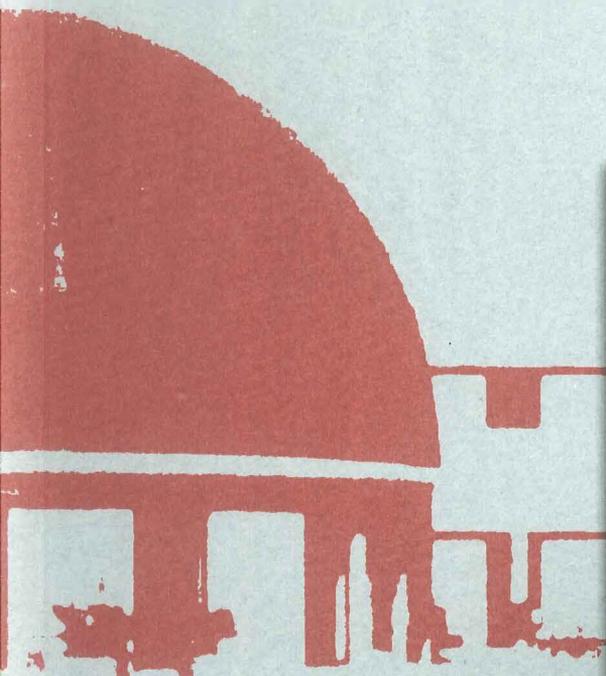


Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea



BLOCK

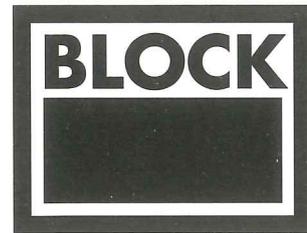
Aldo Rossi Associati
Diana Agrest
Mercedes Daguerre
Vittorio Savi
Antonio Díaz
Carlos Martí Arís
Vittorio M. Lampugnani
Ana María Rigotti
Adrián Gorelik
Jean-Louis Cohen
Diane Ghirardo
Alejandro Crispiani

ALDO ROSSI

Número 3,
diciembre de 1998



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

Director

Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Alejandro Crispiani
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Claudia Shmidt
Universidad de Buenos Aires

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Palermo

Editores del número 3

Mercedes Daguerre
Alejandro Crispiani

Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu.ar

Indice

BLOCK, número 3, diciembre de 1998



	Introducción	4
	Aldo Rossi	6
Studio di Architettura Aldo Rossi Associati	Aldo Rossi, oficio y continuidad	8
Diana Agrest	Para Aldo, con el cariño de una argentina	32
Mercedes Daguerra	Aldo Rossi: el orden de la memoria	42
Vittorio Savi	Olvidar a Aldo Rossi	52
Antonio Díaz	Aldo Rossi: la arquitectura del presente	58
Carlos Martí Arís	La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi	68
Vittorio Magnago Lampugnani	Aldo Rossi: la ciencia poética de la arquitectura	72
Ana María Rigotti	Malas lecturas	76
Adrián Gorelik	Correspondencias	88
Jean-Louis Cohen	Infortunio transalpino: Aldo Rossi en Francia	98
Diane Ghirardo	Aldo Rossi en los Estados Unidos	102
Alejandro Crispiani	Imágenes encontradas: dos proyectos para Buenos Aires	110
Mercedes Daguerra	Apéndice: biografía, lista de obras y principales escritos de Aldo Rossi	120

En la tapa:
Aldo Rossi: Club de
Golf, Tirrenia-Pisa
(a partir de una foto de
Stefano Topuntoli).

Imágenes encontradas: dos proyectos para Buenos Aires

Alejandro Crispiani

Pese al interés de Aldo Rossi por América Latina y su cultura, con la que lo habría unido, según su propio testimonio, una íntima afinidad y a la que reconoce como una fuente constante de inspiración para su obra, —«hasta el punto de considerarme, con orgullo y presunción, un hispanista»¹, expresa en la *Autobiografía científica*—, sus contactos con nuestro continente no resultaron en ninguna iniciativa de largo alcance, y las referencias al mundo cultural latinoamericano no abundan en sus escritos y en su producción teórica. Con independencia de la recepción que sus teorías y sus obras puedan haber tenido en estos países, tampoco fue América Latina un ámbito geográfico en el que Rossi tuviera demasiadas oportunidades para desarrollar sus ideas y su arquitectura. Efectivamente, cuando a principios de los años ochenta su producción comienza a ser demandada y a localizarse con regularidad fuera del ámbito geográfico italiano, enfrentándose y abriéndose a diversos horizontes culturales, los nuevos escenarios en los que la misma se va a desarrollar van a ser principalmente los Estados Unidos, el Extremo Oriente y los países de la Comunidad Europea. Sólo tres de sus proyectos de este momento, el edificio para la compañía Coca Cola (1992) y una torre de oficinas, ambos en ciudad de México, y el edificio para la empresa Techint (1984) en Buenos Aires, van a tener a la ciudad latinoamericana como sede. A ellos habría que sumarles un proyecto muy temprano en la carrera de Rossi: el que realiza en 1960 para el Concurso del rascacielos Peugeot, también en Buenos Aires.

Son estos dos últimos proyectos los que intentaremos revisar en este trabajo. Más allá de la coincidencia geográfica, particularmente acentuada en este caso, ya que sólo unas pocas manzanas separan la localización de uno y de otro en la vastedad y la heterogeneidad de Buenos Aires, la comparación entre ambos quizás permita arrojar luz sobre un cierto segmento de la trayectoria de la arquitectura de Rossi, en general caracterizada, no sin razón pero tampoco con completa justicia, como dotada de una inescapable inmovilidad. Veinticuatro años median entre la ejecución de los dos proyectos, en cuyo ínterin realiza Rossi sus tres viajes a la Argentina. Veinticuatro años en los cuales Rossi escribe sus dos obras más importantes y en los que va ir decantando su reflexión sobre el hacerse realidad de la arquitectura, enfrentándose y afirmándose a sí misma. Ambos proyectos se refieren, también, a un tipo y a un tema sin dudas inquietante

para el arquitecto italiano, el del rascacielos como expresión de ese Nuevo Mundo, para el cual, según sus propias palabras «la idea de lo antiguo es, ante todo, silencio»².

