

# materiales

del departamento de análisis crítico e histórico

NUMERO 1..SETIEMBRE/1982/////Clase  
sobre Viena.Manfredo Tafuri./El Con-  
curso de La Biblioteca Nacional.(por  
Liernur/Alata/Ballent/Mele)).Avan-  
ces de los grupos de estudio:a.el es-  
pacio moderno.b.los ferrocarriles///  
Ciclo Instrumentos para la Crítica:  
dos clases de Beatriz Sarlo.(a.la //  
formación del intelectual.b.un sis-  
tema literario arcaico)./Documentos:  
Editoriales de Hylton Scott en"Nues-  
tra Arquitectura".1930-37..//activi-  
dades 1982..informaciones.//////////

La  
Escuelita.  
CURSOS DE ARQUITECTURA '82



LA ESCUELITA  
CURSOS DE ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE ANALISIS CRITICO E HISTORICO

DIRECCION: ERNESTO KATZENSTEIN  
PANCHO LIERNUR

COORDINACION: JORGE SARQUIS

Comenzamos con este número la publicación de materiales de análisis crítico e histórico, iniciando una serie de secciones que comprenden: traducciones de trabajos historiográficos inéditos en nuestro medio y reediciones de documentos y trabajos de arquitectura largamente olvidados, trabajos de análisis crítico e histórico realizados por integrantes del Departamento e informes preliminares de los trabajos actualmente en curso, reproducción de las clases dictadas en los ciclos Arquitectura Argentina e Instrumentos para la Crítica e información sobre las actividades del Departamento, con el deseo de convertir el conjunto de materiales que estamos produciendo en objeto y herramienta de trabajo.

INDICE

Actividades 1982	pag.	1
Clase introductoria al curso 77/78 por Manfredo Tafuri	pag.	5
El concurso de la Biblioteca Nacional P.Liernur, A.Ballent, J.Mele, F.Aleata	pag.	12
El espacio moderno en la Argentina J.Sarquis	pag.	81
El espacio de los ferrocarriles. J.Samandjian	pag.	84
La formación del intelectual y la función de la cultura europea por Beatriz Sarlo	pag.	92
Un sistema literario arcaico. La gauchesca. Literatura y política. por Beatriz Sarlo	.pag.	105
Documentos: editoriales en revista "Nuestra Arquitectura" 1930-37. por Walter Hylton Scott	pag.	120

El objetivo del departamento es el estudio de las estrategias de configuración del ambiente construido en la Argentina, de las técnicas y lenguajes que las definen, de las instituciones que las sustentan y de los sujetos que las protagonizan.

El resultado de tales estudios, en los que habrán de aplicarse instrumentos críticos múltiples, serán monografías escritas en forma individual por los integrantes de cada grupo.

Los grupos de estudio se organizan con un responsable, quien en razón de un análisis previo del tema y supervisado por la dirección del departamento propone las líneas de trabajo y los aspectos particulares que constituirán los objetos de estudio de los participantes.

Para ajustar y enriquecer el necesario instrumental teórico que estas actividades requirieren se han organizado dos cursos que se desarrollan entre junio y noviembre y completar el plan de actividades de 1982:

- con el objeto de precisar una plataforma común de conocimiento de las características generales de la historia de la arquitectura de nuestro país, se podrá asistir a un ciclo titulado "Arquitectura en la Argentina 1930-1960", al que se han invitado especialistas en los diversos aspectos del tema.
- un segundo ciclo, integrado por cuatro cursillos (sociología de la literatura, filosofía, epistemología y analítica freudiana) contribuirá a la ampliación del horizonte metodológico mediante imprescindibles aportes extradisciplinarios.

## CICLO: ARQUITECTURA EN LA ARGENTINA 1930-1960

### 1a. parte: Introducción. El interior del país

- presentación.
- introducción histórica a las décadas del '20 y '30. Mario Rapoport (2 clases).
- las vanguardias artísticas en la Argentina. Carlos Espartaco.
- la "arquitectura moderna" en Tucumán. Alberto Nicolini (2 clases).
- la "arquitectura moderna" en Córdoba. César Naselli.
- la "arquitectura moderna" en Rosario. Ernesto Yaquinto (2 clases).
- introducción histórica a las décadas del '40 y '50. Mario Rapoport (2 clases).
- los movimientos artísticos en las décadas del '40 y '50. Carlos Espartaco.

### 2a. parte: La ciudad de Buenos Aires

- la década del '30. Pancho Liernur.
- tradición y modernidad en los años '30. Ernesto Katzenstein.
- arquitectura y vanguardia literaria. Jorge Sarquis.
- debate.
- la década del '40. Pancho Liernur.
- precisiones en torno a Austral. Carlos Coire.
- la figura de Vivanco. Eduardo Leston.
- debate.
- la década del '50. Pancho Liernur.
- la arquitectura de los gobiernos de Perón. Alberto Petrina.
- la condición profesional. Jorge Mele.
- debate.
- el concurso de la Biblioteca Nacional. Pancho Liernur.
- 1960. La polémica en torno al racionalismo. Rafael Iglesia.
- Mesa Redonda.

## CICLO: "INSTRUMENTOS PARA LA CRITICA"

### 1. PROBLEMAS DE LA LITERATURA Y LA HISTORIA CULTURAL ARGENTINA

Profesora: Beatriz Sarlo

Programa: 1. La formación del intelectual y la función de la cultura europea: el caso de Sarmiento.

2. Un sistema literario arcaico: la gauchesca. Literatura y política. Cómo (porqué) se escribe Martín Fierro.

3. Profesionalización del escritor e ideologías literarias; el nacionalismo cultural en el Novecientos.

4. Las vanguardias de la década del '20: el caso de la revista "Martín Fierro".

Borges: vanguardia y criollismo urbano.

5. Modernización y ruptura a mediados del cincuenta: "Contorno" y la reestructuración del sistema literario (el lugar de Arlt, de Marechal). Del ensayo sobre el ser nacional a Viñas.

### II. PROBLEMAS DE FILOSOFIA "DIALECTICA Y RACIONALIDAD"

Profesor: Jorge Dotti

Programa: 1. El problema de la "mediación" entre lo universal y lo particular y el conocimiento científico.

2. Kant. El racionalismo crítico.

3. La mediación en el idealismo hegeliano. Hegel y el materialismo dialéctico.

4. Algunas observaciones sobre la "crisis de la razón" contemporánea.

### III. MICHEL FOUCAULT: PARA UNA ANALITICA DEL SABER Y EL PODER.

Profesor: Hugo Vezzetti.

Los conceptos y propuestas metodológicas de M. F. serán confrontados con la investigación histórica de las instituciones y discursos de la locura en la Argentina.

Programa: 1. Los usos del dispositivo: modelo reticular y unidad estratégica. El poder-saber. La formación de objetos y la producción de verdad.

Argentina: constitución histórica del dispositivo de la locura. Medicina social y política de población. El alienismo.

2. La mirada y la vigilancia: la clínica y las instituciones médicas. El modelo panóptico. Penalidad y moralización. El trabajo.

Argentina: el alienista y su loco. Espacio manicomial y tratamiento moral. La escisión social de la locura.

3. La subversión de la teoría del sujeto: Nietzsche, Marx, Freud. La producción de un sujeto histórico: el "alma moderna". Argentina: patología del espacio urbano: locura y crimen, la "degeneración". La prevención y el hombre "normal".

4. La genealogía y la historia: el problema del origen. Dispersión, contra-memoria singularización, ruptura de la evidencia. Argentina: la locura y la historia social y cultural. José M. Ramos Mejía. La locura individual y la locura de las masas.

### IV. INSTRUMENTOS ANALITICOS FREUDIANOS

Profesora: Regy Serebriany

Programa: El curso consiste en una lectura detenida de los últimos textos de Freud. Con este motivo se realizará previamente una introducción a los conceptos psicoanalíticos fundamentales.

Los textos objeto de este estudio son: "Construcciones en psicoanálisis" y "Análisis terminable e interminable".



## GRUPO DE ESTUDIO

En todos los casos se estudian problemas argentinos referidos particularmente al área de la ciudad de Buenos Aires.

### 1. El parque metropolitano 1870-1930 Responsable: Pablo Pschepiurca

El parque como espacio del positivismo. La experimentación técnica, la experimentación estética y la representación social.

Las áreas de estudio según: El proyecto "3 de febrero". Palermo; el área Recoleta y Palermo chico.

Sobre estas áreas se aplicarán las siguientes líneas de estudio:

Los parques metropolitanos del siglo XIX. El programa institucional; Los terrenos. La legislación; Los proyectos. Los arquitectos e ingenieros; Parque y figuración social; los cuerpos técnicos; la Generación del '80; las exposiciones; el positivismo en la Argentina; Los servicios y la distribución espacial en el siglo XIX.

### 2. Invención y divulgación del "espacio moderno". Responsable: Jorge Sarquis

Reconstrucción histórico-crítica de los modelos que acerca de la incipiente "arquitectura moderna" proporcionan los diversos medios. Deconstrucción de las representaciones que en el campo histórico definido por tales medios formaron los conceptos del "espacio moderno".

El concepto será estudiado según las siguientes líneas de trabajo:

Inserción del concepto de "espacio moderno" en la vanguardia literaria; formación en las publicaciones de arquitectura; divulgación en las revistas populares; desarrollo y aplicación en las escenografías de cine y teatro; inserción e influencias en el campo de la plástica y su crítica; generación de nuevos standards habitacionales; las determinaciones tecnológicas.

### 4. La obra de Jorge Bunge Responsables: María Hojman y Trinidad Llambi Campbell

La obra de Bunge ha sido descuidada por la historiografía tradicional. Su peculiar ubicación entre la Academia y el Movimiento Moderno permite investigar un momento clave de la discusión arquitectónica en nuestro país. (1890-1953).

Biografía; formación académica y aspectos laterales; operaciones en la construcción; impacto de las "nuevas ideas" metropolitanas.

### 5. El espacio de los ferrocarriles Responsable: Jorge Samandjian.

Para el desarrollo del trabajo se estudiará en particular el tramo que une Plaza Constitución con la localidad de Burzaco. Dicho tramo pertenece al Ferrocarril Roca, originalmente denominado Ferrocarril del Sud.

Se enfocarán los siguientes temas:

El espacio del servicio (estaciones y anexos); la gestión, los comitentes; la producción (viviendas, talleres, escuelas y sindicatos); el espacio de la elite dirigente y el modelo cultural; tipologías y tecnologías.

### 6. Inicios e historias. Le Corbusier en el Río de La Plata. Responsable: Jorge Feferbaum

Se centrará el trabajo sobre: viaje de 1929, casa de La Plata y Plan Director de 1938.

Se estudiarán los siguientes aspectos:

Rastreo documental de los tres temas; instituciones y personajes (Gonzales Garayón, Victoria Ocampo, Americo Ghioldi, M. Luis Cantilo, Kurchan, Hardoy, etc.); actividad desarrollada en el Río de la Plata (día a día); Buenos Aires a vuelo de pájaro, el avión Saint Exupery; la arquitectura del Río de La Plata a partir del viaje de L.C., la acción de L.C. a partir del Río de La Plata; influencias recientes: Jaoul, el brutalismo.

### 7. Los espacios de la educación.

Responsable: Marcelo Ghissarelli.

Las áreas de análisis centrarán básicamente en los sistemas educativos y su representación arquitectónica en el período 1880-1914.

Serán objeto de estudio:

las misiones jesuíticas, sociología de la educación en el siglo XIX, el positivismo (Sarmiento), las propuestas de Saavedra Lamas; la codificación de la instrucción pública; sistema laico y sistema religioso, superposiciones y diferencias, influencias externas y producción autóctona; metamorfosis de los espacios, tipologías y tecnologías; los modos de "creación" (rol de la Arquitectura, profesionales in termedios, etc.)

Se estudiarán los institutos primarios, secundarios y terciarios en la ciudad de Buenos Aires durante el período señalado.

### 8. El sistema de concursos.

Responsables: Anahi Ballent, Fernando Aliata, Jorge Mele.

Análisis de la participación del sistema de concursos en la construcción de los dispositivos de la Arquitectura como Institución. El concurso como nexo inter-institucional, sistema democrático, modo de renovación del campo intelectual, marco de referencia ético. Comienzos (la Aduana, La Plata, San Juan), áreas de conflicto (UTN, Peugeot), condiciones actuales (el '71, Auditorium de Buenos Aires, Centro cívico de Santa Rosa).

### 3. Los espacios de la locura

Responsable: Marcelo Cuenca.

Estudio de los dispositivos de poder en torno a los alienados; los predios y su relación con la ciudad "normal".

Area de estudio: Predio de la convalescencia (Plaza Constitución). Hospitales neuropsiquiátricos de adultos, mujeres e - infantoadolescentes.

Temas a desarrollar:

Política de planificación sanitaria de la ciudad de Buenos Aires en el campo de la locura; evolución de las técnicas terapéuticas en nuestro medio; desarrollo y evolución de la locura vinculada al delito; cuestiones de emplazamiento; metamorfosis del espacio de los hospicios como respuesta técnica a requerimientos dispuestos - (Hospital de alienados de Las Mercedes - (Borda), Hospital nacional de alienadas (Moyano), Hospital neuropsiquiátrico infanto adolescente (Tobar García).

## BIBLIOTECA DE LA ESCUELITA

En el mes de agosto ha comenzado a funcionar la biblioteca de la Escuelita. A la colección de Revistas de Arquitectura, adquirida en años anteriores, se sumaron 58 nuevos volúmenes, 3 carpetas con ilustraciones y una cantidad de revistas internacionales que se encuentran en proceso de reacondicionamiento; este material se ha obtenido gracias a la gentil colaboración de la familia del Arquitecto Jorge Bunge y a la gestión realizada por las Arquitectas María Hojman y Trinidad Lambi Campbell y el Arquitecto Ernesto Katzenstein.

Debido a la escasez de medios con que cuenta por el momento la biblioteca, solo el esfuerzo y la colaboración personal pueden hacer posible su crecimiento.

Es por esto que queremos invitar a todos a acercarse a la biblioteca y participar de su desarrollo con donaciones de aquellos elementos

que estén a su alcance, ya sean libros, revistas, fotocopias, planos, etc., como haciéndonos llegar inquietudes sobre material de posible incorporación, o aumentando el caudal de información de los ficheros de orientación.

Estamos convencidos que esta colaboración, sujeta a las tareas que se encararán próximamente, como contactos con otras entidades e instituciones similares a distintos niveles para fomentar el intercambio de elementos; contribución de aportes mediante sorteos y contactos con posibles colaboradores extra-escuelita nos ayudarán a terminar el año completando una primera etapa de expansión.

La biblioteca funciona todos los días en horario de clases para consulta en el lugar, debiéndose combinar previamente las condiciones para retirar cualquier material.



## TRADUCCIONES

CLASE INTRODUCTORIA AL CURSO 1977-78  
DEL ISTITUTO UNIVERSITARIO  
DI ARCHITETTURA DI VENEZIA  
MANFREDO TAFURI.

*Traducción realizada por Fiora Bemborad;  
versión no corregida por el autor.*

Seguramente una razón habrá para que se venga a consumir en Viena lo que había si do el concepto de unidad, de síntesis o de armonía en la historia del pensamiento.

Deberemos tratar entonces de recorrer la historia, no lineal evidentemente, de una gran crisis. Una crisis de Valores, pero crisis principalmente de un modo de plantear el problema del valor en sí y para sí.

En la enunciación de la primer frase encontramos ya algo que nos plantea el problema. Hemos nombrado un lugar y al nombrarlo lo hemos creado: hemos hablado de Viena. Nos referimos a un lugar físico existente, a una ciudad. Pero esta ciudad, esta construcción física se nos disolvió entre los dedos apenas la asumimos como concentración de problemas que aparentemente nada tienen que ver con dicha ciudad.

¿Es o no un hecho que a principios de 1900 una serie de cerebros, aparentemente inidentificables entre sí y a los que no sería justo atribuir ni siquiera conexiones artificiales, cerebros de arquitectos como Otto Wagner y Olbrich, de teóricos del lenguaje como Wittgenstein, de Freud, de Schonberg y Alban Berg, de Klimt, de Egon Schiele y de Kokoschka, se conjuren para definir la crisis del lenguaje clásico en las artes o las técnicas de análisis de lo real?

Todo este crisol de fenómenos pone fuertemente en duda la realidad misma que se había depositado sobre esa Viena.

Primer problema: ¿Qué es Viena para nosotros?

Es una buena norma de deontología profesional explicar el porque de un curso. Nunca es casual que un estudioso encare un tema en especial. Es indudable que sobre Viena se deposita una cantidad de problemas presentes que convergen en el problema de la crisis (es decir, en el problema que estamos viviendo actualmente) tan es así que resulta automático buscar los comienzos de estos problemas allí donde estallan.

Pero es justo declarar inmediatamente -y ya Auerbach lo advertía- que no existe tema que no ahonde en la subjetividad de quien lo trabaja. No hay tema que no par-

ta de un discurso autobiográfico y por tanto permita exponer lo histórico que en cara un tema frente a su público, con su carga de afectos ocultos, de esperanzas y de amores.

Esto significa que, cuando se afronta un tema, independientemente de las razones profundas que subjetivamente puedan justificarlo, ese tema pone de inmediato en juego sea la persona que lo escucha, sea las personas que sostienen tener que trabajar en él. Y es por esto y sólo en este momento que podremos preguntarnos - que significa este lugar que hemos mencionado y que, dado como ciudad, se ha disuelto inmediatamente para convertirse en otra cosa.

Sinteticemos el trabajo del año pasado para ver cómo esos discursos pueden desarrollarse este año sobre el tema que hemos elegido. Partamos del primer elemento objetivo que comenzamos a descubrir: lo que se da como realidad, lo que los estudios de análisis urbano, por ejemplo, encaran como realidad objetiva -una ciudad con sus estructuras, con sus leyes económicas- y también algo más. Pero este más no podemos establecerlo a priori, deberemos recorrerlo y cortarlo oblicuamente.

Probablemente habrán notado que hablando del discurso sobre la crisis, hemos dicho: buscaremos los comienzos no el origen de esta crisis. Parece una cuestión terminológica marginal y es, en cambio, una cuestión metodológica fundamental. Significa encarar como tal el trabajo de lo histórico: es decir, que es para nosotros la historia, porque la hacemos, cuáles son sus fines y objetivos.

Origen y comienzos. ¿Qué es un origen? Las reflexiones que Foucault hizo sobre "La genealogía de la moral" de Nietzsche, son absolutamente fundamentales.

Señalaba que en el término alemán Ursprung existen dos significados distintos y superpuestos. Uno es "ahí donde todo tiene efectivamente comienzo": lo que significa que la historia debería, en esta primera acepción, reencontrar algo, una serie de nexos casuales dispuestos linealmente y que el historiador tiene el deber de reconocer. Insisto sobre reconocer, -

reencontrar: vale decir, algo que se ha perdido y debe reencontrarse. Este reconocer de la historia no puede tener más que un fin, una meta final. Si creo que la historia tiene puntos de parada iniciales ubicables con absoluta objetividad, es evidente que esta historia lineal tiene también puntos de parada finales, o sea, allí donde planteo el tema del origen, planteo también el tema del "fin".

Ejemplo: Cuando se habla del "movimiento moderno" en arquitectura se da inmediatamente un origen: se investiga a William Morris, el pensamiento iluminista, la revolución industrial, etc. Por lo general, se traza una línea recta que, con su secuencialidad, forma una disciplina que entra en contacto extremadamente lineal con el poder. Habitualmente se indica el "movimiento moderno" como contrapuesto a las líneas dominantes del poder. Se presume que existe una historia absolutamente lineal con un origen y un fin también del poder, y se trazan conexiones lineales entre estas dos historias: una serie lingüística.

Asumamos otro punto de vista, precisamente el indicado en la "Genealogía de la moral" y en las reflexiones realizadas sobre ella por Foucault. En vez de una historia, una genealogía. En vez de una investigación de orígenes, una búsqueda de comienzos, en plural. ¿Qué será imposible encontrar un comienzo pero tampoco será posible trazar una única historia.

Tendremos necesidad de más historias, de más comienzos, de más series históricas. Nos enfrentaremos con una pluralidad. En esto hay una implicancia directa sobre la concepción del "poder", más allá de una concepción de la historia del arte, o de la arquitectura, o de los lenguajes. ¿Qué significa en este caso preciso? ¿Por qué razón hemos tenido necesidad de quebrar inmediatamente la palabra que hemos usado? Cuando indicamos que la realidad física que tenemos en frente no nos revela la nada y, más aún, es en todo caso motivo de ocultamiento (nos está ocultando algo) se descubre que, probablemente, su historia física no es el lado aparente de lo que ella esconde, sino más bien su falsedad, que deberemos quebrar.



Podemos partir de un texto, de un pequeño fragmento que Nietzsche indicaba en "Aurora", sobre el origen de las palabras. "Donde fuera que los primitivos establecían una palabra, creían haber hecho un descubrimiento, habían tocado un problema e, ilusionándose de haberlo resuelto, habían creado un obstáculo para su resolución. Hoy, para cada conocimiento, tropezamos con palabras eternizadas y duras como piedras y nos romperemos una pierna antes que romper una palabra". ¿Qué es lo que quería decir Nietzsche en este pasaje? Quería decir que estas palabras que usamos -podríamos sustituir el término palabra por el de concepto y éste por el de ideología- son para nosotros obstáculos. ¿Pero por qué las palabras actúan como obstáculos? ¿Quién ha creado este obstáculo? Es indudable que quien crea el obstáculo es la fuerza que lleva adelante la historia, que lleva adelante la "civilización". Es decir, que las ideologías que se forman aun como estratificaciones lingüísticas en el sentido de lenguaje común pero también pertenecientes a las áreas no verbales, es decir, también a las áreas de las comunicaciones visuales, también al área de la arquitectura, podemos considerarlas como verdaderas y propias formaciones provisionarias, que se oponen, sin embargo, a su penetración. Hemos dado un caso preciso de este bloqueo ideológico, nombrándolo "movimiento moderno", es decir que lo hemos tomado como se nos presenta en cualquier texto de historia de la arquitectura, y hemos empezado a ver cómo se vuelve inutilizable en la hipótesis que nos presenta no una historia, sino muchas historias entrelazadas entre sí y muy frecuentemente en conflicto.

Es claro que esto plantea el gran problema de cómo una historia que quiera confrontarse con las ideologías (estaba por decir las ideologías dominantes, pero debo añadir dominantes y ocultas), como esta historia que quiera hacerse crítica de las ideologías deba comportarse no sólo frente a estas ideologías sino también consigo misma. No es casual que desde un principio incluí en el juego la personalidad del historiador que hace historia. También esa personalidad constituye un

obstáculo, es una palabra eternizada y dura como piedra, que debemos quebrar. En las consideraciones a las que llegamos el año pasado, fue inmediata la confrontación entre lo que, por ejemplo, escribía Nietzsche en "Aurora" y lo que pudimos analizar del pensamiento freudiano sobre el concepto de ideología como "construcción delirante". Tomamos como primera hipótesis aquella parte del pensamiento de Freud que analiza no al individuo y ni siquiera a la sociedad como dato, sino más bien el pensamiento que Freud nos plantea no como una terapia personal o de grupo sino como un simple y continuo análisis de fenómenos históricos. Vale decir, la parte del pensamiento freudiano en la que Freud reconoce que una constitución de un discurso, corresponde a un medio de apropiación de la civilización o de la sociedad en su complejo, de su ambiente natural y no natural, y que esta puesta en discurso, correspondiente a medios de poder, se constituye socialmente como "construcciones delirantes". ¿Delirantes respecto de qué? ¿Respecto de una normalidad? Evidentemente no. Sabemos muy bien que no existe normalidad con la que pueda confrontarse el pensamiento freudiano. Construcción delirante, entonces, respecto de otra posible construcción delirante. ¿Dónde está el delirio de la ideología? Marx explicó bien donde está este delirio, nombró la parte oculta del pensamiento freudiano, explicó en la "Crítica de la ideología alemana", que allí donde vemos una ideología, muy a menudo debemos ver muchas pero, también explicó que cualquier ideología, o sea un sistema de valores, pone al mundo patas arriba. La crítica de la ideología debería reponerlo con los pies en tierra. Aun así, esta primera definición marxiana no nos satisface. ¿Por qué? Porque presupone que pueda reconocerse con exactitud dónde está la cabeza y dónde los pies. Y no solamente eso. Presupone también la existencia de una única realidad para enderezar y que la ideología -sea una o muchas- procede con linealidad; que también ella tiene un origen y un fin. Es exactamente este punto el que, en un área extramarxista, han comenzado a negar una serie de análisis recientes de escue-

la francesa. Aquí hay un gran problema: con el pensamiento negativo de la gran crisis, con las áreas de pensamiento que se plantean voluntariamente por fuera del pensamiento marxiano, con las prácticas de pensamiento gran burgués, con sus resultados más altos, en general el pensamiento marxista ha elegido no hacer cuentas. O de liquidarlas de manera más o menos apodíctica recordando una serie de sa grados principios, acusando a Nietzsche o a Wittgenstein de racionalismo, rechazando de manera frontal a la sociología simmeliana o weberiana, es decir, rechazando, removiendo lo que parecería atacar un edificio perfecto en sí mismo.

Es este el primer elemento sobre el que deberemos reflexionar. Cuando remuevo algo que me presiona, que siento que me ataca, si lo alejo, esa cosa que me aterroriza me atacará cada vez más. Si lo enfrento cara a cara podré descubrir que todas las armas que me está apuntando ese presunto enemigo pueden dirigirse en contra de mi praxis, pero más principalmente en contra del verdadero enemigo que quiero exterminar y que no es jamás la duda sino la demasiada certeza. ¿Qué cosa puede corroer más el interior de la crítica de la economía política o del pensamiento marxista que lo que Freud llama la "fecunda incertidumbre" del análisis? ¿Cómo se comprometerán jamás los esquemas marxianos vueltos escolásticos si la praxis política que sale de ellos es una crítica armada con todos los problemas que el "pensamiento negativo" gran burgués nos ha propuesto? Lo que este año buscaremos son, en primer lugar, los múltiples comienzos de aquella crisis de valores. ¿Qué peligro detectaré en mi edificio teórico reconociendo que el poder habla muchos dialectos? Porque es esto lo que surge si sigo paso a paso la gran crítica de los valores nietzscheana hasta llegar a quienes parecían ser los epígonos de este irracionalismo (y da lo mismo se llamen Foucault, Barthes, Blanchot o Derrida). Indudablemente, podré criticar esta área del pensamiento de muchas maneras, pero deberá hacer muy bien las cuentas con ella.

El poder habla muchos dialectos. Detengámonos en este primer elemento. Confron-

témoslo con esa ideología como "construcción delirante", con esas "palabras duras y eternizadas como piedras" de Nietzsche. Obtendremos los mismos resultados. Lo que llamamos "poder" no tiene un centro, aunque circula, penetra de manera capilar, y este poder está manejado no tanto por un operador que está en un cuarto donde todos los botones tienen una finalidad precisa, sino en el interior de estructuras sociales de oposición y dominio conjunto: se construyen así múltiples estrategias de poder que no comprenden sólo al poder político y económico directo, sino que se sustentan en áreas basadas sobre el poder de la ideología que actúa de manera compacta con aquellas que llamaremos las puestas en discurso de una o más técnicas. De tengámonos sobre esto. Puesta en discurso: el poder del lenguaje ha sido siempre sub valorado. No nos basta más solo la escolástica marxiana, ni siquiera la engelsiana sobre las relaciones superestructura-estructura y sobre la linearidad de estos dos elementos. No nos basta más, porque no sabremos reconocer dónde está la estructura y dónde la superestructura cuando nos confrontemos con el análisis que hace Foucault de la puesta en discurso del tema de la sexualidad como elemento de dominio burgués, descubriéndolo no en las prácticas represivas, sino en la constitución del discurso o sea en la construcción de un lenguaje del eros.

Demuestra directamente que los comienzos de tal construcción están en las prácticas de los confesionales contrarreforma dos; y en común acuerdo entre confesado y confesor procede con un laberíntico curso en la sociedad contemporánea con una fuerza determinante, justamente porque se ha construido "un lenguaje". Cuando encaremos el lenguaje de la crisis, deberemos enfrentarnos con una verdadera y propia puesta en discurso. Más allá de un lenguaje, y es esto lo que nos interesa examinar. ¿Pero qué significa que existe un lenguaje de la crisis? Significa que la crisis puede ser hablada, actuada, que la crisis es "productiva". No es un elemento de bloqueo, no es algo que impida la acción, no está para crear parálisis. Al contrario: crisis significa plataforma de



lanzamiento para nuevos horizontes de desarrollo (en sentido global, en sentido económico, en sentido ideológico, como es estrategias de dominio y de poder).

Entonces: ¿Qué tipos de historias? ¿Y por qué? ¿Cómo se entrelaza este tipo de discurso con el discurso de muchos comienzos, de muchas ideologías que deberemos ir reconociendo, de lo que unifica y de lo que quiebra?.

Fíjense bien: las ideologías no actúan aisladas. Podremos hablar de una acción de las ideologías por medio de rectas con comitantes, es decir de rectas paralelas pero la mayoría de las veces oblicuas, que cortan opuestos antagónicos, dominantes y dominados. No existe una ideología del señor y otra del siervo, sino que señor y señor construyen juntos la relación de dominio (ver las razones del nacimiento de la economía feudal). Pero si esto es verdad, es decir si estas "construcciones de lirantes" deben romperse justamente para reconocer sus líneas portantes, también es cierto entonces que el deber de la historia es el de proporcionarnos no la conexión de fenómenos distintos entre sí, sino la "vivisección" de lo que se presenta como un bloqueo histórico. ¿Qué es lo que quiero decir? Ciertamente, cada ciencia existe para conectar, pero en el instante en que la historia me propone un concepto fundamental de "espacio histórico", también con este concepto deberá ajustar cuentas. ¿Qué es el espacio histórico para la escuela de los "Annales", para los maestros de la escuela de los "Annales", y para Braudel en primer término? Examinemos el método seguido por esta escuela. Quizá uno de los volúmenes más fascinantes de Braudel es el relativo a la economía mediterránea del '500 y las razones de su crisis y decadencia. Para Braudel, no existe diferencia alguna entre los varios fenómenos que son analizados. Hablando de "espacio histórico", Braudel anula toda diferencia entre las distintas praxis que son usadas en la historia. Será importante la estrategia de los Medici en Florencia, pero en el mismo plano tendré que estudiar las interrelaciones del pensamiento maquiavelico con aquella práctica. Podré de pronto hacerme cargo den-

tro de este mismo fenómeno de un elemento mínimo, es decir por ejemplo el examen de la historia de una granja en la agricultura, en el espacio mediceo, y al mismo tiempo la historia de un párroco de campaña para llegar a ver cómo varios elementos de la historia, el minimal (la microhistoria) y el maximal (la macrohistoria) construyen estructuras de largo período. Me permite reconocer las estructuras fiijas y móviles, reconocer por tanto los que podríamos llamar "ciclos estructurales", es decir, los ciclos que no se ven comprometidos por la irrupción imprevista de elementos excepcionales en su interior.

La economía feudal, la economía post-feudal o su momento de crisis, el espacio histórico de la formación de la comuna libre hasta la formación de los estados absolutos, por ejemplo. Dentro de este largo período, decía, existen muchos espacios históricos que pueden comenzarse a definir como elementos minimales. Es útil citar para este propósito una aplicación totalmente fascinante de uno de los adherentes italianos del método de los "Annales", Carlo Ginzburg, que en un libro sobre un molinero del '500, II formaggio e i vermi" (El queso y los gusanos) (ed. Einaudi), construye, partiendo simplemente de las verbalizaciones que la inquisición compila, del interrogatorio de este molinero acusado de herejía, de este fragmento, un amplio fresco de la historia de la herejía en el '500 italiano. Ginzburg no fue a recoger los grandes testimonios de Calvino, Lutero, etc., sino la praxis concreta en el testimonio más humilde. De esta manera llegó a hacer explotar el fragmento y a construir un amplio fresco, precisado a partir de un elemento ejemplar. Por cuanto el espacio histórico y estructural de largo período sean fecundos, tienen necesidad de ser analizados, es decir criticados y quebrados a su vez.

Espacio histórico: hablamos de arte, pintura, arquitectura, intervención sobre la ciudad, intervención sobre el territorio, pero también de estructuras de poder, de dominio, historia de la iglesia, de las costumbres populares, de las tradiciones.

Podremos examinar un fenómeno cualquiera, por ejemplo, Roma en el 1500 o barro-



ca. Podremos por ejemplo construir una historia de largo período sobre la estructura móvil de la Europa contrarreformada, del pontificado de Gregorio XIII, a la Revolución Francesa. Indudablemente tenemos aquí una estructura de largo período.

Sobre este largo período podremos encarar pequeños fragmentos, por ejemplo la historia del espacio, tomándola no tanto en los grandes espacios triunfales de las ciudades, sino en el espacio agrícola, partiendo de la reestructuración de las quintas o de las casas quintas: este es indudablemente un método correcto. Pero lo que es muy importante es que estas distintas historias, aún en las concepciones de los "Annales", constituyen espacios históricos confrontables entre sí. Vale decir: si encaro la historia de un edificio, de un individuo, de una sociedad, de una ideología, de una praxis del poder, hallaré siempre un transmigrar continuo de la superestructura en la estructura y una continua ósmosis entre diversas prácticas de dominio. ¿Es tal ósmosis coherente con el discurso sobre ideología como "Construcción delirante" que hemos planteado al principio como uno de los problemas centrales para nosotros?

Evidentemente no. ¿Y es posible poner este discurso referente a la coincidencia entre las distintas estrategias de poder, desde el momento en que hemos dicho que el poder habla más dialectos ? Y más aún ¿Es posible mantener un discurso sobre la historia como elemento unitario, cuando hemos aclarado al principio que la historia no es maníaca, es decir, que no da posibilidad de distinción entre buenos y malos? ¿Y que esta distinción tiene que quebrarse para crear nuevas categorías en el espacio del dominio y en las técnicas que forman este espacio? Hagamos la prueba de mantener el concepto de espacio histórico: añadiendo que no existe historia compuesta por una sola disciplina: comencemos, pues, a considerar el espacio histórico no como el lugar de una síntesis sino como el de una "batalla".

¿Qué quiero decir? Que aquellas múltiples praxis de poder (las ideologías, los sistemas de comunicación, de "escritura") se convierten en técnicas no traducibles

una en otra. Técnicas, que por lo menos aparentemente, parecen proceder como rectas paralelas y que en ningún punto, ni siquiera en el infinito se encuentran. Y sin embargo estas rectas se cruzan en la praxis real, en la historia real que debemos trazar. Esto significa encarar el concepto de espacio histórico, como los "Annales" nos han dejado en herencia - después de un largo trabajo -, transformándolo de un lugar de síntesis en el que todo vuelve, en un lugar más cenagoso donde se puede resbalar y hundirse, pero en extremo fecundo. Y sobre este término, "fecundo", se juega la partida de la historia. Pues si bien es cierto que las grandes ideologías son "construcciones delirantes", y que el deber del historiador es el de la terapia, el de superar y mostrar de alguna manera aquel delirio, también es cierto que su objetivo no es el de sanar a alguien en particular en una sociedad, sino simplemente pasar de un delirio a otro, sustituir una construcción delirante con otra construcción delirante: no hay modo de construir historia o civilización si no es con el arbitrio, si no es siendo perfectamente conscientes de que cualquier construcción ideológica tiene las mismas características del proceso que está en demolición: o sea pasando de un sistema arbitrario a otro sistema arbitrario.

Por ejemplo: tomemos una típica construcción delirante, el término "revolución". Este término implica que existe la posibilidad de un punto de parada donde una suerte de epifanía, de un sujeto vencedor, encuentra su solución final. Este 1789 que aletea como modelo como si pudiesen haber muchos 1789 confrontables con un 1917. ¿Pero, este 1789, esta fecha absolutamente "construida" sobre la cual se hace centrar una vuelta de tuerca del poder burgués, es real o inventada? ¿Nos sirve o nos impide ver? Busco aquí demostrar las propuestas iniciales. Aquella nos impide ver una realidad. Nos impide pues ver que en 1789 las "formas" del poder burgués ya se encontraban operantes y que este poder había sido puesto en manos de quien parecía contraponerse frontalmente a dicho poder, vale decir de la aristocracia francesa, pero justamente desde la es-



estructura de los Estados absolutos, y nos tendremos que preguntar entonces si la estructura de largo período y los espacios históricos conectados con ella no tienen en sí múltiples comienzos alrededor del siglo XII, en el momento en que los Luises inician la construcción del Estado absoluto mediante una alianza entre Estado absoluto y estratos sociales múltiples de preburguesía a quienes delegan paulatinamente todas las funciones "técnicas". Y también deberemos preguntarnos si aquel 1789 no representa acaso solamente la apropiación o mejor aún la traducción de lo que era primeramente solo poder técnico en poder también político. Aunque un poder técnico existente ya, transmitido, que encuentra ante sí solo obstáculos para superar. Y este modelo histórico construido (la revolución) sobre este advenimiento puramente casual sucedido en aquel momento de la historia, se puede construir como modelo para cualquier revuelta social. Es decir que se puede construir, como construcción verdaderamente delirante, proponiéndolo para todo tipo de cambio fundamental de relaciones sociales de producción, transfiriendo la que había sido la historia de la burguesía en la historia de la clase obrera.

Como si fueran comparables, como si la historia no diera saltos, como si una técnica de dominio fuese traducible en otra técnica de dominio. He aquí la palabra dura y eternizada como una piedra. Lo que la historia debe quebrar, con lo que la historia debe enfrentarse. Y es aquí donde se presenta el obstáculo del lenguaje. Wittgenstein hablaba del prejuicio de la cristalina transparencia del lenguaje, tan es así que allí donde el lenguaje es absolutamente "claro", "transparente", tengo que tener la certeza que esconde una fuerte "mentira", y no casualmente deberé comenzar a encarar un lenguaje histórico distinto del tradicional.

Hay un punto fundamental, el discurso de la metáfora, para retomar el discurso precedente de los deberes de la historia. Un punto fundamental es cuando nombré los términos "fecundidad" de la historia y "construcción arbitraria". Si la historia es una construcción arbitraria, y sobre esto no hay duda, si sustituyo construc-

ciones arbitrarias por otros sistemas arbitrarios ¿qué parámetro tendré jamás respecto de lo que estoy construyendo? El término "fecundidad", justamente. O sea, sólo los procesos sociales que aquella historia distinta tendrá capacidad para poner en marcha, es decir un pragmatismo extremo.

Fecundidad. Vale decir, incertidumbre inicial y disponibilidad continua de poner en discurso también a la historia, también la construcción que paulatinamente estoy poniendo en pie, para poderla demoler y reconstruir continuamente, o sea colocar bajo el análisis lo que de otro modo corre el riesgo de convertirse en estilo, es decir en una nueva "piedra", en una nueva palabra eternizada. La misma crítica que la historia debe cumplir con fenómenos objeto de su análisis, la debe hacer continuamente con las confrontaciones sobre sí misma.

Desde esta breve y demasiado sintética exposición de lo que llamaremos líneas portadoras de análisis historiográficos, es evidente que los problemas emergentes son muchos. Este es el rumbo programático del trabajo que haremos juntos este año.

PARA UNA CRITICA  
CONCURSO NACIONAL DE ANTEPROYECTOS  
LA BIBLIOTECA NACIONAL

Director del trabajo : Arq. Francisco Liernur  
Equipo de investigación: Arq. Fernando Aliata  
Arq. Anahí Ballent  
Arq. Mercedes Daguerre  
Arq. Jorge Mele

Colaborador Arq. Mario Penovi

Redibujos, recopilación  
informativa, fotografía,  
entrevistas. : Arq. Patricia San Juan  
Arq. Horacio Braco  
Sr. Alfredo Granado

PRESENTACION

"Una mole inmensa de investigaciones aguarda a quien esté dispuesto a rechazar la unanimidad cultural".

Alberto Asor Rosa, "Scrittori e popolo"

"La opinión entonces dominante llegaba hasta el extremo de afirmar que nunca se construiría con la suficiente lentitud; no se necesitaba exagerar mucho esta opinión, y se podría prescindir de echar los cimientos. Se argumentaba de la siguiente manera: lo esencial de toda la empresa es la idea de construir una torre que llegue hasta el cielo. Junto a esta idea todo lo otro es secundario. La idea, una vez que ha sido comprendida en toda su magnitud, ya no puede desaparecer; en tanto haya hombres existirá el fuerte deseo de acabar la torre".

Franz Kafka, "El escudo de la ciudad"

Quando en 1977 volví a la Argentina después de un período de varios años de estudio en Italia, lo haría, profundamente impresionado por los términos en que el debate arquitectónico se estaba desarrollando. En la Bienal de Venecia de 1976, donde por primera vez se presentaron reunidos muchos de los protagonistas de ese debate, había sido impactado por los enigmáticos modelos de la Seven Gates de Abraham, por las exacerbadas gesticulaciones con que Peter Eisenman explicaba sus casas en un video tape y, más que ninguna otra cosa, por la ácida respuesta que Alison y Peter Smithson proponían al poderoso atractivo de la Cardboard Architecture, mediante la presentación de una sola, enorme fotografía de un detalle de uno de sus edificios.

En poco tiempo, el dólar barato dió forma de oleada a la presencia de estas imágenes en Buenos Aires, y la creación de La Escuelita aportó al mito un cuerpo de referencia y permitió entre otras cosas, que en 1978 tomáramos contacto con la fascinante personalidad de Aldo Rossi.

Era entonces comprensible que en el Congreso de Jóvenes Arquitectos que la FASA organizara en 1978, se hablara de una "repentina" invasión foránea, a la que con obsecación digna de mejores fines se continuaba oponiendo la fantasmal presencia de una "arquitectura nacional".

Fue con estas referencias cuando con Anahí Ballent, Fernando Aliata y Jorge Mele, comenzamos a tratar de organizar un examen detenido de nuestros orígenes.

Procuramos hacerlo no tanto a través del examen de un movimiento que podía parecer más "a la page", dirigiéndonos a la década del '30 con sus atractivos puristas, sino más bien a nuestro pasado reciente, a la juventud de la generación que nos precedía. Quizás allí hipotizáramos, podríamos encontrar algunas claves para comprender el comportamiento de quienes con puntualidad biológica volvíamos a repetir una y otra vez los ciclos de importación. Pero, más atractivo todavía aportaba al examen de este origen, el reconocimiento de que quizás por primera vez en la historia de la Argentina, la que nos



precedía había logrado constituirse verdaderamente como generación, y había conseguido incluso construir el mito de una imagen triunfante -la del profesional solo frente al mundo- en la que incluso muchos no solo continúan ingenuamente creyendo, sino que por añadidura tratan de constituir, en panacea de aquella "arquitectura nacional" aunque con un rango más prudente, menos político y más geográfico: la "arquitectura de Buenos Aires".

Pero la operación tenía además otra ventaja: la vitalidad de un posible debate en razón de la presencia y aún hegemónica, por sí no bastara, en el medio profesional de las figuras protagonistas. El método que empleamos rechazó desde el principio las trampas de la generalidad (por lo menos en modo conciente). Decidimos por eso abordar un hecho pequeño en su dimensión histórica relativa aparente, y perfectamente posible de ser sometido a los más duros y prolongados interrogatorios.

El hecho que elegimos fué el Concurso para la Biblioteca Nacional. Habríamos de abordarlo desde la gestación de la idea hasta la publicación de su resultado.

Como todos los hechos históricos, el que nos ocupaba se nos presentaba con una apariencia de ingenuidad, de integridad, de inocencia, a la que nos dispusimos poner sistemáticamente en cuestión. Para ello era imprescindible utilizar dos métodos distintos: uno proveniente de la ciencia, es analítico y apela a todos los instrumentales idóneos. Por este camino, con paciencia que a muchos costaba comprender, tratamos de desintegrar al "hecho" en el conjunto de los lenguajes que habiéndolo lo constituyen. Para eso era imprescindible la recuperación del máximo de material al que se encontraba vinculado, un material que hubimos por momento de disputar a la historia de las instituciones, a la economía, a las biografías, a la crítica de arte, a la historia de la construcción, al anecdotario personal y así siguiendo, puesto que la primera trampa a eludir era la que apoyada en la fuerza de lo obvio recorta al hecho dentro del borde duro y condicionante de un "tipo" de historia -en este caso la de la arquitectura- dejándonos ver apenas algunas aparentes certidumbres y ocultando la masa de sus enigmas.

Contamos para ello con una complicidad fundamental desde el inicio, la de los propios protagonistas, quienes se sometieron con simpatía a nuestros reportajes kilométricos y permitiéndonos una disposición de sus tiempos, recuerdos y documentos, sin la que varias de las observaciones no hubieran sido posibles. Nuestro agradecimiento a todos ellos no puede dejar de ser explícito.

La otra operación era metafórica. Una vez aplicadas al hecho el máximo instrumental del que podíamos disponer, no quedaba sobre nuestra mesa de trabajo una masa líquida o informe, sino un conjunto de cristalizaciones, inmunes a cualquier análisis científico. En un texto formidable **FRANCO RELLA** describe de cómo sigue el procedimiento al que habíamos de acudir; "Si nosotros estamos forzados, escribe Freud en la descripción del aparato psíquico, "al lenguaje imaginario (Bildersprache) propio de la psicología", nos damos cuenta rápidamente de que incluso los términos "de la fisiología o de la química" forman parte "sólo de un lenguaje por imágenes" aún si "este nos es familiar desde hace tiempo" (Más allá del principio del placer) y hemos perdido la conciencia de su carácter metafórico. La "Deconstrucción metafó-

rica, a través del lenguaje literario, de la inmensa metáfora científica (del lenguaje "verdadero" de la ciencia) siendo transversal a los distintos campos del conocimiento, descubre en ellos su propio carácter metafórico, su "Unsi-cherheit" (incertidumbre, inseguridad) escondida y ocultada ideológicamente.

Llegados a un punto del trabajo (y sólo allí) la metáfora literaria debía adquirir rango de necesidad paradójicamente "científica". Debe haber sido advertido a este punto, que estamos describiendo un modelo de análisis crítico, un modelo que a lo largo del proceso fuimos tratando de comprender, al que procuramos poner a prueba, y cuya validez no depende ciertamente de este trabajo que muy modestamente sólo puede proponerse como un ensayo casi preliminar en este sentido, aunque admita haber llegado por el momento, al máximo de sus posibilidades. El resultado que aquí proponemos no es de todos modos definitivo; y así debe ser entendido, puesto que se presenta como material interno de discusión y admite una ulterior elaboración definitiva.

Durante todo el transcurso de la investigación, hemos trabajado en forma colectiva, algunas veces solos, contando con la ayuda que aportó generosamente el pequeño grupo de amigos a los que también queremos expresamente agradecer.

Las líneas generales fueron discutidas y elaboradas en forma conjunta, así como el tipo de corte que la presentación asume.

De todos modos hemos decidido redactar y firmar individualmente cada parte, porque aún dentro de los marcos generales comunes, una importante proporción de lo que en ellas se expresa es producto personal de los autores.

Es necesario que aclaremos que con motivo de esta reproducción, es la primera vez que los textos toman contacto entre sí, por lo que si bien algunas superposiciones son intencionales, otras requieren de una más cuidadosa elaboración posterior.

Algo que también puede decirse del equilibrio entre las partes, de la necesaria compactación del total y de la precisión de la sintaxis. Esperamos que, justamente de esta primera lectura "entre amigos", surjan las críticas fructíferas que trataremos de incorporar a una versión definitiva.

El texto se divide en tres partes: la primera intenta abordar el proceso de gestación tanto de las condiciones específicas del concurso como de los términos del debate arquitectónico; la segunda procura examinar el procedimiento en acto del concurso, sus leyes, sus mecanismos y su actuación; la última está dedicada al examen de los resultados (de todos los que hasta aquí pudimos conocer) y en particular, por su especial significado, del primero y segundo premios.

El ciclo de conferencias sobre la arquitectura en la Argentina, en las décadas del 30 al 60, es una consecuencia de este trabajo y al mismo tiempo, debe ser considerado como un momento de verificación "externa" de las hipótesis a las que hemos ido llegando.

Puede resultar quizás de proterro, pero no podemos dejar de puntualizar la deuda que estos conceptos mantienen con el conjunto de ideas y prácticas llevadas a cabo por el departamento de Análisis Crítico e Histórico del I.U.A.V. y, en particular, con Manfredo Tafuri.

Del mismo modo nos ha resultado extremadamente valioso el sistema de categorías de crítica cultural originado en teóricos como Raymond Williams, Pierre Bourdieu y Jan Mukarovsky, que hemos ido comprendiendo gracias a los enriquecidos seminarios que en nuestro departamento de La Escuelita dictaron Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano.

P.L.

## PARTE I

### PANCHO LIERNUR

#### ALPARGATAS NO. LIBROS SI.

A diferencia de muchos (casi todos) programas de concursos de las últimas décadas, el de la Biblioteca Nacional llega a formularse después de un largo recorrido en el que se debaten sus términos técnicos pero sobre todo en el que se precisa el contenido simbólico que el edificio habría de expresar.

Los términos que están en discusión son múltiples y se refieren a las conflictivas relaciones entre cultura y poder.

Por este motivo trataremos en primer lugar de definirlos y de determinar su incidencia en el programa pero además en las condiciones de evaluación y sobre todo en las exigencias que se planteaban a las respuestas de los autores entendidas éstas como lectura e interpretación crítica de la realidad.

Cuando elegimos estudiar el concurso de la Biblioteca Nacional creíamos encontrarnos ante un nudo en el que se condensaba una extensa producción. Se vincula a este acontecimiento, observábamos, un momento de expansión de la cultura argentina testimoniado en el "boom" de la novela (Viñas, Cortazar, Bullrich, etc.) en la "nueva ola" cinematográfica (Kohn, Kuhn, Murúa, etc.) en el auge de la universidad reformista, en la explosión del Instituto Di Tella, el nacimiento del Café Concert, etc.

Pero en la medida en que profundizamos nuestro trabajo fuimos comprobando algo que fue definiéndose como la principal hipótesis que trataremos de demostrar: el vigor histórico con que el concurso y las propuestas se presentan es debido a que han actuado como un "pleno", como una condensación simbólica, sobre el fondo de un campo ahuecado.

No negaremos el poderoso estallido de la sociedad civil (2) que se produjo a partir del desplazamiento del gobierno peronista, por el contrario es éste uno de los elementos que permite comprender algunos acontecimientos al menos en la zona del campo intelectual que nos ocupa. Cuando hablamos de ahuecamiento queremos referirnos a la rarefacción que es producto de la excesiva ampliación de las dimensiones del campo que aquel efecto expansivo produce en relación con la densidad de los elementos que verdaderamente lo constituyen.

Tratemos de verificarlo.

Debemos iniciar comprendiendo que en la definición del programa de la Biblioteca Nacional se superponen dos his-

torias distintas. Por un lado una historia "técnica", específica, que tiene que ver con los requerimientos que produce la decisión de albergar en un único sitio todos los libros de una nación, algo que depende a su vez del estadio en que se encuentra el dispositivo general del saber (3).

Por otro lado una historia ideológico-política que utiliza las capacidades simbólicas del programa y cuyos términos dependen de las combinaciones en que puedan ser articulados desde el poder junto a otros bienes simbólicos.

La historia "técnica" del programa, de su necesidad, es tan antigua como la propia historia de la biblioteca, la que nunca tuvo una sede "ad hoc" debiendo desarrollar sus actividades en sitios inapropiados.

Pero no habremos de ir muy atrás. Sólo nos interesa demostrar que no basta para explicar el hecho la existencia de la necesidad. Esta era muy anterior.

Inclusive, sin remontarse a la colonia (la Biblioteca Nacional fue fundada en 1810) (4), no debe olvidarse que la primera sede "moderna", la que ocupa actualmente, fue destinada a este fin a pesar de que el edificio había sido construido como sede de la Lotería Nacional: de templo de la fortuna a Partenón.

Esto ocurrió en 1901 y por más que hubieron de realizar se le un sinnúmero de adaptaciones a su nuevo uso, el edificio nunca fue apto para las funciones que desempeñaba, según da cuenta Groussac.

Pero ya en la década del '30 quienes reemplazan al literato francés en la dirección del establecimiento ya denotan una grave preocupación por las disfunciones; a lo sumo, dicen, en estas condiciones el edificio sólo puede resistir unos 2 o 3 años más, después será el desastre (5).

Por eso quizás una de las primeras localizaciones alternativas previstas está en relación con el barrio universitario que va organizándose alrededor de las Facultades de Ciencias Económicas y Medicina.

A comienzos de la década del '40 se insiste en una nueva sede y se llega inclusive a elaborar un proyecto. El terreno elegido forma parte del predio destinado a ciudad universitaria y del que la actual Facultad de derecho era uno de los componentes.

Pero sólo a partir del golpe de 1955 el proceso adquirirá nuevo impulso.

Es entonces cuando el programa asumirá dignidad política: manifestando en un hecho la inversión de una de las consignas más irritantes del populismo, la reivindicación del martirologio de la Biblioteca Nacional significará entonces libros sí, alpargatas no.

Jorge Luis Borges es nombrado director en Octubre de 1955. Subdirector es designado José Edmundo Clemente. En las figuras de ambos se encarnan las dos historias, simbólica y técnica de que hablamos.

El primer acto de la nueva administración deberá ser entonces transformar en político el hecho técnico del deterioro del edificio y este será producido con un doble movimiento, pues simultáneamente a la presentación del "escándalo" populista del deterioro de la biblioteca habrá de intentar liquidar la propuesta del '43 pasándola al olvido y señalando como alternativo exactamente el lugar de las "alpargatas": la sede de la fundación Eva Perón (6). Por sí este hecho no fuera suficientemente nítido se integra una comisión de notorios escritores para levantar la bandera y se inicia una estruendosa campaña de prensa (7).

La carga política del movimiento gestado en el campo intelectual es advertida inmediatamente por el poder y en los primeros meses de 1956 el propio Ministro de Educación visita las instalaciones tomando nota de la "barbarie" del estado presente del edificio (8).

Aún así, ni el impulso ni el rédito político parecen suficientes puesto que en lo que resta del período de gobierno del General Aramburu ninguna medida confluye a concretar la iniciativa.

De todos modos a finales de 1957 la dirección de la biblioteca toma la iniciativa de la gestión oficial y se dirige a la Dirección de Cultura a cargo del Dr. Gancedo so-



licitándole disponer las medidas necesarias para construir la nueva sede de la biblioteca(9).

La elección del lugar mantiene el carácter político definido en la primera fase del operativo. Los terrenos de la Universidad se desechan nuevamente y se propone la sede actual, optando de este modo por una localización de alta potencialidad simbólica y polémica.

En efecto, por decreto presidencial del 13 de Agosto de 1956 había sido demolida "por razones presupuestarias" la casa que había sido residencia presidencial del general perón en la quinta Unzué, precisamente el lugar donde murió Eva Perón(10).

La universidad por su parte procede a un análisis de las posibilidades de los terrenos que le habían sido asignados para lo que designa especialmente a una comisión de expertos.

El cambio de política nacional que es consecuencia del resultado de las elecciones del verano de 1958 introducirá una importante condición puesto que serán precisamente las "ausencias" implícitas en la política educativa del Dr. Frondizi las que harán posible el concurso.

Pero antes de culminar su gestión, el anterior Ministro de Educación había designado al Arquitecto Bianchetti para llevar adelante las gestiones por el nuevo edificio al que había dado lugar la iniciativa de Borges.

La primera medida del nuevo gobierno será recuperar el tatuto de política cultural para el acontecimiento designando en reemplazo de la gestión personal de Bianchetti a una comisión integrada por intelectuales notables.

Paralelamente la Universidad continúa su gestión de acuerdo al proyecto del '43 y su propio equipo asesor determina que los terrenos asignados que no son aptos por lo que el 19 de Julio el Consejo Superior los rechaza aceptando en cambio los de su actual sede en la Costanera Norte(11).

Que cuatro días después la Comisión Asesora del Ministerio aceptara a su vez para sede de la biblioteca ese mismo sitio, no es una incongruencia. En efecto, de este modo la biblioteca había conseguido separarse definitivamente de un proyecto en el que formaba parte de una sede general del saber, la de la universidad a la que como hemos visto se la conectaba desde la década del '30. Así no sólo se harían disponibles un mayor número de valencias simbólicas sino que el mismo acto de independizarse del conjunto universitario asumía con tono polémico.

En el mes de Abril de ese mismo año un artículo publicado en el diario El Pueblo daba la clave para esta interpretación, la biblioteca como refugio-baluarte del saber(12).

"Ya nuestra pésima organización universitaria hace ilusorio el que las facultades y casas de altos estudios se combiertan en centros destinados a la investigación integral de las ciencias, las artes y las letras, -se afirmaba la politización y burocratización de tales entidades, hacen que los hombres de estudio huyan prudentemente de ellas, no bien traspuestos los exámenes del diploma académico. Debiera ser entonces la Biblioteca Nacional el recinto de las investigaciones especulativas, así como el Archivo Nacional, lo es del pasado histórico"

Contra la barbarie peronista, contra la agitación izquierdizante: dos claves negativas que sin embargo no bastan todavía para completar el "quantum" de necesidad.

Veamos entonces la construcción de la faz positiva del mito.

El 13 de Septiembre de 1960 el Ministerio de Educación pronuncia un discurso con motivo del llamado a concurso(13).

