. op.cit

<sup>58</sup> Hays, K. M.; Allen, S.; Colomina, B. “Assembly 2”. *Assemblage*, No. 27, Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse (Aug., 1995), pp. 67-73 MIT

<sup>59</sup> Tafuri, M. “L’Architecture dans le boudoir” Translation by Victor Caliandro. *Oppositions* 3, May 1974.

<sup>60</sup> Moneo, R. “Aldo Rossi: the idea of architecture and the Modena Cemetery” y Rossi, A. “The Blue of the Sky” *Oppositions* 5, Summer 1976

<sup>61</sup> Guest M. “The Argentinean new wave” *ReVista Harvard Review of Latin America* Spring-Summer 2010 Volume IX N°2 David Rockefeller Center for Latin America pp 58-64

diferencias los entrevistados destacan el énfasis teórico, polémico y político de aquel grupo: es decir su “*engagement*”.

Las historias y los historiadores en torno a la paradigmática publicación del IAUS ya ha sido largamente desarrollada (Michael Hays<sup>62</sup>, Harry Francis Mallgrave<sup>63</sup>, Kate Nesbitt<sup>64</sup>). En cuanto a la historia del ala de argentinos en torno a las reafirmaciones teóricas y críticas en New York entre finales de 1960 y 1980, no es el argumento de esta tesis la precocidad de sus talentos o de sus capacidades para entereverarse en el sitio adecuado en la oportunidad correcta. Como ha sostenido J.F. Liernur recientemente, en ocasión de una ponencia sobre el proyecto y realización del Banco de Londres y América del Sur en 1966<sup>65</sup>, Buenos Aires había plasmado entonces un contexto de desarrollo cultural, tecnológico y arquitectónico de excelencia sin precedentes, de los cuales la singularidad de la obra de SEPPA-TESTA daba cuenta. Excelencia que este escrito quiere extender a los protagonistas, entonces del IAUS y de “La Escuelita”.

Agrest, Gandelsonas, Silvetti, Machado, y antes Ambasz, Pelli, Maldonado, signaron sus carreras con el desplazamiento geográfico. Los motivos de esa diáspora y la constitución del equipaje exportado con su asentamiento en metrópolis septentrionales como París y luego New York, quedaron construidos de esta manera, en el testimonio de Gandelsonas:

*“Yo creo que, en nuestro caso, la decisión no fue dejar (el país) sino dónde o cuál era el lugar en el que podíamos desarrollar las cuestiones que nos interesaban. Fue un pensamiento que, podría decirse, quería ir más allá de las divisiones entre naciones, para pensar globalmente ya en ese momento. Fuimos a Francia porque nos interesaba el postestructuralismo y luego fuimos a Estados Unidos porque nos interesaban las condiciones, en particular en Nueva York, en las cuales podíamos desarrollar un discurso arquitectónico”*<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Hays K. Michael, *Architecture Theory 1968*, ed. (MIT Press, 1998) y Hays K. Michael

<sup>63</sup> Mallgrave, H.F. “Architectural Theory” Volume II An anthology from 1871-2005 Massachusetts 2008 Blackwell publishing

<sup>64</sup> Nesbitt, K. “Theorizing a New Agenda for architectural Theory. An anthology of architectural Theory 1965-1995 Princeton Architectural Press New York 1996.

<sup>65</sup> “Repensando los años sesenta: el Banco de Londres en Buenos Aires” Seminario a cargo de Wilfred Wang, Manuel Cuadra y Jorge Liernur. Universidad Torcuato Di Tella. Octubre 2010.

<sup>66</sup> Massad, F. ; Yeste, A.G.; “Encuentros Extranjeros” Entrevista a Mario Gandelsonas. 1999: Summa+ N°39, Buenos Aires, pp. 94/101

New York, en aquél período, sufría la bancarrota estatal, la profunda recesión económica y un largo divorcio entre la arquitectura de avanzada y la verdadera industria de la construcción<sup>67</sup>, como se ha explicado en párrafos anteriores. En este lapso que interesa aquí, el MoMA parece haber acuñado la expresión “paper architecture” para referirse a los ensayos gráficos y escritos que se diversificaron, alentados por la situación y por los ámbitos de laboratorio como las escuelas de Princeton y Columbia, el propio IAUS.

Debe establecerse que, al cabo de los años sesentas, el clima intelectual de Buenos Aires vibró en la tónica de las experiencias culturales, políticas y del pensamiento francés. Prácticas artísticas como las del Instituto Di Tella señalan, demás, la puesta al día con las vanguardias artísticas neoyorquinas. Como ya se ha visto en el caso de IAUS y las operaciones del MoMA, el Este norteamericano refractaba la cultura europea. No puede soslayarse que los últimos cuatro años de esa década del sesenta, J.C.Onganía presidió de facto los destinos del país: años de vaciamiento, especialmente ensañados con la Universidad y la cultura. En ellos parece haberse divorciado la enseñanza académica de la práctica en la vida profesional, sesgo que fue decisivo en la carrera de Arquitectura, donde el viraje ya hacia la teoría de la profesión, ya hacia su práctica, arraigó un cisma caracterizado por el desprestigio de la formación institucional que la Facultad daba a los arquitectos egresados. En esos años en que la saña convivía con la resistencia cultural, conviene subrayar la expectativa que suscitó el entorno de la señera *Tel Quel*<sup>68</sup>. Hacia el final de su primera década, la publicación literaria parisina había virado ostensiblemente de su consuetudinaria posición apolítica, inspirada por el surrealismo, a una militancia marxista revolucionaria sobre todo en el intento de manipular y canalizar las expresiones anárquicas fermentadas del Mayo francés, en 1968. En un libro de aparición reciente, Jorge Wolff<sup>69</sup>, dio el panorama de lo que denomina “telquelismo”, es decir la influencia inmediata que los autores franceses agrupados en ese periódico tuvieron al sur de América del Sur:

---

<sup>67</sup> Allen S., Foster H. op.cit.

<sup>68</sup> *Tel Quel*, publicación literaria francesa en la que se debatían temas de la teoría y la crítica literaria. Sus creadores eran Philippe Sollers y Jean-Edern Hallier. Circuló entre 1960 y 1982 y publicó trabajos de Allain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y sus referentes James Joyce y Francis Ponge. Influida sobretudo por el surrealismo, el objetivo de *Tel Quel* fue básicamente la crítica literaria del siglo XX. Publicó trabajos inéditos de Antonin Artaud, Georges Bataille y Ezra Pound. Entre sus principales colaboradores se encuentran Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Jean-Pierre Faye, Michel Foucault, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Pierre Boulez y Jean-Luc Godard.

<sup>69</sup> Wolff, J “Telquelismos latinoamericanos” Editorial Grumo, 2008 Buenos Aires.

*“...una capitalización oportunista de la insurrección estudiantil parisina por parte de intelectuales “desbordados” cuyas teorías “monumentales” fueron sorprendidas por los sucesos que no consiguieron anticipar, y que trataron de tomar en su propio provecho. El texto empieza con una referencia al método del sociólogo Pierre Bourdieu, ilustre enemigo de la “operación” y en particular de su guía, el escritor Philippe Sollers. La operación fue inaugurada... con la publicación de la Teoría de Conjunto a fines del ’68, la antología-manifiesto que mejor definió al “telquelismo” en una época en la cual empezó a ejercer gran influencia intelectual, hasta la declinación de una cierta imagen del imperio maoísta a mediados de los ’70, basada en una supuesta práctica de “revolución cultural”. La antología telqueliana era encabezada por Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida y Julia Kristeva, además de Sollers, su editor. “El de Tel Quel es tal vez el mejor ejemplo de un grupo que fue catapultado a la fama por los acontecimientos de Mayo”...*

A esta operación debe sumarse el furor que produjo la circulación de traducciones de la obra temprana de De Saussure y de Pierce con la diseminación de sus teorías, ya Semiótica ya Semiología, y el desplazamiento de la disciplina desde la sede crítica literaria hacia la arquitectura, precisamente a partir de la vinculación de Oscar Masotta con César Janello. Barthes fue de enorme influencia en el grupo de arquitectos que se analiza; Kristeva fue influyente sobre todo en la biografía intelectual de Gandelsonas<sup>70</sup>.

*“Es en realidad desde afuera que se han provisto las herramientas y estrategias más poderosas para la producción teórica dadas por el desplazamiento hacia la semiótica y los trabajos de crítica literaria hacia la mitad de los sesentas y los primeros setentas –Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida. Estos recursos han permitido la crítica tanto de una arquitectura que tiende al formalismo y al fetichismo (a causa de la pérdida de la ciudad) como de una arquitectura conservadora nostálgica del pasado (a causa de la pérdida de la historia)”...*

El grupo de arquitectos argentinos emigrados se asentaron en la médula de las universidades del Ivy League: Rodolfo Machado y Jorge Silvetti en la Harvard Graduate

---

<sup>70</sup> Hays, K.Michael op.cit.



School of Design, Diana Agrest en Princeton y en la Cooper Union, Mario Gandelsonas en Princeton. Emilio Ambasz, Rafael Viñoly y a César Pelli en Yale. Menos este último, prácticamente todos egresaron de la Universidad de Buenos Aires antes de 1970. Muchos realizaron sus primeras experiencias docentes y profesionales juntos y muchos estudiaron juntos, a su vez, en el Centre Recherche de Urbanisme a finales de los sesentas. La inestabilidad de aquellos años en el país pudo haber determinado la decisión de una estadía definitiva en el extranjero, pero fue nunca su causa. La afinidad local con la cultura y las ideas en lengua francesa y el flamante golpe de timón artístico en el campo del pensamiento arquitectónico norteamericano, tal cual se desarrolló en estos mismos párrafos, permiten hablar de una triangulación caracterizada por el flujo, el reflujo y el intercambio de personas e ideas. Fuertemente influidos por los teóricos literarios franceses Jacques Lacan, Roland Barthes y Gastón Bachelard esta temprana avanzada argentina puede contarse entre los primeros en explorar, escribir y proyectar las relaciones entre arquitectura y semiótica, lingüística, estructuralismo y post-estructuralismo y han sido prolíficos autores y docentes.

*“De ese mismo origen –dirá Viñoly en la segunda de las dos introducciones al grupo en *summarios* N°13- nos viene la posibilidad concreta de analizar este fenómeno tan fragmentado de la construcción de lugares como una producción cultural con un funcionamiento específico, aun dentro de realidades nada sofisticadas como la nuestra, y que parece que solo por eso nos justifica una actitud prescindente frente al esfuerzo de comprenderla”<sup>71</sup>.*

Las biografías de Agrest y Gandelsonas publicadas en la edición de Vidler de 1995<sup>72</sup>, dan cuenta de la múltiple formación institucional de estos personajes: arte, música, arquitectura y ciencias sociales.

Previo a su graduación, por caso, Diana Agrest siguió estudios de teoría de la información y de la comunicación en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Buenos Aires. Agrest se acercó entonces, junto a Gandelsonas, Roberto Doberti y Roberto Bonifacio, a César Janello y a su Centro de Altos Estudios de Superiores de Arte cofundado con Oscar Masotta. En 1968, el año siguiente de su diploma, por su propia iniciativa lo pasó en París, gracias a una pasantía del Gobierno

---

<sup>71</sup> Díaz, A.; Viñoly, R. Op.Cit

<sup>72</sup> Vidler, A. “Refiguring the place of Architecture” en “Agrest-Gandelsonas. Works” Princeton Architectural Press, 1995 New York. pp. 6-19

Francés, realizando estudios en el Centre de Recherché Urbaine y en la misma École Pratique des Hautes Études en la que trabajara de Saussure. En esa Escuela, ese año y el siguiente, Agrest asistió al seminario de Roland Barthes que luego quedará plasmado en el ejemplar *S/Z*<sup>73</sup>.

Agrest dirá que, después de su graduación, se encontró a sí misma dentro del campo de la teoría sin transiciones y sin proponérselo<sup>74</sup>. Confrontar los modelos disponibles el metabolismo japonés, las experiencias del Archigram y Team X exigiría de sí misma encontrar respuestas propias. *summa* publica en 1969 un artículo co-escrito con Gandelsonas y Juan C. Indart, que indica tanto su inclinación hacia la semiótica como a la teoría del psicoanálisis, sobre todo de sesgo lacaniano. Indart había estado vinculado a Oscar Masotta, Oscar Traversa, Oscar Steimberg y Eliseo Verón con quienes funda la revista *LENGUAjes*, de lingüística y semiología, pionera de la disciplina en América Latina. Indart fue profesor de "Metodología de la Ciencia y la Investigación Social" y de "Semiótica arquitectónica", en la Universidad de Buenos Aires y director del Centro de Comunicación masiva, arte y tecnología de la Municipalidad de Buenos Aires. Fue, además, presidente de la Escuela de Orientación Lacaniana y de la Fundación del Campo Freudiano en Argentina.

En 1971 se encontraba Agrest ya en New York, gracias a la obtención de un Fondo de la Universidad de Buenos Aires, para investigar la epistemología de los modelos de planificación urbana. Quedó vinculada a Princeton y al IAUS y ya en el primer número del periódico *Oppositions* de 1973, publicó con Gandelsonas aquél "Semiotics and Architecture: ideological consumption or Theoretical work". Su presencia denota el viraje de IAUS desde el formalismo gestáltico de Rowe hacia el estructuralismo lingüístico francés, que ya fue descrito, a tono con la política eurotropística de MoMA. Ese mismo año, Agrest organizó aquel programa de conferencias "Practice, Theory and Politics" en Princeton y dio pie, ella sola, a los primeros contactos entre Manfredo Tafuri y el IAUS. De ese año es también su proverbial ponencia "Design vs. Non-Design"<sup>75</sup> publicada en *Oppositions* en 1976 introducido por Kenneth Frampton. La firma Agrest-Gandelsonas se fundó recién seis años después. Es notable que casi todos

---

<sup>73</sup> Barthes, R.; *S/Z*, 1970.

<sup>74</sup> Entrevista realizada en enero de 2011 especialmente para esta tesis.

<sup>75</sup> Agrest, D. "Design vs Non-Design". *Oppositions* N°6 Otoño 1976.

los participantes del IAUS que se desarrollaron luego como “practitioners” no lo hicieron antes de 1980.

Mario Gandelsonas estuvo vinculado a OAM entre 1959 y 1961, el colectivo de arquitectos entre quienes se contó oportunamente al mismo Tomás Maldonado y al catalán Antoni Bonet y que tendió lazos importantes con referentes extranjeros como Max Bill. A su modo, entre 1940 y 1950, la Argentina también pudo aportar en forma contemporánea al debate estético internacional, con la pronta identificación con la vanguardia concretista, por caso. Los pasos de Gandelsonas fueron idénticos a los de Agrest. A su regreso, entre 1969 y 1970 fue designado adjunto en la cátedra de Semiología en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. En 1970 Eisenman lo propuso como Visiting Fellow del IAUS, instituto del que fue miembro a partir del año siguiente. En 1973 Gandelsonas co-fundó *Oppositions* con Peter Eisenman y Kenneth Frampton, en cuyo primer número editorializa y publica el artículo co-escrito con Agrest.

La pregunta ahora aquí no es, sin embargo, aquella con la que la historiadora y crítica Marina Waisman introduce a los arquitectos Agrest, Gandelsonas, Machado y Silvetti en *summarios* N°13: “¿Es quizás que para darse el lujo de tener vanguardias hay que ser un país central?”<sup>76</sup>. Tampoco es pertinente aquí su intento de responderla en esa publicación, todavía en términos de cierta bi-univocidad entre centralidad y vanguardia. El número que ella editorializa probaba que las ideas de la vanguardia neoyorquina empezaron a evaluarse y criticarse en Buenos Aires, con toda pertinencia y oportunidad. Una oportunidad de la que Viñoly dio cuenta en su mitad de la “doble” Introducción<sup>77</sup>. Oportunidad, que además manifestaba claramente la creación de “La Escuelita”. Se trata aquí, de descifrar el aporte de la presencia de los cuatro argentinos en ese contexto precipitador que fue el IAUS en New York a finales de los años sesenta y durante toda la década siguiente, aporte del que la propia edición de *summarios* dio el mejor testimonio.

Para ello hay que empezar por recordar la operación iniciada en 1932 en MoMA en la que cumplieron un rol ideológico protagónico H.R.Hitchcock y Philip Johnson, por la cual el debate de la arquitectura contemporánea migró forzosamente hacia la metrópolis

---

<sup>76</sup> Colección Summarios N°13, Op.Cit. Pág.2

<sup>77</sup> Díaz, A.; Viñoly, R. Op.cit. Pp.4-5

norteamericana en virtud del montaje “eurofilico” del *Estilo Internacional*<sup>78</sup>. En el irrespirable contexto político y social que se extendió por Europa a finales de los años treinta y que desembocó inexorablemente en la Segunda Guerra, se produjeron migraciones y desplazamientos de arquitectos y profesores europeos perseguidos. Algunos pudieron radicarse en el Reino Unido, otros fueron acogidos en los Estados Unidos. El montaje del International Style y de la arquitectura funcionalista, finalmente recibió la extremaunción del propio Johnson, al auspiciar con el sello editor del mismo MOMA, la publicación ya mencionada de la tesis de Robert Venturi en 1966<sup>79</sup>. Las escasas tres décadas, entre finales de los treinta y finales de los sesenta, tuvieron la intensidad de un ciclo entero que asiste a fenómenos sociales sin precedentes. Otra guerra mundial, una consecuente Guerra “Fría”, dos guerras regionales, Corea y Vietnam, la malograda alineación del globo en bloques coyunturales, para terminar con las manifestaciones juveniles tanto en uno como en otro continente en 1967 en las universidades norteamericanas y en 1968 en París y Praga. El reposicionamiento del MOMA, en esta segunda movida entre Venturi y Eisenman a fines de los años sesenta, permitió precipitar y revitalizar el debate de la teoría arquitectónica, otra vez, en sede norteamericana y no a pesar de la plena declinación de la oferta laboral para la matrícula hacia el final de la era Carter, sino acaso, a causa de ello.

Por qué hallarse en los Estados Unidos a fines de los sesenta, lo describe Jorge Silvetti de manera escueta pero conmovedora en su artículo Introducción de 1977<sup>80</sup>:

*“...haber llegado a comprender gracias a los estudios iniciados por Machado en París en 1967 y, más adelante, a nuestras incursiones teóricas de varias clases en Berkeley, que tal tipo de trabajo (la reflexión y concientización teórica a través del texto icónico del dibujo arquitectónico y la práctica del diseño) era posible, hizo que retomáramos con fe...una práctica necesaria que había sido abandonada en Buenos Aires en la década del 60, como lo hicieron tantos otros de nuestra generación que erróneamente pensaban en la imposibilidad de desarrollar ideas de utilidad cultural a través del diseño de arquitectura.”*<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Hitchcock, H.R; Johnson, P “The International Style: Architecture since 1922” W.W.Norton, 1932

<sup>79</sup> Venturi, R. “Complexity and Contradiction in Architecture”. The Museum of Modern Art, New York. 1966

<sup>80</sup> Machado R., Silvetti J, op.cit.

<sup>81</sup> *Ibíd.*

Para comprobar aquí la densidad de la red y de los hilos anudados entre los años sesentas y setentas por los argentinos, norteamericanos y europeos, baste describir el siguiente derrotero. El vínculo de Gandelsonas con Peter Eisenman se produjo a través de una compleja cadena de conexiones. Julia Kristeva, de quien Gandelsonas fue amigo en París, puso en conocimiento a Umberto Eco sobre el interés de aquél por la Semiología. La obra de Umberto Eco había empezado a ser traducida al inglés precisamente en 1973. “*La estructura ausente. Análisis de Semiótica en Edificaciones orientado al diseño arquitectónico*” (1968) aparece en Nueva York en 1973<sup>82</sup>. Fue Eco quien, a posteriori, comentó el trabajo de Gandelsonas a Tomás Maldonado en Bologna, donde ambos, Eco y él, enseñaron. En 1970 Emilio Ambasz planeaba su conferencia “Universitas” en el MOMA, donde era *curator* del departamento de diseño. Tomás Maldonado le recomendó a Emilio Ambasz que contactase a Gandelsonas entonces, para que le ayudara a organizar la sesión sobre Semiótica como parte de su Conferencia. Ambasz, que había sido alumno de Eisenman, consiguió que éste auspiciara el viaje de Gandelsonas a Nueva York, cosa que Ambasz no podía solventar desde MoMA. A finales del 69, Maldonado vino a Buenos Aires para discutir con Gandelsonas el proyecto de Ambasz. En el contexto de ese viaje a París y luego a Nueva York a comienzos de 1970 y a Nueva York, Gandelsonas organizó con Ambasz y con Eisenman su ingreso al recientemente creado IAUS. Gandelsonas trabajó, al fin, en la organización de una sesión sobre Semiología y Arquitectura para “Universitas”. Ésa fue la oportunidad en la que comenzó la larga colaboración con Peter Eisenman que se extendió hasta el principio de los ochentas.

En cuanto a la cuestión de la Lingüística y la Semiología, el debate en los medios académicos argentinos fue determinante para el desarrollo de estas disciplinas. Si bien existía en Italia, España, Inglaterra y los EEUU especial interés en profundizar estas cuestiones, el centro de los desarrollos académicos era Francia, sobre todo por los trabajos publicados en la revista *Communications*. Interesa mencionar el acercamiento inmediato entre esta disciplina y la arquitectura, que tuvo lugar en Buenos Aires. César Janello había trabajado sobre los aspectos comunes a Lingüística y Arquitectura, si se tiene en cuenta que “La definición del arte” y “La Estructura Ausente” de Umberto Eco,

---

<sup>82</sup> “Functions and Sign: The semiotics of Architecture”

son de 1968. En 1969 Janello encargó a Gandelsonas la organización de una Cátedra de Semiología Arquitectónica. Una síntesis de cuyos trabajos fueron apareciendo en *summa* a lo largo de 1970, con lo que se demuestra el interés que pudieron suscitar dichos escritos. Estas apariciones incluyeron textos propios, en coautoría con Agrest e Indart que dictaron clase con él, un texto de Masotta, e incluso trabajos de alumnos. El acercamiento de Agrest y Gandelsonas a las discusiones lingüísticas y semióticas fue inmediato y particular. Fueron opciones individuales y excepcionales. Agrest recuerda la perplejidad que sus escritos provocaron como alumna en la cátedra de Urbanismo de Odilia Suárez<sup>83</sup>. Sin embargo, los escritos desarrollados aportaron directamente, con contenidos originales propios, a la construcción internacional del debate teórico del IAUS y fueron recibidos, leídos y criticados en ese sentido. Agrega Viñoly en su Introducción en *summarios*:

*“Estas diferencias entre las potencia intelectual de estos arquitectos argentinos y la de muchos de los arquitectos con los que ahora están emparentados, y cuya producción ha sido mucho más difundida, son reales. Yo pienso, además, que muchas de las coincidencias y de los encuentros (...) con esas otras opiniones y esos otros dibujos son solamente aparentes, y que es preciso ir a la base de esa postura explicativa para entender la importancia estratégica de esa diferencia”*<sup>84</sup>

Los trabajos de investigación sobre cuestiones de significación en Arquitectura, que en el contexto del IAUS Gandelsonas realizó junto con Eisenman y con Agrest, resultaron en la adjudicación de una beca que permitió al equipo desarrollar aspectos teóricos de esta investigación durante los dos años siguientes. El artículo que publicaron con Agrest en el primer número de *Oppositions, Architecture:architecture* (en que la mayúscula y la minúscula da cuenta de la expresión del signo desaussuriano “S/s”) manifestó la orientación de dicha experiencia crítica y teórica en aquel momento. De forma notable, la paradoja de la reflexión teórica mediante la práctica del diseño queda expuesta de manera superadora, heredera del sustento lingüístico y semiológico de su discurso. Para Agrest la distinción de la definición en términos vitruvianos por la cual teoría es toda la arquitectura menos su construcción, caduca. Es cierto que su propia experiencia, pasando primero por varias universidades y escuelas de arquitectura investigando y profundizando, tiñó esa perspectiva. Según Agrest, frente a su nueva posición, la teoría,

<sup>83</sup> Entrevista realizada a Diana Agrest especialmente para esta tesis.

<sup>84</sup> Díaz, A.; Viñoly, R. Op.Cit.

el diseño y la construcción del objeto arquitectónico *constituyen juntos* la práctica de la arquitectura. La práctica es significativa y el contexto dentro del cual la formalización y construcción del objeto arquitectónico cobran sentido. Tres son los paradigmas o verdades que Agrest entiende deben desmontarse. La verdad de la estructura, que desvaloriza el trabajo del arquitecto sobre la forma y tiende a presentar a la forma como simple resultado tecnológico. La verdad de la función, que desvaloriza el trabajo sobre los aspectos simbólicos de la forma arquitectónica y tiende a identificar a la forma como inherente a la función. Por último la verdad expresiva estilística y proyectual que desvaloriza el aspecto significativo de la forma y quiere entender a la forma como inherente a la expresividad subjetiva del “artista”. La importancia iniciática dada a este ensayo por su autora se demuestra dos veces en la Argentina. Fue publicado en *summarios* y sustentó el seminario de Agrest en “La Escuelita” en 1977. Los trabajos de los talleres de diseño de “La Escuelita” se desarrollaron prácticamente en estos tres ejes semióticos sobre los que opera la crítica de Agrest. Los que Antonio Díaz llevó a cabo asociando a los elementos estructurales columna, losa, muro como formas componibles y no desde la gramática de la tectonicidad<sup>85</sup>. Los que tanto Díaz<sup>86</sup>, como Viñoly<sup>87</sup>; y Katzenstein<sup>88</sup> desarrollaron sobre la composición de las formas con autonomía del destino de las formas compuestas. Las descomposiciones geométricas y literarias que Solsona propuso en torno al Kavanagh los dos primeros años de los Cursos, apuntando al aspecto significativo de estas geometrías por encima del simbolismo inmanente del rascacielos de Retiro<sup>89</sup>. Agrest propuso que la forma no debe ser entendida como antigua ni como moderna, sino que estaba por fuera de esa contradicción sostenida por el sistema en relación al progreso. Esta autonomía histórica por debajo de las contingencias sociales, programáticas, tecnológicas y políticas, esta suerte de inmanencia formal por dentro de dichas contingencias, habilitó el tipo de acercamiento desprejuiciado que “La Escuelita” propició, en esa senda. Se refiere aquí al acercamiento a los estilos del pasado desarrollado en los talleres de Katzenstein sobre

---

<sup>85</sup> Díaz A, “Sobre la relación interior-exterior. Ejercicio N°2” en Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. Pág.22

<sup>86</sup> Díaz, A., “De los elementos de la arquitectura” en Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. Pág.46

<sup>87</sup> Viñoly, R. “Ejercicio de arquitectura sin programa” en Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. Pág.36

<sup>88</sup> Katzenstein, R.; Liernur, J.F. “Ejercicios sobre Le Corbusier” en Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. Pág.38

<sup>89</sup> Solsona, J. “Sobre diseño y rediseño” en Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. Pág.26

las arquitecturas de los treinta, dramáticamente apoyadas en las sutiles elaboraciones en torno a las fachadas de Alejandro Bustillo y Adolf Loos, modernas sin los estilemas de la vanguardia de los veinte. Siguiendo la lectura del Agrest, el proceso de diseño y materialización del objeto arquitectónico consistía en una lectura y transformación de la construcción en un proceso histórico contrario a la posición antihistórica original de las vanguardias de entreguerras. Esta acogida del mundo histórico argumentó la posibilidad de un comienzo, de un nuevo arranque diferenciado de la banalidad de los revivals estilísticos de la arquitectura dicha post-moderna –la sospecha fantasmagórica que la crítica contemporánea cernía sobre toda posibilidad de reflexión histórica no nacionalista en este país- diferenciándose a su vez de la banalidad formal de la arquitectura de las vanguardias de la entreguerra, para las que la forma no podía corresponder a la tradición arquitectónica o a las de la historia de la arquitectura, sino que solo se definían en virtud de la “función”. Una nueva racionalidad verdadera habría de encontrarse en la inefable realidad de la forma histórica. Su iterabilidad, es decir el carácter repetitivo no original, era una demostración y una justificación. Una nueva racionalidad (llamada así como al racionalismo de los años veinte) que comprendía a su vez estrategias compositivas de otros mundos distintos de los de las vanguardias modernas por otra parte, estrategias tan falseables como las denostadas, según confiesa Díaz<sup>90</sup>.

Gandelsonas permitió ubicar estas posiciones precedentes en el contexto de las discusiones organizadas para fortalecer la identidad de las construcciones teóricas que tuvieron lugar entre Pennsylvania y New York. El ensayo “Neofuncionalismo”<sup>91</sup> da cuenta directa de dos posiciones ya identificadas como *neorracionalismo* y *neorealismo*. Con el primer rótulo circunscribe las prácticas de cierta arquitectura autónoma en tanto trans o metahistórica. En el segundo caso, las prácticas que acentúan los aspectos característicos del presente y para el cual los fenómenos históricos que ocurren en tiempo actual son inherentes y lo representan. Ambas posiciones (y por eso el sufijo “neo”) arrancan de fundamentos que ya se encontraban presentes de los dos postulados del funcionalismo que enarbolaron las vanguardias de entreguerras: realismo y racionalismo. Esta afirmación la repitió Díaz en la introducción *a-deux* del *summario*. La crítica al funcionalismo de Gandelsonas radica en la negación del significado y del

---

<sup>90</sup> Díaz, A.; Viñoly, R. Op.Cit Pág.2

<sup>91</sup> Gandelsonas, M “Neofuncionalismo” Summarios N°13 op.cit. pp.31-32



aspecto simbólico de las formas arquitectónicas por parte de esta arquitectura de los años veintes y treintas. Existió una necesidad de reintegrar las prácticas arquitectónicas de 1920 y de 1960 involucrando el desarrollo de la dimensión simbólica de la forma y la introducción de la cuestión de significado en el proceso de producción del objeto de diseño. En definitiva una tercera posición, puesto que -como bien lo planteó Frampton en su entrevista<sup>92</sup>-, de lo que se trataba era de encontrar una salida al dilema del descarte o de la necia continuidad de la arquitectura del Estilo Internacional. Algo similar ocurrió, en el medio local. A la par de las ejercitaciones teóricas sobre forma sin función y composición formal, a poco hubo de interpelarse a las formas históricas. En esa encrucijada precisa puede datarse el epígrafe de Liernur y también el viraje histórico en “La Escuelita”, a la búsqueda de una racionalidad sempiterna de la arquitectura de Buenos Aires: Díaz, La Manzana; Solsona, la Avenida de Mayo; Katzenstein, la arquitectura de los setentas; Liernur, la modernidad en los años treintas. He ahí la doble relevancia de la encrucijada manifiesta en el caso Bustillo y su proyecto para Victoria Ocampo: su clasicismo hacía explícita la tradición “lógica” del siglo XIX, su modernismo, el de las vanguardias europeas en torno al cambio de siglos. Un verdadero *object trouvé*.

Kate Nesbitt, en el prefacio de su “*Theorizing A New Agenda For Architecture: An Anthology Of Architectural Theory 1965 – 1995*”<sup>93</sup>, resumió, de manera apropiada, los nuevos paradigmas de la discusión arquitectónica. La búsqueda de la especificidad arquitectónica teórica y práctica fue permeable, sin embargo, a la influencia de los paradigmas extra-disciplinarios de la crítica lingüística francesa, la semiótica y el estructuralismo, las teorías de la comunicación y la fenomenología, el marxismo italiano y la Escuela de Frankfurt. La rápida operación mediática del IAUS produjo el consiguiente asentamiento del debate teórico en el Este norteamericano. La misión del conjunto de ediciones periódicas del Institute *Skyline, Oppositions, October* fue en parte la introducción de teóricos europeos con cuyas instituciones, como el Instituto Universitario de Architettura Veneciano (IAUV), no tenían conexión oficial, pero construyeron puntos comunes de interés: la Historia, el futuro de la Arquitectura, el consumo y la reificación de la arquitectura funcionalista, las formas racionales del pasado fundadas en su repetición, el barroco, la arquitectura racional del quattrocento, la

---

<sup>92</sup> Allen S., Foster H. op.cit

<sup>93</sup> Nesbitt, K. op.cit

significación de la forma, la autonomía, el determinismo histórico. En parte, la misión de IAUS fue la definición del perfil de un arquitecto editor, docente, profesionalista, políticamente comprometido y activo. Y este perfil, no solo será encarnado por Antonio Díaz, sino que será el perfil idealizado como el sujeto de “La Escuelita”.

Cierto es que, hasta 1973 cuando prosperaron estas iniciativas, los encargos reales escaseaban y se había estancado, o sencillamente desaparecido el interés político y privado por la reforma implícita en la arquitectura funcionalista y los modelos de la arquitectura del Estilo internacional. Las críticas encaradas desde Pensilvania y New York intentaron reemplazar el positivismo científico y reductor de la arquitectura moderna. Robert Venturi, Michael Graves y Charles Jencks suprimían la experiencia moderna y fomentaban el uso libre de las formas de la historia de la arquitectura, del barroco italiano y del Beaux Arts, en lo que por fin, volverán a llamar “eclecticismo”<sup>94</sup>. El acercamiento de los estudios de arquitectura a los nuevos capitales corporativos en el marco de una economía neoconservadora, requirió y alentó el uso de este repertorio. El mayor achaque a las vanguardias era, precisamente, la ausencia de “carácter” o decoro de las obras modernas, significado que sólo las elocuentes formas de la historia podrían devolver a la Arquitectura<sup>95</sup>. La traducción al inglés de la temprana obra de Saussure y la revaloración de la de Pierce en 1959, determinaron en parte el sesgo de las críticas a la arquitectura moderna desde los paradigmas de las teorías del consumo, de la comunicación y del lenguaje, desde las teorías de producción del significado y de las formas. La constitución de dos costados del debate y de los intereses que enmascaran, queda expuesta en forma lúcida en el extenso artículo de Mary McLeod<sup>96</sup>. El

---

<sup>94</sup> “The presence of the Past. First International Exhibition of Architecture. La Biennale” Electa, Milan 1980.

<sup>95</sup> McLeod, M. “Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism” *Assemblage* N°8 The MIT Press Ferber 1989 y Hays, K. Michael “Prolegomenon for a Study Linking the Advanced Architecture of the Present to That of the 1970s through Ideology of Media, the Experience of Cities in Transition, and the Ongoing Effects of Reification” *Perspecta*, Vol.32, Resurfacing Modernism

<sup>96</sup> “What both the activists of the 1960s and the first postmodern critics of the early 1970s were reacting to was, in fact, the evolution of modernism in the postwar decades into a routinized corporate modernism that seemed headed in two equally unpromising directions: the expressionistic excesses of a Stone or a Saarinen, on the one hand, and the “scientific” determinism epitomized by the researches of Christopher Alexander or the technological fantasies of Archigram, on the other...” “Numerous International Style skyscrapers were built in the 1950s and 1960s, when the economy was booming and, not coincidentally, when modernism had its first real opportunity to manifest itself in the United States (the Depression and World War II had severely limited private construction)”... “The dismal economy not only permitted theoretical speculation, but also further fueled perceptions of the architect's diminished social role. The result, all too familiar today, was a return to the concept of architecture as art. Architecture's value no longer lay in its redemptive social power, its transformation of productive processes, but rather in its communicative power as a cultural object.”... “To critics of the traditional Left, most notably Tomas

“*compromise*” de la arquitectura funcionalista moderna de entreguerras no sólo no estaba cumplido sino que debería ser reforzado, si acaso pudiera ser cumplido. En este sentido la continuidad de un proyecto moderno sensible a las demandas de las masas y dispuestos a responder a esa demanda, constituía la trinchera de esto que los norteamericanos llaman en inglés, “*lefties*”. En el IAUS, en la Ivy League, el proyecto de la vanguardia europea de entreguerras no estaba liquidado, pero requería una profundización de su relación con la historia de la arquitectura de la que surgiera la crítica y la superación de su rechazo. Para los críticos de la arquitectura moderna, era precisamente la imposibilidad de ser cumplido tanto como la insistencia en su cumplimiento lo que había convertido a tal cultura arquitectónica en fracaso y alienación.

Paradójicamente, este plazo de desaceleración de la obra pública urbana en los Estados Unidos, entre 1960 y 1980, corresponde al período de concursos públicos, característicos de la mayor producción de los estudios argentinos. Conjuntos habitacionales, estadios, hospitales, complejos teatrales fueron los temas concursados en cantidad y variedad, y en muchos casos las propuestas premiadas daban cuenta de modo propio y original de una puesta al día con las arquitecturas tardo-funcionalistas de Kahn (MPSGSSV), de Aalto (Baliero, Borthagaray) y en algunos casos hasta de Stirling y el High Tech (Baudizzone, Erbín, Lestard, Varas). Por la insistencia en las respuestas funcionalistas que convertía a esa alternativa en esquema remanido, por el desinterés o la incapacidad de analizar o dar formas significantes, es que Liernur identifica a éste como un período en crisis<sup>97</sup>. Puesto que solo desde un ánimo crítico y movilizador puede pensarse en la creación de un ámbito de “grado cero” como “La Escuelita”.

---

Maldonado, Kenneth Frampton, and Martin Pawley, the rejection of social engagement represented an abdication of the architect's responsibility. They criticized the split between form and social institutions as invalid and argued that a rigorous structural rationalism and functionalism were still essential to answering the mass's needs in an age of late capital.” Mc.Leod, M. Op.cit.