Concreta arquitectura

En 1961 Aldo Rossi se presenta, junto con Vico Magistretti y Gianugo Polesello al Concurso internacional para el rascacielos Peugeot en Buenos Aires, organizado por la *Foreign Building and Investment Company*. Destinado a convertirse en el edificio más alto de Sud América, su programa contemplaba la construcción de 140.000 m² de superficie cubierta, destinados en su gran mayoría a oficinas, pero dentro de los cuales se preveía también la existencia de 20 departamentos, 40 negocios, 10 sucursales bancarias, 2 teatros, sala de exposiciones, sala de congresos, etc. Explícitamente, las bases del concurso reclamaban la impronta simbólica que el edificio debía adoptar: se trataba que el mismo respondiera a una «característica diferencial» que desde su escala y su concreción como hecho técnico, permitiera reconocerlo como un homenaje de las fuerzas productivas externas a la renovada, por esos años, República Argentina.

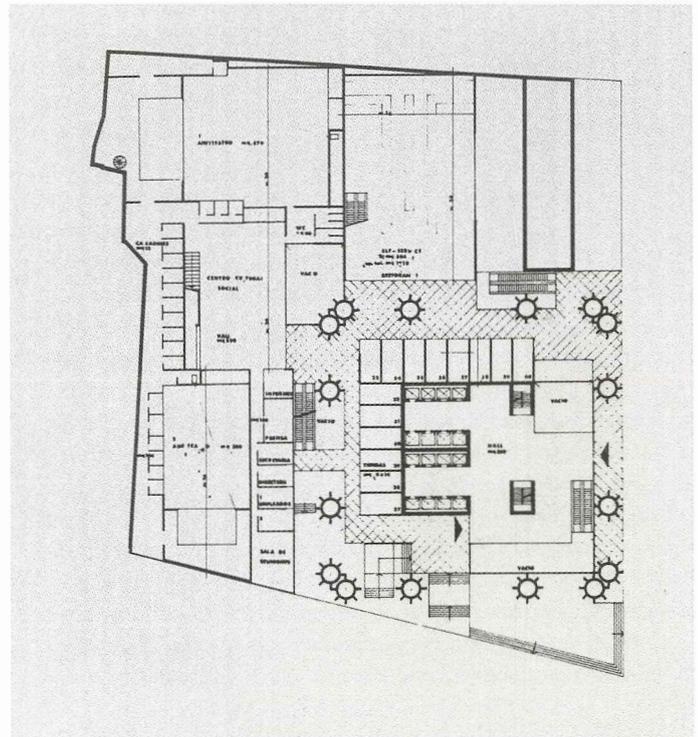
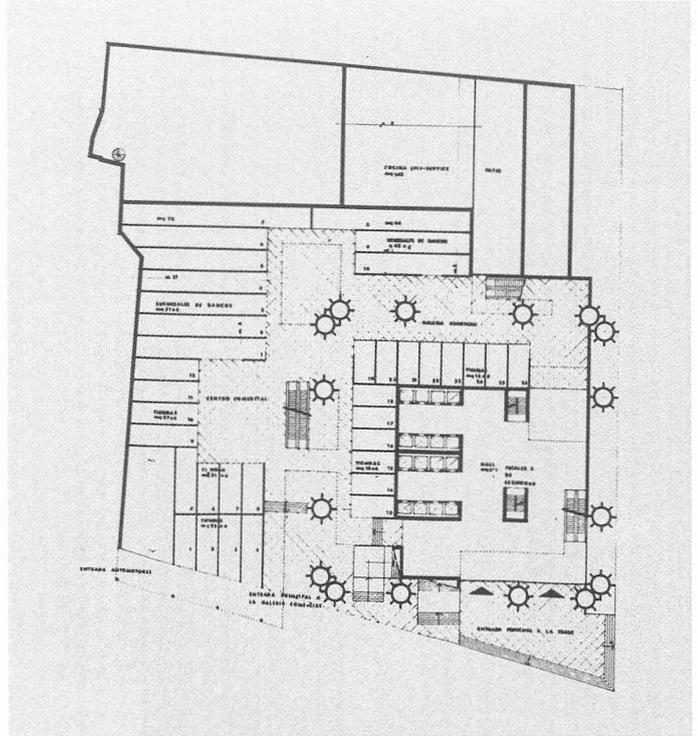
El proyecto del equipo Rossi-Magistretti-Polesello, no obtuvo ningún premio ni mención por parte del heterogéneo jurado, compuesto por algunas figuras históricas de la arquitectura argentina, como Alberto Prebisch y Martín Noel, y varios arquitectos de renombre internacional de particular predicamento en el ámbito argentino como Marcel Breuer, Eugène Beaudouin y Affonso Eduardo Reidy.

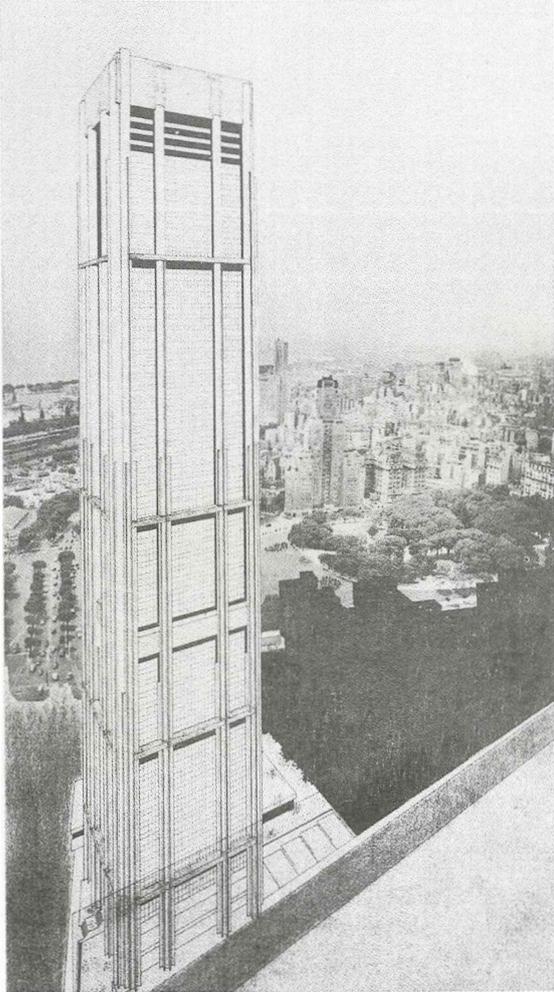
No resulta extraña, de todas formas, la participación de estos profesionales italianos, particularmente de Rossi, en el concurso para Buenos Aires. El interés por la arquitectura y la situación argentina en general, no estaba ausente en el círculo milanés de *Casabella Continuità*, revista en la cual Rossi se integra muy tempranamente como redactor. Como se sabe, la misma estuvo dirigida desde 1955 a 1964 por Ernesto Nathan Rogers, quien había trabajado en la Argentina en 1948, durante los primeros años del gobierno peronista, primero en el proyecto para la Ciudad Universitaria de Tucumán y luego en el Plan Regulador de Buenos Aires. Justamente, en el número de Casabella que se le