No faltan aquí ninguna de las dos claves ya enunciadas: la alusión a las culpas populistas, en la referencia a "la deshonestidad, la ineptitud o la insuficiencia intelectual de un grupo o partido" que están en el origen de todas las crisis; pero también la reflexión contra la agitación intelectual en la reivindicación de Borges como hombre del saber de sagrario "en estos tiempos en que se exalta equivocadamente la personalidad del hom-

bre de acción"

Pero en el discurso de Mc Kai el antipopulismo da un paso más y se transforma en consigna positiva: la biblioteca como sede de la elite; la biblioteca como "verdadero gimnasio intelectual de la edad adulta" la sede donde habrá de formarse "por el estudio sincero y el esfuerzo original al grupo dirigente e iniciador, al cuerpo de jefes que gana las batallas", como afirma Mc Kai en una paráfrasis de Groussac.

Hasta aquí nos encontramos frente a un curso netamente conservador, con la mirada dirigida hacia quienes en 1960 jaquean al gobierno desde las derechas.

Sin embargo la principal clave positiva se lee unos párrafos más adelante y constituye un gesto en dirección opuesta.

"La construcción de la biblioteca -afirma Mc Kai- tiene que ser la respuesta a quienes duden de nuestra preocupación por el futuro espiritual de los argentinos".

Pero, ¿Quiénes son los que "dudan" ?

En primer lugar es necesario reconocer que se trata de una duda relativa ante todo al extraordinario sucederse de iniciativas culturales por parte de la sociedad civil, que van desde la proliferación inusitada de teatros independientes al boom del libro, como ya se ha señalado más arriba.

Incide además en esta dimensión relativa de la capacidad estatal de propuesta cultural, la poderosa expansión de las actividades universitarias en todos los ámbitos desde los puramente interuniversitarios, en particular en el desarrollo de la investigación y la creación de nuevas carreras como sicología, o sociología, también en el ámbito de la extensión universitaria del que la actividad de Eudeba (se recuerda la serie del siglo y medio, la campaña de venta por kioscos, etc.) es la muestra más conocida y brillante.

Pero la actividad cultural alternativa al estado, generadora principal de esa "duda" relativa sobre la capacidad de iniciativa del poder sobre este campo, es generada por las propias bases teóricas de la política desarrollista, basada en el requerimiento de concentrar el máximo de energías en las necesidades de la puesta en marcha del "desarrollo".

Y me refiero a la puesta en marcha material, en función de la cual se da vida al eufemismo que se difundirá notablemente en esos años y que aún recientemente sigue siendo formulado por un representante de aquellas ideas como Rogelio Frigerio, cuando afirma que "comprendese como cultura, desde la fabricación de una cesta o de una vasija de barro hasta la creación de un poema o de una sinfonía, pasando por las formas de sembrar, forestar, criar el ganado, hasta las de concebir y realizar los modernos procesos industriales y las nuevas formas de la novela, de la poesía y de la música".(14) con lo cual se niega un terreno específico de debate.

Una negación relativa. En realidad se suponía que no iba a ser el estado, sino las propias empresas o entidades favorecidas con el desarrollo, las que iban a estar interesadas en las actividades culturales específicas, dejando al estado un rol de control. Arturo Frondizi sostenía ya durante su campaña claramente en este sentido que (15) "para corregir el estado actual de la educación y la cultura de modo eficaz y que sirva a la defensa y desarrollo de la Nación, es necesario, a mi juicio, reconocer a los distintos sectores nacionales, el derecho de enseñar y aprender..."

"Tendrá que modificar la estructura universitaria, para ponerla al servicio del país... Sus institutos fueron creados en otra etapa de nuestra historia, cuando la economía pas-oril no necesitaba técnicos ni especialistas. Se han conservado como islas, ajenos a las transformaciones profundas del país..."

Producto de estas ideas fue la reglamentación del artículo 28 del decreto ley 6403 por el que quedaba inaugurada la posibilidad de una enseñanza privada en el país (16).

En el debate cultural esto significó entre otras cosas la aparición en la disputa por la hegemonía en la concreta del campo de las grandes empresas como Ford, industrias Kaiser (que organiza la primera bienal argentina de arte) Di Tella, Esso, etc. (17).

Pero es en el debate de la ley de presupuesto de ese año 1960 en la Cámara de Diputados donde pueden encontrarse algunos nombres y apellidos de la "duda", y algunos datos contundentes. (18)

Se demuestra allí que mientras el presupuesto para la educación en el último gobierno de Yrigoyen alcanzó el 16% y fracción del total del presupuesto nacional, y que si incluso en la época de Justo habiendo descendido, aún así la participación correspondiente de educación fue del 12% y fracción, los guarismos del gobierno del Dr Frondizi se acercaban tendencialmente en forma peligrosa al 8%, detestado, el presupuesto peronista del slogan "alpargatas sí, libros no", descendiendo del 12% y fracción para el ejercicio anterior, al 11% para el del año que nos interesa

"Pero, ¿cómo es posible que universitarios como el jefe del Estado, con una tradición radical, enfoquen el problema de la vida argentina de ese modo materialista, económico y financiero exclusivamente? Yo voy a decir algo que no debe horrorizarnos. Esos son enfoques marxistas.

... Esa mentalidad materialista es la que da como resultado este plan, en el cual se han descuidado los aspectos humanos y los espirituales-morales especialmente, y este presupuesto de educación tan bajo". Son palabras del diputado Rojas que culminan no precisamente en un eufemismo:

"El país va a recuperarse cuando este gobierno caiga o termine, pero mientras tanto estaremos pisoteando el mismo barro o marchando hacia atrás".

Son estas las "dudas" que preocupan al Ministro de Educación: "La construcción de la biblioteca tiene que ser la respuesta".

Con esta clave se hace comprensible la aceleración que el proceso adquiere en este período.

Comenzando por la rápida aceptación por parte de la Comisión del terreno dentro del predio de la universidad, a sólo cuatro días de que la universidad rechazara esa localización por ser anegadiza, carecer de transportes adecuados y tener un alto nivel de ruidos.

Pero paralelamente se crea otra comisión esta vez para estimular el turismo.

Presidida por el intendente Giralt, designa al mismo terreno para localizar un hotel Internacional, algo que por supuesto desplaza a la futura biblioteca.

A raíz de esta contramarcha la comisión renuncia y la atención del Ministerio vuelve sobre el terreno de la quinta Unzué. En setiembre las gestiones están lo suficientemente avanzadas como para presentar un informe detallado al Presidente de la Nación, quien recomienda celeridad.

Es de suponer que a los efectos de dar una mayor apoyo al proyecto, en el mes de noviembre el diputado oficialista Isaac Breyter presenta en la Cámara un proyecto de ley vinculado a la operación.

La carga utópica que veremos en el proyecto no hace sino subrayar la intención marcadamente "demostrativa" que va asumiendo la cuestión Biblioteca Nacional. (19)

No basta instaurar un helénico templo a la escritura. En la imaginación más exigida (y libre diríamos) de Breyter, es menester constituir un símbolo total del saber nacional, una única sede que anude a la palabra escrita, el documento y la imagen.

La quinta Unzué deberá ser además de biblioteca, Archivo General de la Nación y Museo Nacional de Bellas Artes.

Pero por sí la construcción metafórica no fuera suficientemente nítida, el edificio de Breyter deberá ser además, símbolo al cuadrado, emblema de la independencia y la revolución: "al proyectar el nuevo edificio para la Biblioteca Nacional- decía en la presentación del proyecto de Ley ante la Cámara- consustanciada con mayo, (...) he vislumbrado que nada mejor que su frontispicio fuera objeto de un tratamiento artístico y arquitectónico que lo consagrara como monumento glorificador de la revolución".

¿Y la técnica?

Casi ninguna mención en este período de invención del programa. ¿No es lícito pensar que tras la obsesión, o mejor debajo de la elocuencia simbólica se oculta una estructural incapacidad real de responder en términos modernos al programa?

En el debate de la cámara cuando alguien objeta la "internacionalización" del concurso propuesta inicialmente por Breyter (un ingeniero dedicado a la construcción) debido, a su juicio, a una ausencia de experiencia técnica específica en la Argentina, lo hace despreciando el argumento con sorna y subrayando que en realidad lo necesario es la capacidad para percibir "el sentir y la idiosincrasia de nuestro pueblo".

Cuando el arquitecto Storni, asesor del concurso por el Ministerio de Educación, hace una presentación del mismo por la Radio Nacional, (20) tampoco pone especial énfasis en la pericia y manejo técnico adecuados y sin embargo hace énfasis especial en que los profesionales "profundicen el tema; preparen sus capacidades, se penetren del espíritu trascendente de aquella Biblioteca Pública de 1810, para que esta de 1960 sea ejemplo, satisfacción y orgullo". Pero a bien mirar no debería extrañarnos esta ausencia. La operación de la Biblioteca es sólo la contracara de una estrategia global, la del "desarrollo", que si coloca a la técnica en el centro de su autorepresentación. En esa estrategia, la Biblioteca, el Monumento a la cultura debe, precisamente ser el lugar de esa ausencia.

Entiéndase bien: el lugar de la ausencia del mito, de la "figura" de la técnica, nos lo demuestra el hecho de que Clemente, el hombre que detecta y formula el programa desde la más nítida especificidad no sólo evite la mención de requerimientos o expectativas más o menos sofisticadas en la elaboración del programa que presenta con Borges al Ministerio, sino que además dedica el mayor peso de una visita a los USA a la observación de instituciones tradicionales como la Biblioteca del Congreso de Washington, o la de Boston, "la más antigua del mundo". (21).

Como la técnica, tampoco la ciudad forma parte del programa.

Ya hemos aludido a las distintas localizaciones designadas en intentos anteriores. Leídas en forma sucesiva se presentan como un proceso de desprendimiento progresivo de la trama urbana: de la Manzana de las Luces, el núcleo más profundo de la ciudad, a un borde del mismo en la calle Méjico; Avenida de Mayo, de la calle Méjico a la Avenida Metropolitana, en el proyecto de Tamburini, de allí a otra situación aún urbana pero ya de ghetto, en el área de la Facultad de Medicina, en el proyecto del '36; la ubicación en la fundación Eva Perón ya era una colocación de borde, como en el proyecto del '43, aunque en este caso todavía la biblioteca era parte de un conjunto articulado y por último la quinta Unzué, en el límite de la ciudad, aislada en un parque a modo de verdadero "temple d'amour"... pour l'art.

Técnicamente la situación no era fácilmente sostenible. Tal es así que no sólo como hemos dicho una comisión técnica de la Universidad de Buenos Aires considera inaceptables las condiciones de la zona, sino que el propio Plan Regulador de la ciudad de Buenos Aires, en ese momento a punto de ser terminada su elaboración, no consideraba para ese uso el área a tal punto que hubieron de introducirse modificaciones de última hora para evitar un resultado incoherente. (22). Algo atendible si se parte de considerar que la Biblioteca de la Nación, al ubicarse en territorio federal configura un uso de alta centralidad, vinculado en forma vital a actividades, precisamente de interés nacional. Tal era la indiferencia por la ciudad real y el sentido fundamentalmente metafórico de la localización elegida que un programa que concentra novecientos usuarios posibles simultáneos da por toda respuesta al problema de los lugares de estacionamiento genéricamente "no van a faltar, de modo que tendremos totalmente resuelto este tipo de problemas que siempre influyen al elegir un emplazamiento" (23).

La Biblioteca, como otros "objects trouvés" de su tipo



con los que se decoran los parques burgueses será al tiempo que representación de una ciudad ideal que no padece el conflicto lacerante entre civilización y naturaleza, alcazar, torre de Ivorio, lugar mítico de la mirada.

Sujeto y objeto de la mirada.

¿Qué verán los ojos del edificio? No la ciudad real que es negada y que habrá de funcionar simplemente a modo de espalda, de fondo perséptico de su escena, o como "estridencia", caótico fluir de valores ausentes que su posibilidad subraya ser el "sereno retiro recoleto" que su protagonista, el Borgiano intelectual introvertido requiere para, justamente, preservar el valor.

No. Apoyándose en ese fondo, el edificio habrá de mirar al río; cierto río, el de "las aguas mansas", "el que cantara nuestro Lugones" para fijar, más allá todavía, en una capa más profunda del símbolo, "(24) en este ámbito junto a la ciudad, sobre los caminos del cotidiano ir y venir abierta la vista al más allá de otras tierras y otros mundos"

Mirar, pero además ser mirado.

Al edificio se lo ve ante todo en ese(25) "cotidiano ir y venir", pero además, ubicado "en la cara bonita de la ciudad la que se puede mostrar, la Biblioteca Nacional, es para nosotros, pero también para mostrar al mundo de que somos capaces, resultaba interesante construirla en una zona que de suyo atrajera al forastero. El forastero que(...) verá el edificio y se inquietará por saber que es".

Walter Benjamín analiza con extraordinaria agudeza esta dialéctica de mirar y ser mirado(26), "en la mirada está implícita la esperanza de ser recambiada por aquello a lo que es dirigida. Si esta esperanza es satisfecha, la mirada obtiene en su plenitud, la experiencia del aura.(...) Aquel que es mirado o cree ser mirado alza los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar, para completar el concepto mas adelante" por el que se entiende por aura "la "aparición irrepetible de una lejanía".

Esta definición tiene el mérito de hacer transparente el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: y la inaccesibilidad es una cualidad esencial de la imagen de culto".

Inaccesible, ubicado en un borde visible desde lejos y simultáneamente lugar privilegiado de la observación de la distancia, fuente radiante de luz: es el faro y su cabina misteriosa a la que pocos acceden ascendiendo por un espacio vacío, la imagen mítica que el programa prefigura.

Y precisamente es una torre, y no la horizontal extensión del laberinto, o el espacio infinito de la Biblioteca-Universo que describe en el texto famoso, la sede que Borges imagina para el edificio donde la memoria se refugia: "El padre de mi padre salvó los libros/ aquí están en la torre donde yazgo, / Recordando los días que fueron de otros, / los ajenos y los antiguos. / En mis ojos no hay días. Los anaqueles/ Están muy altos y no los alcanzan mis años/ Leguas de polvo y sueño cercan la torre".

Y por si no bastara esta última alusión directa a esta relación entre el refugio y el mundo destrozado sobre el que se recorta, concluye la imagen diciendo: "Que lo imaginado y lo pasado ya son lo mismo/ Para un hombre que ha sido/ y que contempla lo que fue la ciudad/ y ahora vuelve a ser el desierto".(27).

#### Después del silencio.

Octubre de 1963. Fecha de edición de "La arquitectura argentina contemporánea" de Francisco Bullrich:

Octubre de 1962. Inauguración en la vieja sede de la Biblioteca en la calle México, de la exposición de trabajos del concurso del que Francisco Bullrich es ganador junto a Clorindo Testa.

Quién conozca el largo mecanismo de edición de un libro de arquitectura no puede dejar de observar que el momento de plenitud de la elaboración de los conceptos que Bullrich vuelca en su libro coincide con el momento de gesta-

ción de su proyecto para la Biblioteca.

No conectamos los dos hechos arbitrariamente. Analizando la estructura del libro es el propio proyecto el que se presenta inmodestamente como protagonista: en portada el autor ha elegido las nueve obras más representativas y su proyecto de la Biblioteca- único entre una totalidad de obras construidas- es una de ellas. Pero además el proyecto constituye, junto a otro trabajo de Baliero- Córdova- Casares el "finale" de la obra.

Una obra sobre la arquitectura contemporánea argentina que, notoriamente dedica más de la mitad de su extensión al examen del pasado.

Una obra que no sólo ha tenido en cuenta y especialmente para el examen de ese pasado, sólo a las obras construidas sino que no ha incluido tampoco el examen de concursos, salvo los dos ya mencionados, de los que para el caso de la Biblioteca la excepcionalidad se subraya por la presentación del segundo premio.

Puede confundirse nuestro razonamiento con suspicacias mal intencionadas. Nada de eso se pretende. Pero tampoco es posible ser indiferente a las conexiones sugeridas al margen de la voluntad de sus autores.

Digámoslo ya a modo de hipótesis: ¿por qué no considerar el texto de "La arquitectura..." de Bullrich como una verdadera genealogía del proyecto para la Biblioteca o, mejor aún dado sus posteriores influencias(28), del conjunto de las ideas que a partir de entonces hegemonizaron el campo cultural de la Arquitectura en la Argentina?.

Desanudémoslo y tratemos de ver qué contiene.

Para ello vamos a recurrir a un texto previo, publicado por Bullrich en Nueva Visión (Nº9-1957) porque allí se encuentra la estructura teórica del análisis realizado en "la arquitectura..."(29).

Analícemos en primer lugar a quienes está dirigido este texto o, mejor que pregunta trata de responderse.

El texto comienza planteando justamente este problema: a finales de la década del '50, el enemigo que debe ser baido no es, como puede suponerse, el flor de ceibo neocadémicista; a finales de la década del '50 el enemigo es "form follows function".

Una consigna que, peligrosamente se ha transformado en sentido común.

Y así lo expresa Bullrich: "Resulta hoy difícilmente discutible, algo así como el producto de un elemental sentido común, la afirmación en el sentido de que la forma del objeto debe responder a su función de uso y a la técnica de su producción", pero advierte sobre el riesgo de "desconocer que la formulación explícita de este principio se realizó en un período histórico determinado y que, en su momento, representó una conquista cultural de gran importancia".

Por si no bastara el hincapié hecho en la validez reducida a su momento del principio, y por ende la puesta en cuestión contemporánea, más adelante el autor es más explícito y refiriéndose al proceso de desarrollo de la industria, si bien reconoce que "en algunos campos ciertas innovaciones técnicas trajeron mejoras considerables e indiscutibles, sin embargo, la estimación de las necesidades funcionales adquirió un carácter mecanicista y abstractamente estadístico".

¿Cuál es el origen de esta preocupación, que no debemos olvidar que proviene del grupo probablemente más de "vanguardia" del momento, encarnado en OAM y quienes se vinculaban a través de la Nueva Visión, un ámbito profundamente influido por el liderazgo de Tomás Maldonado?.

Creemos que es este el núcleo de la problemática para la que el proyecto de la biblioteca es culminación figurativa.

El tema, si bien requiere un tratamiento particularizado (que estamos tratando de llevar a cabo en el ciclo "Arquitectura en la Argentina del '30 al '60", y del que publicaremos una primera parte en el próximo número de "Materiales"), puede de todos modos resumirse del siguiente modo.

Hacia finales de la década del '50 llega a su crisis el

sistema de identidad del campo arquitectónico en la Argentina contemporánea.

Usualmente se resuelve el tema de las características de la arquitectura moderna en la Argentina recurriendo a la relación especular entre los dos términos dominador metropolitano, dominado periférico, de la ecuación de la dependencia.

Por esta metáfora reflejante en la periferia no haría más que reproducirse la imagen metropolitana. (Y creo que puede agregarse en el fondo de esta idea la metáfora se completa adjudicando al cristal el lógico desuso de un producto de desecho y por ende a la imagen que produce una valencia de cuarta categoría).

Lo que permite esta imagen simple es la creencia de que existe una más o menos única fuente de reflejos. Dicho de otro modo, lo que hasta aquí ha sostenido la idea es el supuesto-cuya falsedad ha sido probada suficientemente por la investigación contemporánea- de la existencia de "un" Movimiento Moderno.

Ahora bien, admitida la multiplicidad de experiencias de "lo moderno" en las arquitecturas contemporáneas surge nítida una pregunta: ¿cuál ha sido la imagen reflejada y cómo y por qué se ha operado la selección?. En la respuesta estarán los factores de identidad que permitirán entender, al menos algo y en algunos aspectos, quienes somos. A nuestro juicio la construcción de la modernidad en el campo de la arquitectura en la Argentina está estrechamente ligada a la evolución de la estrategia o dispositivo del habitar(30).

Este último debió ir conformándose a partir de las últimas décadas del siglo pasado de modo de ir albergando a la impresionante masa de inmigrantes y en el mismo proceso ir proporcionando a esta masa elementos de orden e identidad.

Hasta la década del '30 el dispositivo utiliza distintas figuras profesionales (médicos, abogados, ingenieros, curas, etc.) pero de él están prácticamente ausentes los arquitectos(31).

Es en el momento de máxima expansión del Estado y por ende de las actividades terciarias superiores metropolitanas, cuando la segunda generación de inmigrantes, habitan te hasta entonces del conventillo en primera fase, y del suburbio desarticulado e indiferenciado en la segunda, cuando esta población decíamos, debe ser incorporada al ámbito del área central de la ciudad.

Para esto se produce un estallido en la trama urbana, que casi podemos afirmar, bruscamente se somete a un crecimiento inesperado.

La gestión de este estallido es el fenómeno que por su complejidad técnica requiere de una institución profesional especializada.

Pero además se requiere, por tratarse del centro figurativo de la ciudad que una operación lingüística homogeneice la potencial diversidad implícita en el caótico y múltiple origen étnico de la masa a albergar.

El estallido sólo es posible aniquilando las estructuras preexistentes de la disciplina tanto en el plano compositivo como en el sistema escatológico, en los mecanismos de validación, en el aparato referencial etc. La ley que en adelante habrá de presidir la forma es la de la más extrema y pura especulación puesto que la enorme operación que se produce es la transformación del concepto de casa en el de vivienda y con ello del habitar como valor de uso en absoluto valor de cambio, pura mercancía sin resto alguno de Valor.

El primer movimiento de este proceso requiere sin embargo de un momento de representación, la fachada, que será el portante de las razones ideológicas necesarias para permitir la transformación operada en la planta. A esto se suma otro factor de enorme importancia para la diferenciación con el segundo período, esto es que todavía se conserva un resto de valor por tratarse de una edificación fundamentalmente dedicada a la renta, y por lo tanto de propiedad de ciertos y determinados individuos, amén que por definición apta constructivamente para una explotación pro-

longada, algo que agrega al menos en el aspecto más material un quantum de calidad.

Desde el punto de vista figurativo se debió llevar a cabo una sublimación poética del brutal despojamiento al que debió someterse la idea tradicional de la casa.

Esta sublimación, operada con la concurrencia de los más lúcidos intelectuales(32) consiguió presentar a aquel despojamiento como un valor y, mejor aún como un valor esencial, ligado a nuestras más puras tradiciones nacionales y personificado en la figura de nuestro gaucho, sincero, sencillo y servicial opuesto a la chabacanería, el mal gusto y la estridencia del aluvión gringo(33).

Sinceridad, sencillez y utilidad, son los valores en que se sustentan las mejores arquitecturas de la década del '30.

Pero estos valores encerraban para el campo de los arquitectos, desarticulado para poder aceptarlos como hegemónicos (Piénsese que toda la disciplina estaba basada precisamente en el "artificio") (34) estos valores, decíamos, encerraban un extremo peligro: llevados al límite implicaban la autoeliminación de la disciplina como tal.

En las décadas del '40 y el '50 se va manifestando, cada vez con mayor urgencia ese peligro. Un peligro que se expresa en la disputa con la figura profesional de la ingeniería civil.

Puestos a competir, salvada la última barrera para la eliminación de la Cualidad mediante el congelamiento de la ley de alquileres y la promulgación en 1948 de la ley de propiedad horizontal, los ingenieros garantizan un lineal compromiso con el cometido "puramente funcional" de la obra, mientras los arquitectos lacerados por una contradicción insalvable, no pueden dejar de aparecer como interesados, de últimas, en la producción de un pequeño, aunque sea, margen para la cualidad. Y la cualidad es un valor agregado.

Prácticamente todo el Congreso de Arquitectos de 1960 en Córdoba, el primero que se realiza en la Argentina está dedicado a este problema de recuperar un perfil definido (y autónomo) para la figura del arquitecto(35). Las cifras son alarmantes pues según ellas la disminución de la participación de la matrícula en la construcción es cada vez más acelerada.

Carlos Mendez Mosquera se queja en Sur(36): "No se valoriza al diseñador capaz, y el propietario capitalista no discierne (en general no está capacitado para ello) sobre los valores formales, estéticos, visuales y constructivos de la obra que encomienda".

Pero más dramática aún es la encuesta, publicada también en Sur en su número de "Examen de conciencia a 150 años de la Revolución". Se formulan allí 5 preguntas a 8 importantes profesionales y una de ellas es: "¿A qué atribuye usted la crisis del utilitarismo porque atraviesa hoy la arquitectura de Buenos Aires y, en términos más amplios, la de todo el país?".

"al afán de lucro que domina a (...) los hacedores de esas banalidades superpuestas que se llaman propiedad horizontal", responde Alberto Prebisch.

"(La vivienda) se erige para la venta (su función de habitación retrocede a un segundo plano)-afirma Acosta-. Ya no importa que esté mal construida, con materiales de calidad inferior: una vez vendida no existe responsabilidad alguna del inversor (...). No es un hecho arquitectónico".

Para Mario Roberto Alvarez se debe a que "la arquitectura (...) en su mayor parte depende o es realizada por quienes no poseen cultura arquitectónica".

Pero es Federico Ruiz Guñazú quien designa por su nombre a la hasta aquí fantasmal autoría del desastre: "En un elevado porcentaje la construcción de viviendas está en manos de comerciantes. Por otra parte, el confusiónismo que existe en las incumbencias de las profesiones de arquitecto, ingeniero y constructor, hace que estos últimos, cuya tarea específica es el aspecto constructivo de los edificios, tengan autorización del Estado, que les otorga sus títulos para proyectar, tarea propia del arqui-



tecto".

Ahora bien, ¿con qué derecho, si la tarea del arquitecto va en modo "sincero y simple" desde la "utilidad" a la forma, si lo que se ha reivindicado hasta el cansancio es, precisamente la "estética del ingeniero", como sucede desde el famoso artículo de Alberto Prebisch en Martín Fierro que muchos confunden también con una trasposición mecánica de L'Esprit Nouveau o de "Vers Une Architecture" olvidando que allí Le Corbusier hacía seguir al capítulo de la reivindicación ingenieril aquel en que buceaba en las profundidades más misteriosas de la propia historia de la disciplina, mientras nuestro Prebisch no hace una sola mención de este problema, con qué derecho podemos preguntarnos, en función de qué requerimientos, de qué particularidades puede reivindicarse un estatuto autónomo de la disciplina respecto de otras prácticas del proceso de gestión y planificación edilicia?

Hay una sola respuesta posible:  
Rompiendo la cárcel de silencio que esta posición implica dejando libre la dimensión semántica, recuperando la Palabra.

La arquitectura para poder subsistir como tal sólo puede hacerlo demostrando que es la única disciplina capaz de dar materialidad a la memoria de una comunidad, interpretándola y traduciéndola en dimensión, forma, textura, luz, imagen, mito.

Regresemos entonces a Bullrich, y reconozcamos con él que se hacía necesario reformular el campo sobre leyes nuevas, puesto que ya "form follows function" no basta más.

¿Cuál es el razonamiento clave de Bullrich?: el proceso de producción industrial ha roto la síntesis del proceso artesanal. Este es el origen más profundo de la crisis. La nueva forma sólo puede surgir de la unidad perdida. Al capitalista no le interesa la cualidad, el trabajador que antes protagonizaba todo el proceso, ahora toma parte sólo de algún momento parcial. No se trata de retroceder hacia modos de producción atrasados: para recuperar el proceso sintético en que la forma es creación hacen falta:

- 1) profundizar el proceso de desarrollo
- 2) una renovación, o por lo menos control de aquellos, los capitalistas, que determinan en última instancia la producción; en otras palabras un cambio social.
- 3) la recuperación de la capacidad que el artesano tenía de contacto con la realidad y por lo tanto de profundo conocimiento de las necesidades, o sea, un contenido social.
- 4) la construcción de unos técnicos capaces de ponerse a la cabeza del proceso como las figuras de la recuperación de la síntesis: sociedad- producción- arte.

Desde aquí pueden formularse con claridad las críticas a las diversas posiciones alternativas: 1) la que presupone la recuperación de la síntesis perdida en el regreso a un modo de producción retrógrado, 2) la que se somete sin intentar tal recuperación a las puras leyes del mercado y 3) la que supone la superación de esto último a partir de unas "rupturas" a ultranza que a la postre sólo son una nueva manera de sujeción a un mercado más "moderno": la búsqueda de la efímera novedad, la moda, la garantía que impide quiebras arbitrarios, es la sujeción a la historia: "Tirar por la ventana un pasado cultural sin crítica ni beneficio de inventario, no es una tarea constructiva, es una acción nihilista".

De aquí a "la arquitectura..." como se ve el paso es muy breve:

"La arquitectura..." es precisamente la construcción del material histórico, al que la búsqueda de la síntesis habrá de sujetarse. Se trata de una construcción extremadamente coherente en la que cada una de las piezas ocupan exactamente el rol que les cabe y de la que se desdennan las situaciones demasiado incómodas que no se dejan someter a las leyes del juego.

Podrían señalarse una larga lista de estas ausencias, tan larga como el movimiento real de la historia; personajes como Alejo Martínez, Jorge Bunge, el Bustillo de la ca-

sa de V.O o del fotógrafo Gomez, las incongruencias clasicistas de Prebisch, las debilidades de Vilar, etc; territorios enteros como prácticamente todo el proceso en el interior del país; instituciones molestas como el departamento de arquitectura de correos; períodos complejos como el de los últimos años del peronismo con situaciones contradictorias como las protagonizadas por las arquitecturas de Mario Roberto Alvarez, y así siguiendo. Pero de las ausencias es improbable deducir un sistema. Algo que encontramos cuando prestamos atención a los valores que se rescatan: y los que, explícitamente se desechan.

En el texto de Bullrich esta aparece con nitidez catequística. La estructura con que se presenta consiste en la búsqueda de un paradigma positivo mediante el uso de los principios ya enunciados a modo de reactivo. Nos interesa mostrar cómo en ese paradigma positivo se encuentran "Innuce" los principios que habrán de regir, como veremos más adelante, el proyecto de la Biblioteca y dentro de los cuales se encuadrará prácticamente todo el debate del campo a lo largo de casi dos décadas.

#### 1) Progresividad de la renovación tecnológica.

Para B. "el desarrollo de la arquitectura de nuestros días está ligado íntimamente a la utilización de nuevos sistemas constructivos"(37), pero más precisamente "parecía que el porvenir de determinadas formas y posibilidades de la arquitectura está indisolublemente ligado a la evolución de las técnicas que permitan su implementación"(38). De aquí que uno de los edificios mejor valorados sea el de los ateliers de Antonio Bonet en Suipacha y Paraguay por su "adhesión sin reservas a las nuevas posibilidades de la tecnología", (39) o más aún el pabellón de Cristalplano "la más importante realización arquitectónica de los últimos 10 años en nuestro país", (40) aquí es una operación de sabio manejo de la tecnología el que da lugar a la calidad del hecho arquitectónico puesto que es "a través de diafragmas coloreados, transparentes y translúcidos(41), los modernos cristales en exposición como "la naturaleza deja de representarse como un simple fondo de la acción del espectador, y se integra con este en una imagen en la cual el espacio- tiempo surge como dimensión de la naturaleza en relación al hombre"(42).

En el párrafo puede leerse además la voluntad de evitar una oposición nítida con el ambiente natural. Algo característico de la voluntad integradora sintética que preside la construcción de Bullrich.

Ese mismo "diálogo" entre tecnología y naturaleza es el que se exalta en el edificio de la calle Virrey del Pino o en el proyecto de Bonet para La Solana del mar.

#### 2) Necesidad de reforma social.

Sobre este programa la actitud de Bullrich es ambigua. Por momentos la estructura económico-social aparece como el principal obstáculo a una síntesis nueva. Es la carencia de apoyo oficial lo que ha dificultado por ejemplo el desarrollo del movimiento moderno en la Argentina a diferencia de la situación en el Brasil. Las razones de la crisis se hallan en la ausencia de un plan de transformación social.

Pero sin embargo es la "atmósfera cultural" lo que ha trabado una expansión de la arquitectura argentina en el siglo pasado, "y debe recordarse que aún en los EE.UU donde de la escuela de Chicago sentó las bases de una nueva arquitectura, no fueron tampoco las clases dirigentes quienes encargaron sus obras al joven Wright(43). Son entonces motivos culturales "atmósferas", "prejuicios", los que impiden la renovación.

El tema no es poco importante: si se trata del primer enfoque no hay mucho para hacer (salvo el cambio social mismo, por supuesto) fuera de los enunciados; si se trata del segundo en cambio la tarea es "romper la barrera de los prejuicios", (44) o tomar conciencia de la artificiosidad del planteo inicial(funcionalista) buscando "ensanchar los estrechos límites del primitivo planteo" (45) tratando de encontrar una posición quizás menos heroica pero más concreta.

Desde este concepto el rigorismo puramente estético de un Amancio Williams aparece como un factor difícilmente admisible puesto que "la cultura moderna no se concreta sólo en destacadas obras maestras del arte sino también en un programa social" (46). Y es Vladimiro Acosta quien se presenta como imagen paradigmática. Sin embargo, entiéndase bien que no se trata de una reivindicación del intelectual "engagé", en sí, para lo que la figura más apta hubiera sido un Beretervide (que no es mencionado en toda la obra), sino del intelectual capaz de operar la síntesis.

Pero, en el otro aspecto no deja de presentarse atractiva, la opción tibiamente correctiva: Virrey del Pino se reivindica porque es "una salida realista a la construcción entre medianeras" (47). Emergen por esta zona los específicos conflictos de la disciplina: de aquí el valor de las Conferencias de Bruno Zevi, puesto que "concentraron la atención de las nuevas generaciones sobre el carácter protagónico del espacio interior" (48), de aquí la reivindicación, pese a sus "soluciones intelectuales y deshumanizadas" de los tramos del primitivo funcionalismo con su eliminación de decorativismo, reordenamiento del espacio interior en función de nuevos hábitos, hecho a los que, en ningún momento Bullrich puede aportar sistema alguno de validación.

### 3) Nuevos contenidos a partir de nuevas necesidades.

La pregunta a la que B. debe intentar respuesta es ¿Cómo recuperar el sentido de percepción por parte del artesano de la real necesidad a la que ha de someterse su objeto?

Si en los modernos procesos, esa vinculación directa se ha roto, sólo una mediación, la que lleva adelante el intelectual, puede recuperar la unidad. El problema reside en la garantía de veracidad de esa mediación; y la única garantía posible es una garantía ética: el intelectual va a la vida, se somete a la vida, y la interpreta dando fé, por su pureza ética, por su integridad moral, de la certidumbre de su interpretación.

Es menester entonces "hacer del trabajo la expresión de una manera de sentir: ni un mero oficio, ni un vulgar comercio" (49). La cita es de Tecné, reproducida por B. (notense los adjetivos aplicados a "oficio" y a "comercio").

Puro, incontaminado por la especulación, ajeno a los avatares y "suciedades" de la política, coherente (SEPPA merece una crítica por su eclecticismo); sólo a partir de estas cualidades es posible el desempeño de la dura misión asignada y buceando con sartreano compromiso, transitando "por el camino de los angustiosos problemas nacionales que reclaman inútilmente solución, por el camino del problema de la tierra y la vivienda (cómo) llegaremos a una arquitectura" (50) y cómo podremos precisamente "a través de un profundo reconocimiento de las necesidades locales (...) encontrar una arquitectura argentina" (51).

De aquí premios y castigos. Y el peor castigo: la ignorancia. Por eso en las ausencias del texto, aquí sí, se completa el juicio que el autor propone.

Son rescatables en la dura historia de la formación moderna de nuestra disciplina sólo los príncipes de la virtud y siempre que, públicamente puedan ocultarse sus miserias y sus pliegues más oscuros.

No existen entonces ni los "oscuros" operadores públicos, ni la realidad de una operativa contradictoria empresarial, pero simultáneamente elevada, ni los personajes "secundarios", ni las formaciones transitorias, ni los intentos no logrados: sólo la lineal continuidad que, aunque ovillada, puede conseguirse enhebrando únicamente los preciados botones blancos y circulares de la integridad moral.

### 4) La recuperación de la Forma.

Ahora bien; supuesto el apoyo oficial, tensado el experimentalismo tecnológico, garantizada la autenticidad de las necesidades a través de la eticidad del intelectual, rechazado los simplismos funcionalistas, los folklorismos y los formalismos arbitrarios ¿Qué proceso habrá de guiar

la nueva Forma, a qué racionalidad habrá de sujetarse? Ante todo, a la más absoluta voluntad de síntesis.

Para poder cumplir con su misión transformadora reformista, la obra habrá de presentarse como modelo: modelo de futuro urbano, social y tecnológico, utopía de nueva relación entre naturaleza y cultura: en Virrey del Pino "el público argentino tenía finalmente un modelo en escala limitada pero completo en sí mismo, de los afanes renovadores de la arquitectura y el urbanismo moderno" (52), lo admirable de la casa del puente es "el acuerdo perfecto que existe entre la imagen estructural y la configuración del espacio y sus usos" (53) lo que denota importantes puntos de contacto con no pocos de los ideales característicamente wrighteanos".

De todos modos, un programa específicamente formal no puede deducirse de la obra de B., aunque son evidente algunas de sus fascinaciones: el ya señalado espacialismo zeviano expresado claramente cuando a pesar de criticar al Gran Rex por su excesiva frialdad, lo reivindica por "su continuidad altimétrica, expresada a través de las rampas de escaleras y planos volados" (54); las tensiones volumétricas como las que Vilar consigue con el "encastre de los cuerpos estereométricos puros" (55) y otros elementos más, algunos ya señalados en el curso de nuestro análisis.

Pero esto no es suficiente. En realidad B. no tenía ninguna respuesta a la pregunta y no podía sino buscar en los golpes individuales de talento la resolución de este difícil problema para observarlos con atención y tratar de extraer enseñanzas de ellos. Por eso no deja de interesarse en todo momento por aquellas acciones individuales que representan rupturas y siendo éste en realidad, el hilo conductor de la obra. Es desde este punto de vista que niega la existencia de una tradición colonial, puesto que no "se impone a través de edificios de gran envergadura" (56) ni ha sabido generar "un buen número de obras de valor y jerarquía" (57); es por eso que Virasoro es valorado como "primer intento de librarse del lastre estilístico tradicional" (58) o que se admira de Palanti la "energía potente de sus formas en cierto modo inéditas" (59) y se valora la "sensibilidad" de Vilar.

Aunque a bien mirar, este rescate de las operaciones individuales del talento no es sino el resultado de una estrategia ya delineada en el texto del '57.

"Nuevas condiciones históricas engendran hipótesis teóricas" que, para realizarse, exigen a su vez nuevas condiciones históricas. Mas se presentan entonces una serie de interrogantes: ¿Qué hacer mientras tanto? (60) y la respuesta a esta pregunta era: "sólo cabe apoyar a quienes están empeñados en crear, defender y llevar a la práctica con éxito un repertorio de formas sanas y luchar por una conciencia de la forma, coherente con las coordenadas presentes" (61).

No es posible dejar de percibir aquí las resonancias en esta idea de lo ya enunciado por Moholy Nagy en el mismo libro que B. cita en el texto del '57, *Mision in Motion*. Allí el ex-profesor del Bauhaus sostenía ya que "el aprendizaje va dirigido hacia la imaginación y la inventiva, condiciones básicas para el panorama siempre cambiante de la industria y la tecnología. El último paso en esta técnica estriba en el énfasis en la integración a través de la investigación sistemática de las interrelaciones. Los métodos de trabajo intuitivos de los genios son una clave para este proceso. La actividad singular del genio puede ser emulada por cualquiera que, comprenda su característica fundamental: el acto instantáneo de ligar elementos aparentemente dispares. Si se generaliza el uso de la misma metodología en todos los campos, podríamos obtener la clave de nuestra época: todas las cosas en términos de relaciones" (62).

Alan Colquhoun ha hecho de este texto un análisis de gran sutileza que nos permite comprender su estructura más profunda: (63) "Podemos ahora emprender el esbozo de un cuerpo general de doctrina que se encuentra implícito en el Movimiento Moderno. -nos dice- Estriba en una ten-



sión entre dos ideas aparentemente contradictorias: determinismo biotécnico (n.a.: necesidades "auténticas", agudización tecnológica, condiciones "objetivas" en Bullrich) por una parte y expresión libre, por otra. Lo que parece haber sucedido es que, al dar nueva validez a las exigencias de la función considerada en tanto que, extensión el modo de obrar de la naturaleza, ha quedado un vacío allí donde antes existía un cuerpo de práctica tradicional. Todo el campo de la estética, con sus fundamentos ideológicos y su creencia en la belleza ideal, ha sido barrido de un plumazo. Lo único que ha quedado en su lugar es la permisividad, la libertad total de expresión del genio que - con la condición de que sepamos descubrirlo - reside en todos nosotros. Lo que a primera vista se presenta como una dura disciplina racional de diseno, resulta ser, paradójicamente, en definitiva, una creencia mística en el proceso de la intuición".

Llegamos de este modo a la respuesta a uno de nuestros primeros interrogantes, la paradoja de la unión en el proyecto ganador, de dos nombres provenientes exactamente de los ámbitos más opuestos del debate de la plástica de los años '50: arte concreto por un lado, informalismo por otro; Francisco Bullrich y Clorindo Testa.

Clorindo Testa estaba, precisamente empeñado en la "creación de formas sanas"; Clorindo Testa era "genio", "intuición", "sensibilidad", "talento", garantía por propia experiencia del inquietante, irracional, desconocido vértigo del salto sobre el vacío a la búsqueda de la palabra y con ella, como hemos demostrado más adelante de la identidad perdida.

Pero aquí, veremos, el círculo se cierra desde ambas direcciones. Ese mismo año de 1961 en que se está elaborando el proyecto de la Biblioteca, el Instituto Di Tella, con un jurado de primera magnitud otorga su Premio Nacional y el ganador es precisamente una obra de Testa, su "Cuadrado Blanco".

Y es interesante este hecho por dos aspectos: por un lado porque se trata de una expresión del informalismo, sin duda, pero, si éste puede definirse, como lo hace Córdova Iturburu por llevar "la actitud romántica de mínima fiscalización de los impulsos en la realización de la obra (...) a sus máximas posibilidades" (64), debe reconocerse que aquí, "ese mínimo impulso" es el suficiente como para dejar clara la posibilidad de control o mejor de uso de la razón (el cuadrado) a través de los "impulsos" más profundos (los gestos de color que lo definen).

Por otra parte, integrante fundamental de ese jurado de notables era Giulio Carlo Argan. Premiado a Testa, Argan premia en la Argentina al fracaso de los primeros ideales modernos, el mismo fracaso que, como vimos, se encuentra en el origen de la preocupación de Bullrich por una refundación de la modernidad basada en su capacidad "parlante" (65)..

"Fracasado con el programa del Bauhaus el tentativo de ligar el arte con el industrialismo burgués, fracasado con el "realismo socialista" el tentativo de inserirlo en la lucha política de la clase obrera, la relación arte-sociedad parece ahora imposible: ¿Qué fundamento puede tener en tonces el seguir considerando al arte como lenguaje?"

Las poéticas llamadas de "lo informal" (...) son indudablemente poéticas de la incomunicabilidad (...). El arte no puede ya ser discurso, relación. No se encuadra más en una estética, o sea en una filosofía; el concepto mismo de "poética" (de poiesis = hacer), prevaleciendo sobre el de "teoría", indica que la única justificación del arte es ahora una intencionalidad operativa".

Y aquí conviene, al menos para este tramo, hacer una reflexión final, a modo de resumen.

En el concurso para la Biblioteca Nacional confluyen, como venimos mostrando, un enorme número de pulsiones, intereses, tendencias.

Su fundamental importancia reside en que las condiciones que lo produjeron requerían en forma imprescindible de

aquéllos que iban a intentar una respuesta, de un enorme esfuerzo creativo para sustentar la construcción mítica que se procuraba establecer; pero además, que este requerimiento coincidió con un momento "interno" del campo intelectual en el que también era requerida una elevadísima tensión dirigida a recuperar una identidad peligrosamente en dilución.

El campo contó para eso con una figura como Bullrich, capaz de sintetizar la más alta concentración intelectual del momento, la que se nucleaba, como decíamos alrededor de OAM.

El intento de Bullrich consistió en organizar el material ideológico acumulado y mediante esta organización producir una crítica a la práctica hasta allí realizada, de la que surgiera una posibilidad de refundación; pero este riguroso trabajo de análisis por sus propias condiciones internas requería en el momento de formular una propuesta alternativa, de la incorporación bajo su control de los elementos más misteriosos de la "creación pura".

Un pacto, en otras palabras, o mejor una argucia de Apolo presumiendo la ingenuidad de Dionisos.

Conviene recordar una reflexión nietzscheana sobre el tema. Bien leída nos dará cuenta de la posterior evolución del dilema (66).

"En el efecto de conjunto de la tragedia recupera lo dionisiaco la supremacía: concluye ella con un acento que jamás podría llegar del reino del arte apolíneo. Y así el engaño apolíneo, mantenido por toda la duración de la tragedia es el efecto dionisiaco propiamente dicho, el que sin embargo es tan poderoso que termina por llevar el drama apolíneo a una esfera donde empieza a hablar con sabiduría dionisiaca y se niega a sí mismo y su expresividad apolínea. De suerte que la compleja relación entre lo dionisiaco y lo apolíneo en la tragedia queda simbolizada por la hermandad de las dos divinidades: Dionisos habla la lengua de Apolo, pero al final Apolo habla la de Dionisos".

## NOTAS

1. Franco Rella, Introducción a "La crítica freudiana", E. Feltrinelli. 1977.
2. Nos referimos a las consecuencias a que llevó el proceso de fortalecimiento de los apartos del Estado que promovido por las administraciones conservadoras adquirió una notable aceleración a partir de la crisis del '30. Avanzamos aquí una hipótesis sobre la que estamos trabajando, consistente en entender a la estrategia cultural llevada a cabo en Argentina durante las décadas del '30 y '40 como un proceso de homogeneización convulsiva de la fuerza de trabajo. Proceso que requiere como condición indispensable la desaparición de las particularidades de origen y su reemplazo por una construcción única de referencia, "nacional", para lo que debe ejercerse el monopolio estatal en el campo de la cultura. El estallido al que nos referimos se habría producido como resultado de la presión de aquel intento sobre las corrientes múltiples y naturalmente diversas del tejido cultural argentino.

ero, ya de antes conocido, gustaban aquí de grande opinión. Reconocido desde luego á ambos como actores de talento; más especialmente con toda imparcialidad, debo consignar que hasta la fecha nada he visto en el uno ni en la otra, que pudiera eleválos más allá del concepto que acabo de emitir. Para su desarrollo, las facultades de la señora Tesoro reclamaba, aún precisamente el mismo, situaciones dramáticas que conducen lo lógico; en cualquiera otra ocasión, nada aparecen en ella de particular; además está ya evidentemente pasada y el tiempo no la ha encajado sus acostumbradas injurias. En cuanto al señor Pasta, si la he visto bien en algunos papeles, para otros de la corteza nada presencia poco estética, una fisonomía encarnada variable en su expresión y ademanes á menudo faltos del decoro que requiere las tablas.

La señora Gagnoni, que hasta ahora ha tenido de ordinario á su cargo los papeles principales, de continuo se vé colmada de aplausos, que en general pueden mirarse como bien ganados. Tiene real talento en sí, trabaja con plena conciencia del personaje asumido, y encuentra por lo regular el modo y forma de impresionar al auditorio. Acaso dé lugar á sus únicas reservas la

mejor sintonía de la compañía. De manera de actuar tan natural, y desembarazada, su móvil económico, sus actitudes siempre acertadas que tan bien completan lo que la palabra y el grito iniciaron, hacen del señor Garzes un cómico de mucho valor, cuando de sí sólo se trata, y un actor completamente en los papeles que entrañas cierta seriedad. Viéndolo muy esmeradamente, y siempre con la más escrupulosa propiedad, sus personajes resultan de una verdad notable. Su apariencia, su modo de ser y cuanto circunstancialmente consiguiera el juego del actor, recordáronse singularmente á Emilio Mario en su florida edad, y no me parece que el señor Garzes le sea inferior.

Sujeta esta nota á estrechos límites, no requirí el comenzado espacio individual, contentándome con anotar que tanto en actores como en actrices, hay otras entidades de cierto valor y seguramente ninguna que

tocar á su término y bien pudiera suceder que el repertorio acabase por disfrutar de la cualidad que por hoy se está en él de menos.

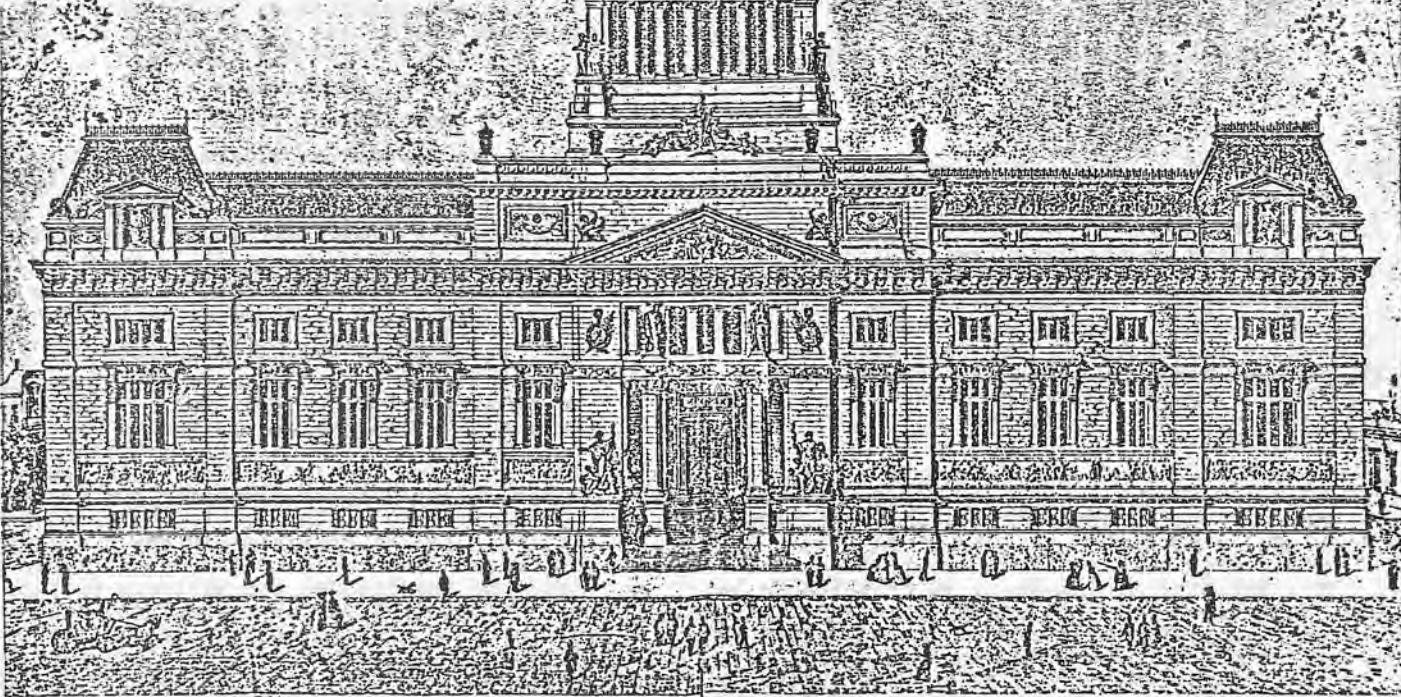
Cada audición del violinista Sr. Brindis de Sales es un éxito. La sala del teatro Ovarilla vé ocupada todas sus localidades y aun los sitios, que bajo pena de permanecer de pie, admiten espectadores y oyentes, y noche tras noche resuena en su ámbito ruidos y ruidosos aplausos. El éxito del joven ejecutante es, pues, un hecho, hecho que me explico; en cuanto á sentirse artística y musicalmente justificado, es ya otra cuestión. Y aunque mi sentir venga á discordar en medio del general concierto de alabanzas dadas y hechas, no he de dejar de emitirle tal cual es, ya que, fuere de atención creciente y de imparcial juicio, sig-

deja de serlo un tanto, que otros que sobre música escrita, hayan dejado de advertir que no es oro todo lo que allí resaca.

El señor Brindis de Sales puede y debe ser el concertista de las muchedumbres; no concibo que pueda ser el de los músicos.

Como ejecutante realiza algo de extraordinario, viniendo muy serias dificultades de mecanismo con todo apuro y seguridad; su manera de tocar es susceptible de flaquear, mediante arranques que parecen tener un cierto sabor artificial; su habilidad está fuera de toda duda; es en realidad un ejecutante de los que no abundan. Pero, vamos á cuentas.

El sonido es pobre, mal indigesto; las dificultades vencidas, no lo son siempre, ni con esmero, con corrección, limpieza y afinación exacta; y fáltale por completo la primera cualidad que debe acompañar á todo intérprete musical: la de hacer sentir la música. A la escasez de sonido agregó cierta dureza habitual; hay ocasiones en que su arco no se desliza sobre la cuerda, sino que ataca á esta á puro golpe, y á menudo se oye, no el sonido de la cuerda, sino el desagradable



REPUBLICA ARGENTINA, CAPITAL FEDERAL.—PROYECTO DE UN EDIFICIO DESTINADO Á LA BIBLIOTECA NACIONAL, PRENTE Á LA AVENIDA DE MAYO.—EN UN DIBUJO DEL INGENIERO ARQUITECTO Sr. TARRUÉ.