<sup>97</sup> Liernur, J.F. “La arquitectura en Argentina en el siglo XX”. 2001: Fondo Nacional de las Arte, Buenos Aires. Pág.328

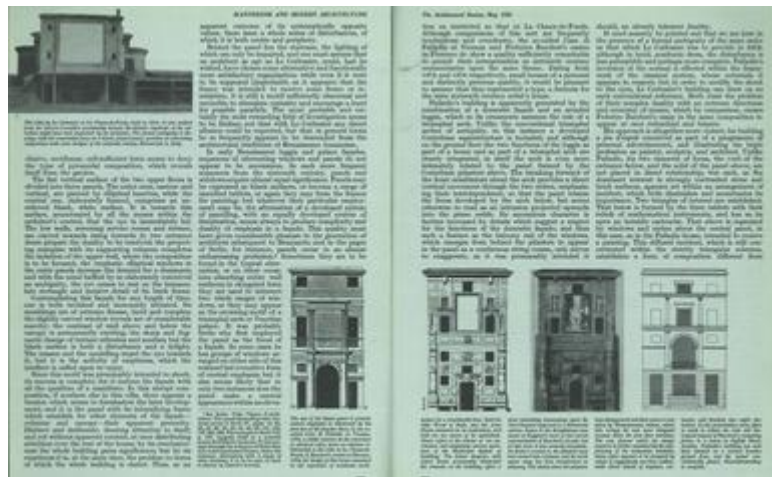
Los "Texas Rangers" c.1951  
Bernhard Hoesli, Colin Rowe,  
John Hejduk, Robert Slutzky,  
Lee Hirsche, John Shaw, Lee  
Hodgen, Werner Seligmann



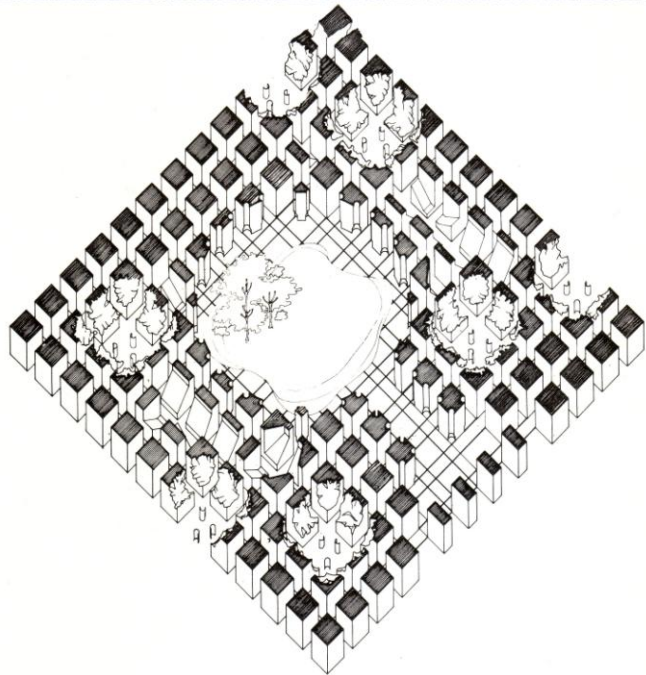
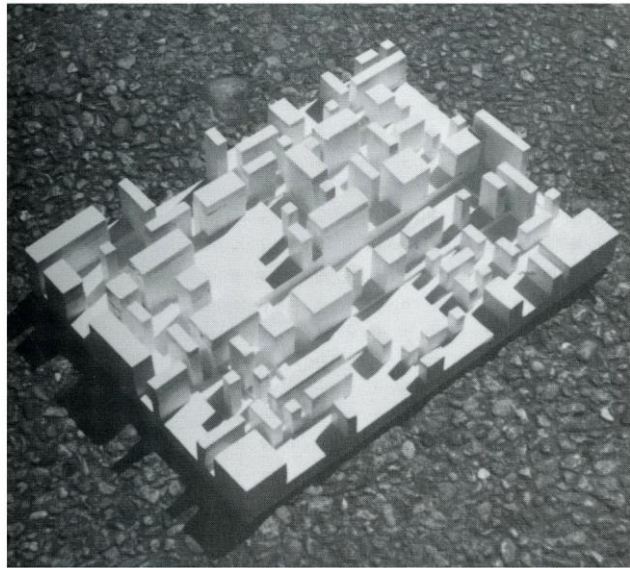
La publicación de "Las matemáticas de la villa ideal" de Colin Rowe en la Architectural Review, 1947



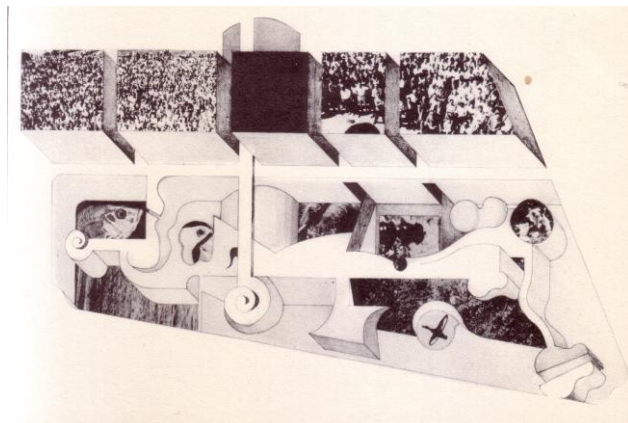
La Publicación de "Manierismo y Arquitectura moderna" en la Architectural Review, 1950



Ejercicios de composición  
 elaborados en la Univeridad de  
 Austin, Texas en el período  
 1951-1956



Ejercicios de composición  
 llevados a cabo en La  
 Escuelita entre 1977 y 1979



Kenneth Frampton  
y Peter Eisenmann  
en el IAUS



El hombre  
vitruviano por  
Cesariano: el  
emblema del IAUS



Entre otros:  
Eisenman, Agrest  
Gandelsonas,  
Vidler y Rossi en el  
IAUS



Aldo Rossi in America: 1976 to 1979 Introduction by Peter Eisenman Catalogue 2  
 Published by the Institute for Architecture and Urban Studies March 25 to April 14, 1976  
 Distributed by The MIT Press September 19 to October 30, 1979



Portada del catálogo de la muestra:  
 Aldo Rossi en América 1976-1979 en el IAUS  
 Octubre de 1979

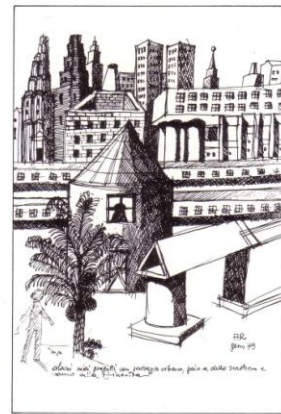
Ilustraciones a la Introducción de Eisenman al catálogo de Rossi:  
 Piranesi, Boullée, Loos. El must de la neovanguardia



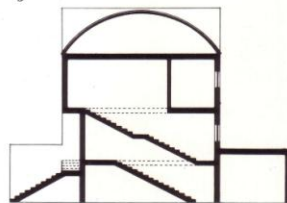
5



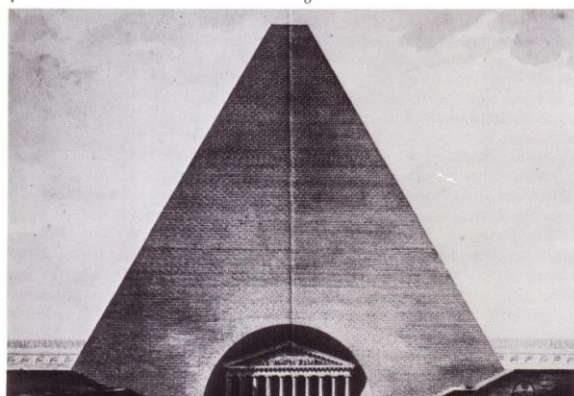
7



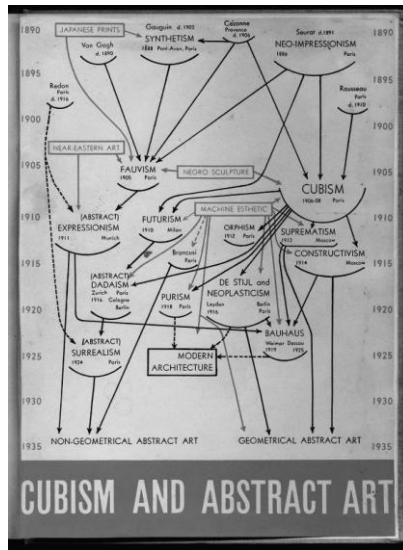
8



6



Las exposiciones de MOMA que incidieron decisivamente en la teoría de la arquitectura “Cubismo y Arte Abstracto”



“La arquitectura de la École des Beaux Arts”



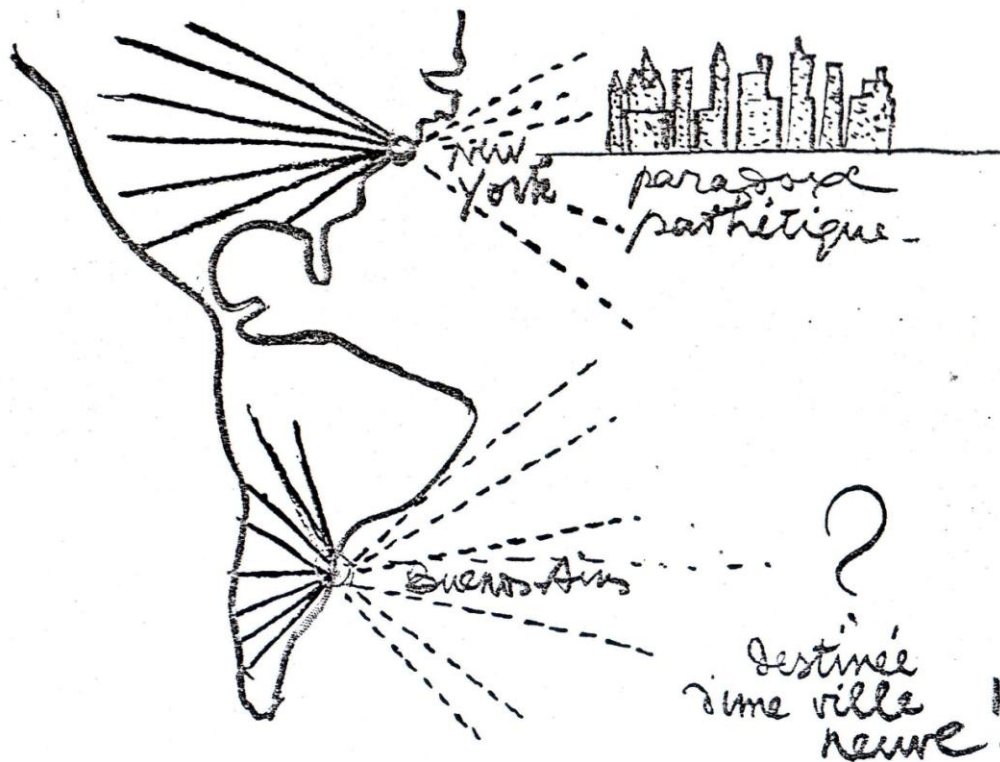
“The New City: Architecture and Urban Renewal”





### III. LA ESCUELITA DE BUENOS AIRES.

“¿SERÁ QUE DEBEREMOS DEJAR FUERA DE LA MODERNIDAD TODAS LAS ARQUITECTURAS COMPUESTAS SEGÚN EJES DE SIMETRÍA?”<sup>98</sup>



<sup>98</sup> Liernur, J.F. ¿Post?: Modernismo. Op.Cit. Pág.63

En este capítulo van a tratarse las peculiaridades y las contingencias en torno a la vida de “La Escuelita” de Buenos Aires, imaginada por Rafael Viñoly y Antonio Díaz en 1976 y planificada un año entero hasta el llamado a los cursos inaugurales en abril de 1977. El objetivo del presente desarrollo será trazar el derrotero de los años de vida de los Cursos Alternativos, sesgándolos por sus relaciones internacionales, de modo de entenderlos definitivamente como el capítulo local tributario de la construcción más vasta del debate de mediados de los setentas y los ochentas orientado a la crítica –antes que a la crisis- de la arquitectura moderna de los años entre las dos guerras mundiales. Este capítulo demuestra las razones por la que “La Escuelita” desplaza sus focos de interés a la manera de una maduración. Sus cursos iniciales, mediante ejercicios que convalidaban las aproximaciones a las construcciones teóricas contemporáneas del Este norteamericano derivan, como era de esperarse a medio camino, en debates y propuestas signados por las perspectivas locales. Como resultado y como apuesta de esas perspectivas, fueron colgados en “La Escuelita” los planos modernos de Alejandro Bustillo, que pertenecían hasta ese momento a un capítulo superado y olvidado de las prácticas arquitectónicas en el país. La mirada que la teoría de la arquitectura de los años setentas puso en los antecedentes de las vanguardias de entreguerras habilitó la indagación local y la radicó, con ánimo controversial, en la obra del más moderno de los clásicos, del más clásico de los modernos, Alejandro Bustillo. Ello en virtud de una sola obra, la casa de Victoria Ocampo en Palermo, de 1929.

Fuera de las circunstancias particulares que determinaron la fundación del IAUS en el Este de los Estados Unidos, en Buenos Aires se juzgó pertinente la participación en ese debate en tres aspectos. Primero, delimitar el campo específico de significación del diseño arquitectónico tomando distancia de las contingencias funcionales y tecnológicas como factores de determinación formal. Segundo, determinar y esclarecer el modo local en que ocurrió una arquitectura de la modernidad. Tercero, asentar un modo actual y “realista” de continuar esa arquitectura a partir de tal esclarecimiento y por encima de la práctica superflua contemporánea que remedaba lisamente las turbulencias formalistas de otras sedes. “La Escuelita” de Buenos Aires propuso una alternativa pedagógica a la que brindaba institucionalmente la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Aunque sus dos creadores, y los cuatro responsables de los Cursos invitados a sumarse en su origen: Justo Solsona, Manuel Borthagaray, Ernesto Katzenstein y Clorindo Testa, estaban desvinculados de la enseñanza oficial, “La

Escuelita” no fue planteada por ellos como respuesta o reacción al status universitario del tercer gobierno peronista. El modo en que Díaz y Viñoly insisten en la fundación de “La Escuelita” la noche previa al golpe de 1976, es un intento por desvincularse de cualquier sesgo que la considerasela clandestina o paralela. Los primeros años aciagos del gobierno de facto de la Junta Militar, la convirtieron luego, en refugio. Es innegable que las prácticas ensayadas en La Escuelita, fueron trasladadas, consumadas y perfeccionadas finalmente a la F.A.U, en vías de normalizarse, en 1983.

Desde 1966, la inestabilidad universitaria que había empezado con la del país en 1930, se intensificaba profundizando una brecha entre generaciones, entre maestros y alumnos, cuyo resultado actual fue, por un lado el despoblamiento docente forzoso pero también voluntario de las facultades y por otro, un desdoblamiento sintomático de la formación arquitectónica de las últimas décadas del país: la carrera universitaria estaba completamente al margen de la realidad, y la formación empezaba en los estudios y no en los claustros. Un autismo que, para Liernur, equivalía al del período pedagógico de las Beaux Arts<sup>99</sup>. El circuito real de formación de arquitectos “se completaba entonces, sólo en la práctica o bien en los estudios profesionales, cuyos titulares pasaban a ser así, maestros informales no institucionales.

“La Escuelita” quiso ser un espacio, final y forzosamente replegado, en el que las actividades y las discusiones arquitectónicas se centrasen sobre la *disciplina* misma, con la convicción de que el divorcio propugnado políticamente entre formación académica y práctica profesional era restañable. Si la reconcentración y el ensimismamiento disciplinar que dieron el tono de la producción en los talleres de “La Escuelita”, respondía a la condición de aislamiento y cobijo que procuraron sus aulas ante la realidad inédita de la dictadura, el objetivo crucial era reconciliar la formación y la discusión académica con las ideas prácticas y con el ejercicio profesional. En última instancia, el clima de repliegue plasmado en los años de “La Escuelita” permitió reproducir el ensimismamiento de los arquitectos del IAUS, visto por Díaz y por Viñoly en su introducción en *summarios*<sup>100</sup>, en parte debido a la especificidad de las investigaciones de éstos y a la merma de encargos que, se ha explicado ya

---

<sup>99</sup> Liernur, J.F. ARQUITECTURA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX. Fondo Nacional de las Artes, 2001. Buenos Aires. Pág.238

<sup>100</sup> Díaz, A.; Viñoly, R. Op.Cit.

suficientemente, caracterizó a los años setentas y ochentas el estado de los estudios independientes (no corporativos) de los Estados Unidos.

Como resultado de la creciente violencia pública e institucional en la Facultad de los años que van del 73 al 76 y sobre todo a partir de la intervención del fascista Alberto Ottalagano, asesor del presidente Perón primero y luego interventor de la U.B.A. (setiembre de 1974 a agosto de 1975), la posibilidad de desarrollar programas académicos organizados en sus talleres y cátedras se vio limitada por la gestión misma de sus clases. Sus intereses y actividades se nucleaban en discusiones *sui generis* sobre la emergencia de problemas de la hora: vivienda de bajo costo, intervenciones urbanas en sectores de bajos recursos, el rol del arquitecto –y de la facultad de Arquitectura- en la resolución política de las esos y otros conflictos. Ello exigió determinar, sobre la marcha, la orientación y los objetivos de los planes de estudios. Por eso, “La Escuelita” fue pergeñada, precisamente, como reconstrucción del espacio pedagógico de creación y discusión arquitectónica sobre una base teóricamente específica y referida a lo estrictamente disciplinar, actualizada respecto a las ideas –no necesariamente interesada en esas prácticas. Inicialmente se pensó en el alto perfil, con rango y funcionamiento de escuela para posgraduados, tal cual se organizó el IAUS y en esa dirección se organizaron sus talleres.

Sin embargo, el golpe de estado contra el gobierno de Estela “Isabel” Martínez de Perón implicó, en “La Escuelita”, aquél repliegue de advertencia. En caso de que las relaciones internacionales se hubiesen tornado imposibles o sospechables –en un momento en que las migraciones precisamente fueron la alternativa excluyente para muchos, tanto como el cobijo para otros- el proyecto de “La Escuelita” se replegó consonantemente y se “vuelve menos ambicioso”<sup>101</sup> para trabajar directamente en el espectro local, con Solsona y Katzenstein<sup>102</sup>. Fueron las condiciones inestables dentro de la facultad, en tanto que campo de batalla de las disputas violentas durante el gobierno de la viuda de Perón, las que habilitaron la posibilidad de una *Escuelita*. Sin embargo, no lo son menos, el control estricto que el Estado impuso sobre las sedes de circulación o producción de ideas, la censura pública y la autocensura después del golpe que derrocó ese gobierno en 1976. Hay que mencionar, entre las acartonadas

---

<sup>101</sup> Crispiani, A; Solsona, J. Op.Cit. Pág

<sup>102</sup> Crispiani, A; Solsona, J. Op.Cit. Pág

operaciones culturales oficiales de este gobierno<sup>103</sup>, el “Encuentro de las Culturas” organizado en 1977 por la UNESCO con el visto bueno del ejecutivo de facto, porque debe considerarse el episodio a partir del que las propiedades de Victoria Ocampo, donadas por ella misma (doctorada en Harvard en 1967, año de fluidas relaciones entre aquella universidad y Buenos Aires; académica de número desde 1977; muerta en 1979), pasaron a considerarse patrimonio público cultural. Al mismo tiempo, es importante para la periodización que seguirá en este capítulo, destacar el desborde que manifestó aquella misma censura pública y privada hacia 1981<sup>104</sup>, fecha que plasma un viraje demostrable en las actividades y las líneas futuras de “La Escuelita”.

Las trayectorias, la circulación y el perfil de sus dos mentores, Díaz y Viñoly, explica directamente la gestación de “La Escuelita”. Antonio Díaz egresó de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1968. Desarrolló estudios de posgrado en Italia y en el departamento de urbanismo de la Architectural Association de Londres hasta 1971. En ese lapso la capital británica fue una usina crítica, teórica y proyectual. La arquitectura británica de la posguerra produjo un fuerte impacto de modo inmediato entre los estudiantes y los arquitectos de Buenos Aires. Los textos de Banham, de los Smithson o de Stirling circulaban, incluso en traducciones domésticas, lo que demuestra el interés y la urgencia de esas lecturas<sup>105</sup>. Tempranamente, su vez, *summa* editorializa estos escritos en su colección *cuadernos summa-Nueva Visión*. En la formación de Antonio Díaz<sup>106</sup> en la U.B.A., el taller de Manuel Borthagaray cumplió el rol de introductor a una tradición moderna de segunda generación que (apenas desaparecidos Le Corbusier, Gropius y Mies van Der Rohe pero con plena vigencia del influyente Louis Kahn) incluía a Alvar Aalto, al matrimonio Alison y Peter Smithson, a James Stirling y eventualmente a los italianos del Team X. Complementó su formación liminar en el taller de Wladimiro Acosta, dentro de una línea de “racionalismo” duro de la línea intransigente de Frankfurt<sup>107</sup>. A su retorno al país, Díaz -que había logrado trabajar en estudios en Florencia y en Santiago de Chile- desarrolló una carrera profesional en el estudio Baudizzone-Erbin-Lestard-Varas a la par de su carrera docente, situación que culmina abruptamente con su desvinculación de la Facultad de

---

<sup>103</sup> Lobato, M.Z.; Suriano, J. “Atlas Histórico”. 2010: Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 4ta edición . Pág.533

<sup>104</sup> Lobato, M.Z; Suriano J. Op.Cit y Liernur, J.F. Op.Cit.

<sup>105</sup> Molina y Vedia. “Entrevista a Alberto Varas” Archivos DAR FADU UBA

<sup>106</sup> Fernandez, Roberto. Antonio Diaz. Dos Puntos. mayo de 1983, Num. 9, pag. 35/44. sucesivamente

<sup>107</sup> Íb.idem.

Arquitectura en 1974. Ha de destacarse el doble perfil práctico y teórico de Díaz que no fue del todo consuetudinario en este medio y diferenciarlo de la modalidad docente y del perfil de graduado de la facultad de arquitectura de la U.B.A.

Aún cuando Rafael Viñoly, egresado en 1969 e integrado precozmente a la oficina de Solsona, ahora MPSGSSV, no tuviera una destacada actuación docente, su apuesta fue crucial para la constitución de “La Escuelita”. Durante los “early 70’s” Viñoly había visitado varias veces el hogar de Agrest y Gandelsonas con quienes los unía una relación personal, que ya habían desarrollado sendas tesis en París y se habían establecido definitivamente en Nueva York desde 1970. En la época crucial de incorporación de éstos al IAUS y la fundación de la revista *Oppositions*, Viñoly había sido llevado varias veces al Institute por Gandelsonas. Allí le fueron explicados los objetivos y los planes que estaban siendo o esperaban ser llevados a cabo en los talleres. Durante estas visitas, Viñoly fue presentado a algunos de los artífices del IAUS: Peter Eisenman y Kenneth Frampton y sin duda, al resto de las personalidades que circulaban por el Instituto. En este sentido, reconoce Díaz, el impacto que IAUS provocó en Viñoly, pero despegándose él mismo de tal deslumbramiento. A entender por Díaz, la influencia de IAUS quedó reducida a la posibilidad de contar en Buenos Aires con un ámbito físico semejante. El IAUS, tal cual fue descrito en el capítulo anterior, es fruto del momento y de la oportunidad y los fondos conseguidos a través del MOMA para sintonizar nuevamente con las teorías de la arquitectura europea. Los arquitectos norteamericanos habían dejado de pensar en la posibilidad de una utopía funcionalista moderna por la caída de las subvenciones demócratas al bienestar estatal y no debido a una intervención represiva del gobierno como fuera posible en las universidades en la Argentina. Sin embargo, dos situaciones tan dispares determinan un mismo ensimismamiento. Hacia el final de los sesentas, el estado extremo de politización y diseminación temática de la versión previa de IAUS, las CASE, da lugar en la cabeza de Eisenman, a la refundación de una rama específica, más próxima al laboratorio que a la Conferencia permanente. “La Escuelita” y el Institute comparten fundacionalmente haber propiciado un ambiente de experimentación, encapsulado respecto de la práctica profesional.

Cuando Viñoly describió el proyecto de “La Escuelita” a Gandelsonas, éste indicó el modo en que IAUS podía funcionar como cantera de referencia. Para Gandelsonas la ciudad de Buenos Aires en particular, no revestía interés especial para el desarrollo de sus investigaciones sobre las plantas y las formas urbanas. Sin embargo, los flujos de

profesores y estudiantes que determinaron la característica operativa de IAUS, asentaba por añadidura los métodos y las prácticas del *Institute* en sedes alternativas y de eventual irradiación perfectamente compatible con el tipo de referencia que éste sugirió para la estructura pedagógica inicial y práctica de “La Escuelita”. En su rol de centro de discusión, intercambio, enseñanza y, de manera fundamental, producción crítica y teórica, el *Institute* plasmaba una alternativa al modelo pedagógico, formativo y de producción de conocimiento de la “Academia”. Una alternativa inherente y elocuente del crisol histórico de su formación. Hasta allí las analogías.

Las condiciones “radicalmente diferentes del contexto norteamericano y argentino”<sup>108</sup> y el background profesional y académico de las personalidades involucradas no permitieron, ni justificaron, una transcripción directa. Gandelsonas recomendó e insistió en la importancia del reconocimiento de esas diferencias, como constitutivas de un Instituto porteño. La alternativa consistió, según su punto de vista, en tomar como base “el capital cultural local”, la coyuntura particular, la cultura urbana, la forma arquitectónica y urbanística de Buenos Aires. La apuesta local tenía que incluir en su agenda el desarrollo de un discurso que no fuera la “traducción” de las últimas novedades sesgadas por las revistas de arquitectura. Este *hic et nunc* se distinguió, a su vez, de las iniciativas “nacionales y populares”. Se proponía destacar la importancia fundamental de la ciudad y del proyecto urbano. Esta última cuestión fue fundamental en tanto permitió el diálogo, no sólo con los trabajos que Agrest y Gandelsonas, Machado y Silvetti estaban desarrollando en el IAUS, sino con los que se estaban desplegando en otros centros como Venecia. El rol que Buenos Aires pudo cumplir como estación de una cartografía que reunió células de estudio norteamericanas e italianas, fue el de consolidación de nuevas aristas del modelo. En definitiva, ése era el tipo de relaciones que pudo esperarse que las vanguardias locales establecieran con el modelo de la vanguardia estética norteamericana<sup>109</sup>.

Finalmente Manuel Borthagaray no participó nunca de la iniciativa y Testa sólo participó de un taller en el año 1978. De modo que el cuadro docente inicial de “La Escuelita” quedó definitivamente constituido por cuatro talleres de diseño con Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly a la cabeza y se completó con Jorge F. Liernur colaborando con Ernesto Katzenstein. Solsona, Borthagaray y Katzenstein habían

---

<sup>108</sup> Estas y otros encomillados provienen de una entrevista realizada en Enero de 2011 a Mario Gandelsonas especialmente para esta tesis.

<sup>109</sup> Lobato, M.Z.; Suriano, J. Op.Cit. Pág.494-5

compartido horas de trabajo en el colectivo OAM –Organización para la Arquitectura Moderna- muy tempranamente entre 1948 y 1957. Puesta en marcha por alumnos de arquitectura y no por docentes, esta iniciativa temprana fue radicalmente distinta de la de “La Escuelita”. Sin embargo esta primera sede puso en relación a los arquitectos mencionados y al grupo con profesionales mentados del período: Amancio Williams, Antonio Bonet y Tomás Maldonado. Maldonado fue uno de los conferencistas de “La Escuelita” y en el año 1982, Amancio Williams y Antonio Díaz, confirmaban por carta la posibilidad de que el primero realizara alguna actividad ése año lectivo.

Una mirada al volante de inscripción a los Cursos de Arquitectura (como se dio a conocer “La Escuelita” de Buenos Aires en ese formulario) previstos para 1977<sup>110</sup> (el primer año lectivo), permite desplegar los puntos de partida y las metas propuestas. Con este volante, se puede ensayar aquí y ahora una proclama apócrifa, que cinco años después Díaz sostiene aún taxativamente este programa. Se trataba de cuestionar la implementación local de las nociones dominantes entonces en la producción arquitectónica desde las “ideologías post-funcionalistas”<sup>111</sup>, para utilizar la expresión crítica acuñada por Eisenman<sup>112</sup>; de confrontar aquí la realidad que produjeron dichas nociones dominantes tanto en Europa y los Estados Unidos, donde se concentró de modo más orgánico la crítica; de proponer al fin una estrategia de trabajo ajustada a la realidad local. Se plantearon tres jerarquías teóricas diferenciadas a partir de las ejercitaciones en los talleres de arquitectura: la dimensión significativa de los objetos, la cuestión de la autonomía arquitectónica y las diferentes formas de práctica arquitectónica. Dichas ejercitaciones se basaron en la creencia general de que el conocimiento arquitectónico ni se posee ni se adquiere de forma natural o mágica, sino mediante un dominio gradual e iterativo de los instrumentos y herramientas propias de trabajo. Este argumento provenía directamente del ensayo “~~arquitectura~~.Arquitectura” firmado por Agrest-Gandelsonas que inauguraba ese año la serie de escritos recopilados en el *summarios* N°13<sup>113</sup>. Hasta aquí, más o menos, los términos impresos en el volante. En el programa de los Cursos se reconocía los modelos de producción arquitectónica basados en la crítica post-funcionalista al International Style norteamericano, sin ignorar

---

<sup>110</sup> Tal cual aparece reproducido en Crispiani A. y Solsona J. “Justo Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía” Ediciones Infinito 1997 Buenos Aires

<sup>111</sup> *Ibíd.*

<sup>112</sup> Eisenman, P. “Post-functionalism” 1976: *Oppositions* 6. New York.

<sup>113</sup> Agrest,D.;Gandelsonas, M. *Op.cit* pág.5



la diferencia de ambas sedes pero con la conciencia de que podían aportar a la construcción contemporánea de pensamiento. En 1978, Kenneth Frampton encontró en Buenos Aires la tradición de una práctica contemporánea pero ecléctica, que si bien provenía de las posibilidades edilicias implícitas en el amanzanamiento regular e implacable resultaban sesgadas críticamente por ideas modernas internacionales. Se refería a prototipos idealizados por Amancio Williams y que manifiestos en la sede del Banco de Londres de Sepra-Testa y los edificios de la Universidad de Tucumán de Arascibia, Caminos, Catalano y Díaz Puerta.<sup>114</sup> Este encaballamiento de una cultura moderna traslapada, o quizás, originada en una práctica ecléctica clasicizante, todavía reverbera con el Bustillo, en el epígrafe de Liernur, pero da cuenta, sin duda, con la mención de Williams y de Testa, del *must* arquitectónico moderno que propuso Francisco Bullrich.

Los fragmentos con que se construyó el programa de los cursos de “La Escuelita” de 1977 provinieron, entonces, casi textualmente de los trabajos teóricos de Diana Agrest y Mario Gandelsonas, quienes dirigieron sendos seminarios en “La Escuelita” ese mismo año. En el mismo volante, sin embargo, dentro de la mención escueta de la trayectoria de los dos arquitectos, no hay alusión a sus activas participaciones en IAUS. Otros seminarios anunciados fueron: el de Diseño Gráfico a cargo de Carlos Méndez Mosquera y el de Diseño Industrial a cargo de Gui Bonsiepe. El diseñador y pedagogo suizo Gui Bonsiepe se encontraba en Chile cuando el golpe derroca al presidente Salvador Allende, emigrando entonces a la Argentina donde permanecerá hasta 1981. Dicha coyuntura reconoce y pone a “La Escuelita” en relación con uno de los mentores de la Hochschule für Gestaltung en Ulm cuyo objetivo era la reorganización y realización del ideal bauhausiano. Por último, estaba previsto el seminario de historiografía “Problemas de Historiografía Arquitectónica” a cargo de Marina Waisman, la arquitecta, teórica y crítica nacida en Córdoba quien aprovechó, en los años cincuenta, de la actividad docente y teórica del arquitecto italiano Enrico Tedeschi, instalado en Argentina en 1948 después de colaborar con Bruno Zevi en Roma. Así descrita, “La Escuelita” no dejó pasar ninguna de las oportunidades de agrupar a estas personalidades que participaron de diversos centros internacionales de producción de conocimiento arquitectónico. Su apertura y sensibilidad a las líneas de pensamiento

---

<sup>114</sup> Frampton, K. Introducción en “Manteola-Sánchez Gómez-Santos-Solsona-Viñoly” 1978: Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. Pp.8-11

contemporáneas, no deslumbradas por el desfile iconográfico “post-modernista”, aportó crítica y sustancia a la continuación de un proyecto “moderno” incluso aquí, en Buenos Aires.

Los cursos inicialmente se programaron entre julio y octubre de 1977, por lo que no es accidental que el número trece de la *Colección summarios*, aparecido en noviembre y que dirigió Waisman, estuvo dedicado y firmado por el elenco que, poco más o menos, participó ese año en “La Escuelita”: Antonio Díaz, Rafael Viñoly, Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Rodolfo Machado, Jorge Silveti. Este número titulado “Arquitectura crítica/Crítica Arquitectónica”, manifestó la suerte de red tendida entonces por todos los participantes entre sus bastiones de trabajo: Buenos Aires-New York y por caso, Boston. Dada la fecha de su aparición, registró el sesgo de los Cursos que de modo formal habían concluido apenas un mes antes en Buenos Aires. Los “datos biográficos” de Agrest y Gandelsonas al final de ese fascículo sí manifiestan la integración de ambos a IAUS y en el caso de Gandelsonas, de su rol de editor de *Oppositions*, “primer intento –según reza el párrafo- en EE.UU. de establecer una línea editorial de crítica arquitectónica”<sup>115</sup>. Esta edición de *summarios* debería, entonces, considerarse el medio que dió tácita cuenta de las relaciones internacionales de “La Escuelita”<sup>116</sup>.

Si una red estaba implicada a partir de las hebras que se han leído en 1977 en *summarios*, para 1981, con la edición del catálogo-anuario “La Escuelita”. *5 años de enseñanza alternativa en la Argentina 1976/1981*<sup>117</sup> en ocasión de su muestra quinquenal que tuvo lugar en el CAYC<sup>118</sup>, la posibilidad de anudarla no fue barrida definitivamente y el elenco susceptible de ser anudado se expande aún más. En primer lugar, el conjunto de objetivos pedagógicos y sistémicos que se expresan en el volante

<sup>115</sup> Colección Summarios N°13, noviembre 1977 Ediciones Summa Buenos Aires, 1977, p.32

<sup>116</sup> Dos titulares de sendos cursos de diseño del año 1977 no participaron en la publicación: Katzenstein y Solsona.

<sup>117</sup> Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. La ESCUELITA. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981. Buenos Aires: Espacio Editora, 1981. 179 Pág. Ver también: Díaz, Antonio ; Katzenstein, Ernesto ; Solsona, Justo ; Viñoly, Rafael. **Cursos de Arquitectura/77**. Buenos Aires : CAYC, 1978. 38 pag

<sup>118</sup> Esta tesis toma partido por la reposición historiográfica de la arquitectura de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX que significan los ejercicios en torno a la casa proyectada por Alejandro Bustillo, que tuvo lugar en La Escuelita. En este sentido el Laboratorio de Arquitectura y el CAYC deberán ser tratados en otros escritos. Formaron parte de él los arquitectos Miguel Baudizzone, Alberto Varas, y Jorge Goldemberg. Ver: Varas, A.: Buenos Aires: Una trilogía urbana. Nobuko. 2006: Buenos Aires. \_\_ El laboratorio de arquitectura CAYC. Buenos Aires : Union Carbide Argentina, 1984. 54 p. \_\_”Laboratorio de arquitectura: ejercicios y experiencias 1980”. Summa. octubre de 1981, Num. 167, pag. 34/40.

de 1977 son convalidados textualmente en la Introducción del Catálogo<sup>119</sup>, es decir, que la orientación de los cursos y el sustrato teórico se sostuvieron aún hasta casi el final del período activo de “La Escuelita”. El catálogo transcribe los seminarios y conferencias que se llevaron a cabo en el marco de los Cursos entre 1978 (Aldo Rossi)<sup>120</sup> y 1981 (Tomás Maldonado)<sup>121</sup>, a los que considera “mitad fundamental de la enseñanza en “La Escuelita””. La edición incluye un debate, lógicamente, posterior a las conferencias de Jorge Silvetti y Rodolfo Machado<sup>122</sup> que estuvieron programadas en 1980 aún cuando las ponencias no se encuentran transcritas. Se excluyó, por razones acaso cronológicas, las ponencias del primer año, que son las de Diana Agrest y Mario Gandelsonas. Aquí Aldo Rossi fue presentado como profesor del IUAV, Yale e IAUS. A partir de la transcripción de la ponencia de Salvador Tarrago Cid,<sup>123</sup> de junio de 1980, pueden ser concebidos nuevos nudos con la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), el Grupo 2C y su revista *2C Construcción de la Ciudad* aparecida entre 1972 y 1985, en las que Díaz leyó por primera vez los escritos de Aldo Rossi. El lugar dado a los fragmentos de cuatro de las clases de Jorge Hardoy de agosto de 1980<sup>124</sup>, señalan el reconocimiento del Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR) —el instituto dedicado al campo de los problemas urbanos y regionales creado en 1965 en la UBA con una fase de circulación por el Instituto Di Tella (ITDT). La presentación conjunta de Machado y Silvetti permitió reconocer, en el catálogo, a la Rhode Island School of Design y a la Harvard University Graduate School of Design (pero se omite el Polytechnic Institute of Zurich), respectivamente. La introducción a Maldonado, reconoció la influencia en nuestro medio, en estos años, del proyecto Bauhaus de Ulm, de la facultad de arquitectura de la universidad de Bologna y todavía, de *Casabella*, en la que además, recientemente, apareció publicado un escrito de Justo Solsona sobre el final de la arquitectura moderna, transcrito en el catálogo. Está claro que, para el perfil dado a “La Escuelita” y a sus Cursos, era impensable constituir un Instituto contemporáneo al margen de estas corrientes internacionales, intercambiando e

---

<sup>119</sup> Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. Pág. 14-15.

<sup>120</sup> Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. “Aldo Rossi. Seminario en tres clases” dictado en diciembre de 1978. Pág. 118-130.

<sup>121</sup> Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. “Tomás Maldonado. Conferencia dictada en agosto de 1981”. Pág. 167-169

<sup>122</sup> Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. “Conferencias dictadas en noviembre de 1980” Pág.163-165

<sup>123</sup> Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. “(Antonio) Tarragó Cid seminario dictado en junio de 1980” Pág.131-139

<sup>124</sup> Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. “Jorge Hardoy. Dos mil años de urbanización en América Latina” Pág.141-162

interactuando con ellos. La puesta al día que propuso “La Escuelita” no fue una transcripción, implante o traducción, sino una participación activa, mediada por las distancias, en el debate o corpus crítico actual. La inmediata incursión de Frampton en el medio local, llegando a considerar a la arquitectura de Buenos Aires como uno de los casos de la manifestación de resistencia a la crisis moderna que venía siendo producida en centros culturales desplazados de los núcleos del capitalismo; la irradiación de las propuestas de IAUS, Princeton y Harvard en “La Escuelita” a través de la presencia de sus profesores; la producción de modelos de lecturas urbanas (tal el caso de “*Buenos Aires: La arquitectura de la manzana*”) al modo que Gandelsonas llevaba a cabo en los Estados Unidos resultadas de esa irradiación y de la rápida crítica de las teorías de la *Tendenza*. Todo esto prueba que “La Escuelita” quiso plantarse como otro Bastión de una coordenada de ese corpus. Además los lazos de estas redes pueden organizarse desde el supuesto registro perdurable que “La Escuelita” quiso darse.

En virtud del trabajo de los trabajos producidos entre 1977 y 1981 puede ensayarse un desplazamiento y un despegue, periodizando las actividades desarrolladas. Tal despiece colabora para fijar la coordenada precisa en la que ocurre el episodio de la muestra de los planos de las fachadas de la Casa Ocampo, cuya propietaria, Victoria, había muerto además en esos años.

1. El bienio 1977-1978 representa un antes que dio lugar a las cinco primeras ponencias extranjeras, cumplido y sellado en este lapso el aporte liminar de las experiencias de IAUS y de Rossi.
2. El año intermedio de 1979 es un pivote en el que los talleres de diseño se volcaron a la historia (el “racionalismo” arquitectónico, Díaz; la Av. de Mayo Solsona) mientras Liernur conferenció sobre la arquitectura del presente (“La Arquitectura de los setentas”). Toda especulación didáctica en abstracto, como la de los cursos de diseño de los años precedentes, viró hacia localizaciones espaciales y temporales muy concretas: los treinta en los talleres de diseño, los setentas en el taller de crítica e historia. Díaz lo reconoce en la “Introducción” del Catálogo. En su segundo, en “La Escuelita” se tomó conciencia de que la continuidad de los ejercicios sobre manejos formales maduró

necesariamente en el sentido de una aproximación estética –es decir no funcional, no programática, no tectónica- a realidades físicas reconocibles<sup>125</sup>.

3. Los últimos dos años, se caracterizan por la diversidad de cursos y operadores, lo que permite presumir que “La Escuelita” había logrado insertarse en el contexto de la cultura arquitectónica constituyendo un episodio exitosamente aceptado por los profesionales locales. Nuevos profesionales se ponen a la cabeza de cursos diversos como –entre tantos- los arquitectos Edgardo Minond y Sandro Borghini. En 1980 mientras los talleres de diseño se repliegan a los aspectos teóricos y semánticos (los elementos de la arquitectura, Díaz; el dibujo y las ideas, Borghini y Minond), el taller de Katzenstein y Liernur se abre a la bibliografía reciente mediante la interpretación textual sobre Colin Rowe, Alan Colquhoun, Manfredo Tafuri y Demetri Porphyrios en el curso que han dado en llamar “Del Estilo en la Arquitectura”. A la par, los tópicos de los conferencias dan cuenta del interés por las representaciones de la cultura arquitectónica con pertinencia local: Jorge F. Hardoy desarrolla su seminario sobre la urbanización milenaria en América Latina, Antonio Díaz expone en clave rossiana su “arquitectura de la manzana”, Ramón Gutiérrez ensaya una introducción a la arquitectura “latinoamericana” y el catalán Tarragó expone el Plan Cerdá.

En 1981, la cuestión de la Tradición y la Modernidad, tal cual se discutía internacionalmente, se instala en “La Escuelita” (Katzenstein, Liernur). Lobato y Suriano dan breve cuenta del ablandamiento de la censura ideológica de la última dictadura<sup>126</sup>. Algunos sucesos culturales masivos desbordaron el acorralamiento, y pudo empezar a pensarse en un final democrático al presente gobierno de facto. Es el marco en que debe insertarse la exposición interna de las fachadas de la casa proyectada por Bustillo, al tiempo que Díaz arremete tanto con el racionalismo como con la manzana, Katzenstein por su cuenta inaugura la cuestión de las casas modernas y la arquitectura de los treinta de Buenos Aires. En ese mismo momento, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano examinaban el último siglo de historia cultural argentina<sup>127</sup> y pensaban en las vanguardias de las primeras décadas del 1900<sup>128</sup>.

En resumen el itinerario parece iniciarse dando a las experiencias extranjeras para, con la encrucijada latinoamericana, virar definitivamente hacia la dialéctica de la tradición y la modernidad, tal cual quedó instalada en 1981.

---

<sup>125</sup> Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. Pág. 14-15

<sup>126</sup> Lobato, M.Z.; Suriano, J. Op.cit.