dedica a nuestro país en 1964, cuya nota introductoria queda a cargo de Aldo Rossi, Rogers pasa revista en el artículo editorial a su experiencia y a sus impresiones sobre la Argentina. El tono predominante es el del desencanto: la Argentina sería en la visión de Rogers «el país del mañana», pero no el sentido de que allí se encontraría una realidad que todavía estaría en estado de futuro en otros sitios, sino en el sentido de mañana como «no hoy», como postergación del conocimiento de las condiciones y las posibilidades del presente en pos de una construcción fantasiosa. En ese fluido y evanescente presente, «todo se posterga». A esta falta de realidad, entendida en principio como una condición psicológica pero que sería en última instancia algo «inherente a la estructura general del país», no estaría ajena la arquitectura argentina. Una muestra elocuente de ello sería el frustrado desarrollo del Plan para Buenos Aires de Le Corbusier de 1938: «a él también —señala Rogers refiriéndose al arquitecto suizo en comparación con el protagonista de *Los Apeninos a los Andes*— le había parecido estar actuando en una tierra prometida, tanto que su proyecto es la visión de una ciudad ideal en el orden de una posible —pero históricamente no realizada— actuación»³.

Se trata, sin duda, de una visión personal construida sobre la propia experiencia, no exenta de comprensión y en algún punto de nostalgia. En el breve artículo de Rossi sobre la Argentina que le sucede en el número, ha desaparecido todo rastro de esta idea de «tierra prometida» en los términos planteados por Rogers. Fijando su atención también en el plan para Buenos Aires desarrollado a partir de las ideas Le Corbusier, Rossi constata hasta qué punto las propuestas del racionalismo europeo de cuño lecorbusierano, las únicas disponibles e históricamente construidas para el caso de Buenos Aires, han terminado también por conducir a la arquitectura a una situación alienada de la concreta realidad en que le toca actuar. El Plan no logra ni siquiera atacar el verdadero problema de Buenos Aires: la incólme brecha entre la ciudad europea y la ciudad de las villas miseria. Pese a su apariencia de mosaico de las ciudades latinas clásicas, Buenos Aires no deja de ser una típica metrópolis latinoamericana. El diagnóstico que se desprende, según Rossi, de esta situación no ofrece demasiadas dudas: en su forma misma la ciudad sería expresión de «una situación revolucionaria de condiciones típicas»⁴.

Contra estos comentarios, significativos probablemente más por la coincidencia del llamado a la realidad, referido aún a una situación tan lejana como la argentina, que por sus propios análisis, se recorta el proyecto de rascacielos para Buenos Aires de Rossi, Magistretti y Polesello. No existe un traslado directo de ideas, pero no deja de haber en el mismo, como se verá más adelante, una referencia mediada, pero referencia al fin, a la metrópolis que debía acogerlo.





Es un proyecto completamente atípico en la producción de Rossi, cuyo lenguaje poco tiene que ver con su obra posterior, en la que no se registra ninguna continuidad aparente con el mismo. En principio, el proyecto para el concurso de Buenos Aires se resuelve como un gran prisma de planta cuadrada, que contiene en su interior otro cuadrado concéntrico donde se alojan los servicios. Una poderosa trama de vigas y columnas metálicas es-triadadas de 2,5 metros de diámetro, contenedoras de un segundo sistema de circulaciones verticales y conductos, rodea rítmica-mente en el exterior a este prisma, confiriéndole un lejano aire miesiano y una cierta impostura clásica. A su vez, como se explí-cita en la memoria del proyecto, se trata también de instrumentar un principio de separación de espacios servidos y sirvientes, generando un sistema de formas que se insertan en el centro y en el perímetro del edificio.

Sin duda no debe dejar de considerarse en relación con lo atípico de esta pieza en la producción de Rossi, la asociación con Gianugo Polesello y principalmente con Vico Magistretti, que ya comenzaba a constituirse en uno de los referentes esenciales del diseño industrial italiano. Se trata, claro está, sólo de un dibujo, pero la contundencia y delicadeza del proyecto, su seguridad en el manejo contenido y plástico de la técnica, ha de deber no poco a la asociación de estas tres figuras, hallándose su idea, en alguna medida, en un punto de encuentro entre diseño industrial, escultura y arquitectura.

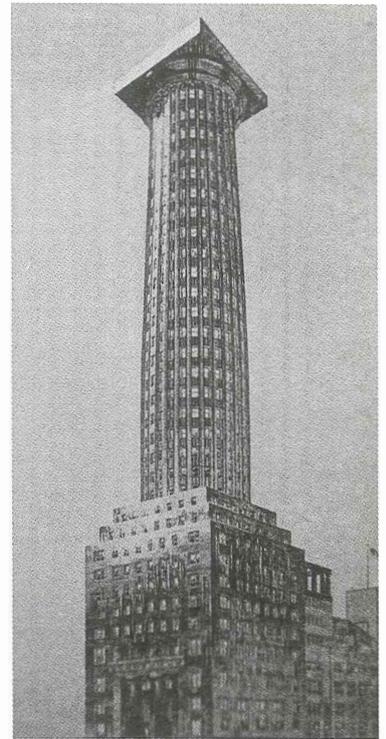
La gran diferencia con el marco de los otros proyectos de Aldo Rossi de los inicios de su carrera, a los que no sin cierta ambigüe-dad llamó su «etapa purista», resulta evidente. Sin embargo, po-dría señalarse que el rascacielos para Buenos Aires comparte con ella una cierta intención de dotar a la forma de un sentido escultó-rico (no necesariamente monumental) pero que abreva en fuentes distintas en cada uno de los casos. Efectivamente, no debería des-cuidarse el hecho que muchos de estos primeros proyectos de Rossi, como el Monumento a la Resistencia en Cúneo (1962), la fuente para la ciudad de Milán (1962) o la plaza del Ayunta-miento de Segrate (1965), son esencialmente esculturas, recorribles en algunos casos, pero esculturas al fin (como la estatua de San Carlone en Arona que no deja de aparecer una y otra vez en sus dibujos), en las que parece ensayar varios de los principios plásti-cos que luego desarrolla en proyectos estrictamente de arquitec-tura, como la Plaza Pilotta y el Teatro Paganini, en Parma (1964) o el Ayuntamiento de Scandicci (1968), por citar sólo los más inmediatos cronológicamente. Este conjunto de obras es revela-dor de una de las influencias más tempranas de Rossi, señalada en algunos de sus escritos por él mismo: la del diseñador y artista Max Bill y del Arte Concreto en su vertiente suiza en general, co-rriente artística que fue cercana, como se sabe, al círculo milanés.