3. Empleamos el concepto de dispositivo elaborado por Michel Foucault a través de sus últimos trabajos, en particular "Histoire de la sexualité, 1. La Volonté du savoir", Gallimard. 1976.
4. Ver Paul Groussac. "Historia de la Biblioteca Nacional". 1893. E. Bib.Nac. 1967. También el texto de Martínez Suviría, en revista de la B.N. 1937, con un enfoque crítico respecto del de Groussac.
5. Martínez Suviría, ob.cit.
6. "Clarín" 21.1.57.
7. "Una vergüenza nacional", revista "Que", 17.7.56.
8. Expediente nº 111.209/57 del Ministerio de Cultura y Educación. Archivo Biblioteca Nacional.
10. Resolución ministerial del 1.6.58. Exp. del M.de Ed. Nº 90.399/58 (Borges, Benítez, Aguirre, Silberstein).
11. Idem. Folio 58.
12. Diario "El Pueblo", "Ventura y Desventura de la B.N.", 7.4.58.
13. Discurso Ministro de Educación Dr. Mac'Kay en el acto celebratorio del sesquicentenario de la B.N., 7.9.60.
14. Rogelio Frigerio, "La cultura Nacional", - conferencia pronunciada en el Centro de Estudios Nacionales, 1966. Ed.Crisol. 1976.
15. Arturo Frondizi, entrevista en revista - "Que", 25.6.57. Cit. en "Libertadores y Desarrollistas de Isidro Odena, Ed.La Bastilla, 1977.
16. Como se recordará, el decreto fue elaborado por el Ministro de Educación del Gobierno del General Lonardi y había sido promulgado el 23 de diciembre de 1955. Para Odena, de militancia desarrollista, la política del Dr. Frondizi se basaba en su desición de luchar contra "el anacronismo de nuestro sistema educativo". En realidad, el decreto en cuestión, en cuyo artículo 28 disponía que: "La iniciativa privada puede crear universidades libres", no hacía sino compensar a los sectores católicos la pérdida del férreo dominio que sobre la enseñanza universitaria habían ejercido en el período peronista, - pérdida producida al obtener aquella el ple no estatuto de autonomía que les otorgaba - la reforma del '18. El rectorado de la Universidad de Buenos Aires, en el que en la distribución de poder entre los opositores a Perón había sido designado el profesor José Luis Romero exasperó a la reacción clerical.
17. A caballo de los años 60 se produce una verdadera ofensiva cultural por parte de las grandes empresas multinacionales, de la cual la "transmisión" de la cultura es sólo una parte. Baste recordar la disputa por el dominio sobre la imagen urbana entre Air France, Olivetti, Peugeot, Fiat, a través de la construcción casi simultánea de sus respectivos rascacielos (ver mi "Rascacielos de Buenos Aires" N.A. Nº 511). Pero además a través del naciente fenómeno televisivo: General Electric, Nestlé, IKA, Phillips, Ford, KC Master, Odol, etc. (Carlos Ulanovsky "Televisión Argentina", 25 años después", Hachette, 1976.)
18. Cámara de Diputados. Diario de Sesiones, 21.12.1960.
19. Cámara de Diputados. Diario de Sesiones, 4.11.59.
20. Charla pronunciada por el Sr. Director de - Arquitectura y Trabajos Públicos, Arq.Adolfo Enrique Storni, por LRA Radio Nacional 25.9.60.
21. "Impresiones sobre las bibliotecas de EE.UU." "La Prensa", 23.7.61.
22. Esta referencia nos ha sido proporcionada - por integrantes del equipo del Plan Regulador.
23. Versión taquigráfica de las aclaraciones al programa realizadas por el asesor, Arq.Storni en la sede de la B.N., Pág.61-70.
25. Charla del Arq.Storni. cit.
26. Versión taquigráfica...Cit.
27. Walter Benjamín, "Baudelaire y París". Versión it. en "Angelus Novus". P.121 Einaudi.1976.
28. Jorge Luis Borges, "El guardián de los libros", Obras Completas, P.999.Emecé 1974.
29. Nos referimos a los diversos textos, poco, que han dado cuenta de este período. En rigor el principal antecedente de Bullrich es el artículo que Carlos Mendez Mosquera publicó en el nº de Sur Argentina 1930-1960. A posteriori, se han conocido los trabajos de Ortiz y Gutierrez para Hogar y Arquitectura Nº 69; los que se publicaran en la serie "Documentos para una historia de la Arq Argentina" en SUMMA, y puede incluirse el artículo que Roberto Fernández publicara en Dos Puntos sobre "La arq. de Buenos Aires". Más allá de las diversas ópticas a que adscriben sus autores, o del hecho de abordar temas no mencionados por Bullrich (situaciones particulares), los textos nombrados no difieren en el tipo de corte histórico realizado y, sobre todo en el sistema de validación y, con ello en la definición de los límites del campo intelectual.
30. Francisco Bullrich, "Algunos problemas del diseño". Nueva Visión Nº 9, 1957.
31. Se ha leído siempre que en el proyecto del '80, o más modernamente hablando en el "programa liberal" no hubo cabida para el problema de la vivienda popular. Creemos que no es así, sólo que no se trata de un programa explícito llevado a cabo desde una imaginaria "sala de los botones" del Poder. El control, la organización, el dominio y la reproducción de la fuerza de trabajo asalariada constituyeron un difícil problema que el poder nunca dejó de abordar. Sólo que este abordaje se fue produciendo a través de un extenso y complejo tejido -el dispositivo-, precisamente- que a través de la legislación, la escuela, la política sanitaria, la propaganda, la ideología, los partidos políticos, etc., fue haciéndose cargo de los comportamientos de aquella fuerza de trabajo, hasta en sus manifestaciones aparentemente más insignificantes. Fueron dando así perfectamente delimitadas las características de los "contenedores" de las

- tácticas de reproducción y control: dimensiones, distribución, materiales, conexiones, amoblamientos, etc.  
En rigor habría que distinguir en el conjunto de la estrategia del habitar una serie de estrategias parciales: de la casa, de la escuela, de la salud, de la reculsión, etc.
32. Puede consultarse toda la colección de "La vivienda Popular", órgano de la Comisión de Casas Baratas, donde se hallarán antecedentes. Asimismo los "Anales de la Sociedad Científica Argentina" y la "Revista Semanal de Medicina" dirigida por Alberto Coni.
  33. En particular, el núcleo de la revista Sur; vale decir Victoria Ocampo, Martínez Estrada, Eduardo Mallea, Alberto Erro, Ricardo Güiraldes, etc.
  34. El análisis detenido de este tema es realizado por David Viñas en el capítulo "Niños y Criados favoritos: de Amalia a Beatriz - Guido a traves de La Gran Aldea" de su Libro "Literatura argentina y realidad política". E. Centro Editor de América Latina. 1982.
  35. Carlos Alberto Erro se encarga de presentar en Sur este valor de la "autenticidad" como naturalmente positivo y lo asocia a los valores de autenticidad del drama. Asunto similar refieren los artículos de Prebisch en Martín Pierro y textos como "Arquitectura Contemporánea" de Antonio Vilar (Nuestra Arquitectura. Agosto 1931). Se trata de las mismas preocupaciones que caracterizan a cierto sector de los operadores europeos, en particular ligados a las poéticas del Bauhaus. Para Massimo Cacciari estas poéticas, las de la Glasskultur, buscan eludir la dualidad que entre flujo indiferenciado de mercancías (mundo) y el lugar del secreto (interieur) presenta el mecanismo metropolitano, mediante un diluirse de la diferencia en la transparencia absoluta. (Ver: Massimo Cacciari "Dallo Steinhof", Ed. Adelphi, 1980).  
Para una plémica sobre la transformación de la tragedia en comedia y con ello sobre el ocultamiento de la escisión entre ser y apariencia: Gianni Vattimo, "Il soggetto e la maschera", Bompiani 1974. En particular referido al tema en arquitectura: Francesco Dal Co, "Criticism and Design", Oppositions
  36. Carlos Mendez Mosquera, ob.cit.
  37. Francisco Bullrich, "Arquitectura Argentina Contemporánea", Ed. Nueva Visión, 1963. P.30
  38. Idem P.31
  39. Idem P.37
  40. Idem P.37
  41. Idem P.16
  42. Idem P.27
  43. Idem P.34
  44. Idem P.37
  45. Idem P.24
  46. Idem P.35
  47. Idem P.26
  48. Idem P.26 (Catalano y Caminos)
  49. Idem P.26
  50. Idem P.24
  51. Idem P. 25
  52. Idem P.21
  53. Idem P.22
  54. Idem P.11
  55. Idem P.20
  56. Idem P.20
  57. Idem P.22
  58. F.Bullrich, "Algunos Problemas..." Cit.
  59. Idem
  60. Iazlo Mohlly-Nagy, "Visión in Motion" cit, en Alan Colquhoun, "Tipología y métodos de diseño" en "Arquitectura moderna y cambio histórico", Ed.Gustavo Gili, 1978.
  61. Idem, P.67
  62. Córdova Iturburu, "80 años de pintura argentina", P.162.Ed.Librería La ciudad.1978.
  63. Giulio Carlo Argan, "L'arte moderna", Ed.Sansoni. 1970, P.674.
  64. Federico Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie". Versión Castellana "El origen de la tragedia en OO.CC, Ed.Prestigio 1970.P.243.



## PARTE II

ANAHI BALLENT

### EL SISTEMA DE CONCURSOS

Si el tema Biblioteca Nacional admite análisis múltiples, uno de ellos consiste en referirlo al sistema de concursos de arquitectura en Argentina, puesto que su estudio nos permite comprender el estadio de dicho sistema en 1960. También en este aspecto la Biblioteca Nacional señala un punto clave, porque se manifiesta como continuidad de ciertos aspectos de desarrollo del sistema, y como punto de ruptura o viraje en otros.

Esta hipótesis de continuidad y ruptura simultáneas está referida a los dos roles que comprende el sistema, que, aunque están estrechamente conectados entre sí, pueden diferenciarse en el análisis:

1) Por una parte, este mecanismo constituye una forma de delimitar un mercado laboral para la profesión de la arquitectura, excluyendo de éste a otras disciplinas que podrían superponerse parcial o totalmente, en base a sus incumbencias profesionales.

Bajo este aspecto, en primer lugar la institución profesional delimita un campo de acción propio en el espacio de la producción arquitectónica; luego procede a distribuirlo entre sus miembros a través de mecanismos que ella misma construye y controla. Delimitar y distribuir: desde este punto de vista, la primera instancia es la decisiva, porque representa el momento en que, en el espacio de la producción concreta, la profesión presiona por lograr o ampliar un lugar propio, en puja permanente con otras fuerzas que intentan restringirlo o anularlo.

2) Por otra parte, este sistema representa una forma de control disciplinario sobre la cualidad de la producción arquitectónica. Este nivel se asocia a la instancia de distribución de un campo laboral mencionada en el punto anterior, y a los mecanismos generados por la institución para tal fin. Por lo tanto, la institución puede garantizar al comitente una determinada calidad, ya que reserva para sí la valoración de las soluciones propuestas por sus miembros.

En los dos niveles encontramos un término común: La institución profesional. En efecto, en el concurso, la institución actúa como mediadora directa entre sociedad y productores intelectuales.

### CONCURSO Y CAMPO LABORAL

Desde este punto de vista es pertinente observar al comportamiento del sistema en relación a dos factores:

1) Los cambios de la política nacional, ya que las estrategias estatales en materia de construcción y obra pública por una parte, y la relación de la institución profesional con el poder político por otra, son dos variables que contribuyen a configurar la estructura y los alcances del sistema.

2) Las estrategias de la institución para lograr desplazar de este campo a los ingenieros.

Con respecto al primer punto, el concurso se inscribe en el marco del gobierno desarrollista. Pero las condiciones contextuales del sistema son similares a las establecidas en el período anterior, durante la gestión del gobierno provisional. Por lo tanto, para comprender la dimensión y el significado del contexto del desarrollismo en el concurso, debemos compararlo con el entorno representado por el peronismo, donde las diferencias son notorias. Las estrategias del peronismo constituyen un límite bastante rígido para la expansión de este campo laboral, porque su estructura estatizante controla y produce la mayor parte de la demanda estatal y partidaria. Los cuerpos profesionales estatales constituyen la antítesis del carácter liberal y autónomo que los arquitectos pretenden mantener como modelo de su estructura profesional, donde el concurso es una consecuencia directa. Conceptualmente, es uno de los límites más estrictos posibles para el sistema.

Por otra parte, las diferencias ideológico políticas entre gobierno e institución dificultan o impiden el entendimiento y la relación entre ambas partes.

Pero la estructura de producción del peronismo ha definido sus propias fronteras, y con ellas las del concurso: los barrios de vivienda, los hospitales, los edificios institucionales del peronismo, determinados temas culturales, esas son sus incumbencias. Fuera de estos espacios, el con curso puede encontrar su ámbito. Entidades privadas, (Cámara Argentina de la Construcción, Cooperativa de Provisión de Industriales Metalúrgicos), organismos del estado con cierta autonomía (Banco de la Nación Fuerzas Armadas, Gobierno de la Provincia de San Juan, Universidad de Cuyo), son algunos de los promotores de esta época. Las Fuerzas Armadas, por ejemplo, promueven tres concursos: edificio para la Secretaría de Aeronáutica, en 1947; sede para la Sociedad Militar "Seguros de Vida", en el mismo año; y edificio para el Instituto Geográfico Militar, en 1950. Especialmente interesante resulta el caso de la Secretaría de Aeronáutica donde la alianza institución-poder, aparece explicitada en forma clara. Una publicación de dicha Secretaría, de creación reciente en ese momento, se refiere al concurso realizado en la siguiente forma:

... "El criterio adoptado, al depositar su confianza en los arquitectos e ingenieros argentinos, fue coronado por el éxito, al permitir que en libre puja se anaran sus fuerzas y energías de todos ellos, para tratar de obtener un edificio que fuera un alto exponente de arquitectura moderna y motivo también de orgullo, no sólo de la Aeronáutica, sino de la Nación entera" . . .

... "el Jurado señaló el acierto ... (de) ... llamar a concurso público, destacando que este hecho implicaba un ejemplo digno de seguir por los demás organismos estatales, para dotar al país de las construcciones modernas acordes con el progreso alcanzado por el mismo" . . .

Además de estas alianzas parciales, existen algunas penetraciones del concurso dentro del campo de las estructuras peronistas, pero son ejemplos escasos: edificios hospitalarios para la Dirección General de Asistencia Social para Ferrovianos, en 1945, colonia de Vacaciones para la Federación Gremial de la Carbe, Derivados y Afines, 2, en 1953.

El sistema, entonces, se repliega hacia los márgenes. En esos ámbitos la Sociedad Central de Arquitectos despliega una labor activa y enérgica para imponer sus reglas de juego. Esta actitud activa y el incremento cuantitativo de la construcción en dicho período, posibilitan el incremento del número de concursos, el volumen de obra concursada y la relevancia de los temas, pese a los factores negativos expuestos.

El sistema requiere una validación y aceptación exterior. Todo este período tiende a ese objetivo de consolidación definitiva, aunque no puede lograrlo, y sólo existe un procedimiento marginal en un campo limitado y endeble. Pero el objetivo de reconocimiento e imposición guía las estrategias de la institución en el tema y la cualidad arquitectónica reafirma el campo laboral. Este objetivo, tiene, entonces, su correlato en el sistema de valores detentados en el concurso: la factibilidad de los proyectos presentados. Esta es una de las condiciones

que exige la difícil competencia por el campo laboral. Factibilidad que proviene de un enfoque esencialmente profesional de la producción arquitectónica y de la comprensión del concurso como un mecanismo de aproximación, relación con la realidad en términos racionales. Factibilidad, asesoramiento, competencia, selección, constituyen garantías propuestas al comitente. Estrategias válidas y eficaces; en su campo de acción reducido, el concurso se afianza como garantía de idoneidad y calidad.

La caída del peronismo arrastra consigo el derrumbamiento de los límites del campo de aplicación del sistema. La Sociedad central recibe con júbilo el nuevo gobierno a través de su boletín. 3. El desmantelamiento de la estructura estatizante es inmediato. La alianza ideológico-política entre gobierno e institución y los requerimientos del nuevo régimen en materia de equipamientos, constituyen un contexto óptimo para su desarrollo y ampliación. El incremento en el número de concursos, son elementos notables.

Cuando el desarrollismo llega al poder, el sistema plenamente instaurado, ya es una tradición. La adjudicación de la totalidad de la obra pública por concurso, (uno de los objetivos del sistema), parece garantizada y posible de concretar a la brevedad.

Con respecto al segundo punto, la intención de desplazar a los ingenieros del concurso, es un proceso que se desarrolla paralelamente al anterior, y que va acompañado por otras gestiones que también tienden a la diferenciación de matrículas profesionales. Se trata de la creación del Consejo Profesional de Arquitectura en 1943 y la creación de la Facultad de Arquitectura y urbanismo como independiente de Ciencias Exactas.

En líneas generales, ambas profesiones comparten el campo del concurso, aunque el control siempre estuvo en manos de los arquitectos, al menos a partir de la redacción del Reglamento de Concursos; ya que es disposición del mismo que la mayoría de los miembros del jurado sea arquitectos. Por lo tanto, cuando existe un representante del Centro Argentino de Ingenieros, la Sociedad Central o la Federación de Arquitectos: están representados por tres jurados o más.

Aproximadamente hasta 1940 observamos en los concursos proyectos premiados presentados por ingenieros, aunque son casos raros. Un poco más frecuente es que se presenten asociados profesionales de ambas matrículas. De allí en más, prácticamente no se observa su presencia, al menos entre los ganadores; pero nunca se había obstaculizado su presentación a través de las bases o del Reglamento. En el concurso para la Biblioteca Nacional, solo pueden participar arquitectos, lo cual indica del grado de consolidación alcanzado por el sistema en este punto para el año 60.

Este marco de consolidación profesional es el que engloba nuestro tema. Pero en este momento, óptimo en algunos aspectos, comienzan a observarse contradicciones de los concursos. Quizás la más importante sea aquella que habla de las posibilidades de materialización de la arquitectura en Argentina, la mayor parte de las obras concursadas no se construyen. La inestabilidad política, el deterioro de la economía y la falta de políticas coherentes, pueden ser algunas de las causas de esta situación. Como consecuencia, el sistema de valores detentado por el sistema, cambia de sentido. En el campo de la proyectación se intentan búsquedas que se apartan de la factibilidad de la época anterior. Se ofrece un campo propicio para proyectos que son más propuestas que soluciones.

## CONCURSO Y CUALIDAD ARQUITECTONICA

Si para el análisis anterior resultaba fundamental referir el concurso a sus relaciones con áreas extradisciplinarias, este nuevo enfoque nos presenta un sistema relativamente autónomo, porque el control de las características específicamente arquitectónicas depende en forma casi exclusiva de agentes del propio sistema.

Si decimos sistema o, más específicamente "campo relativamente autónomo". 4., no negamos las restricciones, relaciones o intercambios entre el diseño y las "ideologías". 5. arquitectónicas con otras áreas externas, sino que indicamos que esas relaciones estarán mediatizadas por la propia estructura del campo. Si un sistema de valores arquitectónicos obtiene sus fundamentos del contexto estructural, la sanción de ese sistema como válido, es una instancia estrictamente disciplinaria.

El concurso desde este punto de vista constituye una "competencia por la legitimidad cultural". 6., una "instancia específica de selección y consagración dentro de los límites de la disciplina". 7.

Cuáles son los agentes en pugna por lograr la legitimidad cultural?: participantes, jurados y asesores. Pero cada clase de agente entraña dos tipos de caracterizaciones dentro del sistema:

1) Por una parte, cada agente tiene propiedades intrínsecas e independientes de la posición que ocupa dentro del sistema: su peso intrínseco (obra anterior, capacidad, ideologías sustentadas, etc. y también las representaciones que los restantes agentes forman sobre él, a partir de la interpretación de su obra y desempeño profesional.)

2) Por otra parte, existe un valor que proviene de la posición que el agente ocupa en el sistema, es decir su peso funcional. 8., irreductible a sus características intrínsecas. Un mismo profesional, por ejemplo, tiene dos pesos funcionales diferentes, ya sea participante o jurado.

En el primer caso pugna por proponer una determinada arquitectura, en el segundo tiene poder para sancionarla como válida. Ambas instancias contribuyen a la consolidación y conformación de ideologías, pero con pesos desiguales: solo una de las partes tiene en sus manos la posibilidad de controlar y legitimar. El tercer agente con distinto peso funcional, es el asesor. El también es un elemento en la competencia cultural, porque la posibilidad de concretar un programa, orientar a los participantes e interpretar al promotor, señalan ya los límites y los alcances primeros de las arquitecturas posibles; desde el programa y las bases se inhiben elementos y se favorece la aparición de otros. La función de asesor, por lo tanto, no es neutra, y este concepto se aclarará en el análisis de la asesoría para la Biblioteca Nacional.

Para verificar los cambios de dirección en las ideologías vigentes alrededor del '60, debemos remitirnos a la revisión del campo en la década anterior, donde observaremos el enfrentamiento de ideologías en los '50, y los incisos de rupturas de la década del '60.

Tendiendo al rastreo de estos dos puntos, se han seleccionado por su relevancia los siguientes objetos de estudio:

1) Concurso para la Colonia de vacaciones de la Federación Gremial de la Carne, Derivados y Afines, de 1953.

(fig. )

2) Concurso para la Cooperativa de Proveedores de la Industria Metalúrgica Limitada de 1954. (fig. )

3) "Comentario sobre el concurso". 10. textos firmados por Gastón Breyer, Valerio Peluffo, Alfredo Casares, Odilia E. Suarez y Eduardo J. Sárrailh.

El primer concurso marca algunos desplazamientos en los conceptos vigentes, que surgen en forma inmediata al comparar el proyecto ganador (fig. ), con cualquier otro proyecto premiado. En particular, por ser especialmente claro, se elige confrontarlo con el cuarto premio (fig. )



El equipo Suarez-Sarrailh se propone introducir el tema arquitectura-naturaleza como rector de su proyecto; acto que suscita una lectura inmediata, aquella de la introducción de los principios de la "arquitectura orgánica" en nuestro medio; y, a través de la comparación con la solución de Caveri-Ellis, el enfrentamiento con las "arquitecturas funcionales", o las tendencias de la ortodoxia racionalista imperantes. Pero esto es sólo una parte de la cuestión, la más obvia. En rigor, no se trata de una ruptura como de un desplazamiento de valores: se otorga un valor mayor a la variable "arquitectura y paisaje", que ha "economía y eficiencia"; pero este segundo término no desaparece, sólo cambia de valor. El lenguaje formal no se modifica sustancialmente, por lo tanto las innovaciones están fuera de este ámbito.

Mucho más importante, aunque más sutiles, son las premisas con que sus autores fundamentan la inversión de términos: "lograr una arquitectura resultante de un hombre, un sitio y una tradición". La arquitectura encuentra su explicación fuera de su propio espacio. Y aquí encontramos un punto concreto que quiebre: Cuál es el elemento que el proyectista toma como punto de partida para conformar su propuesta? "Eficiente emplazamiento" y "Hombre y tradición": alternativas que imprimen énfasis en los factores racionales o irracionales respectivamente; pero que también hablan de los mecanísmos y la lógica interna del objeto arquitectónico y los sistemas de proyección, enfrentados a las sugerencias latentes en el contexto de dicho objeto. Es también novedoso el hecho de explicitarlo, que significa hacer consciente, llevar a un plano racional, y por ende controlable, una tendencia, que si bien no era nueva, no estaba explotada como elemento generador de la creación arquitectónica, en síntesis hacerla productiva.

La memoria descriptiva de este 1º premio también propone otro elemento nuevo y de gran incidencia en futuras ideologías: tal es la intención de "lograr una idea central total", espacio de la síntesis e integración. Si una solución como la del cuarto premio organiza la totalidad arquitectónica en base a un equilibrio de factores diversos, pero de peso y valores análogos; esta propuesta rompe ese equilibrio, para recuperar la totalidad a través de principios de jerarquía y subordinación.

Si bien este concurso incorpora elementos innovadores, no es la regla general. El concurso "tipo" de los inicios del '50, se mantiene fiel a la tradición de racionalidad ensayada en las décadas anteriores. La racionalidad, la eficiencia y la concreción del objeto dentro del marco específicamente arquitectónico, privan sobre cualquier otra iniciativa. Y si se ha elegido el Concurso para la Cooperativa de Proveedores de la Industria Metalúrgica por ejemplificar este estado de cosas, es porque se trata de un caso extremo de este planteo.

La racionalidad guía tanto el programa estricto elaborado por el arquitecto asesor Ferrovia<sup>11</sup>, como la labor del jurado calificando a través de puntajes los aciertos o falencias de los proyectos, y los productos de los equipos ganadores. (Casualmente, el arq. Enrique Storni, quien sería más tarde asesor en el concurso para la Biblioteca, actúa como jurado representando a los promotores; y el arq. Martín y la arq. Suárez, quienes serían jurados en la Biblioteca Nacional, son aquí participantes, y obtienen el primer y quinto premio respectivamente).

La arquitectura carece de referencias exteriores, se valida en sí misma, y Anaya, Devoto, Martín y Pieres, justifican su planteo como: "Resultado de la coordinación, según los principios doctrinales de la Arquitectura Contemporánea, (...) de las condiciones (...) planteadas en el programa de necesidades y su ordenamiento funcional"....

Resulta ilustrativo retomar el tema de la metodología utilizada por el jurado: se aplican los mismos parámetros a todos los trabajos, lo cual implica que existe un modelo de corrección apriorístico que se superpone a la propuesta a evaluar, midiéndose el grado de coincidencia o desplazamiento. También significa que el valor de la totalidad se diso-

cia en los valores de sus partes, y que la sumatoria de aspectos parciales será capaz de dar cuentas de la obra completa.

Hemos analizado las implicancias de la racionalidad en el concurso. La Biblioteca Nacional y la década del '60 exigen el análisis de las implicancias y la productividad de su puesta en crisis en los '50.

Para aclarar este punto contamos con un texto de 1954, publicado por la Revista de la Sociedad Central de Arquitectos, continuación del último concurso analizado y que para nuestro análisis ofrece una doble particularidad:

1) Se origina en base a los contenidos del concurso para la Cooperativa de Proveedores de la Industria Metalúrgica y sus autores se rebelan contra las formas de la racionalidad que este concurso resumía.

2) Es el primer texto crítico que acompaña la publicación de un concurso. Jurados y participantes, en base a un examen de los trabajos presentados, programa y juicios, se propone reflexionar sobre la "Arquitectura en Argentina en 1954". Justamente, este es el subtítulo del artículo y no es casual que se hable de arquitectura "en" Argentina y no de "arquitectura argentina", como casi 10 años más tarde Francisco Bullrich podrá titular a su discurso que abarca los años 50 a 63. Y esta cuestión de cómo la arquitectura en Argentina puede transformarse en arquitectura argentina, es la clave del artículo; pero antes de establecer las propuestas y los mecanísmos de cambio, deben detectarse las falencias. El diagnóstico de la situación se expresa fundamentalmente a través de críticas al lenguaje arquitectónico: según Gastón Breyer, "la principal característica de nuestra arquitectura (...) es el eclecticismo"; los arquitectos no logran "integrar" (sus objetos) "a las formas culturales de su ámbito". Suárez y Sarrailh hablan de "posición inercialista", y "prejuicios formales y funcionales". La posición del arquitecto se define como "desorientación", en el caso de Suárez Sarrailh, pero Breyer es más explícito: Los arquitectos "con su desorientación y eclecticismo pagan el egocentrismo de su torre de marfil".

Las propuestas para corregir esta situación son las siguientes: según Breyer, "la arquitectura comienza donde la función termina", "una arquitectura orgánica que logre integrar una forma cultural genuina".

Qué elementos brinda el presente como para poder concretar esta propuesta, o qué agentes pueden materializar el cambio? : Breyer detecta "un cierto número de trabajos impresionados muy bien por la independencia formal y conceptual y la libertad de expresión". En forma similar se expresan Suárez y Sarrailh: "Sólo escasos trabajos evidencian una posición sana y desprejuiciada en la búsqueda de soluciones que surjan del tema mismo. Desprovistos de prejuicios formales y funcionales, lamentablemente carecen aún (...) de un lenguaje plástico coherente, y de valor sin lo cual no existe la arquitectura como tal. Siempre que esto último sea conquistado por el tiempo se vislumbra por aquí un futuro promisorio para nuestra arquitectura."

A través de estas citas, recompongamos el cuadro de la situación: La disciplina, convulsionada y sin rumbos fijos, busca precisar nuevos ámbitos donde encontrar identidad. En el contexto en el que está convulsión se hace consciente observamos el marginamiento de la disciplina durante el gobierno peronista, junto a la presencia de sectores intelectuales en la búsqueda de una cultura nacional, pero netamente diferenciada de los aspectos culturales del peronismo. El contexto de la arquitectura internacional está constituido por la crisis del racionalismo y las nuevas experiencias de los países latinoamericanos aparentando modernidad y tradiciones.

Cuál es el ámbito donde la arquitectura puede recobrar su sentido? Para expresarlo en otros términos, y volviendo a temas desarrollados en el análisis del primer concurso, cuál puede ser el nuevo fundamento de la creación en arquitectura? La ciencia, la técnica, la estética, la función? No se trata de ellos, precisamente estos son los elementos que se intenta desplazar como los fundamentos, para poder superar las características de la modernidad

que están encerrando a la disciplina en un callejón sin salida.

En relación con el contexto mencionado y con estas últimas consideraciones la cultura pasa a primer lugar, tal como se había insinuado en el primer concurso. La principal cualidad de la arquitectura residirá en constituirse en forma cultural. Forma cultural que habla de "un hombre, un sitio y una tradición" (Concurso para la colonia de Vacaciones), de una memoria, agregaríamos nosotros. Retoman en 1950 conceptos que habían sido deliberadamente eliminados en el '30, en un intento por lograr la unificación cultural a través del mayor conjuro posible para imponer el orden frente al caos de la dispersión cultural. Una vez concretado este primer proyecto, una vez borrada la memoria, es posible reinventar el pasado, recomponerlo en base a fragmentos cuidadosamente seleccionados y olvidar definitivamente otros. Cuando el pasado está controlado, puede reaparecer sin peligros. Entonces, para transformar arquitectura en cultura, la primera debe quebrar el mutismo y los rígidos límites de la arquitectura racional.

Pero los autores aún no pueden ofrecernos certezas acerca de qué rumbos concretos tomará la arquitectura, qué instrumentos adoptará esta ideología aún ambigua de "lo nacional" para cristalizar en formas que le permitan defender su legitimidad cultural, si bien existen algunas precisiones:

- En primera instancia, una referencia, un modelo concreto para el operar: las experiencias latinoamericanas: Brasil y México.

- El lenguaje como elemento de cambio.

- El cambio de lenguajes dentro de los límites de la modernidad: una vez que ésta se ha convertido en la tradición por excelencia, puede contaminarse con otras, que siempre se presentarán subordinadas a la modernidad.

Retomemos la parte final del análisis del artículo, en especial las expresiones de Suárez Sarraih sobre las posibilidades del futuro de la arquitectura argentina. Quiénes son estos arquitectos de sanas actitudes, pero que aún no logran configurar un lenguaje coherente, sino ellos mismos en la colonia de Vacaciones?. Logran configurar ideas, pero no tienen una expresividad propia. Entre el '55 y el '60 se presentan búsquedas que se explican en el espíritu de este artículo: en él faltan aún precisiones y por lo tanto, las escuelas de Soto y Rivarola para Misiones, las experimentaciones sobre el nuevo lenguaje de Corbusier de Testa en La Pampa, entre otros ejemplos, responden a las propuestas que hemos analizado.

### EL CONCURSO PARA LA BIBLIOTECA NACIONAL

#### EL LLAMADO A CONCURSO

El decreto N° 6123/60 destina el terreno de la ex quinta presidencial para el emplazamiento del nuevo edificio, con secuentemente con él, la Resolución Ministerial N°5033/60 del Ministerio de Educación y Justicia de la Nación llama a concurso de anteproyectos para la elección de la forma arquitectónica que habría de realizarse. La centralización de las gestiones se encomienda a la Dirección de Cultura del mencionado ministerio, a la vez que los aspectos específicos del problema se encausan en la Dirección General de Arquitectura y Trabajos Públicos.

Se recaba también el patrocinio de la Sociedad Central de Arquitectos y se resuelve constituir una nueva Comisión de Asesoramiento y consulta. -13-

Se aprueba un programa mínimo de necesidades propuesto por la Dirección de la Biblioteca Nacional, en conformidad con la Comisión de Asesoramiento y Consulta. La elaboración

del programa definitivo y de las bases corresponden al arq. Enrique Storni, Director General de Arquitectura y Trabajos Públicos, designado para ocupar la asesoría por resolución ministerial N°5452/60. El programa y las bases, son aprobadas por decreto N°3661/61, del Poder Ejecutivo nacional, el 5 de mayo. El concurso se abrió el 27 de junio de 1961, y si bien la fecha de cierre prevista era el 27 de diciembre, se prorrogó hasta el 12 de abril de 1962.

### EL DISCURSO POLITICO COMO PROGRAMA ARQUITECTONICO

Los decretos y cuerpos legales mencionados nos proporcionan las referencias al tema que los representantes de la política nacional brindan en forma directa o mediata a los proyectistas, y a través de su análisis y del examen de los trabajos presentados encontramos evidente que es aquí donde se encuentran los elementos claves para la definición del edificio necesario, más que en el programa estrictamente funcional.

Con qué lenguaje el poder político se refiere al viejo edificio de la Biblioteca Nacional? Qué significados otorga a la institución Biblioteca Nacional? Cuáles son las implicancias de este proyecto tantas veces truncado? Qué representaciones se hace de sí mismo el poder político al concretarlo?

Los objetos de análisis serán aquellos textos que acompañaron, no casualmente, la publicación de las bases y el programa:

Las alusiones al viejo edificio son del tipo de "vetusta e inadecuada" (decr. 6123/60). La definición del nuevo edificio: 1) "centro de atracción cultural acorde con la jerarquía del país" (decr. 6123). 2) "un acabado ejemplo de arquitectura moderna" (R.M. 5033).

Las representaciones del poder se constituyen en las siguientes formas: 1) "uno de los mejores homenajes del Gobierno Nacional a la cultura argentina con motivo del Sesquicentenario de la Revolución de mayo" (R.M.5033). 2) "necesitamos hombres que (...) sigan teniendo fé en el universo de los libros y piensen que construir una biblioteca es un buen punto de partida para rehabilitar un país cuya declinación no es solamente material". (Discurso pronunciado por el Min. de Educación Dr. Luis Mac Kay en el acto celebratorio del Sesquicentenario de la Biblioteca Nacional).

Otra representación del desarrollismo, esta vez en relación a las gestiones públicas anteriores: "la tarea de gobernar, de por sí ardua y compleja, se entorpece aún más cuando subsiste la inercia de un largo desorden, cuando la necesidad de reparar lo que está roto impide iniciar empresas nuevas". (discurso cit.). Quién representa al desorden anterior sino el peronismo? Esta alusión es una forma de diferenciarse de él a través de la cultura, que fue uno de los aspectos más polémicos de la gestión. Quien materializa la Biblioteca Nacional es el gobierno desarrollista, y lo hace porque allí está la cultura válida, porque él es el heredero de las tradiciones de Mayo que la Biblioteca simboliza. El peronismo no se ocupó de la Biblioteca, entonces, se apartó deliberadamente de las instituciones básicas de la nacionalidad: tal parece ser el trasfondo de las palabras del ministro.

Volvamos sobre otra imagen del poder, extraída del mismo discurso: "quizá sea por el hecho de tratarse de una obra desinteresada -14- que sintamos su realización como un imperativo". Los intereses políticos enmascarados en el desinterés; en nuestra lectura esta visión no encaja, la cultura por el contrario, se nos presenta asociada a otros fines, y el poder político busca justificación, difusión y propaganda, antes que arquitectura.

Otras representaciones, extraídas de una alocución radial del arquitecto asesor, funcionario público: "precisamente para que no muera y reviva en la clarinada histórica de resurgimiento que nos toca vivir, hemos de encarar el edificio propio" -15-

Significados de la institución reaparecen en otro párra



fo del mismo texto: "nacida e impregnada con la patria misma, modulada en su misma trayectoria ..."

Para finalizar el discurso, el asesor interpela a sus colegas en estos términos: "invitarlos y exhortarlos a participar en el concurso que estamos preparando, a que profundicen el tema, a que preparen sus capacidades, a que se compenetren del espíritu trascendente de aquella Biblioteca Pública de 1810, para que ésta de 1960 dé ejemplo de satisfacción y orgullo". Esto significa que para proyectar la Biblioteca se debe interpretar su sentido como institución. El edificio deberá indicar desde su modernidad, toda esta carga de significados sin los cuales no existiría.

El texto finaliza con la repetición de palabras del ministro Mc Kay: "yo le pido a todos los sectores de la cultura argentina, que inviertan su capacidad en este hermosa empresa ...". La imagen final, la Biblioteca tarea de toda la cultura, a la vez que su propia representación.

Hasta aquí, el discurso político, la pregunta siguiente es si existen posibilidades de traducirlo al programa arquitectónico, u otras formas de asegurar que los proyectistas interpretarán los requerimientos de representatividad de la institución y la política. Qué estrategias despliegan las bases, programa y asesoría (que constituyen una mediación entre instituciones y productores), para lograr tales fines?

En primer lugar, cabe aclarar que no existen explicitaciones manifiestas al respecto. La alusión más directa está representada por la publicación de los textos analizados y una reseña de antecedentes, acompañando las bases y programa. No ocurre lo que se manifiesta en el concurso para el edificio Peugeot, donde las bases indican que se busca un edificio con "una característica diferencial que lo identificase y distinguiese plenamente". -16-. En el concurso que nos ocupa; las estrategias son más sutiles y veladas, pero igualmente eficaces. Estas estrategias son actitudes que aún siendo observadas en forma independiente de la lectura que estamos proponiendo, alertan a quien revisa el desarrollo del concurso, ya que son completamente nuevas:

1) La actitud que impregna todo el concurso es la libertad que se brinda a los proyectistas. En todo momento, la asesoría trata de disminuir al mínimo los factores que pueden coartar la libre creatividad. Esta actitud es la antítesis de los programas y asesorías del '50, que por su carácter estricto y riguroso, tienden a inhibir determinadas soluciones.

Los planteos innovadores debían introducirse tímidamente por algún espacio que la estructura de racionalidad hubiera dejado vacío. En contraposición, la asesoría de la Biblioteca es un factor promotor de soluciones, y los planteos innovadores son alentados desde el principio.

Libertad que está entendida en términos de estímulo a la creación, y que se verificará en el análisis de dos temas claves:

- a) El programa
- b) Las restricciones municipales sobre el uso del terreno.

2) Otra estrategia completamente nueva consiste en planear una comunicación fluida entre promotores y participantes, en donde el contacto directo entre ambas partes sea una forma de transmitir y reiterar los objetivos. Esta actitud se concreta en las reuniones informativas.

3) El estímulo a la productividad de la arquitectura, materializado en la apertura (aunque relativa) del concurso al plano internacional. Se analizará como "la categoría"

4) El marginamiento de los ingenieros a través de las bases. Esta exclusión puede interpretarse como consecuencia de los términos en que la institución entiende el problema de su propia representatividad, la cual solo puede ser lograda por arquitectos.

## EL PROGRAMA

Se trata de un programa abierto en lo que respecta a superficies mínimas de locales. Sólo se procede a una caracterización funcional de cada ámbito. Recordemos que las dimensiones físicas de los objetos siempre constituyeron un condicionante de los proyectos determinado por el asesor a la vez que un elemento de valoración en el trabajo del jurado.

En este concurso, se translada a la órbita de los participantes. Se derriban barreras de control y se eliminan imposiciones. Y esta voluntad de liberar, de derribar límites y obstáculos, se sustenta en un concepto: la creatividad, en tanto producción cultural, no puede forzarse.

No todos los proyectistas lo interpretan de esta forma; las críticas se suceden, y aunque las consultas reclaman superficies o parámetros para obtenerlas, la asesoría rehúsa emitir prestisiones sobre el tema. Como consecuencia, se la tilda de ambigua, sin advertir que su ambigüedad no es un error sino una propuesta. Por ejemplo, una nota dirigida al asesor, dice:

... "En ningún concurso, tanto nacional como internacional, el Asesor se ha distinguido tanto por crear el caos y la confusión, transformando el concurso en un juego de azar" ... -17-

Esta flexibilidad que intenta llevar las presiones al mínimo, tendrá una consecuencia obvia: la obtención de propuestas disímiles que configuran diversas imágenes para la institución. El asesor, tal vez sin proponérselo conscientemente, incita a la polémica y a la confrontación, que implican resultados impactantes y ruidosos para un concurso también anunciado con estruendo.

## LAS REUNIONES INFORMATIVAS

Se trata de una nueva forma de asesoramiento, introducida por el asesor, que implica el trato directo entre el promotor, representado por el profesor Edmundo Clemente, Subdirector de la Biblioteca nacional y los participantes, con la presencia del asesor. Esta es una interpretación bastante flexible del Reglamento de Concursos, y en rigor, son acertadas las críticas de los participantes -18- cuando las consideran una transgresión al Reglamento, este tipo de asesoramiento lesiona una de las características del concurso más valiosas: la igualdad de oportunidades para todos los participantes. Es evidente que el Asesor prefiere los instrumentos que le son más útiles, antes que el cumplimiento riguroso de las normas vigentes. (El Reglamento solo preveía el trato directo para aclaraciones a cuestiones formuladas con anterioridad por escrito).

Se inician las reuniones, y surgen, nuevamente, las discrepancias de los proyectistas. La Asesoría no transige, sólo ante la desigualdad que representa esta operación para los arquitectos porteños y sus colegas del interior o exterior, accede a publicar las versiones taquigráficas de las reuniones.

## LAS RESTRICCIONES MUNICIPALES A LA EDIFICACION

La Dirección de Arquitectura y Urbanismo, de la Mun. de Bs. As., dirigida por el arquitecto Luis María Campos Urquiza es la encargada de la elaboración de los límites de las posibles construcciones. El resultado es un plano de la parcela en el cual se dibuja una silueta que constituye el límite máximo de edificación. Entonces, la construcción, tiene un doble condicionante: superficie y configuración geométrica. El 11 de julio -18-, se hace oír la primera queja de los participantes en nota dirigida al asesor.

De allí en más, se suceden planteos similares. Los términos del problema son claros: por una parte, la municipalidad defiende los valores botánicos y urbanísticos del área, y por otra parte los participantes buscan la libertad de emplazamiento para alcanzar las máximas posibilidades de sus edificios. La propuesta de los proyectistas es fijar porcentajes de superficies libre y ocupada. Ante este problema, las restricciones quedan en suspenso por espacio de tres meses.

Nuevamente el asesor defiende la posición de los participantes y las libertades necesarias para el desarrollo de su creación, en una reunión de la Comisión de Asesoramiento y Consulta. La Dirección de Arquitectura y Urbanismo, dirigida ahora por el arquitecto Francisco Achaval Rodríguez, (el arquitecto Campos Urquiza ha sido transferido a otra repartición municipal), confecciona nuevas normas, que aunque siguen planteando un polígono sobre el terreno, son menos estrictas ya que abarcan una mayor superficie. (El emplazamiento de todos los proyectos, con un eje mayor perpendicular a la Avenida Libertador, se originan en estas restricciones).

## LA CATEGORIA

Las bases indican que la categoría del concurso es "nacional", pero con la salvedad (aclarada en el punto b) "De los participantes") siguiente: "los profesionales universitarios oficialmente habilitados para ejercer la profesión en otros países podrán intervenir asociados o en equipo con quien o quienes cumplen los requisitos establecidos anteriormente, con los mismos derechos y obligaciones." (Los requisitos son: ser arquitecto con título expedido o revalidado por Universidad nacional).

Esta solución resume la polémica nacional vs. internacional que al tema de la categoría había suscitado en el Congreso Nacional -19-, en la Sociedad Central de Arquitectos y en la Institución promotora.

Analicemos cuál es la posición del poder político, el Congreso nacional al respecto. En los proyectos de ley presentados por el diputado Breiter y otros para legalizar la adjudicación del terreno y el llamado a concurso, se abre el debate sobre el tema, proponiéndose un concurso internacional. Esta propuesta plantea una pregunta inmediata: ¿quienes deben ejecutar el edificio más importante de la cultura nacional? La respuesta también es inmediata: los arquitectos argentinos. El proyecto se enmienda sin más objeciones.

Observemos ahora la posición de los promotores y de la institución profesional: ambos tratan de lograr la mayor difusión posible del concurso. Para la institución promotora el concurso internacional significa propaganda y mayor caudal de propuestas; para las sociedades de arquitectos significa también promoción y difusión de la arquitectura argentina en el exterior.

Surge así, intermedia entre ambas, esta solución. La Asesoría recibe más de cien pedidos de bases, de los cuales treinta corresponden a extranjeros, los cuales manifiestan enterarse del llamado a concurso a través del anuncio publicado en la revista americana Engineering News Record. -20-

Pero no han quedado pruebas de que ninguno de ellos se presentara efectivamente al concurso. Sobre un total de 28 trabajos presentados se ha identificado a los autores de 18, (de los cuales la mayoría fueron trabajos premiados, mencionados o expuestos), y se trata en todos los casos de arquitectos argentinos. Por lo tanto, en los 10 trabajos restantes (rechazados por el jurado en primer término), pudo haber habido algún participante extranjero. Los jurados Suarez y Pando y el asesor no recuerdan trabajos provenientes del interior, aunque en la alocución pronunciada por el arq. Storni con motivo de la apertura de la exposición de los trabajos menciona a "un colega uruguayo".

Si bien resulta llamativo que, ante el interés demostrado en un principio no hayan llegado a presentarse, no parece tan extraño si se observa el controvertido y desordenado desarrollo del concurso, las dificultades de el envío del material y la necesidad de asociarse con profesionales argentinos.

Si bien los objetivos de difusión del concurso se cumplen en parte, la introducción de elementos internacionales en el debate Biblioteca Nacional se trunca. Los motivos no pasan de ser simples conjeturas: un planteo ambiguo con respecto a la categoría, un concurso desordenado, o la designación de un jurado.

## LOS PARTICIPANTES

En el punto anterior se han transcritos los requisitos para participar en el concurso. Los arquitectos son los únicos participantes posibles, excluyendo a los ingenieros.

En este aspecto, se cruzan dos circunstancias: 1) Por un lado existe el convencimiento, en quienes redacta las bases, (y en el poder político que las aprueba), de que se trata de un tema que no puede ser resuelto desde la ingeniería. Esta no es capaz de dar respuesta a los objetivos de la institución. Y qué elementos se relacionan con la idea de "arquitectura de ingenieros", ¿sino el *modus* y la asepsia del racionalismo o del *international style*? Es evidente que la representatividad de la cultura, en 1960, estaba ya muy lejos de ellos.

2) Por otra parte, existe un control del concurso por parte de los arquitectos, que ya se ha analizado en la primera parte de este trabajo. Y las bases de la Biblioteca nacional en este punto son una prueba de los logros alcanzados por el sistema, en tanto configuración de un campo laboral propio.

Si la arquitectura es cultura, si es mensaje, comunicación y expresión, entonces el agente que la ejecute tendrá que estar ubicado o pertenecer al campo de la cultura, más que al de la ciencia o la técnica. Cultura que implica cualificación de la forma: aquí vuelve a ser necesaria.

Los alcances del marginamiento de los ingenieros, podemos observarlos en una nota recibida por el asesor. Se trata de una carta de queja del Centro Argentino de Ingenieros dirigida al ministro Mc Kay, considerando que los ingenieros han sido lesionados por las bases y solicitándose los incluya. -21-. No está demasiado claro lo que ocurrió con



esta carta. No tiene respuesta. Aparentemente mal encarpetada, reaparece en el expediente correspondiente al concurso en 1964, cuando ya han sido cerradas las actuaciones sobre el tema.

Las conclusiones posibles son dos:

- 1) La escasa resistencia opuesta por los ingenieros.
- 2) La absoluta indiferencia con que es recibido su reclamo.

Ambas pueden explicarse a partir de un campo laboral consolidado y a consecuencia de una ideología arquitectónica definitivamente alejada de su concepto de arquitectura.

Ya hemos señalado libertad, flexibilidad, límites que tratan de minimizarse, comunicación fluida, circunstancias y planteos que implican intenciones polémicas. Todo esto conforma un ambiente propicio para que la arquitectura ensaye su productividad, para que la producción elija sus propios ámbitos. Incitación a la diversidad: una circunstancia que alimenta la experimentación. Y aquí aparece otro punto clave de nuestro discurso: el concurso como campo de experimentación, como laboratorio de ideas, -22- es una creación de la década del '60, y se hace posible sólo a través de bases, programas y asesorías de espíritu similar al de la Biblioteca Nacional, y de las formas de valoración adoptadas por el jurado, (Estas últimas se analizarán más adelante).

En los concursos los arquitectos comienzan a volcar "todas las búsquedas y los problemas que no les es dado afrontar en el curso de la profesión común, dando la impresión a un juicio habituado a analizar soluciones y no propuestas, que son parte de un largo "work in progress" de una absoluta abstracción y utopismo". -23-

## EL JURADO

El jurado estuvo integrado de la siguiente forma:

- 1) Profesor Edmundo Clemente, por la Biblioteca Nacional.
- 2) Arq. Horacio J. Pando, por la Dirección de Arquitectura y Trabajos Públicos del Ministerio de Educación y Justicia.
- 3) Arq. Francisco Achával Rodríguez, por la Dirección de Arquitectura y Urbanismo de la Municipalidad de Buenos Aires.
- 4) Arq. Aristides Cottini, por sorteo de F.A.S.A.
- 5) Arq. Eduardo Martín, " " " "
- 6) Arq. Alejandro Billoch Newbery " " " "
- 7) Arq. Odilia E. Suarez, por los participantes.

Una constitución bastante particular, ya que sólo uno de sus integrantes no es arquitecto. El es el único especialista en el programa biblioteca, y a su vez es representante del promotor. Entre los arquitectos, cuatro actúan en representación de la institución profesional, y los dos restantes son funcionarios públicos.

Una de las intenciones del estudio del tema del jurado, es observar su relación con las estrategias de la asesoría. Otra de las cuestiones es el análisis de las nuevas ideologías legitimadas en este concurso.

Cuál es el sistema de valores que indica que el proyecto de Testa, Bullrich y Cazzaniga es superior, por ejemplo al de Alvarez?

El análisis requiere la observación del tema en distintos niveles, y con el fin de facilitar su exposición, iniciaremos el discurso a partir de las críticas del jurado, para seguir luego con el orden de los premios y las posiciones de los distintos miembros.

En líneas generales, los discursos que constituyen las críticas a los trabajos, tienen una estructura similar, que se compone la siguiente manera:

1) Se inicia con algún tipo de explicitación acerca de la propuesta de los proyectistas, la cual puede estar representada por una idea generadora si existe, o sus aspectos más relevantes.

2) Valoración de dicha propuesta, que significa, en primera instancia su aceptación o rechazo y en segunda instancia la confrontación entre las intenciones y los logros de su concretización.

3) Consideraciones sobre alguno o algunos de los siguientes temas:

- Expresión plástica - Imagen - Composición del conjunto.
- Emplazamiento - Relación interior-exterior.

4) Ponderación de los aspectos funcionales, estructurales y constructivos.

5) Juicio sintético, que no está presente en todos los casos. Resume los aciertos y desajustes del proyecto.

De esta estructura formal, sin tener en cuenta sus contenidos, podemos extraer algunas conclusiones:

a) Antes de emitir un juicio, los jurados deben leer las intenciones del productor. Esta es la actitud antitética del modelo de corrección detentado por el jurado en el concurso tomado como ejemplo de racionalidad en la década del '50. Pero esta idea de escuchar la propuesta antes de evaluarla, ya la encontramos en la década anterior. Un pequeño artículo publicado en la Revista de Arquitectura nos aclara este concepto. -24-

"... debo recordar un principio que creo fundamental en la crítica del arte. La expresión es la ley suprema. Debemos suponer que todo artista desea comunicarnos algo en la lengua de su espíritu.

Al comienzo de su trabajo o durante el proceso de su desarrollo, el arquitecto, siempre que sea un artista, se propone alguna impresión central que su edificio habrá de grabar en la mente receptora. (...)

No debemos censurar la obra de un arquitecto (...), mediante reglas lógicas o técnicas. Las preguntas necesarias son éstas: ¿Qué pretendió este arquitecto? Con los materiales de que disponía, en cuánto consiguió cumplir? Expresa su obra lo que él quiso que expresara?

Si la prescripción de este modelo de crítica, aparece en los '50, su configuración en modelo, corresponde al '60.

Pero la aplicación de este modelo no significa que el jurado no tenga algunas nociones apriorísticas sobre características necesarias, porque los miembros se reservan el derecho de aceptar o rechazar por impropias las intenciones del proyectista, las diferencias de peso funcional, se mantienen. Lo que no existe es un modelo riguroso y sistemático a priori.

b) Aquí se observa la inversión de valores insinuada en el Concurso para la Colonia de Vacaciones: expresión plástica antepuesta a estructura y construcción. Pero con respecto al ejemplo de 1953, se observa una diferencia fundamental: aquí, quien valida esta inversión es el propio jurado, mientras que en el caso anterior, los participantes pugnaban por validarla. Y este viraje implica un desplazamiento de lo mensurable a lo no-mensurable, de lo racional a lo irracional. Por consiguiente, la crítica pierde rigor y gana ambigüedad, y sobre este punto volveremos al analizar los contenidos de las críticas.

Detengámonos ahora en los contenidos. Después de analizar la totalidad de las críticas, se han agrupado los elementos que se han valorizado en forma positiva y negativa. -25- La síntesis es la siguiente:

- En cuanto a expresión plástica, no se acepta la composición en base a pequeños elementos, las formas no contundentes, las excesivas articulaciones, el abuso del trabajo en detalle. Es valorado negativamente todo aquello que tiende a diluir el edificio. Por oposición, el imperativo es la forma fuerte, y más precisamente forma fuerte, con un planteo sintético, donde el detalle desaparezca, donde los pequeños efectos se reemplacen por el gran efecto.

to. Exasperación del énfasis en la totalidad arquitectónica, del control de la forma a través de la idea única, y más aún: edificio singular, diferenciado del entorno, y reconocible.

En síntesis: se rechaza la totalidad diluída en sus componentes, y se avala la totalidad sin partes. La necesidad de una idea rectora, claramente legitimada.

Aquí nos encontramos con ideas completamente nuevas, si los trabajos diluídos en el paisaje podían incorporarse a las ideas orgánicas de los '50; ahora surge un nuevo sistema de valores que los desplaza a los dominios de "lo prohibido". Las formas de Testa, de Solsona, de Seoane y Silva, que tienen orígenes en las ideologías, orgánicas, en las nociones de arquitectura como forma cultural, y por ende la búsqueda de una "arquitectura argentina", han madurado lejos de lo que presuponían las propuestas iniciales. Han aparecido también por primera vez en este concurso y han obtenido su legitimidad. De allí en más, serán ejemplos a imitar, modelos de corrección para toda la década.

- En cuanto a emplazamiento, no se valoran la composición "dura e insensible al paisaje" y los partidos introspectivos. Es correcto, en cambio, que el espacio exterior sea el protagonista del edificio, y que exista una relación interior exterior fluída. Pero en todos los casos se trata de parámetros relativos, y el peso de cada acierto o falencia aumentará o disminuirá de acuerdo a los elementos con que se presenten asociados. Por ejemplo, en el 23 premio y en una de las menciones, aparecen críticas análogas: disociación interior exterior e introspección respectivamente, pero en el primer caso se presenta asociado a imagen fuerte, y en el segundo a conjunto vasto y desarticulado: de allí el orden de los premios.

Con respecto a las desiciones del jurado, teniendo en cuenta las características absolutamente nuevas de algunos de los trabajos, debemos suponer que las elecciones debieron ser muy discutidas. Una prueba de esto es que ninguno de los cuatro premios se obtuvo por unanimidad, sino todos por mayoría. En la elección de la mayor parte de las menciones, en cambio los votos son unánimes.

El 1º premio tiene un voto negativo (Achaval Rodriguez)

El 2º premio es el mas discutido: tres votos negativos (A. Rodriguez, Clemente y Cottini).

El 3º premio, 1 voto negativo: (Billoch).

El 4º premio, 2 votos negativos (Suarez y Pando).

En los casos de los dos primeros premios, las objeciones parten de las tres personas más alejadas del debate arquitectónico. El 3º premio, no reviste gran interés: el arq. Billoch, vota a Alvarez.

En el caso del 4º premio, dos integrantes activos del debate arquitectónico se oponen a la arquitectura miesiana de Alvarez, que seguramente representa el eclecticismo y el prejuicio formal que la arquitecta Suarez criticaba desde la década anterior.

La coherencia de la arq. Suarez con los principios que sostenía en los '50, es total. También es coherente la actitud ortodoxa de A. Rodriguez votando el trabajo de Soto para los tres primeros premios, y a Alvarez para el 3º. No puede decirse lo mismo de los restantes jurados. El más llamativo es el caso del arq. Martín, formado en la más ortodoxa tradición racional: su arquitectura parece estar más cerca de Alvarez que de Testa o Solosna. La arquitectura Suarez manifiesta que los resultados se deben a su propia actuación como jurado. Es factible que ella haya resultado la figura clave, ya que es evidente que sus fallos son coincidentes con sus actuaciones, anteriores, como proyectista y crítico. En los '60 se encuentra en condiciones óptimas, al igual que todos los que inician sus actividades en la década del '50, dentro del sistema, para validar nuevos sistemas de valores.



## NOTAS

1. Secretaría de Aeronáutica de la Nación, La + Aeronáutica Nacional al servicio del país, Buenos Aires, Secretaría de Aeronáutica, 1948 pp. 71-76.
2. El relevamiento de concursos realizado para el presente estudio no es exhaustivo. Se han considerado los concursos publicados hasta el año 1960 en las Revistas de Arquitectura o en los boletines de Sociedad Central de Arquitectos.
3. Sociedad Central de Arquitectos, Nota editorial, Boletín Nº 3 (1956).
4. Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en, Problemas de estructuralismo, Mexico, Siglo XXI, 1967, p.136
5. Se utiliza el concepto de "ideologías" en sentido amplio, ya que en rigor no llegan a configurar cuerpos coherentes y sistemáticos de ideas.
6. Pierre Bourdieu, op.cit., p.136.
7. Esta definición vale para el concurso en 1950. El control de la legitimidad cultural no estuvo siempre en manos de la disciplina. En determinados períodos encontró una validación exterior (política, instituciones, promotor, etc.) de la cual fue liberándose en forma progresiva, en un intento por lograr el control autónomo del sistema.
8. Pierre Bourdieu, op.cit. p. 135-136.
9. Sociedad Central de Arquitectos, "Concurso para la Colonia de Vacaciones de la Federación Gremial de la carne, derivados y afines, Revista de Arquitectura (mayo-octubre) 1953, p.34.
10. Sociedad Central de Arquitectos, "Concurso de anteproyectos para la Cooperativa de Provisión de Industriales metalúrgicos Ltda.," Revista de arquitectura (mayo-agosto), 1954 p.48.  
Gastón Breyer, Alfredo Casares, Valerio Pelluffo, Odilia Suarez y Eduardo Sarrailh, "Comentarios sobre el concurso, Revista de Arquitectura, (mayo-agosto), 1954, pp.87-88.
11. El Arq. Ferrovía ocupó el cargo de asesor en varios concursos del momento, como el del Instituto Geográfico Militar (calificado como uno de los concursos de mejor organización), o el de la Cámara Argentina de la Construcción, y su actuación fue similar en todos los casos.
12. El subrayado es nuestro.
13. La integración de la Comisión de Asesoramiento y Consulta fue la siguiente:
  - Secretario: Arq. ADOLFO ENRIQUE STORNI, - Director General de Arquitectura y Trabajos Públicos del Ministerio de Educ. y Just.
  - Delegado de la Dirección General de Cultura: Escribano ENRIQUE GUILLERMO LAFFITE,
  - Delegado de la Biblioteca Nacional: José EDMUNDO CLEMENTE.
  - Delegado de la Sociedad Central de Arquitectos: Arq. EDGARDO POYARO.
  - Delegado de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires: Arq. LUIS MARIA CAMPOS URQUIZA.

- Delegado del Ministerio de Obras y Servicios Públicos y de la Secretaría de Obras Públicas: Prof. FELIX DELLA PAOLERA.
- Secretario de Actas: Sr. DANIEL A. SANTOS.

14. El subrayado es nuestro.
15. " " " " "
16. Sociedad Central de Arquitectos, "Concurso Peugeot", Boletín Nº 51 (1963).
17. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, Expediente Nº 144.202/60. Tema: "Concurso de anteproyectos: desarrollo, actuación y fallo del jurado, Nota firmada "Saturmino Segurola".
18. Expediente citado, a fojas 133. Nota firmada "Participantes anónimos".
19. Expediente citado, a fojas 172 y 176.
20. Revista Engineering News-Record, 27 de julio de 1961. Sección "Around The world", p.24. Según el expediente Nº 144.202/60, en informe del jefe de despacho los interesados en participar en el concurso dirigieron notas solicitando bases, informes y aclaraciones elevándose a setenta las de Argentina, veinticinco las de EEUU, dos de Uruguay, una de Turquía, una de Colombia y una de la URSS.
21. Expediente citado. Nota fechada al 30 de octubre de 1961, firmada por Ing. Julián Muro (pro-secretario) e Ing. Dante Ardigo, (presidente de Centro Argentino de Ingenieros).
22. Varios autores, "Concursos: opiniones", Summa Nº pp.93-100.
23. Mamfredo Tafuri, Concorso per il nuovi uffici della Camera dei Deputatti, p.9.
24. Joseph V Rundnut, "Las tres lámparas de la Arquitectura Contemporánea" en Revista de Arquitectura de Sociedad Central de Arquitectos (mayo-octubre) 1953, p.no enumerada.