<sup>127</sup> Altamirano C.; Sarlo, B. Ensayos Argentinos. 1997: Ariel, 2da Edición. Buenos Aires. Pág.11-15

<sup>128</sup> Sarlo, B. Una modernidad periférica: Buenos Aire 1920 y 1930. 1988: Nueva Visión. Pág.7-9

En un principio, el esquema dado por el IAUS, sus participantes y sus ideas se reflejaron en las prácticas de los talleres de arquitectura de “La Escuelita” con ejercicios abstractos que no podrían explicarse sino en virtud de la sintonía pedagógica con actividades similares en el Institute. El tipo de abstracción requerida en las prácticas de una arquitectura post-funcionalista que opera con herramientas críticas sobre la modernidad, indica la importancia que en estos Cursos tuvo insistir sobre “aspectos no funcionales” de los diseños, según explica Díaz<sup>129</sup>. La consecuencia fundamental de estas acciones era la continuidad de un tipo de pedagogía en torno a estos “aspectos no funcionales” subvertidos por el consumo de las ideas progresistas que generó el “movimiento moderno”. La “idea” arquitectónica fue en estas prácticas más importante que el programa, en tanto que generatriz de la forma. Así es que, el denominado “Ejercicio 2” de 1977<sup>130</sup>, propone la composición arquitectónica a partir de elementos geométricos elementales que representan abstracciones de pilares o muros como en los ejercicios de Eisenmann, siguiendo aquí la descripción que de ellos hizo de Mallgrave<sup>131</sup>. El tipo de representación, mediante axonómicas o caballerías, remeda claramente la ilustración de los proyectos del propio Eisenmann o Hejduk “tan poco copiados” en virtud de la profundidad de sus conceptos.<sup>132</sup> La axonometría, que para Eduardo Leston<sup>133</sup> permitía en cambio, una representación holística, entera, del caso arquitectónico, sin duda correspondía al gusto de la representación a tono con los New York Five. Se seguía en este caso el análisis que Colin Rowe había desarrollado en “La arquitectura de la villa ideal”<sup>134</sup>, reconociendo una fragmentación en la representación y en la mecánica del diseño y asignando a la arquitectura palladiana una clave compositiva en el corte, y a la arquitectura de Le Corbusier, en las plantas.

A partir del año 79, y durante los años 1980 y 1981, los ejercicios quedan fijados en coordenadas concretas de la ciudad de Buenos Aires implicando una maduración de la estrategia pedagógica y un decantamiento de los intereses teóricos, que aplicó directamente a la problemática local. Ese mismo año, “La Escuelita” bifurca sus objetivos, dando lugar a la especulación histórica teórica con la formación del

---

<sup>129</sup> Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. “Aldo Rossi. Seminario en tres clases” dictado en diciembre de 1978. Pág. 14

<sup>130</sup> Íb.id. pág.22

<sup>131</sup> Mallgrave, H.F. “Modern Architectural Teory” Op.Cit

<sup>132</sup> Liernur, J.F. “¿Post?: Modernismo” Op.Cit.

<sup>133</sup> En una entrevista realizada en abril de 2011 especialmente para esta tesis.

<sup>134</sup> Rowe Colin, Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos, Barcelona, 1978: Gustavo Gilli.

departamento de estudios históricos, de lo que dan cuenta los seminarios a cargo de los propios Díaz, Katzenstein y Liernur, siempre sobre cuestiones locales en torno al presente y a los años treinta.

Algunas imágenes de las obras de Rossi, publicadas en los Estados Unidos hacia 1971 habían logrado intrigar a los arquitectos de ese medio. De hecho la perspectiva a crayón del proyecto de Rossi y Braghieri de la entrada para el concurso de San Cataldo, Modena de ese año y otra docena de ilustraciones pertenecen al acervo del MoMA. Fue Tafuri, invitado por logro de Diana Agrest al ciclo por ella creado en IAUS, quien definitivamente logra insertar las ideas del milanés, al dedicarles en 1974 a Rossi y Aymonino su ponencia en ese marco. Esa gestión replica en el medio local. Los lazos que “La Escuelita” estableció entonces con el ascendente Aldo Rossi cuentan entre sus primeras y rápidas operaciones internacionales. “La Arquitectura de la Ciudad”<sup>135</sup> ya era leída y discutida en nuestro medio, casi al mismo tiempo en que lo hacía el IAUS. Los números de *Casabella* en los que Rossi colaboró en los sesentas circulaban entre los arquitectos porteños y los aportes de Rossi habían llamado la atención de Katzenstein tempranamente. No puede soslayarse que el vínculo personal y profesional que establecieron Diana Agrest y Aldo Rossi determinó la presencia del milanés tanto en Nueva York en el 74 como en Buenos Aires en el 77. “La Escuelita” quedó sesgada por la visita de Aldo Rossi, tanto como los intentos de análisis por parte de Antonio Díaz y la implementación de nuevos ejercicios que llevaron a cabo los conceptos de tipo, monumentos y tejido que proponía la tesis de Rossi<sup>136</sup>.

La primera visita de Rossi a Buenos Aires fue en 1977, dos años antes de su definitiva consagración norteamericana en la exposición del IAUS, *Aldo Rossi in America 1976-1979*, cuyo catálogo incluía un ensayo homónimo por Peter Eisenman. La visita se organizó de manera independiente con el común acuerdo de Díaz, Solsona y Katzenstein y con los oficios de Agrest y Gandelsonas, quienes le habían recomendado visitar “La Escuelita”. Díaz habría conocido los trabajos de Rossi a través de la española 2C en setiembre de 1975 y por las referencias de Rodolfo Machado. Su lectura de un ejemplar de la “La arquitectura de la Ciudad”, comprado en Buenos Aires, es posterior. El desconocimiento de la persona de Rossi, sienta la fecha de incipiente de la diseminación de la ideas del milanés en el circuito del que IAUS y “La Escuelita”

---

<sup>135</sup> Rossi, A. “La arquitectura de la ciudad” Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1982

<sup>136</sup> Crispian, A.; Solsona, J. Justo Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía. Op.Cit. Pág.105

forman parte. Es lógico pensar que, con estos preliminares, Aldo Rossi tuviera que poner en relación al IAUS con su sucedáneo local. Díaz lo testimonia, marginando la ocasión e intensidad de dichos comentarios sobre el Institute o sus mentores al espectro de las anécdotas personales. Rossi había manifestado el interés por ambos países: las metrópolis suramericanas de cuño fundacional hispano-jesuítico y las metrópolis norteamericanas contra las que sus críticos europeos disminuían los alcances vertidos en “L’Architettura de la Città”, para el milanés, eran su cabal plasmación<sup>137</sup>. La inserción definitiva de Rossi en “La Escuelita” fue a la par de una inmediata mala interpretación y banalización de esas ideas en otros claustros y en los medios especializados. Las formas que constituían la arquitectura de Rossi era sencilla de ser copiada y su repetición, podía justificarse banalmente apelando al milanés. Sin embargo, el tipo de lectura que ensayó Díaz de las manzanas de Buenos Aires, ya citada, es en buena medida deudora de su lectura de Rossi. Para el Ejercicio Avenida de Mayo de 1979, algunas “consideraciones acerca de cómo operar” son transcritas en el catálogo, y refieren directamente al sesgo benjaminiano en la teoría de la ciudad de Rossi:

*“La arquitectura es Historia ella misma, en la medida que se construye sobre la experiencia general de las propias cosas que rodean al hombre. De forma tal que toda invención que no se alimente, que no crezca de sí misma será estéril e inconsistente. Esto es el carácter progresivo de la arquitectura, en que usando la estructural formal de un hecho anterior, puede convertirse en parte de nuestro proyecto hoy”*<sup>138</sup>.

Indudablemente algunos de los ejercicios publicados<sup>139</sup> el catálogo, refieren formalmente al “realismo” *rossiano* (la particular resolución de esquina por medio de un poste cilíndrico colosal vista en la unidad residencial del barrio Gallaratese en Milán de 1970), también al “realismo” neoyorquino de la entrada del “Concurso para un conjunto habitacional en Roosevelt Island” de 1975, que proyectaron Agrest, Gandelsonas, Machado y Silvetti<sup>140</sup> (trasposición de superficies vidriadas estancas contra superficies murarias espesas, horadadas infinitamente con un solo tipo de vanos cuadrados).

---

<sup>137</sup> Agrest, Diana. Cansado de gloria. entrevista a Aldo Rossi. summa. noviembre de 1979, Num. 144, pag. 81/86.

<sup>138</sup> Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael. Op.Cit. Pág. 89

<sup>139</sup> Íb.ídem. Ilustraciones en páginas 91, 93, 96 y 97

<sup>140</sup> Agrest, D.;Gandelsonas, M.;Machado, R.;Silvetti, J. Concurso para un conjunto habitacional en Roosevelt Island” summaries N°13. Pp.20-27



El segundo aspecto que interesó de la teoría de Rossi fue su análisis y valoración de los edificios y las estructuras urbanas del siglo XIX, destacando las arquitecturas de Loos y Tessenow cuya modernidad problemática (que prescinde de los resultados formales de las arquitecturas de las entreguerras), proviene no de la ruptura metropolitana, sino de la crítica y la actuación sobre esa experiencia. Estas figuras inclasificables, al ser citadas y puestas encima de los tableros, dieron cuenta de un conocimiento sofisticado de la historia de la arquitectura moderna y una capacidad profunda de identificar rasgos de modernidad más allá de la gestualidad canónica de las arquitecturas vanguardistas de entreguerras. Finalmente, la necesidad de construir una genealogía que explicase la arquitectura del presente no a partir exclusivamente de los remedos locales de la modernidad arquitectónica europea también estuvo presente en “La Escuelita”. En el canon arquitectónico de Díaz, el punto de vista rossiano permitió recopilar las sólidas arquitecturas eclécticas y clasicistas de las últimas décadas del XIX y primeras del XX, y en este sentido, la arquitectura de Alejandro Bustillo, con independencia de las opiniones que mereció su persona, aportó ejemplos impecables, tanto como los contemporáneos modernismos de signo pintoresco, futurista o racionalista. La serie incorporó también a los edificios posteriores cuyos diseños dan cuenta de ambas tradiciones, realizados en Buenos Aires desde la segunda mitad de los años treinta hasta 1950. Se trataba en definitiva, de arquitecturas de partido, bien compuestas y mejor construidas, bien distribuidas en la totalidad del tejido de Buenos Aires, que equiparon y dieron forma al perfil metropolitano de la grilla urbana. Arquitectura de escuelas, hospitales, ministerios y viviendas de interés social, a veces a cargo de los departamentos de proyecto de las oficinas del Estado, que plasmaron una coherencia y continuidad proyectual, independientemente de la cuestión del estilo. Proyectos resueltos en base a volumetrías simples y proporcionadas, planteos funcionales eficientes, elementos de lenguaje elementales y repetidos, confirmando ritmo y carácter a las fachadas, materiales y acabados modernos, en algunos casos elegantes y con más gracia que parsimonia. Todo este material resultó la inspiración de algunas soluciones de Díaz en la senda mejor comprendida de una Arquitectura de la Ciudad. La publicación definitiva de este canon tuvo lugar fuera de “La Escuelita”, con los “Relevamientos 1984-1985”.

Referida ya la operación a que había dado lugar *summarios* tempranamente en 1977, “La Escuelita” de Buenos Aires y sus Cursos de Enseñanza Alternativa para la

Arquitectura contaron siempre con las páginas de *summa* para mostrar, publicar o abrir el debate sobre sus actividades. En 1981, su número 164 da cuenta del concurso “La Escuelita”-IANUA de noviembre de 1980<sup>141</sup> en la que está planteada una posición respecto a la recuperación del valor civil del patrimonio arquitectónico en espera. Tal el caso de los edificios del Puerto “Madero” que con el leitmotiv de la relación de la ciudad con el río, reflejan la concepción de tejido y elementos distintivos “operativos” en la trama urbana en la clave rossiana. Esto puede verificarse también en el modo de acercamiento y comprensión tipológicos de los edificios propuestos a recuperar de los proyectos premiados. Otras valoraciones similares de los proyectos premiados pueden verse a partir de las solución simétricas, incluso en clave “schinkeliana” sesgada también por Rossi, sobre todo con la inesperada impronta de fuerte trama muraria portante traslapada con otra más moderna de traza ligera, de resolución del programa nuevo, resultando en un símil del prisma cúbico, con idéntico patio descentrado, de la Bauakademie de 1831-1834. Con la paradójica salvedad, al margen, de que el prusiano se inspiró –precisamente- en los docks londinenses que visitara en 1826<sup>142</sup>). Y provienen también de ese campo: el concepto de células de repetición y gestos singulares, los acabados geométricos de las soluciones y las decisiones programáticas (residencias estudiantiles), la utilización de los conceptos más académicos de recuperación o apropiación, preferibles al de “reciclado” o “reciclaje”, términos estos más pertinentes a la práctica contemporánea pintorescamente “historicista”, popular y local. El número 188 de 1983<sup>143</sup>, se ocupó del concurso “*Summa*-”La Escuelita”” En esta entrega hubo una presentación conceptual previa por parte de jurado, declaración firmada sin embargo por Antonio Díaz. La apuesta del concurso, y del jurado, era la construcción de un discurso arquitectónico plasmado en edificios y no en palabras. De tal discurso deviene un pensamiento cuya articulación sería exclusivamente arquitectónica, es decir con formas arquitectónicas *an sich* y no a partir de la sintaxis de otros discursos lingüísticos. Esto ya se había leído, unos cinco años antes, en el texto iniciático de Diana Agrest y Mario Gandelonas, “Arquitectura, ~~arquitectura~~” publicado en castellano en 1977 en la *Colección Summarios*, cuya mención reiterada en esta tesis

<sup>141</sup> Bembassat, Gloria; Carpman, Pablo; Feld, Gabriel; Llambi Campbell, Trinidad; Mendoza, Angela; Samandjian, Jorge. **Concurso de anteproyectos en los Concursos de Arquitectura '80. Summa**. julio de 1981, Num. 164, Pág. 62/71.

<sup>142</sup> Schinkel, K.M.F.v : *The English Journey. Journal of a visit to France and Britain in 1826*. Yale University Press. 1993: London.

<sup>143</sup> Cadaveira, Enrique; Conte Mac Donell, Gonzalo; Padavecchi, Oscar; Sitler, Guillermo; Bocardo, Jorge; Roggiani, Alberto. **Concurso Summa/”La Escuelita”**. *Summa*. junio de 1983, Num. 188, Pág. 63/70.

da cuenta de la influencia y de las posibilidades conceptuales que dicho ensayo tuvo en este medio. Con ciceroniana elocuencia de corte vitruviano, Díaz sentará su definición de proyecto arquitectónico, solapadamente en términos de una tríada de buena idea, mejor partido e impecable materialización.

Instalada “La Escuelita” en su rol de producción y discusión teórica de proyectos de arquitectura, no solamente *summa* dará cuenta en exclusiva de los derroteros de “La Escuelita” *A/mbiente* N°34 de 1982<sup>144</sup>, pone en relación a “La Escuelita” la Facultad de Arquitectura de Rosario en tanto que crisol pedagógico, en un dossier completo sobre el tema de la enseñanza de la arquitectura y el diseño. A la manera de un reportaje plural, son entrevistados Antonio Díaz con Justo Solsona, Rafael Viñoly y Ernesto Katzenstein. Algunas asertaciones allí resultan aquí especialmente validas. La conciencia de que “La Escuelita” es única o por lo menos ha iniciado una experiencia alternativa de enseñanza compartida entre alumnos y profesores, entendida como producción alternativa a la del *practitioner* constructor o diseñador, que es la producción teórica. Es Díaz el que reconoce que “La Escuelita” haya sido una manera particularmente local de hacer las cosas, aun *“habiendo aportado a cosas que han sucedido a nivel internacional más de lo que se cree”*. Continúa, en lo que debe verse un fenómeno de capacidad cultural:

*“aunque hayamos hecho cosas que se parecían a algunas hechas en otras partes, más que un problema de imitación, para mí esto señala cuánto habíamos ya avanzado en el desarrollo de un cierto tipo de pensamiento. “La Escuelita” más que adoptar ha desarrollado, ha planteado ideas”* ,

Aquí, Antonio Díaz y Ernesto Katzenstein se refieren en particular a los resultados de la exposición sobre la arquitectura de Alejandro Bustillo, por cuanto ella ha representado el ambiente de “La Escuelita”: un ámbito de discusión sin prejuicio de toda la arquitectura Argentina. Aquella exposición permitió trazar el borde entre el panegírico y la provocación, a partir de la manipulación de la brasa caliente que entonces significó el mote post-moderno. Es importante la posición propia que define Ernesto Katzenstein entre el estudio de la historia por mano de diseñadores y la producción historiográfica por y para historiadores, declaración de corte tafuriano. En este sentido, los diseñadores

---

<sup>144</sup> **La enseñanza de la arquitectura. Facultad de Arquitectura de Rosario. “La Escuelita”. *A/mbiente*. octubre de 1982, Num. 34, Pág. 27/36.**

pueden acercarse “sin prejuicios” a determinada arquitectura. El acercamiento a la arquitectura de Alejandro Bustillo, en 1981 remeda a la que Rossi llevó a cabo con la arquitectura de Tessenow, en 1966, puesto que lo que se pone en valor es el proyecto, el edificio y no la persona. En definitiva, en la delimitación de su circunscripción y en la puntillosa aclaración de su pertinencia argentina, los propios integrantes y entre ellos dos de sus fundadores dan cuenta de las relaciones y lo referentes institucionales e intelectuales que han generado su particular modo de ser. Este reconocimiento solapado denota el conocimiento de las redes y las relaciones de que da cuenta esta tesis, aún cuando al día de hoy, esas relaciones sean escasamente reconocidas por estos protagonistas.

La entrevista de Antonio Díaz por Roberto Fernández en el número 9 de *Dos Puntos* de mayo de 1983<sup>145</sup> aporta más puntos de vista útiles a esta tesis porque expande sesgadamente la fuente de algunas de las ideas y de los objetivos de Antonio Díaz que refieren a sus relaciones con el pensamiento arquitectónico internacional. En este artículo la identidad con el Peter Eisenman de la proclama radicalizada del CASE que sostuvo el MoMA en 1969 antes de la formación del IAUS y con el sucedáneo Instituto neoyorquino es total: “me siento dentro del grupo...que critica al movimiento moderno, pero reconociendo muchos de sus valores”<sup>146</sup>. En cuanto a lo “nacional”, resulta desbordado por una participación de los arquitectos en este sistema de ideas internacionales, que –en el desarrollo conceptual de Díaz- no puede ser controlado concientemente. La reproducción particular de un modo o referencia arquitectónica que proviene de cualquiera de las latitudes arquitectónicas del globo, da siempre una manera actual –local y temporal- de resolver problemas reales y el ejemplo para el caso es Alejandro Bustillo, a quien Díaz atribuye en este reportaje la honestidad, corrección, sencillez e inteligencia de llevar a cabo una práctica ecléctica académica de altísimo nivel proyectual y constructivo sin complejos, sin inferioridad. La opción de Díaz por la arquitectura de Alejandro Bustillo fue diluida por él mismo. Fue el tipo de composición-collage aplicada en el proyecto para el Hotel y Casino de Mar del Plata de 1939 que atrajo a Díaz, como un gesto geometrizable fuertemente arquitectónico: el giro de 45° que presenta la matriz del proyecto respecto de la trama urbana marplatense existente, cuyos efectos son una fuerte valoración simultánea del monumento y del tejido. Aunque esta doble composición con edificio fue directamente aplicada en

---

<sup>145</sup> Fernández, Roberto. Antonio Díaz. *Dos Puntos*. mayo de 1983, Num. 9, Pág. 35/44.

<sup>146</sup> Fernández, Roberto. *Op.Cit.*

Pinamar, la plaza pública que completa el proyecto marplatense pertenece a la cultura de tratamiento parquizado, que también queda manifestada en la resolución de los interiores de las manzanas del conjunto Fo.Na.Vi Barrio Centenario en Santa Fé.

El uso realista de la historia de la arquitectura y las ciudades por arquitectos, como propone Rossi, fue reforzada con las palabras y los proyectos de los argentinos en Nueva York. El rescate de arquitectos excepcionales, alejados de las polémicas mediáticas de los vanguardistas de la entreguerra pero ensillados en polémicas culturales más vastas como Loos, o de sedes específicas, como la minuciosa diferenciación arquitectónica que propone Tessenow, determinó el aprovechamiento de la figura de Alejandro Bustillo a través de un recorte peculiar de su obra. Ese recorte, que plasmó el punto de vista particular que sostuvo “La Escuelita” sobre la modernidad en Buenos Aires, será la materia del próximo capítulo.

## Cursos de arquitectura 77

Los Cursos de arquitectura 77 tienen el objetivo común de servir como una aproximación al análisis crítico del conjunto de ideas sobre la arquitectura que estructura el modo en que la producimos. El análisis de sus formas dogmáticas, sus sistemas de normas, el origen de las distintas concepciones de la acción de proyecto y a través de este análisis pensar las alternativas de su superación.

Este curso se plantea básicamente "enfocarse" a través 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.

A través del reconocimiento de la vigencia subyacente de ese cuerpo básico de ideas en los diseños y en los modelos de su crítica es posible comprender sus límites y proponer una estrategia de trabajo ajustada a una realidad más compleja y diferente de la que produjo.

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 aparecen alineadas a partir de una ejercitación directa de diseño en la que se exhiben la mecánica interna de su proceso productivo y se remarca la convencionalidad de sus normas.

En segundo lugar, estos cursos se proponen modificar la idea generalizada de que es natural o casual la posesión y el proceso de transmisión del oficio arquitectónico y permitir desde esa modificación el acceso gradual al dominio de sus instrumentos y mecánicas de trabajo.

A pesar de las diferencias de temática y complejidad los cursos se estructuran sobre una misma operación pedagógica:

Transformar un proceso común de diseño suprimiendo, cambiando o acentuando la importancia de alguno de los elementos tradicionales que intervienen en su desarrollo (programa de necesidades, condiciones del sitio, el uso de las herramientas de representación, la información histórica, cultural, etc.)

Este procedimiento de "recorte" ó de acentuación de algunos momentos del modo actual de producir diseños permite hacer conciente la noción de que el conjunto es producto de una convención y por lo tanto que está sobredeterminado culturalmente.

Es necesario, también, explicar la importancia que tiene dentro de estos cursos una cierta insistencia sobre los aspectos no funcionales de la arquitectura, que está doblemente justificada, primero para retomar el tratamiento conciente y la pedagogía de esos aspectos no funcionales que han sido subvertidos y postergados por el resultado del consumo de las ideas más progresistas que generó el movimiento moderno; y segundo porque a través de ellos es posible re-estructurar un nivel de discusión activa y un tipo de práctica que permitan pensar nuevas maneras de la actividad proyectual.

### Cursos de diseño

3 meses, 2 reuniones por semana

**C 1**  
Tres ejercicios de arquitectura sobre la obra de Le Corbusier.  
Arquitecto Ernesto Katzenstein

**C 2**  
Tres ejercicios de arquitectura sobre rediseño.  
Arquitecto Justo Solsona

**C 3**  
Tres ejercicios de arquitectura sobre la relación interior-exterior.  
Arquitecto Antonio Diaz

**C 4**  
Tres ejercicios de arquitectura sin programa arquitectónico.  
Arquitecto Rafael Viholy

**Seminarios técnicos**  
1 mes, 2 reuniones semanales

**S 1**  
Diseño versus No diseño.  
Un problema en la redefinición de la arquitectura.  
Arquitecta Diana Agrest

**S 2**  
Arquitectura '60/77.  
Una revisión crítica de las tendencias arquitectónicas post-racionalistas.  
Arquitecto Mario Gandelsonas

**S 3**  
Lugares de invariantes en arquitectura.  
Ideas para una descripción de la ideología arquitectónica.  
Arquitecto Luis Lentini

**S 4**  
Problemas de historiografía arquitectónica.  
Arquitecta Marina Waisman

**S 5**  
Arquitectura y diseño gráfico.  
Arquitecto Carlos A. Méndez Mosquera

**S 6**  
Diseño Industrial.  
Casos de metodología pragmática.  
Gul Bonsiepe

<p><b>Condiciones de inscripción</b></p> <p>Nivel: podrán participar de los Cursos de arquitectura 77 los estudiantes y los graduados en arquitectura de cualquier facultad de arquitectura del país.</p> <p>Duración: los Cursos de arquitectura 77 se realizarán durante los meses de julio a octubre de 1977 en 2 reuniones semanales y como parte de las actividades que se prolongarán hasta enero de 1978.</p>	<p>Inscripción: la inscripción se llevará a cabo mediante el envío del cupón que se adjunta a Ciudad de la Paz 394, serán tenidos en cuenta todos los cupones de inscripción recibidos hasta el 30 de mayo de 1977.</p> <p>Matriculación y cuota de los cursos: el valor de la matriculación será de \$ 10.000.- y la cuota mensual de \$ 10.000.- Edad quedando sueltos estos valores a reajustes posteriores.</p> <p>Becas: habrá dos becados por grupos de trabajo.</p> <p>Nota: los grupos de trabajo tendrán un número máximo de 12 (doce) participantes; la selección de los participantes se realizará teniendo en cuenta al antecedente, los intereses e ideas para participar en los cursos.</p>	<p>Apellido y nombre</p> <p>Domicilio</p> <p>C.I.</p> <p>Teléfono</p> <p>Estado civil</p> <p>Sexo</p> <p>Nacionalidad</p>
--	---	---

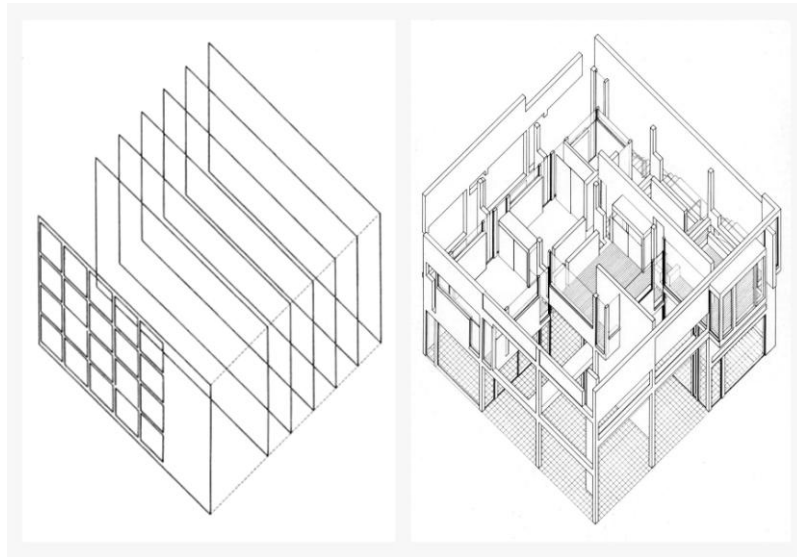
**Adjuntar**

Formación (facultad, universidad, profesores, año, clasificaciones etc.)

Antecedentes: numerar y explicar los antecedentes generales y profesionales: lugares de trabajo y actividad; publicación participación en cursos, seminarios, etc. Foto 4x4.

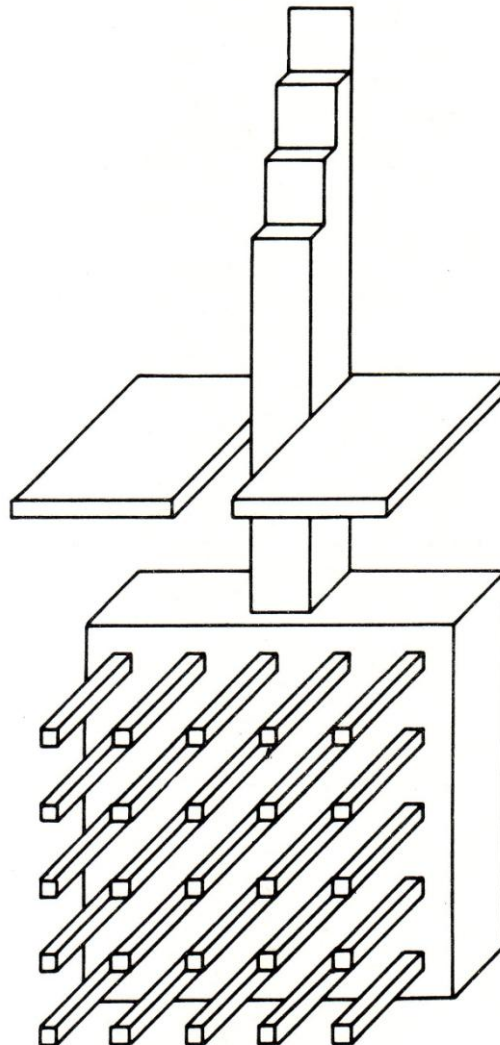
Agregar a continuación las razones por las cuales desea participar en los Cursos de arquitectura 77 y los campos de interés particular dentro y fuera de la profesión.

El volante de inscripción a los "Cursos de arquitectura" de 1977

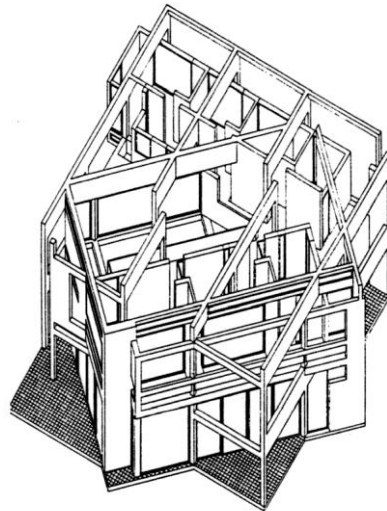


El tipo de análisis  
formal estructural de  
la Casa del Fascio de  
Terragni realizado por  
Eisenman.

Ejercicios de  
Composición  
realizados en el taller  
de Tony Díaz, 1977

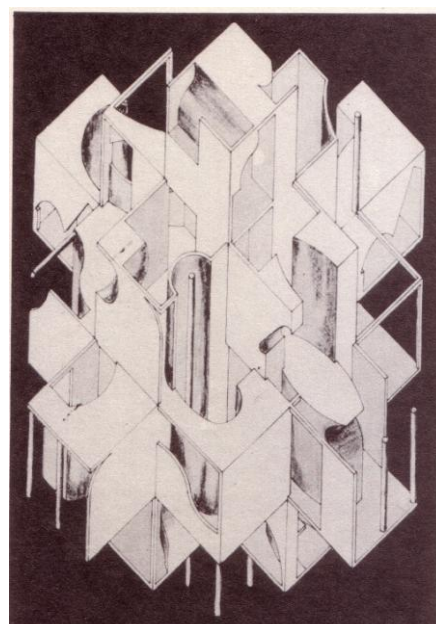
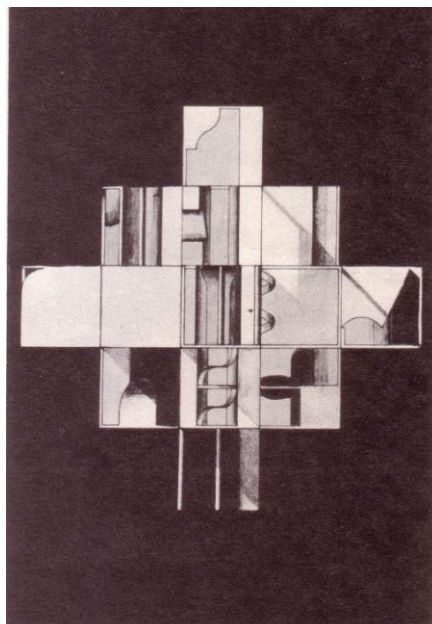
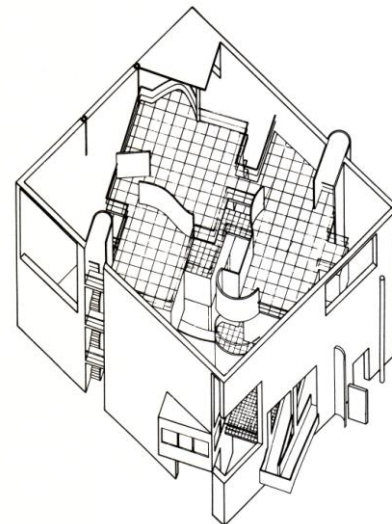
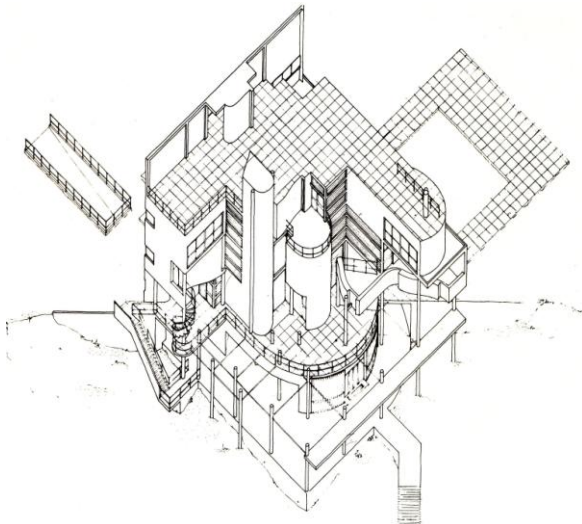


Los referentes en los talleres:  
House III de Eisenman/



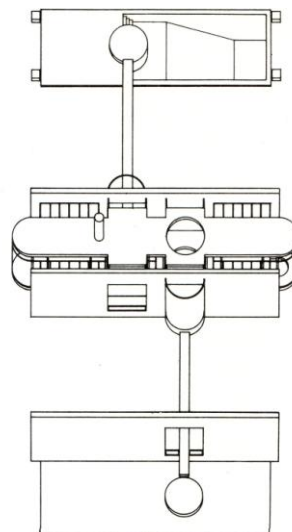
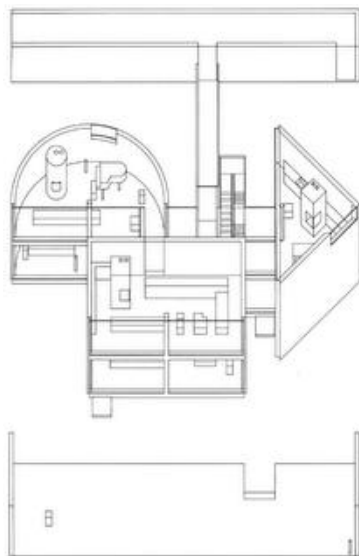
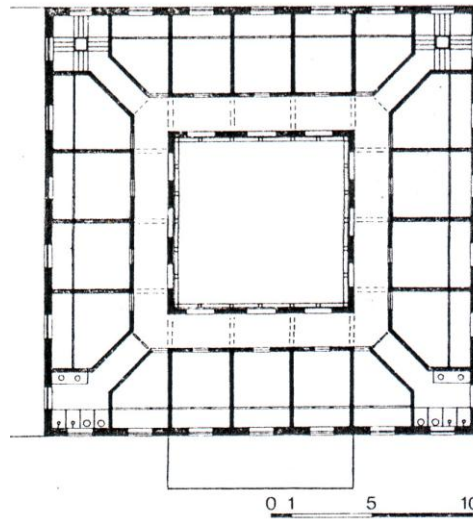
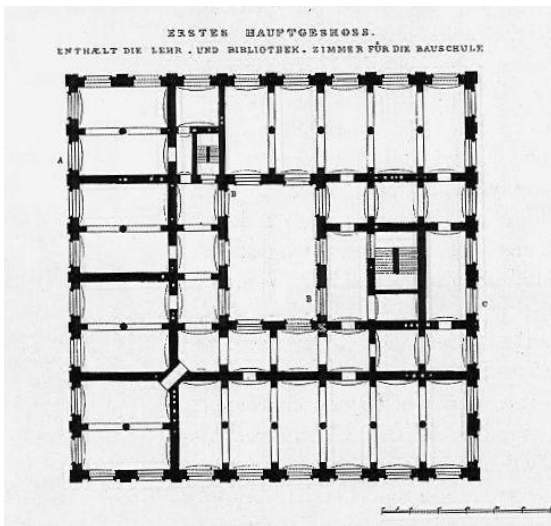
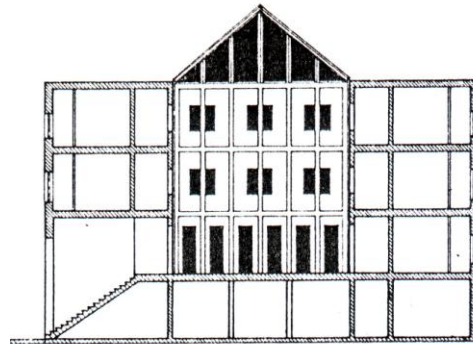
1(e). House III, 1970

Ejercicios realizados en el taller de Katzenstein  
Año 1977





Los referentes en los talleres:  
 La experiencia analógica.  
 Sc hinkel en el concurso de 1980  
 Hejduk en el taller de Díaz, 1977



#### IV. LA ESCUELITA DE BUENOS AIRES.

LA ARQUITECTURA MODERNA MUERE AQUÍ COMO EN TODAS PARTES



Este capítulo registra los modos en que la crítica, a manera de crisol, y la continuación del proyecto moderno en los años sesentas y setentas organizó los discursos de los protagonistas de “La Escuelita” dando cuenta de la tensión de lazos internacionales y de la participación local en la construcción de la teoría contemporánea. Al intentar representar la encrucijada de la cultura de la tradición y la cultura de la modernidad tal como se planteó en otras sedes académicas internacionales, se explica la emergencia del caso Bustillo en el ámbito “moderno” de “La Escuelita”. La pregunta pertinente de este capítulo es por la manifestación en el medio argentino de una “arquitectura moderna” en crisis.

Ya el epígrafe de Jorge F. Liernur, al comienzo de esta tesis, da cuenta de la posición tomada en Buenos Aires en consonancia con los debates internacionales en torno a la supresión y al rescate de la experiencia arquitectónica de las vanguardias europeas de entreguerras. Debates que, como se ha visto en los capítulos precedentes, se encarnizaron en Italia e Inglaterra después de la Segunda Guerra. Dicho debate y sus consecuencias –entre ellas el final de los CIAM y ¿el del “movimiento moderno”?- se sostuvieron aún hasta mediados de los sesentas tanto en Europa como en los Estados Unidos. La coordenada local de esta crítica al funcionalismo no eludió la discusión en torno al neologismo *post-moderno*. Liernur proponía, en el ya citado “¿Post?: Modernismo”, que el pasado en las urbes suramericanas y su arquitectura metropolitana, era *el moderno*. Dio a entender, en el mismo texto, que el paso del colonial o del neoclásico por las ciudades del sur había sido, por lo menos, pobre. En tal sentido, Liernur manifestaba que, antes que suspender la experiencia de la modernidad lanzada en la década de los años treinta, al contrario. “...nuestros grandes nudos culturales, si alguna esperanza tienen de ser desatados, ésta (esperanza<sup>147</sup>) se sitúa en el campo de la continuidad, de la maduración, de la decantación, de la acumulación, de la permanencia...”<sup>148</sup>. Con una modalidad peculiar particular en la metrópolis al sur del sur, que sienta un precedente: la rica arquitectura rioplatense de las décadas de los treinta responde acertadamente a las dos tradiciones contemporáneas: pasado (el *ne sais quois* clasicizante y francés de los iniciados) y presente (la afición aristocrática argentina por las tendencias de vanguardia europea francesa: la identidad del desnudamiento de las fachadas “modernas” con la simpleza de la pampa argentina). El

---

<sup>147</sup> Nota del autor.

<sup>148</sup> Liernur, J.F. “¿Post?: Modernismo” Op.Cit.

estoicismo intelectual que proclama Liernur en el artículo, sintoniza inesperadamente con el heroico doricismo, que no repara en sacrificios ni presupuestos, de Alejandro Bustillo-autor de *La belleza primero* y *Buscando el camino*. El entrenamiento que los arquitectos recibían en la facultad de arquitectura, su conocimiento del eclecticismo de los “estilos”, de las técnicas y los giros compositivos del sistema *Beaux-Arts*, complementó con viajes de reconocimiento de los monumentos en Europa, modeló el talento propio de esa generación de diseñadores argentinos incluso (o precisamente a por ello) dentro de las formas “racionalistas”. Este doble enrollamiento queda plasmado en la casa moderna que Bustillo construyó para Victoria Ocampo en 1929. Y tal es la perplejidad que produjo la doble condición clásica y vanguardista de esa casa, que Liernur, y como se verá dentro de poco, Wladimiro Acosta quince años antes, establecieron que ese solo ejemplo bastaba para declarar la operación como característica<sup>149</sup>.