Efectivamente, puede notarse en estas piezas y proyectos de Rossi, en su pureza formal y en la precisión y economía de los recursos puestos en juego para cargarlas de interés plástico, un claro paralelismo con determinados aspectos de la producción escultórica y aun la pintura del artista suizo⁵. A su vez, y por sobre estas cuestiones formales, existe también una importante coincidencia conceptual entre ambos, y es el intento de valerse sólo de aquellos elementos internos de las distintas prácticas proyectuales en los que cada una de ellas funda su naturaleza más esencial, vale decir, aquellos instrumentos y recursos constitutivos básicos que definen su realidad y, en última instancia, su razón de ser. En uno de los párrafos de la *Autobiografía científica*, Rossi aclara el sentido que tuvo esta operación en los inicios de su carrera, al referirse a su intención de «mostrar la arquitectura por medio de los elementos que le eran propios, enfrentándome al problema de una manera científica y eliminando toda la superestructura, el énfasis y la retórica que se le había añadido en los años de las vanguardias»⁶.

¿Hasta qué punto es esto aplicable para el proyecto para Buenos Aires? Aunque en un grado menor, en él se hace presente sin duda esta estética vanguardista a la que Rossi se esfuerza por renunciar. En ella descansa, justamente, el sentido escultórico apuntado que la diferencia de sus otras obras.

Un comentario de Francesco Tentori, colaborador cercano de Rossi en estos primeros años, arroja luz en este sentido, al develar la referencia principal del proyecto. En la reseña que publica en *Casabella* en relación con el desarrollo del concurso para Buenos Aires⁷, expresa que el envío de Rossi, Magistretti y Polesello sería portador de un oculto sentido clásico, tratándose básicamente de un ejercicio de interpretación de uno de los proyectos más polémicos de la arquitectura moderna: el realizado por Adolf Loos para el concurso del rascacielos del *Chicago Tribune* en 1922. Según sus propias palabras, el envío mencionado podría considerarse como «la columna de Loos traducida de símbolo en concreta arquitectura». No se trata, seguramente, sólo de una metáfora. Distintos rasgos del proyecto de Rossi pueden rastrearse hasta la columna de Loos: los dos cuadrados concéntricos de la planta, que parecen referirse a la forma piramidal del basamento del *Chicago Tribune*, las grandes columnas de acero con su estriado decreciente, que hacen las veces de las acanaladuras de la misma, y el tratamiento del remate en ambos casos, conforman un conjunto de sutiles y acaso indescifrables referencias, que son las huellas de la recomposición del símbolo en objeto concreto. O quizás la observación de Tentori no sea completamente correcta, y se trate de un juego de espejos, en el que lo concreto y lo abstracto se confunden: el edificio Peugeot es un rascacielos que es la abstracción de una columna que es a su vez un rascacielos. Como en tantos proyectos de Rossi, nos encontramos también

Adolf Loos: proyecto para el *Chicago Tribune*, 1922.



aquí con un tema central de su poética, al que podría definirse como la «aporía de la imagen».

La famosa columna de Loos fue también un dibujo preocupante para Rossi. No es extraño su interés en ella. Ilustra, en primer lugar, una operación típicamente rossiana: el brusco salto de escala, la preservación de la forma por sobre la naturaleza del objeto. Es también una pieza provocativa, deliberadamente figurativa, creada por Loos en un momento tardío de su carrera como respuesta y como rechazo a los modernismos de los años veinte, que habrían dejado trunca su lección, lección que el mismo Rossi intentó con particular obstinación retomar. Es por último un homenaje y una paradoja, un signo clásico en el Nuevo Mundo, ese Nuevo Mundo sin memoria de la antigüedad. Su valoración y sus ideas sobre la misma fueron cambiando con el correr del tiempo. En la *Autobiografía científica* y en su ensayo sobre Loos de 1983, señala la incompreensión de la crítica moderna con respecto a ella, que la habría tomado como un divertimento vienes sin entender todo lo que contenía de homenaje a una nueva civilización moderna. Pero en el momento de su descubrimiento de la figura de Loos, cuando escribe su primer artículo sobre el arquitecto austriaco en 1959, su juicio era completamente distinto: «es una concepción fuera de toda norma, en la que el motivo de la columna clásica, en otros lugares contenido en su pureza lógi-

ca, aquí se convierte en un oscuro anhelo de una dimensión bárbara, opresiva, que niega el mundo moderno»⁸.

Bajo esta luz, el proyecto para Buenos Aires se presenta más como una corrección que como una transposición en términos de arquitectura concreta de la columna loosiana. Es un intento de trabajar sobre la operación de Loos, volviendo a la pureza lógica de la forma clásica escogida, en la aspiración justamente de una norma que no niege el mundo moderno y su poder de transformación. Lo evanescente de la referencia hace de esta corrección un ejercicio casi personal y privado, en el que quizás no haya sido indiferente la nueva localización que se le brindaría a la así transfigurada columna de Loos. Veladamente, como íntimo signo esta vez «realista», o para ser más precisos concreto, también el rascacielos Peugeot puede interpretarse como una suerte de homenaje a una capital de la otra porción del Nuevo Mundo.

Significados diversos

La primera visita de Rossi a la Argentina tuvo lugar en diciembre de 1978, cuando fue invitado por Antonio Díaz y el grupo de arquitectos nucleados en torno a la llamada *Escuelita de Buenos Aires*. Una serie de conferencias, un seminario y una fugaz polémica con la crítica de arquitectura Marina Waisman, fueron sus principales actividades y contactos públicos con el medio argentino. Posteriormente, Rossi vuelve a la Argentina en dos oportunidades: en el año 1982, momento en el que dicta una serie de conferencias abiertas, y también en 1983, para la realización de un proyecto para la empresa argentina Techint, que lo invita a participar en el concurso internacional que organiza para su nueva sede en Buenos Aires.