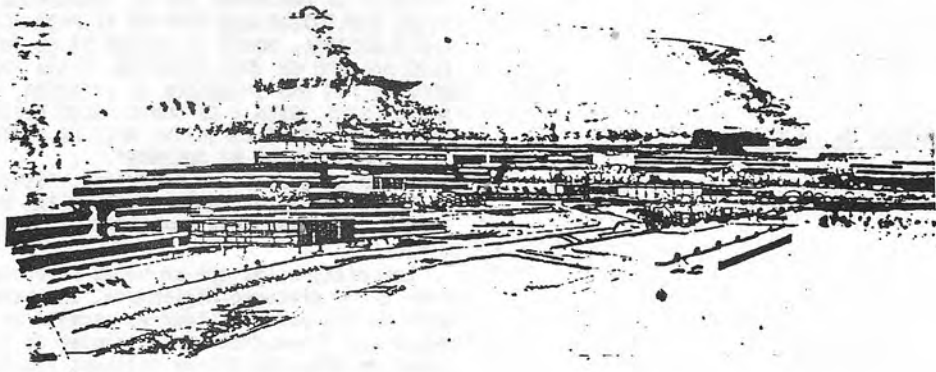
#### FIGURAS

1. Conc. de Anteproy. para la Federación Gremial de la carne, derivados y afines. 1953. 4º premio Arq. Claudio Caveri, Eduardo Ellis.
2. Conc. de Anteproy. Colonia de vacaciones para la Federación Gremial de la carne, derivados y afines (1953) 4º Premio, Arq. Claudio Caveri y Eduardo Ellis.
3. Conc. de Anteproy. para la Federación Gremial de la Carne, derivado y afines, 1953, 1er. Premio.
4. Conc. de Anteproy. para la Federación Gremial de la Carne, derivados y afine, 1953, 1er. premio Arq. Eduardo J. Sarrailh, Odilia E. Suarez.
5. Conc. de Anteproy. para la Cooperativa de Proveedores de la Industria Metalúrgica - Ltda, 1954, 1er premio.





4



5





PARTE III a

JORGE MELE

El proyecto tardo-romántico de la cultura

en La Argentina moderna

Re-lectura provisoria del discurso pronunciado por el Ministro de Educación, Doctor Luis R. Mac'Kay, en el acto celebratorio del sesquicentenario de la Biblioteca Nacional.

A la búsqueda de sus propios espacios, lugares y sitios; afirmándose con una dialéctica de continuidades y rupturas simultáneas; el texto del discurso signa inequívocamente la delimitación de sus ámbitos; denotando con absoluta claridad los márgenes de representación reservados para la institución de la arquitectura argentina.

De la lectura tripartita con que instrumentalmente se investigó el texto, surgieron algunas claves productivas de línea fuerza que oblicuamente trazaban las tramas inter-institucionales; sustentadas y portadas por agentes del campo intelectual de distintos niveles y peso funcional.

Sobre la base de la superposición de un esquema analítico que permite la decodificación del texto, se fragmentó el discurso en tres unidades significativas, las que ponen de manifiesto un diagnóstico de situación, un programa general y el agente ejecutante del mismo.

Diagnóstico: La diagnóstico se produce con referencia a algo, y este algo es un objeto, y este objeto es nada menos que la Biblioteca Nacional; la cual además de tener un peso intrínseco en el marco de su institucionalidad, tiene una operatividad funcional convalidada y legitimada por su ligazón a los comienzos de las instituciones, originadas con los resplandores del nuevo día en la gesta de Mayo.

Así desde los inicios, se van fijando las referencias positivas que habrán de vertebrar el cuerpo del ser en la cultura argentina. "LA BIBLIOTECA ES UN EJEMPLO DE LO QUE CREIAN AQUELLOS PATRIOTAS QUE HACIA FALTA PARA HACER UNA NACION ENTERAMENTE LIBRE: FUNDARLA EN LAS HAZAÑAS DEL ESPÍRITU, TANTO COMO EN EL CORAJE DE SUS EJÉRCITOS".

Planteado este punto de arranque abstracto, en el que se levantan las banderas de la nación libre, espiritualmente consustancial y materialmente consolidada en la dimensión aportada por el "coraje de sus ejércitos"; el apelar a Paul Groussac significará determinar el sujeto central, con referencia hacia el que se planteará la idea de un modelo de progreso que habría de ser puesto en valor actualizadamente, aunque no distinto su esencia.

Este planteo se concatena en principio con una cita de P. Groussac que por afinidad de circunstancia, opera reflejando un estado de cosas, las que irremisiblemente habrían de superarse para el logro de los objetivos: "MUCHAS DE LAS PERSONAS QUE ME ESCUCHAN HAN CONOCIDO LOS CUARTOS ESTRECHOS Y MACIZOS EN QUE SE HACINABAN, DESDE 1810, LOS ELEMENTOS ANTIGUOS Y NUEVOS DE NUESTRO CAUDAL BIBLIOGRÁFICO. LOS INFELICES LECTORES TENIAN QUE LUCHAR, LAS MAS DE LAS HORAS, CON LAS CONDICIONES DEPLORABLES DEL AIRE Y DE LA LUZ, QUE SI ES CASEABAN CUANDO ERA NATURAL, SE VOLVIA, CUANDO ARTIFICIAL, A LA VEZ ESCASA Y NOCIVA. HOY, QUE ENTRENAMOS, LECTORES Y

EMPLEADOS, UN VERDADERO PALACIO, PUEDO AFIRMAR A LOS QUE CON JUSTICIA SE QUEJABAN, QUE EL TRABAJADOR MAS ASIDUO DE LA ANTIGUA BIBLIOTECA ERA TAMBIEN EL PEOR ACOMODADO EN SU DESPACHO CLAUSTRAL, HORNO EN VERANO SI EN INVIERNO VENTISQUERO, PERO MALSANO EN TODA ESTACION. Y CON TODO NO HE PODIDO ABANDONARLA SIN UNA IMPRESION DE TRISTEZA, AQUELLA CELDA OSCURA, DONDE ENTRE JOVEN Y DE DONDE SALGO VIEJO, DEJANDOLA COMO IMPREGNADA DE MI ESPIRITU: ALLI HE VIVIDO, ESTUDIADO, ESCRITO LO POCO QUE DE MI QUEDARA"....

Luego agrega el propio Mc'Kay, "SIMILARMENTE, HOY, SOLO LA FIDELIDAD DE UN LARGO AFECTO O TAL VEZ EL TEMOR DE LA NOS TALGIA, PODRIAN VALER COMO PRETEXTOS PARA NO BUSCAR OTROS RECINTOS".

Las citas a las que se hacen referencia, marcan la sanción de un discurso higienista, que basándose en la inadecuación de los posibles lugares permita un proyecto que, superando las irremediables nostalgias de las pérdidas de los objetos de afección (léase antiguos lugares de trabajo donde el hábito y la costumbre, conviven afectivamente con las sombras de lo insano), asuma definitivamente una nueva condición.

Esta nueva condición evidentemente va a tener que ser de consolidación no precaria y se podría afirmar permanente. La serie de casos evidencia la búsqueda de soluciones; pero por sobre todas las cosas éste no era un caso común, la cultura tendría que tomar un nivel de representación a la altura de las circunstancias y no subordinado. Esta reflexión está desarrollada de manera absolutamente nítida: "NO DEJARIA DE TENER INTERES HACER UN RECUENTO DE LA CANTIDAD DE INSTITUCIONES NACIONALES QUE HAN DEBIDO INSTALARSE EN LOCALES CONSTRUIDOS PARA SERVIR OTROS PROPOSITOS. NO PODIA SER ESTE DESCUIDO UNA EXPLICACION DE LA PRECARIEDAD DE CASI TODAS NUESTRAS REALIZACIONES? UNA BIBLIOTECA EN EL EDIFICIO DE LA LOTERIA, UN BANCO EN UN TEATRO DE OPERA OTRO EN LA ANTIGUA LEGISLATURA. PERO MIENTRAS LAS ENTIDADES BANCARIAS TARDE O TEMPRANO TUVIERON EDIFICIOS PROPIOS, LAS INSTITUCIONES DE CULTURA SIGUIERON FUNCIONANDO EN LOCALES "PROVISORIOS". COMO SI NO SE SUPIERA QUE ENTRE NOSOTROS LO PROVISIONAL SUELE SER INDEFINIDO".

¿Pero todo esto cómo se produce? ¿Quiénes son los agentes? ¿Cuáles son las causas más profundas?: para todo ello las respuestas son obvias; "RECONOZCAMOS QUE MAS BIEN QUE EL PAIS CARECIO Y SIGUE CARECIENDO DE PREOCUPACION POR SU VIDA ESPIRITUAL.....UNA CRISIS ECONOMICA O POLITICA PODRA SER LA CONSECUENCIA DE UN MAL GOBIERNO, NUNCA LA CAUSA..... ESTA BUSQUEMOSLA EN TODO CASO EN LA DESHONESTIDAD, LA INEPCIA O LA INSUFICIENCIA INTELLECTUAL DE UN GRUPO O PARTIDO, POR QUE TODA CRISIS DERIVA SIEMPRE DE LA DEBILIDAD MORAL Y ESPIRITUAL DE LA SOCIEDAD".

Ante todo este caos qué hacer, ¿Cuál es el programa del proyecto? ¿Cuáles son sus ideas fuerza? ¿Cómo se ligan al continuum histórico? ¿Dónde está el centro agentes y sujetos protagonistas del desafío?

Programa

Nuevamente la historicidad del presente se anclará en los inicios de la institución, se encontrarán en el programa de Groussac las bases casi no modificadas del proyecto actual.

"EL UNICO PROGRESO EFICAZ DESCANSA EN EL PERFECCIONAMIENTO DE LO QUE EXISTE, Y ESTE PERFECCIONAMIENTO NADIE LO REALIZA TAN BIEN COMO EL QUE LO HA IDEADO; BRAZOS Y CEREBROS SON SOLIDARIOS; LOS QUE SIEMBRAN SON LOS QUE COSECHAN; Y NO RECUERDO GUERRA MODERNA EN QUE LOS PUEBLOS QUE COMPRAN SU ARMAMENTO HAYAN VENCIDO A LOS QUE LO FABRICAN. SI QUEREMOS, PUES, CONSEGUIR HOMBRES DE CAMPO Y DE TALLER, BUENOS SOLDADOS PARA CUALQUIER GUERRA, EMPECEMOS POR TENER HOMBRES DE LABORATORIO Y BIBLIOTECA; FORMEMOS EN ESTOS VERDADEROS GIMNASIOS INTELLECTUALES DE LA VERDAD ADULTA, POR EL ESTUDIO SINCE RO Y EL ESFUERZO ORIGINAL, AL GRUPO DIRIGENTE E INICIADOR, AL CUERPO DE JEFES QUE GANAN LAS BATALLAS". Esta cita enmarca y delimita una perspectiva de posible desarrollo en clave progresista, enfatizando tres aspectos: el poder de la idea como motor del hacer y del perfeccionar; la autosuficiencia de

Los pueblos basada en la capacidad de su propia determinación tecnológica y la explicitación de un dispositivo cultural que jerarquiza, estructura y plantea roles en la sociedad toda. Esto entonces tendrá que entenderse de la siguiente manera: sólo existirá fuerza de trabajo, reproducción de ella, control y regulación si existe un cuerpo que prevenga y oportunamente reprima si fuera oportuno disfunciones del sistema (sean éstas intrínsecas como extrínsecas) y en adaptar un grupo, dirigente, iniciador e intelectual, los cuales conjunta y coordinadamente resuelva el trazado de esta trama de poderes. No cabe ninguna que aquí habrían de formarse conductores, dirigentes, jefes.

Ahora bien, como este proyecto es temporalmente viejo, era preciso encontrarle su modelo actualizado, lo mismo que la figura ejemplar que hoy reflejara esos ideales y comportamientos afines, en el mundo de la cultura. El sujeto elegido es Jorge Luis Borges, en ese momento al frente de la Biblioteca Nacional.

Borges viene a condensar en ese momento toda una búsqueda de la cultura argentina (con actitud bifronte), alineada, que según los destinos prefijados, mira simultáneamente hacia afuera y hacia adentro, hacia adelante y hacia atrás. -- Porque este maestro nuestro de la literatura ha hecho volver los ojos de los demás países a la Argentina y él mismo ha contribuido a la universalización de la cultura en el país: "EL CASO DE BORGES, ES ADEMÁS, EL MUY INFRECUENTE DEL HOMBRE ENTREGADO POR ENTERO A SU VOCACION. SI LE DEBEMOS EL PRESTIGIO DE NUESTRAS LETRAS EN EL EXTERIOR, LE DEBEMOS TAMBIÉN EL ACERCAMIENTO DE TANTA LITERATURA DE OTRAS LENGUAS QUE, EL DISTINGUIÓ CON AGUDEZA Y DIFUNDIÓ CON FERVOR".

Posteriormente se comenzó a dibujar un perfil de coexistencias, EN EL CUAL EL SUJETO HUMANO, el intelectual y el artista encuentran su amalgama, nuevamente en la persona de Borges, forzando así un paradigma (digno de imitación).

"BORGES HA ASUMIDO SIEMPRE CON CORAJE LA EXISTENCIA DIFÍCIL DEL INTELLECTUAL Y DEL ARTISTA, EN ESTOS TIEMPOS EN QUE SE EXALTA-CREO QUE EQUIVOCADAMENTE-LA PERSONALIDAD DEL HOMBRE DE ACCIÓN; AHORA QUE LOS DATOS PRETENDEN DESPLAZAR A LAS IDEAS, LA INFORMACIÓN A LA LECTURA, LA REALIDAD A LA IMAGINACIÓN. NECESITAMOS HOY MÁS QUE NUNCA UN MARGEN SUFICIENTE DE TIEMPO Y SILENCIO QUE NOS RESTITUYAN LA CAPACIDAD DE ESTAR ATENTOS A LA CREACIÓN ARTÍSTICA. NECESITAMOS HOMBRES, QUE COMO BORGES SIGAN TENIENDO FE EN EL UNIVERSO DE LOS LIBROS Y PIENSEN QUE, CONSTRUIR UNA BIBLIOTECA ES UN BUEN PUNTO DE PARTIDA PARA REHABILITAR A UN PAÍS, CUYA DECLINACIÓN NO ES SOLAMENTE MATERIAL". Aquí el programa con toda contundencia afirma el valor intrínseco y positivo de los intelectuales y artistas; sus ideas, lecturas e imaginación.

Se define el porqué de la necesidad de los espacios propios para el desarrollo del intelecto (tiempo-silencio y creación artística). Porque en esos espacios, este tipo de hombre (que deberá parecerse a Borges), podrá nutrirse capacitándose "para rehabilitar" al país que padece material y espiritualmente. Queda tendida la línea con Groussac.

Planteados el programa, fijado el modelo manifiestamente romántico (1), sólo queda dilucidar quienes lo llevarán a cabo.

#### Ejecutantes del modelo

"YO QUIERO HOY COMPROMETER LA PALABRA DEL GOBIERNO EN LA EJECUCIÓN DE ESTA OBRA QUE POR DISMINUIDA QUE ESTE NUESTRA ECONOMÍA, NO DEBE SER POSTERGADA. LA CONSTRUCCIÓN DE LA BIBLIOTECA TIENE QUE SER LA RESPUESTA A QUIENES DUDEN DE NUESTRA PREOCUPACIÓN POR EL FUTURO ESPIRITUAL DE LOS ARGENTINOS". Estas frases hablan por sí solas, el gobierno habría de comprometerse, pero específicamente se dice "ejecución", se da por entendido perfectamente la respuesta por parte de los proyectistas; pero ante la duda de su construcción se levanta la voz del compromiso (2), enarblando así este probable logro contra aquéllos que abiertamente acusaron a ese gobierno de marxista y materialista (3).

A través de una dialéctica de oposiciones, se fueron definiendo algunas categorías que iban a representar las ideas de fuerza de sustento para los ejecutantes del modelo.

"LA TAREA DE GOBERNAR, DE POR SI ARDUA Y COMPLEJA, SE ENTORPECE AUN MÁS CUANDO SUBSISTE LA INERCIA DE UN LARGO DESORDEN, CUANDO LA NECESIDAD DE REPARAR LO QUE ESTA ROTO IMPIDE INICIAR EMPRESAS NUEVAS. NOS PROPONEMOS POR EJEMPLO, CONSTRUIR NUEVAS ESCUELAS Y AL POCO TIEMPO ESA DETERMINACIÓN QUEDA RELEGADA ANTE LA URGENCIA DE PREVENIR EL DERRUMBRE DE LAS QUE AUN TENEMOS. ES QUE EN UNA SITUACIÓN CRÍTICA TODOS LOS PROBLEMAS SE VUELVEN PERENTORIOS. GRADUALMENTE LO AZAROSO SE VA IMPONIENDO A LO PREMEDITADO Y EL HOMBRE PÚBLICO TIENE QUE RESIGNARSE A UN QUEHACER IMPREVISIBLE. RESCATAR ENTRE ESE DESORDEN SIQUIERA EL ESQUEMA DE SUS INTENCIONES REQUIERE YA NO SOLAMENTE UNA DECISIÓN ENERGICA SINO UNA INMENSA CAPACIDAD DE CONCENTRACION".

Naturalmente, algunas ausencias se hacen presentes y se plantean como estructurantes de nuevas cadenas de signos puestos en juegos para desentrañar la realidad. A la inercia se le opondrá la actividad; al desorden el orden; a lo azaroso lo premeditado; se ahondará en el desorden tras la búsqueda de estructuras subyacentes que permitan lo previsible. Pero para que todo esto sea factible, es preciso tener capacidad de decisión y concentración.

Cerrando el discurso surge la contradicción más notable de todo este proyecto: "HAY ALGUNOS OBJETIVOS EXCEPCIONALES QUE VAN QUEDANDO AL MARGEN DE CUALQUIER POLÍTICA AZAROSA Y LLEGAN A HACERSE OBSESIONANTES PARA EL HOMBRE DE GOBIERNO. UNA DE ESAS OBSESIONES ES PARA NOSOTROS LA BIBLIOTECA. Y QUIZAS SEA POR EL HECHO DE TRATARSE DE UNA OBRA DESINTERESADA QUE SINTAMOS SU REALIZACIÓN COMO UN IMPERATIVO".

"YO LE PIDO A TODOS LOS SECTORES DE LA CULTURA ARGENTINA QUE INVIERTAN SU CAPACIDAD EN ESTA HERMOSA EMPRESA. Y LE AGRADEZCO A USTED BORGES QUE, HAYA COMPROMETIDO TODO SU TALENTO Y SU PASIÓN CREADORA EN UNA OBRA QUE, ACASO NO SEA LA "BIBLIOTECA INFINITA" DE SUS LUCIDAS FICCIONES PERO QUE, AL MENOS SERA UN ALBERGUE DECOROSO PARA LA INTERMINABLE MEMORIEDAD DEL PASADO. ESTOY SEGURO QUE LA SUMA DE TANTOS ESFUERZOS Y LA AYUDA DE DIOS VAN A TROCAR MUY PRONTO NUESTRA ESPERANZA EN UNA NUEVA BIBLIOTECA NACIONAL".

Con todas las explicitaciones anteriores (salta a la vista) que esta obra es desinteresada y cuyo real imperativo, era (de ahí en más) hacer hablar a la institución de la cultura en nuestro país; afianzando de manera definitiva, concentrándolo, representándolo, elevándolo a la categoría de mito, al dispositivo de control de acceso a la "memoriedad del pasado".

Sólo podrá tener acceso a los archivos contradictorios de las memorias sociales, aquél que haciéndose eco del ideal romántico del héroe como conductor, líder o dirigente, integre la elite redundante de los que podrán hablar sin ser hablados, aquéllos que se sepan mover en el difuso mundo regido por el principio de las contradicciones. Para el resto, para los que serán hablados, sólo queda la posibilidad poco probable de la lucha contra los principios de la no contradicción y el acceso a los niveles del recuerdo (4).

Quedan delimitados los márgenes de representación con los que el sistema de concurso, como parte de los dispositivos de la Arquitectura como Institución, deberá encontrar sus espacios para hablar.

- Quienes dicen como la Institución de la cultura debe ser representada son Mc'Kay, Borges, Groussac.
- ¿Cuál es el espacio de la cultura?: Aquél en que la idea de centralización y dominio planteen una serie de jerarquías ordenadoras, lugar de la imaginación creadora, control de las memorias, matriz de las conciencias.
- ¿Cuál es el tiempo histórico de esta operación? El de la modernidad del proyecto desarrollista de cultura.
- ¿Cuál es el ambiente a configurar? El de la metrópolis.
- ¿Quiénes son los destinatarios? Las clases dirigentes.

Las afirmaciones anteriores suponen la existencia de interlocutores válidos capacitados para responder con idoneidad a esas cuestiones.

- Fué necesario la existencia de un proyecto alternativo.



vo a las experiencias anteriores. Produciendo rupturas y cambios de significados en las disponibilidades figurativas hasta ese momento.

- Asumir el carácter de edificio símbolo que, entre líneas se estaba pidiendo para monumentalizar este hito cultural.
- Definir nuevas técnicas y lenguajes para poder operar con un dispositivo que permitió abrir un espacio autónomo, disciplinar con una nítida identidad institucional ante las otras áreas del campo intelectual.
- Apelar al concepto de idea totalizadora como leit-motiv portante de las nuevas configuraciones arquitectónicas.
- Exacerbar las estrategias basadas en el gestualismo para producir la contundencia formal necesaria para lograr el "efecto de shock", única instancia posible de la pausa ante la mascarada metropolitana.
- Pérdida la mimesis de la figuración clásica, instrumentar la analogía como método de las semejanzas para representar al nuevo orden.
- Ganar la batalla para la fantasía y la imaginación, en la cual las ideas de totalidad actuarían como con fin y refugio de la cualidad del trabajo intelectual.

De esta manera aquel trabajo que resultara ganador legitimaría las nuevas aspiraciones del campo intelectual produciendo una representación arquitectónica adecuada a los sistemas de la cultura.

Se cerraba el dispositivo de la arquitectura que habría de sancionar definitivamente la modernización de la cultura.

Las estrategias de configuración del ambiente construido en la Argentina se redefinieron por nuevas técnicas y lenguajes, sustentadas por Instituciones que se intentaron revitalizar, protagonizadas por sujetos específicos, que fueron protagonistas activos de todas estas historias.

#### Hablándole a los arquitectos

Re-lectura de la charla pronunciada por el Director General de Arquitectura y Trabajos Públicos, Arquitecto Adolfo Enrique Storni, por LRA Radio Nacional.

El texto de esta charla, marca los signos del momento de la mediación; el sistema de concursos como nexo inter-institucional tuvo en el Arq<sup>o</sup> Storni al sujeto indicado para la traducción del mensaje político y cultural del discurso de McKay al "decir" de los arquitectos.

El que fue quien explicitó los márgenes de representación con los que los proyectistas deberían moverse, marcó los límites de las elecciones, señaló el lugar y reclamó la imaginación creadora.

#### Diagnóstico:

En realidad, como esta charla fue hablada previamente por el discurso del Ministro de Educación, todo cuanto se podía decir como resultado de un estado de cosas, acerca del por qué? Una Biblioteca Nacional, había sido dicho.

Lo que si se manifestó ya, fue su vocación basada en iniciativas y voluntades tendientes al bien, curiosa y formalmente coincidentes con el año del sesquicentenario de la Revolución de Mayo.

Finalmente planteó la ya consabida referencia al inicio, pero rápida y en forma sintética como para pasar rápidamente a las razones que convalidarían el programa.

#### Programa

"PRECISAMENTE PARA QUE NO MUERA Y REVIVA EN LA CLARINADA HISTORICA DE RESURGIMIENTO QUE NOS TOCA VIVIR, HEMOS DE ENCARAR EL "EDIFICIO PROPIO", AQUEL ELEMENTO SI NO ESENCIAL, PERO SI NECESARIO QUE ALMACENARA, RESGUARDARA Y HARA FRUCTIFICAR SU PATRIMONIO DEL SABER, DEL SENTIR Y DE IMAGINAR, Y SU ALMA: NACIDA E IMPREGNADA CON LA PATRIA MISMA, MODULADA EN SU MISMA TRAYECTORIA Y PREPARADA TAMBIEN A SUMAR SU VOZ-HECHA DE ESPIRITU, CULTURA Y FE-A LA VOZ SIEMPRE MAS VOCINGLERA Y DENSA DEL QUEHACER MATERIAL".

Todo lo abstracto y espiritualista de este párrafo no deja de trasuntar las entrelíneas que afirman con precisión: 1) que se ha ganado una batalla, a partir de la cual la salida inequívoca del "resurgimiento", permitirá salvar de la muerte y revivir para nuestro presente protagónico el edificio de la cultura, ahora posado sobre la barbarie.

2) que este edificio será el ámbito por excelencia donde morarán el saber, sentir y el imaginar; aquí faltan dos términos importantes de la experiencia humana, el hacer y el placer.

3) que desde ese momento en adelante, el espacio de la institución de la cultura tendrá su representación, con una autonomía relativa para hablar a las demás instituciones y sumarse (entiéndase bien, ni consustanciarse, ni integrarse, sumarse) como campo delimitado, acotado a las ruidosas prácticas del "quehacer material".

Esto puede desarrollarse de la manera siguiente: en realidad los espacios del saber cultural son tan específicos que, poco y nada tienen que ver con los espacios del quehacer concreto, lo más que se puede pretender es que coexistan que, se yuxtapongan o que en determinadas circunstancias históricas colisionen; pero que, en sí, no son integrables. Sólo son coordinables, mediante dispositivos de regulación, sometidos al juego de estrategias probables y/o posibles del poder.

La constitución misma de esa voz que tendrá que hablar en voz alta, está tensionada por una superposición de áreas de dominio sobre el campo cultural; inequívocamente esto se denota en la alusión manifiesta al poder de la Iglesia y su ingerencia en los problemas de la cultura.

Más adelante plantea la cualidad implícita de la operación a llevarse a cabo, y de alguna manera, enfatiza el honor que significa el que recaiga en los arquitectos la realización de tan magna empresa. "CONCEBIR Y PROYECTAR EL NUEVO EDIFICIO PARA LA BIBLIOTECA PUBLICA, PRIMITIVA DENOMINACION DE LA ACTUAL BIBLIOTECA NACIONAL, PARA QUE MANTENGA LO QUE HAY EN ELLA DE VIEJO Y TODO LO QUE SIEMPRE TUVO DE NUEVO, ES LA OPORTUNIDAD QUE SE OFRECE A MIS COLEGAS ARQUITECTOS, AGREGANDO A ESA OPORTUNIDAD EL HECHO INDISCUTIBLE DE SU EMPLAZAMIENTO UNICO EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES POR EL MARCO Y CARACTERISTICAS DEL LUGAR ELEGIDO".

Fue lanzada al campo intelectual de los arquitectos la dialéctica de lo nuevo y lo viejo, como opciones posibles de dilucidar intelectualmente. Luego caracteriza enfatizando lo extraordinario del tema por los valores que puede llegar a representar en función de su posición respecto a... (léase lo nuevo, lo viejo) un emplazamiento y un lugar único. Por primera vez en los discursos oficiales se hace referencia al sitio, su importancia y toda su carga del pasado (1).

Cuando precisa las condiciones del lugar, prefigura nítidamente un perfil, que de ser correctamente interpretado indicaría a los proyectistas pautas muy concretas para la resolución del tema en su dimensión general ante el paisaje natural y la ciudad. "Desde su arbolada barranca que cobija el recuerdo de Ruben Darío, el poeta de América; se denomina el Paseo de la Recoleta, la Plaza Mitre, los estanques y jardines vecinos, y por el abra milagrosa de nuestra ciudad de mediana enmarcadas por el Museo de Bellas Artes y las casas de Palermo Chico se divisan las entrecruzadas tramas de las vías férreas, el puerto, el río... Ese río color de león que cantara nuestro Lugones".

"EN ESE-AMBITO: JUNTO A LA CIUDAD, SOBRE LOS CAMINOS DEL COTIDIANO IR Y VENIR, ABIERTA LA VISTA AL MAS ALLA DE OTRAS TIERRAS Y OTROS MUNDOS, ASENTARA SU FABRICA EL NUEVO EDIFI-

CIO; SU ARQUITECTURA DEBERA HACERLO UTIL A TODOS Y AMBIENTAR LO COMO UN SECRETO RETIRO RECOLETO. ASI FUERON LAS DOS PRIMERAS SEDES, MALOGRANDO LAS ESTRECHECES E INCOMODIDADES QUE TÓDO CRECIMIENTO PRODUCE; ASI TAMBIEN DESEAMOS QUE SEA LA FUTURA".

Fijada la posición concreta del edificio, éste estará junto a la ciudad pero no en ella, ni se mimetizará con ella. Tendrá su propia entidad, cuyo principal atributo sea quizás el poder ver la universalidad de lo "otro".

Nuevamente se pone de manifiesto la tendencia bifronte con todo su poder, abrir hacia el río y la ciudad, urgar desatinos en otros lugares y en el nuestro propio.

Tras acentuar el carácter de utilidad de la arquitectura, con lo cual prescribe una manera del hacer disciplinario, vuelve sobre el tema del ambiente para indicar en la analogía del "sereno retiro recoleto" el tono de la obra.

En los cinco párrafos siguientes, plantea ya un ordenamiento técnico-jerárquico del programa de necesidades, fijando los tres elementos esenciales del tema, en este orden de importancia, depósito, sala de lectura y sala de referencia (a este último se le adjudica el rol de ser el nucleador de las actividades generales).

#### Ejecutantes del modelo

"HACIENDOME ECO DE TAN PLAUSIBLES PROPOSITOS QUIERO AHORA DIRIGIRME ESPECIALMENTE A LOS ARQUITECTOS Y URBANISTAS DE MI PAIS, A MIS COLEGAS, A LOS QUE SIEMPRE VIVIMOS ENSONADOS CON UN MUNDO DE CASAS Y CIUDADES MEJORES, PARA INVITARLOS Y EXHORTARLOS A PARTICIPAR EN EL CONCURSO QUE ESTAMOS PREPARANDO, A QUE PROFUNDICEN EL TEMA, A QUE PREPAREN SUS CAPACIDADES, A QUE SE COMPENETREN DEL ESPIRITU TRASCENDENTE DE AQUELLA BIBLIOTECA PUBLICA DE 1810, PARA QUE ESTA DE 1960 SEA EJEMPLO, SATISFACCION Y ORGULLO".

Arquitectos y urbanistas, constructores de mundos mejores, fueron llamados a tensar la cuerda que uniría los dos puntos de un arco hipotenso, prácticamente desde 1810. A toda la carga del desarrollo técnico-económico que coordinaba la estructura desarrollista era imprescindible agregarle un plus de cualificación que identificara a otros sectores de la cultura y que además dibujara el trazo continuo de la "fuerza" del espíritu trascendente desde los inicios de la institución hasta el presente. Aún cuando nunca hubiera quedado debidamente determinado con qué claves debería entenderse esa apelación constante y continua a lo metafísico.

En los análisis anteriores, Storni, planteó claras respuestas e indicó estrategias inequívocas.

- Asumir la idea de un edificio símbolo que, monumentalizó el evento cultural.
- Recortarse como figura unitaria, para poder ser leído con toda claridad y autonomía, permitiendo la impresión del signo inequívoco.
- Propender a la salvaguarda de los valores vegetales del sitio.
- Estructurar la tripartición programática de las unidades funcionales, la que permitió, enterrar depósito, la definición de la sala de referencias como nexo y las salas de lectura sobreelevada.
- Representar un nuevo orden para la ciudad, con una nítida idea del papel tecno-predicativo del edificio, ante la ausencia del llamado lógico.

#### Clasificación

En una primera observación de los trabajos presentados puede parecerse dificultoso intentar un proceso de clasificación racional ante la aparición de tantas tendencias encontradas con posiciones ideológicas, experiencias y lenguajes absolutamente divergentes.

¿Qué criterios tomar entonces como punto de partida para dilucidar este marasmo de desencuentros, sino la posición en que los proyectos se colocan frente al tema de las bases y los discursos de Mc'Kay, de Storni? Y no hablamos de la posición en que los proyectistas se colocan sino al verdadero rol que juegan sus propuestas arquitectónicas frente a un requerimiento

determinado.

Ahora bien, a partir de esta propuesta inicial pueden surgir otras preguntas que amplían e incorporan otras variables del problema, pero en nuestro caso de análisis particular que tiende a lo específicamente arquitectónico, la más importante es la que trata de determinar cuáles son los medios y las estrategias de las que se valen los proyectistas para arribar a tales resultados y qué implicación tienen estas estrategias dentro del desarrollo posterior de la disciplina.

La primera de las preguntas entonces puede darnos una clasificación necesaria en una primera etapa de análisis, pero que puede parecerse frágil y esquemática a la luz de una investigación más profunda....

Dos son los grandes grupos en que aparentemente podemos dividir los proyectos analizados, aunque sólo pocos puedan colocarse a las márgenes de esta división mientras los demás fluctúan acercándose o alejándose de algunas de estas variables:

1) Aquellos que desde posturas arquitectónicas ortodoxas ligadas a los presumibles presupuestos del movimiento moderno dan respuesta autónomas al tema que las bases y el concurso parecen proponer, apareciendo la mayoría de las veces actuando desde un forzado anti-monumentalismo que trata de minimizar en lo posible los contenidos simbólicos del tema prefiriendo una retórica plena de anécdotas y desviaciones absolutamente anti-metropolitanas.

2) Aquellos que ubicados en la realidad más cerca del formulismo de los últimos 50' atacan la tarea de construir edificios con una alta carga simbólica y un grado de gestualidad casi absoluta desafiando de esa manera las convicciones y certezas en que, se basan en ese momento los mecanismos ideológicos de la disciplina, pero acercándose eso sí, a las preguntas que desde fuera parecen requerirse a la arquitectura...

Entender el desarrollo de la arquitectura en la Argentina moderna, en este preciso momento histórico, es entender la dialéctica de su propio proceso como Institución y la relación con las vanguardias europeas.

La lectura de la trama de las mismas es la que, en definitiva puede darnos alguna certeza con respecto a una realidad que puede parecerse confusa en un primer momento pero que, se aclara a medida que podemos ahondar en se con sabido juego de adhesiones y renunciaciones, las más de las veces lo suficientemente inconsistente que parece caracterizarnos.

Los proyectos aquí agrupados en parte reafirman esa condición que es casi inevitable antes de los 60' y aún más hoy, frente a la crisis y reacomodamientos que sufre la disciplina.

¿Por qué clasificar?

Por la necesidad de dotar de un orden inicial, la estructuración probable del discurso. Para evidenciar la posibilidad de su vulnerabilidad, puesta en crisis no definitiva, "deconstructora de realidades comprobables". Proyecto que se basa en una producción de significados que "a partir de los rasgos significantes de los eventos" pueda poner un sentido en relación al establecimiento de diferencias.

Clasificación cuyo límite es el de la descripción crítica articulada en la pluralidad interpretativa de genealogías de valores.

Clasificación que no intenta comprender, sino seccionar, sin intentar acercarse a una verdad absoluta y universal; que nos habla de historias escritas en plural.

Clasificación que nos permitirá su propio cuestionamiento, demostrando que definitivamente las búsquedas de certezas necesarias, basadas en la plenitud y coherencia, no son más que las máscaras de las contingencias del desarrollo histórico.

¿Qué clasificar?

Objetos arquitectónicos, construcciones formales que devienen signos, configurantes y representativos de precisas estrategias.

Modelos e ideas, cosmovisiones, utopías e idealizaciones, que los proyectistas materializan mediante el



complejo proceso de la generación de la imagen arquitectónica.

Objetos que sin pretender reunir la totalidad de aquellos que se han presentado a concurso, nos permitan trazar el dibujo posible que nos explique la trata de relaciones de una probable verdad histórica, sus intereses, contradicciones, renunciaciones y ausencias.

Se ha trabajado con los anteproyectos que, se han podido recuperar, premiados y no premiados, posibilitando una construcción interpretativa provisoria determinada por la transitoriedad del propio discurso crítico, ante la perspectiva de su propia puesta en crisis.

#### Los antimonumentalistas

En este grupo de trabajos, encontramos lo que no interpretaron toda la exacerbada necesidad de representación, que en los mensajes previos y discursos se había puesto de manifiesto.

Anteproyectos que resueltos desde una especificidad disciplinar alineada según los lenguajes posibles del movimiento moderno, dan una respuesta que podríamos tildar de provinciana. Que no entendieron qué se trabajó sobre la metrópolis, en base a la creación de un preciso dispositivo, y que estos dos principios debían llevar forzosamente a una crisis en el uso de sus propios instrumentos, ante la posibilidad del reacomodamiento que se les propuso.

Palabras que no dicen, ya gastadas por el silencio constante de la referencia unilateral a los modelos externos. Palabras reducidas a la pura expresión de su elocuencia autónoma. Palabras del mundo del arquitecto que encerrado en su propio murmullo interno, no dejan oír los mensajes de la realidad cambiante y compleja.

Silencio absoluto hasta la casi ausencia, en el anteproyecto de Mario Roberto Alvarez, reminiscencia tardía de las arquitecturas de la "glasskultur", peligrosa afirmación de neutralismo ante la virulenta propuesta de la espiritualización cultural; contundente afirmación de una respuesta técnica, demasiado comprometedor como para ser premiada en primer término. Fig. 1 y 2.

Total provincialismo, en el "achaparramiento" del Arqº Leiro quien en una pretendida búsqueda Alvar Aaltiana, se ubica en las antipodas lo que podríamos denominar como representativo y monumental. Su poética romántica y general, contrasta abiertamente con la celebración del complejo ideal pergeñado por la intelligentzia desarrollista. Fig. 3.

La confusa identidad temática propuesta por Borthagaray, en un anteproyecto que bien podría ser una escuela u otro establecimiento afín, pero jamás, una Biblioteca Nacional.

Trabajo que evidencia las bondades de unos juegos de lenguaje, que sólo puede hacer referencia a sí mismo, con una poética Rudolphiana, que no alcanza a concretar inconsciente monumentalismo. Fig. 4 y 5.

Y un trabajo que patetiza el drama de la ideología moderna, aquél que sabe donde está la clave de los llamados, pero que la tiranía de la filiación no le permite "rasgar los velos de maya", la ilusión y genera una propuesta de equívoco monumentalismo, sólo referido por el tema de la gran dimensión, no alcanza para concretar las múltiples y complejas lecturas que supone la dimensión simbólica del signo arquitectónico.

La relación inversa de centro y periferia (depósito-sala de lectura) como mera respuesta funcional hecha por la borda las apetencias idealmente clásicas de la utopía del desarrollo de la cultura. Soto y Rivarola, son los que más se acercaron en este paquete temático, a la respuesta pedida. Dejando con este anteproyecto planteada la duda referente a la adecuación de cierta modernidad, ante los compromisos de la representación. Fig. 6 y 7.

#### Los monumentalistas

Son los anteproyectos que si lograron interpretar la búsqueda de representación, implícita en los discursos de Mc'Kay, Storni.

Trabajos que se ubican desde angulaciones distintas y con estrategias formales diferentes para el logro del ideal cultural en juego.

Clasificación ésta que inmediatamente después de planteada, entra en crisis subdividiéndose en tres por la diversidad e inconciliabilidad de las poéticas puestas en juego.

La monumentalidad, casi tradicional, en sentido Corbusierano, apelando al lenguaje de la racionalidad grandilo cuente ya desarrollada en Chandigarh. Caracteriza el trabajo del arquitecto Luis Morea. Fig. 8 y 9.

Una monumentalidad metafísica, indudablemente influenciada por los reflejos de Brasilia y la cercanía de Amanio Williams, en el caso del anteproyecto del arquitecto Silva. Fig. 10 y 11.

En este grupo, los instrumentos de la racionalidad aparecen templados con la discreción propia de las posibilidades del sistema que los sostiene, aunque sin dramatizar y sin hacer entrar en crisis sus propias herramientas. Trabajos que dan respuesta en la clave sugerida, pero que todavía reposan en la certidumbre de su propia coherencia autónoma.

En otro espacio de tiempo, mirando definitivamente hacia atrás, al pasado, a una historia posible, indeterminada y de raíces inciertas. El anteproyecto de Claudio Caveri evoca, monumentalizando las formas de una perplejidad, la del retorno, quizás eterno retorno al zigurat, al túmulo. A los ancestros de la memoria. Construcción de una idea de Biblioteca en la ciudad del tiempo inverso, máscara del antiprogreso, muerte de la técnica, poética nostálgica que no puede más que evocar sólo una autobiografía. Fig. 12.

En afinidad con el anterior, la propuesta de Solsona, patentiza en el gesto abrupto de la operación fantástica, las claves de la batalla figurativa que se terminaba por definir. Ruptura total y definitiva con la técnica para el logro de la imagen innovadora, apoyada en la aceleración impelida por un instrumento que usado como estrategia de totalidad, desplazaría la especificidad de las manipulaciones cerradas del oficio, las laberínticas precisiones de las teorías; esto es el gestualismo entrando y dominando mediante la analogía, la capacidad de configuración del proyecto arquitectónico. Sin embargo, toda esta contundente afirmación de dirección progresista, se sustenta en la contradicción del adoptar un referente (que como más adelante será explicitado) hunde sus raíces en el controvertido mundo del simbolismo sagrado, arcaico y remoto. Lo cual como mecanismo referencial adoptado lo ubica en una sintonía similar a la de Claudio Caveri. Fig. 13.

En el tercer subgrupo, el anteproyecto de Testa, Bullrich, Cazzaniga, se afirma con total nitidez, tenso hacia el futuro, articulado sobre la base de una exacerbación instrumental racionalista, apoyada con menor fuerza que Solsona en el recurso gestualista, pero igualmente apelando a él, cuando es necesario, cuando fué necesario, hacer estallar la imagen dialéctica del paisaje urbano tradicional y el carácter de la inserción de un edificio significativo, con una lectura moderna. Fig. 14.

#### Los límites de la falsa heterotopía

El anteproyecto presentado por el Arqº Leiro, manifestó a través de su conformación arquitectónica, el valor por él asignado a la mimesis. Una clase de mimetismo que pretendió recuperar los jardines existentes para la gente; tenía que haber más gente y menos libros, en una atmósfera donde el edificio no tenía que parecerse a otros edificios ni a otros objetos, sino que tuvo que pasar desapercibido. Ser anónimo y carente de identidad.

El símbolo que se pedía para la metrópolis, no fué per

cibido; en su lugar se planteó un recorrido peatonal natural, que sirviera de justificación como llegada a la Biblioteca.

Claramente la estrategia empleada se autodenunció como carente de compromiso real. Ya que la elección de ligarse tan sólo a la naturaleza y el programa de necesidades como vehículos de sustentación de la forma, arrojó un saldo arquitectónico reductivo, absolutamente carente de contundencia.

El recurrir al amontonamiento, cuasi-articulado, de las partes constituyentes para la definición del "todo unificado", el anteproyecto logra una apariencia informe, como un distante reflejo iconográfico del centro cultural de Wolfsburg de Alvar Aalto y el palacio de congresos con sala de conciertos en Helsinki.

Apariencia de desorden. Desorden, en el desorden, ante la necesidad de la afirmación cultural, la única respuesta posible que esta línea de la proyectación pudo plantear fué la de aferrarse con todas sus fuerzas a la naturaleza, la poca naturaleza del lugar tapándola con su pretendida intencionalidad de mimesis. Fig. a y b.

Pero aún más allá de esta primera aproximación a través de este juicio de representación; el anteproyecto en cuestión muestra los límites de la traspolación iconográfica que los referentes sugieren. Como poética arquitectónica esta manera del hacer, necesita un sistema que la soporte y la estructure. Este sistema es el de las heterotopías: "aquél peculiar sentido del orden, en el cual fragmentos de un determinado número de coherencias, brillan por separado sin una ley común que las unifique. Aquél orden en que el racionalismo occidental desconfió calificándolo en términos peyorativos como desorden".

"Esta palabra debería ser interpretada en su sentido literal, es decir, aquél estado en que las cosas o hechos se hallan asignadas, ubicadas, posicionadas de manera tan diferente unas de otras, que es imposible detectar un locus común a todas ellas". Una lectura rápida de las plantas nos demuestran la inexistencia de los principios antes mencionados y en definitiva, sólo una idea totalizadora particularizada por lo icónico.

### La exasperada articulación del racionalismo

Como un escrito mítico sobre los fragmentos de las vanguardias, constituyéndose como una heteropatía del tiempo se resolvía una de las respuestas posibles al discurso del doctor Mc'Kay, encontrando a los espacios históricos de la cultura su lugar de representación.

Asumiendo en pleno el nuevo proyecto de la modernidad, la contestación fue la de definir un singular e irrepetible edificio el cual reflejara la progresividad basada en el impacto inmediato, producto de un formalismo contundente, por tanto de una elaborada configuración objetual. (fig. 17).

Se generó una forma arquitectónica singular que acentuó el principio de discontinuidad del tejido urbano (fig. 18), constituyéndose en el lugar "otro" característico, centro, figura; protagonista significativo de un paisaje y una silueta urbana tradicional que vió alterarse para siempre su fisonomía.

Un ambiente que se configuró a través de lo monumental y simbólico, imponiendo el tema de

La gran dimensión como principal aunque no determinante argumento de presencia.

Procedióse con la inversión de las relaciones tradicionales de los edificios institucionales existentes en el lugar; la tripartición se vertebraó inversamente, de tal manera que se produjo una ruptura estructural-sintáctica y semántica que la hicieron ser diferente, subvirtiendo los principios de certidumbre transhistóricamente asimilados.

El proyecto de la ciudad vertical de la cual se planteaba aquí, cerró un arco histórico para comenzar una línea fuerza de desarrollo afirman en voz alto de la invención formal apoyado en el mito de la creatividad constante y la novedad.

Tratando de indagar con mayor profundidad esta construcción, es preciso recurrir a determinados instrumentos que permitan explicar para hacer transmisibles "el o los modos" de producción formal que oblicuamente atraviesan las palabras eternizadas de los objetos arquitectónicos.

Genealogías, estrategias y nociones forman el campo de las herramientas con las cuales es posible construir objeto y proceso simultáneamente para hacer estallar sus significados, evidenciar contradicciones y denunciar ausencias.

A través de las genealogías es posible determinar la pertenencia a una tradición transhistórica del operar, hablando del campo estrictamente sintáctico y semántico. Determinar las "formas tipos" 2 sobre las que se va a trabajar las operaciones posibles sobre ellas.

Pero en otro nivel las genealogías del pensamiento, permite establecer la ubicación dentro del campo intelectual, de los agentes y sujetos; su relación posicional frente a... o su peso funcional y su peso intrínseco.

En el trabajo de Testa, Cazzaniga, Bullrich, se cristalizan en un punto de intersección los referentes concretos de las formas arquitectónicas acropólicas. (3).

De ambos lados y con signos opuestos, la influencia de las arquitecturas de la vanguardia europea, conjuntamente con la del formalismo norteamericano del 50, signa el espacio de la monumentalidad, proporcionando la referencia inmediata que propone el método de las configuraciones aproximadas para establecer las líneas genealógicas.

Por un lado, toda una operación vanguardista de ruptura, la que propuso el "Estribanubes" de El-Lissitzki, (fig. 18-19) con toda su carga de utopía y revolución. En el extremo opuesto, el anteproyecto del arquitecto chino radicado en los EE. UU., Ieog Ming Pei en el año 1957. (Curso en el cual Wiljo Rebell obtiene el primer premio). (Figura 20). Perdida la carga de significación, sólo quedan aquí la formalización monumental "per se" y la imponentia de la masa que domina, centraliza, aplaca.

Pero sin lugar a dudas los referentes fundamentales para entender la problemática respuesta dada por el anteproyecto ganador, son de Praga y el célebre proyecto de Samoná para la Cámara de Diputados de Roma, en estos trabajos realmente se pone evidencia la dramática de la operación para con su problemática relación dialéctica respecto a las pre-existencias de la ciudad tradicional, cual se levanta sobre sus columnas para liberar el entorno de un edificio singular, cultural (fig. 21), forzando el tema de la se-



paración del suelo hasta niveles insostenibles. En la propuesta de Samoná la verticalidad asumida es denunciada por un escalonamiento inverso y un bosque de sutiles columnas que remedan el vacío de la ciudad contemporánea, espacios de silencios, gestos ocultos a las dinámicas fluctuaciones de capitales. (fig. 22).

Pero falta una línea mas que permita tender un puente que explique un aspecto importante de la configuración final del edificio: lograr la lectura unitaria y dominante con total autonomía del dato de la naturaleza (léase la barranca); para ello el modelo evidente es el Convento de La Tourette de Le Corbusier. El modo de apoyar el edificio en la colina sin mimetizarlo con ella y afirmar su contundencia de forma, es similar en cuanto a lo conceptual, salvando la diferencia de pendientes y contexto. (fig. 23).

De este cuerpo de tradiciones surge sin dudas la estructura arquitectónica (ala cual más adelante nos referiremos con mayor profundidad) que va a tener que soportar todo el peso de la representación (fig. 24).

Pero no alcanzan las referencias a las genealogías de la "forma tipo" para explicar esta operación, es preciso pasar de lo universal a lo particular; de lo internacional a lo nacional, de la experiencia grupal a las aportaciones de las individualidades y sus memorias.

Por el lado de Clorindo Testa, una irrefutable filiación Corbusierana, ya definitivamente expuesta en el primer premio del Centro Cívico para Santa Rosa, en la Provincia de La Pampa, con una marcada intención "espacistas" y de una expresividad plástica notable, puesta de manifiesto en el monumento a Batle y Ordóñez. Es preciso hacer notar que, consolidada la imagen de Testa como "dador de forma" después del concurso del Banco de Londres, no es casual que sea precisamente él, sujeto de un peso intrínseco reconocido, capaz de satisfacer las apetencias de plasticidad y expresión que solicitaba Odilia Suárez (4) para la nueva arquitectura. (Fig. 27).

Cazzaniga y Bullrich plantean otro aspecto de la cuestión, el peso funcional, en particular de este último en el campo intelectual es mucho más notable. Se presenta como una persona que dice, que habla la forma y no un "form giver", Indággelos por qué, los cómo y para qué de la disciplina?, fue un sujeto activo en el campo de la palabra y la letra de la institución; por lo que su aportación deberá ser trabajada dentro de la trama del campo, de acuerdo a su relación posicional, no solamente frente a la contingencia de la alternativa del equipo de concurso.

Tres aspectos marcan su importancia: su postura, explicitada frente al artista (en particular ante la sociología del arte) (6).

Su perfil de la arquitectura nacional.

Su hacer en el anteproyecto de la Biblioteca Nacional.

En el marco de la sociología artística, sostiene:

'LA INDAGACION SOCIOLOGICA DEBE ACLARARNOS EL SER DE LA OBRA DE ARTE, LA FORMA DE LA EXISTENCIA DEL QUEHACER ARTISTICO EL VALOR DE LA OBRA DE ARTE SOLO PUEDE DEFINIRLO LA CRITICA DE ARTE'. Aquí Bullrich sanciona la legitimidad de la autonomía para convalidar con los propios juicios del crítico, la obra de arte. Planteando un punto de arranque para dilucidar la interrelación entre época y

artistas. Por otro lado, estableció las relaciones entre el que produce y el usufructuario del arte.

Respecto a la relación época y artista, se ubica en consonancia con la escuela de Warburg, particularmente con las tesis de Cassirer y de Panofsky asumiendo una posición crítica, en oposición al "marxismo vulgar" de un Henry Lefebvre, al materialismo de Hipólito Taine y al idealismo alemán (Hegel Spengler).

El sostiene que: 'EL ARTE ACTUAL, ES MAS QUE NADA, PROFECÍA, INTUICIÓN, DE UNA EXPERIENCIA SOCIAL AÚN NO FORMULADA DE AHÍ QUIZÁS SUS BRUSCAS INNOVACIONES Y PRECISAMENTE, RESULTAN MAS VITALES LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS QUE HAN VOLCADO NUEVOS CONTENIDOS A LA EXPERIENCIA CULTURAL QUE LOS QUE SON MERAMENTE EXPRESION DE LA REALIDAD ACTUAL'.

Más adelante agrega: 'SI EL ARTE NO CONTRIBUYE A CAMBIAR NUESTRA VIDA, SINO QUE ES MERO ESPEJO DE ELLA, ES EVIDENTE QUE SE AFIRMA LA IDEA DEL ARTE POR EL ARTE'.

Pero creemos que el corolario de todo este discurso se encuentra aquí, "tanto para Cassirer como para Panofsky y para Francastel la pintura y el arte en general no vienen a ser la manifestación, la mera expresión de la conciencia colectiva imperante y ya nada, sino instrumentos de transformación de la conciencia colectiva"... Se ha pretendido explicar el arte a través del estado social, siendo por el contrario el arte quien puede en parte explicarnos los verdaderos resortes de la sociedad"....

"Entiendo que la postura asumida por Francastel y por Cassirer es la más rica y eventualmente la más fructífera: la única realmente nueva en el dominio de la sociología del arte".

Relaciones entre el que produce la obra de arte y el usufructuario: 'ES PRIVILEGIO DE LA OBRA AUTENTICA INTERVENIR EN EL JUICIO... SI LA OBRA ES PALABRA PARA LOS DEMÁS E INCLUSO SI ASÍ SE LO QUIERE, RESPUESTA PARA LOS DEMÁS, ES UNA RESPUESTA INESPERADA Y SORPRENDENTE, NO ESCUCHADA Y NO PERCIBIDA POR EL PUBLICO AL QUE SE DIRIGE. MUCHO MENOS UNA RESPUESTA A UNA PREGUNTA YA FORMULADA QUE UNA RESPUESTA A UNA PREGUNTA NO FORMULADA TODAVÍA UNA RESPUESTA QUE PERMITE QUE LA PREGUNTA SEA FORMULADA.

Palabra sí, pero que parece no dirigirse a nadie, tendida hacia un interlocutor ficticio, y que pasa por encima de la cabeza de quienes escuchan: de ningún modo palabra que se dirige a un interlocutor real y dócil a sus exigencias, pero palabra que debe, al mismo tiempo que le habla, crear un interlocutor capaz de entenderla. De ahí el vínculo de la obra con su público, pero también su independencia. Sometida a él, puesto que solo existe cuando es entendida; pero soberana; pues ella determina esa capacidad de entenderla. Mallarmé y Joyce, no escriben ni para ellos mismos ni para el público preexistente. Crean una obra tal que solo puede ser entendida por el público que contribuirá a hacer; si ellos no temen dirigir hacia el porvenir su más abrupta pendiente es porque tienen conciencia de engendrar una obra capaz de engendrar el porvenir.

Denotado el perfil y el sistema de ideas que pone en práctica dentro del campo intelectual, veamos cuál es la concepción ante la arquitectura nacional. En su artículo sobre la "Arquitectura Argentina hoy", Francisco Bullrich (6) pone de manifiesto la necesidad de tomar concien

cia de nuestra dependencia de los modelos exteriores, como un aspecto de la lucha por asumir una personalidad definida, una voluntad de independencia intelectual, que es siempre la expresión de una inmadurez, tanto mas sensible, cuanto que en otros terrenos el problema es ya superado.

Indica enfáticamente la imposibilidad de detectar a priori un "ser nacional" para su posterior expresión artística, porque justamente el espíritu nacional dista de ser una constante histórica, es una variable, y lejos de ser una fuerza unipersonal, es algo que reside en los individuos y que las obras, al existir contribuyen a crear y concretar.

Refuta al nacionalismo, afirmando que el pecado no reside en el campo de lo ético político, sino en el dominio del arte. Pero, que es auténtico arte, aquello que es intuición de la vida y forma de la conciencia relacionada con la realidad vivencial. La expresión nacional no podrá ser, ni será, el resultado de un auténtico proceso creador.

Critica al nacionalismo cuando éste cree encontrar la solución en un retorno al pasado que no pueda ser de ser retórico y regresivo, mas en Hispanoamérica en donde presente y futuro parecieran ser los acentos indefinitivos. Finalmente categoriza sobre los atributos de la arquitectura Argentina definida por una cierta sequedad y parquedad expresiva que rehuye lo espectacular y busca el equilibrio, sin entregarse a la pura espontaneidad, esto pareciera ser el sello distinguible de lo mejor que se produce entre nosotros. Su postura frente al anteproyecto de la Biblioteca Nacional; de la entrevista realizada a F. Bullrich, en mayo del 80, surgieron algunas líneas de comprensión de su actitud proyectual. El afirma, que el proyecto de la Biblioteca Nacional requiere al clima general de optimismo de la década del 60, que el proyecto no surgió de ninguna teorización previa, sólo hubo algunas pautas de partida que fueron: conservación de la integridad del parque.

planteo vertical de mínimos recorridos, dentro de la altura máxima establecida.  
Los depósitos no debían dominar el conjunto (idea de enterrarlos).

Crecimiento subterráneo a los terrenos vacíos.  
Sistema de apoyo (4 patas) incluyendo servicios y circulaciones.