Debe reconocerse que no muy lejos de esta barricada continuista moderna de comienzo de los ochentas, se levantó la de la pertinencia local, el patrimonio cultural, la querencia histórica, la tradición popular, el anonimato, la construcción sedimentaria y contingente de la arquitectura de la ciudad y el infaltable par *propio-ajeno*<sup>150</sup>. La puesta en crisis de un Estilo Internacional no puso en jaque el *estilo* sino al apelativo: lo *internacional*. Ello resucitó una vez más a la polémica por lo *nacional* y el carácter de la arquitectura<sup>151</sup>. Lo mismo puede decirse de las consecuencias del fin del “prohibicionismo”<sup>152</sup> moderno que pesó sobre la historia y la historia de la arquitectura hasta después de la segunda guerra en Europa. La rehabilitación histórica no solo permitió trabajar específicamente en la decantada cultura arquitectónica de las ciudades europeas, sino que revivió historicismos en clave más o menos pintoresca y romántica.

---

<sup>149</sup> Íbidem.

<sup>150</sup> Los debates críticos e historiográficos que disparó el estudio local de las teorías de la neo-vanguardia apuntalaron la construcción de otra posición, localista y pintoresca. Se la conoció ipso facto como “Nacional y Popular” y tuvo sus exegétas y sus figuras. No correspondiendo al sesgo de esta tesis, merece un estudio por separado.

<sup>151</sup> En referencia al nacionalismo de comienzos del siglo XX para la celebración del Centenario de Mayo, y al culto pintoresco de lo folklórico de los dos primeros gobiernos de Perón. Véase por ejemplo Gorelik, A.: “La Grilla y el Parque” Universidad nacional de Quilmes, 2004. y Ballent, A.: “Las huellas de la política, Buenos Aire”s, Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

<sup>152</sup> Portoghesi, P. “The End of Prohibitionism” en “The Presence of the Past-First International Exhibition of Architecture-*la Biennale*” Edizione “La Biennale di Venezia, 1980. Venecia.

En el “*Post-¿Modernismo?*” de Liernur había veredas y partisanos<sup>153</sup>. La arquitectura racionalista de entreguerras que correspondió a la voluntad de expresar una sociedad moderna con igualdad de oportunidades, fue adoptada en Buenos Aires en la vereda de la élite que conservaba el poder y plasmaba la vanguardia cultural y la diferencia. Así lo vio, también, el mismo Aldo Rossi de visita en la ciudad de Buenos Aires en 1982 y lo manifestó<sup>154</sup>: Buenos Aires es diferente de otras capitales de América del Sur por la ausencia de una impronta popular espontánea sedimentada en su aspecto urbano y en el de su arquitectura. La arquitectura de Buenos Aires, como la vio Rossi, es “esencialmente culta”.

Los capítulos internacionales, descritos en esta tesis, se apoyan en las particiones y posiciones tomadas por lo menos desde el CIAM XI de Oterloo de 1959, en sede Europea. Las trincheras italiana y británica a su modo, irradiaron y encendieron otra arista en el debate norteamericano, que fue rastreado hacia los sesentas y por sus motivaciones peculiares. Mientras la ilusión historiográfica de un continuo de arquitectura racionalista o funcionalista de vanguardia estaba volando en pedazos, todavía en 1969 Francisco Bullrich (el arquitecto e historiador argentino, autor de “La arquitectura Latinoamericana” y de los “Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana”) pudo pensar en los mismos “nuevos caminos” para la arquitectura del cono sur<sup>155</sup>. Se trataba de los nuevos caminos recorridos, no por recorrer. El Centro Cívico, el Edificio de la Gobernación y la Estación de Ómnibus de Santa Rosa, La Pampa de Clorindo Testa (1956/63), la Escuela Normal Leandro Alem en Misiones de Rivarola y Soto (1957/61) y la Sede Central del Banco de Londres y América del Sud de SEPR-Testa(1960/66) citados por Bullrich, son obras arquitectónicas impecables que señalaron los requisitos cumplidos con los que la arquitectura del país podía permanecer inscrita en el derrotero internacional de las arquitecturas modernas.

---

<sup>153</sup> Liernur, J.F. ¿Post?: Modernismo. *summa* marzo de 1981, Num. 160, Pág. 66 “Mientras en la metrópoli europea el “modernismo” era divisa, en su mayoría de una burguesía industrial en oposición a la aristocracia tradicional, y sus cuadros debían eludir, incluso, los circuitos oficiales de formación a través de circuitos alternativos...en América latina la vanguardia surge raramente de la vereda de enfrente de las élites oligárquicas dirigentes, por la sencilla razón de que tal vereda es políticamente casi inexistente.”

<sup>154</sup> Aldo Rossi: La fascinación de la copia. *Dos Puntos*. febrero de 1983, Num. 7/8, pag. 90/91.

<sup>155</sup> Bullrich, F. *Arquitectura Latinoamericana*. Editorial Sudamericana, 1969. Buenos Aires

Estos ejemplos encumbraron una tradición proyectual local, moderna y corbusierana, de la que provinieron<sup>156</sup> (con todos los avatares posibles que la arquitectura de éste sufriera a partir de la segunda mitad del siglo XX). Para Bullrich los arquitectos mencionados consiguieron, no obstante, una temprana diferenciación con los caminos del International Style. Tal fue manifestada por las arquitecturas de Antoni Bonet, las del capítulo tucumano del Grupo Austral y la de Amancio Williams. Esta diferenciación yace implícita –circularmente– en los regionalismos *tout court* de la segunda posguerra europea en mayor o menor escala. Del impacto de los hormigones a la vista corbusieranos de Marsella y La Tourette, al “*as found*” tecnológico británico de Stirling y de Alison y Peter Smithson, y al miniaturismo de los italianos Carlo Scarpa o Franco Albini, en todo caso, entre los argentinos existió una puesta al día con capacidad de transferencia de la arquitectura internacional que arrojó resultados de calidad y de interés crítico como capítulos locales de teorías internacionales.

Pero incluso este tren de transcripciones talentosas y ejemplares, cuyo logro era inseparable de la destreza individual de los autores, será una peculiaridad perdida de la arquitectura argentina. Al igual que en otras sedes, la historiografía local se vio empeñada en circunscribir cierta homogeneidad en la práctica arquitectónica desde 1930 hasta 1980. Dicha homogeneidad plasmó la dificultad para periodizar y absorber los avatares de la arquitectura en la Argentina: la transfusión de la vanguardia de los años treinta en el monumentalismo retórico de la década siguiente; la arquitectura rapsódica de los años peronistas, década que incluye el desarrollo de vanguardias como las de Austral en arquitectura y el concretismo en plástica; la arquitectura estatal e institucional de los años sesenta, los concursos y los planes de vivienda de la década del setenta. Sin embargo la conceptualización de una “funcionalismo” moderno hegemónico, fue puesto en crisis.

La crisis sucede al balance. Alentados por el cincuentenario de *Nuestra Arquitectura*, los críticos y arquitectos argentinos pudieron pasar revista al conglomerado que abarcaba medio siglo transcurrido desde el arribo de Le Corbusier a la Argentina en 1929<sup>157</sup>. Para la perspectiva crítica de ese número, la editorial de Hylton Scott mantenía

---

<sup>156</sup> Bullrich, F. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*. Editorial Blume, 1969. Barcelona. Pág.30.

<sup>157</sup> Scott, Walter. 50 años después. *Nuestra Arquitectura*. diciembre de 1979, Num. 509, pag. 4.

incólume el monolitismo de la vanguardia funcionalista. La encuentra en crisis, pero la crisis es de las utopías urbanísticas modernas cincuentenarias.

Provocados por *summa* un año después, los mismos argentinos debieron ponerse a pensar a finales del año 1980 –y por el puro fetichismo que el número cero representa en toda cronología- en los alcances de los últimos diez años de arquitectura en la Argentina<sup>158</sup>. A la puerta del infierno arquitectónico que constituye el presente para Liernur y para Eduardo Leston<sup>159</sup> en el “Comentario...” publicado en ese contexto, rezan mojones como recordatorios: Piranesi, Venturi, Rossi, Hejduk, Graves y Eisenman. Los autores asientan en los años 1966 y 1967, a la luz del conflicto norteamericano-vietnamita y poco después a la del mayo francés, una cuña que hizo saltar por los aires el templado horizonte arquitectónico, que se ha venido enfriando, para endurecerse paulatinamente desde finales de los treinta. Toda referencia fue asentada por los comentaristas, en esa década. Si en Buenos Aires pudo pensarse entonces un plan de renovación plástica y monumental firmado por Le Corbusier o realizarse rascacielos como el Kavanagh, para repetir el ejemplo que trajeron Leston y Liernur (que ponían a la ciudad en la línea de fuego de la modernidad) se declaró que, de allí al presente, el “organismo cultural” local se había deteriorado de modo progresivo y continuo. A pesar de ello, Kenneth Frampton ha podido construir un caso a medio camino entre la *high-tech*, el funcionalismo y el racionalismo, a partir de la arquitectura porteña de las últimas décadas de ese organismo cultural en “desintegración continua”<sup>160</sup>. Un canon montado a partir de sedes bancarias multinacionales, una biblioteca nacional, televisoras, rascacielos “torre”, hospitales, un centro cultural (acaso el primero).

Leston y Liernur reconocen que -potenciado aquí por el repliegue intelectual que significó la falta de derechos y libertades de la última dictadura- la arquitectura en la Argentina se había sumado al padecimiento de los efectos narcóticos disciplinarios de origen funcionalista- aquél que conformó el territorio del debate en términos internacionales<sup>161</sup>. En esta línea el reclamo a la parte local de la cruzada crítica post moderna del epígrafe, publicado en un artículo apenas meses después del

---

<sup>158</sup> Ortiz, Federico ; Lier, Raúl ; Petrina, Alberto ; Naselli, Cesar ; Leston, Eduardo ; Liernur, Francisco ; Asencio, Miguel ; Asencio, Miguel. 10 años/10 obras. Las 10 obras de arquitectura de la década 1970-1980 según los lectores de *summa. summa*. diciembre de 1980, Num. 157, pag. 37/56.

<sup>159</sup> Leston, E.R; Liernur, F.J. “Comentarios sobre 10 años de arquitectura”. *summa* Íbid.

<sup>160</sup> Frampton, K. *Du Neo-Productivisme Au Post-Modernisme 1981, fevrier. L'Architecture d'Aujourd'hui, n.213*

<sup>161</sup> Leston, E.R; Liernur, F.J. Op.Cit pág.54

“Comentario...”, es pertinente. Pertinente en virtud de una imposibilidad: la de “*ni entender ni rechazar*”<sup>162</sup>. Las alternativas para el regreso del hijo pródigo arquitectónico que plantó esta participación de Leston y Liernur en *summa*, son una puesta al día, no con las arquitecturas (lo cual además parece sujetarse a talentos innatos e individuales en la transcripción de esas arquitecturas), pero sí con las teorías en proceso, las formas pedagógicas y los debates contemporáneos en la línea que se describió en este trabajo, tanto dentro del IAUS como de “La Escuelita”. Las enumeraron: experimentación tipológica, indagación formalista, el profesionismo extremo y puntillista en los detalles y la tectónica de los edificios, calificación urbana en el mercado inmobiliario y trabajo sistemático sobre la historia urbana como memoria colectiva<sup>163</sup>. Fueron enumerados los enunciados de las obras de los autores que amojonan el texto de Leston y Liernur, ya presentados, pero particularmente, los postulados de IAUS y “La Escuelita”. Si Bullrich marca el tramo recorrido de un nuevo camino por recorrer y Frampton ha encontrado una modernidad viva y resistente en Buenos Aires, el concepto de crisis de “La Escuelita”, en las palabras de Liernur y Leston, ¿proclama, entonces, la crisis de una arquitectura ausente?

Formulándolo mejor, la crisis se había plasmado en la ausencia de una crítica, en la ausencia de construcción de un episodio teórico riguroso y en tensión, contra aquello que Leston y Liernur llamaron una “arquitectura impune”<sup>164</sup>. Implicaba condenar el desdoblamiento en práctica y teoría que caracterizó la trayectoria de la arquitectura moderna hasta la cuña histórica marcada, aquí, a finales de los sesentas. En esa dirección intentó avanzar “La Escuelita” de Buenos Aires: produciendo un acercamiento entre la práctica y la teoría (o la crítica) ejercitada como confrontación, debate y reflexión en el campo de las ideas arquitectónicas<sup>165</sup> y deslindando la práctica crítica de la práctica historiográfica. La perplejidad y la angustia de Odilia Suárez en una introducción contemporánea al edificio de Diana Agrest y Mario Gandelonas<sup>166</sup> y el desapego de Francisco García Vázquez en la suya, por el Barrio Centenario en Santa Fe, en cuyo proyecto participó Antonio Díaz<sup>167</sup>, ejemplifican el tipo de ejercicio crítico

<sup>162</sup> Leston, E.R; Liernur, F.J. *Íbid.* pág.54

<sup>163</sup> *Íbid.*

<sup>164</sup> *Íbid.*

<sup>165</sup> Fernandez, Roberto. Antonio Diaz. *Dos Puntos*. mayo de 1983, Num. 9, pag. 35/44.

<sup>166</sup> Suarez, Odilia. Edificio para viviendas, Medrano 172. *Summa*. abril de 1983, Num. 186, pag. 49/51.

<sup>167</sup> García Vazquez, Francisco. Barrio Centenario, Santa Fe. *Summa*. abril de 1983, Num. 186, pag. 52/54.



adjetivado, opuesto al conocimiento de los condicionamientos proyectuales y por debajo de las posibilidades de confrontar teóricamente o con ideas, los conceptos sobre los proyectos que se intentaba deslindar en “La Escuelita”. Para Suárez el tipo de relación libre y transparente con el suelo urbano de los proyectos modernos y las utopías de las vanguardias, hablaba más de la ciudad de Buenos Aires que el frente de ladrillos vistos –monumental sí, pero explícito- que presenta la obra de Agrest-Gandelsonas. Para Vázquez, es la obviedad del amanzanamiento urbano como plantilla generadora de ciudad, lo que invalida su uso. La “exoticidad” –y el encomillado es del tesista- de tal empleo en detrimento de alternativas experimentales más pintorescas, no proviene de la carga cultural que determina la construcción centenaria de las ciudades en el territorio argentino, ni del interés que suscita su análisis específico (que son ambos objetivos críticos planteados en “La Escuelita” dentro de la cultura impuesta por IAUS y la *Tendenza*), sino de la influencia perniciosa de literatura extranjera, inoportuna y mal leída. Para esta especie de la crítica, la víctima tácita del arquitecto es siempre la poco humana, nada específica, nunca definida y menos poética figura abstracta, numérica y fantasmal del “usuario”.

*“Seguir discutiendo como cosa importante si la arquitectura argentina adopta rápidamente o no modelos extranjeros me parece de una gran debilidad intelectual...la participación en el sistema de ideas internacionales no es algo controlable por el arquitecto en forma individual...”*<sup>168</sup>, dijo Antonio Díaz poco después y, en cierto modo, asentando el derecho a tomar parte y posición en las discusiones post modernas internacionales. La crítica, entendía Díaz, debía ponerse a la altura de estos procesos implícitos en la reproducción cercana de modelos extranjeros, como se ha citado en el capítulo anterior: *“...soluciones correctas e inteligentes para resolver problemas auténticos de (la) realidad”*. Para Antonio Díaz, este caso era –se ha dicho- Bustillo.

Liernur y Díaz se asentaron, cada uno, en un recorte particular del arquitecto argentino. Para el primero, la condición negociadora de Bustillo a caballo entre el mundo de las formas clásicas y las experiencia moderna del interior arquitectónico, como se observaba contemporáneamente en la casa de Victoria Ocampo y en la del fotógrafo Manuel Gómez Piñeyro, fue un privilegio raro concedido a la arquitectura local y acaso a la de otras metrópolis de América del Sur, cuando vanguardia cultural y oligarquías políticas coincidían. Para Díaz, fue la noble testarudez de Bustillo, quien conciente de

---

<sup>168</sup> Fernandez, R. Op.Cít.

su especificidad y de su arquitectura, repropuso machacadoramente un tipo de solución arquitectónica, convencido de que ella trascendía las contingencias, la hora y los pueblos. En particular Bustillo representa en ese caso, la clara correspondencia entre proyecto e ideas que el propio Díaz buscara durante su formación universitaria en los sesentas<sup>169</sup>. En 1984<sup>170</sup>, Bustillo representaba, para Díaz todavía, la relación directa e inmediata entre idea y arquitectura. El conjunto urbano de Hotel y Casino estatales marplatenses que Bustillo construyó en 1939 para el Gobernador Fresco, es protagonista y modelo suficiente del proyecto de Díaz para el balneario de un club privado en Pinamar. “¿Para qué más?”<sup>171</sup>. Detrás de la ingenuidad de esta analogía, sin embargo, debería poder cifrarse el rol crucial que los “monumentos” cumplen en la definición de la forma urbana y el tejido urbano y la posibilidad de esta forma de ser pensada en sede arquitectónica, de acuerdo a la teoría rossiana de la Arquitectura de la Ciudad y por fuera del alcance de los modelos matemáticos de los planificadores.

Pero, para esta doble coincidencia de agente entre Liernur y Díaz, fue necesario operar cierta construcción con la persona de Alejandro Bustillo, alineando un número particular de casos dentro de toda su obra que se detallará a capítulo seguido.

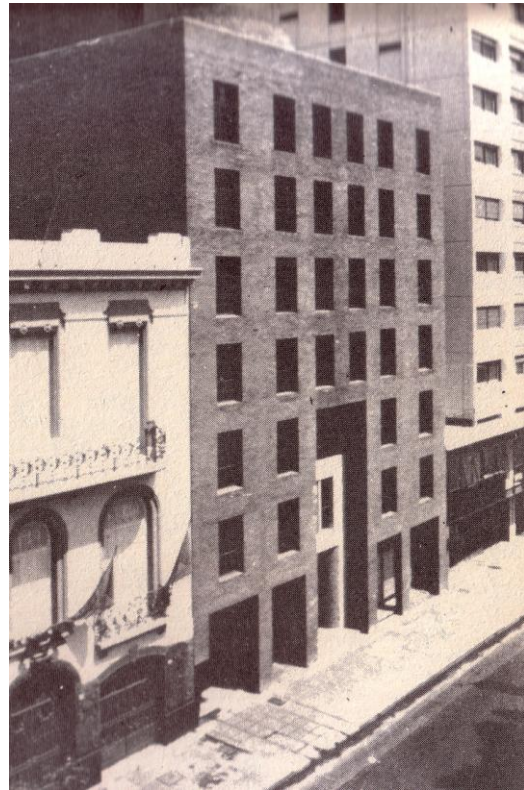
---

<sup>169</sup> Fernandez, Roberto. Op.cit.

<sup>170</sup> Diaz, Antonio. Balneario Pinamar Golf Club. Acerca de la composición con dos elementos.... Summa. junio de 1984, Num. 200/201, pag. 90/95.

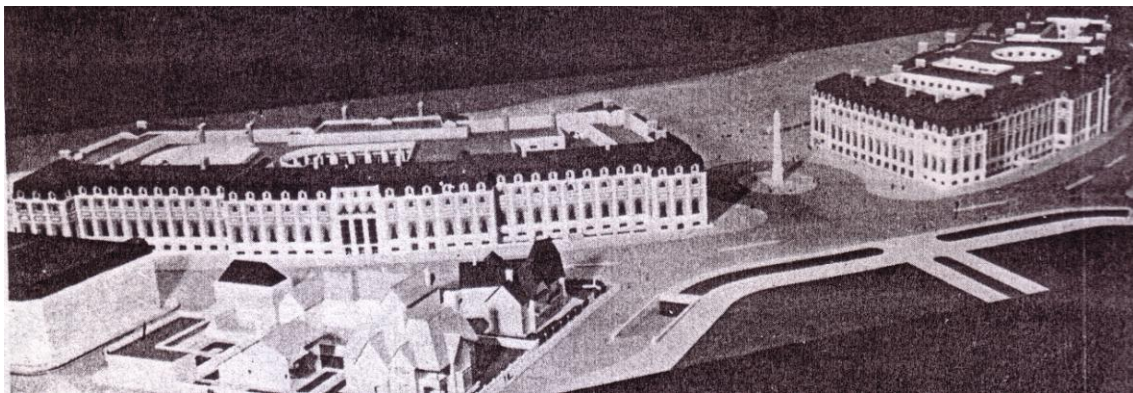
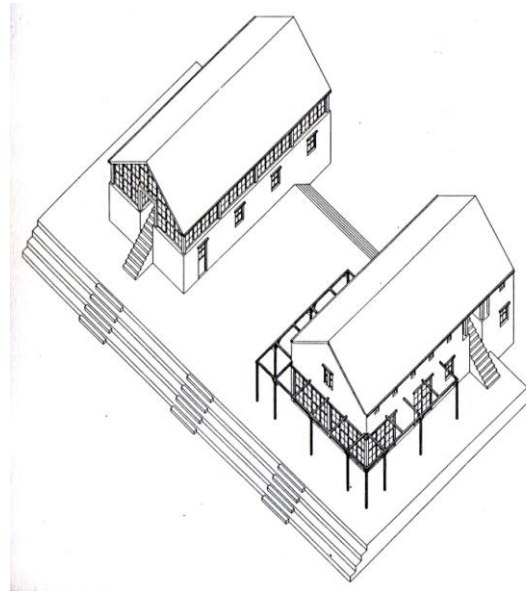
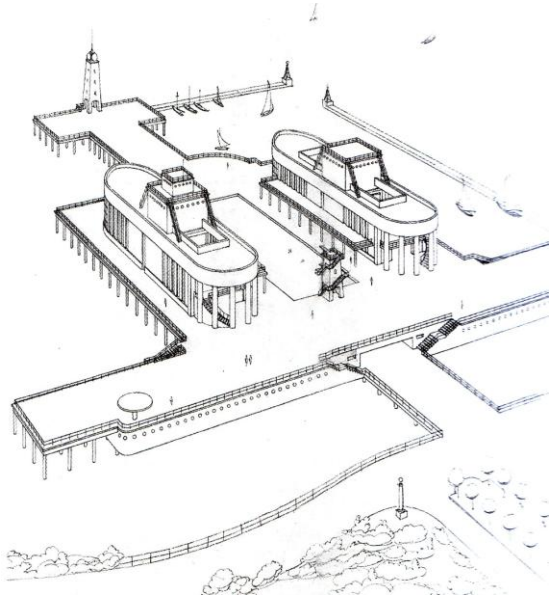
<sup>171</sup> Diaz, Antonio. Íbid.

Origen de las angustias de Odilia Suárez,  
el proyecto de Agrest-Gandelsonas  
en la calle Medrano, no reproduce el tipo de  
relación con el espacio público que favorece la  
arquitectura moderna

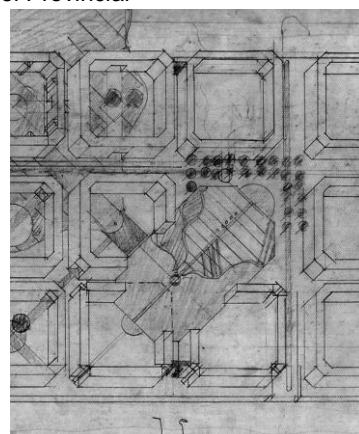


Origen de la controversia para García Vázquez,  
El barrio Centenario, Santa Fe, repropone la forma  
de la "manzana" en detrimento de morfologías más  
pintorescas y eficientes.





Tony Díaz y Alejandro Bustillo. Acerca de la composición con dos elementos.  
Plâce Vendôme/Proyecto de Balneario en Playa Grande/Balneario Golf Club Pinamar/  
Casino y Hotel Provincial



**V. ALEJANDRO BUSTILLO**

**“...HAY QUE RECORRER DOS VECES SU HISTORIA”.<sup>172</sup>**



---

<sup>172</sup> Zevi, B. “Erik Gunnar Asplund” Ediciones Infinito, 1957, Buenos Aires Pág.9

En este capítulo se trata un sesgo particular del fragmento de la obra de Alejandro Bustillo proyectada en los treintas. Clasicista y serena, noble y sencilla ésta es la arquitectura que en 1980, fue tenida por moderna. Y a través de la palabra escrita del mismo Alejandro Bustillo se da lugar, además, a la voz del arquitecto, para quien su propia obra no solo manifestaba la condición nacional de su arquitectura clásica, sino además el carácter imperecedero, y por eso moderno, de tal clasicismo. Toda la operación desarrollada en “La Escuelita” sobre Alejandro Bustillo giró en torno a la casa de V.Ocampo, lo cual se dijo ya suficientemente. La familiaridad entre ese proyecto y algunas fachadas de proyectos similares de Adolf Loos, fue argumento suficiente para manifestar en 1981 semejante deslumbramiento. Quiere decir esto que, el viraje que tal proyecto, repudiado por su autor, produjo sin embargo en su obra no fue tenido en cuenta en “La Escuelita”, pero sin embargo la percepción actual de tal viraje en esta tesis es heredero de ese cruce producido en los talleres de Katzenstein.

*“Es notable –dirá Wladimiro Acosta, el vanguardista argentino nacido en Rusia y emigrado en al país en las primeras décadas del siglo pasado- el hecho de que uno de los primeros edificios modernos de Buenos Aires no fue una casa colectiva ni una vivienda popular. Fue un petit-hotel lujoso surgido por iniciativa de una dama que ejercía el liderazgo intelectual del país. Curiosamente para proyectar esta obra moderna se eligió a un arquitecto especialista en “estilo francés”<sup>173</sup>. La cita, tomada de Vivienda y Clima, permite organizar algunas ideas sobre lo moderno, disponibles en Buenos Aires en 1930. Una, la más evidente, es que Wladimiro Acosta no quiso señalar como modernas a ninguna de las experiencias de viviendas colectivas y de interés social que fueron construidas en Buenos Aires desde las primeras décadas del siglo XX, como resultado de la preocupación en este campo de actores diversos. Al margen de sus soluciones tipológicas, constructivas o económicas, fue el lenguaje ya pintoresco, ya ecléctico con que se resolvió sus fachadas, lo que se encontraba bien alejado de las afinidades modernistas del ruso<sup>174</sup>. La segunda es aquella que instaló ya la noción de*

---

<sup>173</sup> Acosta, W. “Vivienda y Clima” Ediciones Nueva Visión, 1976. Buenos Aires

<sup>174</sup> No se habrá de enumerar aquí los ejemplos de vivienda de interés social que pueden mencionarse desde por lo menos la promulgación de la Ley Cafferatta y la consecuente creación de la Comisión Nacional de Casas Baratas desde 1915 hasta 1929 fecha de la obra que se menciona en la cita de Acosta, pero a modo ilustrativo si se revisa lo actuado en función de este marco de incentivo y promoción, se

que, a partir del caso de la casa Ocampo, la arquitectura moderna respondió a la iniciativa privada y al gusto de la antigua burguesía terrateniente porteña y no a los altos ideales de una revolución corporativista, reformista o estatal. Es decir, un *estilo*. La casa de Victoria Ocampo en Palermo inaugura, ella misma, una lista de nueve obras de las realizadas entre 1929 y 1937 entre las que se incluyen aquellas que más perplejidades produjeron, medio siglo después, sobre la paradoja de un borde polémico intrazable entre una arquitectura clásica y otra modernista. Borde no constituido sino por lo que ambas tradiciones construyen en común. Acosta –como se ha citado- asentó en él, refunfunando, las razones de un naufragio seguro.

Hasta el *petit hotel* moderno de la escritora, apenas la fachada de un solo proyecto de casa de renta de 1928 en la calle Vicente López en Buenos Aires encargado por Enrique García Merou permite anticipar el tipo de solución que Bustillo adoptó la década siguiente: tendencia a homologar anchos de vanos y llenos, ventanas de dintel recto prácticamente sin arquivado y el alisamiento notable del relieve del muro de las fachadas. Así, los frentes de Bustillo, comenzaron a desprenderse de los remedos tectónicos en jambas y arquivados y las jerarquizaciones de la composición *Beaux Arts* en antepechos y entrepaños, para volverse geométricas y abstractas. No puede soslayarse tampoco, que incluso estos emprendimientos se medían en términos de explotación de las máximas posibilidades de renta de los lotes y ello contribuye a determinar, también en Bustillo, las dimensiones definitivas de los locales y sus partes. Bustillo incorporó los elementos de una nueva sintaxis arquitectónica a partir de su experiencia en sociedad con el arquitecto francés Charles Georges Raymond, su interlocutor parisino para los encargos de la familia Tornquist construidos en París entre 1927 y 1929<sup>175</sup>. Uno de esos encargos, el inmueble de la calle Jean Goujon, muestra ya la fachada compuesta con un único tipo y tamaño de ventana, muros lisos, cornisas y moldurones prismáticos sencillos y las diminutas herrerías en los balcones. El proyecto resultó así un frente prácticamente plano, cuyo cuerpo central está acentuado por

---

encuentra la diversidad de objetos y modalidades posibles de gestión y coexistentes: Casas construidas por instituciones de bien público: Cooperativa La Paternal, El Hogar Obrero, Unión Popular Católica, entre otras. Casas Colectivas construidas por la comisión misma, en total cuatro. Casas construidas por la Municipalidad por la Compañía de Construcciones Modernas, unos 10 predios de gran área parcelados, con viviendas individuales en las zonas de Floresta, Caballito y Flores. Los tres conjuntos de Fermín Bereterbide en Flores, Chacarita y Palermo (no construido), para citar algunos.

<sup>175</sup> Levisman, M. “Bustillo. Un proyecto de arquitectura Nacional” ARCA, 2da Edición. Buenos Aires 2010, Pág.90

repliegues del paramento que forman pilastras y aquel frontis ciego, que Bustillo aplicó luego de modo sistemático en Buenos Aires en proyectos posteriores. La planta baja adquirió la forma de basamento de uso comercial, de un solo piso de altura, con las grandes vitrinas de los locales a la calle, enmarcadas por molduras en piedra natural. Una respuesta que Alejandro Bustillo sólo volvió a aplicar en la esquina de la CHADE. El plano definitivo de la fachada de la calle Jean Goujon proponía ya el tipo ambiguo de entretejido entre basamento y balaustrada del primer piso que Bustillo aplicó en el edificio de la esquina de la calle Posadas. La solución construida es mucho más convencional.

La casa del Barrio Parque, en sí misma, es un excursio formal en la trayectoria de Alejandro Bustillo. Muchas de las soluciones adoptadas allí remedaban algunos estilemas contemporáneos de las *villas modernes* del Banlieue Ouest parisino<sup>176</sup>. Los frentes recedidos de los pisos altos y las barandas horizontales de tubos metálicos se vieron ya en la Villa Auger-Prouvost construida por Robert Mallet Stevens en 1925<sup>177</sup>. El ingreso por debajo de un profundo semicubierto, resultante de la terraza del piso inmediatamente superior, provenía sin duda de la Villa Noailles en Hyères de 1923, aunque no la columna cilíndrica notable sobre la que apoya en Palermo. La ventana estrecha y vertical de la escalera aparecía también en la del Hôtel Collinet que el arquitecto francés proyectó en 1926, y la verja de hierro del jardín y la disposición delantera de éste recuerdan a las de la Villa Ocampo. El mismo motivo exterior puede apreciarse en el Hôtel Heim de Gabriel Guevrékian<sup>178</sup> de 1927, que lucía además los balcones corridos con parapeto de mampostería blanqueada que se observan hoy en el frente sudeste del proyecto de Alejandro Bustillo. Todos los proyectos posteriores que se listan aquí intensificaron la operación de aligeramiento lingüístico de otro tenor, por la que quedaron de lado los excesos y el detallismo de tenor arqueológico del que valió Alejandro Bustillo en los proyectos de la década anterior. Se tiene en cuenta que el proyecto de la Casa Ocampo está encaballado entre los encargos de Ernesto Tornquist y obras como el Hotel Continental en la “Diagonal Norte”. Las analogías que plantea este listado en esta tesis resultan más plausibles que otras desarrolladas en “La Escuelita”

---

<sup>176</sup> Lyonnet, J-P; Desmoulin, Ch. *Villas Modernes. Banlieue Oest 1900-1939*. Editions Alternatives. 1997 París. Pág.42, 46, 68.

<sup>177</sup> Robert Mallet Stevens (1886-1945), arquitecto, decorador, diseñador y escenógrafo se graduó en 1919 en la Ecole Spéciale d'Architecture de París. La Union d'Artistes Modernes lo ha vinculado a Charlotte Perriand, Le Corbusier y Jean Prouvé.

<sup>178</sup> Gabriel Guévrékian (1892-1970), arquitecto y paisajista francés. Su carrera lo relaciona con Joseff Hoffman Henri Sauvage, Robert Mallet Stevens, Le Corbusier y Siegfried Giedion. Participó de los CIAM dese 1928 a 1932



entre las fachadas de Alejandro Bustillo y de Adolf Loos –aún cuando las casas comparadas de uno y otro se asemejen de modo sorprendente. Por un lado Noailles, Guevrekian y Mallet Stevens pertenecieron al círculo de relaciones de Ocampo y Bustillo. Mientras que las casas comparadas por Katzenstein en 1981 fueron proyectadas por Loos en Praga y Viena. Las comparaciones realizadas en “La Escuelita” son más elocuentes de la línea teórica desarrollada allí que de las afinidades contemporáneas de Alejandro Bustillo. Lo que podría tomarse entonces, como debilidad historiográfica, permite destilar las operaciones y relaciones propias de los protagonistas de “La Escuelita”. La genealogía loosiana atribuida a la casa moderna de Victoria Ocampo tiene que ver, finalmente, más con las lecturas contemporáneas de autores como Rossi y su rescate de personas controvertidas de la historiografía de la arquitectura moderna como Tessenow y Asplund, que con la biblioteca y los carnets de viaje de Alejandro Bustillo.

Alejandro Bustillo concluyó una etapa “francesa”<sup>179</sup> de su carrera, sacudiendo todo ornamento de las fachadas de otro proyecto de casa doble encargado por Ramos Mejía en 1930, en Palermo. A cada lado de la fachada, un portal con arco rebajado, sin siquiera remedo de clave ni dovelas, como era usual en esta tipología de vano, señala precisamente tal operación de superación ornamental. Este mismo procedimiento se había aplicado e intensificado hasta la parodia en el proyecto de la fachada de la casa para el fotógrafo Gómez Piñeyro en Villa Urquiza de 1931. La intensidad de los paramentos lisos, las aristas rectas y afiladas de los vanos y las cornisas, la ausencia de toda alusión a los almohadillados, hacen dar a esta casa la impresión de que perdió todos sus ornamentos o aún los espera. El frontis rematando la composición, ausente de todo elemento lingüístico, alusivo o decorativo, reproduce el efecto de los arcos rebajados del ejemplo anterior. Las nerviosas barandas metálicas de los balcones son la matriz elemental y abstracta de una balaustrada ausente. “...*Una casa clásica y moderna a la vez; –dice Bustillo como si el proyecto debiera serlo simultáneamente, o compartir ambas categorías fuese una virtud- podría haber sido una casa común, pero el agregado de algunos elementos como el frontis de la fachada, la hicieron distinta. El contrafrente podría haber sido de Le Corbusier...*”<sup>180</sup>. El frontis había aparecido ya

---

<sup>179</sup> Levisman, M. Op.Cit, Pág.170

<sup>180</sup> Levisman, Op.Cit. Pág. 171

problemáticamente en la fachada del a Rue Goujon, y pudo ser impuesto por Bustillo a su socio francés no sin dificultad<sup>181</sup>.

La diminuta casa en el barrio de Caballito para el amigo del arquitecto y escultor José Fioravanti de 1930, y el rascacielos monumental para la CHADE en la “Diagonal” de 1934, ambas tan dispares, ponen de manifiesto una nueva operatividad modernista a partir de la composición “telescópica” de prismas, en que el paramento de la fachada adquiere una densa profundidad gracias al rehundimiento dramático de los vanos. Este rehundimiento fue acentuado por las moldurados y almohadillados, que se han condensado al modo de cintas prismáticas ciñendo los volúmenes esbeltos de los drapeados frentes a diferentes alturas. La solución de las vitrinas comerciales de la planta baja recuerdan a las ensayadas en la planta baja del edificio para Ernesto Tornquist en el 8<sup>em</sup> *arrondissement*. El modo en que los vanos de la casa del escultor se abstraeron de toda connotación tectónica y sintáctica –cuatro vanos, tres de ellos son distintos entre sí- y adquirieron en virtud de la marcada profundidad una tridimensionalidad más que una forma plana, parecen provenir de motivos “americanistas”<sup>182</sup> para seguir el punto de vista de Shmidt. Pero permiten a la vez pensar en Claude-Nicolás Ledoux, el arquitecto del siglo SXVIII, él mismo a caballo entre el Antiguo Régimen y la Revolución, en sus proyectos curiosamente también para oficiales: la Casa para los guardas del Río, Casa para los leñadores, Casa para los guardias rurales. De ningún modo Ledoux tiene que ver con la Arquitectura de Bustillo, pero la similitud correspondo de forma exclusiva a las miradas posibles del rescate de ambas obras, en sedes diversas en el período que abarca esta tesis<sup>183</sup>.

También los tres próximos casos habrán de ser vistos en virtud de su probable impacto en los ochentas. Los lujosos pisos de la esquina de Posadas y Schiaffino, el edificio de renta en la calle Guido y el “palacio” Devoto, en la esquina de Ugarteche y Av. Libertador, todos construidos entre 1931 y 1935 en Buenos Aires, presentan la intensificación de los procesos proyectuales que se insinuaban en el encargo de García Merou que ha sido mencionado más arriba.

---

<sup>181</sup> Levisman, M. *Ibíd.* Pág.94

<sup>182</sup> Levisman, M. *Ibíd.* Pág.461

<sup>183</sup> Por ejemplo, La tesis de Emil Kaufmann de 1933 “De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma” fue publicada en castellano en el año 1982 y este es solo un ejemplo. Kauffmann, E. “De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma” Gustavo Gili, 1982, Barcelona. Kaufmann, E.; Blaquer, X.; Erouart, G.; Teyssot, G.; “Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu” Editorial Gustavo Gili, 1980, Barcelona.

El proyecto de casa multifamiliar para Ramona Aguirre de Ocampo en la calle Posadas de 1931, debía tratarse de un edificio “clásico” al gusto de su propietaria, hecho de la manera más sencilla posible tal cual lo interpretó el arquitecto<sup>184</sup>. La versión definitiva, en contraste con uno de los bocetos preliminares, presenta una solución en la que antepechos y entrepaños adquieren, dramáticamente, el mismo tenor. Constituyen así una matriz homogénea con un solo tipo de ventana, aún cuando la proporción de éstas es esbelta al uso de la tradición francesa. Una *balaustrade* de albañilería en las ventanas del primer piso aumentan la altura del basamento, excesivamente comprimido en el frente del ingreso en un forzamiento lingüístico que subraya las contradicciones del academicismo. Este tipo de sutil entretejido compositivo con elementos que tanto parecen pertenecer al basamento como al fuste del edificio, mejorando las proporciones de ambos sin comprometer las alturas asignadas a cada piso, ya había sido ensayada en el proyecto de la *rue Goujon*. Las contingencias del lote determinan que de un punto a otro de la fachada sobre la calle Schiaffino de aguda pendiente, en la diagonal de la base el edificio pierda su basamento, lo que colabora con su naturaleza abstracta hiperreal. En el cornisamiento, el frontis simplificado que también provienen del proyecto parisino de 1927 y la mansarda pierden cohesión en la composición y no cuesta abstraerse de ellos. Bajo la luz meridional, la mansarda oscura no logra contrapesar el desarrollo rotundo y geométrico del fuste de la composición y el edificio tiende a percibirse de un modo confusamente moderno. El “palacio” construido en 1935, cerca del Rosedal de Palermo frente a la Plaza Alemania, presenta una fachada en la que los ritmos de aventanamientos se han homogeneizado tanto en cada piso como en toda la altura del edificio. El plano de fachada del proyecto ha dramatizado las sombras de algunas pilastras y relieves en el plano del frente, pero el edificio construido se destaca aún por la regularidad de la matriz abstracta y homogénea que presenta su alzada principal, nuevamente, con un solo tipo de ventana, aunque enmarcada en este proyecto con una moldura prismática. Dicha sobreimposición se intensifica aún con el contraste que producen las delicadas, casi absurdas herrerías de balcones y terrazas. En ambos proyectos, el partido corresponde al de un anillo perimetral donde se alojan los ambientes con requisitos de primera categoría y vistas hacia la calle –sendas plazas en cada caso, organizados alrededor de un *court* en el interior del terreno. Las últimas plantas se arreglan como penthouses con sus propias circulaciones verticales internas.

---

<sup>184</sup> Levisman, M. Op.Cit Pág.

Las decoraciones interiores, a veces importantísimas, incluyen arreglos como la biblioteca colosal del pent-house de la calle Posadas, que han corrido por cuenta de sus propietarios.