Un recuerdo de su primer viaje aparece en la *Autobiografía científica*. El tema del mismo no es ni la gran metrópolis bonaerense ni la inmensa llanura pampeana, sino un recorrido por el río Paraná en cuyo transcurso visita «la casa del poeta suicida», haciendo alusión al lugar donde se produjo el suicidio de Leopoldo Lugones en 1938. No es de extrañar que Rossi describa a la vieja hostería, conservada en muchos de sus detalles tal como se encontraba en el momento de la muerte del gran escritor argentino, y a su entorno, como «uno de los más bellos lugares en que he estado»⁹. En su breve descripción de esta visita, aparece con gran claridad uno de los temas esenciales de su poética y de su pensamiento: la cualidad de permanencia y el particular *sentido de espera* del acontecimiento (público o íntimo, excepcional o cotidiano) que toda arquitectura supone, y que tan sistemáticamente Rossi intenta profundizar en su obra. Efectivamente, la antigua casa con sus habitaciones intactas por el paso del tiempo, consti-

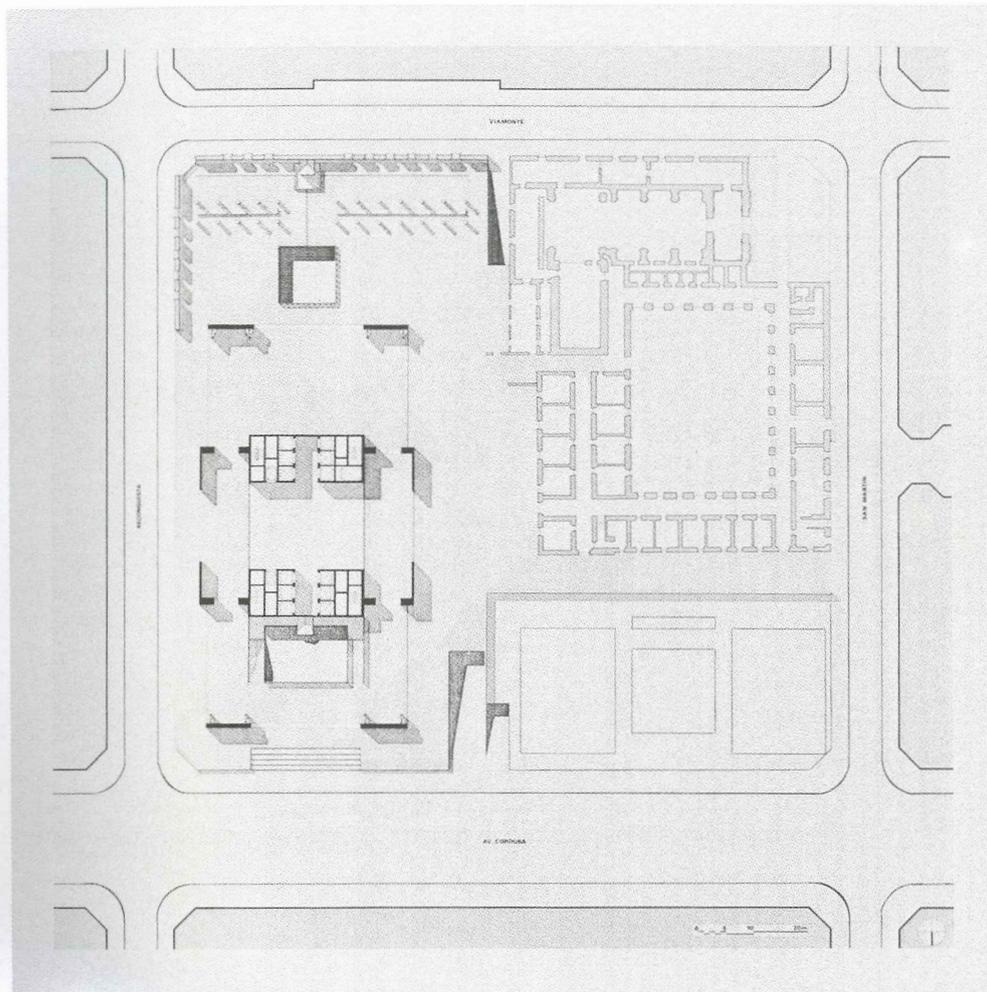
tuye un entorno físico que ha atrapado y fijado en sus más mínimos detalles, como «las sábanas bordadas, el espejo y las flores», un acontecimiento con ribetes míticos, privado y público a la vez, que se instala en una tradición cultural. Una edificación tan anónima como su autor, del que sólo se recuerda que habría sido un «italiano», dotada sorpresivamente de un sentido y un significado al que su propio anonimato, sin aspiraciones estéticas, habría ayudado a construir y a volver más intenso. Pero permanencia y sentido de espera de la arquitectura también frente al constante cambio de la naturaleza y del clima, particularmente en este caso, del fluir del gran río, que según señala, arrastra en su movimiento a esas otras construcciones: las grandes naves que lo surcan. Todo el relato remite, justamente, a un hecho que considera decisivo para su arquitectura: su infancia transcurrida frente al lago de Como y en contacto con un entorno fluvial y lacustre.

Toda una familia de proyectos y de formas recurrentes en la arquitectura de Rossi, hacen de la relación con el agua su tema principal. La arquitectura flotante del *Teatro del Mondo*, el ordenamiento en forma de muelle de la casa Bay, la plaza de agua del Club Tirrenia o el proyecto mismo del Museo del Mar en Vigo, son sólo algunos de los tantos ejemplos que podrían citarse, en los que se hace evidente la multiplicidad de recursos empleados por Rossi para hacer presente en un gran segmento de su arquitectura un carácter que podría llamarse acuático, dado por la familia de formas, por el juego de reflejos, por la manera misma que tiene su arquitectura de ser captada, etc. El edificio para Techint en Buenos Aires busca también en algún punto este carácter, anudándolo con el juego de relaciones espaciales y también simbólicas que el proyecto teje con la ciudad y aun con la definición misma del tipo edilicio en cuestión.