Ubicación del lector en la parte superior, alienando la contemplación.

Carácter acropólico del emplazamiento..

De las respuestas dadas a los discursos: Cuando Bullrich sostiene que, "El arte actual, es mas que nada, profecía, intuición, de una experiencia social aún no formulada; de ahí quizás sus bruscas innovaciones y precisamente, resultan más vitales los movimientos artísticos que han volcado nuevos contenidos a la experiencia cultural que los que son meramente expresión de la realidad actual", está dando una respuesta, en la que no solamente se le contesta a Mc'Kay, Borges, Storni, sino que está determinando cuál es el carácter y la tensión de los espacios de la cultura que se representaron.

La continua perspectiva de la búsqueda de lo nuevo y progresista son puestas de manifiesto con la expresión de un sistema de ideas que denotan su operatividad como: "... instrumentos de transformación de la conciencia colectiva"..."se ha pretendido explicar el arte a través del estado social, siendo por el contrario el arte quien puede explicarnos los verdaderos re-

sortes de la sociedad". Resortes que puedan asumir, "la idea de centralización y dominio", planteada según, "una serie de jerarquías ordenadas, lugar de la imagen creadora, control de las memorias, matriz de las conciencias". Ubicada en el lugar de la modernidad del proyecto de cultura desarrollista.

La respuesta absolutamente precisa, que fija el alcance del dispositivo, está dada cuando se produce la conceptualización entre el artista y su vinculación al usufructuario del arte: "es privilegio de la obra auténtica intervenir en el juicio"... "si la obra es palabra para los demás e incluso si así se lo quiere, espuesta para los demás, es una respuesta inesperada y sorprendente..." "La sorpresa y el asombro devienen atributos de las formas para producir el "efecto de shock" en la metrópolis. Sorpresa: "No escuchada y no percibida por el público al que se dirige. Mucho menos una respuesta a una pregunta ya formulada que una respuesta a una pregunta no formulada todavía. Una respuesta que permite que la pregunta sea formulada".

"Palabra, sí, pero que parece no dirigirse a nadie, tendida hacia un interlocutor ficticio, y que pasa por encima de la cabeza de quienes escuchan: de ningún modo palabra que se dirige a un interlocutor real y décil a sus exigencias, pero palabra que debe al mismo tiempo que le habla, crear un interlocutor capaz de entenderla. De ahí el vínculo de la obra con su público, pero también su independencia. Sometida a él, puesto que solo existe cuando es entendida; pero soberana; pues ella determina esa capacidad de entenderla". "Malarmé y Joyce, no escriben ni para ellos mismos ni para el público preexistente. Crean una obra tal que solo puede ser entendida por el público que contribuirá a hacer; si ellos no temen dirigir hacia el porvenir su mas abrupta pendiente es por que tienen conciencia de engendrar una obra capaz de engendrar el porvenir". No cabe duda, que se contesta como disponer el control de la "memoria del pasado", para que se formen los "verdaderos gimnasios intelectuales de la verdad adulta, por el estudio sincero y el esfuerzo original, al grupo dirigente e iniciador, al cuerpo de jefes que ganan las batallas.

De su posición ante la arquitectura Argentina: Se definió como participe activo en el campo de la modernidad, oponiéndose al nacionalismo, "cuando éste cree encontrar la solución en un retorno al pasado, que no pueda dejar de ser retórico y regresivo, el cual "no podrá ser", , ni será, el resultado de un auténtico proceso creador. Esta clara alusión crítica retoma la perspectiva que lo pone en afinidad de pensamiento con Mc'Kay, Storni, y el mismo Borges.(7)

Bullrich caracterizó la arquitectura Argentina por una cierta sequedad y parquedad expresiva que rehuye lo espectacular y busca el equilibrio, sin entregarse a la pura espontaneidad donde los atributos no figurativos y abstractos dominan el campo de las poéticas. Afirmación del racionalismo, en franca oposición a las regresiones historicistas, nacionalistas y a la arquitectura fantástica, tantocomo el organicismo.

De su posición ante el trabajo de la Biblioteca Nacional (anteproyecto): el total pragmatismo de la solución pareció ser el camino elegido. "el proyecto no surgió de ninguna teorización" aunque sí hubo "puntos de partida" planteo vertical de mínimos recorridos, dentro de la altura máxima



establecida". "Los depósitos no debían dominar el conjunto", con lo cual surgió la idea de enterrarlos. Así se dió respuesta a Storni, principalmente en lo referido a la idea de representación. Los precedentes de la Biblioteca de la ciudad universitaria de México y de los anteproyectos presentados al concurso de la Biblioteca Nacional de Roma, habían evidenciado la problemática planteada por las ciegas volumetrías de los depósitos, con su tamaño y posibilidades expresivas. Había quedado demostrado en esos ejemplos lo dificultoso de su resolución en términos de representación, por lo que la única solución positiva posible fue la de enterrar los depósitos.

#### Puesta en secuencia de las estrategias y nociones planteadas en el anteproyecto:

La idea totalizadora tensada hasta casi la desarticulación, deviene monumento, partenón de la cultura. En él que se acentúan las diferencias de las partes para hacer hablar las formas. Discurso de permanencia, que se soporta en un sistema racional (8), dramatizado por el abrupto del "gesto", que permitió, separar, levantar, diferenciar, expresar, los términos volumétricos del edificio.

Un orden acropólico gigante que sustenta poéticas calladas, de sobriedad, alusivas a un parnaso utópico e inexistente.

Racionalismo gestualista que afirmó la presencia de una ausencia, la de la tecnología, que como un fantasma aparece en el momento iconográfico volviendo a hablar lo callado en discursos anteriores.

Representación idealizada de una máscara, la del espíritu de la cultura, que no tardará en ser absorbida por el telón de fondo de la construcción especulativa.

El objeto producido representa la más dura crítica al edificio tradicional de la institución en nuestro país (generalmente del siglo XIX). Esta crítica se lleva a cabo fundamentalmente en el procedimiento de inversión de las relaciones habituales entre la sala de lectura y su vinculación al depósito; la liberación casi total y absoluta de la planta de accesos; y un ejercicio de la gramática que apela a las formas literales y metafóricas para convalidar su grado de significación según dos instancias diferentes de un mismo proceso: en clave de abstracción geométrica (anteproyecto ganador); de figuración tecnológica (proyecto definitivo, seis años después).

El lector es el principal protagonista, lejos del ruido de la vida, Fig. 28-29, pero en la vida separado del nivel del suelo para alentar la contemplación e identificando la creación cultural con la lectura; el acto de leer se presenta como el leit-motiv en la conceptualización del programa.

Sobre la base de este presupuesto de signo positivo cultural se desencadena toda una serie de operaciones concurrentes a determinar la forma final del edificio.

La estructura arquitectónica "acropólica" de cuatro grandes columnas vinculantes de las volumetrías de sala de lectura y depósitos, es determinante en la destrucción de la concepción común del edificio; de la fachada. Su grado de accesibilidad siempre basado en la tangencialidad no hace más que reforzar la tensión creada por una pesada y articulada volumetría que tiene que dejar fluir el espacio a nivel peatonal para garantizar uno de los clichés de la arquitectura en ese momento: "la continuidad visual, de recorrido, etc." el resultado es una imprevisible expe-

riencia de superposición que peca de ser excesivamente sobreprotectora e intranquila. Los elementos de la arquitectura que jalona este nivel no alcanzan a mitigar el shock producido por la inquietante presencia aérea del edificio.

Introduciéndose en el terreno la escuela de bibliotecarios (fig. 30-31), la hemeroteca, y finalmente los depósitos, se silencia particularmente en el proyecto final. Originariamente (entiéndase en el anteproyecto presentado a concurso), su volumetría aparecía como un agregado fuera de la lógica de unidad en la totalidad del conjunto. Se conforma de esta manera un basamento de raíces clásicas fuertemente cualificado en términos formales (fig. 32).

El acceso propiamente dicho al edificio, para el público, es decididamente la negación del mismo en cuanto a la tradición de los edificios públicos y se tiene que valer de su oficina de inoformación para la ubicación correcta del destino del usuario (fig. 33).

De ahí en más no hay arquitectura, de no mediar el uso obligado de los vicios, hipoteca heredada por la búsqueda de la separación absoluta del lector del nivel del suelo y de la memoria general. Cada nivel se resuelve con total autonomía en virtud de un "tour de force" estructural; que se incrementa notablemente en la fase de proyecto; pero que permite colgar y soportar de acuerdo a las necesidades de la planta en cuestión; Es la metáfora estructural analógica-biológica de "lomo y panza" un sistema de grandes vigas longitudinales, que apoyan en las patas cortadas transversalmente por "costillas" Fig. 34-36.

Todo este exceso estructural garantiza la realización de un "contenedor" que posibilita una máxima libertad de acción en la sala de lectura principal, en la cual ya toda relación entre los elementos de sustentación está oculto; todo es espacio, la disposición interna puede ser la dibujada o cualquier otra, se perdió todo sentido del lugar para leer. Aquí la cualidad radica en ese inmenso espacio que puede fluir interminablemente a través del tamiz de los gigantescos parasoles hasta los horizontes ribereños o al corazón metropolitano.

La rampa que vincula la sala de referencias con sala de lectura es el único gesto arquitectónico que subraya la presencia de la posibilidad de recorrido peatonal en el interior de esas unidades casi autónomas, que son las partes componentes de la totalidad del volumen superior (fig. 36).

En las salas de lecturas especiales y sus correspondientes depósitos una coordinación de módulo y tabiquería columna permite liberar hacia las esquinas de la forma los lugares de lectura aprovechando la doble altura generada por la superposición de estos dos niveles.

Sin lugar a dudas el objeto sorprendente del edificio constituido por el nivel suspendido de auditorio, sala de exposiciones y administración; aquí se altera con singular efectividad la sintaxis planimétrica general; las patas se exteriorizan, la expresividad de la función es llevada al máximo posible. Podemos decir sin lugar a dudas que la voluntad de forma alcanza su climax en este sector; se produce la exasperación de lo particular del gesto; conviven la reciprocidad forma/función (iconográficamente de inspiración tecnologista) con el moldeado y trabajado autónomo de la forma del auditorio (Fig. 37 y 38).

Se puede afirmar que en el paso del anteproyecto definitivo se produce un salto de cualifica-

ción, que pasa de una estructura arquitectónica en estado puro, abstractiz ante; al manejo deliberado de la articulación formal entre las partes y el todo; con una exasperación iconográfica de las más desafortunada afectación gramatical, sin precedentes en la arquitectura de ese momento (ninguna obra brutalista o metabolista llega a mostrar catálogo tan completo) Fig. 39-40.4).

En sí mismo, el remate del edificio muestra todas las formas posibles y visibles de elementos; formas literales objetuales (el remache cambiado de escala); la referencia Corbusierana de la lucarna penetrando en diagonal sobre la sala de lectura; las envolventes en forma de envase de los tanques de agua (fig. 42-3).

En la sucesión de niveles, el programa trata de hacerse perceptible en vertical, referido al exterior; pero es homogeneizado en horizontal y no presenta ningún tipo de articulación de fachada en función de la estructura o tabicamientos exteriores. El procedimiento es el mismo para asegurar la costura horizontal de las unidades sintácticas independientes; en los niveles de sala de lectura y referencias es el parasol el elemento que garantiza una lectura con clara condición de unidad. En las salas de lecturas especiales este procedimiento se realiza por una suerte de ventana corrida exteriorizada.

Nos encontramos claramente ante un caso que por momentos se aparta de la ortodoxia del movimiento moderno, y esto es en cuanto a la referencia que se hace del tema unidad-homogeneidad (la dialéctica entre lo universal y lo particular) y tensión gestual para el logro de la idea totalizadora. La condición de unidad-homogeneidad es directa en cuanto a la lectura que podemos tener de la estructura arquitectónica, pero cuando tratamos de leerla a nivel de representación sensorial, aquella condición se desfigura.

En este trabajo no existe la universalidad de trama, extensible a la totalidad de la ciudad; solo la unicidad del objeto que convalida el tema extraordinario.

No presenta una continuidad sintáctica, sí "un número de coherencias que brilla por separado" Es dable observar estos aspectos en la sintaxis seccional (corte).

La clasificación del programa, si bien es jerárquica e inversiva y no siempre referida al exterior, se la expresa en niveles de lectura que se pueden rastrear desde la causalidad semántica a la literalidad iconográfica.

El edificio se presenta como una superposición vertical fragmentaria de unidades sólo vinculada por la metáfora de las patas. (Fig. 41).

Aquí no está la tecnología como mensaje último, con su intención: demostrar el futuro hecho presente. La retórica tecnológica es solo el lenguaje de turno, así lo demuestra la posterior materialización del edificio, donde las cambiantes posibilidades de una tecnología flexible quedan grabadas dramáticamente en el hormigón.

Y es en esa voluntad de imprimir la imagen de aquellas formas efímeras en lo inmutable de la piedra donde realmente radica una de las claves para comprender este primer premio de la Biblioteca Nacional. Cómo podía resolverse de una manera que no fuera esta, la contradicción que plantea el tener que concebir un edificio que representara los procesos esencialmente cambiantes y dinámicos (como son los procesos de desarrollo tecnológico) a los cuales la cultura debía apoyar; y la idea del edificio institucional que funda su vigencia en el símbolo más la permanencia?

Evidentemente en esta configuración arquitectónica estaba presente la voluntad de permanencia, solo faltó a la cita la figuración alusiva del simbolismo. En su lugar remedos de signos rápidamente desclasados... Es que la tecnología suele evolucionar constantemente; los grupos humanos y sus símbolos no siempre.

Podemos cerrar momentáneamente este discurso con unas frases del arquitecto español Oriol Bohigas: "Cuando haya sido completado este edificio será el más significativo en el mundo en un determinado momento de la arquitectura internacional. Será el ejemplo de la arquitectura de los 60 que yo creo que fue un período de plenitud creativa, de calidad creativa". Plenitud y creatividad, que de ningún modo debe ocultarnos la posibilidad de poner un sentido, en relación a un conocer productivo de los estallidos de los significados, la evidencia de las contradicciones y la presencia de ausencias.

Significaba que al estallar produjeron las rupturas para otorgar nuevas valencias a las configuraciones arquitectónicas, las cuales, abandonan el contexto de las vanguardias para sumergirse en el mundo de la utopía.

Sólo queda la referencia al "Esteribanubes", tendida en el vacío, para responder a la idealización máxima de Breyer. Como lacónico recuerdo de una operación que en este anteproyecto vió un modelo de ciudad espiritualizada e idealizada.

Acrópolis del saber cruzada por las contradicciones que pidieron imaginación, creatividad, arte; en definitiva para tapar una imagen provocada por la oposición al gobierno desarrollista.

Templo de la formación de nuevas clases dirigentes, que por la nueva disposición de la arquitectura como institución, debía reunir todas las condiciones que en términos de especificidad y protagonismo dentro del campo intelectual tuvieron el objeto producido, y los integrantes del equipo.

Monumentalidad, expresividad, plástica, dirigidas de manera bifronte al río y la ciudad; del cosmopolitismo al lugar americano, de lo universal a lo particular. Todo esto para desnudar la "construcción delirante" de toda una estructura intelectual (las precisiones de Bullrich sobre el artista y la arquitectura Argentina) que ante la problemática planteada no pudo más que apelar a la contradicción de aquella estructura y sorprendentemente transformar "una respuesta que permite que la pregunta sea formulada", en una operación pragmática, sin elaboración teórica alguna, que abiertamente contrasta con aquella expresión anterior en la que se afirmaba "rehuir a la espectacularidad" y buscar el equilibrio, sin entregarse a la pura espontaneidad.

El alineamiento de las ideas de Bullrich, desarrolladas en los textos anteriores, en una precisa corriente del pensamiento, ni marxista, ni materialista, ni idealista, sin lugar a dudas lo ubicó en un lugar del campo intelectual con un peso funcional activo, que le permitió funcionar sintonizando la frecuencia ideológica que se le intentó dar a los discursos que lanzaron el llamado a concurso, interpretando el sentido metafórico del dispositivo en cuestión. Por eso la forma toda trató de llenar compulsivamente los vacíos de esos espacios de configuración (los de la cultura) representando el ideal del saber y del espíritu. Quizás sea una señal entre los sujetos del campo intelectual, entonces, la presencia enigmática y repetida en las plantas del anteproyecto general, del símbolo del Ying/Yang, caro



al más fino espiritualismo oriental. La que indicaría filiaciones, compromisos y acuerdos.

Tracemos una línea entre los discursos de Breyter, Mc'Kay, Storni, Bullrich, y que quedan ligados mediante la ley de la analogía a los más altos ideales que se pretendían impulsar. Capturemos toda la capacidad plástico-expresiva de Testa, operando sobre la "forma tipo" referencial, resolvamos con sentido común la barranca y el programa, y obtendremos el objeto en cuestión.

#### NOTAS

1. Tomás Carlyle. Los Héroes. (BsAs. Espasa Calpe, 1951, cap. V, pp. 146-7) La semblanza que el autor refiere del héroe como literato, se nos presenta como probatoria del modelo puesto en juego, cuando se toma la persona de Borges. El texto en cuestión expresa: "Si Héroe es sinónimo de legítimo, afirmo que el literato como Héroe desempeña función honorabilísima, sublime, cuya superioridad ha sido reconocida ya. Exterioriza la inspiración de su espíritu tal como brota en él, lo más que puede hacer el hombre. Digo inspiración, porque lo que llamamos originalidad, sinceridad, genio es decir, la cualidad heroica para cuya expresión carecemos de palabra, significa todo eso. Es Héroe el mora en la esfera interna de las cosas, en la verdad, lo divino, y eterno existente, invisible, para los más, bajo lo Temporal, Trivial, residiendo su esencia en aquello, exteriorizándolo en sus actos o palabras, revelándose. Su vida es un retazo del sempiterno corazón de la Naturaleza, siéndolo todos, más los febles desconocen la realidad, siéndoles infieles las más veces, mientras los fuertes son heroicos, perennes, por que la realidad no puede ocultarseles. El literato, como todos los Héroes, existe para proclamarla como le sea posible. Intrínsecamente desempeña la misma función que aquellos a quienes las remotas generaciones llamaron Profetas, Sacerdotes, Divinidades, porque todos ellos vinieron al mundo para lo mismo: expresar o llevar a cabo lo que había que hacer.
2. El compromiso a que hace referencia esta nota, está correctamente desarrollado en el texto de Francisco Liernur, cuando hace referencia a las expresiones de Frondizi respecto al tema de la educación y la cultura: "para corregir el estado actual ....". En el capítulo correspondiente a "libros sí, alpargatas no".
3. Se hace referencia aquí, al tema ya desarrollado, en el texto "libros sí, alpargatas no" sobre el debate de la ley de presupuesto del año 1960, en la Honorable Cámara de Diputados. Son notables a este respecto las pala-

bras del Diputado Rojas: "Pero, como es posible que universitarios como el jefe de Estado... enfoquen el problema de la vida Argentina de ese modo materialista, económico y financiero, .... Esos son enfoques marxistas.

4. Walter Benjamín, Ensayos escogidos, Buenos Aires, Sur, 1967, Cap III, p. 11. El estudio sobre el tema de la memoria, la conciencia y el recuerdo, aportan una dimensión al tema que se presenta como insoslayable. "Las reflexiones mediante las cuales Reik desarrolla su teoría de la memoria se mueven justamente sobre la línea de la distinción Proustiana entre reminiscencia involuntaria y recuerdo involuntario." "La función de la memoria-escribe Reik-consiste en proteger las impresiones. El recuerdo tiende a resolverlas. La memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo." "La proposición de Freud que es la base de estas variaciones, se encuentra formulada en la hipótesis de que "la conciencia surge en el lugar de la impronta mnemónica" (En el ensayo de Freud los conceptos de recuerdo y memoria no presentan ninguna diferencia fundamental de significación en lo que se refiere a nuestro problema). La conciencia "se distinguiría entonces por el hecho de que el proceso de la estimulación no deja en ella como en todos los otros sistemas psíquicos, una modificación perdurable de sus elementos, sino que más bien se evapora, por así decirlo, en el fenómeno de la toma de conciencia". "La fórmula fundamental de esta hipótesis es la de que "toma de conciencia y persistencia de rastros mnemónicos son recíprocamente incompatibles en el mismo sistema". "Residuos mnemónicos se presentan en cambio frecuentemente con la máxima fuerza y tenacidad cuando el proceso que los ha dejado no llegó nunca a la conciencia".

NOTAS. Discurso de Storni

1. Se hace referencia al texto "Libros sí, alpargatas no", en el que se da cuenta del carácter netamente político de la operación de implantación del edificio.

NOTAS. La exasperada articulación del racion.

1. Michel Foucault. "Espacios otros: utopías y heterotopías" en Carrer de la ciutat, N° 1, 1978. En este artículo se afirma: "Las utopías consuelan: porque aunque no tengan lugar real, se despliegan, sin embargo, en un espacio maravilloso y liso; abren ciudades de grandes avenidas, jardines bien plantados, países benignos, aun cuando su acceso sea quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque zapan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque quiebran los nombres comunes o los encabalgan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no solo la que construyen las frases, -la menos manifiesta, la que "mantiene unidas" (juntas y enfrentadas unas y otras) las palabras y las cosas. Por ello las utopías permiten las fábulas y los discursos: están en línea recta con el lenguaje, en la dimensión de la "fábula": las heterotopías (como se las encuentra

tan frecuentemente en Borges) diseñan el propósito, detienen las palabras sobre sí mismas, contestan desde su raíz, toda posibilidad de gramática: desarrollan los mitos y reducen a la esterilidad el lirismo de las frases".

Más adelante agrega: "De forma general, en una sociedad como la nuestra heterotopía y heterocronía se organizan y disponen de una manera relativamente compleja.

Hay primero las heterotopías del tiempo que se acumula en el infinito por ejemplo los museos, las bibliotecas; museos y bibliotecas son heterotopías en las que el tiempo no acaba nunca de amontonarse y encaramarse hasta la cúspide de sí mismo, mientras que en el siglo XVII, hasta el final del siglo XVII también los museos y las bibliotecas no eran más la expresión de una elección individual. En revancha la idea de acumularlo todo, la idea de constituir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de construir un lugar de todos los tiempos que esté el mismo fuera del tiempo, inaccesible a su mordedura, el proyecto de organizar así una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar que no se mueva, pues bien: todo esto pertenece a nuestra modernidad.

El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX"

2. Rafael Moneo, "Sobre tipología", *Oppositions*, Nro.13 (pp 23-28), (1978). El autor explicita el concepto de tipo, con el que instrumentalmente hemos operado: "El verdadero concepto de tipo que ha sido propuesto aquí su interpretación define una precisa estructura formal .... El arquitecto identifica el tipo sobre el cual trabaja, pero esto no implica necesariamente reproducción mecánica... el tipo debe ser considerado el marco dentro del cual el cambio opera ... llega a ser un camino de transformación del pasado tanto como una manera de mirar hacia el futuro".
3. Referente a las formas arquitectónicas "acropólicas", nos hemos tomado la licencia de quebrar el significado de la palabra "aeropólica" que Bullrich refiere en la entrevista que le realizamos (la documentación de esta entrevista se encuentra a disposición), respecto al carácter del edificio, por entender que la dimensión metafórica que alcanza cuando de aero, se pasa a "acro..." es absolutamente más representativa, de la idealización utópica de Breyter, cuando presenta su proyecto de ley ante la cámara correspondiente. (ver capítulo corresp. Arq Liernur).
4. Este tema se desarrolla con mayor extensión en el capítulo estructurado por la Arq Anahí Ballent.
5. Bullrich, Francisco, "Arte y sociedad", *Nuestra Arquitectura*, Nro. 352. Marzo 1959.
6. El artículo "Arquitectura Argentina hoy" escrito por F. Bullrich, evidentemente en afinidad con aquel artículo que Borges escribió (en su libro *Discusión*): El escritor argentino y la tradición, marca similitudes notables que nos evidencian la posibilidad de una lectura paralela de ambos lo que confirma una identidad intelectual común ante el tema de "lo nacional". Transcribiremos algunos pá-

rrafos de Borges, los que a nuestro juicio definen el parentesco antes mencionado entre los autores: "La idea que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan que libro es más argentino, el Martín Fierro o los sonetos de La urna de Enrique Banchs, no hay ninguna razón que es más argentino el primero. Se dirá que en la urna de Banchs no está el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo hay otras condiciones argentinas en la urna.

Recuerdo ahora unos versos de La urna que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino; son los que dicen:... "El sol en los tejados/ y en las ventanas brilla. Ruiseñores/quieren decir que están enamorados".

Aquí parece inevitable condenar: "el sol en los tejados y en las ventanas brilla". Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Bs.As., y en los suburbios de Bs. As. no hay tejados sino azoteas; ruiseñores quieren decir que están enamorados"; el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino y la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa: es significativa del pudor, de la desconfianza de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad.

Además, no sé si es necesario decir que la idea que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea que los escritores deben buscar temas de sus países .... El culto argentino del color local es un reciente culto Europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo."

"Creemos en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local". Más adelante agrega: "Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo."

7. Referido al mismo tema de la nota precedente volvemos sobre la temática de establecer el paralelo con Bullrich frente a Borges. "Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problemas en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo que también tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que puedan tener los habitantes de una u otra nación occidental "Más adelante agrega," creo que este problema de la tradición y de lo argentino es simplemente una"



forma contemporánea, y fugaz del eterno problema del determinismo." "Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentinos es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama creación artística, seremos, también, buenos o tolerables escritores".

8. E. Bonfanti, R. Bonicalzi, A. Rossi, M. Scolari, D. Vitale, Arquitectura racional, Madrid, 1979, pp. 24-26. En estas páginas Adolf Behne, refiere al problema del racionalista: "Nada más comprensible que el hecho de que el racionalista dé un realce particular a la forma: en efecto, esta nace con la instauración de las relaciones humanas. El individuo solo, aislado en medio de la naturaleza, no tiene ningún problema de forma. El hombre solo, aunque esté solo en la naturaleza, es libre. El problema de la forma surge conjuntamente con el de unión entre varios individuos, o en otras palabras, la forma es la condición que hace posible la convivencia. La forma es un hecho eminentemente social. Quien acepta las leyes de la sociedad, acepta también las de la forma. Si la humanidad fuese simplemente una suma de individuos, todavía sería posible concebir la casa como algo puramente instrumental y funcional. Pero para quien ve la humanidad como un organismo, como una entidad que asume la forma y se extiende en el espacio y en el tiempo, la casa debe responder a algunas exigencias "formales", entendiendo con esta palabra algo distinto de "decorativas". Si todo edificio forma parte de un conjunto de reglas aceptadas, reglas que por lo tanto no provienen de sus exigencias funcionales particulares, sino de aquellas del complejo del que el edificio es parte; exigencias, en fin estéticas y formales. Ya que es característico en la esfera social, que siempre permanezcan los principios originales de estética (Guyau: "L'art c'est de la tendresse"). Satisfacer exigencias individuales lleva a la anarquía. Cuando el edificio se considera parte de un todo, en el lugar del carácter instrumental aparece lo fruibler, mientras el carácter relativo se sustituye por el absoluto. Con el concepto de forma no debe entenderse algo accesorio u ornamental ligado al gusto o al estilo, por ejemplo, al gótico o al Biedermeier, sino más bien a algo que proviene del carácter particular del edificio, carácter que es el de una estructura válida en el tiempo. Si por un lado el funcionalista expresa preferentemente el carácter funcional del edificio, haciendo de él algo excepcional y único es decir una casa para cada función, por su parte el racionalista interpreta ese carácter en sentido amplio y genérico, es decir como adaptabilidad a muchos usos; concibe pues la casa como algo duradero en disposición de hacer frente a las cambiantes exigencias de varias generaciones, que no podría resistir sin haber dejado un margen a la libertad de iniciativa de éstas. El racionalista no queda indiferente al problema funcio-

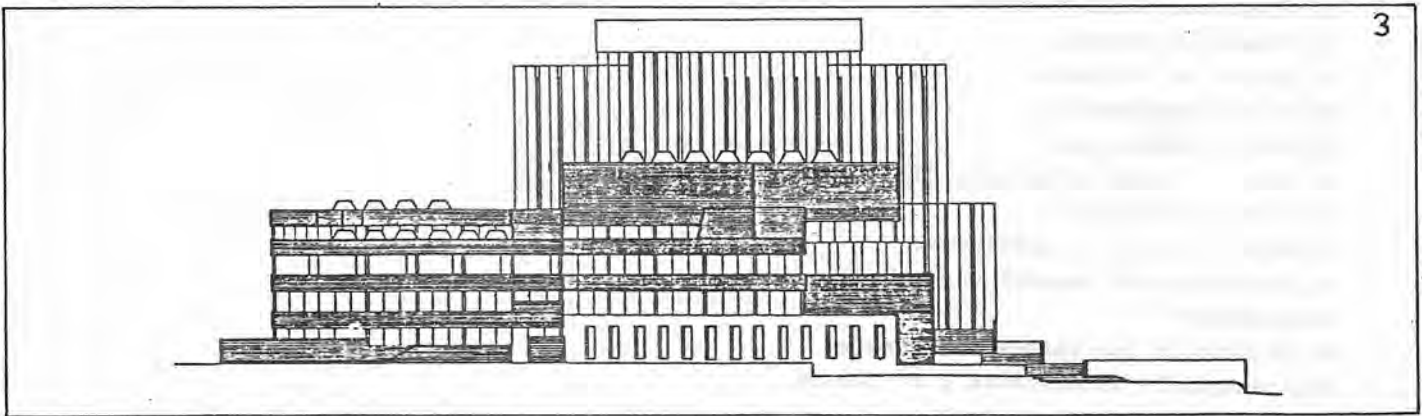
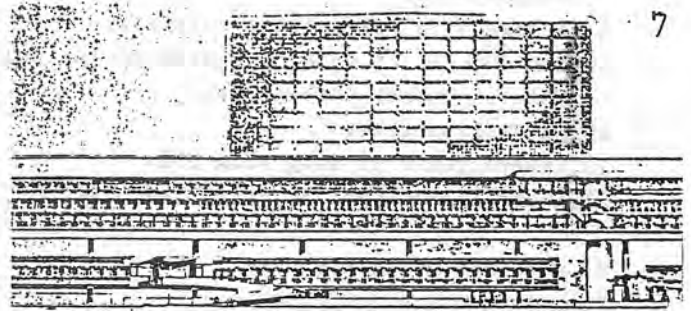
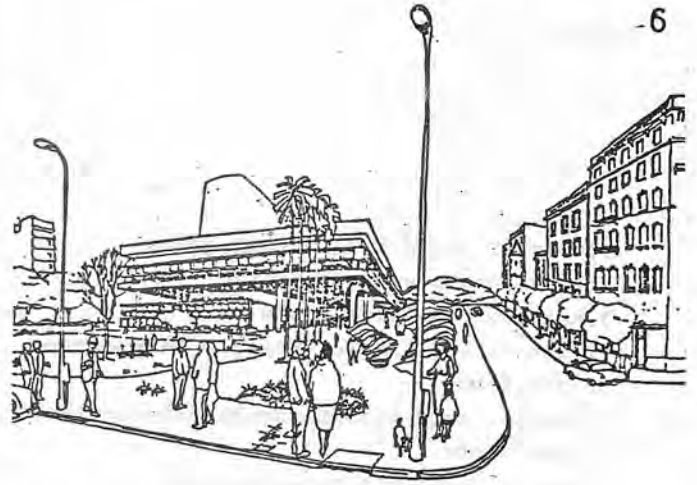
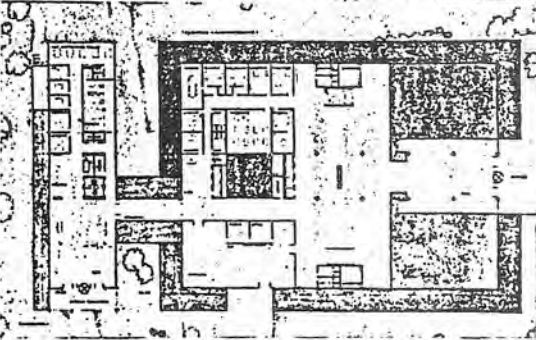
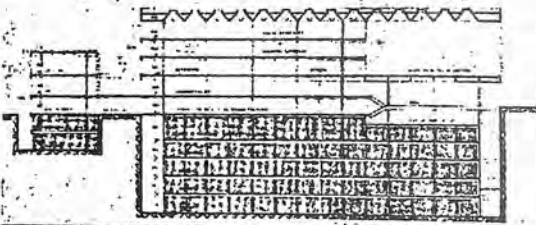
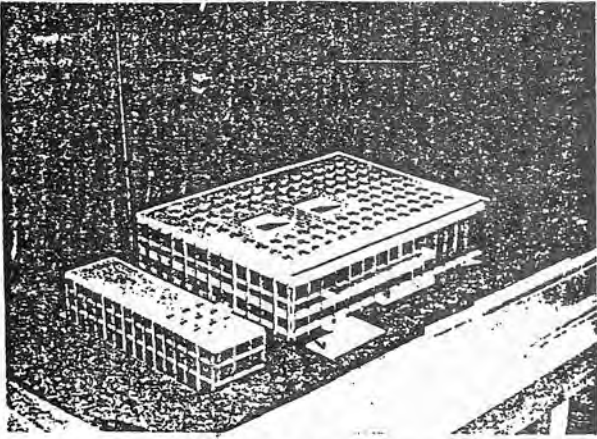
nal, como no lo hace el funcionalista ni es partidario, de una genialidad barroca desvinculada de la práctica: antes bien se sustrae de la tiranía de la funcionalidad considerada como fin en sí misma. Mientras el funcionalista busca la mayor adaptación a una finalidad lo más particular posible, el racionalista quiere la mayor adaptabilidad para el mayor número de necesidades. El primero quiere aquellos que se adapte (a las exigencias comunes) exclusivamente a un caso específico el segundo aquello que mejor se adapte a las exigencias comunes o sea al valor medio. Uno es todo acomodación, relatividad, informalidad, que derivan de la falta de individualidad, de la capacidad mimética; el otro tiene una propia voluntad y conciencia de sí mismo y está abierto al juego y a la forma."

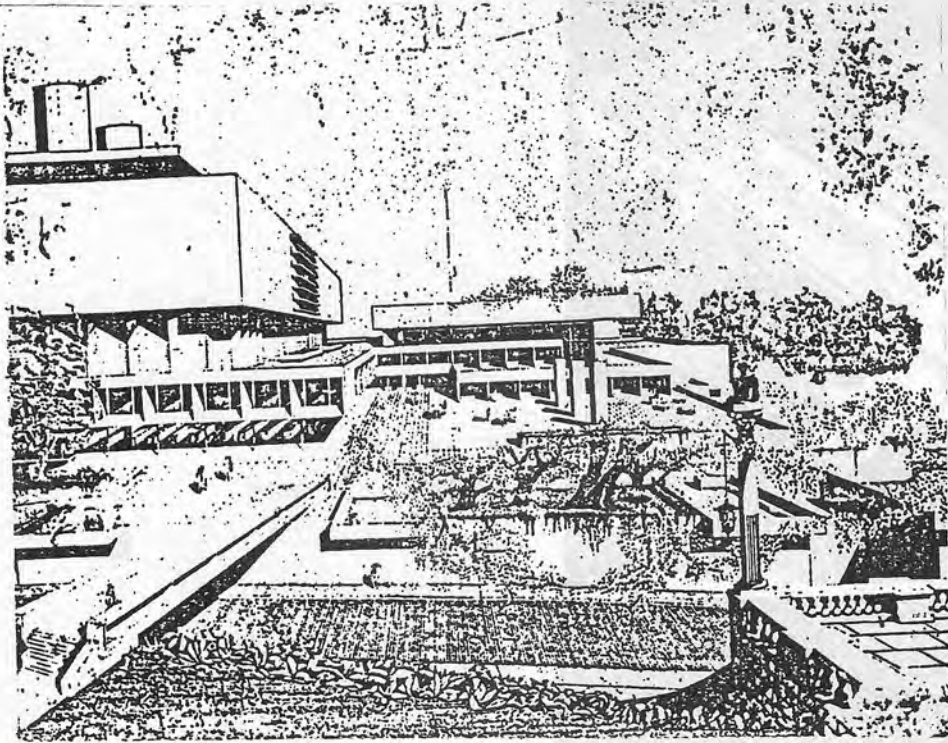
9. Manfredo Tafuri, Francesco Dal-Co, Arquitectura contemporánea, Editorial Aguilar, Madrid 1978, p. 212. Se plantea aquí el tema de la ciudad socialista. "Lisickij, propone en 1924 un plan basado en la estructura direccional anular y periférica del centro, formando un cinturón de rascacielos en T. La propuesta tiene un claro intento ornamental. Los rascacielos distanciados celebran la superación de todo vínculo debido al régimen de propiedad del suelo y su forma de "muleta de las nubes", quiere indicar la plena disponibilidad del espacio ambiental, finalmente transferido de la escena teatral al corazón de la ciudad. Lo cual entra perfectamente en la esfera de los intereses de Lisickij, tendente a verificar el efecto en el público, de un ambiente totalmente construido; recordemos que no solo su actividad gráfica y publicitaria, sino sobre todo en el Prounen Raum preparado por él en Berlín en 1923 auténtica proyección, en el espacio, de la dimensión abstracta de sus experimentos bi y tridimensionales."
10. Carl Gustav Jung, R. Wilhelm, El secreto de la flor de oro, Studio Paidós, Barcelona, 1980, pp 29-30. Creemos que sin pretender por el momento en el origen del símbolo, es por lo menos importante destacar, la interpretación que desde la psicología moderna se le atribuye: "El chino sabio diría, con las palabras del I Ging, que cuando Yang ha alcanzado su máxima fuerza va a nacer en su interior, el oscuro poder de Yin, pues al mediodía comienza la noche y Yang se rompe y cambia en Yin". Simbolismo de los opuestos y la contradicción. Más adelante agrega el sentido de trabajar con los mitos para el hombre moderno, "Así como el cuerpo humano muestra una anatomía general por encima y más allá de todas las diferencias raciales, también la psique posee un sustrato general que trasciende todas las diferencias de cultura y conciencia, al que he designado como inconciente colectivo. Esta psique inconciente, común a toda la humanidad, no consiste meramente en contenidos capaces de llegar a la conciencia, sino en disposiciones latentes a ciertas reacciones idénticas. El hecho de lo inconciente colectivo es sencillamente la expresión psíquica de la identidad, que trasciende todas las diferencias raciales, de la estructura del cerebro. Sobre tal base se explica la analogía y hasta la identidad, de los temas míticos y de los símbolos y la posibilidad de la comprensión humana en general."

## FIGURAS

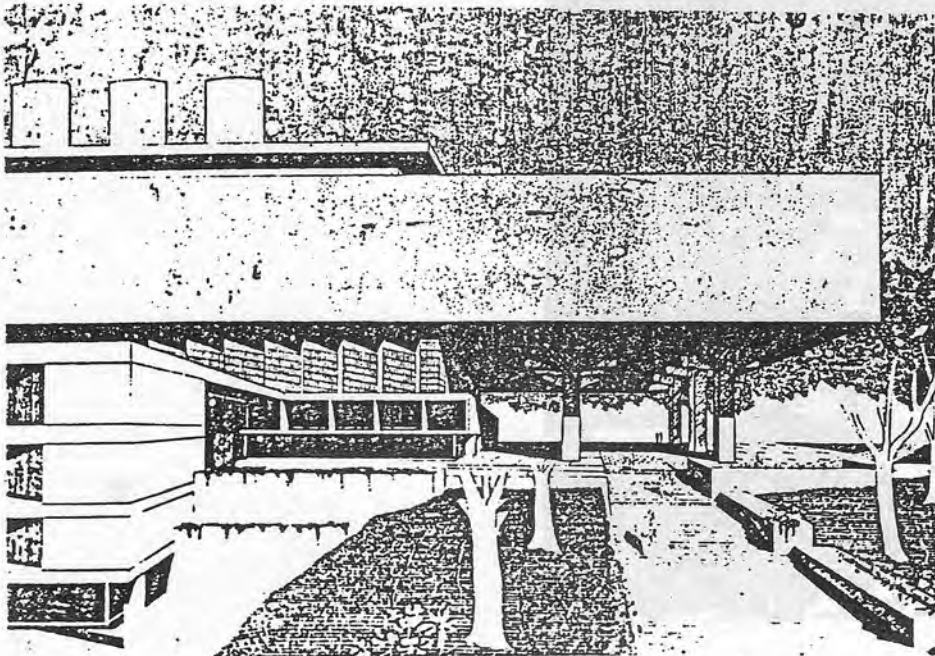
1. antepr. Arq M.R.Alvarez.Maqueta
2. ídem.Planta,corte y vista.
3. antepr. Arq Leiro.Vista
4. antepr. Arq J.M.Borthagaray.Perspectiva
5. ídem.ídem.
6. antepr. Arqs Soto/Rivarola.Perspectiva.
7. ídem.Vista
8. antepr. Arq Luis Morea.Maqueta.
9. ídem.ídem
10. antepr. Arq Silva.Perspectiva.
11. ídem.ídem.
12. antepr. Arq Claudio Caveri.Perspectiva.
13. antepr. Arq Solsona/Sanchez Gomes.Maqueta
14. antepr. Arq Bullrich/Cazzaniga/Testa.Maqueta
- a. antepr. Arq Leiro.Vista.
- b. ídem.Planta.
17. Perspectiva general del edificio.
18. Incidencia del objeto arquitectónico en la silueta urbana (Ayer y Hoy)
19. El Estribanubes.
20. Anteproyecto de Ieog Ming Pei.
21. Asamblea Nacional de Praga (ampliación).
  
23. Convento de La Tourette.
24. Estructura arquitectónica.
25. Monumento a Battle y Ordoñez
26. Banco de Londres.Interiores.Detalles
27. Cuadrado Blanco, óleo.1961.
28. Vistas
29. Estructura arquitectónica (Dep., aud. y sala)
30. Estructura arquitectónica.(Columnas y audit)
31. ídem.(auditorio y sala)
32. Planta de accesos.
33. Planta de conjunto.
34. Corte Longitudinal.
35. Corte transversal.
36. Rampa vinculante de salas de lectura.
37. Nivel de auditorio.
38. Nivel de apoyo a auditorio.
39. Configuración general de fachada.
40. Basamento
41. Silueta de las partes componentes
42. Iconografía totalizante y de partes.
43. Formas literales objetuales.





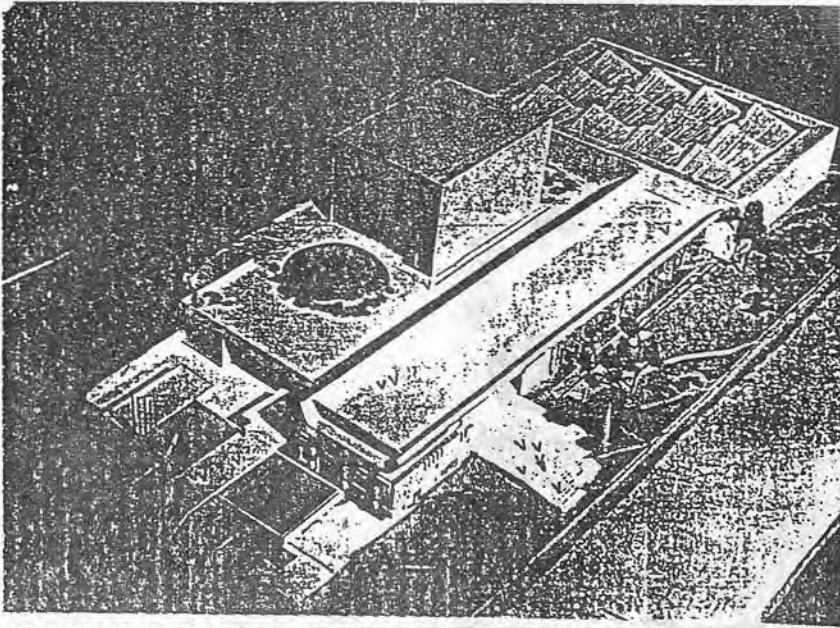


4

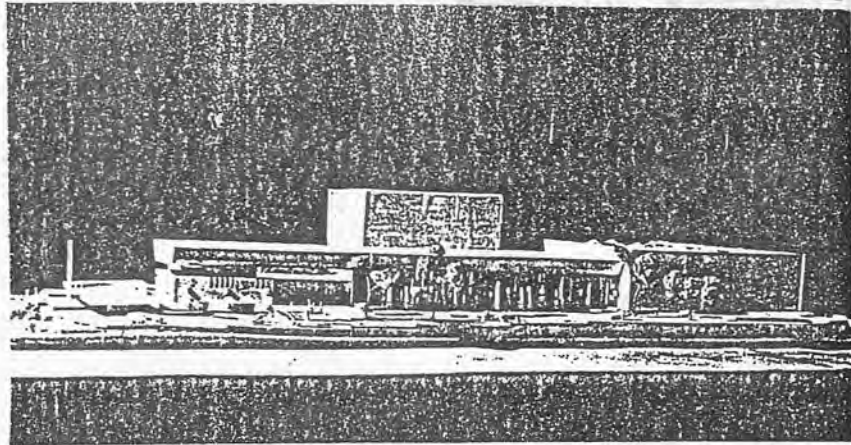


5

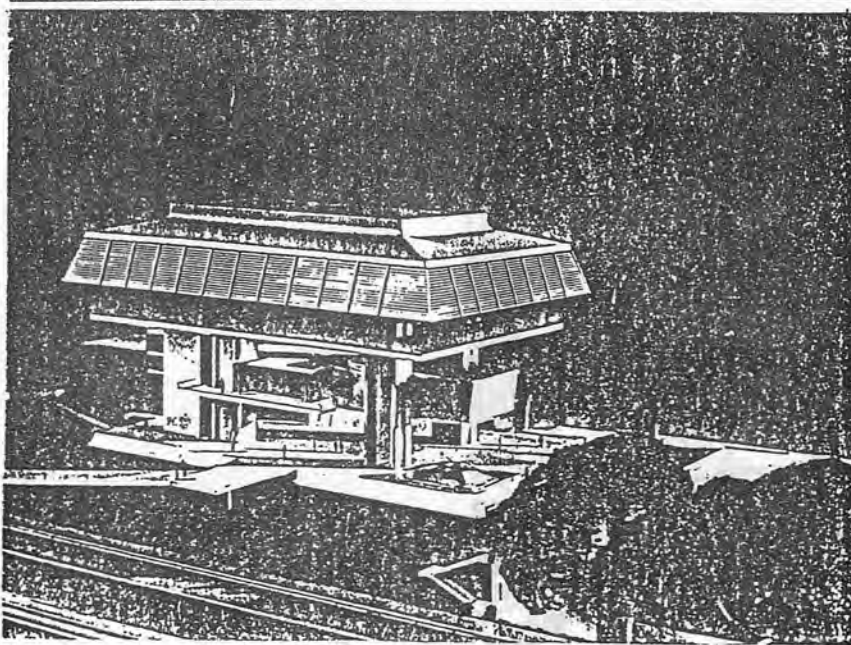




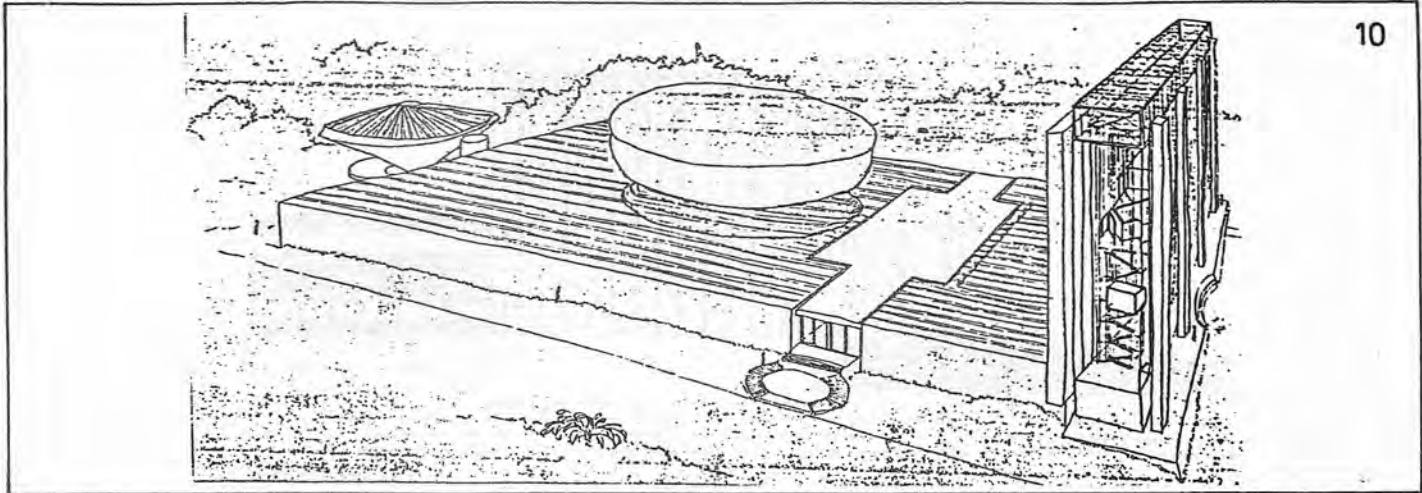
8



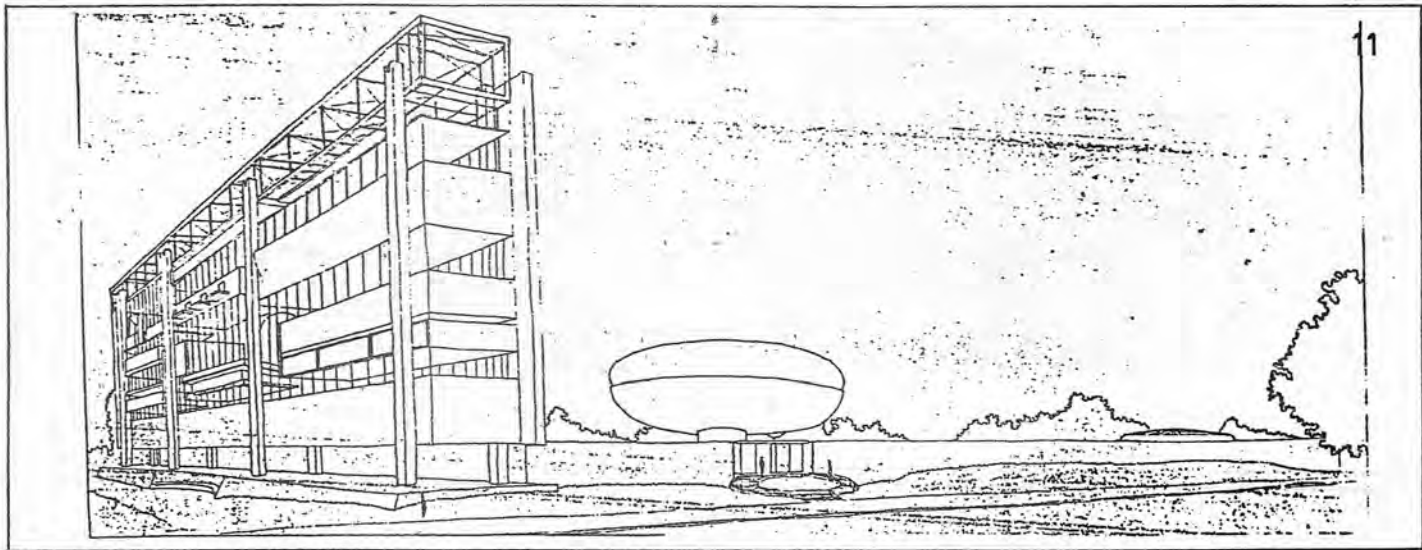
9



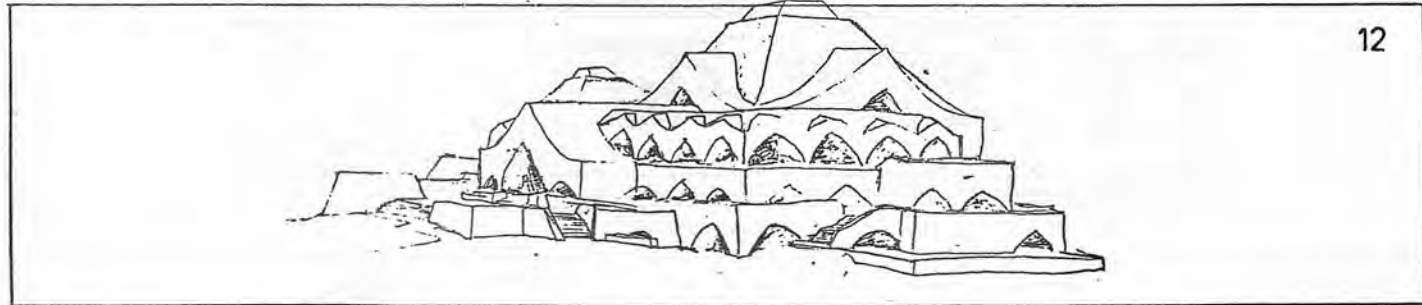
14



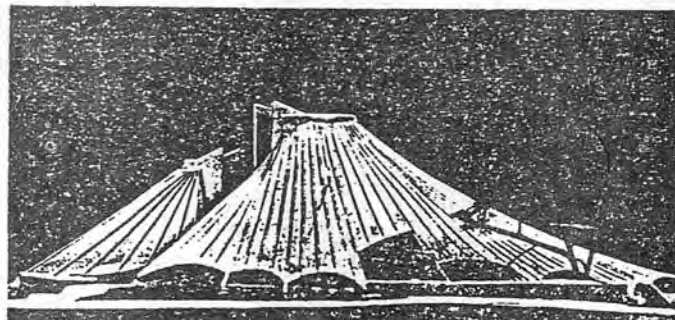
10



11

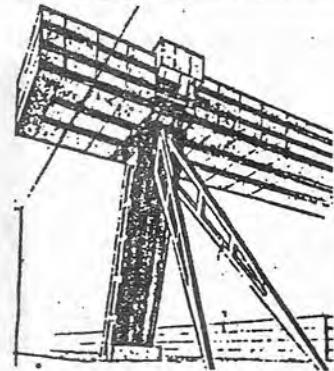
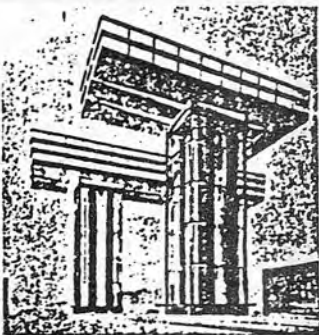
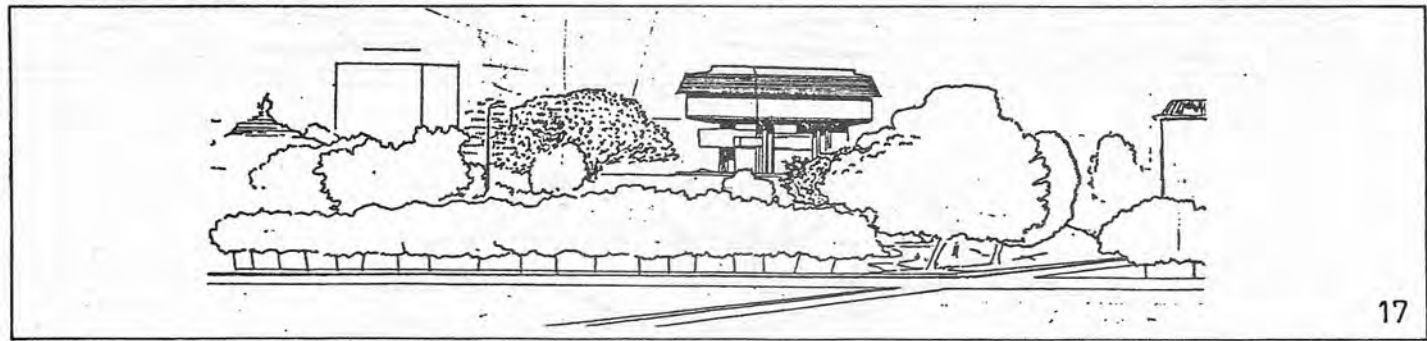
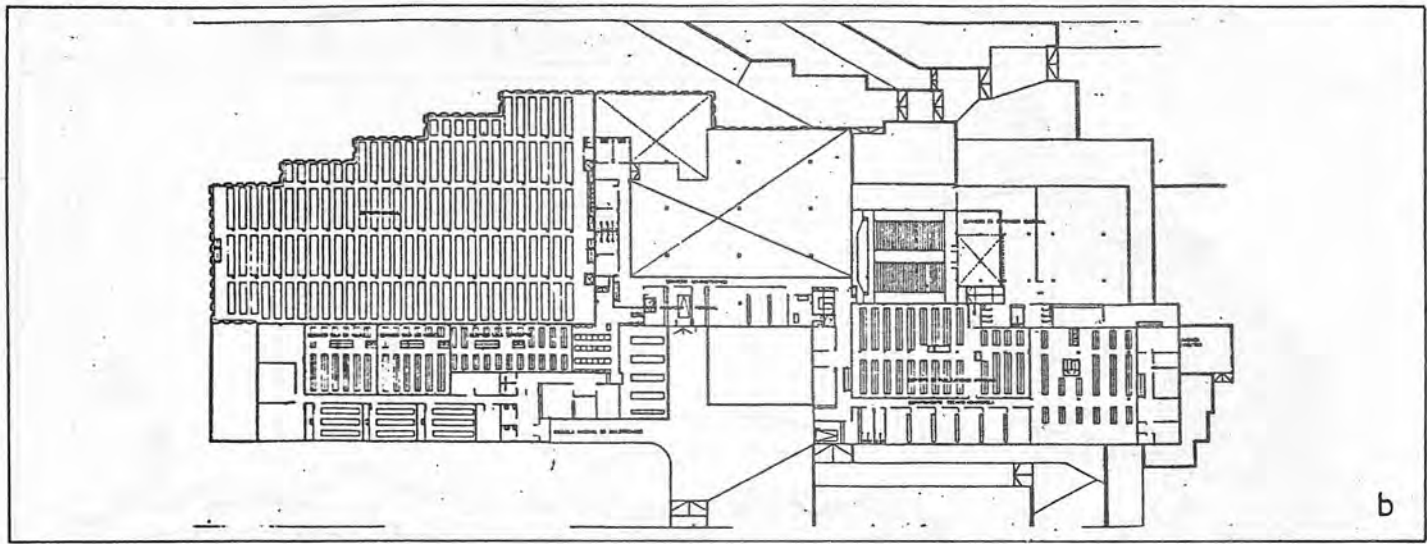
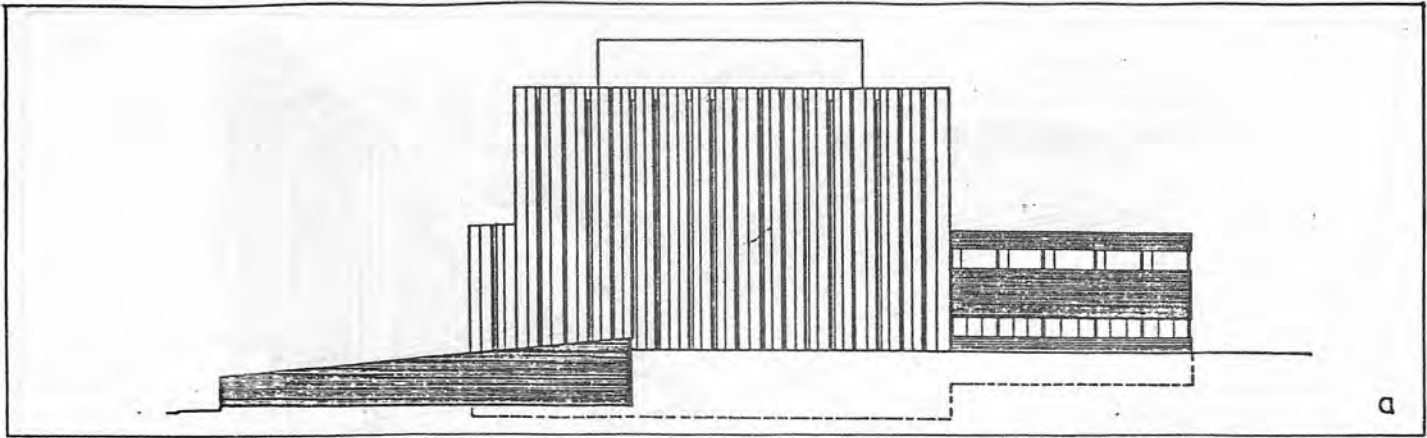