Entre ambos, el más pequeño de los edificios de renta es el encargado en 1933 por el traumatólogo Manuel Jorge para su familia en la esquina de la calle Guido. Es notable el grado de abstracción que ha resultado en el frente secundario sobre dicha calle, en el que la ausencia de un acceso ha borrado, aún más, la necesidad de acento alguno. La escala doméstica del encargo ha anulado, incluso, la necesidad de un bordado complejo entre basamento y balaustrade como planteaba el proyecto de la calle Posadas. La proporción regular de vanos y entrepaños, acentuada por el ritmo preciso de las sombras en las profundas jambas, contribuye al efecto de aplanamiento y sencillez que ha adquirido el lenguaje arquitectónico de Bustillo.

Así, a pesar de los referentes suburbanos parisinos que fueron citados aquí, la resolución de la elegante apilación prismática en la casa de Victoria tuvo que ser vista en los ochentas fundamentalmente dentro de la estirpe de los proyectos de Erich Mendelsohn tan caro a la propietaria<sup>185</sup>, sino además de la de la casa Scheu y la Villa Müller, las dos de Adolf Loos y de 1926. Aunque nada han tenido que ver en la génesis proyectual de Bustillo los siguientes autores, los tres proyectos recién descritos no pueden dejar de contemplarse según el impacto que habrían producido algunas fachadas contemporáneas tal como pudieron ser vistas en esa serie en el período de estudio de esta tesis y que, entre comienzos de los setentas y fines de los ochentas, empezaban a ser desenterradas por las historiografías<sup>186</sup>. Deben verse en este sentido, la propuesta de Adolf Loos para un Hotel cerca de Cannes de 1931, la propuesta de Heinrich Tessenow para el Concurso del Dresdner Anzeiger de 1926 en el Johannesring y, acaso, la composición del basamento de la Biblioteca Pública Nacional de Estocolmo de Erik Gunnar Asplund de 1940. A propósito del arquitecto sueco y su doricismo nacional debe citarse, para concluir, tanto el proyecto del Palais de Glâce de 1930-1940, cuyo tambor se hermana

---

<sup>185</sup> La Haus am Rupenhorn será reseñada por Victoria en el número 2 de Sur. El hecho ha sido a su vez reseñado por Mendelsohn

<sup>186</sup> *Architettura a Berlino negli anni '20* (Milano 1979), de H. Tessenow fue publicada y prologada por Giorgio Grassi. Véase también *Hausbau una Dergleichen*, concretamente de la: traducción italiana: Tessenow, H *Ossevationi elementari sul costruire* (a cargo de Giorgio Grassi), Franco Angeli Editore, Milán. 1974; Grassi, G., «Introducción a Tessenow», en *La architettura como oficio*. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona, 1980; En 1976 se editó la obra completa de Tessenow a cargo de Wangerin, Gerda, y Weiss. Gerhard, en el libro *Heinrich Tessenow. 1876-1950*. Editorial Richard Bacín GMBM. Essen. 1976; Del Co, F., y Polamo. S. «Interview with Albert Speer», *Oppositions*. n°12. primavera de 1978. Por ultimo, Hays, M., «Tessenow's Architecture as National Allegory: Critique of Capitalism or Protofascism?», *Assemblage*. N° 8, Nueva York, febrero de 1989.

en hora, resolución y lenguaje al de la Biblioteca Pública sueca ya citada y el de remodelación para el Museo Nacional de Bellas Artes, de 1934. El proyecto preveía adaptar la casa de Bombas existente en el predio del actual museo, para alojar la colección conservada en el Pabellón Argentino de los Centenarios en Retiro, finalmente destruido. Las intervenciones debían ser las mínimas, debido al escaso presupuesto. El propio Bustillo, recordaría el compromiso que significó esta empresa en la que arquitecto y empresa constructora condonaron gastos y honorarios. La solución definitiva ha dejado de lado alternativas banales, una de las cuales incluyó una *colonnade* dórica de fuste estriado sin basa ni pedestal en cada lateral, a medio camino entre la arquitectura de Karl F.Schinkel y la del arquitecto argentino, nacido en Italia, Carlos Pellegrini. Así el dórico de los preliminares ha dado paso a un toscano robusto reducido a su justa expresión en único pórtico de todo el edificio, tetrástilo y monumental. Con su adopción, fundaba Bustillo un orden clásico y austero, de vitruviano origen, inspirado en los troncos nacionales. La fachada fuertemente caracterizada por el pórtico *in antis* y que refleja el tipo de apuesta teórica por el Estilo, contrasta con la resolución moderna interior. Toda decoración y ornamento interior ha dado lugar a la luz cenital como indiscutido protagonista, al revestimiento noble de la estructura y pisos y a la amplitud de las dimensiones de las salas en virtud de la exposición<sup>187</sup>. Así, el Museo en el medio del bosque, se constituía la primitiva choza de la que derivase una arquitectura argentina de carácter monumental, dórico y parsimonioso, como la pampa misma con sus palos borrachos.

Pues con Bustillo se ha trenzado la tradición histórica argentina –es decir la académica Beaux Arts- con la imperiosa hora moderna, y el resultado es oportunista y argentino. En los treintas, bastaba ser argentino para ser universal y sobre todo, moderno. En 1930, la disputa por lo nacional alrededor del Centenario de Mayo cambia de una coordenada local a otra temporal. No se trata del ser eterno argentino como quería Alejandro Bustillo: se trataba de ser moderno, de pertenecer a la cultura del presente, que era pertenecer, aspirar y construir la cultura de todo occidente. Basten dos ejemplos: Borges, que “felizmente” podía pertenecer a todas las tradiciones y Victoria Ocampo, para quién la pampa representaba un “fundido a blanco” de todos los paisajes y geografías que conoció en su vida. En los setentas, las dos posiciones están subsumidas en una sola: Bustillo era un clásico moderno.

---

<sup>187</sup> Pampinella, S.: “La mirada en el Museo” II Jornadas sobre exposiciones de arte argentino y americano Córdoba, setiembre 2009.

¿Qué aspectos interesaría demostrar oportunamente según la línea de ideas que se acaban de describir aquí? La operación de rescate de una figura inmersa en el pensamiento de la arquitectura académica del siglo XIX aún bien extendido en el siglo XX. Esta posición refleja el optimismo continuista de los arquitectos neorracionalistas del post funcionalismo italiano y británico. La gran tradición versátil y moderna del siglo XIX se esparce y se ve en cierto modo proseguido por las vanguardias de la entreguerra del siglo siguiente. Punto de vista en parte explícito en la conferencia que dictara Tomás Maldonado en “La Escuelita” en agosto de 1981.

En cuanto a Bustillo, “La Escuelita” no había tomado ninguna posición particular ni tampoco había interesado para nada en los talleres. El desinterés, la indiferencia o la sospecha en torno a Bustillo eran unánimes. Gandelsonas, Agrest, Díaz manifestaron que el tipo de arquitectura desarrollada por Bustillo quedaba por fuera del alcance de sus intereses. Y sin embargo, los talleres de “La Escuelita” resultaron el lugar de esa acogida. Dicha acogida instrumentaba la posición abierta, bien dispuesta a la polémica y al debate. Aún cuando la capitalización de un acervo academicista se había vuelto crucial luego de la exposición de Drexler en MoMA<sup>188</sup>, la relación de “La Escuelita” con Bustillo fue un “accidente”: Marta Levisman se había hecho cargo del Archivo y “La Escuelita” le dio cobijo. En plena de la Dictadura, “La Escuelita” había lugar de cobijo, de oportunidades y de encuentro con mucha gente aunque no consensuasen entre sí con respecto a la vida, la política o la religión<sup>189</sup>. Como parte del “espíritu general” de “La Escuelita”, todo tema o problema de la arquitectura podía ser susceptible de elaboración. Todo podía y debía ser revisado y discutido. No se trataba de que lo bueno fuera lo que finalmente se hubiera impuesto como “moderno” con sus métodos y reglas. Díaz define su posición: “No había que tener prejuicios.” De todos modos, Victoria Ocampo había muerto en 1979 donando su patrimonio a la UNESCO, lo cual fue ampliamente difundido y promovido por la esfera cultural oficial.

Los prejuicios a derribar eran en parte los prejuicios de toda la Historia de la Arquitectura y los del canon de la arquitectura del Estilo Internacional. Y esa reparación se estaba llevando a cabo en los cúmulos académicos de ambos hemisferios, tanto en el viejo como en el nuevo continente y no en virtud de un nuevo consenso sino a partir del reconocimiento de las peculiaridades, tal como le aconsejara Gandelsonas a Viñoly o

---

<sup>188</sup> The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. New York, MoMA, 1977,

<sup>189</sup> Crispiani, A. Op.Cit. Pág.103-4

bien a través de las tecnologías de la memoria y de las autobiografías, en la teoría de Aldo Rossi. La arquitectura no era sólo la que se correspondía con el presente en la tradición funcionalista y que expresaba “su época”. La Arquitectura de la Ciudad representaba, en conjunto, una realidad que debía abordarse sin recortes o con ése recorte. Si Bustillo había sido dejado fuera de la historia de la arquitectura argentina por su estilo personal y por lo su persona había podido representar políticamente, no se trataba de reivindicarlo en “La Escuelita” o donde fuere, sino de empezar a comprenderlo como parte de la realidad arquitectónica de Buenos Aires, más allá de la Doxa. Para Díaz, Bustillo fue abordado en “La Escuelita” con mucha “naturalidad” y sin considerársele objeto de relevancia o polémica. No hubo rescate de la obra de Bustillo.

La causa Bustillo para Díaz plasmaba, fundamentalmente, un ataque a los prejuicios en el campo de la arquitectura. Si desde su óptica “La Escuelita” no tenía posiciones colectivas casi sobre ningún tema, menos habría de tenerlas sobre Bustillo. En ese sentido, sólo interesarían los testimonios individuales. El reconocimiento de la arquitectura argentina como campo y cantera de producción de reflexión y conocimiento arquitectónico y crítico incluye la obra de perfil altísimo de Bustillo aún cuando, en el testimonio de Díaz, ni él ni (contradiciéndose) “La Escuelita” hubiese precisado adoptar posición particular alguna o realizaron gesto llamativo con respecto su obra. Lo que debe ponerse en relación es que los testimonios publicados en los ochentas en torno a Bustillo fueron firmados por personas que sí fueron vinculados a instituciones, ya se trate de Talleres como en “La Escuelita”, o en medios gráficos como Trama, la Revista de Arquitectura y periódicos como La Nación de Buenos Aires. Para Díaz, y con la construcción de una teoría local de la Arquitectura y la Ciudad habría sido absurdo no poner en discusión la obra de Bustillo representativa de una manera de administrar política y socialmente a la Argentina. Por otra parte, el Hotel Llao Llao, el Casino y el Hotel Provincial de Mar del Plata, y de hecho la sede del Banco de la Nación, formaron parte de propuestas urbanas relevantes consumadas. Si las décadas modernas refutaron el modelo arquitectónico impuesto por el modelo liberal de “la generación del ochenta” entre los siglos XIX y XX, era insoslayable poder sacar conclusiones interesantes desde el punto de vista de la ciudad, de su relación y su definición con los accidentes urbanos, geográficos, naturales o paisajísticos. Y esto por el tipo de mediaciones desprejuiciadas que permitían sobrevolar las cuestiones

particulares del estilo por medio de otra más generales como las del lenguaje, la estructura, la tradición y la cultura arquitectónicas.

Inaugurando tardíamente las últimas etapas de la sede definitiva de la casa matriz del Banco de la Nación Argentina en 1955, Bustillo había terminado de decir todo lo que tenía que decir respecto a la arquitectura y a la ciudad dos décadas antes. Sus proyectos plasmados durante la primera mitad del siglo XX, resultaron inmersos en una contradicción, sin embargo, universal que es la de eclecticismo académico en torno a las modalidades modernas de consumación del mercado inmobiliario y del parque arquitectónico. La técnica del rascacielos de acero, del confort electromecánico, de los acabados semiindustrializados, de la iluminación eléctrica fluorescente, de los cristales de grandes tamaños, de la telefonía, la radiofonía y la telegrafía se entreveró, durante largas décadas, con las cuestiones teóricas del lenguaje, lo vernáculo, lo pintoresco, la tipología, el partido, la composición espacial, la monumentalidad, el carácter y el estilo. La concepción inamovible de la arquitectura para Bustillo como una de las Bellas Artes, sesgó para siempre la opinión sobre su obra y su persona por lo menos hasta el momento que nos ocupa. Sus declaraciones tempranas respecto a la cuestión del honorario profesional del “artista” y hacia la colegiación y normalización de la práctica, tanto como el tenor de los emprendimientos y el espectro de sus clientes, relegó a Bustillo a un limbo reaccionario y retrasado.

A primera vista, el discurso amargo, retórico y plañidero de *La Belleza Primero. Hipótesis metafísica*” de 1957<sup>190</sup> parece tardío y extemporáneo ¿A qué responde su queja instalada contra una falta de espiritualidad en la Arquitectura? Y aún más, expuesto de manera más sutil, ¿Qué era aquello que la nueva arquitectura y la arquitectura clásica tenían en común de virtuoso y que valía la pena sostener contra la creciente deshumanización de la realidad de fines de los cincuentas? Bustillo, que prescinde en su ensayística de la necesidad de una vanguardia, discurrió que la actualidad de la arquitectura corresponde siempre a aquella práctica, acaso interrumpida entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siguiente. No lamentó Bustillo allí la pérdida inexorable de un cierto modo de hacer arquitectura, sino la cultura de acercamiento entre arquitecto y comitente, entre el artista y su cliente completamente diferenciada y enrarecida. La Arquitectura quedó instalada en el campo de los productos

---

<sup>190</sup> Bustillo, Alejandro. “La Belleza Primero. Hipótesis Metafísica” Edición particular, Guillermo Kraft Editora. 1957 Buenos Aires.



culturales y económicos en medio de una sociedad de “menguado interés colectivo por las cosas del espíritu”<sup>191</sup> que era la visión que Bustillo tenía del medio arquitectónico de la mitad del siglo XX. En 1944, Marechal<sup>192</sup> se refirió al necesario proyecto de recuperación de la pretendida dualidad artística y arquitectónica, bello-útil/alma-cuerpo cuyo desequilibrio venía, desde el SXVIII, inclinándose ya hacia un lado ya hacía el otro los platillos del perseguido *kalokágathós* tomista. La arquitectura regeneradora que emanaba de las páginas de la *Hipótesis*, es la que había de tener lugar de manera excluyente si todo el pueblo argentino se conducía en un sentido único, en pos de la constitución del colectivo Nación, sujeto pasible de las virtudes que emanaban de su suelo y de sus orígenes mediterráneos y griegos por herencia ibérica<sup>193</sup>. Es el griego –no la arquitectura racionalista de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, ni el funcionalismo alemán y norteamericano- el que mejor se prestaba a las realizaciones de las metrópolis modernas. Simple, limpio y neutro; abstracto, universal y espiritual<sup>194</sup>. El ascendente de Marechal en Bustillo fue extensamente tratado por Shmidt en el epílogo de *Bustillo*<sup>195</sup>. En este sentido importa agregar aquí que el Bustillo a secas que presenta Marechal es, en realidad, un Bustillo por nacer. Marechal no presenta al arquitecto vivo: lo perfila, lo proyecta, lo anticipa. Llama al orden, a la obra pasada y futura de Alejandro Bustillo en lo que esta debería o deberá ser: un dórico espartano, parco y robusto. Sereno, noble, grande y sencillo. Diez años incubará este precepto.

La publicación de la *Hipótesis* dos años después del derrocamiento del régimen peronista y diez años después de la profética presentación del “*artista de América*”<sup>196</sup>, explicaba cuando menos ese “ahora” en el que la arquitectura argentina, le parece a Bustillo, puede ser llamarla al orden<sup>197</sup>. Lo que el Estado Benefactor peronista había sacado a la luz era un nuevo entretejido de relaciones entre el arquitecto y la planificación, el cliente o destinatario y la obra arquitectónica. Bustillo rápsoda e intérprete, exegeta y poeta, es el arquitecto paladín contra una arquitectura que, por definición, es popular y de mal gusto. Un primer desconcierto lo conformó para Bustillo, hasta el peronismo, la práctica materialista o mercantilista, que identificó con

<sup>191</sup> Bustillo, Alejandro “Buscando el Camino” Emecé, 1967 Buenos Aires. Pág. 175

<sup>192</sup> Marechal, Leopoldo “Bustillo” Colección Artistas de América. Peuser 1944 Buenos Aires

<sup>193</sup> Marechal, L. Op.Cit. Pág.15

<sup>194</sup> Bustillo, Alejandro Op.Cit. Pág. 175.

<sup>195</sup> Shmidt, C.: “Alejandro Bustillo. Un modernista contrariado” en Levisman, M.: “Bustillo. Un proyecto de arquitectura nacional” ARCA, 2010. Buenos Aires

<sup>196</sup> Marechal, L. Op.Cit.

<sup>197</sup> Bustillo, Alejandro. Op.Cit Pág.139

la arquitectura de los edificios de renta, los rascacielos modernistas de departamentos y oficinas, las torres pintorescas de eclecticismo superfluo y oscuro. La arquitectura del capital, individualista, subjetiva extrapolaba de modo superficial el gusto y los motivos compositivos de las vanguardias europeas de fines del SXIX (el Jugendstil y el Nouveau) contra una arquitectura de afirmación colectiva, patriótica y nacional plasmada con los revivals neo-clasicistas en Moscú, Nueva Delhi o Buenos Aires bien entrado el siglo XX. Detrás de una remanida representación ecléctica, estructuras metálicas modernas, luz eléctrica, ascensores y otros dispositivos de principios de siglo, algunas arquitecturas como las de Virasoro, Bencich, o las parlanchinas construcciones de la Avenida de Mayo, no consolidaban un *estilo*, si a los ojos de Marechal y de Bustillo no quedaba ligado a la solidificación del espíritu colectivo en Nación y en la expresión esa cohesión. De este modo, Bustillo distinguió siempre al referirse a las arquitecturas modernas. Y distinguió en la arquitectura racionalista, por lo menos los casos en que reconoce logros parciales y esporádicos, con el defecto de surgir de los sacrificios personales o individuales del arquitecto. Katzenstein o Díaz, manifestaron unánimemente el desafecto que Bustillo sintió por la arquitectura racionalista y el sonado desinterés en el proyecto para Victoria Ocampo. Esta opinión, que es la que quedó asentada y fue generalizada en el sesgo guardado de Bustillo aún en los setentas y los ochentas, consistió en una trasposición. El desinterés que estos arquitectos contemporáneos sintieron por Bustillo (por ejemplo Katzenstein empezó por clasificarlo como “arquitecto ecléctico y pasatista”) fue volcado en un desinterés generalizado de Bustillo por la arquitectura contemporánea. Este desinterés puede ser leído en la *Hipótesis*, pero con excepciones. Y este respeto por ciertos casos, que Bustillo estudió pero no menciona, permite en este texto ensanchar y matizar el sesgo de Bustillo sobre la modernidad. Acaso la controversia moderna en torno a la persona de Bustillo se funda en su rechazo a la modernidad del Estado Bienestar del ‘35 al ‘45 y no tanto por ser identificado con la arquitectura del liberalismo o del estado fascistoide de los treinta, cuyo ciclo, los dos primeros gobiernos peronistas vinieron a rectificar. “Materialista” o “intelectualista”, en el glosario de la *Hipótesis*, de esa tradición falsaria se nutrieron los arquitectos defensores de lo nacional- popular para la defenestración de su arquitectura y su persona. La arquitectura griega clásica aporta los casos, los modelos y también el signo de la actividad del arquitecto. Encendía, para Bustillo, una lámpara

del sacrificio. (Al fin y al cabo, Bustillo se formó en la Escuela de Arquitectura de Kronfuss y Christophersen, un buen par de ruskinianos<sup>198</sup>). Una cruzada. Bustillo encontró en el Partenón el concierto muy oportuno de capacidad espiritual y científica de los artistas que lo concibieron y los artesanos que lo materializaron, el liderazgo y decisión política firmes de quién decide llevarlo a cabo, y un consenso público en el servicio y el beneficio que se desprende de tal arquitectura monumental<sup>199</sup>. Encontró no sólo un programa de acción sino su sustentación filosófica. Bustillo quiso demostrar, incluso, que las sutilezas y destrezas desplegadas en la ejecución del templo de Atenas encarecieron premeditadamente la obra (con este inopinado concepto de sacrificio de cuerda ruskiniana) sin repararse en sobrecostos. Para esta misión que la Arquitectura Nacional de Carácter Monumental cumple, las contingencias históricas se sufrían o se subsumían en la consecución del Bien con que la tríada bustillana Belleza-Verdad-Bien llegaba a su cometido, y que era por sobre todas las cosas Bien Público. Resulta una Arquitectura autónoma por que lograba imponerse sobre los compromisos. Monumental por cuanto no era, o no había querido ser siquiera, la obra de un solo hombre, sino la de toda una Nación. Cuando Bustillo se refirió a la posibilidad de una arquitectura monumental nacional, se refería, pues, a aquélla suficientemente independiente de las contingencias históricas, inmersa y emergente de su propia Historia –real o aspirada- y discursiva del espíritu del colectivo-Nación. Este era el programa que Bustillo expuso con la *Hipótesis* que es de 1957 y repite en *Buscando el camino* ¡once años después!, cuando “...en las artes modernas se presiente el despertar de una cultura arcana, pero eternamente renacida”<sup>200</sup>. Baste pensar en las “miguelangeléscas” figuras diseñadas por Bigatti para el proyecto conjunto del Monumento a la Bandera, “Río Paraná” y “Océano Atlántico” finalmente inaugurado en 1957, a las que puede estar refiriéndose la cita tanto como a la muestra colectiva en MNBA en la que participa el escultor en 1967. “Hoy mismo y ya en camino de reencontrarse, ha dado pruebas el hombre de su genio creador, concibiendo con un sentido verdaderamente helénico las estructuras que reclamaban los imperativos materiales de la hora”.<sup>201</sup> Entre la cuestión de la Verdad implícita en la arquitectura clasicista y la teoría del *milieu*, la arquitectura clásica argentina se asentaba para el arquitecto, doblemente en dos vertientes: la tradición griega más arcana por derecho de herencia hispana y las peculiaridades del suelo y el

---

<sup>198</sup> Shmidt en Levisman Op.Cit.

<sup>199</sup> Bustillo, A. “Buscando el Camino” Op.Cit. Pág.56

<sup>200</sup> *Ibíd.* Pág.67

<sup>201</sup> Bustillo, A. “La Belleza Primero” Op.Cit. Pág.139

clima de la Patria, que han moldeado además a su gente. En la analogía del Partenón como rancho monumental<sup>202</sup> resonaba aquella de Sarmiento, para quién los beduinos y trashumantes de los desiertos orientales eran como los gauchos de las llanuras. Cuando Bustillo calificó de nacional a la arquitectura religiosa monumental del Partenón, subrayaba el hecho de que, en su ejemplo, cualquier vocación individual queda subsumida en la vocación de una nación íntegra. “*La especie de arquitectura que conviene a la raíz greco-latina de la cultura argentina y de su nacionalidad*”<sup>203</sup>. Se trataba de adquirir una conciencia colectiva de pueblo-nación y a la vez la conciencia estética correspondiente y pertinente. Lo uno por lo otro. En Bustillo y en Marechal el retorno inexorable, tarde o temprano, a la verdadera arquitectura, que equivalía a decir al verdadero arte, debía ser propiciado por la restricción de todo tipo de agentes circunstanciales que alteraren el Estilo. Estos agentes eran, por ejemplo, el intelectualismo (amenazando al espiritualismo) en la *Hipótesis Metafísica*, el concepto superfluo y materialista de confort y economía de la arquitectura “actual”, Las falsas cuestiones del ornamento del eclecticismo y del modernismo, Todos los intentos expresivos, abstractos pero subjetivos de las arquitecturas del racionalismo y del funcionalismo. El tipo de justificaciones para una arquitectura monumental que Bustillo idealizaba con las del mundo griego, explicaban la obsesión negativa contra el concepto de honorario –en definitiva contra el concepto de presupuesto. Al fin, contra la serie de restricciones de tipo lógico y consuetudinario que tenían lugar en las relaciones entre arquitecto y cliente, entre arquitecto e instituciones, entre arquitecto y proveedores, en las que no podían recaer nunca las decisiones últimas sobre la obra. La monumentalidad arquitectónica no podía representar nunca a la grandeza de un estado benefactor. Tal arquitectura desterraba indefinidamente la posibilidad de un estilo monumental nacional. La monumentalidad proviene de un *status* en el que la Arquitectura se independiza respecto a cualquier otro vínculo por fuera de la Belleza y del Bien. La tentación irresistible de reasumir permanentemente de modo heroico la tradición clásica, es decir la arquitectura griega, era el lema que consolaba a Bustillo en su *Hipótesis*, en *Buscando el camino*. Los aspectos de “evolución” y “revolución” tal cual fueron acomodados por Alejandro Bustillo en el desarrollo teórico de su *Hipótesis*, están sesgados por las lecturas que Marechal hizo del Eupalynos de Valery.<sup>204</sup> Pero la

---

<sup>202</sup> Bustillo, A. “Buscando el Camino” Op.Cit Pág....

<sup>203</sup> Bustillo, A. Op.Cit. Pág.58

<sup>204</sup> Shmidt, C. Op.Cit.

elevación de la arquitectura a la pura esfera del arte auspiciada por ambos, se leía a su vez del discurso de Cèsar Daly.

Para volver la mirada crítica hacia la persona de Alejandro Bustillo, hubo que restaurar de cierto modo la opinión sobre el cruce de los siglos XIX al XX. Estas décadas, y los arquitectos que operaron a caballo de los dos siglos, fueron sistemáticamente repropuestos por los autores y teóricos a partir de los años sesentas. No puede explicarse sino la recotización de Adolf Loos, tal cual venía promovida en *Hacia una arquitectura de Tendenza*. Peter Collins<sup>205</sup>, en su tesis de 1960, modula esa definición de Daly de “racionalismo” de 1864 según la que la reconciliación entre arquitectura, ciencia e industria, constituyen una armonía sin la cual la arquitectura no podría madurar desde su faceta racionalista presente hacia una elevación artística y sensible. La hazaña de Collins, al situar los orígenes de la arquitectura moderna a mediados del siglo XVIII, a contracorriente de las historiografías canónicas de la primera mitad del siglo XX, permitió describir una tradición arquitectónica que no prescribía durante las primeras décadas del siglo. De este modo, lo que se alcanzase hacia los treinta no es sino el genuino clasicismo del “estilo moderno”. Con esa mirada y en esta tónica pudo comprenderse en el período que estudia esta tesis a la arquitectura de Alejandro Bustillo de manera original, inserta en la tradición que hilvana también a la “arquitectura de las vanguardias”, correctamente encomillado ahora.

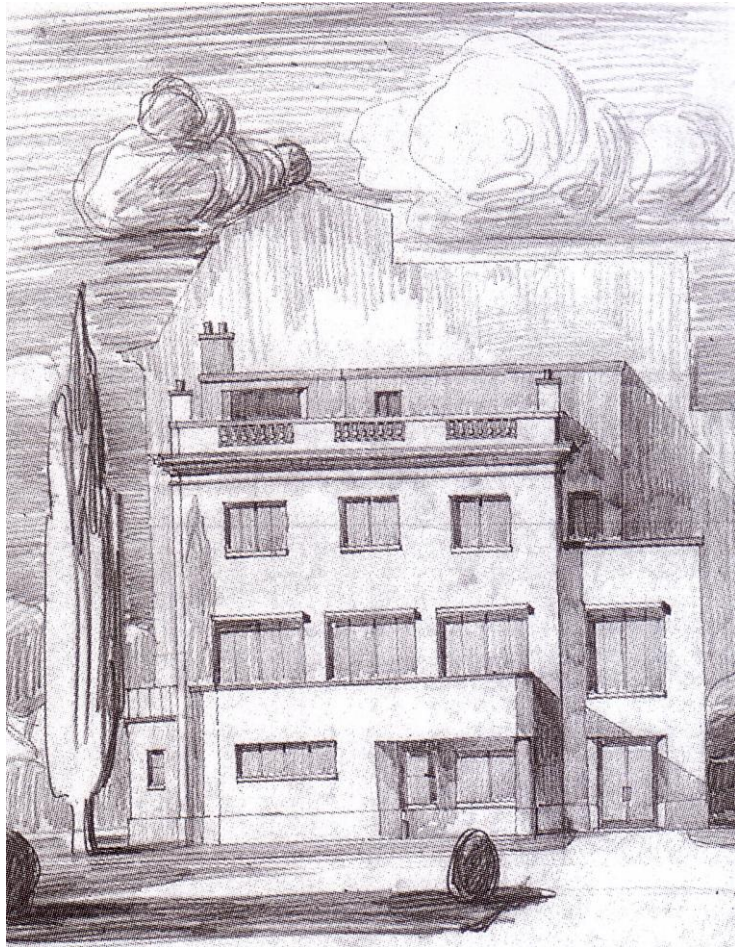
---

<sup>205</sup> Collins, P. *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. Faber&Faber 1965, London y “Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950) Editorial Gustavo Gilli, 1970, Barcelona

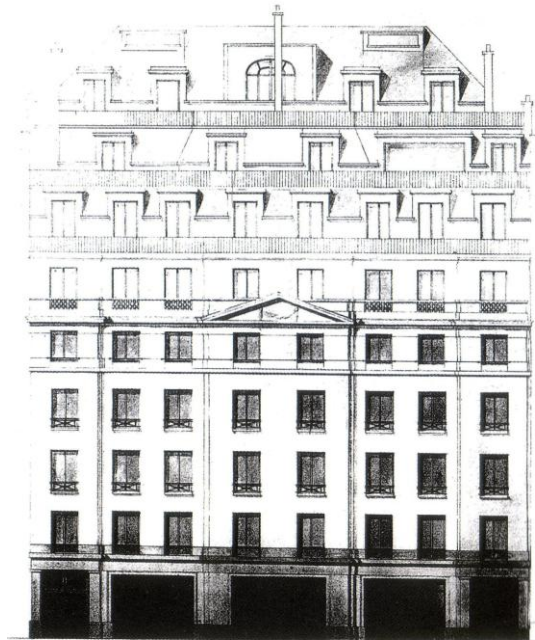
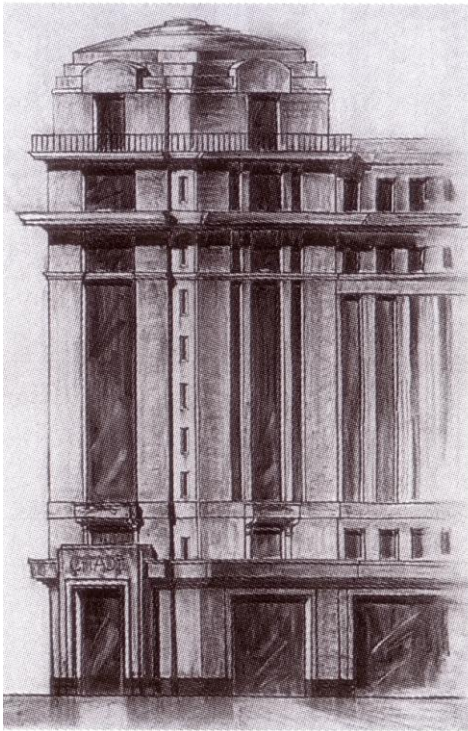


CASAS MODERNAS DE VICTORIA OCAMPO

MAR DEL PLATA c.1927/  
BUENOS AIRES 1929

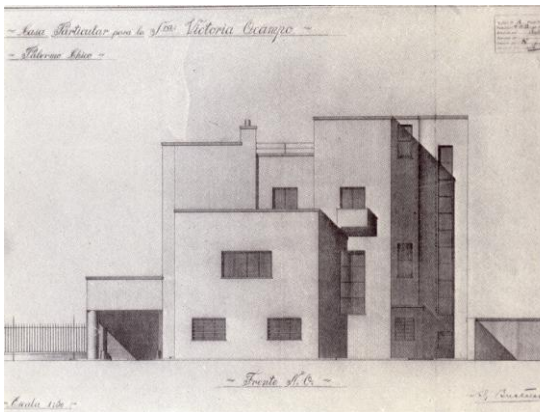
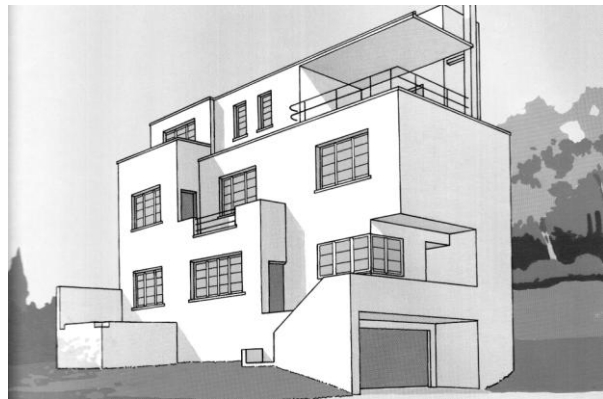


Alejandro Bustillo y Charles Raymond  
18 Rue Jean Goujon c.1927



El edificio CHADE VOLTA y la planta baja del inmueble de la calle Jean Goujon

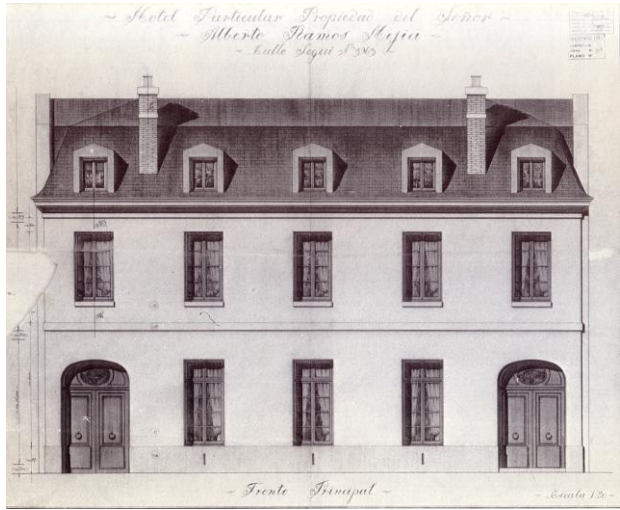
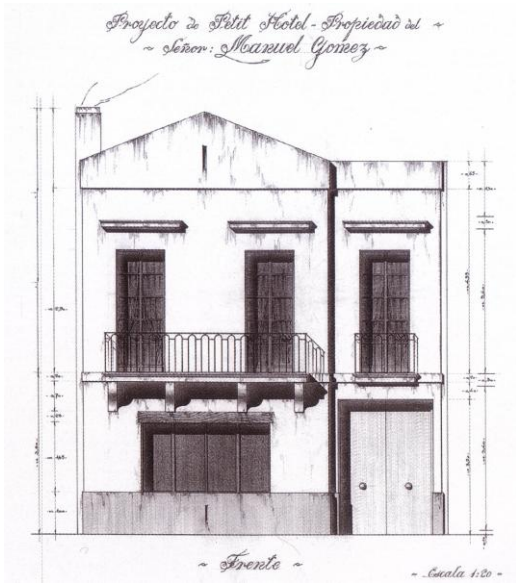
Motivos:  
Mallet Stevens  
Banlieue Oeste c.1925



Alejandro Bustillo  
1929

Gabriel Guévrekian  
1926

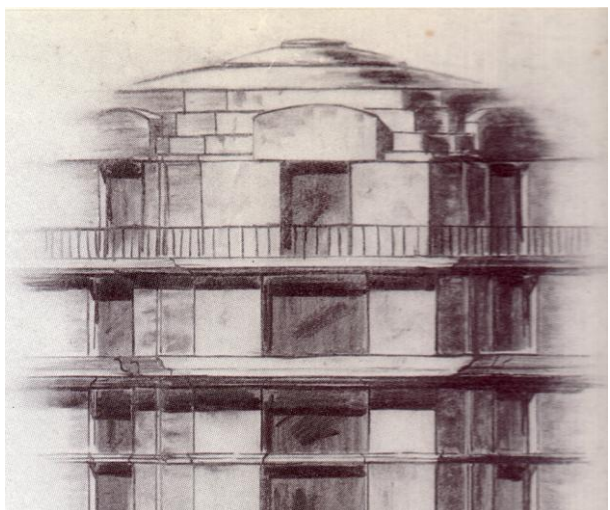
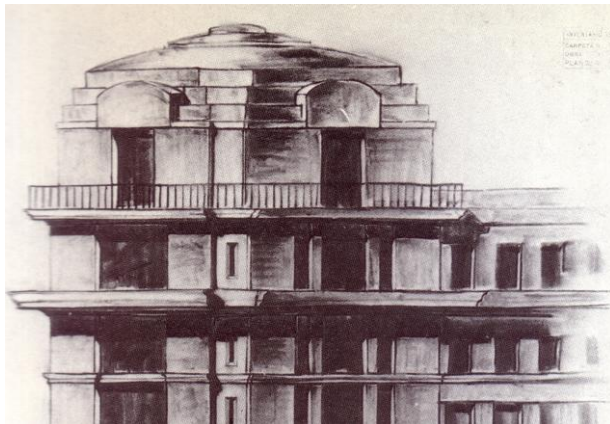
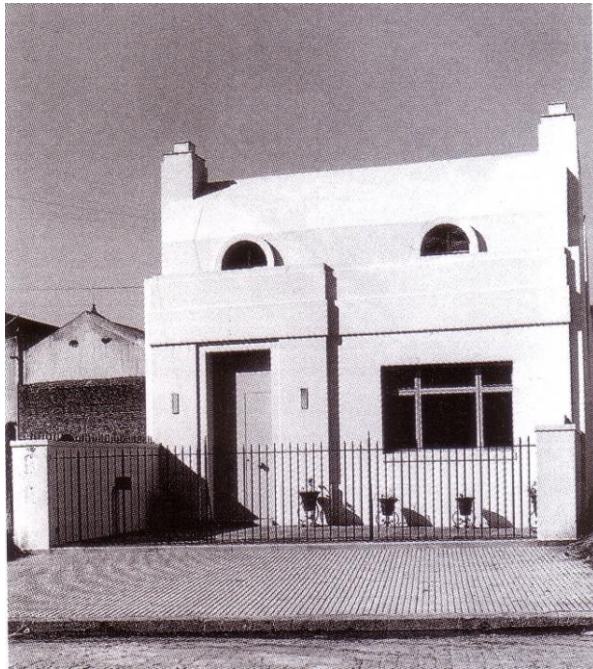




Casa Ramos Mejía 1928/

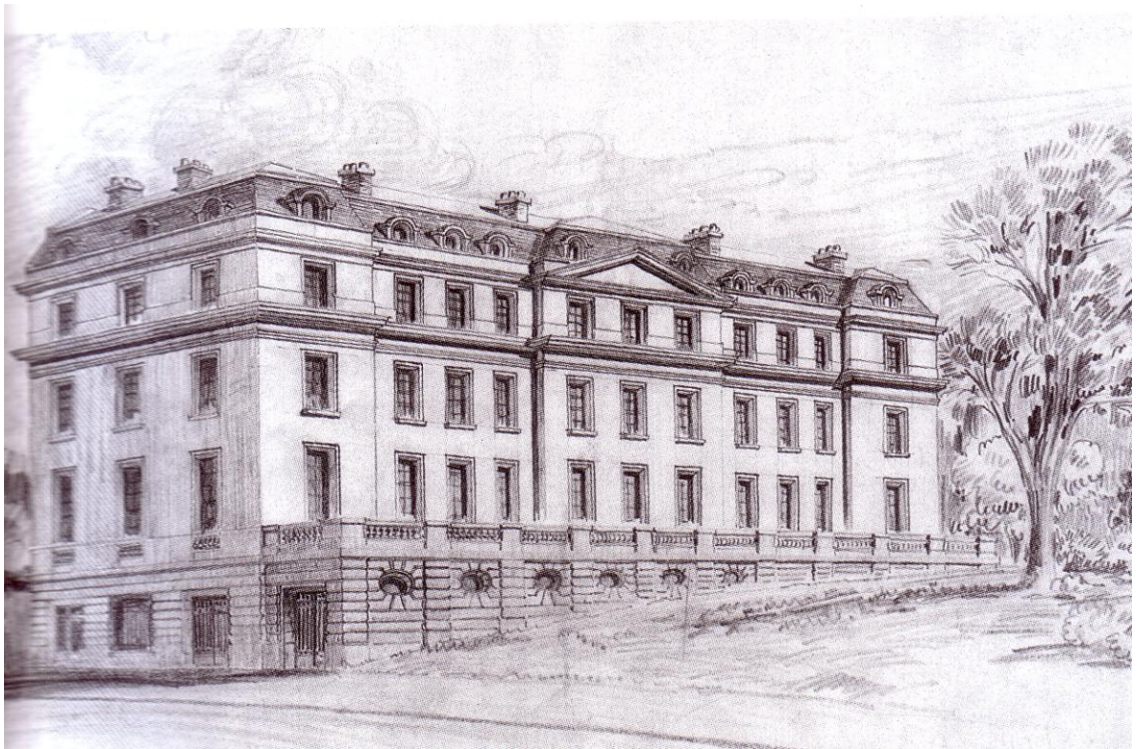
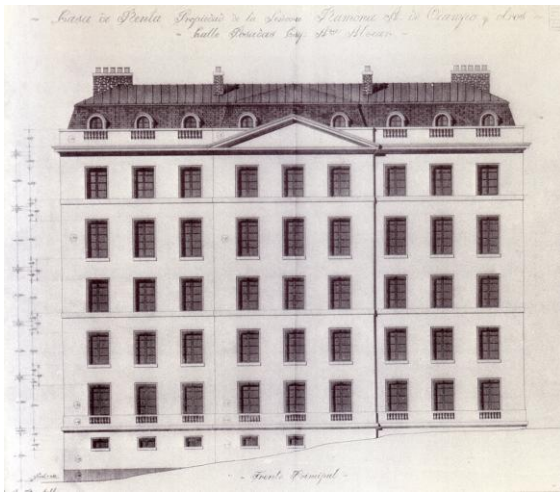