Este segundo proyecto de Rossi para Buenos Aires, realizado junto con Gianni Braghieri y en colaboración con M. Scheuer, M. Oks y G. Ciocca, tiene lugar en 1984 cuando ya Rossi había conocido personalmente distintos ámbitos latinoamericanos y luego del profundo impacto que le produjera el conocimiento directo de los Estados Unidos. Su localización se halla dispuesta en la mitad este de la manzana delimitada por Av. Córdoba y las calles Reconquista, Viamonte y San Martín, suponiendo una operación urbana destinada a cualificar un área densa y con determinadas preexistencias históricas, como la Iglesia y el Colegio de Santa Catalina, para las cuales se establecía ya una respuesta en las bases del concurso.

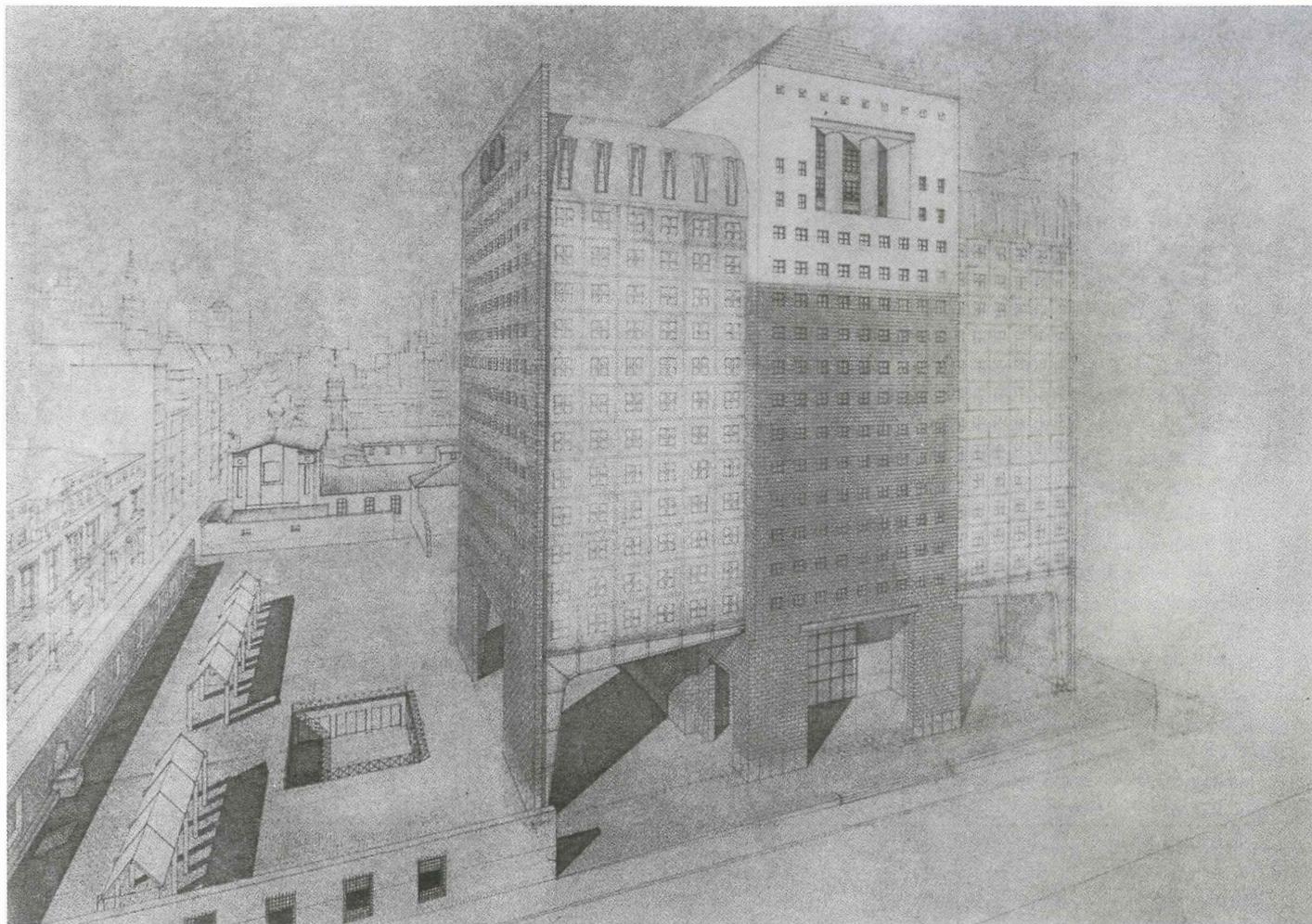
En principio, el edificio para Techint se presenta como un gran bloque segmentado en un cuerpo central y dos alas, ubicado perpendicularmente a Av. Córdoba y cerrado en cada uno de sus extremos por dos grandes placas que toman toda la altura del mismo y que sirven, a su vez, como pórticos de ingreso. Si bien

Aldo Rossi, con G. Braghieri, G. Ciocca, M. Oks y M. Scheurer: proyecto del edificio Techint, Buenos Aires, 1984. Planta baja. (Esta imagen y las tres siguientes son de: Aldo Rossi, *opera completa*, Electa, tomo 1).



su fachada principal se vuelca sobre Reconquista, el acceso y la secuencia espacial de recorrido principal en el nivel cero se inicia en Av. Córdoba. En su idea general, el proyecto responde a una estratificación precisa y contundente: como en el complejo de viviendas de Gallarate, su cuerpo principal, que en este caso aloja a las oficinas, se despega decididamente del plano tierra ubicándose a una altura de catorce metros, permitiendo en el nivel cero la creación de una gran plaza pública con espacios abiertos y semicubiertos que habría de vincularlo con la Iglesia y el Convento de Santa Catalina ubicado en la esquina de San Martín y Viamonte. El recurso al agua connota y cualifica todo este plano tierra, cerrando y abriendo la secuencia de recorrido que se inicia en Av. Córdoba. Traspasado el pórtico que se plantea sobre ésta, una gran fuente, con su boca de agua en forma triangular incrustada sobre la pared del fondo, habría de definir bajo el