12

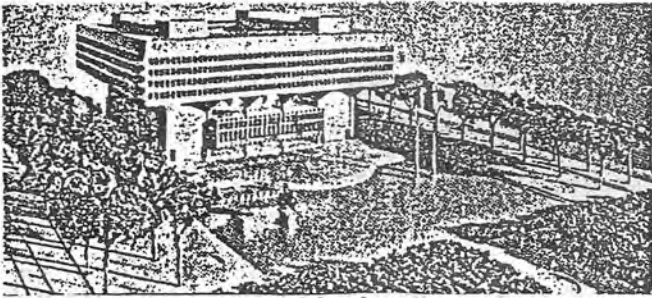
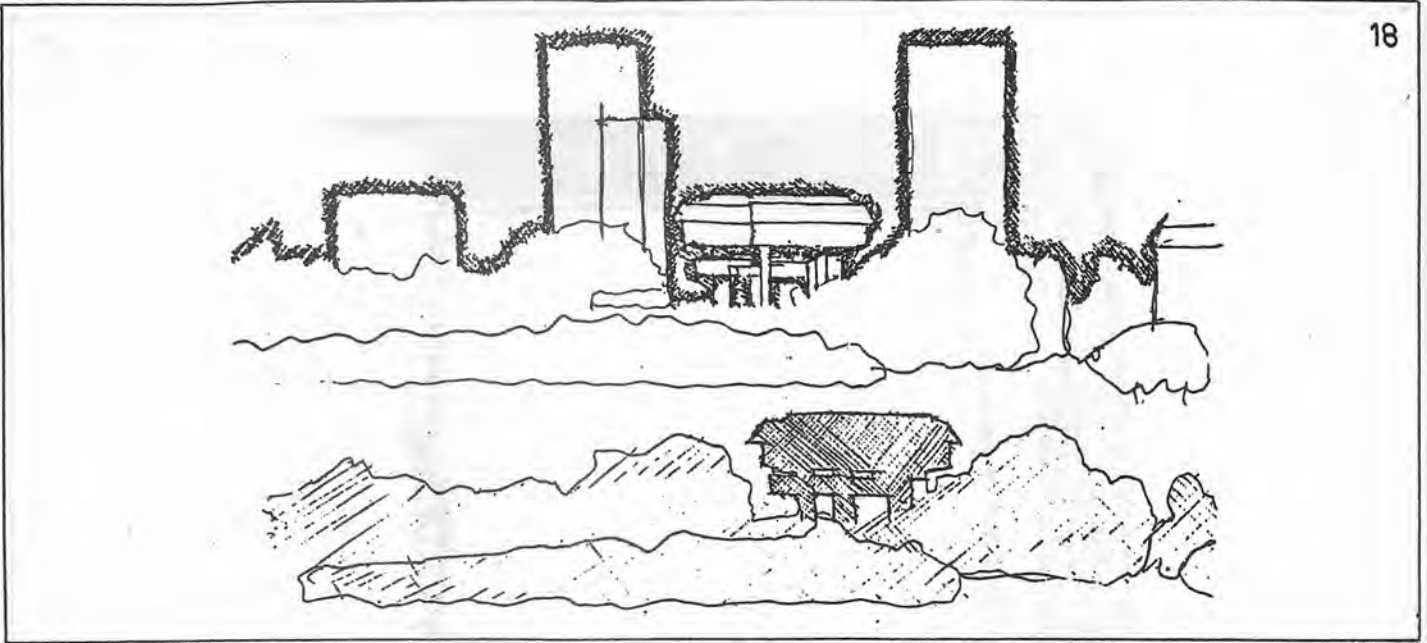


13

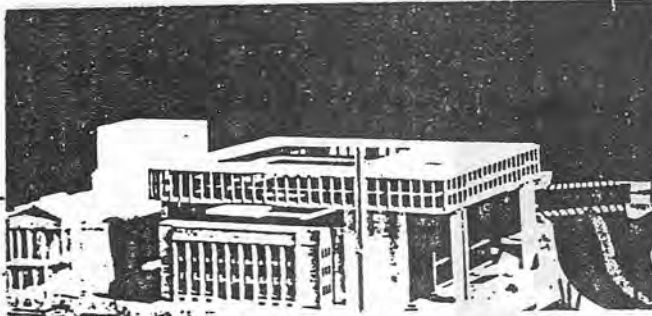




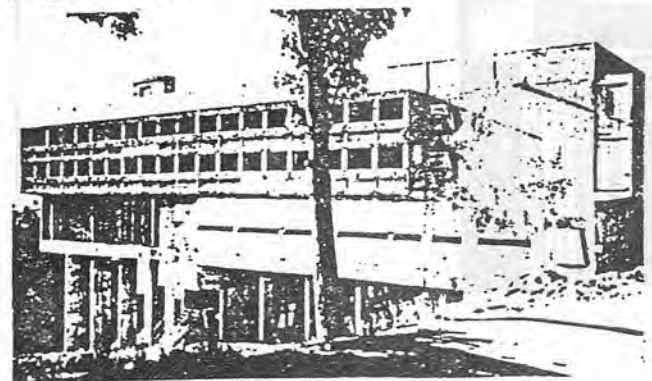
19



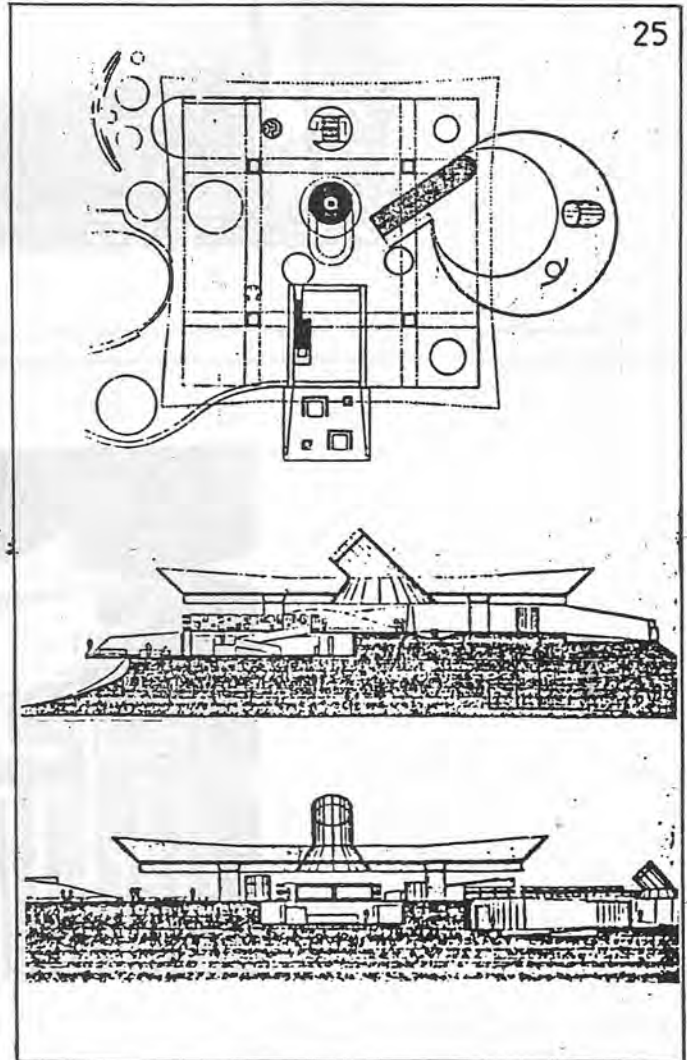
20



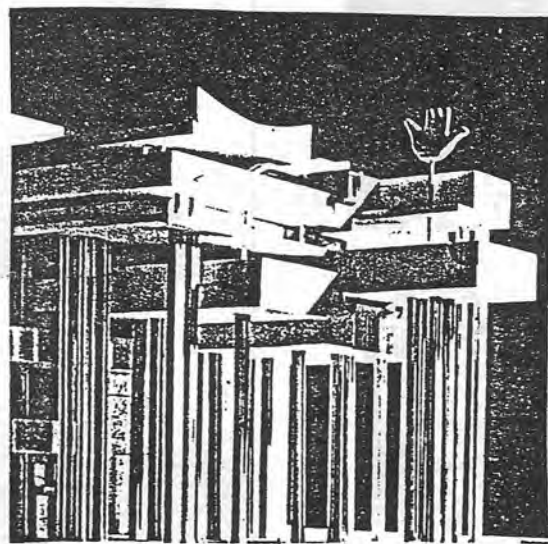
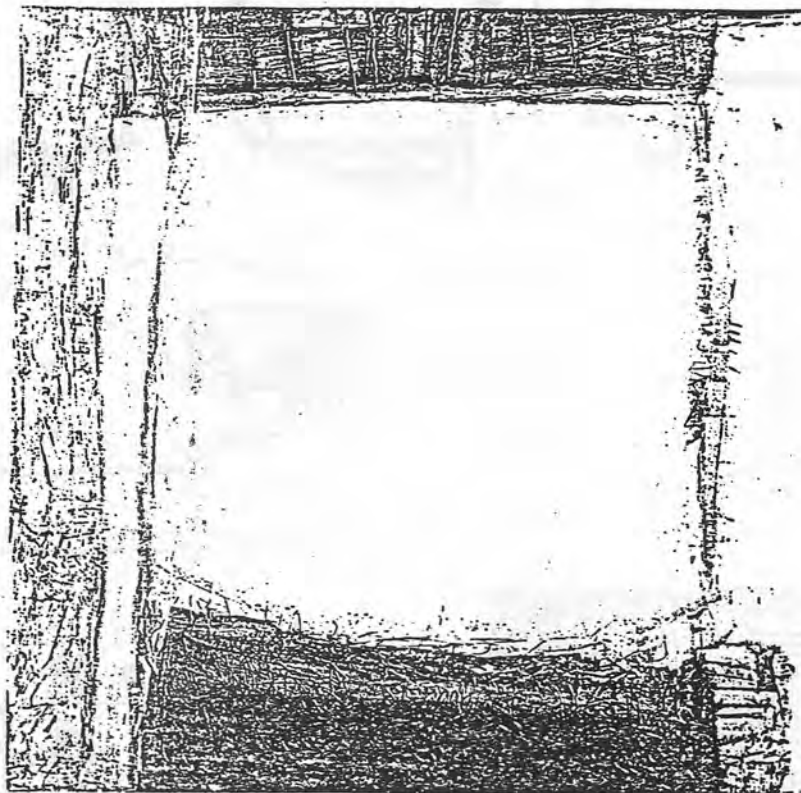
21

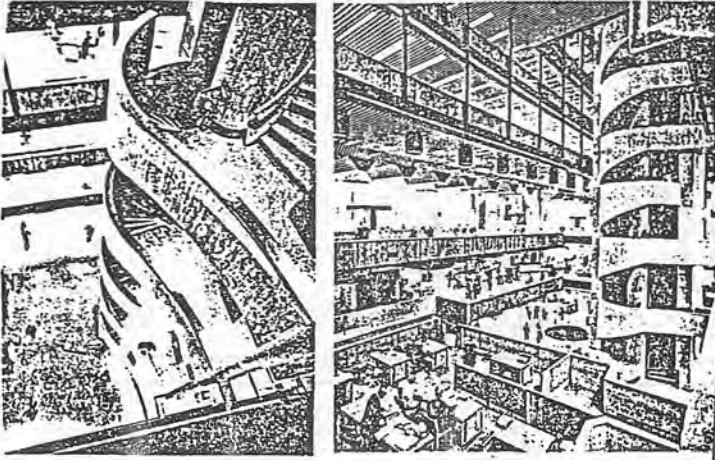


23

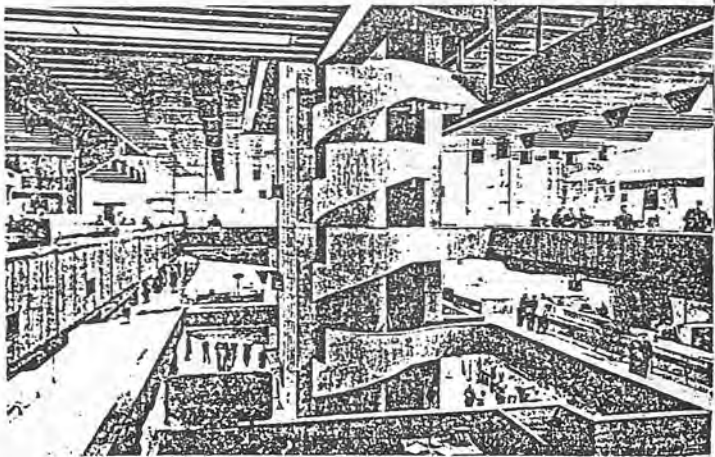




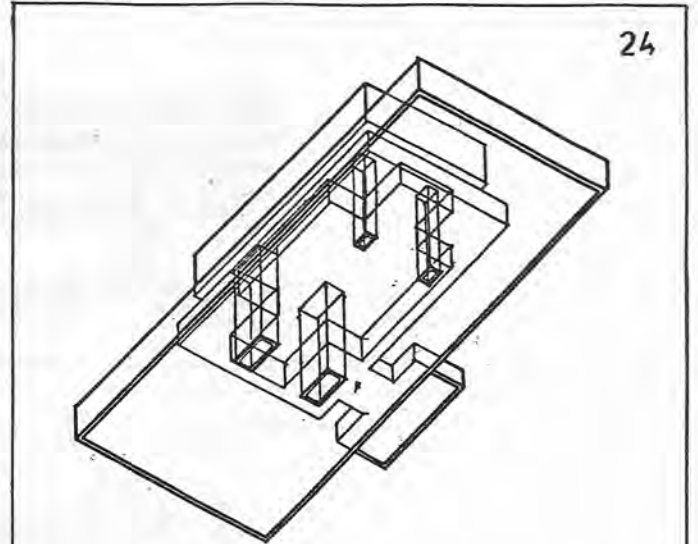
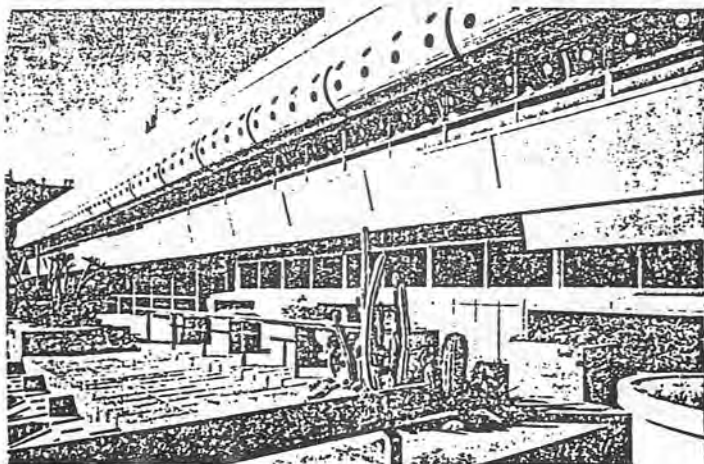




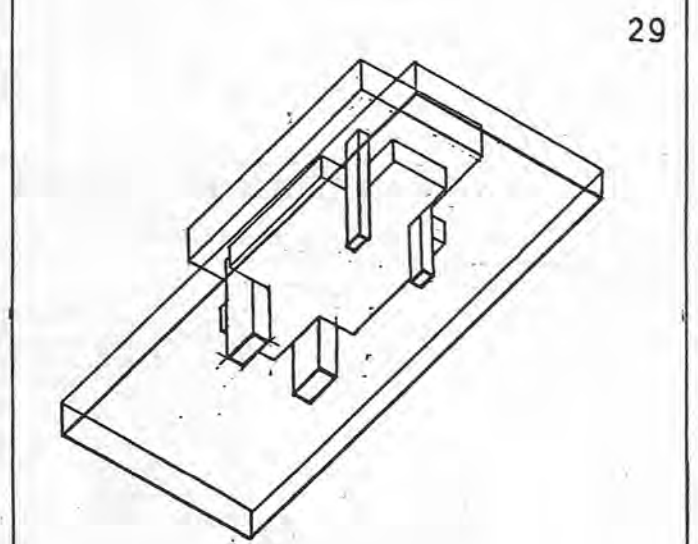
26



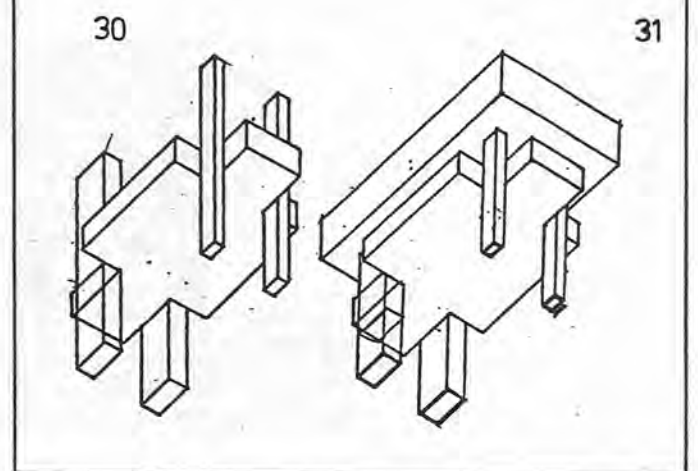
26



24



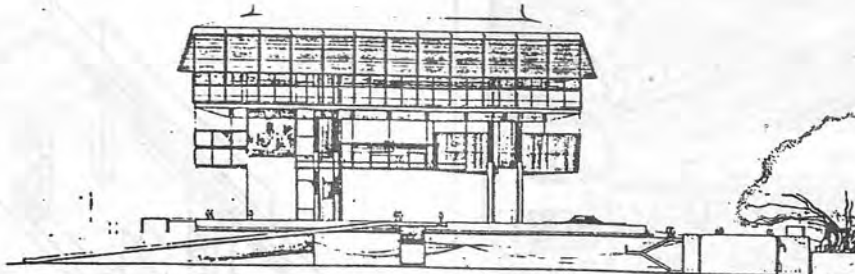
29



30

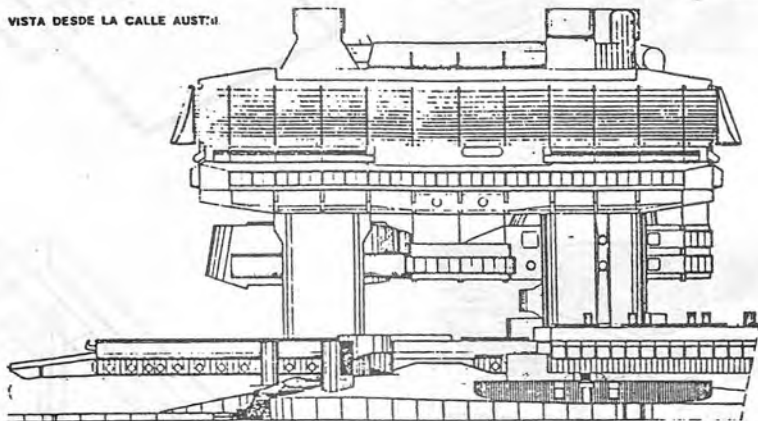
31



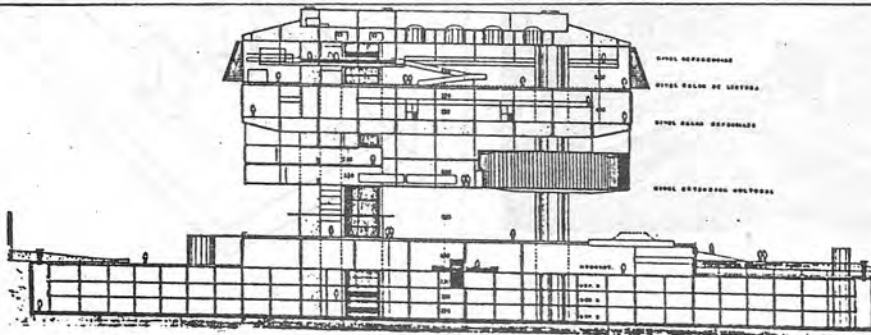


28

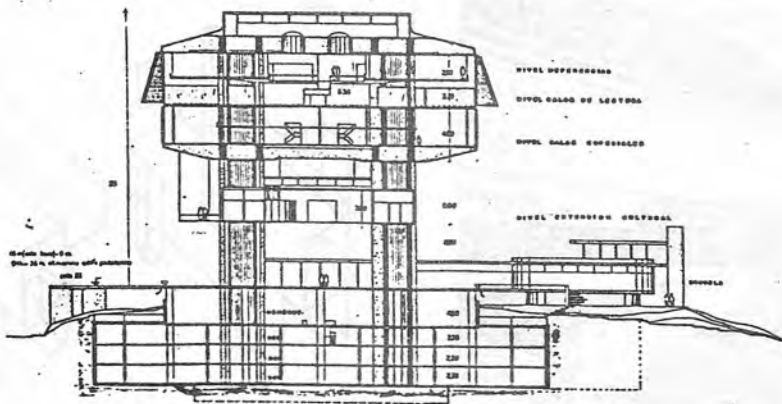
VISTA DESDE LA CALLE AUSTRIA



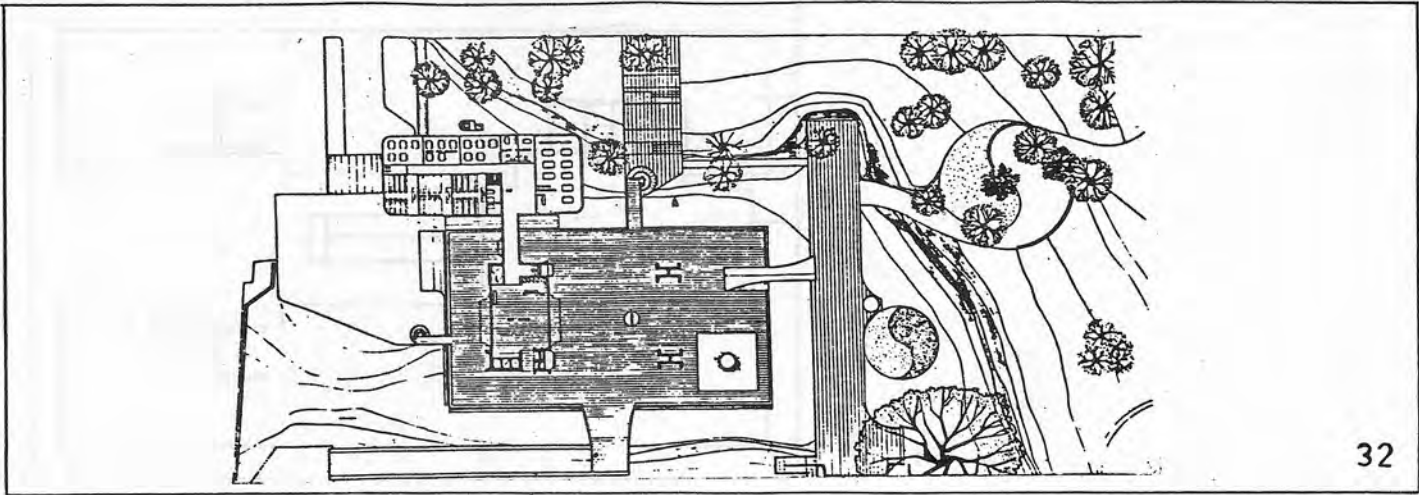
28



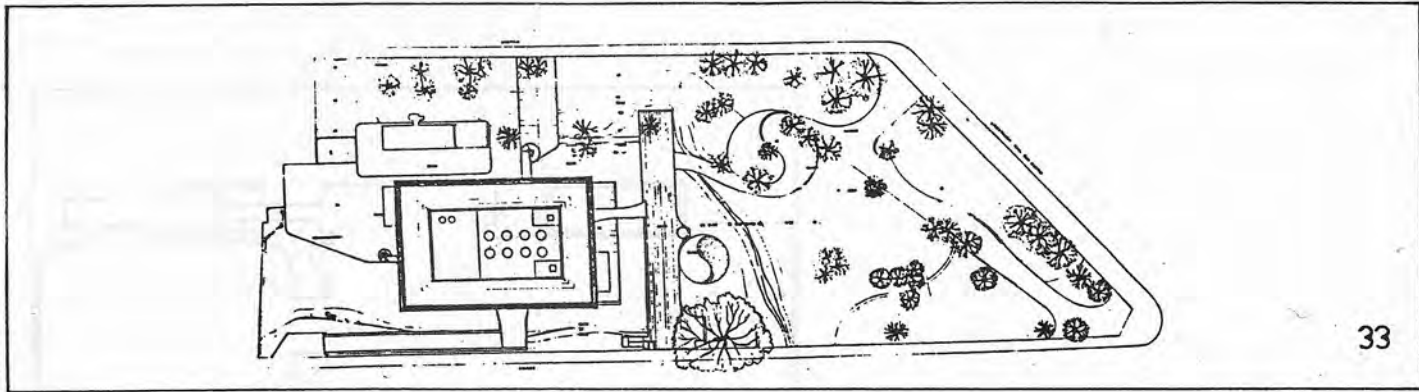
34



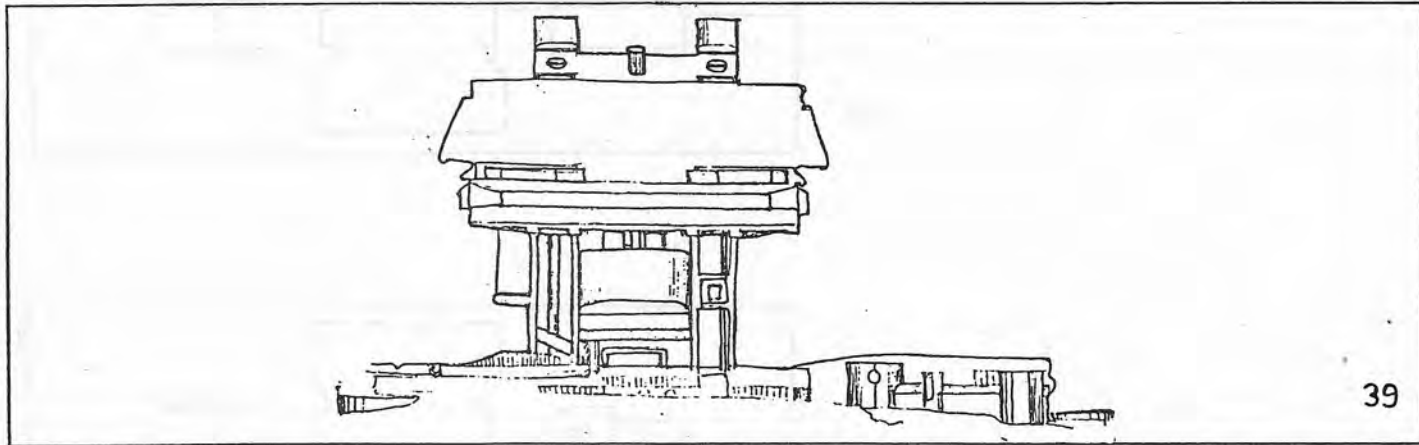
35



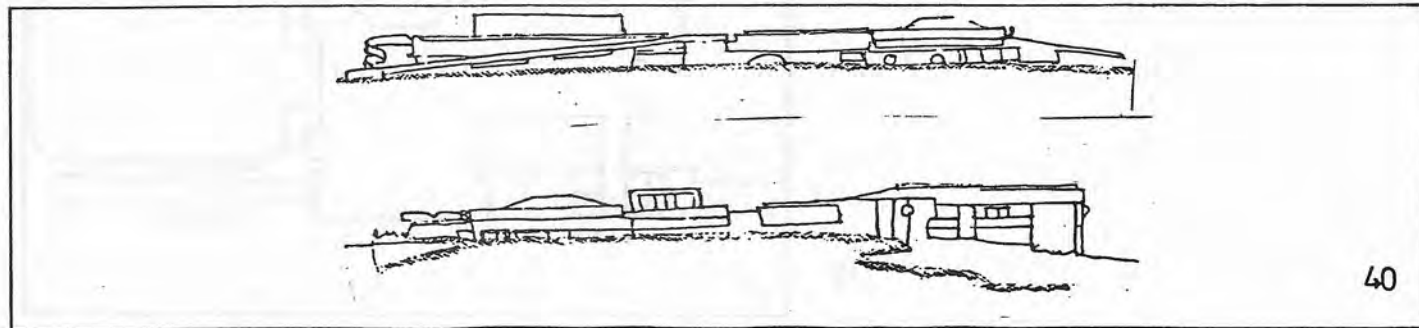
32



33

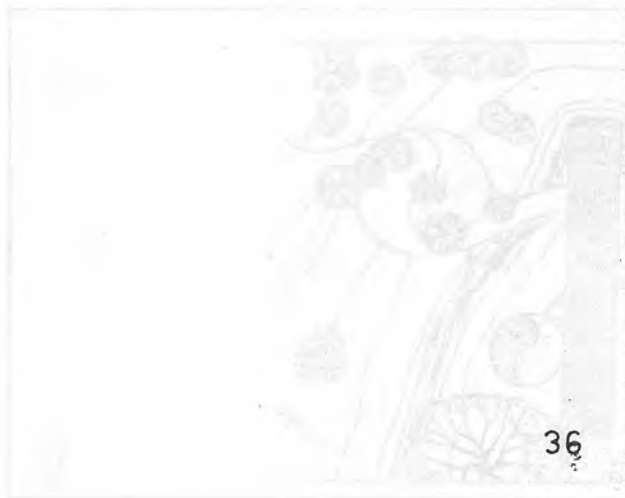


39

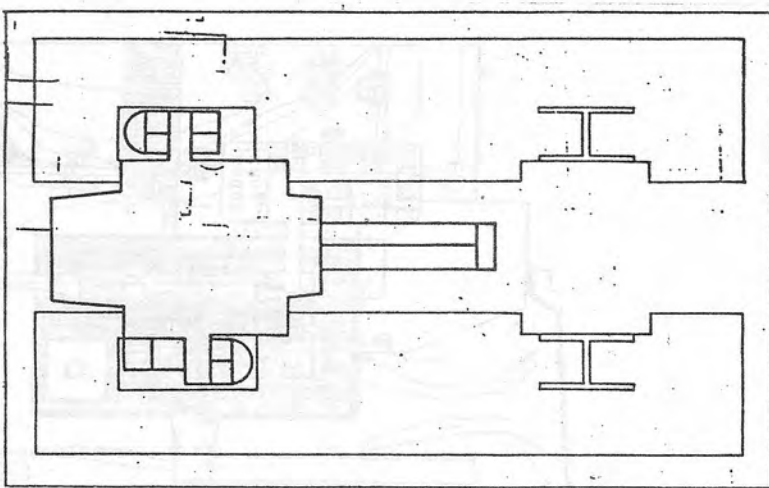


40

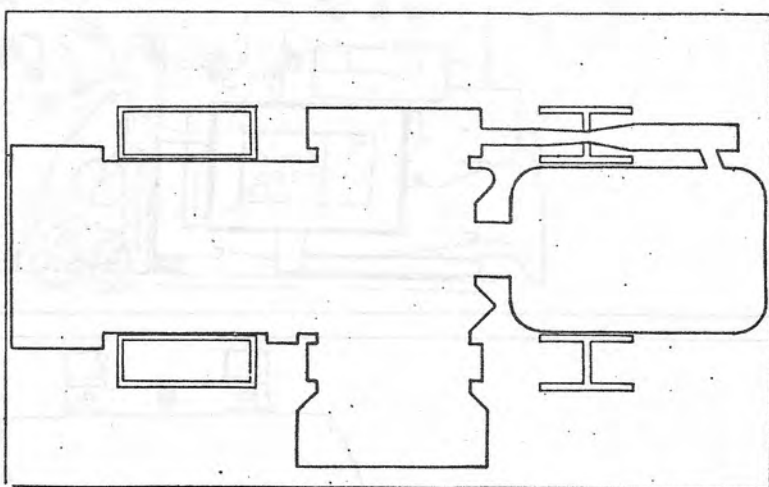




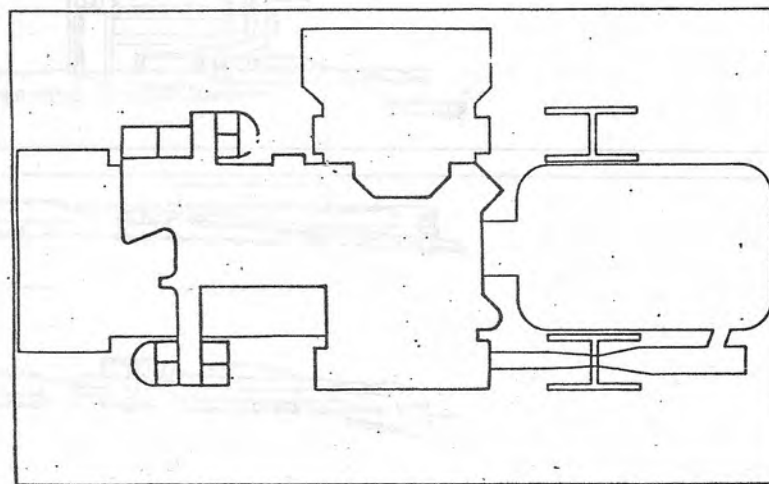
36

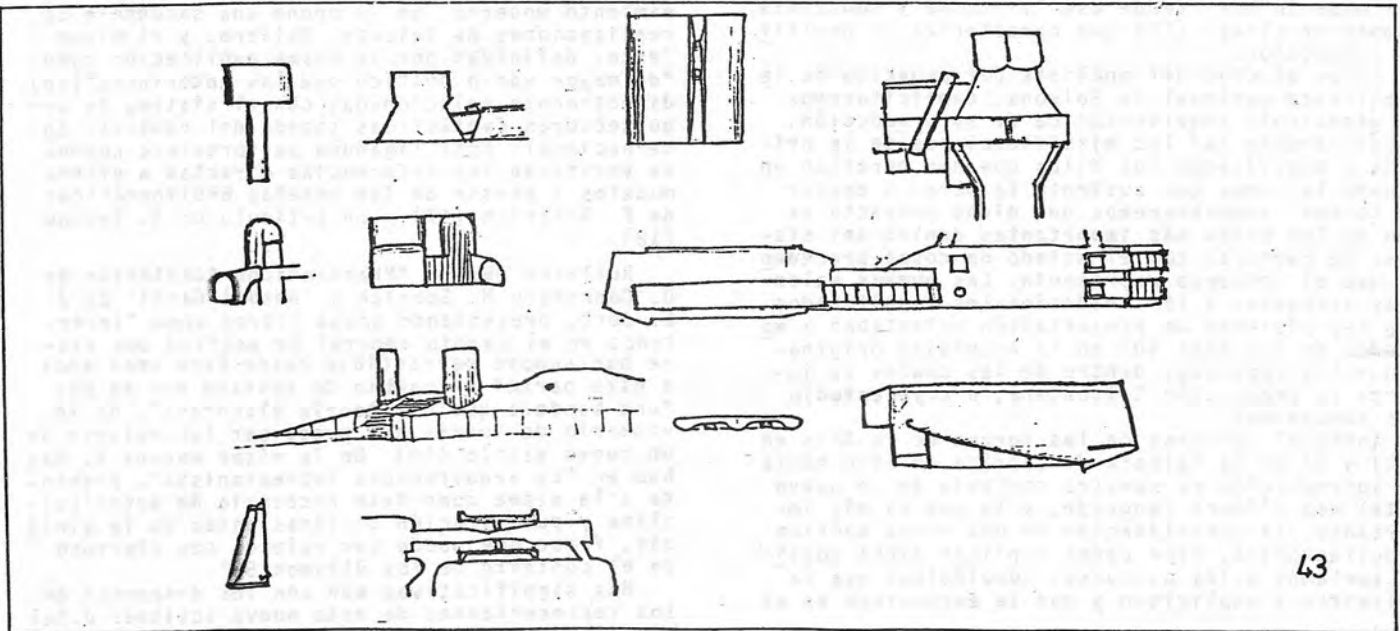
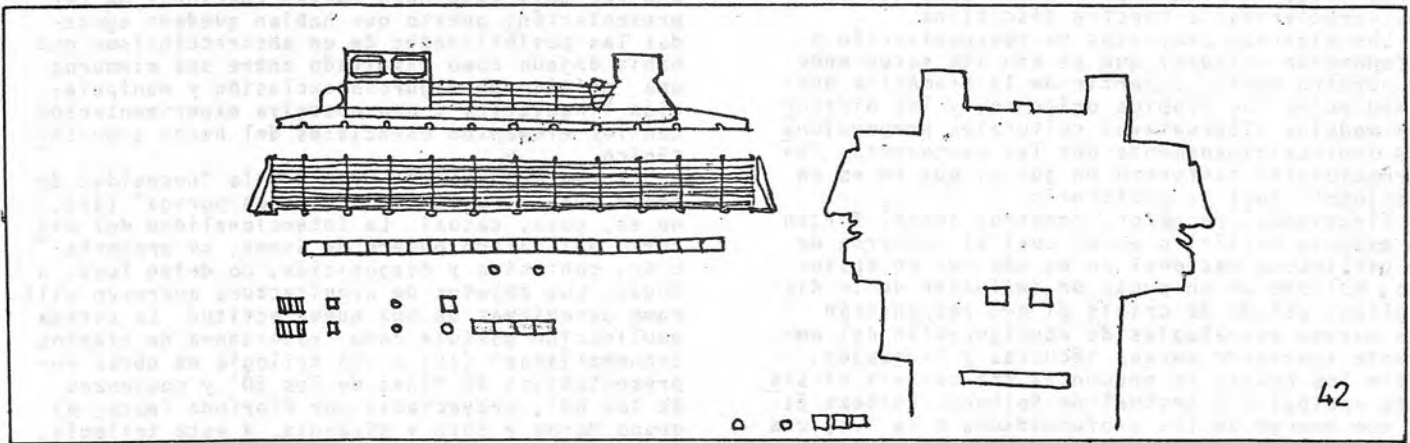
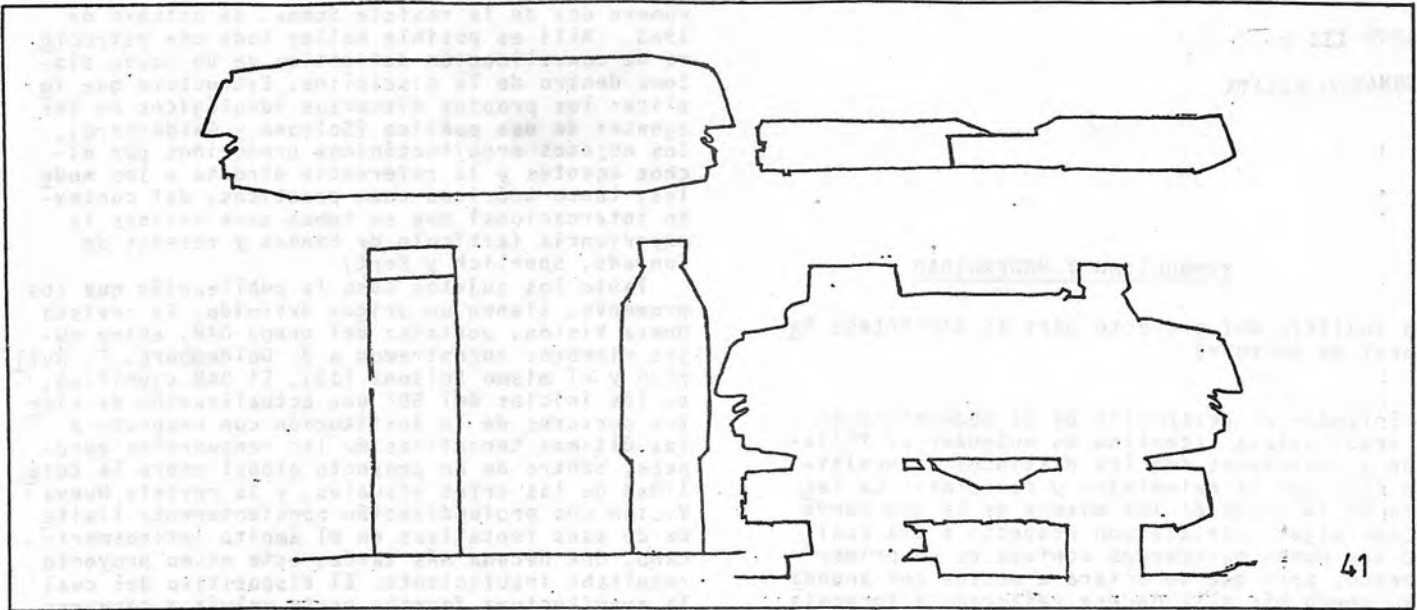


37



38







## SIMBOLISMO Y MODERNIDAD

(Un análisis del proyecto para la Biblioteca Nacional de Solsona)

Entender el desarrollo de la modernidad en la arquitectura argentina es entender su filiación y relaciones con los distintos dispositivos (11) que la entretajan y conforman. La lectura de la trama de los mismos es la que puede darnos alguna certeza con respecto a una realidad que puede parecerse confusa en un primer momento, pero que se aclara a medida que ahondamos, yendo más allá de ese reiterado e inconsistente juego de renunciaciones y adhesiones que aún hoy caracterizan a nuestra disciplina.

Los diversos proyectos de reorganización y refundación cultural que se han ido sucediendo en nuestro medio, a partir de la dramática dualidad entre los propios orígenes, y los diferentes modelos alternativos culturales proporcionados indiscriminadamente por las vanguardias internacionales conforman un juego, que no es en absoluto casual ni arbitrario.

Elecciones, rechazos, construcciones, forjan un espacio histórico en el cual el concurso de la biblioteca nacional no es más que un episodio, ubicado en un punto de inflexión de la disciplina; estado de crisis al que responderán las nuevas estrategias de configuración del ambiente aportando nuevas técnicas y lenguajes, entre los cuales se encuentra con certeza el sistema analógico y gestual de Solsona. Certeza ésta que emerge de las profundidades a la luz, una vez que descorremos el denso velo que en un primer momento nos tiende ese "virtuoso y constante cambio de línea" (12) que caracteriza su prolífica producción.

A los efectos del análisis del proyecto de la biblioteca nacional de Solsona, explicitaremos la genealogía arquitectónica de su producción, desentrañando así las mistificaciones de la crítica y destejando los hilos que nos permitan entrever la trama que sustenta la obra. A partir de lo cual demostraremos que dicho proyecto es uno de los hitos más importantes dentro del sistema de rupturas con el estado de cosas precedente que el concurso representa. Las nuevas valencias otorgadas a los tradicionales significados que los sistemas de proyectación ostentaban a mediados de los años 50' en la Argentina originaron estas rupturas, dentro de las cuales se inserta la producción Solsoniana, a cuyo estudio nos abocaremos.

Entre el concurso de las torres de la Boca en 1957 y el de la iglesia de Laprida en 1960 media la introducción en nuestro contexto de un nuevo y tal vez efímero lenguaje, y lo que es más importante, la convalidación de una nueva poética arquitectónica. Para poder explicar dicha poética apelamos a los discursos ideológicos que la delimitan y explicitan y que se encuentran en el

número dos de la revista Summa, de octubre de 1963. Allí es posible hallar toda una estructura de convalidación definitiva de un nuevo sistema dentro de la disciplina. Estructura que implica: los propios discursos ideológicos de los agentes de esa poética (Solsona y Goldemberg), los objetos arquitectónicos producidos por dichos agentes y la referencia directa a los modelos, tanto teóricos como prácticos, del contexto internacional que se toman para validar la experiencia (artículo de Banham y reseñas de Conrads, Sperlich y Sert).

Tanto los sujetos como la publicación que los promueve, tienen un origen definido: la revista Nueva Visión, portavoz del grupo OAM, entre cuyos miembros encontramos a J. Goldemberg, F. Bullrich y el mismo Solsona (13). El OAM significó, en los inicios del 50' una actualización de ciertos sectores de la institución con respecto a las últimas tentativas de las vanguardias europeas, dentro de un proyecto global sobre la totalidad de las artes visuales; y la revista Nueva Visión una profundización concientemente limitada de esas tentativas en el ámbito latinoamericano. Una década más tarde, este mismo proyecto resultaba insuficiente. El dispositivo del cual la arquitectura formaba parte volvía a cerrarse una vez más, exigiendo nuevas funciones de representación; puesto que habían quedado agotadas las posibilidades de un abstraccionismo que había dejado como resultado entre sus miembros una poética de rigurosa exclusión y manipulación lingüística y una obsesiva experimentación con los elementos esenciales del hacer arquitectónico.

El reacomodamiento frente a la "necesidad de crear nuevas formas para tiempos nuevos" (14), no es, pues, casual. La intencionalidad del discurso del citado número de Summa, su presentación, contenido y disposición, no dejan lugar a dudas. Los objetos de arquitectura aparecen allí como paradigmas de una nueva actitud. La citada publicación postula como "superadora de ciertos esquematismos" (15) a una trilogía de obras representativas de fines de los 50' y comienzos de los 60', proyectadas por Clorindo Testa, el grupo Harpa y Soto y Rivarola. A esta trilogía, obviamente continuadora de la ortodoxia del movimiento moderno, se le opone una secuencia de realizaciones de Solsona, Baliero, y el mismo Testa, definidas por la misma publicación como "de mayor vuelo poético que las anteriores" (16), directamente relacionadas con el sistema de arquitecturas fantásticas tomado del contexto internacional. Esta ligadura se fortalece cuando se verifican las referencias directas a dichos modelos a partir de las reseñas bibliográficas de F. Bullrich (17) y un artículo de R. Banham (18).

Bullrich reseña "Phantastische Architektur de U. Conrads y H. Sperlich y "Antoni Gaudi" de J. L. Sert, presentando ambos libros como "insertados en el cambio general de actitud que viene haciéndose perceptible desde hace unos años a esta parte" un cambio de actitud que es más "una bandera que una teoría elaborada", un inventario de formas que puede ser laboratorio de un nuevo estilo. (19) De la misma manera R. Banham en "La arquitectura Expresionista", presenta a la misma como fase necesaria de autodisciplina y purificación de ideas antes de la síntesis, frase que puede ser releída con claridad en el contexto de los últimos 50'.

Más significativos aún son los discursos de los representantes de esta nueva actitud: J. Go

demberg y J. Solsona.

Las premisas planteadas en el editorial de Méndez Mosquera (20) se repetirán y ampliarán en el desarrollo posterior que J. Goldemberg y J. Solsona realizan en sus artículos, en los cuales hallamos la clave para la comprensión de los alcances y al contenidos de la nueva poética. El primero trazará una genealogía y los precisos límites de la experiencia; el segundo demarcará un lenguaje.

El artículo de Jorge Goldemberg: "Presentación y defensa de la arquitectura fantástica" (21) ya desde el título alude a la necesidad de encontrar bases de sustentación operativas a un vocabulario; luego traza un complicado sistema clasificatorio y aporta una serie de "razones" para justificar una reacción fantástica como resultado lógico de los nuevos hechos sociales y tecnológicos. Además determina quiénes son los agentes en el campo internacional capacitados para llevarla a cabo: aquellos que apelen a un formalismo mimético, con los nuevos sistemas de la tecnología. (22) Goldemberg se refiere inequívocamente a ciertos sectores del formalismo norteamericano de la década del 50, que, como luego desarrollaremos, serán parte de las fuentes de referencia formal del proyecto que nos ocupa.

El artículo de Solsona titulado: "Arquitectura año 1963" (23), ofrece un diagnóstico, un programa y sus propias fuentes figurativas. El diagnóstico es que: "la edad heroica de la arquitectura moderna ha pasado, los maestros han dejado sus enseñanzas y su obra. Conocemos sus enseñanzas y de alguna manera hemos agotado sus fuentes" (24). Deja claro que la solución a esta crisis no es el formalismo historicista de Rudolph, Johnson o Yamasaki, a los que juzga "enteramente vacíos de contenido" (25) ¿Adónde acudir entonces? ¿Cuál es el programa planteado? Una que sea la ordenada sumatoria de sistemas de programa, de estructuras, de soluciones constructivas y espacio, que devenga en una síntesis original y totalizadora: "La respuesta a un planteo de totalidad es un edificio total, entendiéndose con ello un edificio que exprese el resultado de sus funciones, la antítesis de una arquitectura de partes funcionales. La legibilidad de una obra arquitectónica debe estar dada en la legibilidad de sus funciones totales". (26)

A pesar de haber prescindido de la herencia tanto de los maestros del movimiento moderno, como del reciente historicismo, Solsona no podrá escapar a otras herencias. Su concepto de arquitectura total es tributario de aquella "Gesamte-Architektur" que prodigaran las vanguardias alemanas, quienes a su vez habían trasladado al ámbito arquitectónico un concepto perteneciente en su origen al ámbito musical, puesto que el primero en enunciar la "Gesamtkunstwerk" fue Richard Wagner. Y no podrá escapar tampoco a la memoria de lo primigenio; pues para poder vertebrar su propia poética deberá conciente o inconcientemente "asumir una mítica regresión a lo primitivo" (27), deberá saltar sobre los límites lógicos usuales y acercarse a la analogía como forma posible de estructuración del sistema proyectual. La raíz del sistema analógico que Solsona utiliza está en la *junguis* (28), a partir de la cual se originó el sistema clásico. Pero él otorga un nuevo contenido al concepto de mimesis, puesto que su concepción del universo está alejada del concepto de naturaleza valde para el mundo clásico. En su quehacer el concepto se halla inmediatamente referido a las

investigaciones que sobre la estructura de la naturaleza se estaban llevando a cabo por esos años. Estas investigaciones revelaron la posibilidad de encontrar un orden lógico en las formas naturales que componen un nuevo universo ordenado donde forma y contenido hallen su correspondencia.

Como nos advierte Goldemberg: "Desde hace muchos años, se percibe en algunos individuos -que incluso no son arquitectos- como Le Ricolais (mezcla de matemático, ingeniero y diseñador) el deseo de captar formalmente y con una lógica rigurosa un mundo de formas susceptibles de devenir en arquitectura". (29)

La naturaleza en la cual la moderna investigación científica ha redescubierto un orden puede alimentar una nueva arquitectura que encuentra en la mimesis fundamentos en los cuales afirmar se frente a la crisis provocada por la modernidad. Sin embargo en la década del 60 ya no se está en condiciones de elaborar un sistema estético limitado por normas prefijadas. La naturaleza se revela con una versatilidad tal, que se torna incontrolable.

Sólo el regreso a los mitos primigenios, o la gestualidad entendida como golpe de talento, puede asegurarnos el control. Una imagen arcaica, una "idea fuerza" puede evitarnos la aparición de lo diverso.

Nada más alejado de la modernidad de las vanguardias, pero también nada más alejado de la síntesis albertiana que esta poética de totalidades. Pues si hay un todo como correspondencia de partes, hay también un universo que se ha conformado a través de un sistema de signos que tienen su propia autonomía, y a la vez conforman la totalidad.

En cambio, cuando Solsona habla de una "arquitectura total como antítesis de una arquitectura de partes" (30), elimina la necesidad de partes para llegar a conformar la totalidad. Aún en el caso de que se pudiera hablar de partes, estas serían sumamente difíciles de explicitar, puesto que: "Los materiales, la estructura y los elementos expresivos de la composición, aparecen completamente integrados a los elementos expresivos de la idea arquitectónica". (31)

La totalidad, la síntesis, destruyen la posibilidad de existencia de otros universos, oponiéndose así al X mediante la creación de un *Ko'guos* ordenado, al menos en apariencia.

Si bien el artículo de Solsona: "Arquitectura año 1963" manifiesta, como lo venimos demostrando, una poética que contempla la analogía como instrumento de la mimesis y el posterior control; gestual como secuencia ordenadora, es bastante ambigua cuando quiere conciliar la totalidad como síntesis con la necesidad planteada de una "estética de cambios". (32)

Los modelos figurativos, referencias operativas para el quehacer, que Solsona postula, no se corresponden con las verdaderas fuentes utilizadas en su obra. Descarta a los maestros y a los historicistas norteamericanos para mostrar como paradigmas de la nueva actitud a L. Kahn, K. Tange o el Tem X, los cuales paradójicamente no se corresponden con los postulados teóricos esbozados por Solsona en su artículo, en el cual las fuentes reales permanecen ocultas. A las mismas las hallaremos en las arquitecturas que habiendo renunciado a cualquier referencia histórica, sea clásica o moderna, buscan su propia identidad en sistemas arcaicos o en la naturaleza redescubierta por la moderna tecnología; tal es el caso concreto de ciertos sectores del formalismo nortea-



americano.

Podemos afirmar, a menos que nuestra documentación sea incompleta, que en una trilogía de obras que va de 1960 a 1962 se halla ya contenido el tránsito del germen a la definición en la poética solsoniana. La iglesia de Laprida, Venado Tuerto y la Biblioteca Nacional parecen provenir de una misma imagen: la de la montaña mítica, emparentada formalmente con la de la pirámide, y ambas a su vez relacionadas con la figura geométrica del triángulo con el vértice hacia arriba.

Las diversas variantes del significado simbólico de dicha imagen concuerdan en su anhelo ascensional y en la instauración de un espacio ordenador en torno al cual se configura el mundo, comúnmente llamado "simbolismo del centro del mundo". René Guenón, ese gran estudioso del simbolismo tradicional, considera a la montaña un símbolo "axial" o "polar" y asevera que "la representación del centro primordial por la montaña corresponde propiamente al período originario de la humanidad terrestre, durante el cual la verdad era íntegramente accesible a todos (...) y la cúspide de la montaña es entonces el Satya-Loka o 'lugar de la verdad'." (33)

Es el antropólogo Mircea Eliade quien más se extiende en la doble significación axial y ascensional de la imagen. Comienza explicando que en las concepciones míticas: "todo microcosmos, toda región habitada, tiene lo que podría llamarse un Centro, es decir, un lugar sagrado por excelencia". (34)

Frente a la confusión que puede generar esta noción del "Centro del Mundo" es importante tener en cuenta la aclaración de Eliade de que: "no hay que considerar este simbolismo del Centro con las implicaciones geométricas que le otorga el espíritu científico occidental (...) todas las civilizaciones orientales -Mesopotamia, India, China, etc.- conocen un número limitado de "Centros". Y aún más: cada uno de estos "centros" se considera, y aún se denomina típicamente, "centro del Mundo". Como se trata de un espacio profano, homogéneo, geométrico, ninguna dificultad ofrece la pluralidad de "Centros de la Tierra" en el interior de una sola región habitada. Nos hallamos en presencia de una geografía sagrada y mítica, la única e efectivamente real, y no de una geometría profana 'objetiva' (35).