Casa Gómez Piñeiro 1935/

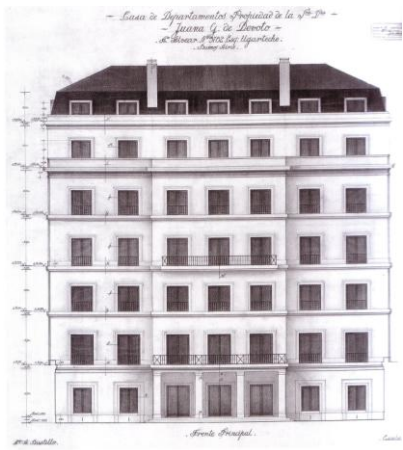


Composición telescópica:  
Casa Fioravanti 1930/  
Estudios de remates Edificio Chade Volta 1934

Edificio 18 rue Jean Goujon    Edificio de Renta  
 Frontis y repliegues de la fachada    Posadas y Schiafino



Boceto preliminar: clara simplificación de los detalles y composición de la fachada



Palacio Devoto



Edificio de Renta : clara simplificación de los detalles y composición de la fachada

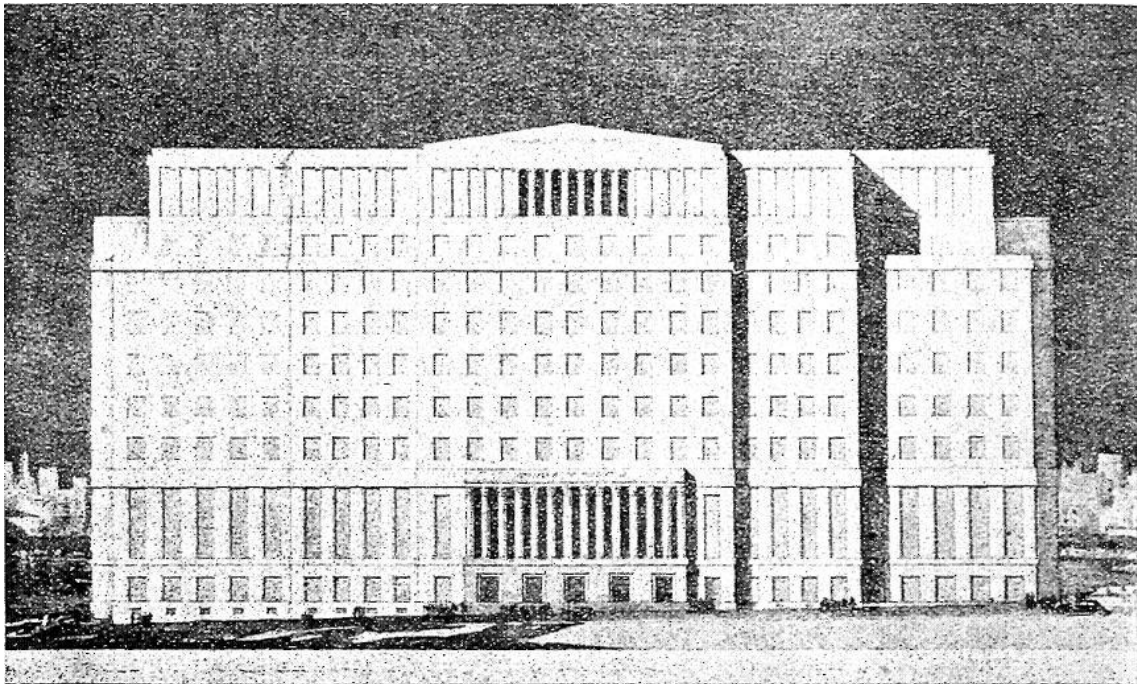
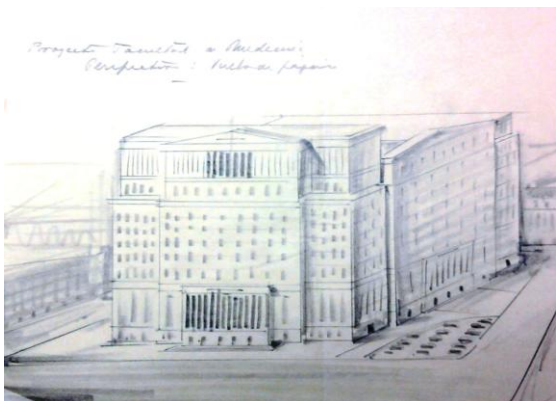


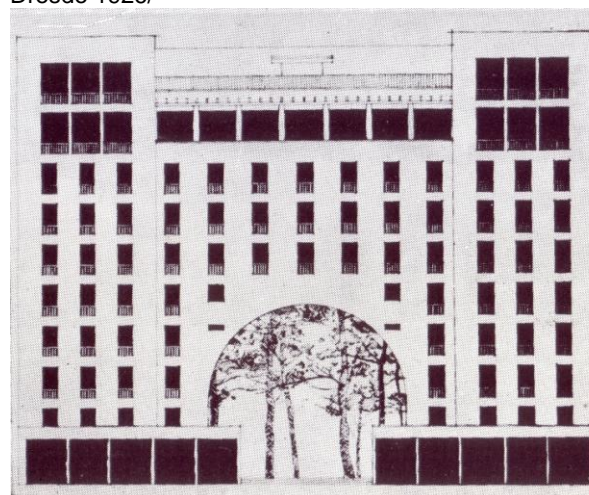
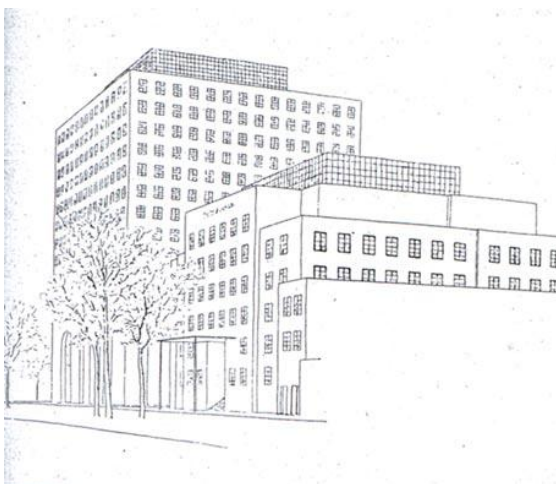
Fig. 21. — Bustillo — Fachada principal.

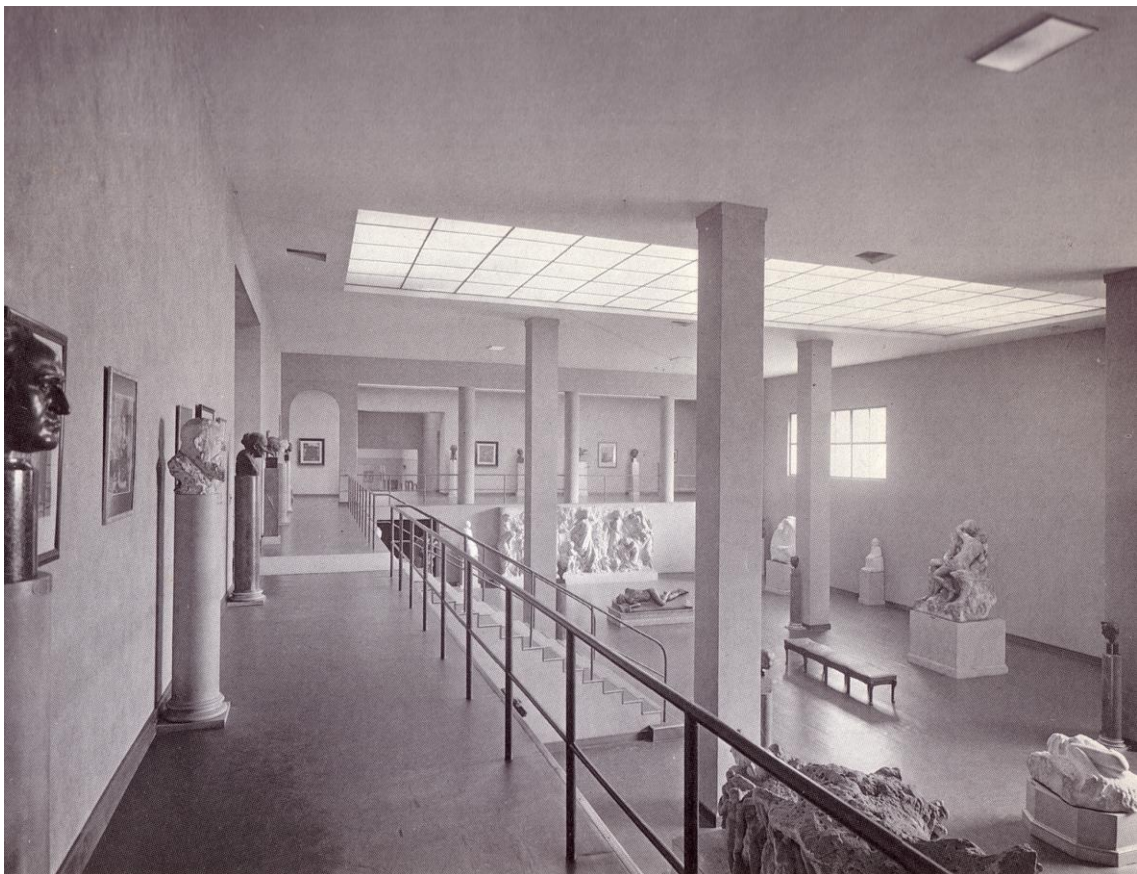
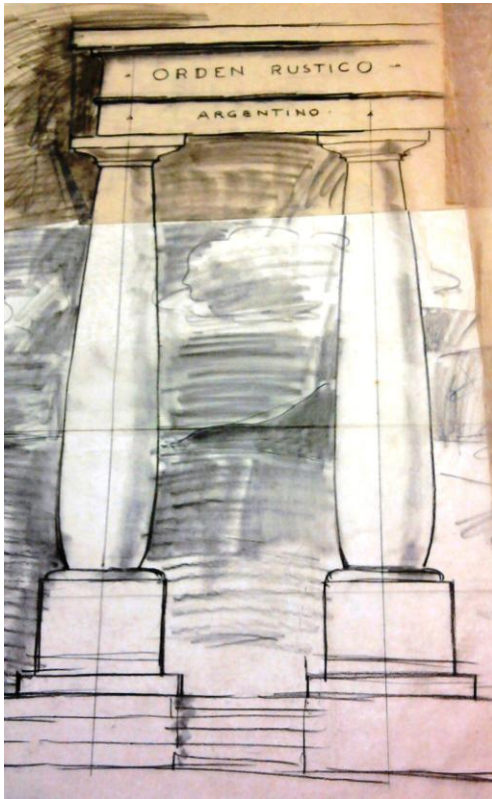


Alejandro Bustillo  
Entrada de concurso  
Edificio Facultad de Medicina

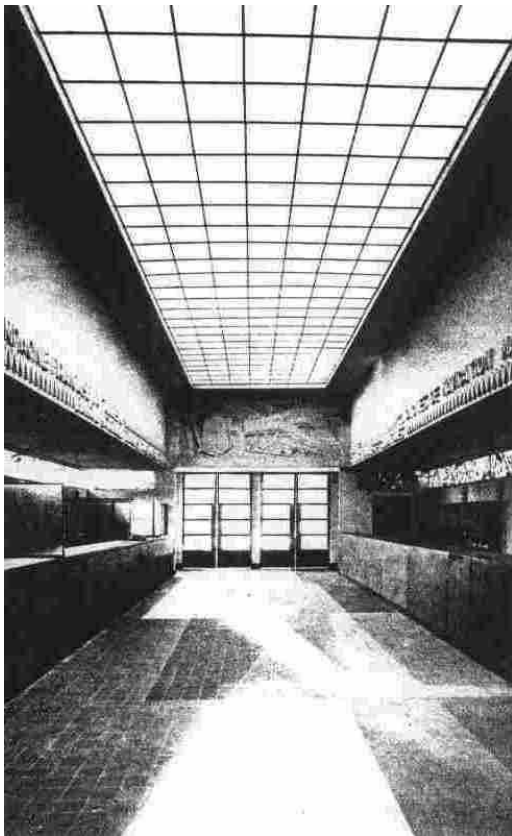
Adolf Loos  
Proyecto de Hotel  
Cannes 1931/

Heinrich Tessenow  
Dresdner Anzeiger  
Dresde 1926/





Museo Nacional de Bellas Artes  
El orden Rústico Argentino/ Escalera Hall Ingreso/  
La sala de esculturas como "Salle a machines"



MalletStevens/  
Pabellón de turismo  
Arts Décoratifs Paris 1925

Museo Nacional de Bellas Artes  
Espacialidad y materialización modernas





**VI. BUSTILLO, A SECAS.**

**“...AQUELLOS CLASICISTAS HAN EXISTIDO EN TODOS LOS PAÍSES”<sup>206</sup>**



---

<sup>206</sup> Zevi, B. Erik Gunnar Asplund. Ediciones Infinito, 1957. Buenos Aires. Pág.10

El capítulo anterior ha esbozado un recorte sobre la obra construida de Alejandro Bustillo en la primera mitad de los años treinta consistente en casos que dieran cuenta de un proceso de expurgue formal y ornamental a tono con una modernidad de superficies lisas y volúmenes elementales, interiores luminosos, anchos y despojados. Se ha construido esa serie, de cerca de una decena de edificios, en esta tesis porque de ese modo se podían explicar los argumentos que convirtieron esa obra en objeto de la mirada de los protagonistas de los Cursos de “La Escuelita”. Además se señaló la controversia suscitada alrededor de la persona misma desde entonces, incrementando el poder de “arriete” de la cruzada. Se ha preguntado, desde las primeras líneas escritas aquí, si este tipo de opción por Alejandro Bustillo no representaba un pre-requisito de adscripción a una línea teórica y crítica ausente, que se sembró en “La Escuelita” de Buenos Aires. Este campo conformado por difíciles adhesiones se ha verificado contemporáneamente en Italia y el Este de los Estados Unidos. Por añadidura, también se ha encontrado este tipo de rescates en las palabras de arquitectos escritores españoles<sup>207</sup> entre quienes las ideas de Aldo Rossi y Giorgio Grassi se impregnaron tempranamente, como da cuenta el ensayo de José Ignasi Linazasoro<sup>208</sup>. En las afinidades electivas de Aldo Rossi debe contarse una estirpe que lleva de Karl F. v.Schinkel a Adolf Loos, incluyendo a Etienne Boullée, Heinrich Tessenow (valiente y delicada opción de Rossi por el profesor condenado por el proceder de su alumno en la Escuela Técnica Superior de Berlín-Charlottenburg, Albert Speer) y Ludwig Hilberseimer. Entre los profesores de las escuelas de la Ivy League, ha de citarse la adhesión a la arquitectuta de Giuseppe Terragni en el caso de Eisenman y otros modernos que construyeron o se formaron durante el poder del *Fascio*, o la recuperación del Le Corbusier de los veinte recuperado en el caso de Richard Meier y John Hejduk.

Sin duda, el recorte sobre la obra permite reconstruir un personaje. Una suerte de Bustillo-a-secas, que aparece alumbrado ya en la semblanza de Marechal y que el propio Alejandro Bustillo interpreta perfectamente en la primera persona de sus dos libros tardíos, *La Belleza Primero* y *Buscando el Camino*. En el largo excurso del capítulo precedente se ha intentado clarificar el rol de este Bustillo-a-Secas, héroe casi, encarnando la defensa de una práctica dórica de la arquitectura, una Lámpara del

---

<sup>207</sup> Aldo Rossi: La fascinación de la copia. Dos Puntos. febrero de 1983, Num. 7/8, pag. 90/91.

<sup>208</sup> Linazasoro, J.I. “El Proyecto Clásico en Arquitectura” Editorial Gustavo Gilli, 1981, Barcelona

Sacrificio Nacional encendida bien sobre la mitad del Siglo XX, para iluminar el futuro, monumental y clásico, de la arquitectura en la Argentina.

No por clásico, y acaso por monumental<sup>209</sup>, el Bustillo, a secas, aporta contenidos cruciales a las operaciones de “La Escuelita”, como se ha interpretado en el artículo “¿Post?: Modernismo” de J.F.Liernur en *summa*, ampliamente citado en capítulos previos. Esta clase de reencuentros en Buenos Aires, no es único ni el primero. Dos casos pueden relevarse aquí bien anteriores, puesto que son indicativos para una posible genealogía de tales adopciones entre los participantes de “La Escuelita”. En 1957, Ediciones Infinito ya consideraba importante incluir el *Erik Gunnar Asplund* de Bruno Zevi en su colección de *Arquitectos del Movimiento Moderno*<sup>210</sup>. Allan Greenberg, el arquitecto sudafricano maestrado en Yale donde fue profesor tanto como en Pennsylvania donde ha de vincularse a Vincent Scully, había dedicado en 1964 un paper a Sir Edward Lutyens<sup>211</sup> en parte alentado por el propio Scully y por H.R. Hitchcock<sup>212</sup>.

El Asplund de Zevi, como el Bustillo, a secas se autoexcluyeron de cualquier polémica estética durante las décadas de las vanguardias. Y en ambas trayectorias –son curiosamente contemporáneos nacidos ambos antes de 1890- un reblandecimiento de la línea dura funcionalista de los treintas parece haber sido lo que habilitó una permeabilidad de las sensibilidades, ya románticas, ya neoclásicas, hacia el interior de la modernidad<sup>213</sup>. Nada dentro de la producción arquitectónica de Erik Asplund hubiera llamado la atención de la historiografía canónica de la arquitectura moderna de no haber sido por el montaje, entre funcionalista y constructivista, de los aéreos pabellones de la Expo de Estocolmo de 1930. Y si lo hizo, fue de modo póstumo. Igualmente Bustillo aportó polémicamente una sola obra moderna a la construcción de un posible canon arquitectónico en la Argentina –a propósito de la muerte de su proverbial clienta y diez años después de que Francisco Bullrich homologara el canon moderno local. Y si dicho aporte fue reconocido, esto fue cuando Bustillo ya se había callado. Ambos arquitectos manifestaron el complejo que implica la distancia geográfica con la cultura central mediterránea que justifica el empleo nacional y la participación a una arquitectura

---

<sup>209</sup> “...se puede afirmar que la forma arquitectónica de la ciudad es ejemplar en cada monumento, cada uno de los cuales es una individualidad en sí. Son como las fechas; sin ellas, un antes y un después, no podremos comprender la historia.” Rossi, A. “La arquitectura de la ciudad” 2da edición ampliada. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 2007. Pág.221

<sup>210</sup> Zevi, B. Erik Gunnar Asplund. Ediciones Infinito. Buenos Aires 1957.

<sup>211</sup> Greenberg, A. Lutyens and the Modern Movement. Papadakis Publisher, 2007. London.

<sup>212</sup> *Ibid.* Pág.8

<sup>213</sup> Zevi, B. *Op.cit* pág.13

dórica. Ambos sublimaron esa inferioridad de modos culturalmente diversos. Con Asplund, concebido el “edificio moderno”, éste comienza a ser repletado con sutiles remedos y parodias de la ornamentación neo-clásica miniaturalmente decantadas como gemas sobre sus paramentos. Y el ejemplo al que se refiere Zevi es la Biblioteca Pública de 1928. Bustillo, tal como se describieron los casos leídos largamente en esta tesis, desproveyó, quitó, descartó, pulió toda cita de los paramentos de sus edificios, en el ejercicio rapsódico de esa suerte de “despojados refinamiento”<sup>214</sup> para iniciados que era el gusto aristocrático local. En esta línea, el proceso de composición del Museo Nacional de 1934 resulta similar al de la Biblioteca mencionado. “...Ecos clasicistas, sí, pero ecos lejanos emergiendo del subconsciente de un arquitecto que trabaja en los límites...de Europa, en países alejados de aquella civilización mediterránea...”<sup>215</sup>. Hacia 1940 Asplund y Bustillo construyeron sendas casas familiares de vacaciones. “Románticas”, en clave paisajista, ambas remedaban postreras cabañas primitivas de retorno, y plasmaron una arquitectura personal de tono menor, en fuga, que hundía simbólicamente los faldones de sus cubiertas en el “suelo”. Esa doble recotización de Asplund y de Bustillo, a su vez, está montada en sendas hagiografías casi contemporáneas: el Asplund al que Aalto rinde entonces homenaje póstumo en 1940 y el Bustillo-a-secas de Marechal de 1944 con el que el poeta quisiera señalar una entera Estética Nacional para la segunda mitad del siglo XX. En 1940, Aalto<sup>216</sup> reconoció a Asplund que éste hubiera querido “juntar los hilos de un futuro vivo con los de un pasado vivo”<sup>217</sup>, el mismo año que el mismo Aalto publicó su ensayo “Humanización de la arquitectura” de ya cara a la artrósica intransigencia de la arquitectura de vanguardia. Esta “humanización” corresponde a la “espiritualización” en las coordenadas del Bustillo-a-secas de Marechal<sup>218</sup>. Entonces, en latitudes dispersas se tensó una misma cuerda de advertencia sobre la composición y la planificación modernas autistas e incondicionales. La no-pureza moderna de las arquitecturas encaballadas de Bustillo y de Asplund, en el mejor de los casos, dieron lugar a la conjunción de motivos, a la fusión de detalles de las dos categorías intelectuales diferentes.

En 1964, Edward Lutyens alumbró, para Greenberg un lapso todavía no hollado de arquitectura producida entre 1870 y 1940 y que había constituido un tabú para todas las

---

<sup>214</sup> Katzenstein, E. “Le Corbusier en la Ciudad sin Esperanza” Op.Cit.

<sup>215</sup> Zevi, B. Op.Cit Pág.19.

<sup>216</sup> Aalto, A. Asplund in Memoriam. 1940

<sup>217</sup> AA.VV Op.Cit. Pág.134.

<sup>218</sup> Marechal, Leopoldo “Bustillo” Op.Cit.

historiografías canónicas hasta esa fecha. En la misma tónica de Peter Collins, Greenberg entiende que esta arquitectura romántica o neoclásica debe ser incluida en una extensa tradición ilustrada que explica las trayectorias de figuras insertadas en la cultura arquitectónica moderna y que han pasado a representarla de modo definitivo, obviamente, como Le Corbusier, Frank Ll. Wright o L. Mies van der Rohe. Pero sobre todo, la arquitectura Beaux Arts, resistida y rechazada ha debido convivir y resistir el torbellino de innovaciones industriales dentro del campo y de la gestión de la construcción: normalización de la obra y de la industria misma de los insumos de la construcción, implementación del acero, electricidad, ascensores, ventilación mecánica, la inclusión de las instalaciones sanitarias y la plomería embutida dentro de las construcciones.

Es necesario precisar aquí el silencio sobre la obra de Bustillo al que se arribó concluido el período activo de su carrera, en un momento en que la Historia de la Arquitectura había perdido todo status por virtud de la modernidad. Hasta el período en estudio, las obras de Alejandro Bustillo fueron sistemáticamente publicadas por la *Revista de Arquitectura* y por *Nuestra Arquitectura* en el lapso de diecinueve años entre 1925 y 1944 que se corresponde con el trayecto productivo de su Estudio. Los reportajes de estas publicaciones eran fotográficos y mudos. Apenas se mencionaba la coordenada geográfica de la obra, su fecha siempre y a pie de página su autor. La tipología de la publicación era más moderna que la obra misma, de la que tampoco se mencionaba peculiaridad constructiva alguna, excepción hecha de las publicidades que las acompañaban. La clasificación tipológica arquitectónica provenía de un canon costumbrista: *Estancia, Chalet, Casa, Edificio de renta, Hotel, Residencia*. Eventualmente la justificación de la publicación: *Nuevo*. Como se verá a continuación, las obras publicadas no merecieron –con una única excepción– un solo comentario escrito hasta pasada la mitad de los setentas. Notorio es el énfasis puesto en el grupo de obras construidas entre 1931 y 1933 que ocuparon hasta cuatro números por año. La *Revista de Arquitectura* dedicó a la Casa Ocampo en Rufino de Elizalde el número de enero de 1930, al edificio de renta en la esquina de Guido y Galileo en junio de 1932, a la casa del fotógrafo Gómez en Villa Urquiza el de abril de 1933. El nuevo Museo Nacional de Bellas Artes es publicado en setiembre de 1933 y el edificio comercial de la CHADE en abril de 1935. Como las obras “modernas” de Bustillo quedan por fuerza disgregadas dentro del bloque conformado por estas publicaciones en esos años, que

incluyen tanto el Banco Tornquist de las calles Bartolomé Mitre y Florida, su propia casa-estudio en Posadas entre Carlos Pellegrini y Cerrito, como los Talleres de Otis Elevator, la idea de serie moderna o colección fue un recorte claramente posterior. Como recorte impensado en su momento y como recorte necesario para los protagonistas de “La Escuelita”, ya que sólo su obra expurgada sintonizaba las trayectorias controversiales de Loos, de Asplund, de Tessenow, del modo que las rescataba la actual historiografía moderna.

La opinión de Bustillo fue incluso consultada en el momento por dos notas. Una en la *Revista de Arquitectura* de agosto de 1926, “La verdadera Originalidad” y otra en la publicación de la Cámara Argentina de Construcciones y Afines (CACYA) de marzo de 1933 en el contexto de otro debate más promovido en torno a la Regulación del ejercicio profesional<sup>219</sup>. El tipo de crónicas de este género sobre los proyectos de Bustillo alcanzaron a 1944, con la publicación de dos obras marplatenses, a 1946 con la cobertura de la Iglesia de San Carlos de Bariloche o hasta diciembre de 1981 cuando la revista *Construcciones* se dedica a la Casa para Señoras Mayores de la Cooperativa El Centavo en la calle Darregueyra en Palermo. Luego de la publicación de las obras de la sede del Banco de la Nación en Plaza de Mayo desarrolladas entre 1945 y 1955 y que consisten en reportajes fotográficos o memorias descriptivas en las revistas mencionadas y ediciones particulares monográficas, el silencio periodístico se cierne sobre la figura de Bustillo. Mutez explicada por que la crítica y la historiografía arquitectura moderna no registró vínculos con el pasado, aún con la arquitectura contemporánea, por fuera del panorama estético de la vanguardia. Sin embargo, merece tenerse en cuenta una excepción ya anticipada más arriba, cuya perspectiva de amplio alcance en aras de la honestidad y la objetividad, podría sentar un precedente. En 1942 la revista *Técne*<sup>220</sup>, creada por Conrado Sonderegger y Simón Ungar, que con sólo tres números puede considerarse emblema del singular proceso que atraviesa el modernismo arquitectónico local afines de los treintas, se había ocupado del proyecto de Bustillo de la Casa para Guardaparques en el número de verano de 1942/43 en cuyo registro toda discusión sobre el estilo o la modernidad se someten a cuestiones de la hora: la industria maderera en función económica y social, la identidad entre lo expresivo, lo regional, en la clave de las arquitecturas de Alvar Aalto, Richard Neutra y –para el tesista- Paul

---

<sup>219</sup> Castello, Manuel; Bustillo, Alejandro; Barbich, M. José. **Sobre la Reglamentación de la Profesión de Arquitecto**. CACYA. marzo de 1933, Num. 70, Pág. 265/270.

<sup>220</sup> Bustillo, Alejandro. **Casa para Guarda-bosques, Parque Nacional Nahuel Huapi**. TECNE. verano 1942/1943, Num. 2

Rudolph. Con la mención insoslayable de que fue el tipo de operaciones paisajísticas como las del Parque Nacional Nahuel Huapi, para el que se construyó el Llao Llao, que erradicaron el destino industrial y maderero de la región de lagos patagónicos. Se decía entonces que en virtud del rastreo de amplio alcance que realiza la vanguardista *Tecne*, el oficio de Bustillo, su punto de vista sobre la proyectación de la Naturaleza y el Paisaje, del sitio, de los materiales, del destino del proyecto y de sus habitantes, (esa parte de la arquitectura que Vitruvio llamó *Oeconomia* -y no la *Ordinatio* o la *Dispositio*)- trajeron al primer plano a la obra del arquitecto en clave tecnológica y regionalista. En el plano de la racionalidad material, y no en el del estilo, la estética o las tipologías, debía reconocerse el dominio auténticamente arquitectónico de tales aspectos recién mencionados en la arquitectura de Bustillo. La búsqueda de un estilo patagónico y de un color regional que caracterizaban sus proyectos más o menos en ese lapso, pudieron ser vistos por los editores de *Técne* como punto de entrada, con peculiar consenso, a la obra de Bustillo: el registro material y civil de sus edificios. Y le permitieron ignorar, en cambio, la operación que significó una década antes, optar públicamente por un sino turístico, pintoresco y sublime para el paraje del Nahuel Huapi susceptible de desarrollos productivos e industriales como los del Lago Michigan en Chicago. Vale decir entonces que la única mención de Bustillo en la esfera de las arquitecturas modernas, es en virtud del rescate que su arquitectura patagónica hubiera hecho en clave pintoresca, del modo constructivo tradicional con troncos traslapados. Y es citado entre ejemplos de la arquitectura del Tigre y la suerte de “balloon frame” tradicional *aggiornado* que se empleaba en los cuarentas para la edificación de casas japonesas con bajos recursos. En todos los casos Alejandro Bustillo era un caso cerrado que no aportaba a la estética de la arquitectura contemporánea sino a las alternativas tecnológicas regionales.

Desde entonces la casa de Palermo Chico, fue revisitada en 1976 en *summa* por Horacio Baliero y Ernesto Katzenstein<sup>221</sup> dentro del conjunto de artículos que, coordinados por Marina Waisman, constituyeron el capítulo “Racionalismo” del “Período 6. Integración nacional (1914-1943)” de lo que luego se conocería popularmente como la

---

<sup>221</sup> Baliero, H; Katzenstein, E. Le Corbusier en la ciudad sin esperanza. *summa*. marzo/abril de 1976, Num. 99, Pág. 87/89.

*summa/historia*<sup>222</sup>. La casa tiene valor en la reseña, no Bustillo, arquitecto “eclecticista y pasatista”<sup>223</sup>. El arquitecto seguía condenado a causa de su trayectoria academicista y pintoresca hasta los treinta y acaso por su participación en las movidas estatales del gobierno fascista de Fresco en Buenos Aires y durante los gobiernos conservadores de Uriburu a Ortiz y Castillo. Sin embargo su proyecto pudo ser sustraído de la circunstancia autoral, como un monumento anónimo, y ser justipreciado oportunamente. Hasta que la figura de Bustillo fuera rehabilitada –y esa será una de las consecuencias heredadas de “La Escuelita” como demostrará esta tesis- la casa valía por manifestar más sus parecidos europeos, sus remedos con las *villas* centroeuropeas de Loos, que por lo que representó en sí misma en la trayectoria arquitectónica de Bustillo y de la arquitectura en la Argentina.

*Nuestra Arquitectura* publicó en 1979 el número dedicado a la arquitectura moderna en Argentina con la excusa del cincuentenario de la serie de diez conferencias dictadas por Le Corbusier a invitación de los Amigos del Arte<sup>224</sup>. Dicho número termina proponiendo el derrotero “argentino” posible de las arquitecturas modernas, entre Alejandro Virasoro y Manteola-Petchersky-Sánchez Gómez-Solsona-Viñoly pasando por Sánchez Elia-Peralta Ramos-Agostini- Testa y de Le Corbusier a Elis y Caveri pasando por Austral y Antonio Bonet. Cualquiera fuera esta encrucijada para la revista, todo destino estará siempre amojonado ya por la casa moderna de Victoria Ocampo.

En los años ochentas Ernesto Katzenstein, curiosamente como Colin St-John Wilson<sup>225</sup> para el caso Asplund, con la misma pluma reescriben dos historias de una teoría de la arquitectura contemporánea sin la fisura de una modernidad intransigente y arrasadora, que es en parte lo que importa a esta tesis. Se recordará cómo los dos arquitectos ya habían sido objeto del mismo paralelo en los años cuarentas en la palabra de otros dos autores contemporáneos: Marechal y Aalto. Cuatro décadas después, la actual reescritura exigía un recorte, y ese recorte, operadores. Tal operación requirió un crisol. Y ese crisol fue el cúmulo que enrolla las líneas de fuerza del campo de una cultura. Se ha venido demostrando que la operación respecto a Bustillo, a secas, fue acrisolada en

---

<sup>222</sup> Waisman, Marina; Gutiérrez, Ramón; Nicolini, Alberto; Ortiz, Federico; de Paula, Alberto. Documentos para una historia de la arquitectura argentina. Buenos Aires: Summa, 1978/1991. 256 Pág.

<sup>223</sup> Baliero, Horacio; Katzenstein, Ernesto Op.Cit.

<sup>224</sup> Bustillo, Alejandro. Casa de la Sra. Victoria Ocampo. *Nuestra Arquitectura*. diciembre de 1979, Num. 509, Pág. 5/6.

<sup>225</sup> AA.VV Op.Cit. St.John Wilson “El dilema del Clasicismo” pp.7-19. y Katzenstein, E.: “Bustillo: del Estilo a la Neutralidad”. Catálogo de la exposición “Alejandro Bustillo, 1889-1982” MNBA, 1988



“La Escuelita” de Buenos Aires donde de forma accidental, por qué no decirlo, tuvo lugar la exhibición de los planos de las fachadas de la casa Ocampo, como credencial de ingreso al marco internacional de embestida contra una crítica estéril de la modernidad. Crítica que había empezado, acaso genuinamente, en Italia de la posguerra.

Para entender el punto de arribo del pensamiento de Ernesto Katzenstein a la arquitectura de Bustillo, una de las posibilidades es rastrear el derrotero de sus trabajos escritos. En 1956, se publica en Casabella su informe del trabajo de relevamiento sobre la arquitectura popular de Dock Sud<sup>226</sup>, al sur de la Capital Federal. Es evidente y huelga demostrar el vínculo inmediato que Katzenstein entabló con la revista italiana crucial en el lanzamiento del debate post-moderno. En lo que hace al sur de Buenos Aires, la zona ya había sido puesta de relevancia en el Plan Director de Juan Kurchan y J.Ferrari Hardoy de 1948. En la fecha del artículo, Katzenstein en el colectivo GAP, con Solsona, Josefa Santos y Gian Peani, había logrado el Primer Premio en el Concurso Nacional organizado por el Banco Hipotecario Nacional para el proyecto de Torres de vivienda en la Boca. En 1959, su interés se desplaza a Richard Neutra en ocasión de su visita al Plata. En 1961 escribió sobre el estructuralista J.Joedick en la revista *Pensamiento Arquitectónico* y en el '65, un obituario por el holandés Gerrit Rietveld en *summa*. A partir de 1968, como editor de los *cuadernos summa-nueva visión*, introdujo cada uno de sus números, consolidando una puesta al día con los casos ya de autores, ya de proyectos contemporáneos, muy influyentes como correspondía, en sedes italiana, británica y norteamericana: James Stirling, el matrimonio Smithson, el alemán Hans Scharoun, los norteamericanos John Esherick y Charles Moore e, intercalados, temas diversos en las mismas sedes: el centro urbano de Cumberland, el Brutalismo, la arquitectura italiana de las décadas del '50 y el '60, el Pop según la tesis de Charles Jencks en la Architectural Association. Entre 1968 y 1978 debe fecharse el lapso de producción arquitectónica de Katzenstein que además configuró su aporte relevante al panorama local<sup>227</sup>. De modo que, cumplida esa etapa intensa de práctica profesional sin producción crítica escrita, en 1978 inmerso en plena actividad de “La Escuelita” de Buenos Aires aparece “Le Corbusier en la Ciudad Sin Esperanza” en *summa*, dando cuenta del traslado en la sedes de interés de los escritos: Buenos Aires, los treinta. De

---

<sup>226</sup> Katzenstein, E.: “Las Casas de La Boca y el Dock Sur de Buenos Aires”. Casabella N°213, 1956

<sup>227</sup> la sede del Country Lagartos (1969), el proyecto de una “Torre en Catalinas Norte” (1970) y la torre Conurban en Catalinas Norte (1971) ambos en el estudio Kocourek, el club house del Country Lagartos (1973), el complejo de viviendas en Villa Adelina al norte de la Capital (1974); el establecimiento Metalúrgico Bowgard (1975), el club house en el Mayling (1977) , el comedor en el Parque Industrial Oks (1977) y el edificio en la calle Montañeses, con Baliero y Córdoba.

allí en más, la trayectoria fue la del pulimento de un canon, de una serie de edificios modernos. Esta serie arranca con la modernidad alternativa de Mallet Stevens (*Artinf*, 1985), Antoni Bonet (libro monográfico en 1985 y artículo en *summa* en 1990), el obituario de Carlos Vilar (*summa*, 1987), una conferencia enteramente dedicada a la arquitectura de Buenos Aires en los años treinta que tuvo lugar en la Graduate School of Design, en Harvard University, cuyo programa de Maestría era dirigido por Jorge Silveti. En 1988 Katzenstein prologó el Catálogo de la Expo de Bustillo en MNBA, luego publicó extensiones de ese artículo en *summa* y en *Casas*. En 1992, Katzenstein es el autor del dossier en *Domus* acompañado de un “itinerario” de veintinueve obras de Bustillo<sup>228</sup>. El largo silencio escrito entre 1978 y 1985, que correspondió casi completamente a los años vivos de “La Escuelita”, son considerados en esta tesis crisol y bisagra en el panorama de esos artículos. El sesgo que Katzenstein ofrece sobre la arquitectura de Bustillo fue macerado exclusivamente en ese contexto y fue destilado en esos artículos postreros.