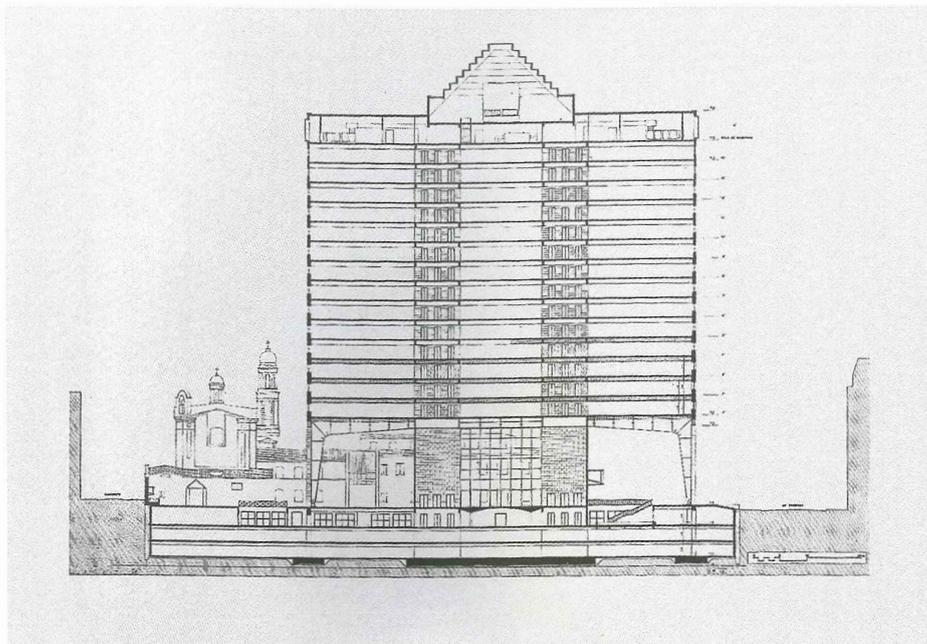
cuerpo del edificio un primer espacio de entrada. Un tanto a la manera de Luis Barragán, esta superficie de agua puesta bajo un espacio semicubierto, se hallaba pensada como un tamiz para la luz del mismo, como una manera de crear un ámbito húmedo, profundo y envolvente. A partir de él se desciende, por medio de dos tramos rectos de escaleras que rodean a la superficie de agua, al nivel bajo tierra, que habría de alojar distintas funciones públicas. El mismo motivo de la fuente con su boca triangular se reencuentra al final de la secuencia sobre calle Viamonte, casi como una pequeña réplica de la primera, esta vez a cielo abierto y con un claro carácter de pequeño monumento. Por último, las cuatro grandes ménsulas metálicas que sostienen los cuerpos laterales, plantean una alusión a Buenos Aires como ciudad-puerto, como construcción y como artefacto técnico puesto al borde del agua.



Sobre este primer nivel de asociaciones, se construye la imagen del rascacielos. En tal sentido, este segundo proyecto para Buenos Aires preanuncia una serie de temas y de formas, asociados a la resolución de construcciones en altura o de gran densidad en la ciudad, que se verán aparecer insistentemente en la obra posterior de Rossi. Tal el caso, en primer término, de la segmentación del edificio en bandas verticales, que se hace eco de la discontinuidad que el parcelamiento impone al tejido y a la forma urbana, siendo la expresión más inmediata y anterior a cualquier decisión lingüística de su formación en el tiempo, tema que será trabajado con particular intensidad en el conjunto de viviendas en *Lansdsberger Allee*, Berlín (1992). Pero principalmente hace su aparición una imagen que con pocas excepciones quedará asociada en la obra posterior de Rossi al edificio en altura: el gran prisma que remata en una construcción piramidal. Constituye este tema formal una

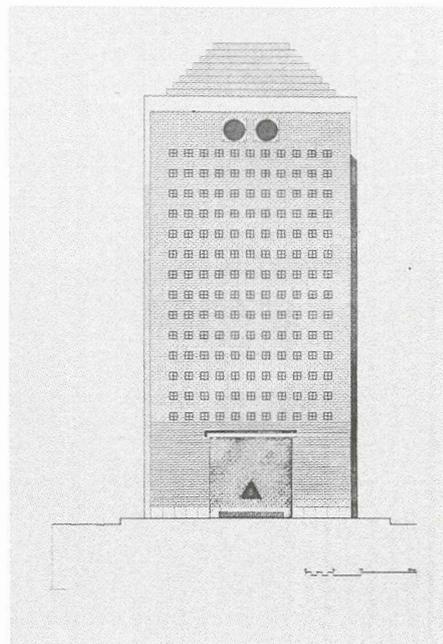
resolución relativamente frecuente, casi banal en no pocos casos, para este tipo de edificios, pudiéndonos la vincular con lo que cabría llamar la fase ecléctica del rascacielos norteamericano, más particularmente con los ejemplos neoyorkinos de los años diez y veinte de nuestro siglo. Probablemente el referente más directo de este proyecto de Rossi para Buenos Aires sea una construcción que espeja justamente este modelo: el edificio Mihanovich realizado por Calvo, Jacobs y Giménez en 1929, en la calle Arroyo. Como sus pares norteamericanos se trata de una arquitectura moderna «todavía inocente», rodeada de un cierto hálito romántico (como la misma ciudad de Buenos Aires a los ojos de Rossi), que reelabora la tradición *Beaux Arts* y que no intenta darle, ni en su técnica ni en su construcción, un contenido estético al tema del progreso.

Por otra parte, al igual que en el primer proyecto ya mencionado, puede verificarse aquí una relación mediada y personal con la



Corte longitudinal.

Alzado lateral.



arquitectura de Loos. En su proyecto para un edificio de oficinas en Alejandría (1910) y en el monumento funerario que proyecta para Max Dvorák (1931), aparece claramente el motivo formal del prisma coronado por una pirámide escalonada, que constituye también la base de la columna del edificio para el *Chicago Tribune*. Algo del sentido de monumentalidad arcaica intentada por Loos en estos proyectos se halla trasvasado a la obra de Rossi. A esta alusión, de todas formas, se le sobreimpone de manera inextricable otra imagen: la referencia casi directa al edificio de la Torre Velasca, y por su intermedio a su maestro Ernesto Nathan Rogers, profundizando un cuadro de citas arquitectónicas y de reminiscencia de personas, geografías y tiempos que de hecho podrían desarrollarse interminablemente, como el de una ciudad.