Una de las imágenes que representa ese centro es la de la "montaña cósmica", que enlaza en su centro las tres regiones cósmicas: el mundo superior divino, el terrestre, y el subterráneo o infernal. Este símbolo de la montaña situada en el centro del mundo se hallaba extraordinariamente extendido en la antigüedad. Otro aspecto del símbolo, según Eliade: "La cima de la montaña Cósmica no es sólo el punto más alto de la tierra, es además el ombligo de la tierra: "El punto donde comenzó la creación (...) La creación del hombre, réplica de la cosmología, ha tenido lugar paralelamente en un punto central, en "el Centro del Mundo". (37). A partir de lo cual la mítica montaña se homóloga al paraíso, el tradicional ombligo de la tierra, lugar de la creación del hombre. Recordemos que Danta en la Divina Comedia representa el paraíso como una montaña. (38).

El simbolismo del eje cósmico se relaciona con el de la "ascensión al cielo", imagen arqui-

tectónica de lo cual era el ziqurat que "era en realidad una montaña cósmica, es decir, una imagen simbólica del Cosmos: los siete pisos representaban los siete cielos planetarios; al subirlos, el sacerdote llegaba a la Cima del Universo". (39)

Este doble aspecto del símbolo tradicional se halla presente en los primeros vestigios arquitectónicos (40) de sociedades preclásicas tales como las pirámides (41) del antiguo Egipto, los ya mencionados ziqurats, y los antiguos templos de las civilizaciones precolombianas en América, por no citar más que los ejemplos más conocidos. (42)

La instauración del orden clásico implica un abandono de este simbolismo ascensional de la montaña. Recién a comienzos de nuestro siglo (al menos no hemos hallado testimonios anteriores), y como resultado de una búsqueda por parte de los expresionistas de significados espirituales, para oponerlos a la civilización europea, que ellos consideraban caduca y corrupta, resurgen estas antiguas formas simbólicas llenas de significación mítica y espiritual.

Un ejemplo representativo de esto es la obra de Bruno Taut, en la que señalamos especialmente los pabellones del Vidrio en la Exposición del Werkbund de 1914 (figura N° 44), y el Pabellón de la Industria del Acero en la Exposición de Leipzig de 1913 (fig. N° 45). También son dignas de ser destacadas las imágenes fantásticas de su libro "Alpine Architektur" de 1919 (fig. N° 46).

La imagen es retomada en la obra tardía de Frank Lloyd Wright, quien la utiliza preferentemente en algunos de sus templos religiosos, como por ejemplo la sinagoga Beth Shalom (fig. N° 47), y también la Opera de Bagdad (fig. N° 48).

En la década del 50 esta tradición se continúa los proyectos de algunos formalistas europeos y norteamericanos, como C. Entwistle en su proyecto para el nuevo Cristal Palace de Londres (fig. N° 50), y los estudios utópico-urbanísticos de M.R. Maupant (fig. N° 49).

Como vimos, la iglesia de Laprida, la de Venado Tuerto y la Biblioteca Nacional participan de una misma simbología, pero puede leerse en su secuencia temporal una sucesiva clarificación de la poética de Solsona.

La iglesia de Laprida, luego de la racionalidad de las torres de la Boca y la fábrica Plafft-Blomberg marca el inicio de esta trilogía fantástica. En ella aparece una innovación con respecto a los modelos ya citados del campo internacional. Es la posibilidad de ruptura de la propia unidad del organismo.

La analogía establece una relación literal entre el objeto y el modelo: (por ej. la biblioteca puede ser la representación de una conifera). Esa relación literal se distorsiona ante la aparición del gesto. Analizaremos este proceso en la primera de las obras mencionadas: la iglesia de Laprida, en la cual la cubierta que pareciera confluír a un vértice se rompe, descomponiéndose en tres vértices que tensionan y singularizan la totalidad de la imagen ascensional alrededor de unos cilindros de luz cenital, los cuales determinan un centro. Dicha aparente centralidad ordenadora se contrapone con una planta de carácter longitudinal, que se desgarra en dos semicírculos que crean una extraña tensión difícilmente recompuesta (fig. N° 51).

Esta ruptura de los tres lucernarios se multiplica al infinito en la iglesia de Venado Tuerto. La unicidad de la montaña se descompone en una multiplicidad de tubos de órgano, que no se

corresponden casi con una planta decididamente axial (Fig. N° 52), en la cual sólo se evidencian a partir del desorden de sus proyecciones. La analogía se ha trastocado aquí, ha roto sus propias variables y ha conducido a una duplicidad: montaña-tubos de órgano, difícil de conjugar en una poética de totalidades. Dicha imagen deberá recomponerse para poder culminar en una síntesis. Tal será el valor de la biblioteca nacional, en la cual recurre nuevamente a fuentes que hemos logrado determinar.

La fuente principal parece provenir del proyecto para el concurso de Cristo Rey en Liverpool en 1958 presentado por C. Entwistle (quien como vimos, había utilizado anteriormente la imagen simbólica en su variante piramidal) y publicado por la Architecture D'aujourd'hui en su número de octubre-noviembre de 1960 (fig. Nos. 53, 54, 55, 56). En la memoria del proyecto el autor consigna la fuente utilizada: el primer premio del concurso para la basílica de Siracusa de M. Andraut y P. Parat publicada también por la Architecture D'aujourd'hui en su número 71, de abril de 1957 (fig. 57). Ambas se nos aparecen como realización concreta de la analogía templo-montaña mágica; ambas participan de una misma estructura arquitectónica. La primera es decididamente una elaboración formal de la segunda, y presenta algunas particularidades que deben ser señaladas. La cubierta (fig. N° 58) que desde un vértice cae en gajos (motivo que se repite en la biblioteca), expandiéndose violentamente hacia los lados en secciones desiguales, encierra en sus entrañas un templo de planta circular, que en nada se corresponde con el sistema de la cubierta, cuyo sistema de gajos se refleja parcialmente en la planta de las dependencias de servicio, las cuales operan como fragmentos subordinados a la axialidad del conjunto. Planta y alzada parecen relacionarse sólo en este punto, esbozando la posibilidad de una correspondencia que no llega a cumplirse.

El proceso evolutivo que va del proyecto de Andraut y Parat al de Entwistle culminará en la compleja tensión de la biblioteca nacional, para llegar a la cual se deberá solucionar el problema de la correspondencia entre planta y cubierta. Solución que encontramos Solsona halló en el proyecto para la iglesia unitaria de Hartford en EE. UU., de V. Lundy (fig. N° 58), quien era bastante conocido en nuestro medio por su extraño pabellón neupático para la Comisión de Energía Atómica de los EE. UU en la exposición del sesquicentenario de la independencia de Buenos Aires en 1960 (fig. N° 59). La iglesia muestra una planta central, pero desgajada en múltiples secciones de inquietantes e irregulares tamaños, se parados por muros ciegos que confluyen a un centro. Motivo que también se repetirá en la biblioteca.

Una vez planteados los elementos, Solsona debió recomponer la alzada del proyecto de Entwistle y la planta del de V. Lundy, logrando así una síntesis donde no existan, al menos figurativamente, contradicciones entre los sistemas que conforman el objeto.

Una vez aunados lo semántico y lo formal -ya Solsona en posesión de una poética que incluye la analogía como método de materialización del edificio, y habiendo conciliado las fuentes referenciales- sólo restaba ponerlos al servicio de la intencionalidad inherente a la obra. Sólo faltaba consumir un último y sacrilego acto: trazar el espacio sagrado en Biblioteca (Fig. Nos. 60, 61, 62, 63, 64), conjugar con la racionalidad

el mito y transformar el espacio ascensional en la neutralidad del depósito.

Pero el mito perdura como única fuente subyacente, como realidad inherente al objeto, independientemente de la conciencia del sujeto sobre su propia realización. Pues, como se pregunta Mircea Eliade: "Quiénes utilizan los símbolos, ¿se dan cuenta de todas sus implicaciones teóricas?" (43), a lo cual se responde que: "la validez del símbolo, en tanto que forma de conocimiento, no depende del grado de comprensión de tal o cual individuo" (44), y va más allá aún al afirmar que: "Cuando se trata de una obra poética más libre (...) que depende más directamente de la 'inspiración' (...) ni siquiera hay derecho a detenerse en lo que los autores pensaban de sus propias creaciones para interpretar el simbolismo que éstas implican. En un hecho que, en la mayoría de los casos, el autor no agota la significación de su obra. Los simbolismos arcaicos vuelven a aparecer espontáneamente incluso en las obras de autores 'realistas' que lo ignoran todo acerca de tales símbolos (...) los mitos se degradan y los símbolos se secularizan, pero jamás desaparecen, ni siquiera en la más positiva de las civilizaciones". (45) Y así, en nuestra época, la montaña ascensional ha sido transformada en tienda por la tecnología. Y al materializarse lo pleno de significado ha devenido en el vértigo del vacío.

¿Cuál es el tema de la biblioteca, sino la concreción del pensamiento analógico, pero con la dramaticidad de la ruptura de la identidad del objeto con su propio modelo?

Si bien Entwistle todavía podía referirse con cierta naturalidad a sus modelos e incluso retomarlos con cierta literalidad, como en el ya citado proyecto de un nuevo Cristal Palace, que tiene precisas derivaciones de los palacios mesopotámicos de la antigüedad (fig. N° 65, 66), no pasa lo mismo en el caso de Solsona, pues la Biblioteca Nacional presenta las ambivalencias de un modelo distorsionado.

Sólo la gestualidad puede aún tensar más, exasperar su propia incertidumbre (fig. ), La planta circular de los modelos analizados se convierte aquí en una elipse (fig. N° 67), y a la vez se fragmenta como consecuencia de la operación gestual de despegar la hemeroteca del resto del edificio mediante un inquietante y descontrolado vacío.

La translación de los valores no puede ser más completa. La unidad de la elipse ha sido destruida, y su centro desgarrado se abre al vacío. La montaña encantada, centro del mundo, se desmorona. El anillo estructural (fig. N° 61), y las costillas que soportan los tensores que toman la cubierta se separan conformando dos vértices, y el vacío generado por esta ruptura no separa a las figuras en mitades iguales, sino disímiles, e incapaces de recomponer una unidad que ha sido consumada.

Si la biblioteca ha forzado y desacralizado el modelo para adaptarlo a su propia poética, su operación más riesgosa dentro del esquema de "arquitectura total" será colocar el programa dentro de una forma que no surge (como cree Solsona en su artículo), de una conjunción equilibrada de los problemas, sino que es, como ya lo enunciamos, una forma "a priori".

Esta ligadura entre programa y modelo crea desajustes, puesto que para llegar a conformar un universo de totalidad deben efectuarse algunas renuncias, las cuales señala con claridad el jurado en la crítica al trabajo publicada en el Boletín N° 43 de la Sociedad Central de Arquitectos, de



enero de 1963, en el cual refiriéndose a la relación exterior interior dice: "... el espacio interno se disocia sensorialmente del medio externo a pesar del paramento vidriado con que remata la cubierta... (fig. N° 68). Pues aquí el modelo de la montaña priva al edificio de una relación equilibrada con el entorno. También el alto grado de experimentalismo de la propuesta conlleva a la casi renuncia a la factibilidad técnica del proyecto. Como ya se ha enunciado en los artículos precedentes, la tecnología es, y no casualmente, la gran ausente en el proceso y los debates del concurso.

De todos los proyectos analizados, el de Solsona tal vez sea uno de los más explícitos ejemplos de ese silencio. La crítica del jurado aludió al tema de una manera marginal: "Existe una coherente identificación entre la concepción general del edificio y la estructura y los cerramientos adoptados. No obstante no escapa al jurado las graves dificultades constructivas que su realización entraña en nuestro medio", y prácticamente no entra en consideraciones sobre un tema que invalida las posibilidades de materialización: la inexistencia de una tecnología en nuestro medio capaz de llevar a cabo la concreción de la obra. Tampoco la forma "a priori" se adapta a la construcción por etapas planteadas por el edificio. Como lo manifiesta el jurado esto provoca importantes contradicciones: "Se entiende que en caso de construirse los entrepisos en forma progresiva se originarían enormes vacíos en los momentos iniciales que desequilibrarían la espacialidad interna tal como ha sido proyectada, con posible influencia negativa en el comportamiento estructural. También el jurado advirtió que la disposición de varias plantas pierde claridad en función de someterse a una totalidad: "No se entiende por qué el proyectista ha identificado el trazado de las plantas del subsuelo a las proyecciones de los elementos de la cubierta principal, de por sí independientes, torturan de así innecesariamente la conformación espacial de los mismos" (Fig. 64)

Esta serie de consideraciones nos muestran algunas de las contradicciones que ha provocado la asunción de una voluntad de unidad formal y la adaptación de la forma ascensional a un programa tan diverso y complejo como el de la biblioteca. Pero la poética de totalidad también ha producido otras consecuencias. Si analizamos ciertas particularidades tales como el coronamiento, los vanos, y la cubierta (fig. 69 y 70), no podemos encontrar una sintaxis. Tomados aisladamente, dichos elementos carecen de puntos de referencia, están tensionados hacia una unidad que no termina de recomponerse.

No son partes que se correspondan sino segmentos de un todo que ha absorbido la propia particularidad de cada objeto para poder conformarse. La descuidada y experimental relación entre los cerramientos, el terreno y la cubierta lo confirman decididamente (fig. 61) ¿Pero puede esto leerse como error, como un desequilibrio en un sistema?

En realidad esto nos está demostrando que el discurso de esta arquitectura no involucra, como vimos al referirnos al OAM, la conformación y experimentación de un lenguaje, sino que está directamente ligada al problema que sin duda abarca casi la totalidad de la obra solsoniana, y que es la necesidad de una estrategia para la arquitectura en un universo metropolitano. En el cual el símbolo ya decodificado y desacralizado se hace posible como síntesis, como el resultado

de la técnica y el programa vencidos por la sublime ideación del arquitecto de una manera casi Wrihjtiana. (46)

Esta tragedia puede crear objetos de formas absolutamente fantásticas cargados de sugerencias analógicas, las cuales sirven en definitiva para materializar las violentas expresiones y los exabruptos que la metrópoli moderna parece requerir cuando se trata de diseñar la 'representación' de la ciudad como un parte de diversiones. Una caja de sorpresas que a veces se convierte en caja de Pandora de la arquitectura y entonces el horror y el desencuentro se dan cita en una galería de personajes siniestros e incongruentes como en el caso de los campus de las universidades norteamericanas de los 50' o las más optimistas versiones de los centros direccionales metropolitanos.

Si, como dice Solsona en su artículo, el urbanismo no puede ser la "arquitectura grande" donde se halle: "Grandez a de ideas, grandeza de imágenes y grandeza de soluciones" (47) el territorio permitido es sólo el fragmento.

¿Y no podemos entonces considerar desde ese aspecto a la biblioteca como sólo un fragmento de "arquitectura grande" de la propuesta utópica de R. Maupant? (fig. Nos. 49 y 71).

Un segmento de una utópica ciudad analógica que ha quedado aislado en el territorio del desorden de un universo sin cualidad. Parte de una arquitectura que se sueña totalizadora, pero se sabe parcial e irremisiblemente condenada a la realización de meros fragmentos.

¿Cuál es la estrategia frente al desorden si no la posibilidad de hacerse notar, de ser aunque sea por un momento parte de la atención de la cultura, aunque después fatalmente se desaparezca en el caos y la confusión?

La arquitectura, el monumento, como lo expresara O. Wagner, puede ser también aquello que interrumpa la continuidad del tejido urbano y establezca la diferencia, la cual ya no puede ser más entendida como 'feliz interrupción' (48). Entonces la ideología arquitectónica se tensa hacia una nueva síntesis que recupere contenidos que la abstracción de la realidad metropolitana desacraliza cada vez más. Pero esta síntesis sólo puede ser lograda, como vimos, a través de lo gestual, que deviene en supremo y desacralizante artefacto.

Aún si no fuera posible devolver la densidad semántica a las cosas mediante el gesto espectacular, el gesto en sí mismo, entanto último refugio de la impotencia, no puede dejar de formar parte del propio universo alienante de la metrópoli. Pues como dice M. Manieri-Elia "el gesto no es más que el resultado de la presión externa sobre el individuo que se concreta en un acto individual, un desahogo privado". (49)

El objeto no tiene, entonces, posibilidades ciertas de permanecer más allá de la capacidad de impacto inmediato. De allí su dramaticidad.

Bajo estas circunstancias podemos entender una arquitectura que en definitiva solo intenta encontrar un lugar dentro de las bases que la estructura metropolitana le otorga, aceptando cumplir la única función que se le concede, ser aunque sea por un momento, diferencia.

Se demarca así un espacio que permite la amplia aceptación de una arquitectura, en tanto ésta no comprometa la realidad metropolitana, si no que acepte ser parte de la alienante estructura que lo engloba.

A partir de estos postulados debe entenderse el desarrollo del proyecto de la biblioteca, y la persistencia, por parte de Solsona, en una ar

arquitectura de impacto analógico que prescinde de un lenguaje definido, sustituyéndolo con pasajes y volátiles lenguajes, tan cambiantes como las circunstancias lo exijan.

Posición enteramente opuesta a la de aquellas arquitecturas que para poder desarrollarse necesitan replantear la estructura misma del sistema metropolitano.

Entendemos que el gran acierto de Solsona fue haber sabido interpretar el verdadero mensaje que el concurso proponía: la creación de un nuevo símbolo de la cultura, que fuera imagen de la tradición a la vez que actualización de la misma. Con tenidos éstos explicitados en el discurso pronunciado por el Ministro de Educación, Luis R. MacKay, quien en el acto celebratorio del sesquicentenario de la Biblioteca Nacional, dice de la misma que: "es un ejemplo de lo que creían aquellos patriotas que hacía falta para hacer a una nación enteramente libre: fundarla en las hazañas del espíritu, tanto como en el coraje de sus ejércitos". (50) Con lo cual, y saltando por encima de dos siglos de ideologías renovadoras (51), apela al ideario de Mayo, insertándose así en el ámbito de lo prístino, de mito originario, al cual actualiza en las figuras de Groussac y Borges, desconociendo u olvidando que el uno es extranjero y por tanto aje no a dicha tradición, y que el otro es deudor de tradiciones enteramente diversas.

Solsona realiza esta vuelta a los orígenes recorriendo a una imagen tradicional y mítica como lo es la de la montaña mágica, la montaña del centro del mundo, para luego, como ya lo hemos expuesto, renovarla y desralizarla. (52) En su proyecto el símbolo, en su origen pleno de significación ascensional y ordenadora, deviene en mero deictico, condesciendo a ser un llamado de atención que se nos antoja casi publicitario.

Se confirma entonces aquello que dijera Eliade: "la vida del hombre moderno está plagada de mitos medio olvidados, de hierofanías en desuso, de símbolos gastados. La desacralización ininterrumpida del hombre moderno ha alterado el contenido de su vida espiritual, pero no ha roto las matrices de su imaginación; un inmenso residuo mitológico perdura en zonas mal controladas". (53)

## NOTAS

11. Según terminología de M.Foucault.
12. F.Liernur, "Carta de F.Liernur a su colega A.Petrina a raíz de la entrevista realizada por este último al Arq.J.Solsona, publicada en Summa, Revista SUMMA nº 156 (1980), p.96.
13. "Solsona no era adherente directo al grupo"
14. C.A.Méndez Mosquera, "Introducción", revista Summa nro. 2 (1963) p.2.
15. "Tres obras en Argentina", revista Summa, - nro. 2 (1963) p.50-56. Las obras mencionadas son: Hosterías de San Javier, Misiones M.Soto y J.Rivarola. Casa de Gobierno de la Provincia de La Pampa C.Testa y Asociados. Escuela Anastasio Escudero en Rosario del - Grupo HARPA (J.Hardoy, E.Aubone, J.Rey Pastor y L. Aizemberg.
16. "Tres proyectos" revista Summa, nro.2 (1963) p.57-69. Las obras mencionadas son: Iglesia de Venado Tuerto de J.Solsona, J.Rodríguez Bauzá y C.Libedinsky. Cementerio en Mar del Plata de H.Baliero y C.Cordova. Monumento a Batlle y Ordoñez de C.Testa.
17. F.Bullrich, "Reseñas bibliográficas" de "Phantastische Architektur" de U. Conrads y H.G. Sperlich y Antoni Gaudí de J.Johnson y J.L. Sert. en Revista Summa, no.2, 1963, p.117-8.
18. R.Banham. "La Arquitectura Expresionista" (En: Revista Summa, nro.2 1963, p.77.
19. Este comentario bibliográfico de Bullrich coincide en sus apreciaciones, con el material analizado en el artículo de F.Liernur que encabeza esta publicación.
20. Véase nota 14.
21. Jorge Goldemberg. "Presentación y defensa de la Arquitectura Fantástica" (En: Summa citada, página 85).
22. Goldemberg se refiere explícitamente a Eero Saarinen.
23. J.Solsona "Arquitectura año 1963" (En: Summa ya citada página 62-3).
24. Idem
25. ibidem
26. ibidem
27. Manfredo Tafuri. Arquitectura Contemporánea 1era edición, Madrid, Editorial Aguilar, - 1978, página 385.
28. La mimesis (*μιμησις*) fue para los griegos - acción de imitar e imitación, en Platón y Aristóteles; representación, imagen, retrato en Herodoto; y adquirió el significado especial de: acción de reproducir y figurar, a causa del uso que Aristóteles le dió en su Poética, en el capítulo VI, 12 utilizó el - verbo *μιμεσθαι* en el sentido de reproducir. Bailly. Dictionnaire Grec-Français, notas del término *μιμησις*.
29. J. Goldemberg "Presentación y defensa de la arquitectura fantástica" (En: Summa citada, página 72).
30. J.Solsona "Arquitectura año 1963" (En: Summa citada, página 62).
31. idem.



32. idem.
33. René Guenón, "La Montaña y la Caverna" (En: Símbolos fundamentales de la ciencia Sagrada, 2da. edición, Bs.As. Eudeba, 1976, p.180)
34. Mircea Eliade, "Simbolismo del Centro" (En: Imágenes y Símbolos, 3ra. Edición, Madrid, Taurus, 1979, página 42).
35. Idem, páginas 42-43.
36. Mircea Eliade en la obra citada, página 45 aporta los siguientes datos: "Recordemos el Monte Meru de la tradición india, Harabere-zaiti, de los iranos; Himingbjör, de los germanos; el "Monte de los Países, de la tradición mesopotámica; el Monte Tabor, en Palestina (que podría significar tabbur, es decir: "ombligo", omphalos). El Monte Gerizim también en Palestina, que se llama expresamente "ombligo de la tierra"; el Gólgota, que para los cristianos, se hallaba en el centro del mundo, etc."
37. Mircea Eliade, op.cit, página, 46.
38. Dante representa el Paraíso como montaña de 7 pisos; recordemos que los ziqqurats, construcciones simbólicas ascensionales, tenían también siete pisos. Esto está relacionado con el significado cabalístico y ascensional del número siete, relacionado, entre otras cosas, con los siete días de la creación, con los siete planetas, con los siete metales alquímicos: oro, plata, hierro, mercurio, estaño, cobre, plomo. Para mayor información sobre el tema consultar el libro de Desmond Varley, Siete, El número de la creación, Buenos Aires, Lidiun, 1979. Mircea Eliade, en obra citada, páginas 51-52, aporta un dato aclaratorio del significado ascensional de los siete escalones: "En los misterios de Mithra, la escala (climax) ceremonial tenía siete peldaños, y cada uno estaba hecho de un metal distinto. Según Celso (Orígenes, Contra, Celsum, VI, 22), el primer peldaño era de plomo y correspondía al "Cielo" del planeta Saturno; el segundo, de estaño (Venus); el tercero, de bronce (Júpiter); el cuarto, de hierro (Mercurio); el quinto, de "aleación monetaria" (Marte); el sexto, de Plata (luna); el séptimo, de oro (Sol). Celso nos dice que el octavo representa la esfera de las estrellas fijas. Al subir esta escala ceremonial el iniciado recorría, efectivamente, los siete cielos, elevándose de este modo hasta el Empíreo. Lo mismo que se subía hasta el último cielo ascendiendo los siete pisos del ziqqurat babilonio, o que se atravesaban las diferentes regiones cósmicas escalando las terrazas del templo Barabudur, que consistía en sí mismo, hemos visto, una Montaña Cósmica, y una imagen mundi".
39. Mircea Eliade, op.cit, página 46.
40. Mircea Eliade, en op.cit.pág. 57, dice que en las antiguas civilizaciones: "la habitación humana se asimilaba al Universo. El hogar o abertura hecha para el humo se homológaba al Centro del Mundo. De manera que todas las casas -como todos los templos palacios, ciudades- se hallaban situadas en un solo y mismo punto común, el Centro del Universo".
41. Según Juan-Eduardo Cirlot en su Diccionario de símbolos, se concibe a la pirámide: "como una integración de formas diferentes, cada una con su sentido. La base es cuadrada y -representa a la tierra. El vértice es el punto de partida y de llegada de todo, el "centro místico"(...) lo que une el punto con la base es la car en forma de triángulo, símbolo del fuego, de la manifestación divina y del ternario creador. En consecuencia, la pirámide expresa la totalidad de la obra - creadora, polarizada en tres aspectos esenciales".
42. Muchos templos hindúes utilizan el simbolismo de la montaña, cósmica, tal vez el más imponente sea el Santuario de Borobudur en Java.
43. Mircea Eliade. "Prólogo" a op.cit.pag.24.
44. idem.
45. idem. páginas 24-25
46. Este modo de operar, comparable al de Frank Lloyd Wright, parece haber sido motivo determinante en el juicio positivo de Odilia Suárez sobre el proyecto, como ella misma manifestó en entrevista personal.
47. J.Solsona "Arquitectura año 1963" (En: Summa citada, página 62).
48. A.Venier "Monumento metropolitano: El programa de O.Wagner per la Vienna del doppio guerra" (En: Lotus nro. 29 pag. 92.).
49. M.Manieri Elia L'Architettura del dopoguerra in U.S.A. Capelli, 1966 página 142.
50. Discurso pronunciado por el Ministerio de Educación, Luis R.Mac'Kay en el sesquicentenario de la Biblioteca Nacional.
51. Ya la generación del 37, tal sólo a 27 años de la Revolución de Mayo, sintió que la unión de los ejércitos con la cultura había caducado, lo cual no es en modo alguno asombroso, puesto que el ideal de aunar las armas y las letras se remonta al Renacimiento. Y así, Esteban Echeverría, en su "Primera Lectura", pronunciada en el Salón Literario de 1837 dijo refiriéndose al ideario de mayo: "La patria de aquel tiempo (...) para ser independiente necesitaba victorias(...) Esa época pasó, señores(...), pasó para nosotros porque dejamos de ser niños; pasó para nuestra sociedad porque emancipada ya no tiene campo digno donde hacer alarde de sus heroicas virtudes". Y luego señala que hay: "Dos épocas, pues, en nuestra vida social, igualmente gloriosas, igualmente necesarias: entusiasta, ruidosa, guerrera, heroica la una, nos dió por resultado la independencia, o nuestra regeneración política; la otra pacífica, laboriosa, reflexiva, que de be darnos por fruto la libertad"(...) Si en la una obraron prodigios el entusiasmo y la fuerza, en la otra los obrarán el derecho y la razón". Esteban Echeverría. "Lecturas - pronunciadas en el Salón Literario" (En: Félix Weinberg. El Salón Literario de 1837, 2da. edición, Buenos Aires, Hachette, 1977, páginas 161-2).
52. El primero que realizara esta corrección - (ἱερατικός) del mito fue el poeta griego Píndaro, (Siglo V AC), quien corrigiera los mitos en función de ponerlos al servicio de un ideal aristocrático y de entera adhesión a los que ostentaban el poder, figura poéticamente representada por Zeus y los dioses del Olimpo, con él se inició históricamente la actitud enteramente moderna de adap-

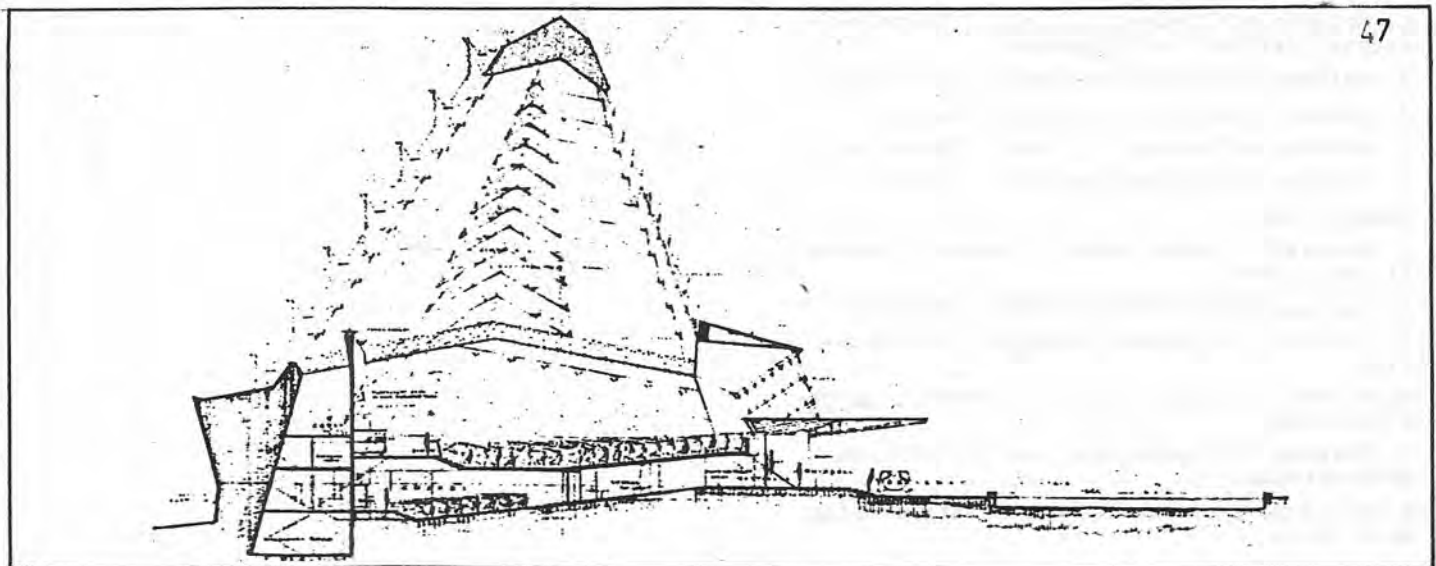
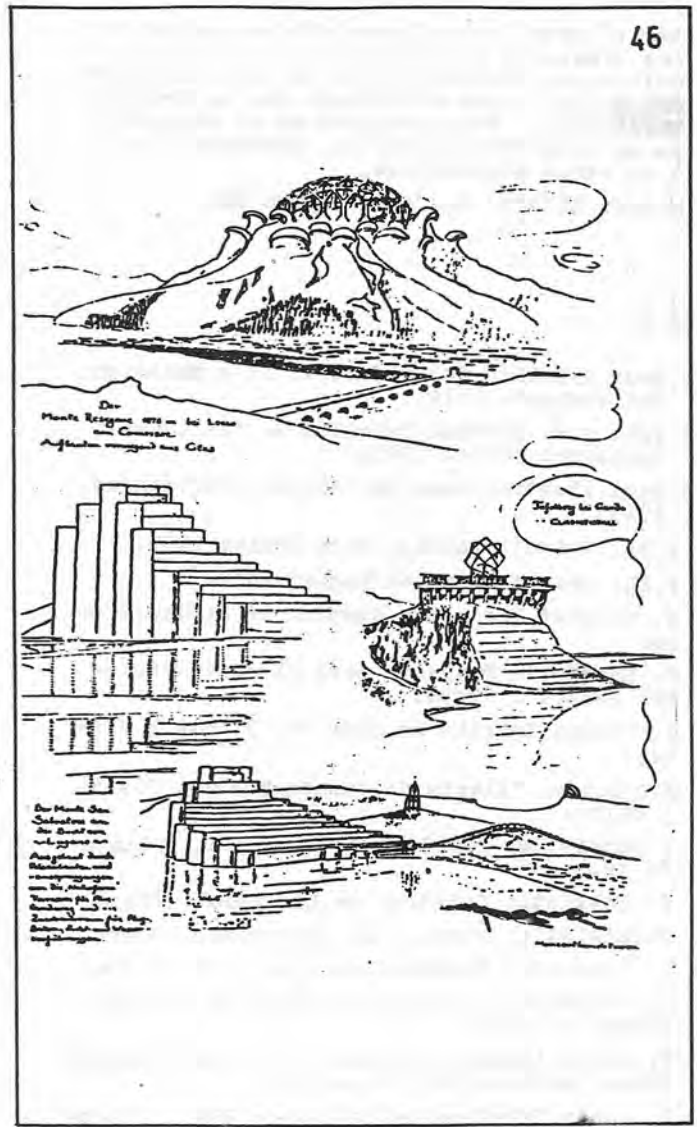
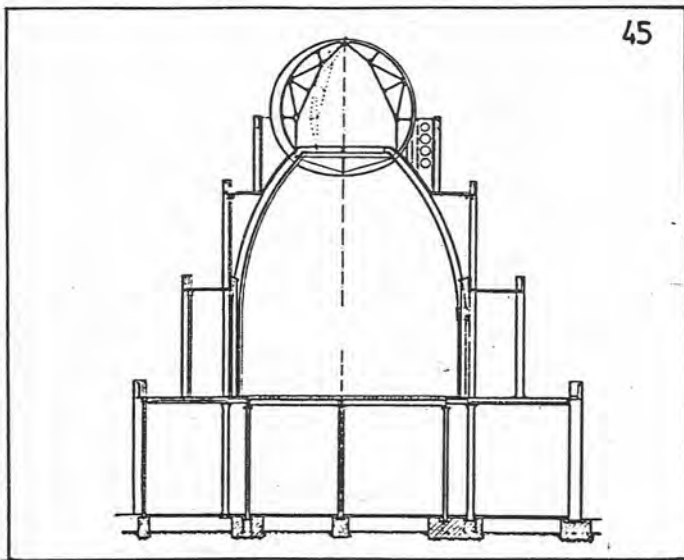
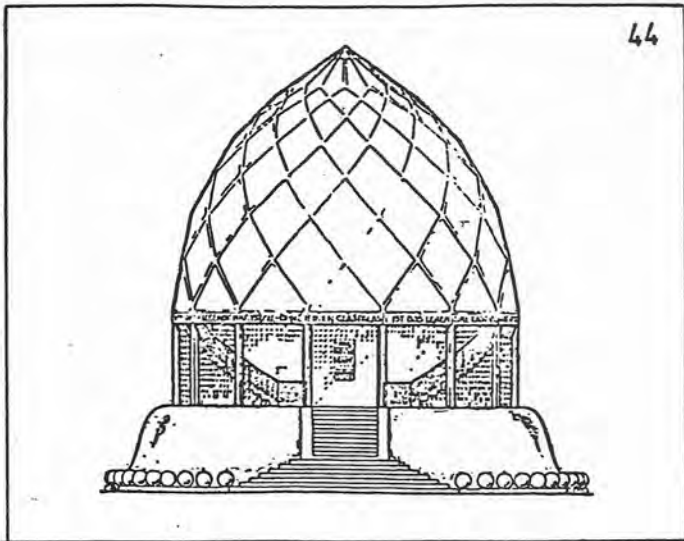
tar el mito, o la figura mítica, ya sea a los tiempos o a la ideología de la época - del autor. Actitud que en la misma antigüedad griega fuera continuada por el trágico Eurípides, y tan corriente en el Siglo XX, ya en literatura (O'Neill, Dürrenmat, etc) o en otras disciplinas.

53. Mircea Eliade. Op. cit. página 18.

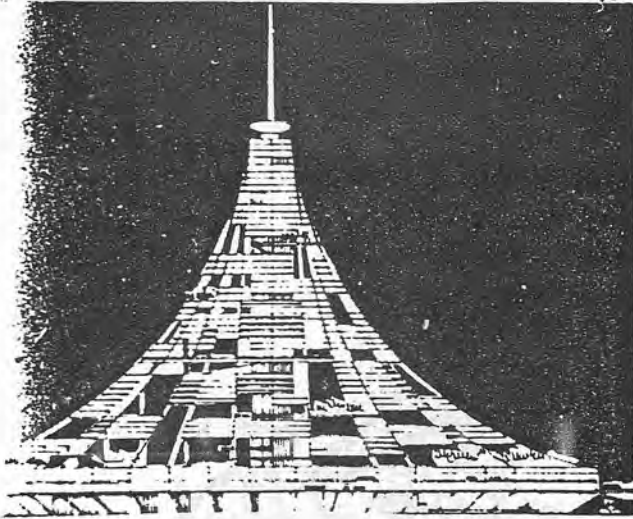
#### FIGURAS

44. B. Taut Pabellón del vidrio en la exposición del Wekbund. 1914.
45. B. Taut y F. Hoffman Pabellón de las industrias del acero. 1913.
46. B. Taut ilustraciones de "Alpine Architektur. 1919.
47. F. LL. Wright Sinagoga Beth Sholom 1959.
48. F. LL. Wright Opera de Bagdad 1957.
49. R. Maupant Propuesta utópica de ciudad. Vista.
50. C. Entwistle Proyecto para el nuevo "Cristal Palace". Corte.
51. J. Solsona Iglesia de Laprida. Planta y Vista.
52. J. Solsona. Iglesia de Venado Tuerto. Planta y corte.
53. C. Entwistle. Catedral de Liverpool. Planta de techos.
54. C. Entwistle Catedral de Liverpool. Vista.
55. C. Entwistle Catedral de Liverpool. Planta.
56. C. Entwistle Catedral de Liverpool. Corte.
57. M. Andrault y P. Parat Catedral de Siracusa. Planta y corte.
58. V. Lundy Iglesia Unitaria de Harfort (EEUU) Planta corte y fot. de modelo.
59. V. Lundy Pabellón de la CNA de EEUU. Planta vista y corte. 1960.
60. J. Solsona Biblioteca Nacional. Planta de techos. Original del concurso.
61. J. Solsona Biblioteca Nacional. Estructura.
62. J. Solsona Biblioteca Nacional. Corte.
63. J. Solsona Biblioteca Nacional. Planta baja
64. J. Solsona Biblioteca Nacional. Plantas.
65. Templo Asirio.
66. C. Entwistle. Nuevo Cristal Palace, Londres Planta y vista.
67. J. Solsona. Biblioteca Nacional, Geometría.
68. J. Solsona. Biblioteca Nacional. Implantación.
69. Biblioteca Nacional J. Solsona Detalle de Ceramamientos.
70. J. Solsona Biblioteca Nacional Detalle de coronamiento.
71. M. Maupant. Experiencias urbanísticas. Planta y vista.

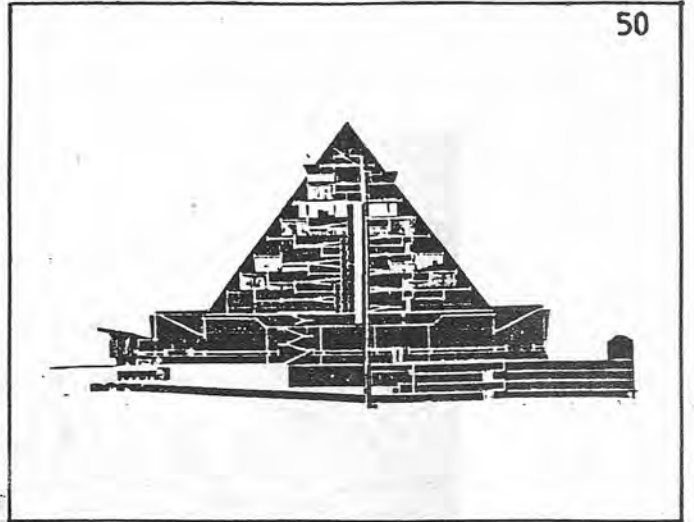




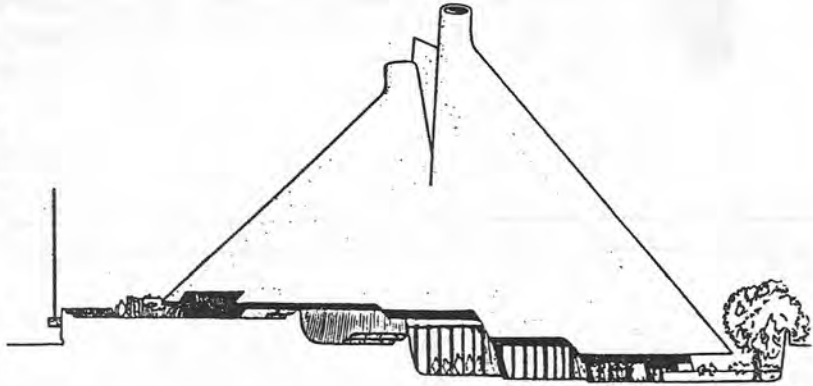
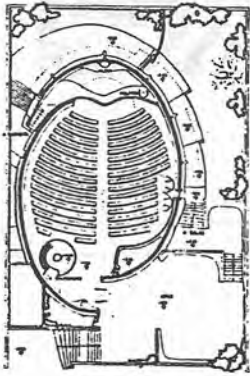
49



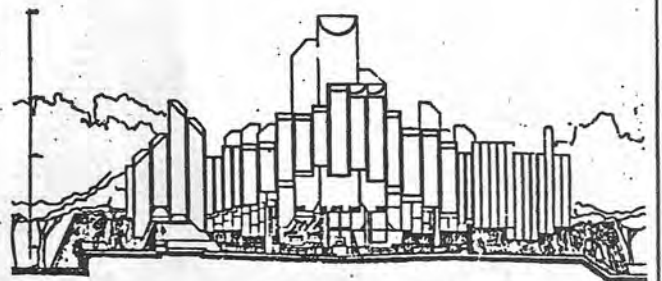
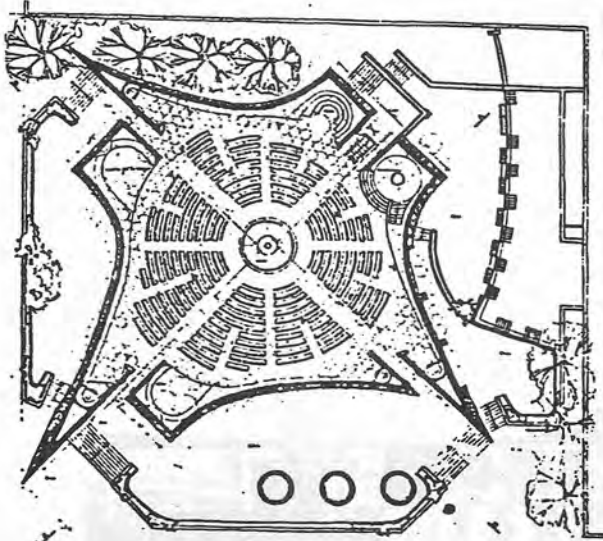
50



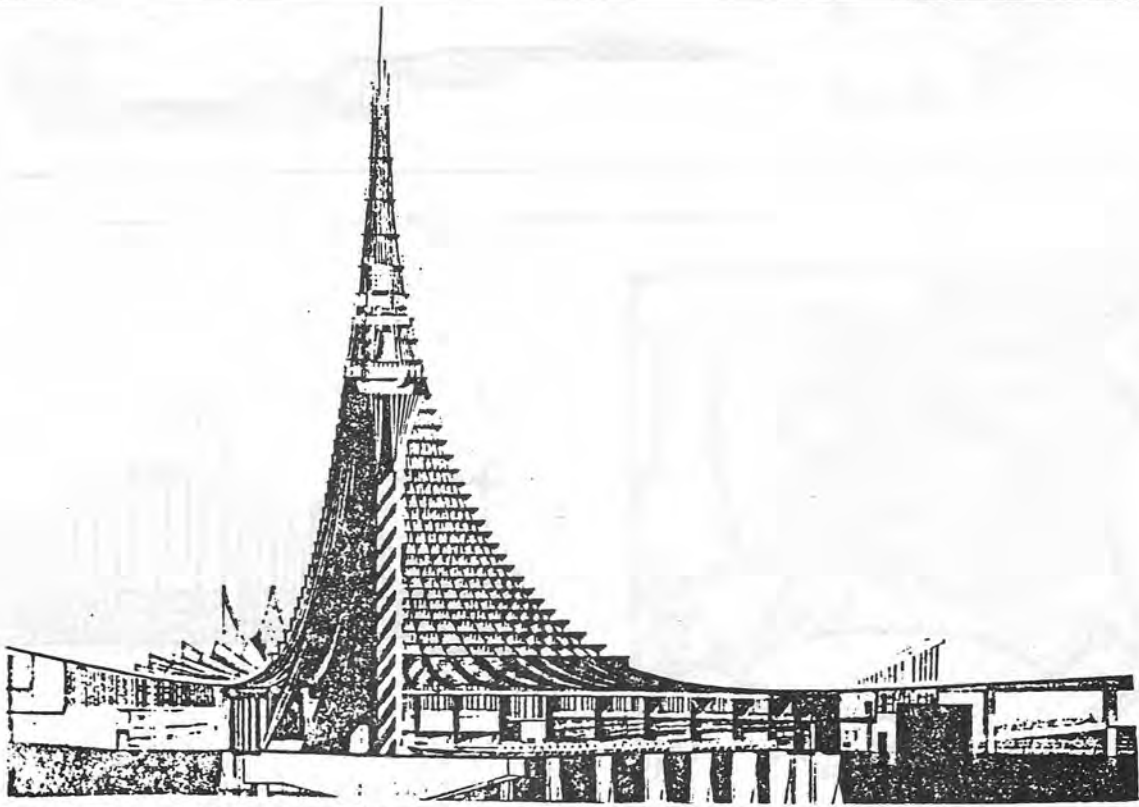
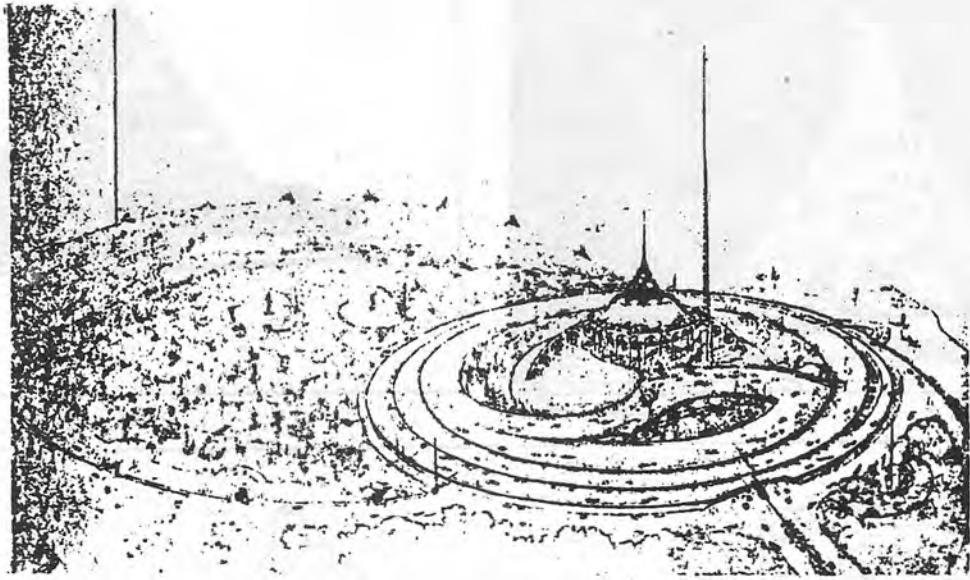
51



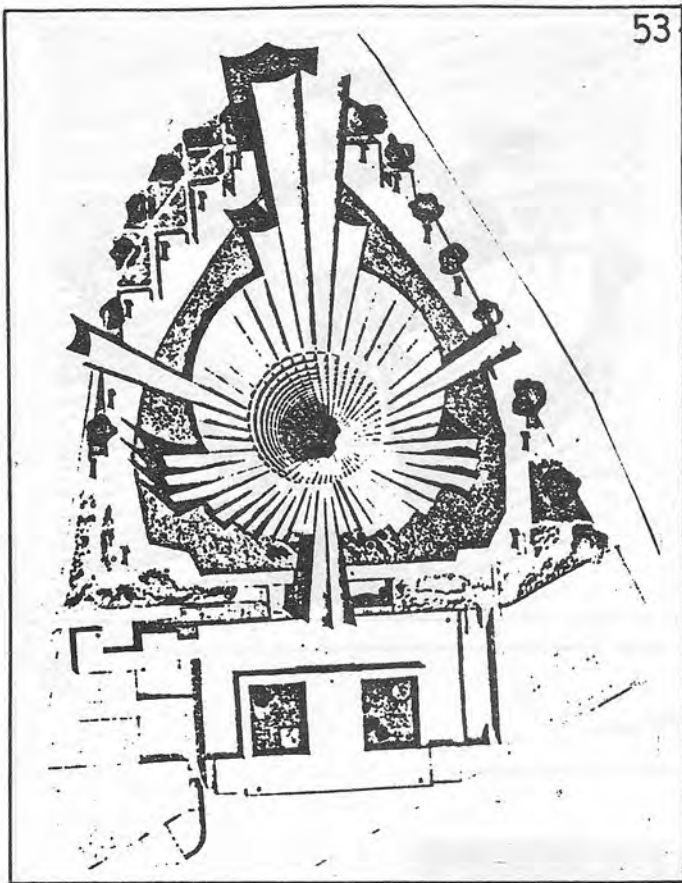
52



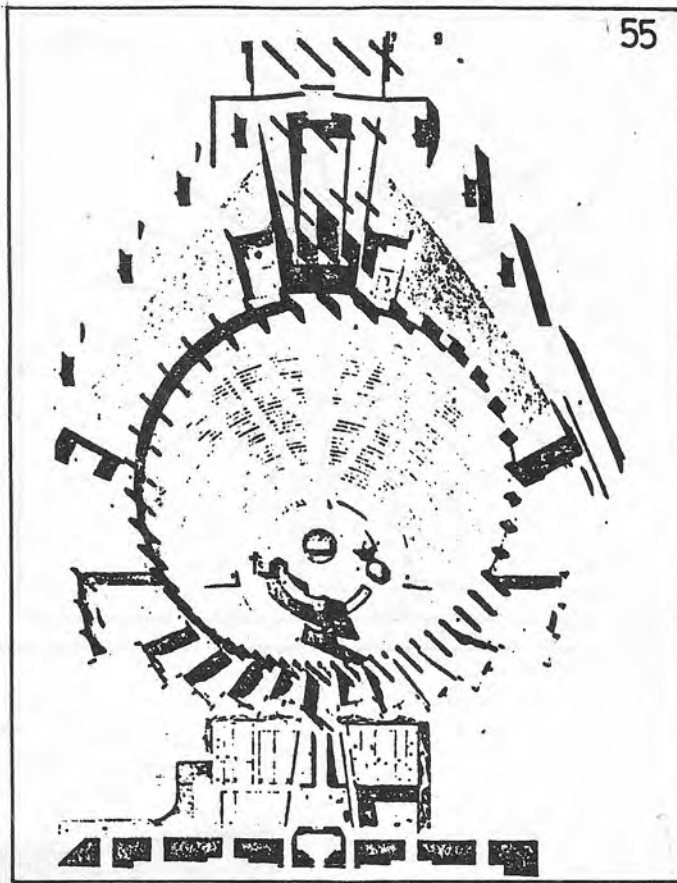




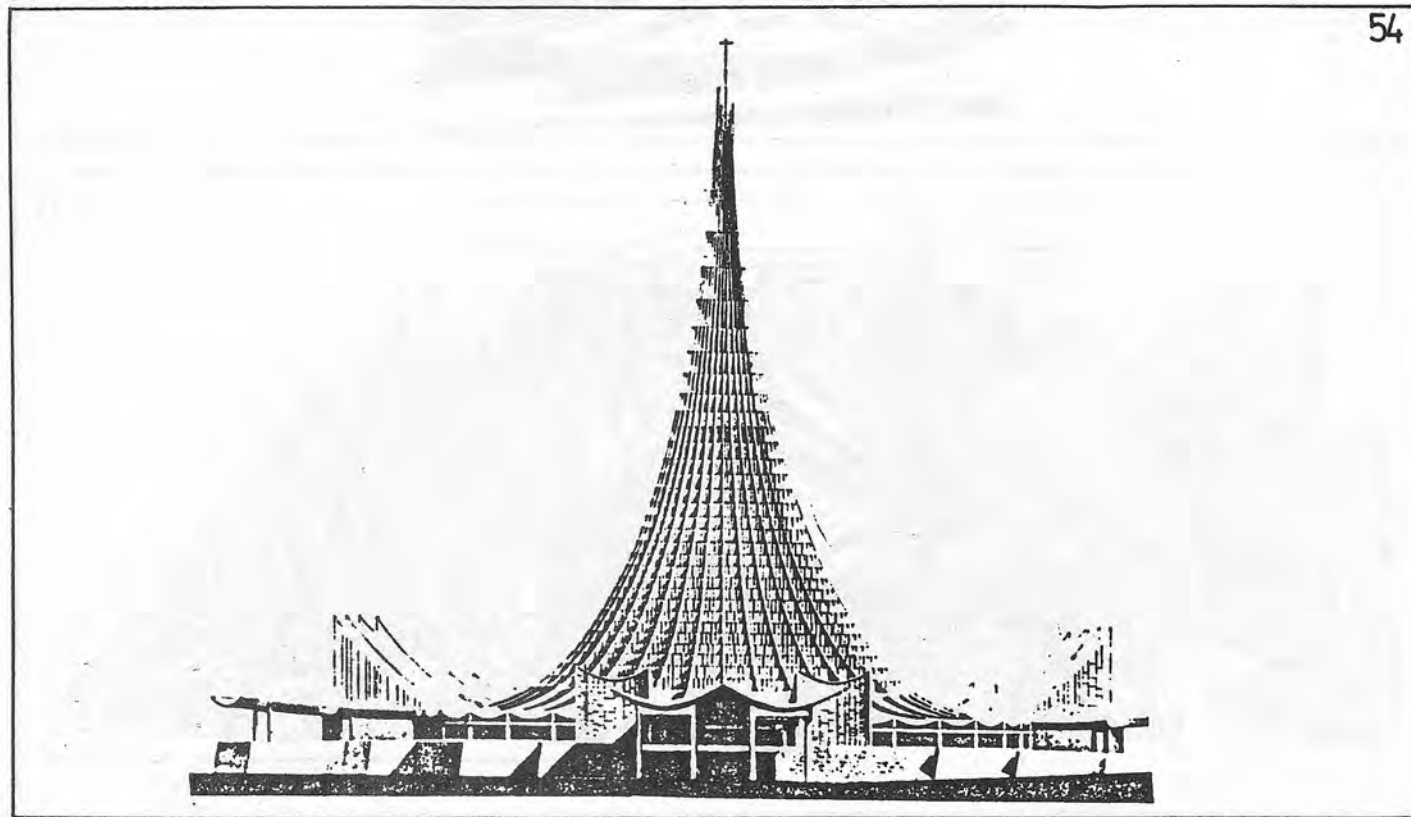
53



55

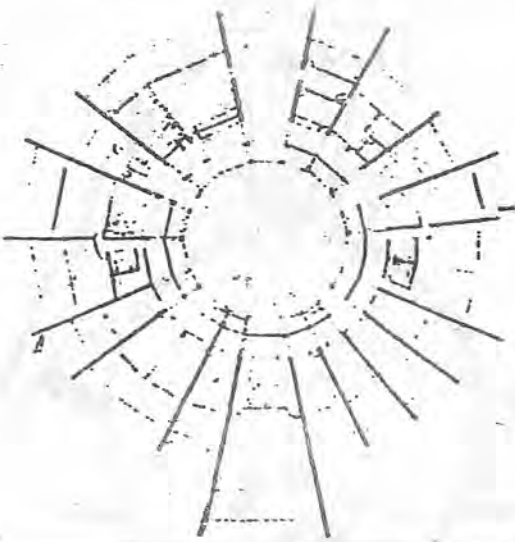


54

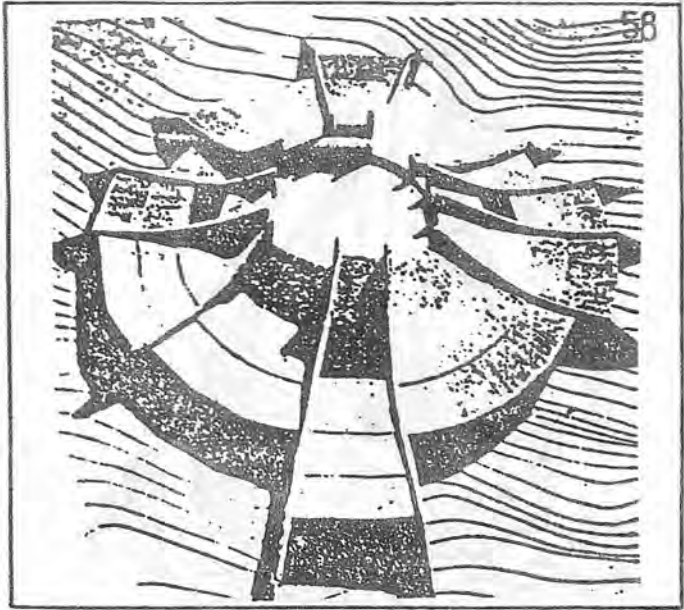




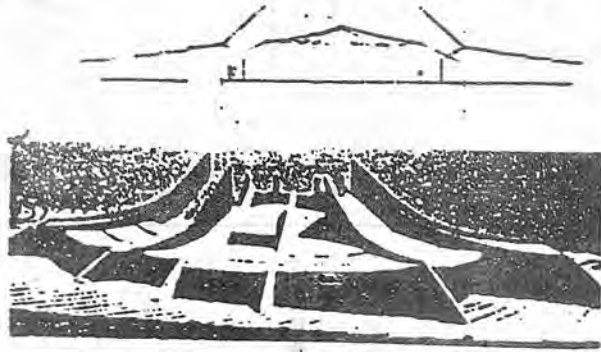
58



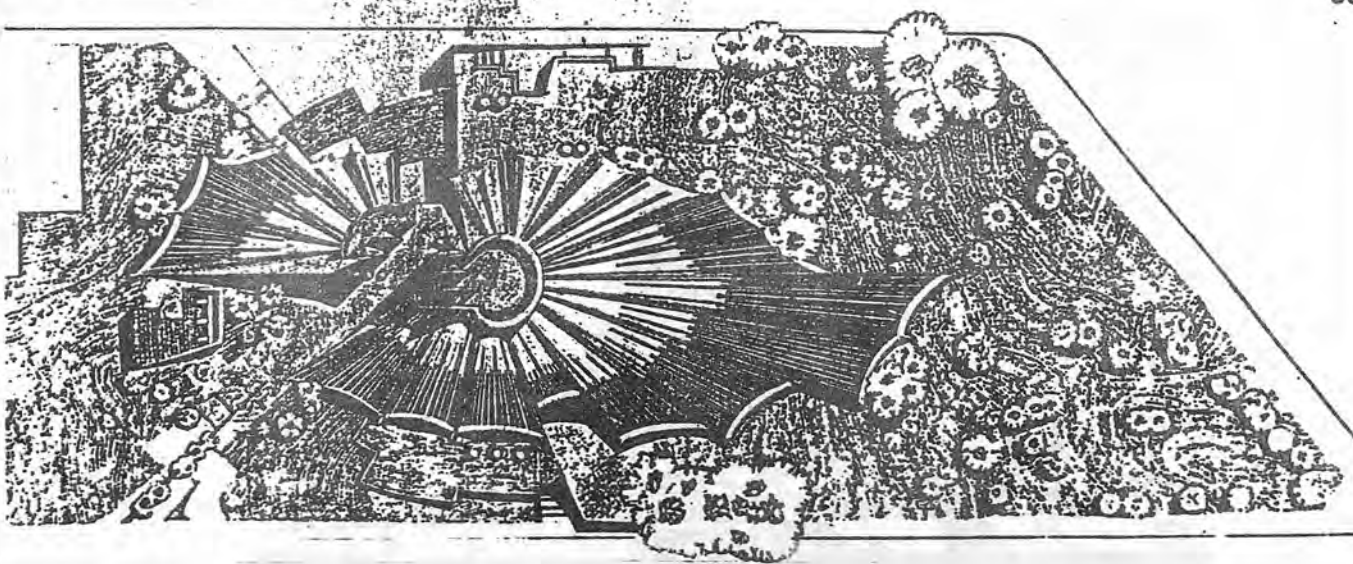
58

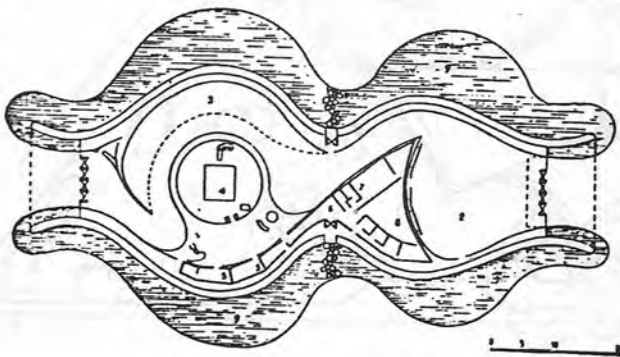
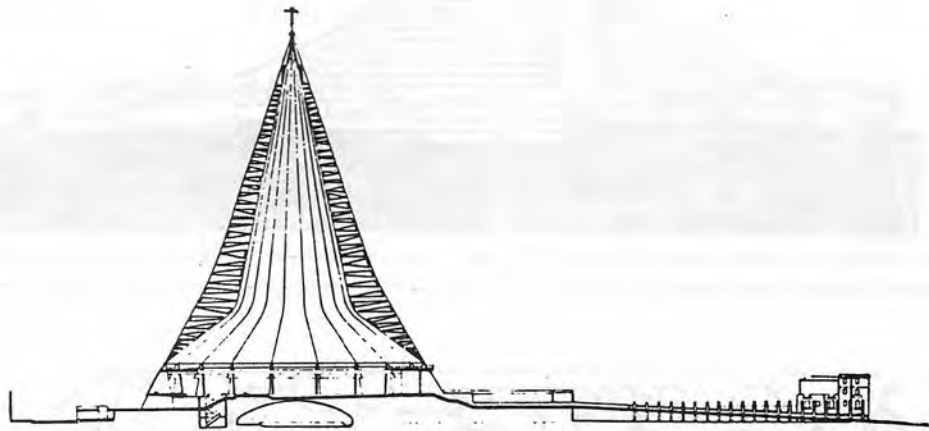
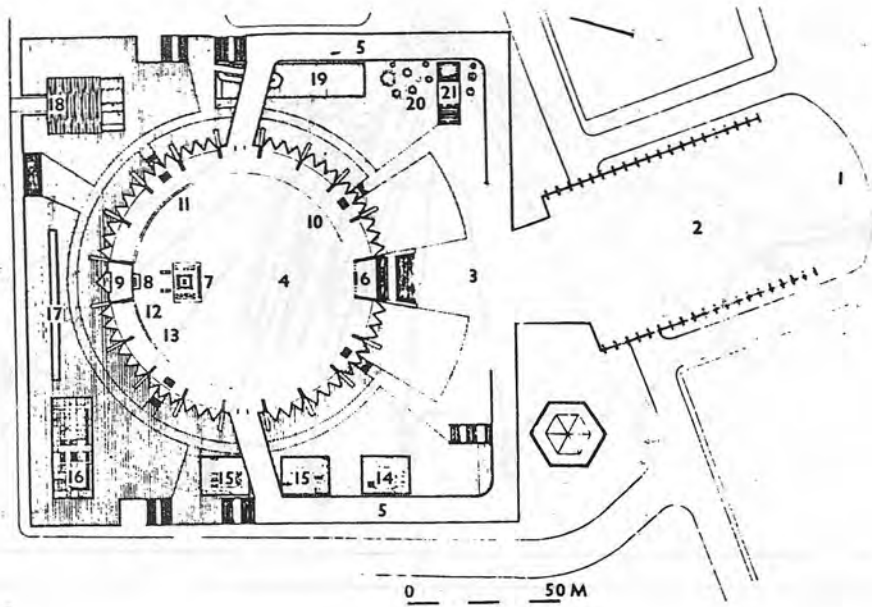