En el artículo de Katzenstein sobre la visita de Le Corbusier hay una elipsis, precisamente, la década del treinta al cuarenta. Recién al final de esos años, por fin el grupo Austral, habrá de dar cuenta de alguna influencia sobre la presencia del suizo en Buenos Aires<sup>229</sup>. ¿Cómo fueron ocupados esos once años entre 1929 y 1940 en las páginas de Katzenstein? La responsabilidad de los avatares de la arquitectura de los treinta recayó, en sus escritos, en una élite cultural ambigua entre el “*je ne se sais quoi*” aristocrático local y la réplica al día de las tendencias europeas contemporáneas<sup>230</sup>. Esta contradicción “tradicción nacional-vanguardia importada” estuvo encarnada en este sólo agente, y su gusto caprichoso —a falta de un verdadero soporte ideológico o del interés institucional— determinó parcialmente el ocaso de esta práctica modernista paralelo con la transformación del gusto de los comitentes. El interés de Katzenstein en 1987, cuando dicta su conferencia en Harvard, desplazó a los proyectos vanguardistas de Alberto Prebisch, Antonio y Carlos Vilar o Wladimiro Acosta, de bajo perfil cuando no de escala doméstica, a favor de los rascacielos “racionalistas” a los que puso, sin dudar, en el primer lugar de los productos arquitectónicos de esa década. Los rascacielos

<sup>228</sup> Katzenstein, E. “Casa Victoria Ocampo. Palermo Chico, 1929” y “Itinerario 77” *Domus* 736, marzo 1992. Pp.76-80

<sup>229</sup> Baliero, H; Katzenstein, E. Le Corbusier en la ciudad sin esperanza. Op.Cit

<sup>230</sup> Katzenstein, E. “Arquitectura Argentina en los años treinta” Conferencia dictada en Graduate School of Design, Harvard University. 1987

racionalistas acababan de ser canonizados en la edición universitaria de “1930-1950 Arquitectura Moderna en Buenos Aires”<sup>231</sup>, título en la que la sinécdoque los asimila directamente a toda la arquitectura y a toda la modernidad. Con mirada rossiana, en la transcripción de la conferencia de Harvard<sup>232</sup>, los rascacielos representaban *monumentos* civiles cuyos diseños se explicaban y explicaban el tejido urbano del que eran extrudidos. Dos aspectos subrayó Katzenstein, que fueron de interés en la conferencia: el oficio de los proyectistas, capaces autores de una interpretación precisa y clara de la morfología urbana y el recurso a técnicas proyectuales compositivas, materiales y constructivas probadas de su formación universitaria en la facultad de arquitectura, dentro de la tradición pedagógica del *Beaux Arts*. Un tercero, no fue subrayado y debe señalarse aquí porque responde también a una lectura solo posible o interesada de los ochentas. Se trata de la composición de estos rascacielos basada exclusivamente en volúmenes geométricos simples y en la repetición de uno o a lo sumo dos elementos de lenguaje, como las ventanas. El emprendimiento de estos edificios se debió exclusivamente al imaginario y a la voluntad de sus propietarios e inversores de ser representados de este modo por su patrimonio. La ejecución de estos rascacielos, verdaderas *follies* de la tensión entre el gusto y la renta, recayó invariablemente en arquitectos aplomados de sólida formación académica. La pista ya había sido dada en 1929 cuando Victoria Ocampo contrató a Bustillo y no a Le Corbusier<sup>233</sup>. Para estos encargos se necesitaban verdaderos exegetas del gusto, las costumbres, los intereses y las necesidades de representación de una élite cultural imbricada con el capital y el poder (Liernur); era imprescindible la experiencia y no la capacidad de experimentación para interpretar esta idea y llevarla a cabo en arquitectura (Díaz). El resultado fue la obra tensa, entre la innovación y el aplomo, que correspondía a las inquietudes de una élite y no a la del urbanita anónimo que puebla de a miríadas las metrópolis de comienzos de siglo XX (Acosta). Es decir que, la construcción de Katzenstein fue montada a partir de los tópicos cuyos autores pertenecen al entorno crítico o inspirador de “La Escuelita”. Para Katzenstein, según la conferencia, la década racionalista colapsó con el desplazamiento del gusto hacia variantes melancólicas y pintorescas de la tradición y la nacionalidad en el ámbito doméstico y hacia una suerte de reaccionario

---

<sup>231</sup> Borghini, S.; Salama, H.; Solsona, J. “1930-1950 Arquitectura Moderna en Buenos Aires” Editorial CP67, 1987. Buenos Aires.

<sup>232</sup> Katzenstein I.; “Ernesto Katzenstein/Arquitecto” Fondo Nacional de las Artes, 1998. Buenos Aires. Pp.161-170

<sup>233</sup> Katzenstein, E. “Arquitectura Argentina en los años treinta” Op.cit.

acadamecismo monumental de lo moderno en la esfera urbana pública, a tono con la hora política que sonaba en occidente. Bustillo reapareció así, después de la década de los rascacielos, de modo central y polémico, pergeñando la alternativa de un *estilo* monumental, pertinente y clásico, ya desde finales de los treinta, en Mar del Plata, Bariloche e Iguazú de nota pintoresca, como corresponde al tinte nacionalista con que terminó la década, y luego en la Plaza de Mayo con su decano edificio para la sede del Banco de la Nación. He ahí el rol que cumplió Bustillo dentro de los programas de arquitectura estatal, por lo menos como lo presenta Katzenstein en el catálogo de presentación y el lugar que las cuatro obras señaladas ocupan en la Expo en MNBA en 1988. Muestra definitiva en cuyas propias palabras permitirá al “*visitante interesado...a partir del mismo material, armar otras hipótesis, descubrir otros Bustillo*”, a secas<sup>234</sup>. El Bustillo, a secas que armó Katzenstein, sintetizaba silenciosamente tradición y contemporaneidad lo que lo “*vuelve a traer al campo de la reflexión más vigente sobre los temas específicos de la arquitectura y la ciudad*”<sup>235</sup>. Este Bustillo, a secas, acecha como un higiénico Mr.Hyde en el montaje aparatoso, monumental y nacionalista de un Dr.Jekill, que determinó la ruina historiográfica de ambos. Alumbrada su criatura, inesperado avatar rossiano<sup>236</sup>, procederá Katzenstein a recitar un canon moderno de casos, difíciles al tamiz de la historiografía de la arquitectura moderna, que han representado desequilibrios o empates a favor del gusto del cliente: Pierre Chareau, Eileen Gray, Luis Barragán y en capilla, Erich Mendelsohn, Auguste Perret y Robert Mallêt-Stevens. Si hubo algo escandalosamente peculiar en la casa moderna del Barrio Parque fue la intespestuosa imposición de la voluntad de su dueña, episodio que atravesó todas las historiografías locales. Pero lo realmente intolerable para los historiográficos detractores de Bustillo, a secas, es que fue él el intérprete insuperable de tal voluntad, dejando a la arquitectura moderna en un Purgatorio en que penaban tanto las almas de la vanguardia como las del clasicismo Y es este enrollamiento de la voluntad estética de una escritora y del empeño de su arquitecto, que manifiesta la dualidad clásica y moderna que dejó perplejo a Acosta y alentó una esperanza en Liernur décadas después..

---

<sup>234</sup> Katzenstein, E. “Bustillo: del Estilo a la Neutralidad” Catálogo de la Exposición “Alejandro Bustillo, 1889-1982. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. 1988. Pág

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> *Ibid.*: “...la obra doméstica urbana de Bustillo...ocupa un lugar central en su obra al expresar en su evolución el desarrollo de sus ideas más relevantes respecto del diseño e implícitamente de la ciudad”

A partir de las lecturas contemporáneas de “La Escuelita”, la clave de la arquitectura de Bustillo (y en todo caso también la de Asplund) no radica en el abandono de un glosario por otro, sino en la transformación del repertorio o del vocabulario en virtud de la sedimentación de todas las tradiciones: *“el compromiso entre lo clásico y lo actual, lo contingente y lo permanente, entre la obra individual y la ciudad, que se resuelve en una tensa abstracción apoyada en una rigurosa composición de elementos progresivamente alejados de referencias historicistas”*<sup>237</sup>. Disponibilidad que, por otra parte, es la modernidad. Los interiores de Bustillo, a secas, pueden prescindir con bizarría de “transiciones, antecámaras, pochés” y ocuparse del *“problema de la luz, para asomarse a uno de los temas más caros de la modernidad: la continuidad espacial...”*<sup>238</sup>. Esto marca, precisamente, el itinerario del beaux-arts y del neocolonial a la arquitectura moderna de Bustillo, a secas. *“Una pureza que evoca también, significativa e insistentemente, los lacónicos ámbitos domésticos de la colonia, como por ejemplo los de la quinta de Pueyrredón, hechos de una cándida síntesis de espacio, luz y materiales simples”*<sup>239</sup>. Es con el dominio del sistema académico que puede empezar a prescindirse de los elementos que no son esenciales a la nueva espacialidad. La presentación de las cualidades plásticas de la arquitectura de la vanguardias en las *enfilades* de Bustillo, a secas, (y de Asplund), la composición de espacios modernos a partir de la articulación graciosa de los elementos arquitectónicos más sencillos, y hasta la imbricación dórica de arquitectura y paisaje, corresponden entonces a las lecturas “recientes” de Katzenstein. Estas lecturas tienden a subrayar la paradójica identidad entre un sistema clásico y otro de vanguardia que parecieran no haber querido tener contacto. Sin embargo, estas mismas constituyen la clave de la comprensión de estas arquitecturas en los ochentas. Es decir, dos culturas, dos actitudes proyectuales traslapadas, afines y contemporáneas. Acaso este es el punto de reforzar cuánto de apresurado en las asociaciones de Katzenstein respecto a los parecidos de la casa de Victoria Ocampo y las *villas* loosianas. Nada más alejado de la especialidad interior del *hôtel* de la calle Rufino de Elizalde. Nada menos espartano, que las alcobas interiores de las casas centroeuropeas de Loos, todas ricamente ataviadas con carpetas, alfombras persas, cortinados y enjoyadas con mármoles y ónices furiosamente coloridos. Nada menos apropiado para desnudar las almas de Victoria, que los “arropados” interiores de

---

<sup>237</sup> Katzenstein, E. “Bustillo: Del Estilo a la Neutralidad” Op.Cit.

<sup>238</sup> Shmidt, C. “Epílogo” en Levisman, M. Op.Cit.

<sup>239</sup> Katzenstein, E, Íbid.

Loos, impecables y semperianos. Los puntos de partida de Katzenstein son estas figuras que han sacudido, en virtud de sus líneas de pensamiento y los debates estéticos historicistas, la sobreestructura clásica. Sin descartar ni arrasar el tablero *beaux-arts*, ecléctico o neoclásico, han fortalecido, con las dos tradiciones enfrentadas, antigua y moderna, los “lineamientos” arquitectónicos –para nombrar a propósito el léxico albertiano del moderno por excelencia. Con pocos elementos clarificados. Bustillo, a secas, Lutyens o Asplund llegan a construir espacios que pertenecen a otra generación compositiva.

*“A través de las formas más escuetas (de las líneas más austeras del neoclasicismo francés) y abandonando progresivamente la animación superficial de los muros por el juego de volúmenes simples y lisos, Bustillo (a secas) alcanza esa estructura formal clásica, ajena a los estilos que...asegura para él la vigencia e identidad de (esa) arquitectura”<sup>240</sup> ...*

Con estas palabras, concede Katzenstein en una tónica similar a las descripciones de las fachadas de Bustillo que se han intentado en el capítulo anterior. Recto verso, Vilar –el otro polo arquitectónico de Katzenstein<sup>241</sup> - con la densificación de los pocos elementos de la parafernalia vanguardista, construye espacios que pertenecen a la naturaleza compositiva opuesta. Ese punto ciego, que no es inflexión o cesura, allana una senda ininterrumpida de la arquitectura argentina asentada por derecho en la llave compleja de las posibles culturas arquitectónicas locales. En la década que estudia esta tesis, señalan la pertinencia y pertenencia a una cultura urbana histórica y decantada que acrisoló un antídoto contra la acusación de post-modernismo banal y contra los modos de inserción y construcción dentro ese debate internacional. De ello trataba el extensísimo ensayo de Liernur ya glosado. El interés renovado en una historia de la arquitectura, y sobre todo en la historia de la modernidad, se sumó al paréntesis de casi cinco décadas de debates funcionalistas y vanguardistas de la arquitectura local. El derrotero de los artículos de Ernesto Katzenstein presentado en este capítulo da cuenta de un punto crucial en la construcción historiográfica, teórica y crítica local. Esta literatura, en el lapso de estudio, señala un camino posible de la disciplina arquitectónica local, de cara a los debates históricos y teóricos contemporáneos. Así, revisando las experiencias de vanguardia, ya nacionalista ya racionalista, de las primeras décadas del siglo XX, éstas

---

<sup>240</sup> Katzenstein, E. “Bustillo: del Estilo a la Neutralidad” Op.Cit.

<sup>241</sup> Katzenstein, E. “Arquitectura Argentina en los años Treinta” Op.cit.

se fundirían en el alumbramiento de una paradójal arquitectura “moderna”, usufructuaria de la tradición académica “serena, grande, noble y sencilla”, síntesis de todo aquello de lo que, en pos de una actitud a tono con las vanguardias artísticas de Europa, no se habría de prescindir.

El interés de Katzenstein puesto en la historia de la arquitectura de las últimas décadas, en la arquitectura “racionalista” y finalmente en el cruce que representa un grupo de las obras de Bustillo contemporáneas a ésta última, se corresponde entonces, en el ambiente de “La Escuelita”, a las mencionadas actividades, desarrolladas en torno a aquella casa construida en el umbral de los años treinta para Victoria Ocampo en Buenos Aires. Se cruzan en ese proyecto para la escritora, los referentes mendelsohnianos y otros de las primeras décadas de la vanguardia, de su gusto. De modo cruzado, Victoria había dado cuenta en el número de SUR del verano de 1932 del interés suscitado por un álbum fotográfico que le enviara Erich Mendelsohn con imágenes de la casa proyectada por él en el Ruppenhorn en 1929, que ella habría visitado antes de su terminación y Zevi, transferiría esta anécdota<sup>242</sup>. La amistad de Victoria con la condesa de Noailles la habría iniciado en la admiración de la arquitectura de Mallêt-Stevens y Guévrékian. Pero el imposible referente de la arquitectura de Loos, permite reconocer una sofisticada lectura particular de la obra solo hecha en “La Escuelita” a partir de los materiales bibliográficos que empezaron a circular por obra de Gili, las experiencias emparejadas de otros Institutos como IAUS y por la circulación dentro de un circuito institucional de autores y protagonistas. Es esa lectura de croquis y planos preliminares, llevados a cabo en 1981 en “La Escuelita” la que permite demostrar a sus autoras conducidas por Katzenstein, cómo “Bustillo (a secas) diseña la casa (Ocampo) utilizando el bagaje de su formación clásica con una dedicación y una coherencia que por momentos hace pensar en su conversión al nuevo lenguaje”<sup>243</sup>.

La experiencia de “La Escuelita” de Buenos Aires fue usufructuaria de las condiciones complejas e irrespirables que se vivieron en nuestro país entre 1966 y 1983 (como se expuso aquí al determinar la situación política universitaria durante aquellos años inestables, las idas y vueltas, la participación o el repliegue de figuras docentes como Solsona, Díaz o Borthagaray llamados a componer los cuadros de “La Escuelita” tanto

---

<sup>242</sup> Zevi, B. “Erich Mendelsohn” Editorial Gustavo Gilli, 1984. Barcelona. Pág.120

<sup>243</sup> Katzenstein, E. “Bustillo: del Estilo a la Neutralidad” Op.Cit

como las situaciones particulares de inscriptos e invitados que participaron de sus aulas). Al mismo tiempo, su tesis teórica y crítica respondía -acaso de modo solapado, autónomo o desideologizado- a la búsqueda de un punto medio entre tradición y modernidad iniciador de una cultura arquitectónica densa en lugar del vacío y de la ausencia que se ha desprendido de las lecturas del artículo de Leston y Liernur citados en esta tesis. Algunos de los mentores de “La Escuelita” -Antonio Díaz y Justo Solsona- se reconocían como modernos pero sesgados por la cultura urbana y arquitectónica de Buenos Aires y se mostraron dispuestos a completar o continuar su “tradición moderna”. En esa modernidad próxima e inconclusa que caracterizó la consolidación metropolitana del ambiente urbano local a punto de ser desplazada por un “post” banalizado y lejano, tal cual se ha leído en “¿Post?: Modernismo” de Liernur.

Por el rol crítico que Ernesto Katzenstein ha sido invitado a cumplir en esta tesis resultó crucial el itinerario de sus ideas rastreado aquí en su tarea editorial. Ese interés de Katzenstein en los cuadernos *Summa-Nueva Visión* consiste la puesta al día, para sus lectores, con los debates recientes en sedes británica y norteamericana. Casi de manera contemporánea a los sucesos, como lo demostraron sus lazos con *Casabella* en 1956, Katzenstein estuvo al tanto de los desplazamientos que produjo plantearse la crisis internacional del funcionalismo. Alineaba los argumentos de su participación en el debate con la plena noción de que dicho debate era pertinente a cualquier latitud donde se produjese o se deseara producir arquitectura. Pues la relación que se persigue entablar es aquella en la que Ernesto Katzenstein participó, realizada entre la modernidad blanca de los treinta con el clasicismo blanco de Bustillo, a secas, y la arquitectura argentina ausente que se procuró teorizar en “La Escuelita”. Esta construcción no apeló entonces al linaje racional particular de la arquitectura de Antonio Vilar. Tuvo en cuenta las argumentaciones autográficas de Alejandro Bustillo y su particular crítica de lo “moderno”, crítica que parece describir los procedimientos de purga de que dan cuenta sus proyectos descritos aquí como tales. La rehabilitación de una arquitectura moderna, sofisticada pero al fin doméstica, requirió de Katzenstein el descarte de la totalidad de la serie de obras tenidas por el propio autor como pertenecientes a tal grupo moderno: el Banco Nación, el telúrico rascacielos de oficinas para la CHADE<sup>244</sup>.

---

<sup>244</sup> Bustillo, A.: Buscanod el camino. Op.Cit.



El Bustillo, a secas, expurgado por Katzenstein es moderno de manera preeminente (y esto se lee así en los textos posteriores a que lo ha conducido la circunstancial deriva de “La Escuelita”). No el moderno funcionalista, maquinista según los manifiestos de las vanguardias de la entreguerra. La modernidad de Bustillo está sintonizada con la cuerda lírica noble, grande, serena y sencilla de las arquitecturas de Loos, de Asplund, de Tessenow, hasta de Terragni y del contemporáneo Mendelsohn.

Finalmente, cuando Katzenstein escribió sobre la obra de Bustillo, alumbró a su criatura Bustillo, a secas. La construcción que Katzenstein realizó a partir de su particular antología bustillana descifrada aquí a partir del remedo de análisis semejantes y de la selección de las obras presentadas en el MNBA y catalogadas, responde a la tónica con que la crítica post funcionalista en sede británica, italiana y norteamericana rescataba las experiencias de renovación de la cultura arquitectónica y urbana de finales del siglo XIX. Se ha descrito el canon histórico de arquitectura moderna que, propio o impropio, Katzenstein está asentando o convalidando y que resultó el antecedente referente de una posible práctica contemporánea a salvo de la irrupción barroca e impertinente de un postmodernismo banal, que remedaba un pasado arquitectónico a cuya pertenencia sólo se podía aspirar empecinadamente. Consolidada la perpleja maestría de una élite de la decena de proyectos, que son aquella escasa decena que se ha relacionado en el capítulo correspondiente de esta tesis, por contagio, por descarte, por recorte, se admitirá la íntegra calidad de la obra entera.

Mientras Katzenstein buscaba el oficio proyectual decantado y depurado propio de ésta colección de obras las casas de renta de García Merou, Aguirre de Ocampo, Devoto, Jorge, Gómez Piñeyro y Fioravanti, todas mencionadas, de “austero neoclasicismo francés”<sup>245</sup> que se ha sacudido la superflua fisionomía ornamental descubriendo una esperada volumetría sencilla y lisa, Antonio Díaz se manifestó a favor de los gestos enérgicos y acertados de los partidos tomados en Mar del Plata y Bariloche. Si Katzenstein analiza los modos en que las obras de su serie califican punto a punto el stock urbano, Díaz mira allí donde una arquitectura esquemática pero eficiente –como la que a él le gustaba<sup>246</sup> - incluso desde el punto de vista de la caracterización, aciertan con el carácter general de una ciudad o de un paisaje.

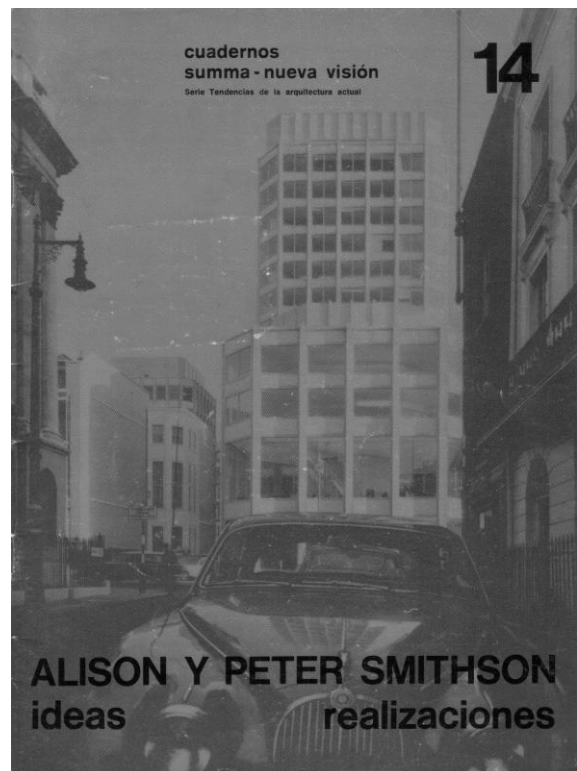
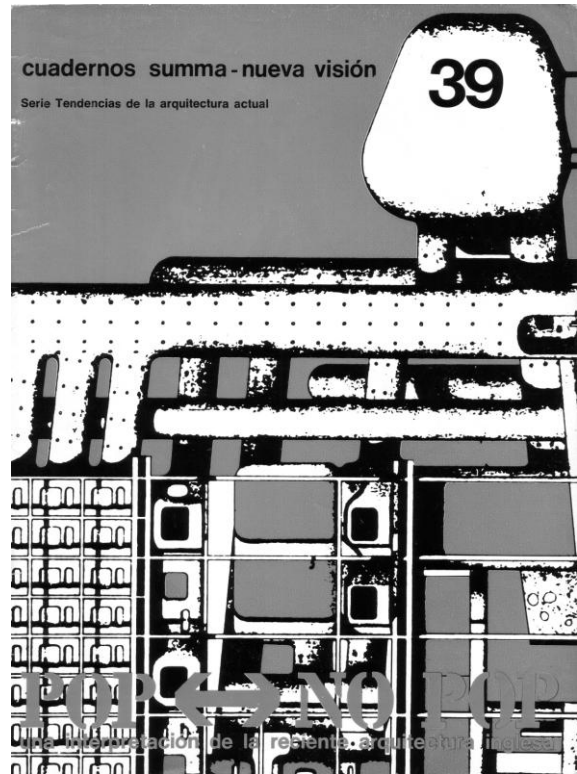
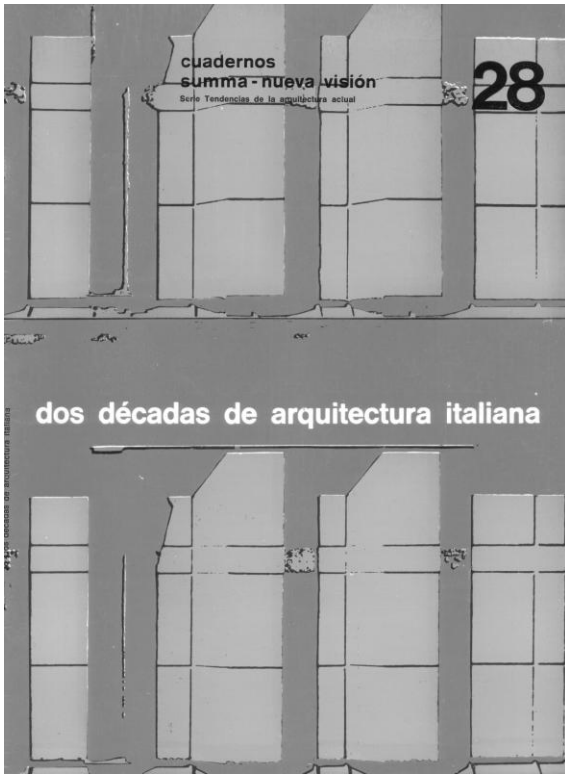
---

<sup>245</sup> Levisman, M. “Bustillo. Un proyecto de arquitectura nacional” Op.Cit.

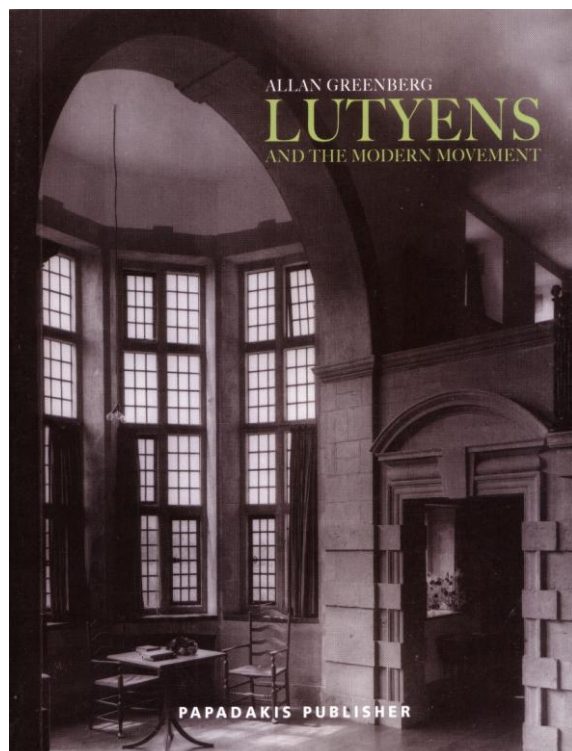
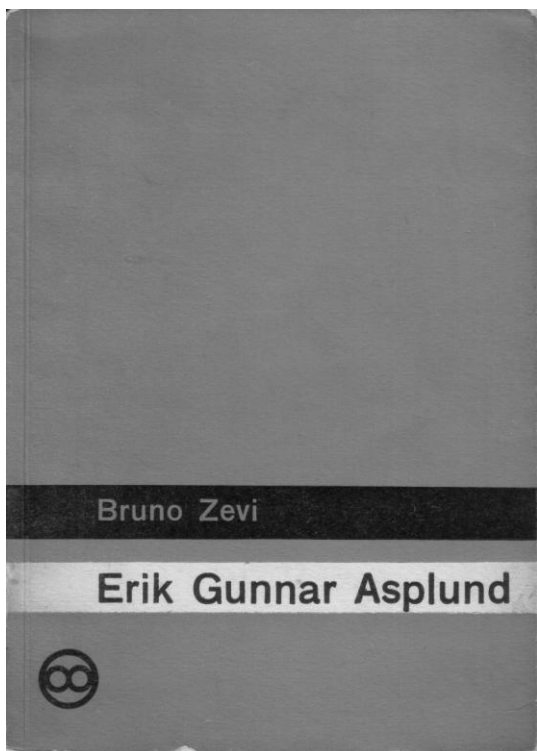
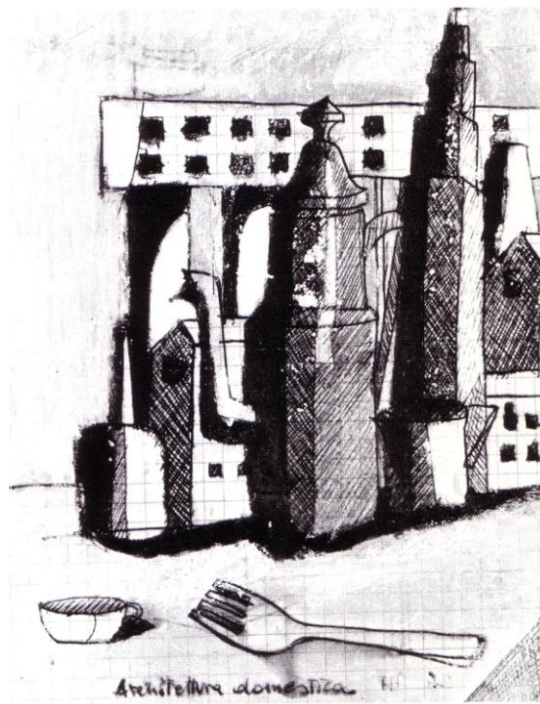
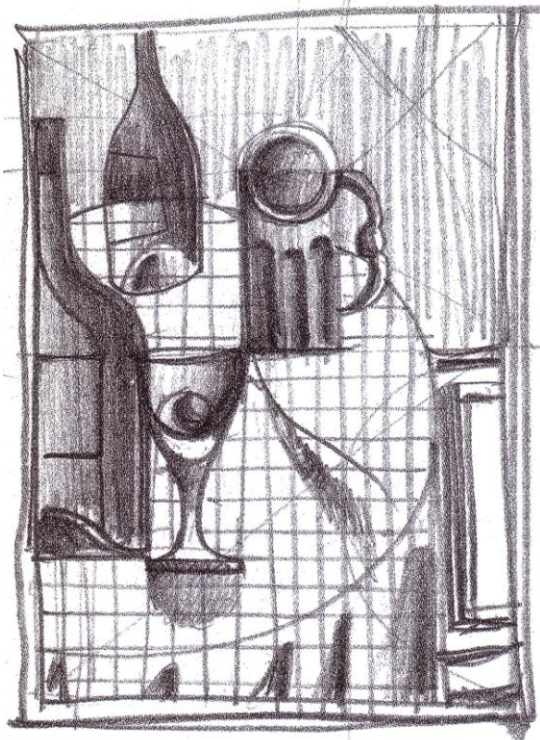
<sup>246</sup> Díaz, A. Díaz, A. Balneario Pinamar Golf Club. Acerca de la composición con dos elementos.... Op.Cit

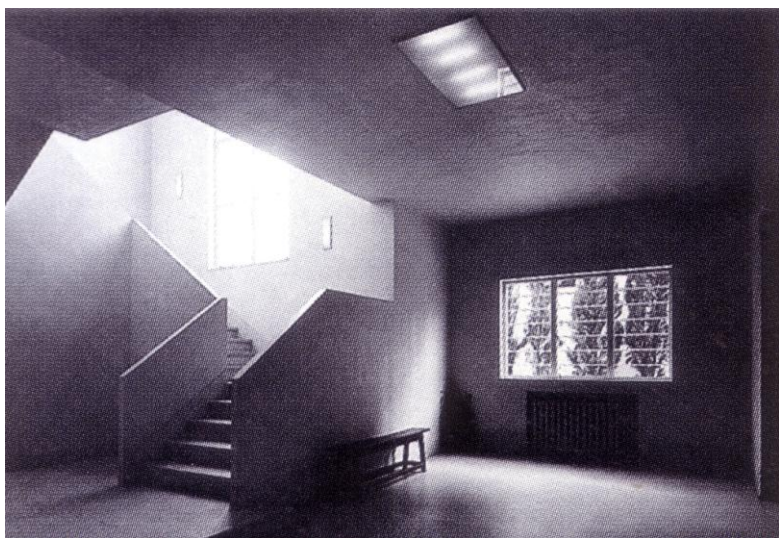
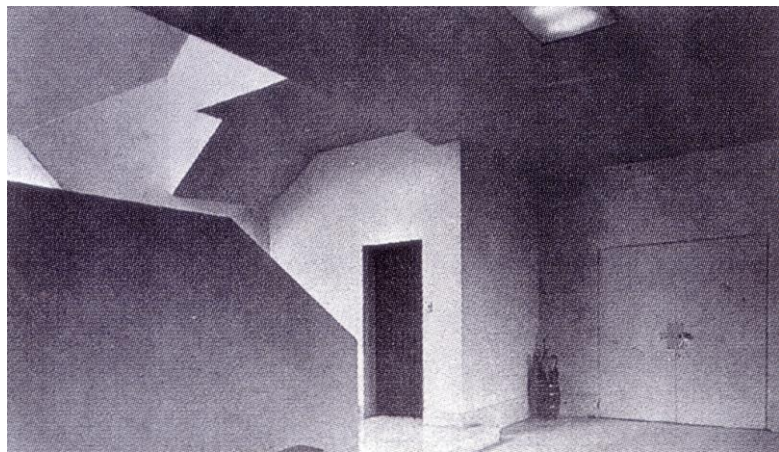
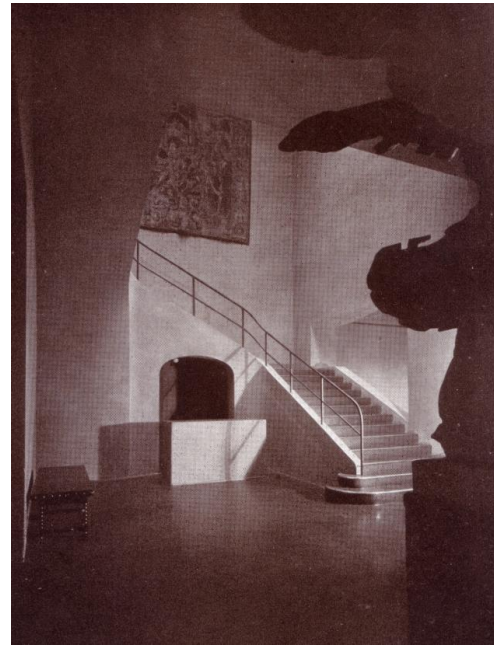
Katzenstein, que fue escribiendo progresivamente sobre toda la cultura arquitectónica de la segunda mitad del último siglo, escribió finalmente sobre Bustillo, a secas. Lo hizo sobre una criatura recortada por él: aquella sostuvo o demostraba su hipótesis básica. Que era la hipótesis de la práctica menos estridente que la de las vanguardias, que arribaba y nutría a los mismos ideales de la modernidad de principios del XX, pero desde el lugar en el que la tradición entera de la arquitectura no permanecía sin fracturas. Un lugar en el que el proyecto arquitectónico entraba ni ponía en crisis a su propia tradición racional.

Solo en la retrospectiva, podría arriesgarse que el plan editorial de Katzenstein lo conduce de manera unívoca a la hipótesis del proyecto modernista clasicizante. Un proceso análogo a la reconstrucción de la tradición específica de la ciencia y la práctica arquitectónicas pregonada por Rudolf Wittkower, Colin Rowe y Joseph Rykwert desde la Escuela de Warburg, en la posguerra inglesa.



El debate contemporáneo/  
Ernesto Katzenstein y  
Los Cuadernos summa-NuevaVisión

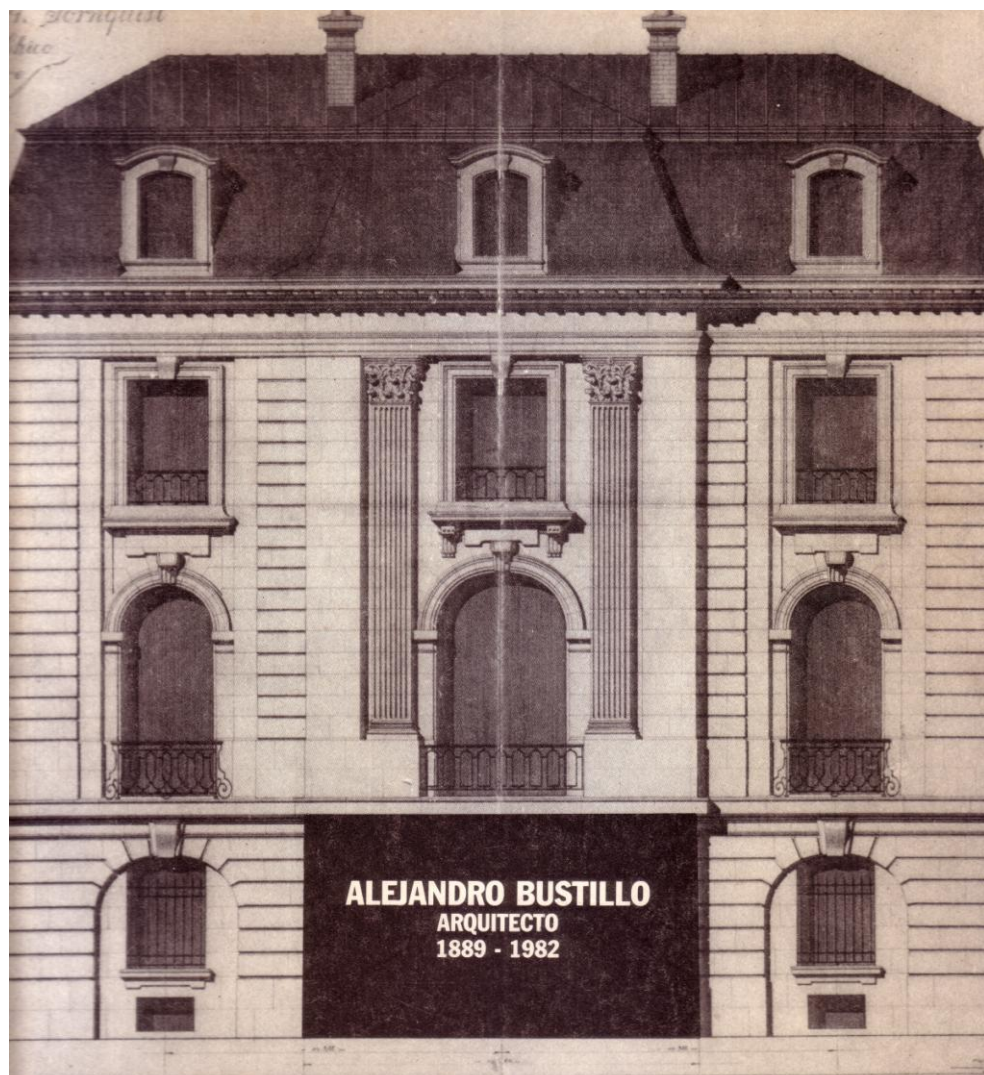




Nada menos espartano que el hall de ingreso de la Villa Müller 1926 Viena/

El hall de ingreso. Museo Nacional de Bellas Artes 1934/  
Palieres de la casa de Victoria Ocampo en Palermo 1929

## VII. CONCLUSIONES



*“Pero se me hace que aquí, en la parte de debajo de América, lo superfluo no tiene otro sentido que ocultar un nuevo, y no precisamente loosiano, crimen.”<sup>247</sup>*

*“Por debajo de esta leve superficie que nos es dable observar, la producción histórica y colectiva del ambiente continúa, no se ha detenido. Sigue allí exigiendo, cada vez más, nuestra atención, nuestra interpretación y nuestras respuestas”<sup>248</sup>*

Aún cuando de esta tesis los capítulos nacionales, “La Escuelita”, o internacionales, CASE e IAUS, han sido tratados exhaustivamente, pocas o ninguna vez fueron puestos en relación. Así mismo poco se escribió y publicó sobre Alejandro Bustillo hasta 1982, con alguna excepción, en que Tony Díaz dio cuenta de su encuentro con él en la casa de Martha Levisman. Bustillo no había debatido jamás tema alguno acerca de su arquitectura hasta sus publicaciones tardías de 1955 y 1958. Esta tesis demostró que, en un país desgarrado, “La Escuelita” no fue un instituto aislado. Los múltiples lazos que unieron a sus protagonistas locales con pares radicados en la médula de la teoría arquitectónica contemporánea, determinaron su sesgo teórico, su apuro y sus objetivos, desde su misma fundación. La propia dinámica del instituto significó una deriva de los intereses iniciales según las experiencias norteamericanas de IAUS, hacia su maduración con implicancias afinadas en la cuerda local. La irradiación directa de las ideas de Aldo Rossi sumada a la inédita vocación crítica en sede histórica que estaban desarrollando los participantes de “La Escuelita”, puso a la arquitectura de Alejandro Bustillo sobre el tablero de los arquitectos de la vanguardia.

Sin la muestra informal en “La Escuelita”, la definitiva, en MNBA siete años después es impensable. Ambas dieron lugar a referencias y estudios sobre su obra. El catálogo de la muestra oficial de 1988 presentó planos originales y fotos y artículos de fondo firmados por Alfredo Casares, Ernesto Katzenstein y Martha Levisman.

Casares –a la sazón presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, dió cuenta del helenismo sentido de Bustillo pero, sobre todo, de la discusión tradición-innovación. Casares no podía referirse, en 1988, a los problemas de monumentalidad de su obra

<sup>247</sup> Liernur, J.F.: ¿Post-Modernismo? Op.Cit.

<sup>248</sup> Leston, E.P.; Liernur, J.F.: “Comentarios sobre 10 años de arquitectura” Op.Cit

pública y de lo que él mismo llama “puesta al día” en la práctica de Bustillo de los estilemas y conceptos de la tradición académica francesa, sin ser sesgado por las discusiones ya tenidas en Italia o en Nueva York, por lo menos desde los sesentas. En esa “Introducción”, ya la confusión o la identidad de lo moderno con lo clásico, que es una tónica del momento, habilita la declaración de Casares respecto a la tradición clásica, que ha acuñado y anticipado formalmente los lemas y los procedimientos de cierta vanguardia prosaica. Y este registro puede rastrearse desde Rudolf Wittkower a Ignasi Linazasoro, pasando de Joseph Rykwert y Colin Rowe a Ignasi de Solá-Morales, para mencionar autores cuya obra ha circulado y sido recomendada profusamente en los años ochentas en Buenos Aires. Para Casares, Bustillo muerto en 1982, atestiguaba un presente de confirmación para sus ideas entre “moderno tardío y post-modernismo” según queda descrita en este artículo la hora de la Exposición en Bellas Artes.