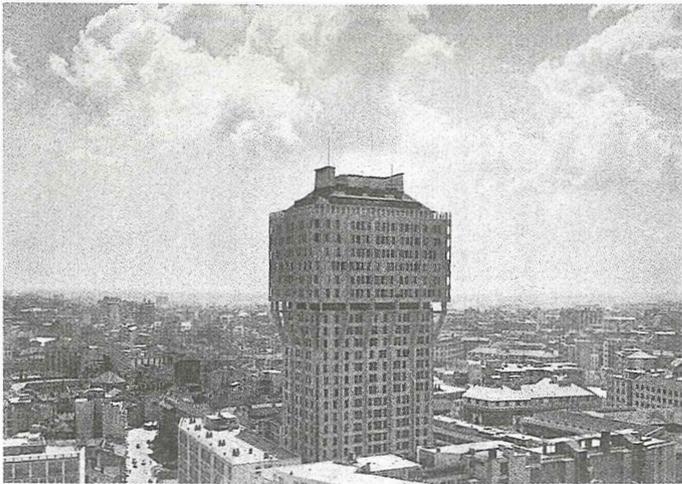
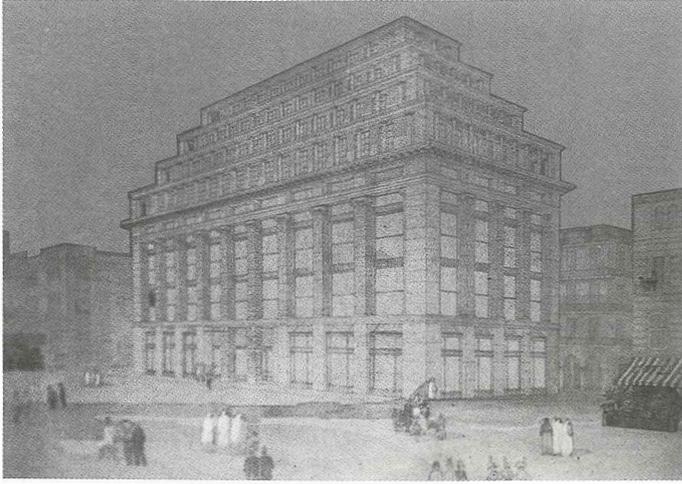
En la entrevista a Aldo Rossi que se publica en este número, Diana Agrest le pregunta por una definición de belleza, aparentemente ya conocida por ella, que Rossi se rehúsa a dar. La respuesta a esa pregunta se halla en las páginas de la *Autobiografía científica*, donde expresa que «la belleza es el lugar de encuentro entre sustancia y significados diversos. Nada puede ser bello —una persona, una cosa, una ciudad— si está referido tan sólo a sí mismo o a su propio uso. Con este pensamiento he podido dejar atrás los más banales y conocidos valores de la arquitectura; viejas afirmaciones de los tratadistas filtradas por el positivismo del

Calvo, Jacobs y Giménez: Edificio Mihanovich, Buenos Aires, 1929.



Adolf Loos: edificio de oficinas en Alejandría, 1910.

Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers: Torre Velasca, Milán, 1956-58.



siglo XIX, la belleza buscada en una función sin imágenes de referencia, vuelta sobre sí misma»¹⁰. En tal sentido, el denso tejido de imágenes de toda índole, colectivas o personales, banales o penetrantes, con que Rossi rodea la materia de sus proyectos, parece contradecir lo que en algún momento se dijo de su obra, y que él mismo ha refrendado, en el sentido de la que suya sería una «arquitectura del silencio». Tampoco es que las imágenes intenten completar ningún tipo de coherencia significativa, sino que, por el contrario, parecen desfondarse frente a la sustancia del objeto, expandiendo el campo de sentidos posibles del mismo. Esta apertura quizás no se corresponda con la idea de analogía en términos jungianos que en general se vincula a su obra; quizás sólo se trate de aquello que para Roland Barthes se encuentra detrás de toda imagen que logra provocar el *eros* de quien la contempla: «la presión de lo indecible que quiere ser dicho»¹¹.

Notas

1. Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984; p. 90.
2. Idem, p. 93.
3. Ernesto Nathan Rogers, «Note sull'Argentina», *Casabella Continuità*, n° 285, 1964.
4. Aldo Rossi, «Argentina, Buenos Aires», *Casabella Continuità*, n° 285, 1964.
5. Pese al rechazo de Rossi del programa general de Bill y de la puesta en valor en su arquitectura y su obra plástica del principio de figuración, los puntos de contacto entre ambos no dejan de ser significativos. La utilización de determinadas series formales, por ejemplo, en las que se sumerge la obra individual y a la que debe su sentido, y aun la idea misma de variación sobre un tema que aparece en la pintura y en la escultura de Bill, que no se halla exenta de un cierto carácter obsesivo, son rasgos que pueden reconocerse también, aunque transfigurados por una disolvente carga biográfica, en la obra de Rossi. No existe seguramente en el arquitecto italiano, ninguna intención de trabajar en base a una ley formal geométrico-matemática como se da en Bill, pero esto no implica que, aunque profundamente alterada, no emerja de su obra arquitectónica una idea de sistema y aun de serie, paradójicamente fundada en el dato personal, sobre la que trabajaron algunos de sus primeros críticos, como Ezio Bonfanti y Daniele Vitale.
6. Aldo Rossi, op. cit., p. 64.
7. Francesco Tentori, «L'idea di grattacielo. Il concorso Peugeot a Buenos Aires», *Casabella Continuità*, n° 268, pp. 39-47.
8. Aldo Rossi, «Adolf Loos: 1870-1933», en *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977. Originariamente en *Casabella Continuità*, n° 233, 1959.
9. Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, op. cit., p. 93.
10. Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, op. cit., p. 81.
11. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 1989.

En la página siguiente:
Aldo Rossi en 1990
(foto: Arne Weyhardt, Berlín).



Allí donde se indica las ilustraciones han sido tomadas de
Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, opera completa*, Electa, Milán,
tomo 1 1987, tomo 2 1992, tomo 3 1996.

**El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
está patrocinado por las siguientes empresas:**

Aluar división elaborados

Baucor SRL

BHN Inmobiliario SA

Buenos Aires Greens

C.B. Richard Ellis SA

Cliro SA

Constructora Iberoamericana SA

Constructora Sudamericana SA

Exxal Argentina SA

Gabelec SRL

HSBC Banco Roberts

Industrias Saladillo SA

Interieur Forma SA

Kalpakian alfombras

La Europea SRL

Obra Mix SA

Obras Civiles SA

Phonex Isocor SRL

Tecno Sudamericana SA

Tizado Propiedades

Vidogar Construcciones

Cantidad de ejemplares: 1000
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel ilustración mate de 115 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Preimpresión: NF producciones gráficas
Impresión: Sacerdoti SA talleres gráficos

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18



ISSN 0329-6288