En el mismo catálogo, Katzenstein anticipó ya su texto sobre las relaciones entre “estilo” y “neutralidad” que repetirá *Domus*<sup>249</sup>. La expresión “neutralidad” le permitió al autor referir tanto el “planchado” de las fachadas que llevó a cabo Bustillo, a secas, como a su parecido con ciertas arquitecturas como las de Loos, según fueron rescatadas para la historiografía y la crítica por la práctica de Aldo Rossi. Una movida apresurada, que tiene que ver mucho más con Katzenstein o Rossi, y en última instancia con “La Escuelita” que con Bustillo. Sin embargo la importancia de la escritura de Katzenstein radica en la inserción cultural y arquitectónica de Bustillo, a secas, en su medio. Bustillo, a secas y Christophersen, Bustillo, a secas y Prebisch, Bustillo, a secas y Sargent, Bustillo, a secas y Piranesi. Pares de conceptos y de teorías de la arquitectura, claramente esbozadas a la luz de las discusiones ya descritas, propias de los de los setentas y de los ochentas. Pares que no solo fueron elocuentes de la cultura de Katzenstein, sino de la cultura de Bustillo, y de su capacidad crítica tanto para incorporar como para reformular experiencias arquitectónicas. Katzenstein dio cuenta, al enunciar la posibilidad de una arquitectura de formas extrudidas, elementales, elocuentes y autónomas, de las discusiones contemporáneas que se desarrollaron entre París y Nueva York, desde la recuperación del discurso de Saussureano en Ulm. Si Katzenstein replica la cuerda doméstica, porque la vivienda fue el problema emblemático de la arquitectura de las vanguardias, Levisman subraya en el catálogo la

---

<sup>249</sup> Katzenstein, E. “Casa Victoria Ocampo. Palermo Chico, 1929” y “Itinerario 77” Op.Cit



monumental arquitectura de Alejandro Bustillo, porque ello es un problema académico. Bustillo era un arquitecto de moda<sup>250</sup>. Esta sola declaración justifica por sí sola esta tesis: con su exposición póstuma, Bustillo rehabilitado ingresaba al mercado de consumo de referentes en ese trance de la historia de la arquitectura reciente que Liernur bautizó el “imperio de la frivolidad”<sup>251</sup>. El Bustillo que presentó Levisman permite subrayar una dualidad que manifiesta esa arquitectura: si la arquitectura puede ser moderna, el monumento –la arquitectura monumental- sólo puede ser clásico. Esta expresión puede asentarse aquí en el axioma loosiano “sólo el monumento y la tumba pertenecen al arte”<sup>252</sup>. Relación que da cuenta exclusivamente del estado de las ideas en 1988.

La casa de Victoria Ocampo en el Barrio Parque, al norte del norte de los barrios de la Capital Federal, siguió siendo reseñada después. En artículos posteriores de Liernur<sup>253</sup>, ilustró parte del capítulo argentino del episodio Le Corbusier y América del Sur. Trabajos más recientes, como el de Shmidt para el epílogo de la publicación definitiva del archivo de Alejandro Bustillo<sup>254</sup>, vuelven a poner el acento en el contexto cultural de formación y producción del arquitecto. El personaje solitario, reaparecía activamente construido ya en el entramado tendido entre pensadores como Marechal y artistas como Fioravanti, ya como motor de una tertulia estética y literaria entre la camarilla y la logia, llevada a cabo en su propio salón.

“La Escuelita” fue presentada aquí como sede de un caso moderno de práctica arquitectónica que legitimó arquitecturas contemporáneas, ausentes o por venir. Apuntó al montaje de una continuidad moderna en el presente, entroncada con debates actuales más densos, conformando con ellos dicha suerte de canon envolvente. Dos ediciones simultáneas en el ámbito ya democratizado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires se repartieron luego la canonización del acervo arquitectónico de las últimas décadas: *Relevamientos*<sup>255</sup> que compiló los dibujos a escala realizados por los alumnos de la Cátedra de Antonio Díaz en 1984 y 1985, colección en la que no falta la casa de Victoria Ocampo en el *Walhalla* de las primeras

---

<sup>250</sup> Levisman, M. “Alejandro Bustillo. Arquitecto” Catálogo de la Muestra, Op.Cit.

<sup>251</sup> Liernur, J.F. “La arquitectura argentina del siglo XX” Op.Cit.

<sup>252</sup> Loos, A.: “Architektur”. *Der Sturm*, 15 de Diciembre de 1910.

<sup>253</sup> Liernur, Francisco. El discreto encanto de nuestra arquitectura 1930/1960. Summa. marzo de 1986, Num. 223, pag. 60/79.

<sup>254</sup> Shmidt, C. : “Alejandro Bustillo. Un modernista contrariado”, Op.Cit

<sup>255</sup> Cátedra Tony Díaz: “Relevamientos” 1985, Buenos Aires, FAU-UNBA

páginas que comparte con Acosta y con el propio Mendelsohn. En los mismos años “1930-1950, *arquitectura Moderna en Buenos Aires*”<sup>256</sup> conforma un catálogo de casos idealizados, para y por los alumnos de los primeros cursos de la Cátedra Solsona. No pertenece a esta tesis el significado de esa edición que indudablemente es heredera de “La Escuelita”: sin embargo es notabilísimo el desorden cronológico en la presentación de esos rascacielos, indicación de la que se infiere un ordenamiento crítico, estético, pedagógico.

Indiscriminadamente eclécticas, modernos, anónimos, populares, monumentales, privados o estatales en un caso; integrando una visible arcadía moderna en el otro, ninguno de los dos ejemplares resultaron redundantes entre sí. Ambos han contribuido a reseñar cada arista de la experiencia “moderna” en su origen y en su rescate. Ambos ejemplares han contribuido a planchar otras aristas posibles de lectura en las obras compiladas: monumentalismo, americanismo, jazz, “déco”, estatismo, pragmatismo, neoclasicismo. Se ha buscado, sobre todo, subrayar el acervo de cariz “modernista” queriendo decir de excepcional calidad, de razonable utilidad, de impecable factura, de carácter innegable. La arquitectura moderna (y todo lo que bajo este rótulo pudiera abarcarse: los hospitales públicos, los ministerios, los conjuntos de vivienda de interés social, las escuelas públicas) se confunde con una buena arquitectura, en la construcción de una serie de efectos pedagógicos y catárticos. Otros dos casos podrían presentarse: el cuadernillo de homenaje íntegramente dedicado a Wladimiro Acosta<sup>257</sup> que es de 1987 y la presentación del archivo de Bereterbide por Molina y Vedia<sup>258</sup> que es de diez años más tarde.

El ingreso de lo moderno como categoría de la historiografía en realidad representó la recategorización de la Historia de la Arquitectura en el episteme arquitectónico. De otro modo hubiera sido imposible diferenciar y reevaluar por separado los aportes de arquitectos como Bustillo, a secas, por la sombra de “gorilismo”, amaneramiento e historicismo tardío y malintencionado que se ha cernido sobre su obra durante casi una década. El rescate de su archivo representa, de una sola vez, la consonancia local de las experiencias que han producido tanta perplejidad como las de Arthur Drexler con lo popular, con lo moderno, con Beaux Arts, con el design italiano; de IAUS, de Rossi, entre tantas. El acento puesto en la bivalencia tanto clásica y aristocrática como heroica

---

<sup>256</sup> Borghini, S.; Salama, H.; Solsona, J. “1930-1950 Arquitectura Moderna en Buenos Aires” Op.Cit

<sup>257</sup> Wladimiro Acosta 1900-1967, FAU-UBA, Buenos Aires, noviembre 1987.

<sup>258</sup> Molina y Vedia, J. y Schere, R.H. : La construcción de lo imposible. Ediciones Colihue. 1997: Buenos Aires.

y moderna de algunos proyectos de Bustillo, a secas, que constituyen un canon peculiar en sí mismo, consigue un doble escudo. Por un lado, como un rayo, despeja la sombra de sospecha posmoderna de la hora de cierta arquitectura argentina. Ciertos casos tipológicos y compositivos pudieron explicarse no ya por la simpatía con las formas de Aldo Rossi o de Michael Graves, sino por el acervo local de un siglo de antigüedad y que por las condiciones culturales y económicas de dichas encomiendas resultaron ejemplos de excepcional acabado y dignos modelos. Sencillamente ahora podían ser mirados sin prejuicios, en última instancia en virtud de teorías locales que reconocían el debate internacional contemporáneo y lo construían, justificando su pertinencia. Por otro lado, la tendencia a desbastar las contingencias, permitió entender a la arquitectura moderna desarrollada en la Argentina como matiz estoico y despojado de la experiencia ecléctica y francesa directamente anterior. Y ambas, fuerte y decisivamente inherentes al contexto catastral y normativo local.

La oportunidad de que algunos compatriotas contribuyeron a construir experiencias críticas en el ámbito universitario y para universitario de Nueva York, la participación y la mención de otros en instituciones cruciales para la formación del pensamiento crítico tardo moderno como Emilio Ambasz y Tomás Maldonado en el MOMA, significaron la posibilidad de que una porción de la mirada local se orientase y conociese rápidamente el estado del debate contemporáneo en el meollo de su propia formulación y gestión. La idea de que fue posible congregarse un Instituto paralelo donde continuar las experiencias pedagógicas truncas por la censura y las persecuciones políticas en la universidad pública, fueron manifestación de una sintonía.

Por otra parte, no puede soslayarse el interés directo y casi contemporáneamente puesto por toda una generación en los textos herederos de la tradición crítica y teórica británica de la posguerra, obras que, incluso, fueron traducidas voluntariamente y circularon en ediciones mecanografiadas. Ese derrotero fue tamizado aquí del índice de los Cuadernos Summa Nueva Visión, que dirigió Katzenstein. Él mismo ejemplificaba el final de ese recorrido con los artículos publicados sobre Bustillo, a secas. Se ha sostenido en esta tesis el recorte pintoresco efectuado en la obra de éste, operación que ha dado el Bustillo-definitivo, exhibido ya consagradoramente en el Museo de Bellas Artes en Buenos Aires y fuera publicado en los Itinerarios con que la revista especializada italiana *Domus* cerraba sus números. Itinerarios entre los que se dedicó también uno al otro argentino, Antonio Vilar, y en general a los arquitectos de prácticas intermedias,

muy locales, que han quedado por fuera de las historiografías, pero cuya obra resulta encaballada entre la modernidad, el monumentalismo y un clasicismo tardío para eruditos e iniciados, como las obras de Roberto Vaccaro y Adalberto Libera, en ambos casos ejecutadas para o durante la República Fascista de Mussolini. Rescate de dicha suerte de controversia, remedada en Milán o en Buenos Aires, con figuras arquitectónicas políticamente incorrectas pero disciplinalmente ejemplares y desprejuiciadas.

Se tuvo la impresión, que guió a esta tesis, de que la nueva consideración de la obra de Alejandro Bustillo a finales de los años ochentas, respondió a la necesidad de reencontrar un punto común a dos tradiciones. Una tradición académica que formaba profesionales dentro de la cultura académica, tal como se la entendía a finales del siglo XIX y otra, la de los intentos de vanguardia que, en Buenos Aires, se desarrollaron a partir de la primera década del siglo siguiente, como si la ocurrencia de una arquitectura modernista, en la tónica de las vanguardias racionalistas y funcionalistas internacionales europeas, estuviera impresa de modo inexorable en el destino de una arquitectura nacional de rango clásico. La búsqueda de ese punto común fue el antídoto contra la práctica puramente visibilista, de advenimiento inexorable, identificada entre los arquitectos argentinos con el mote “postmoderno”. Es insoslayable reconocer que, desde la proposición de un Estilo Internacional en 1932, el destino de todas las propuestas y canonizaciones arquitectónicas fue la mundialización. En los años ochentas la molición proyectual, impunidad en las palabras de Leston y Liernur, amenazaba con barajar caprichosamente las formas provenientes, encima, del pasado arquitectónico europeo, regional y no metropolitano. Ello implicó el riesgo adicional de incorporar modos y casos del todo ajenos al acervo arquitectónico de la ciudad. Pensar como pensaba Liernur en la continuación de un proyecto histórico que en la arquitectura de la Argentina trenzó la refinada producción modernista con otra clasicizante —y en alguna medida contemporánea—, significó sentar las bases de un linaje cuyas sus raíces reclama en ambas tradiciones.

No pasó inadvertido a esta tesis la serie de exposiciones y simposios monográficos dedicados al sueco Erik Gunnar Asplund precisamente en la segunda mitad de los años

ochentas, desde Nueva York a la Architectural Association de Londres<sup>259</sup>, al mismo tiempo que Bustillo, a secas, tenía su primera muestra completa en el MNBA<sup>260</sup>. Que simultáneamente se subrayase historiográficamente la posible relevancia de ambas figuras, no implica que los arquitectos fuesen parangonables. Más bien el hecho da cuenta de una frecuencia admonitoria sobre el estricto pasado moderno. Admonición que permite alumbrar esta suerte de protagonistas impuros en cada tradición y categoría.

En 1985, cuando “La Escuelita” había clausurado sus cursos, o lo había radicado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Katzenstein con la excusa de la Exposición de Arts Décoratif de 1925, se dedica a describir los pabellones proyectados por Mallet Stevens. Estas descripciones debieron sesgar su opinión respecto a los referentes de Bustillo, a secas. Sin embargo, no en vano pudo aseverarse firmemente en esta tesis a pesar de ello, que la serie de obras expuestas consagradoriamente en MNBA en 1988, responde fielmente a una antología realizada por Katzenstein, como sedimento de preocupaciones decantadas desde las experiencias de “La Escuelita”. Esa selección admiraba por la coherencia moderna de clave clásica, cada uno y todos los ejemplos. La graciosa casa Ocampo en Palermo, contrastaba con las líneas aztecas del CHADE norteamericano y monumental. La afinidad francesa de la escritora, resonaba más bien en la sede refinadísima del Banco Tornquist. La ausencia total de ornamentos en la villa moderna replicaban en el planchado español del frente de la casa Ramos Mejía. La ochava de Gelly y Obes, es básicamente un retrato de Katzenstein. Por el sentido curatorial de las plantas y detalles exhibidos, podría decirse que son herederos de la Expo de Drexler en MoMA en 1975 oportunamente citada y exhiben planos que entonces resultaban particularmente interesantes en sus aspectos tipológicos, compositivos y constructivos, en las contingencias de un lote entre medianeras (Tornquist) o de una manzana entera, pero trapezoidal (La Continental). Y todos los casos, proyectados y construidos en un lapso de veinte años, ilustran las actitudes y las demandas proyectuales de todo el siglo XIX y el siglo XX. Al final de la muestra de 1988 y su catálogo, la primera y última obra proyectadas dan cuenta de un Alejandro Bustillo real que no es la criatura de Katzenstein ni podrían serlo. Ambas presentan un temperamento aceptadamente campesino, entre el neocolonial a la Ruskin

---

<sup>259</sup> AA.VV. Erik Gunnar Asplund. Editorial Stylos.1990. Barcelona. Pág.12 y 13

<sup>260</sup> Alejandro Bustillo Arquitecto 1889-1982. 18 de agosto al 18 de setiembre de 1988. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

de principios del XX al pampeano dórico en el casco de 1977. En los planos de este proyecto tardío sólo se representaron techos y tímpanos de galpones rotundos que ilustran –acaso por primera vez- ese Principio en que Bustillo contribuyó a las instalaciones de los campos y las haciendas con pabellones, cobertizos y caballerizas en clave palladiana. Ni en esta exposición oficial y tampoco en el canon de Katzenstein se incluyeron los casos de arquitectura española que ilustraron dos o tres años más tarde una muestra menor en el ICI de la calle Florida, precisamente sobre los invariantes españoles en la arquitectura de Bustillo.

A la congregación en horas difíciles que logró y sostuvo a “La Escuelita” hasta 1983, siguió una diáspora. Viñoly había abandonado “La Escuelita” en 1979 instalándose en Nueva York, donde sobre todo a partir del premiado Forum de Tokio, funda una oficina prolífica. Agrest y Gandelonas logran proyectar en Buenos Aires tres edificios en 1982, y construir dos, uno de ellos en la avenida Medrano causó la perplejidad de Odilia Suárez, tal cual se describió en esta tesis, y fue publicado en A+U en 1984. No han vuelto a proyectar obra alguna en el país. (El otro, en la calle Ugarteche, a metros de aquél “rascacielito” de Antonio Vilar que tanto agradó a Le Corbusier, es de 1983). Sin embargo su desvinculación de los intereses de La Escuelita, es temprano y coincide con una doble bifurcación. El viraje por la discusión asentada en los problemas actuales y locales y a la profundización y especialización de los escritos teóricos del matrimonio, cuya implementación no fue primordial en el Instituto local.

En 1983, Justo Solsona inauguró su cátedra en una Facultad en vías de normalización. El racionalismo de Buenos Aires, seguiría siendo tema crucial, por lo menos hasta 1987 en que las escaleras del edificio de Ciudad Universitaria fueron el soporte de la exposición permanente de los dibujos –exquisitos y a gran escala- de las fachadas y las plantas de los rascacielos que constituyen su canon. La cátedra Tony Díaz, fundada en 1984, extendió las ideas desarrolladas ya en los talleres de “La Escuelita”. En las dos cátedras, docentes y adjuntos provinieron directamente del riñón de los “Cursos”. La bibliografía obligatoria correspondía al material que también se había discutido en ellos. En los años 1984 y 1985 se publicaron los Relevamientos, que dejan constancia del canon arquitectónico de la Cátedra, representando de modo homogéneo arquitecturas de entre 1880 y 1970. Machado, Silvetti y Maldonado dictaron clases magistrales hasta su cierre. El taller de la F.A.U. cerró en 1987, cuando Antonio Díaz se radicó definitivamente en España.

Al cierre de La Escuelita, Liernur partió para Alemania. A su regreso se empezaría a formar en la F.A.U. la cátedra sobre las cuestiones de arquitectura del siglo XX.

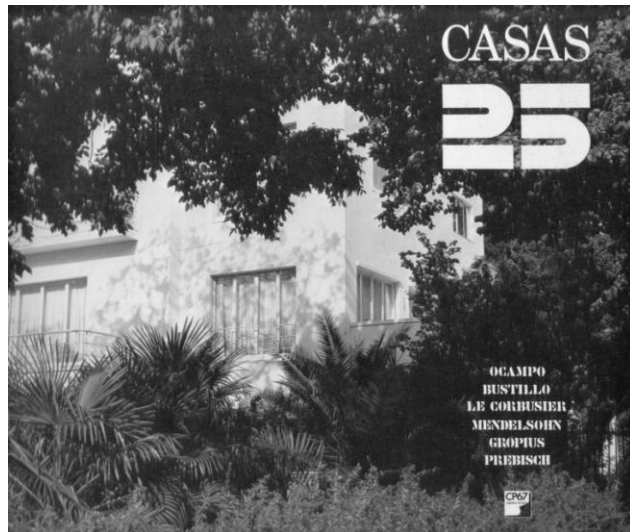
Al igual que su exposición póstuma y definitiva de 1988, esta tesis es impensable sin la reinstalación llevada a cabo en “La Escuelita”. Tan impensable, que quedó la impresión de que no ha sido necesario que tuviera lugar. La naturalización de la figura de Bustillo en “La Escuelita” está a tono con las construcciones historiográficas y críticas posteriores. Es la prueba rotunda de la operación lanzada allí. La posibilidad de acceder a la arquitectura de Bustillo, a secas, sin prejuicios como esperaba Díaz, ha diluido, en la distancia, la controversia sobre su actitud y su persona. A su vez, el tipo de mirada a los arquitectos argentinos encaballados entre finales del siglo XIX y el comienzo del XX admitió, clasificó y valoró el pasado de formación académica de éstos, a tono con la construcción de Katzenstein y de “La Escuelita”, operación que será replicada en otras sedes e instituciones nacionales. La pertinencia de un modo proyectual asentada por tal operación, provino de una modernidad reconciliada con el pasado. El proyecto de modernidad, aristocrático sin duda, de Ocampo plasmado por Bustillo, significó en 1981 la manera de ser de una arquitectura que se hizo cargo de su pasado (porque ese pasado es moderno): el clásico modo.

SILVIO PLOTQUIN

JUNIO 2011

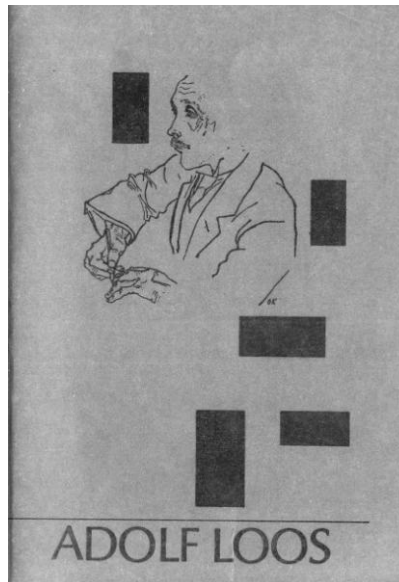
La instalación consumada/  
 Ocampo  
 Bustillo  
 Le Corbusier  
 Mendelsohn  
 Gropius  
 Prebisch

Revista CASAS 1992



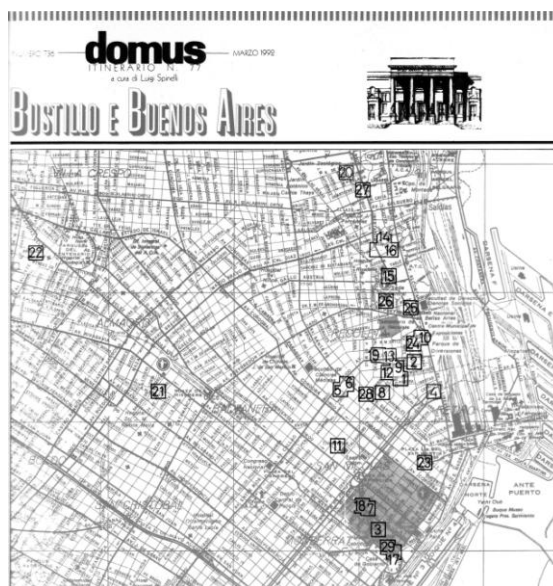
Exposición  
 Adolf Loos

SCA 1988



Bustillo e Buenos Aires

Domus Marzo 1992





## BIBLIOGRAFÍA

### I. FUENTES PRIMARIAS

#### ENTREVISTAS

- Arq. Diana Agrest (2010)  
Arq. Mario Gandelsonas (2010)  
Arq. Antonio (Tony) Díaz del Bo (2010)  
Arq. Eduardo Leston (2011)  
Arq. Jorge F. Liernur (2011)  
Prof. Kenneth Frampton (2011)

#### CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- The International Style. MoMA Exhibition  
(1932)  
The New City: ARCHITECTURE AND URBAN RENEWAL. MoMA  
(1967)  
Architettura razionale, XV Trienal, Sección Internacional de Arquitectura, Milán  
(1973)  
The Architecture of the Ecole des Beaux Arts. MoMA  
(1975)  
Aldo Rossi in America: 1976 to 1979. IAUS Exhibitions  
(1976/1979)  
Cursos de Arquitectura/77. CAYC.  
(1978)  
The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture. La Biennale  
(1980)  
La Escuelita. 5 años de enseñanza alternativa en la Argentina 1976/1981  
(1981)  
Alvar Aalto. Museo de arquitectura de Finlandia  
(1982)  
Wladimiro Acosta 1900-1967, FAU-UBA, Buenos Aires, noviembre  
(1987)  
Adolf Loos. Sociedad Central de Arquitectos  
(1988)

Alejandro Bustillo Arquitecto 1889-1982. Museo Nacional de Bellas Artes  
(1988)

ARTÍCULOS Y ENSAYOS BREVES, ARGENTINA

AGREST, D.: "Cansado de gloria. Entrevista a Aldo Rossi. *summa*. Noviembre de 1979, Num. 144, pag. 81/86.

BUSTILLO, A; Barbich, M.; Castello, M; "Sobre la Reglamentación de la Profesión de Arquitecto". *CACYA*. Marzo de 1933, núm.70, Pág. 265/270.

\_\_\_\_\_ "Casa para Guarda-bosques. Parque Nacional Nahuel Huapi". *TECNE*. Verano 1942/1943, Núm.2

BECCACCECE, H.: "Con el estilo de un clásico", *La nación*, Buenos Aires, 1988.

DÍAZ, A.: "Sin Prejuicios" Buenos Aires, *La Nación* Agosto 1982.

\_\_\_\_\_ "Balneario Pinamar Golf Club. Acerca de la composición con dos elementos... *summa*. junio de 1984, Num. 200/201, Pág. 90/95.

\_\_\_\_\_; Viñoly, R.: "Dos introducciones a Agrest-Gandelsonas-Machado-Silvetti" *Colección Sumarios* N°13. 1977: Buenos Aires, pág.3

FERNÁNDEZ, R.: "Tony Díaz". Dos puntos. Agosto 1983 pp.35-44

\_\_\_\_\_; Sacriste, E; "Alejandro Bustillo: 70 años de arquitectura". Dos Puntos. mayo/junio de 1982, Num. 5, pag. 80/82.

FRAMPTON, K. Introducción en "Manteola-Sánchez Gómez-Santos-Solsona-Viñoly" 1978: Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. Pp.8-11

GANDELSONAS, M.: "Neofuncionalismo". *summarios* N°13 op.cit. pp.31-32

GARCÍA VÁZQUEZ, Francisco. "Barrio Centenario, Santa Fe". *summa*. Abril de 1983. Num. 186, pag. 52/54.

GUTIÉRREZ, R.: "Claroscuro de Bustillo", *Clarín*. Buenos Aires, 23 de septiembre de 1988.

KATZENSTEIN, E.: "Las Casas de La Boca y el Dock Sur de Buenos Aires". *Casabella* Núm.213, 1956

\_\_\_\_\_ "El otro Bustillo". *summa* N°185, Buenos Aires, marzo 1982.

\_\_\_\_\_ "Arquitectura Argentina en los años treinta" Conferencia dictada en Graduate School of Design, Harvard University. 1987

\_\_\_\_\_ "Bustillo: del Estilo a la Neutralidad" Catálogo de la Exposición "Alejandro Bustillo, 1889-1982. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. 1988.

- \_\_\_\_\_ “Un Fénix Poco Frecuente”. *summa* N° 257/8 enero febrero de 1989.
- \_\_\_\_\_ “Casa Victoria Ocampo. Palermo Chico, 1929” e “Itinerario 77”. *Domus* 736. Marzo 1992. Pág.76-80
- LIERNUR, J.F. “¿Post?: Modernismo”. *summa*. Marzo de 1981, Num. 160, Pág. 45/67.
- \_\_\_\_\_;Leston, E.R; “Comentarios sobre 10 años de arquitectura”. *summa*. Diciembre de 1980, Num. 157, pag. 37/56.
- \_\_\_\_\_”El discreto encanto de nuestra arquitectura 1930/1960”. *summa*. Marzo de 1986, Num. 223, pag. 60/79.
- MACHADO R., Silveti J.: “Introducción. Boston 1977”, Colección *summarios* N°13 Ediciones Summa Noviembre 1977, p.9
- MASSAD, F.; Yeste, A.G.; “Encuentros Extranjeros” Entrevista a Mario Gandelsonas. 1999: Summa+ N°39, Buenos Aires, pp. 94/101
- MOLINA y VEDIA, J.: “Entrevista a Alberto Varas” Archivos DAR FADU UBA
- PAMPINELLA, S.: “La mirada en el Museo” II Jornadas sobre exposiciones de arte argentino y americano. Córdoba, setiembre 2009.
- ROSSI, A.: “La fascinación de la copia”. *Dos Puntos*. Febrero de 1983, Núm.7/8, pág. 90/91.
- SCOTT, W.: “50 años después”. *Nuestra Arquitectura*. diciembre de 1979, Num.509
- SHMIDT, C.: “Alejandro Bustillo. Un modernista contrariado” en Levisman, M.: “Bustillo. Un proyecto de arquitectura nacional” ARCA, 2010. Buenos Aires
- SUÁREZ, Odilia. Edificio para viviendas, Medrano 172. *Summa*. Buenos Aires, abril de 1983, Num. 186, pag. 49/51.

#### ARTÍCULOS Y ENSAYOS BREVES, EXTRANJEROS

- AGREST, D. “Design vs Non-Design”. *Oppositions* N°6 Otoño, 1976.
- ALLEN, S.; Colomina, B.; Hays, K. M.; “Assembly 2”. *Assemblage, No. 27*, Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse (Aug., 1995), pp. 67-73 MIT
- EISENMAN, P. “Post-functionalism” 1976: *Oppositions* 6. New York.
- FRAMPTON, K. “The English Crucible. In Search of a Utopia of the Present”. Faculty of Architecture, TUDelft, 2000
- <http://www.team10online.org/research/papers/delft1/frampton.pdf>

- \_\_\_\_\_ “Introducción” en “Manteola-Sánchez Gómez-Santos-Solsona-Viñoly” 1978:  
Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. Pp.8-11
- \_\_\_\_\_ “Du Neo-Productivisme Au Post-Modernisme”. *L'Architecture d'Aujourd'hui*,  
*n.213*. fevrier, 1981.
- GIURGOLA, R.; Greenberg, A; Moore, Ch.; Robertson, J; Stern, R.A.M.: “Five on  
Five” . *Architectural Forum CXXXVIII*, May 1973
- GOLDBERGER, P.: “A little book that led five to name”. *The New York Times*, 1996-  
2-11
- GUEST, M.: “The Argentinean new wave” *ReVista. Harvard Review of Latin America*  
Spring-Summer 2010 Volume IX N°2 David Rockefeller Center for Latin  
America pp 58-64.
- HAYS, K. M.: “Prolegomenon for a Study Linking the Advanced Architecture of the  
Present to That of the 1970s through Ideology of Media, the Experience of Cities  
in Transition, an the Ongoing Effects of Reification”. *Perspecta*, Vol.32,  
*Resurfacing Modernism*
- LOOS, A.: "Architektur". *Der Sturm*, 15 de Diciembre de 1910
- Mc.LEOD, M.: “Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to  
Deconstructivism”. *Assemblage N°8* The MIT Press Ferber 1989.
- MONEO, R. “Aldo Rossi: the idea of architecture and the Modena Cemetry”  
*Oppositions* 5, Summer 1976.
- NEUMANN, E.M: “Architectural Proportion in Britain 1945-1957”. *Architectural*  
*History*, Vol. 39, 1996, pp. 197-221
- PORTOGHESI, P.: "Dal neorealismo al neoliberalty" in *Comunitá*, 65, 1958.
- \_\_\_\_\_ “The End of Prohibitionism” en “The Presence of the Past-First International  
Exhibition of Architecture-*la Biennale*” Edizione “La Biennale di Venezia, 1980.  
Venecia.
- ROSSI, A.: “The Blue of the Sky”. *Oppositions* 5, Summer 1976.
- TAFURI, M.: “L’Architecture dans le boudoir” Translation by Victor Caliandro.  
*Oppositions* 3, May 1974.
- VIDLER, A.: “Refiguring the place of Architecture” en “Agrest-Gandelsonas. Works”  
Princeton Architectural Press, 1995 New York. pp. 6-19
- WATSON, N.: “The Whites vs. the Grays: re-examining the 1970s avant-garde”  
*Fabrications* Vol 15, No 1, July 2005

## II. FUENTES SECUNDARIAS

- AA.VV.: "Erik Gunnar Asplund". Editorial Stylos. 1ra. Ed. 1990, Barcelona.
- ACOSTA, W.: "Vivienda y Clima" Ediciones Nueva Visión. 1976, Buenos Aires
- ALTAMIRANO, C.; Sarlo, B.: "Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia". Ariel, 2da Edición. 1997, Buenos Aires.
- BANHAM, R.: "Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina" Ediciones Nueva Visión. 1ra Ed.:1965, Buenos Aires
- BERMAN, M. "Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad". 1era ed. Siglo veintiuno editores. 1988, Buenos Aires.
- BORGHINI, S.; Salama, H.; Solsona, J. "1930-1950 Arquitectura Moderna en Buenos Aires". Editorial CP67. 1987, Buenos Aires.
- BULLRICH, F.: "Arquitectura Latinoamericana". Editorial Sudamericana, 1969. 1ra. Ed. Buenos Aires
- \_\_\_\_\_ "Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana. Editorial Blume, 1969. 1ra. Ed. Barcelona.
- BUSTILLO, A.: "Buscando el Camino" Emecé. 1967, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ "La Belleza Primero. Hipótesis Metafísica". Edición particular, Guillermo Kraft Editora. 1957 Buenos Aires.
- CALDENBY, C; Hultin, O.: "Asplund". Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1988.
- COLLINS, P.: "Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950", Faber&Faber. 1965, London .
- \_\_\_\_\_ "Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)", Editorial Gustavo Gilli. 1970, Barcelona
- CRISPIANI, A., Solsona. J.: "Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía". Ediciones Infinito. 1997, Buenos Aires.
- DESMOULIN, Ch.; Lyonnet, J-P: "Villas Modernes. Banlieue Oest 1900-1939". Editions Alternatives. 1997 París.
- DÍAZ, A. (Tony): "Apuntes de Arquitectura". (trabajo no editado: 85 Pág.)
- \_\_\_\_\_ "Incertidumbres. Documentos de arquitectura". Arquitectura Veintiuno. Octubre 2002, Puerto Rico.
- \_\_\_\_\_ "Relevamientos". Cátedra Tony Díaz. FAU-UBA. 1984-5, Buenos Aires
- \_\_\_\_\_ "Textos de Arquitectura" Editorial CP67. 1987, Buenos Aires.

- DREXLER, A.; Kessler, E; Prigand, S.J.: "The New City: ARCHITECTURE AND URBAN RENEWAL". The Museum of Modern Art. 1967, New York.
- \_\_\_\_\_; Frampton, K.; Johnson, P.; Rowe, C.; Vidler, A.: "Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier". MoMA. Wittenborn, 1972 New York
- EISENMAN, P.: "The formal basis of modern architecture" (Facsim. repr. with an afterword by Peter Eisenman) 2006: Lars Müller, Baden.
- FRANK, S.: IAUS, "An Insider's Memoir". Authorhouse. 2010, New York
- GRAVAGNUOLO, B.: "Adolf Loos. Theory and works". Rizzoli. 1988, New York.
- GREENBERG, A.: "Lutyens and the Modern Movement". Papadakis Publisher, 2007. London
- HAYS, M. K.: "Architecture Theory 1968", Architectural Press, 1998: New York.
- \_\_\_\_\_"Oppositions Reader". Princeton Architectural Press, 1998: New York. ix
- HITCHCOCK, H.R ; Johnson, P. "The International Style: Architecture since 1922". W.W.Norton & Company, 1932. New York.
- LEFAIVRE, L.; Tzonis, A.: "The emergente of modern architecture. A documentary history from 1000 to 1810" Routledge. 2004, New York.
- LINAZASORO, J.I.: "El Proyecto Clásico en Arquitectura" Editorial Gustavo Gilli, 1981, Barcelona
- KATZENSTEIN, I.: "Ernesto Katzenstein/Arquitecto". Fondo Nacional de las Artes, 1998. Buenos Aires.
- MARECHAL, L.: "Bustillo" Colección Artistas de América. Peuser. 1944, Buenos Aires.
- MOLINA y VEDIA, J. y Schere, R.H.: "Fermín Bereterbide. La construcción de lo imposible". 1ra.Ed. Ediciones Colihue. 1997: Buenos Aires.
- NESBITT, K.: "Theorizing a New Agenda for architectural Theory. An anthology of architectural Theory 1965-1995". Princeton Architectural Press. 1996, New York.
- LAPUNZINA, A.: "Le Corbusier's Maison Curutchet". Princeton Architectural Press, 1997, New York
- LE CORBUSIER.: "Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo". Barcelona : Apóstrofe, 1999. 292 Pág.
- LEVISMANN, M.: "Alejandro Bustillo. Un proyecto de arquitectura nacional". ARCA, 2da Edición. Buenos Aires 2010.

- LIERNUR, J.F.: “America latina. Architettura, gli untimi vent'anni”. Electa. 1990, Milan,
- \_\_\_\_\_ “La arquitectura en Argentina en el siglo XX”. Fondo Nacional de las Artes. 1era ed. 2001, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_; Aliata, F.: Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Clarín arquitectura, 2004,
- \_\_\_\_\_; Pschepiurca, P.: “La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)”. Colección Las ciudades y las ideas. Universidad Nacional de Quilmes. 1ra.Ed. 2008, Bernal
- \_\_\_\_\_ “Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina.” Universidad Nacional del Litoral. 1ra.Ed. 2008.
- MALLGRAVE, H.F.: “Architectural Theory. Volume I: An Anthology from Vitruvius to 1870”. Blackwell Publishing. 2006, Singapore.
- \_\_\_\_\_ “Architectural Theory. Volume II: An Anthology from 1871-2005” Blackwell Publishing. 2008, Singapore.
- \_\_\_\_\_ “Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968”. Cambridge University Press. 2005, New York.
- RIGOTTI, A. M ; Adagio, N.,: Ermete de Lorenzi. Obra Completa. Ediciones A&P. Laboratorio de Historia Urbana – CURDIUR. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño – UNR. 2007, Rosario
- ROSSI, A. “La arquitectura de la ciudad”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982. 2da edición ampliada, 2007
- \_\_\_\_\_; Romaquera i Ramió, J.; Serra Cantarell, F.: “Para un Arquitectura de Tendencia. Escritos 1956-1972”. Barcelona: 1977, Gustavo Gili.
- ROWE, C.: “Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos”, Gustavo Gili. 1978, Barcelona,
- SCHINKEL, K.M.F.v : “The English Journey. Journal of a visit to France and Britain in 1826”. Yale University Press. 1993, London
- SARLO, B. “Borges, un escritor en las orillas. 1ra ed. Espasa Calpa. 1993, Argentina.
- \_\_\_\_\_ “Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930”. 1era ed. 3ra reimpr. Nueva Visión. 2003, Buenos Aires.
- SCHEZEN, R.: “Adolf Loos. Architecture 1903-1932” The Monacelli Press. 1996, New York

- SCHORSKE, C. "Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture". Alfred A.Knopf Inc. 1980, New York
- VENTURI, R. "Complexity and Contradiction in Architecture". The Museum of Modern Art, New York. 1966.
- \_\_\_\_\_ "Complejidad y contradicción en la arquitectura". Barcelona : Gili, 1972/78. 233 pag.
- WOLFF, J.: "Telquelismos latinoamericanos" Editorial Grumo, 2008 Buenos Aires
- WRIGHT, G.: "USA. Modern Architectures in history". Reaktion Books Ltd. 2008, London
- ZEVI, B. "Erich Mendelsohn" Editorial Gustavo Gili, 1984. Barcelona.
- \_\_\_\_\_ "Erik Gunnar Asplund". Ediciones Infinito. 1957, Buenos Aires

### III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL y BÁSICA

- BENÉVOLO, L.: "Historia de la Arquitectura Moderna", Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1978
- BOTANA, N.R.; Gallo, E.: De la República posible a la República Verdadera (1880-1910). Ariel Historia. Biblioteca del Pensamiento Argentino. 1ra ed. 2007, Buenos Aires.
- BURUCÚA, E.: "Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad, política" Editorial Sudamericana. 1ra Ed. 1997, Buenos Aires.
- FRAMPTON, K.: "Historia crítica de la arquitectura moderna". Editorial Gustavo Gili, 1981 (1980).
- GORELIK, A.: "La Grilla y el Parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936". Universidad Nacional de Quilmes. 1ra Ed. 1ra reimpresión. 2004, Quilmes.
- \_\_\_\_\_ "miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana", Siglo veintiuno editores Argentina. 1ra ed. Buenos Aires, 2004.
- HOBBSAWM, E.: "A la zaga: Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX". Crítica, 2006.
- \_\_\_\_\_ "La invención de la tradición". Eric y Terence Ranger (eds.). Editorial Crítica, 2002
- HALPERÍN DONGHI, T.: "Historia contemporánea de América Latina", Alianza. Madrid/Buenos Aires, 2008(1967)



- \_\_\_\_\_ “Vida y muerte de la República verdadera. (1910-1930)”. Emecé. Biblioteca del Pensamiento Argentino. 1ra ed. 2007, Buenos Aires.
- LOBATO, M.Z.; Suriano, J.: “Nueva Historia Argentina. Atlas Histórico”. Editorial Sudamericana. 4ta Ed. 2010, Buenos Aires.
- ROMERO, J.L.: “Latinoamérica: las ciudades y las ideas”, Siglo Veintiuno. México, 1976
- TERÁN, O.: “Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980”. Siglo veintiuno editores. 1ra Ed. 2008, Buenos Aires.
- TORRE, J.C.: “Nueva Historia Argentina. Los Años Peronistas (1943-1955), Editorial Sudamericana. 1ra Ed. 2002, Buenos Aires.
- TOURNIKIOTIS, P.: “La Historiografía de la Arquitectura Moderna” Mairéa Celeste. 2001, Madrid.
- WAISMAN, M.: “El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos” Escala.1990, Bogotá.
- WILLIAMS, R.: “Problems in Materialism and Culture: Selected Essays”. London and New York: Verso, 1980
- \_\_\_\_\_ “*Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*”, Robin Gale Ed.. London; New York: Verso, 1989.

**MMXI**