58

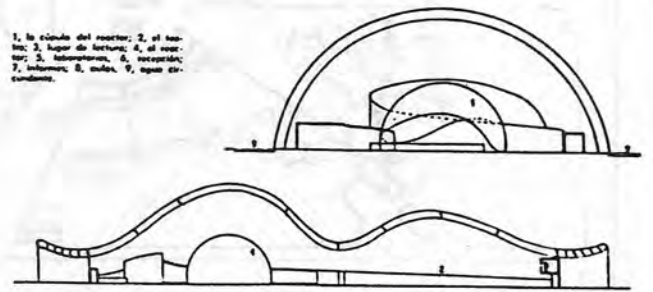


60



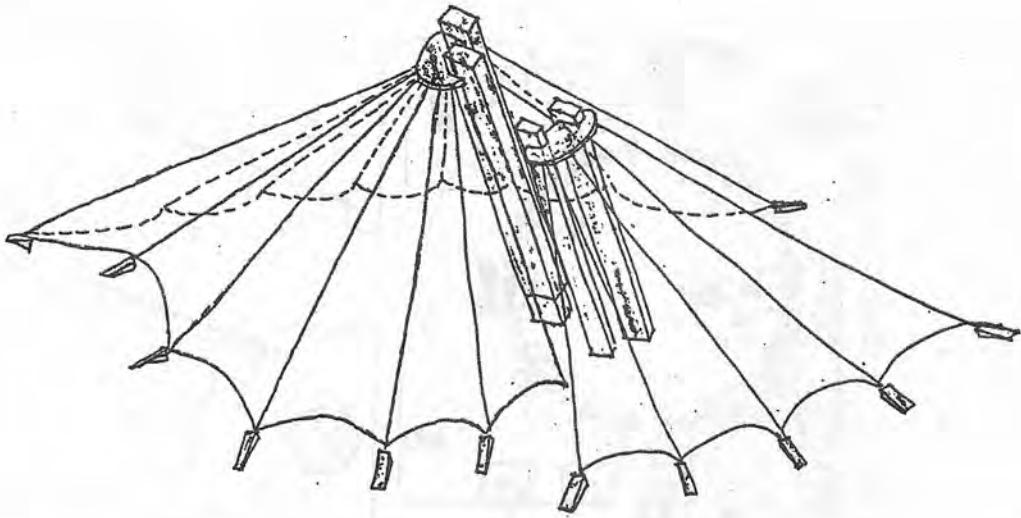


1, la cúpula del reactor; 2, el núcleo; 3, lugar de lectura; 4, el reactor; 5, laboratorio; 6, recepción; 7, laboratorio; 8, salas; 9, agua circundante.

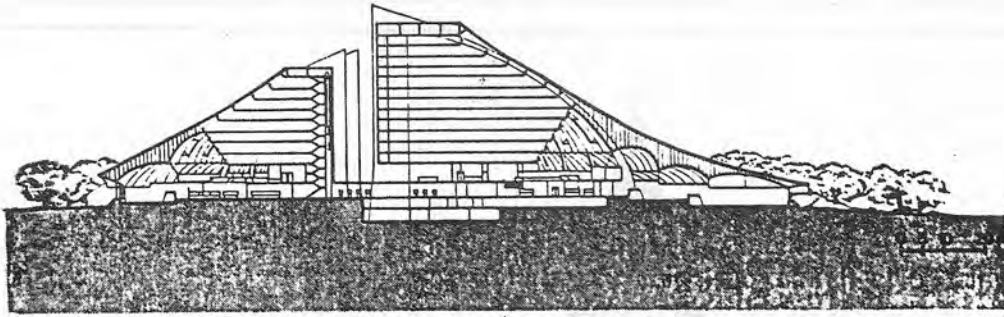




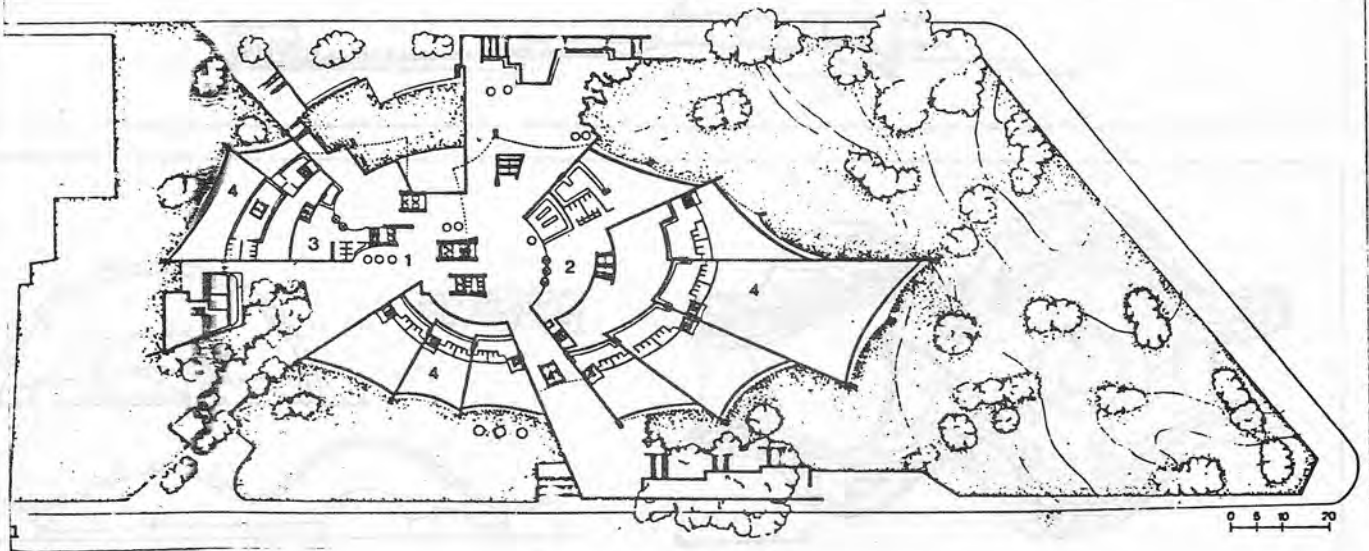
61

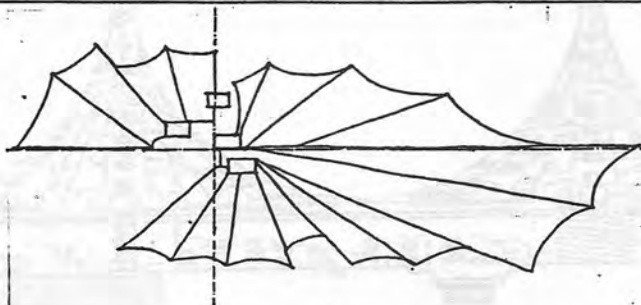
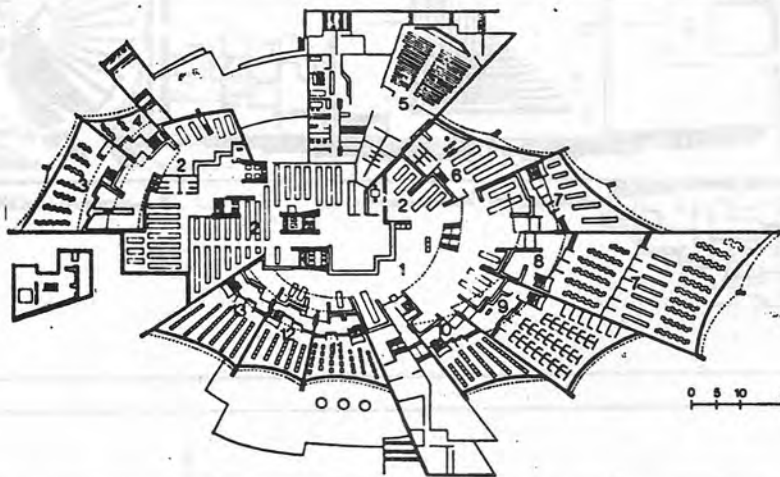
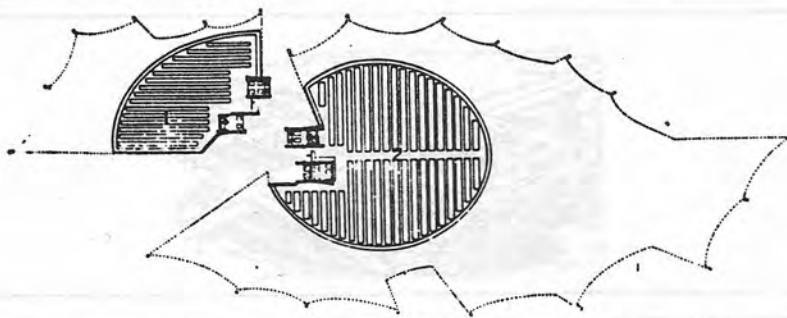


62



63



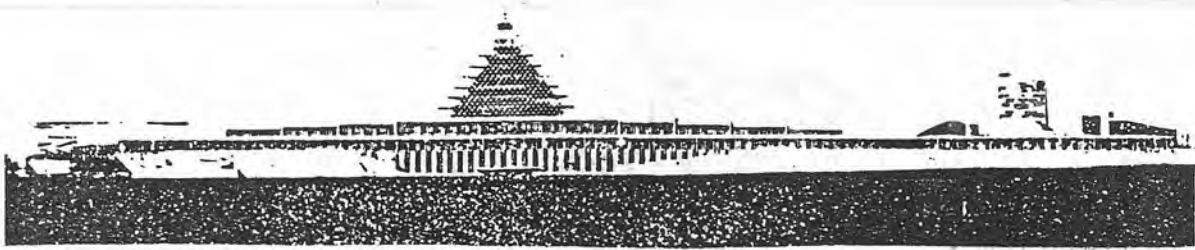




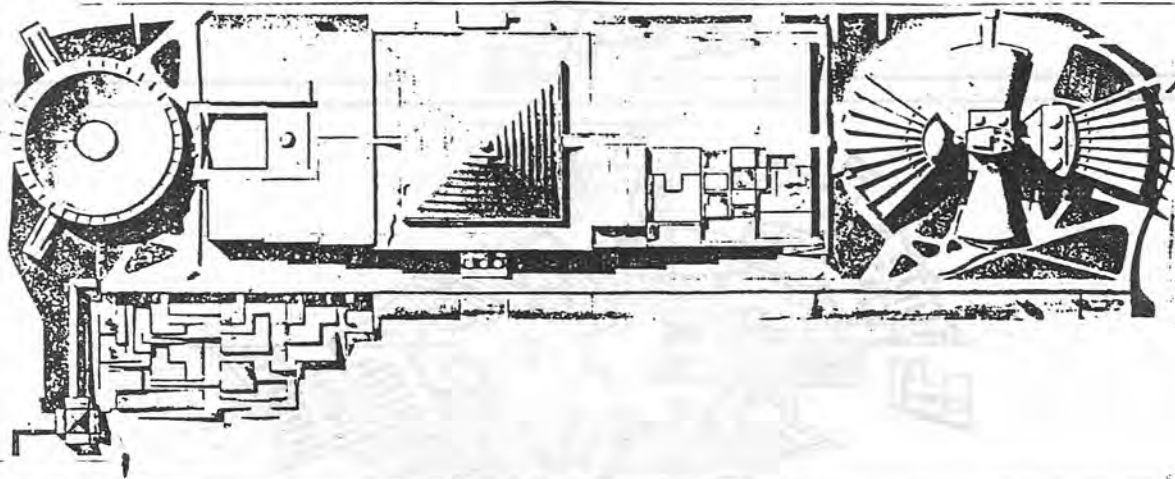
65



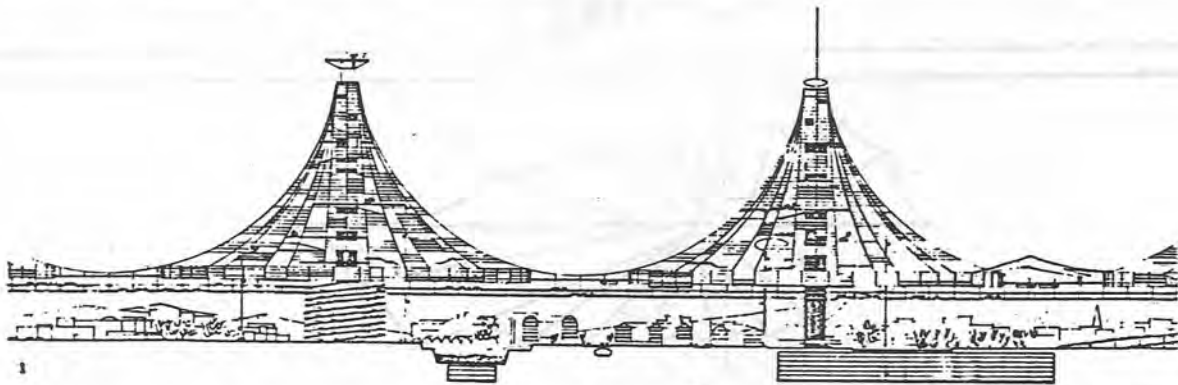
66

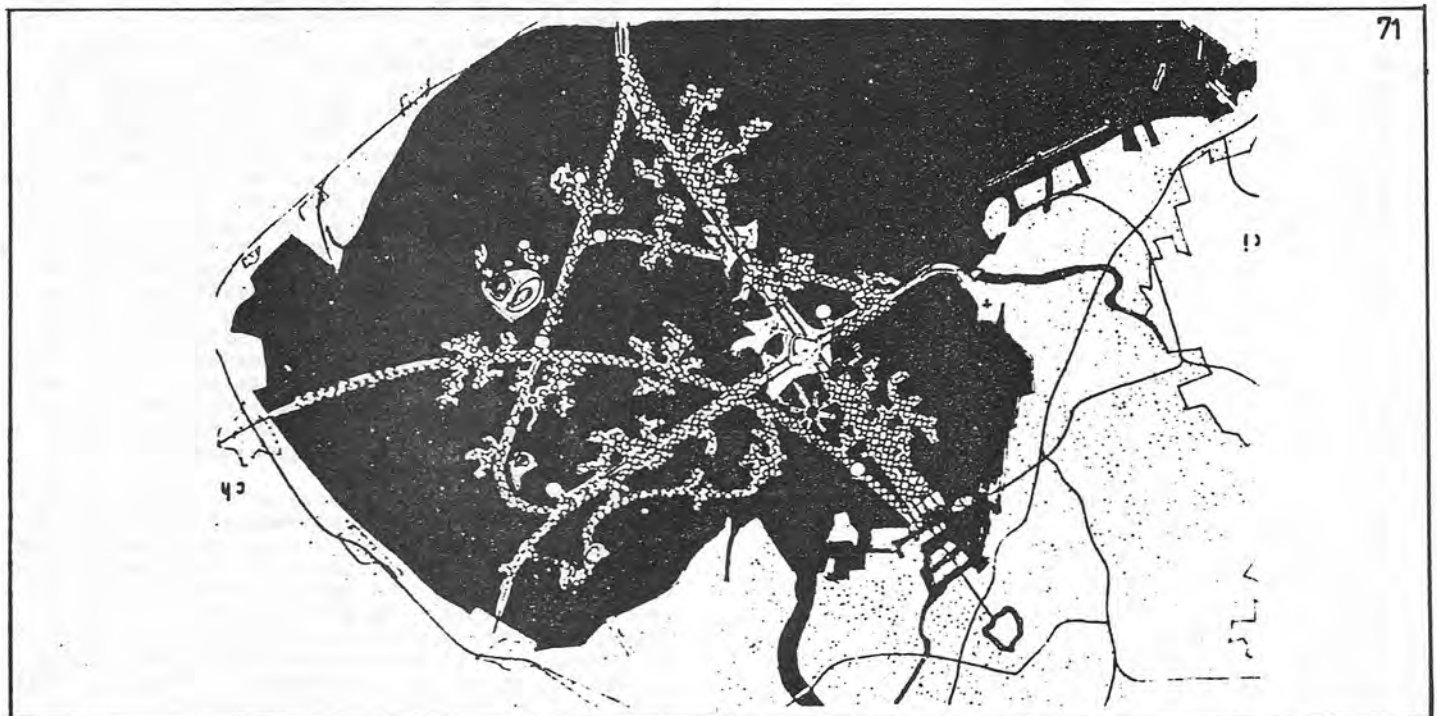
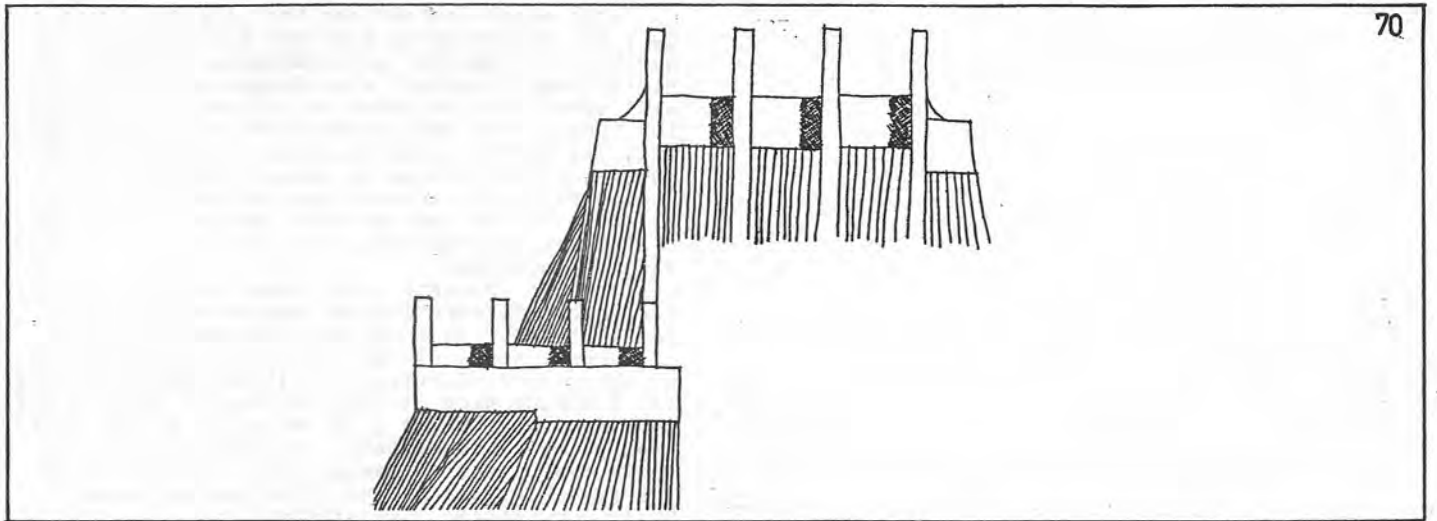
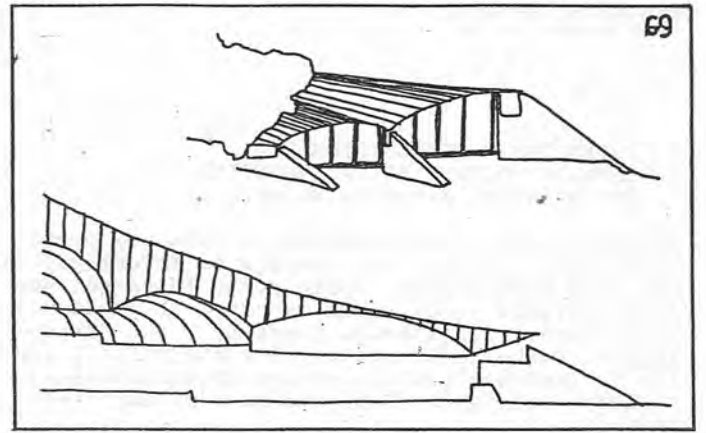
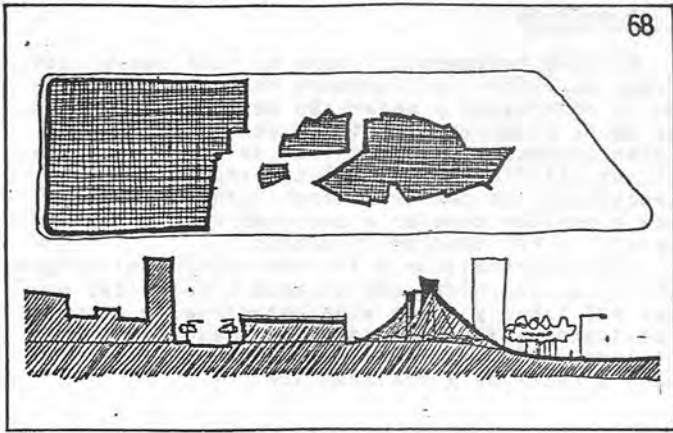


66



71







## GRUPOS DE ESTUDIO

### 2. INVENCION Y DIVULGACION DEL ESPACIO MODERNO EN LA ARGENTINA Responsable: Jorge A. Sarquis

El texto siguiente constituye un avance, preparado por J. Sarquis, del trabajo de investigación que está desarrollando este grupo integrado por: Jorge Sarquis y Ana María Cabarro (Literatura) Elena Daneri (Plástica), Diego De Luque (Tecnología), Humberto G. Muntaner (Escenografía), Julio G. Muntaner (Publicaciones Especializadas), y Gladys Rodríguez (Publicaciones no Especializadas).

## INTRODUCCION

El tema fundamental sobre el cual opera este grupo se refiere al fenómeno de la introducción de la modernidad o mejor aún del espacio moderno en la Argentina. Se trata de un análisis de estos fenómenos que partiendo de las representaciones manifiestas (sean éstas explícitas o no) penetra en las construcciones latentes que ocultan e impiden acceder a una comprensión más cercana a la realidad del fenómeno.

Este acercamiento a la comprensión del problema de la modernidad que alcanza a todos los campos del saber y de la vida cotidiana lo estamos realizando a través de algunos "medios" o "lenguajes" enunciados en el encabezamiento y que paso a detallar a continuación:

### LITERATURA Y ESPACIO MODERNO:

"Abominamos los matices borrosos del rubenismo y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algebraica forma de correlacionar lejanías" dice Borges en "Acotaciones" comentando un libro del ultraísta E. González Lanuza. Fin del subjetivismo y comienzo del observar-objetos externos y por primera vez este objeto de análisis es la ciudad, vista por supuesto desde el sujeto y sentida desde el sujeto, pero con la preocupación puesta en esto que deslumbra, desconcierta y fascina que es la ciudad metropolitana.

Y aquí el escenario del campo intelectual se puebla de representaciones que se entrecruzan por lecturas y elaboraciones diversas.

Borges, desde el centro, crea o sobreimprime al suburbio de Carriego con el andamiaje ultraísta. Y Borges hace ciudad, rescata la memoria que se pierde, el hombre y su medio, no el del centro, ya mezclado de tanta invasión bárbara, de tanta confusión, de tantas lenguas, sino el de los suburbios, el de los mitos que pretende dibujar con precisión metafórica.

Muy distinta es la posición de Victoria Ocampo, que si bien coincide en todo a lo que la indiscriminada mezcla se refiere, ella sostiene una desesperada búsqueda de la belleza urbana. La modernidad es para ella orden, limpieza, higiene, las casas deben ser lo que parecen, eso es belleza. Pero, desde qué lugar nos habla? -O es hablada- cuando proclama y encarna mesiánicamente los valores de la arquitectura moderna, que obviamente cree una -la francesa- o a lo más la italiana, jamás la rusa ya contaminada de estas absurdas ideas de la vivienda propia, "hecha al gusto de cada uno; como si cada uno fuese a tener autos distintos o aviones distintos". Como decía, desde qué lugar nos habla, si no es desde el sitio donde residen o se salvaguardan los valores eternos, la moral, en definitiva "la vida" que es la que nos salvará de este caos. Por que es "natural" que de una u otra forma la vida, que sigue "la lógica" terminará con la confusión y ordenará el caos. La modernidad tiene ahora esta difícil misión.

El hombre puesto de nuevo en el centro de la creación, este hombre que desde el renacimiento va siendo desplazado del centro, este hombre que con el psicoanálisis recibe su última herida narcisista cuando deja de ser el dueño total de su voluntad conciente. De allí la dificultad para que estos hombres-dioses, arquitectos con mandato divino, o Dios hecho arquitecto, puedan resolver por sí solos este inmenso y complejo "aparato" que es la ciudad metropolitana.

No obstante la magnitud del salto, y el estruendo de la caída, el avance es grande. En pocos años estos verdaderos "samurais" han decapitado las cabezas más resistentes del "antiguo orden". Pero, este cambio, esclarece realmente acerca de la realidad superficial?; levanta y hace ver los cables ocultos, soterrados, que escamotean la comprensión de la totalidad del fenómeno. Las intenciones pueden existir pero las herramientas conceptuales no alcanzan, el vuelo quiere ser de águila pero las alas no dan.

Pero eso Carlos Alberto Erro, con extrema lucidez observa y señala, hace diagnóstico pero no pronóstico. La casa propia no es una máquina, no es un instrumento, está ligada a los más profundos ancestros del hombre, por eso su recumbio no es tan sencillo. Es su último refugio, el lugar que todavía domina o cree que domina, el exterior le es ajeno, incontrolable, cósmico. Y después en una comparación de sesgo positivista compara las palabras con las piedras-no el sentido Nietzscheano- sino en sus aptitudes constructivas, de literatura y arquitectura y de allí deduce el carácter dramático de nuestro tiempo. "En estado dramático no se puede, simular, ni fingir, ni decorar; es en el estado de sinceridad donde se escribe (y construye digo yo, que dicen ellos) el pensamiento al desnudo".

Si Lugones "es la literatura", el archivo de donde se conserva y protege el lenguaje. Arit es el recogido en esta ciudad cosmopolita. Y hace su construcción, su collage, arma su representación con los "residuos decantados del lenguaje" como "dice" Piglia que "dice" Renzi. Y aquí se revela el símil estructural del espacio moderno y esta literatura moderna. No más centro, no más unidad, no más homogeneidad. Policentrismo, collage, no hay nada para conservar intacto, sólo recomponer las partes después del estallido o de la invasión de los bárbaros. El "Cronista del mundo" como lo defiende Renzi, en Concordia, en "Respiración Artificial", recrea este mundo, pero por evocación estructural jamás con parábolas edificantes.

Y otras de las líneas que conforman este campo y que nos brinda la posibilidad de enriquecer la comprensión del espacio moderno, es el fenómeno de cruce y realimentación entre la literatura y la arquitectura que se da en el trabajo de Mallea y de Martínez Estrada. De ambos podemos decir que les preocupa el hombre en la ciudad, el hombre entre los hombres, y de allí el ser argentino, en la ciudad cosmopolita, y entre los hombres del mundo. Ambos pertrechados desde la cultura universal, recrean el drama urbano: "vayamos a la ciudad -dice Mallea- allí se respira una atmósfera áspera y la gente no está unida por palabras, sino por un cargado mutismo" y finaliza "Argentinos que están por nacer a la palabra, a su propio conocimiento". Y no hay conocimiento sin memoria y la ciudad es memoria y la literatura es memoria.

La Cabeza de Goliat o Radiografía de La Pampa de Martínez Estrada, nos permiten tomar distancia y observar al monstruo del cuerpo lábil, que de tanto habitarlo encarna en hábito, en rutina, y no se ve, se vive, pero no se conoce. Se lee la superficie, que se ha incorporado, se ha introyectado y no se cuestiona. La "Radiografía" nos deja ver la estructura que soporta la superficie, la posibilidad de acceder a la esencia del fenómeno. Y la ciudad es causa y efecto, es manifestación de los hechos subyacentes pero también condición a y tiene innumerables fuerzas vectoriales que definen este campo urbano, y lo urba

no recortado contra el campo y la posibilidad de esclarecimiento en la ciudad metropolitana que oculta pero que brinda también las herramientas que permiten comprender, y vivir en conciencia lúcida el desarrollo social.

## LOS PLASTICOS Y EL ESPACIO MODERNO:

Si observamos en afán comparativo la pura materialidad del proceso pictórico y arquitectónico podríamos decir que ambas prácticas tienen un momento en común, el de la bidimensionalidad, objetivo final para el hecho pictórico; etapa transitoria para la construcción arquitectónica. Este primer hecho común, superficial si se quiere, no lo es tanto cuando nos adentramos en la comprensión de ambos sistemas en su trayectoria histórica.

Con el advenimiento de la modernidad el espacio pictórico perséptico desaparece, y esto es una de las pérdidas irreparables que hace girar en vacío de allí en más, a las multitudes que creían entender el hecho pictórico, por ver en él a una mera representación de la realidad. El espacio pictórico se ha sincerado, deviene en plano, no pretende crear lo que por condiciones estrictas de su materialidad no es. En arquitectura, tridimensional por su misma esencia que era fácilmente representable en planos ocurre lo contrario se produce un salto hacia adelante. Conocíamos la frontalidad de sus fachadas, la simetría de sus plantas, con ver una parte conocíamos el resto. Su carácter especular, nos permitía especular con certeza sobre sus caras ocultas.

La modernidad hace que se torne difícil representar en plano, la bidimensión es impotente. También aquí podríamos hablar de un proceso de sinceramiento, de verdad, lo tridimensional sólo se puede comprender desde allí.

Este camino común ha desaparecido. Pero curiosamente el encuentro se produce ahora en la llegada. Ambas nos hablan desde su especificidad, y en muchos casos podríamos decir que nos hablan, aunque en lenguajes distintos, de lo mismo.

La pintura, multiplica sus visiones, (policentrismo), incorpora al exterior (collage) y cuando aparece el espacio que puede memorar el perséptico es claramente inventado. Ni el surrealismo de Berni, ni el vacío cósmico plagado de signos indescifrables de Xul Solá pueden confundirnos. Esto sin dudas es pintura, pintura. Se podrá no entender qué dicen, cosa que de hecho les ocurre, pero nadie pretende las descripciones fotográficas de la realidad.

En arquitectura también aparece el policentrismo desaparece la fachada hay que recorrer el espacio para vivirlo, para comprenderlo, toda representación es insuficiente. También se abre el exterior, el objeto se rompe y deja penetrar el espacio exterior. La fragmentación, casi como lema, preside ambos mundos. Las transparencias del cubista Petrorutti y los infinitos planos de sus personajes nos enseñan las mil facetas de esta nueva realidad. Múltiples fachadas, no más una fachada.

El espacio moderno irrumpe también en la cultura, como concepto, vale ahora tanto el vacío como la masa, y Curatella Manes, aplana sus figuras y encierra el espacio. Sus figuras viven ahora en un espacio, que se siente por primera vez penetrando la masa y protagonista del acontecimiento.

Así como Bigatti cierra el ciclo romántico,



Iommi afirma esta nueva línea elaborando materiales absolutamente inéditos hasta el momento. La era del metal, plano y abierto inicia un fecundo camino en la escultura argentina:

Los textos de la crítica de época como Atalaya, José León Pagano y los "Ochenta Años de Pintura Argentina" de Córdoba Iturburu, complementan el análisis. Lo mismo podemos decir de los muchos artículos que sobre el tema aparecen desde principios de siglo en "Nosotros", "Martín Fierro" y "Sur".

#### LA TECNOLOGIA Y EL ESPACIO MODERNO:

Aquí se opera sobre publicaciones y textos que privilegian las técnicas constructivas y que como "El Constructor" provienen en general más del campo de la ingeniería que de la arquitectura. Desde ellos se observa y registra, desde el comienzo, los cambios operados en las técnicas de la construcción; desde el uso del novísimo hormigón armado hasta las modificaciones formales operadas en cada uno de los elementos arquitectónicos tales como puertas, ventanas, losas, columnas y la evolución de sus características constructivas.

Se trata de analizar en qué medida el desarrollo tecnológico opera como factor determinante o coadyuvante en la aceleración de la incorporación del espacio moderno en la Argentina, y recíprocamente de qué manera los conceptos de modernidad influyeron en la aceptación de estándares constructivos que de otra manera y en otro contexto hubiesen resultado inaceptables.

De qué manera el factor económico, utilizado como bandera de la modernidad -ya que la reducción de los costos provocado por los adelantos tecnológicos- no es más que una eficaz herramienta en manos del capital productor de la mercancía vivienda. Ellos podrán ahora producir masivamente ante la impresionante simplificación que aparece en "esta arquitectura moderna".

#### LA ESCENOGRAFIA Y EL ESPACIO MODERNO:

Nuestra intención en este campo si bien es similar a lo que ocurre en otros lenguajes reviste una expectativa distinta. Ellos se deben a que tanto en el mundo de la escenografía teatral (la ficción) como en el entorno construido ("la realidad") la materia fundamental que se modela es el espacio. De tal suerte que esta "materia común" hace que podamos hablar de la "realidad de la ficción" (para lo escenográfico) y de la "ficción de la realidad" (para la materialidad del entorno construido). Esta sensación de "ficción de la realidad" no es para nada arbitraria ya que la conciencia cosificada hace vivir al sujeto una relación con los objetos (mercancías sin valor cualificador) una situación de total irrealdad, que bien podría tener un paralelo con la ficción teatral. Pero curiosamente donde hay mayores posibilidades de tener una relación no alienada con los objetos es en el mundo de la ficción. Ello se debe a que en la representación teatral existe, por lo menos, la posibilidad de autenticidad en su entrega, ya que no pretende pasar por "ser la realidad exterior". Tiene -si posee las intenciones- la potencialidad de esclarecernos acerca de "la otra representación"; la de la vida cotidiana. En ésta; falsa por su carácter intrínseco de representación ideologizada y encubierta, es donde predomina, precisamente, esa falsa conciencia de la realidad.

La obra teatral, tendría además como toda obra de arte, una doble faz, por un lado arranca o parte de la realidad y por el otro vuelve a formar parte de la totalidad integrándose a ella y constituyéndola pero como un elemento que arroja luz de comprensión sobre esta nueva realidad.

En nuestro trabajo deberemos desentrañar, entonces que rol juega la introducción del espacio moderno en la escena teatral, es simplemente un cambio de "telón de fondo" o se juega realmente con el efecto de extrañamiento o distanciamiento que hace que nuestros hábitos cotidianos, rutinos y automatizados; puestos en el nuevo contexto de la escena teatral nos iluminen y esclarecen acerca del carácter alienado de esa realidad cotidiana.

El trabajo se realiza sobre material obtenido en las bibliotecas especializadas y de entre vistas a escenógrafos especializados en el tema.

#### PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS Y ESPACIO MODERNO:

En esta línea existen dos publicaciones, que con sus características especiales cada una, cubren totalmente el espectro nacional de revistas dedicadas exclusivamente al campo disciplinar.

Una de ellas constituye el órgano de la "Institución Oficial": "La Revista de Arquitectura", que nació siendo una publicación del "Centro de estudiantes de arquitectura" y después se convirtió en la revista de la Sociedad Central de Arquitectos. Este medio fue el receptáculo de todas las inquietudes del campo disciplinar, aunque, como se observa en la réplica que el presidente de la Sociedad Coni Molina, hace a Virasoro, por su "manifiesto" moderno de 1926 (después de intentar publicarlo por más de cuatro años) la "arquitectura moderna" encuentra una tenaz resistencia por parte de quienes ostentaban ser los dueños de la "verdad estética" en este campo intelectual.

Un minucioso rastreo, se realiza sobre esta publicación desde donde se obtiene un material que revela con notoria evidencia la pugna de las diversas corrientes que forman el "campo" antedicho.

La segunda revista especializada es "Nuestra Arquitectura", que desde el comienzo aparece apoyando la modernidad aunque con más decisión que con claridad conceptual. Se encuentra en ella el ámbito que contiene todos los intentos de modernidad, sin los obstáculos o las resistencias que opone su análoga de la Sociedad Central. Si bien al principio su apoyo es indiscriminado a diversas tendencias especialmente neocoloniales o "californianas" poco a poco y especialmente con las obras de Prebisch, Vilar y Wladimiro Acosta la modernidad encuentra sus expresiones de mayor lucidez.

#### PUBLICACIONES NO ESPECIALIZADAS Y ESPACIO MODERNO

El intento en esta línea de trabajo es el de comprobar cuál fue la incidencia del tema arquitectura y dentro de él, espacio moderno en el área de las revistas "populares" o no especializadas.

Nuestro interés radica no solo en rastrear los textos que se ocupan directamente del tema sino también en las publicidades que utilizan la incipiente "arquitectura moderna" como valor



o disvalor de lo que se pretende "vender", incluso desde cuando el mismo diseño del espacio publicitario comienza a manejar categorías conceptuales que podríamos llamar de modernidad.

Al material sobre el que se está trabajando es "Caras y Caretas", "El Hogar" y "La Novela Semanal", aunque podemos adelantar que los elementos de mayor utilidad tanto de textos como de publicidad, se encuentran en las dos últimas publicaciones antedichas. Nuestro interés en ahondar en este campo radica en el hecho de que la introducción de la idea de espacio moderno no se hace aquí de manera explícita sino que allá aparece como fondo o soporte de otros acontecimientos (venta de determinadas mercancías o ámbitos donde se desarrolle la conducta de los protagonistas de las distintas situaciones) y en consecuencia su difusión aparece claramente aunque quizá sin intención, como una acción subliminal e ideologizante.

#### GRUPOS DE ESTUDIO

##### 5. EL ESPACIO DE LOS FERROCARRILES Responsable: Jorge Samandjian

Informe preliminar sobre el estado de la investigación en curso.

En la primera aproximación que tuvimos al tema definimos una línea de trabajo que abarcaba la exploración sistemática de un sector del Ferrocarril Sud (actualmente línea Roca), desde Plaza Constitución hasta la localidad de Burzaco, desde sus orígenes (1865) hasta las primeras décadas del siglo.

Sin embargo, una vez inmersos en el tema, han surgido ciertas evidencias que nos llevan a adoptar un criterio más elástico y más horizontal con respecto a aquella.

Es imposible de entender y por lo tanto de incorporar al marco de una crítica histórica aquello que se analiza, sin tener en cuenta la estrategia global dentro de la cual, suponemos, este hecho surge.

El proyecto ferroviario es una vasta operación territorial, producto y a la vez causa, de una intensa disputa, cuyos nudos se muestran como partes del aparato productivo en formación.

Para tratar de entender esta operación territorial y hacer emerger un cuerpo histórico concreto, hemos penetrado dentro de una sutil trama de ferrocarriles, puentes, puertos, ciudades. Las vías férreas en su tendido "orgánico" nos han llevado a una riquísima "geografía" inexplorada.

Muy pocos años son los que separan la batalla de Caseros del pionero viaje de La Porteña (1852-1857).

Es el inicio de la vertiginosa apropiación territorial y del ordenamiento del Estado.

La campaña del desierto precede prácticamente al tendido de las vías férreas en el sudoeste del país.

Una gigantesca red empieza a ligar el territorio. La tierra empieza a tomar un valor según el tendido de vías que la va cruzando. O si se quiere aquel tendido va donde los poderes en disputa ponen en juego sus propios valores.

Se van organizando los factores que conforman la producción nacional y se va configurando el modelo agroexportador.

Estamos ya en pleno funcionamiento de la "sociedad civil" y el poder se ejerce a través de una legalidad representada como justa.

Es notable como durante el desarrollo del último cuarto de siglo el Parlamento es escenario de las luchas entre otras, por las concesiones de construcción de ferrocarriles. (1)

Y es aún más notable cómo una vez ejecutadas aquellas obras, se transforman en instrumentos de extorsión y de control territorial.

El ferrocarril emerge como parte de un sistema productivo y de dominio económico.

Las historias de los cuatro grandes ferrocarriles (Sud, Oeste, Central Argentino y Pacífico), son muy ilustrativas, ya que sus crecimientos son el resultado de fusiones de diversas concesiones autónomas.

El primer ferrocarril en la Argentina se concreta con la constitución de la "Sociedad del Camino-Ferrocarril al Oeste", que inaugura su primer línea en el año 1857. Esta empresa, cuyos miembros son comerciantes de la ciudad de Buenos Aires, luego de un período de prosperidad pasa a ser propiedad del gobierno de la Provincia de Buenos Aires y finalmente es vendida durante la presidencia de Juárez Celman a una empresa Británica. Este primer empuje ferroviario criollo es detenido por el avance de numerosas empresas extranjeras (en su mayoría británicas), que sobre la base de las concesiones nacionales y provinciales comienzan a construir y explotar las nuevas líneas.

Estas a su vez, se empalman con el desarrollo de los nuevos puertos que son los puntos de concentración y embarque de las materias primas que el país empieza a exportar.

Es en el plano de esta estrategia combinada de ferrocarriles y puertos en donde cobra más elocuencia la contemplación del mapa N° 1 anteriormente citado. (1)

Cabe mencionar que el estado argentino y los gobiernos provinciales construyen ferrocarriles, pero las líneas fundamentales que entroncan las grandes áreas productivas del país, son monopolizadas por empresas Británicas.

Hacia el interior del país, el carácter fundamental de algunas estaciones del ferrocarril alterna con el aspecto de "ligazón" que concreta el tendido entre puntos urbanos o simples poblados existentes, bases de asentamientos agrícolas o destacamentos militares que en el desarrollo de la campaña al desierto fueron avanzadas y luego retaguardias del avance "conquistador".

#### Ferrocarriles, puertos y estrategia urbana:

Por otro lado, las "partes" de las ciudades en crecimiento, sus puertos y áreas de producción, sus zonas residenciales y administrativas, sus parques y zonas de esparcimiento son objeto de incesantes nuevos proyectos de ampliación, conexión y desplazamiento.

El ferrocarril es sujeto activo en estas operaciones y podemos decir además conformador del carácter de las ciudades.

Nuestras primeras observaciones sobre las áreas en expansión de la ciudad de Buenos Aires, nos permiten ver estos vaivenes de las localizaciones ferroviarias y portuarias en primer lugar. La larga lista de proyectos para la instalación de un puerto de aguas profundas incorpora recién en el año 1859 la combinación del ferrocarril (pro-

yecto del Ing. J. Coghlan) de la Boca al Puerto de la Ensenada.

Cabe recordar aquí que el proyecto histórico del ferrocarril es el transporte masivo de cargas, que hasta el momento se realiza en carretas. La discusión del puerto culmina ya en la última década del siglo en la protagonizada por Huergo y Madero y sus respectivos proyectos.

Es en combinación con las características del puerto que surgen también alternativas para centralizar una Estación de Ferrocarril que unifique el punto de partida de las diversas líneas que ya forman parte de la trama urbana de la ciudad. Estas alternativas están vinculadas con la obsolescencia de la ya existente localización de la Estación Central que en el año 1873 comunica dos de las líneas que funcionan dentro del municipio de la ciudad (Ferrocarril de Buenos Aires a la Ensenada y Ferrocarril del Norte). (2)(3)(3')

Esta Estación Central cuya ubicación "lógica" estaba desplazada por el edificio de la Aduana (3) es destruida por un incendio en el año 1797, pero ya en el año 1895 las grandes compañías de ferrocarril habían elaborado en conjunto un ambicioso proyecto de Estación Central sobre terrenos ganados al río, exactamente sobre la ubicación de la Aduana y en combinación con el puerto Madero, en ese momento en construcción (4).

En el año 1896 el Ferrocarril de Buenos Aires a la Ensenada también propone una Estación Central, pero en la misma ubicación del edificio antiguo.

Simultáneamente con estos proyectos está también en discusión la construcción de un ferrocarril de circunvalación del Municipio de Buenos Aires cuyos antecedentes se remontan al año 1887; el proyecto de Estación Central cobra mayor sentido en el marco de un tendido de circunvalación. (5).

De todas maneras las grandes líneas de ferrocarril tienen que solucionar el creciente problema espacial de sus puntos terminales y al margen de su intervención y apoyo en la construcción de la Estación Central comienzan a elaborar sus proyectos particulares.

De estas líneas es la del Ferrocarril Sud que incluso antes del comienzo de la polémica, construye su nuevo edificio en el año 1885, sobre un proyecto elaborado en Londres en 1883 por los arquitectos Parr, Strong y Parr, en reemplazo del viejo edificio existente desde 1865, sede de la inauguración de este ferrocarril. Veinte años se paran los inicios de estas obras y otros cuarenta pasarán hasta una tercera ampliación que comienza en 1925. (6) (7).

El Ferrocarril Oeste, que ya es de propiedad Británica elabora también su proyecto de estación terminal en el año 1895.

Las dos grandes plazas de arribo de carretas se han transformado. La síntesis de actividades que se efectuaban en ellas, como punto de llegada de las materias primas desde diversos puntos del interior, luego de penosos viajes, se desintegra totalmente.

Las carretas desaparecen, las plazas se transforman en parques, las estaciones imponen sus fachadas institucionales nuevas.

En la Plaza Constitución los tranvías imponen direcciones circulatorias. Las mercaderías en cantidad creciente comienzan a almacenarse en depósitos y playas de carga, que comienzan a expandirse rápidamente.

Aparecen nuevos problemas de espacio y de transporte, y las líneas ferroviarias incluyen en sus proyectos de expansión vías subterráneas para aproximarse al puerto (Ferrocarril Sud y Oeste).

Las empresas comerciales, disputan palmo a palmo las diversas posibilidades de ocupación espacial para optimizar sus embarques, de almacenar sus mercaderías en las cercanías de los muelles y de ubicar sus edificios administrativos en el ámbito de la nueva ciudad.

A modo de introducción hemos hablado un poco y a vuelo de pájaro, de algunas de las diversas operaciones que sobre la ciudad de Buenos Aires genera el ferrocarril.

El proyecto de una amplia red ferroviaria subterránea, de redes tranviarias, elevadas, y a nivel y diversos proyectos de infraestructura de transporte nos remiten a una imagen de Buenos Aires posible a principios de siglo que nos deslumbra.

### La arquitectura del ferrocarril

Al hablar de una escala "puramente arquitectónica" del ferrocarril nos enfrentamos a una enorme producción edilicia.

Nos encontramos ante una estrategia de construcción de espacios, basada en gran parte en los aportes de la revolución industrial, que nos muestra toda la imaginación constructiva y creativa de la misma, desarrollada por las empresas Británicas. Esta estrategia, no solo prevé el espacio del servicio que va a explotar sino el habitat propio de sus ejecutores y administradores.

Se produce de esta manera la transposición de toda una tecnología, acompañada de una concepción cultural de los espacios.

Aparecen anexados a los espacios del servicio ferroviario programas arquitectónicos que van a concretar ese habitat: viviendas para personal jerárquico, conjuntos de viviendas para personal de mantenimiento de infraestructura, viviendas obreras (llamadas habitualmente colonias) edificios administrativos, depósitos de almacenamiento, talleres de mantenimiento, escuelas técnicas y ámbitos para diversas actividades deportivas.

Las diversas construcciones se realizan indistintamente en diversos estilos de la arquitectura Británica. Los estilos Tudor, Victoriano, Isabelino y otros, se alternan para configurar en conjunto una cierta imagen homogénea. (8)(9)(10)(11).

Sin embargo, también es evidente la existencia de una serie de resoluciones de esta arquitectura del ferrocarril que se muestran como productos de una elaborada industria de la construcción, prefabricadas al por mayor, y que tienen su acento puesto en caracteres formales que derivan más que nada de un uso adecuado y racional, que se muestran sin la pretensión del valor "arquitectónico agregado" (12)(13)(14)(15)(16)(17).

Los constructores británicos tienen un programa arquitectónico concreto que van a materializar con elementos íntegramente importados de Gran Bretaña, ya que la Argentina carece una industria de la construcción.

Sin embargo y a modo de hipótesis provisoria hemos constatado que el conjunto de obras del ferrocarril, salvo las grandes estaciones terminales, no parecen ser consideradas como obras pertenecientes

al dominio de la institución de la Arquitectura. Simplemente son consideradas "obras de arte" y categóricamente separadas son consideradas de la época. Estas "obras de arte", están elaboradas por anónimos profesionales de los planteles técnicos permanentes de las empresas ferroviarias, librados a la libre inventiva de tipologías claramente establecidas.

Estos nos lleva a un interesante tema que es el desarrollo de las diferentes incumbencias de la Arquitectura, en diferentes momentos históricos. Lo cierto parece ser que es la Ingeniería como institución la que establece las reglas de juego generales de construcción del espacio ferroviario.

En el marco de la revolución industrial, con el auge de las invenciones mecánicas e industriales, la Ingeniería se va apropiando de ciertos temas de la organización del espacio que tradicionalmente resolvía la Arquitectura;

Podemos decir que el ferrocarril es un invento "ingenieril", un aparato mecánico gigante que, además de resolver su estructura de funcionamiento elemental, necesita resolver su estructura espacial de funcionamiento, su arquitectura.

De todas maneras el ferrocarril utiliza también imágenes provenientes de otros centros culturales.

Merca ya del centenario (1910) algunos temas se resuelven con lenguajes formales de procedencia muy alejada de estas que hemos nombrado.

Es el caso de la estación de Barracas (actualmente denominada H. Yrigoyen), cuya resolución funcional y formal no remite a la arquitectura vienesa de fin de siglo. (18).

Diversos temas de la arquitectura institucional se apropiaron de estos elementos alternativos.

Los pabellones propuestos para la gran Exposición Internacional de FF. CC. y transportes terrestres, que se realizó en 1910, fueron elocuentes muestras de esta moda.

### El ferrocarril y el espacio suburbano:

Podemos observar que desde el período fundacional hasta la segunda década del siglo, las estaciones que componen el ramal que hemos elegido para nuestra investigación, cambian y modifican sucesivamente dos y hasta tres veces sus edificios (19)(20).

El crecimiento poblacional muy acelerado hace entrar en crisis las pequeñas instalaciones originales; ordenanzas provinciales y leyes vinculadas con el control de los ferrocarriles obligan a construir pasos de bajo y alto nivel, puentes carreteros y viales que van trazando líneas de desarrollo locales (21).

Es el caso de las localidades de Lanús, Lomas de Zamora, Banfield, Temperley y Adrogué.

En ellas se localiza también una vasta zona de residencias suburbanas que construye la gran colonia de residentes británicos que conforma la élite dirigente de la empresa del Ferrocarril Sud. Esta arquitectura aún visible, y que por otro lado, también aparece en otros sectores de los suburbios bonaerenses (Belgrano, Urquiza, Villa del Parque, Olivos, San Isidro, Tigre), de una gran calidad constructiva, si bien no pertenece institucionalmente a la producción del ferrocarril se nos presenta como parte de su "estrategia".

Lo mismo ocurre con los Clubes, que en su mayoría, tienen sus orígenes estrechamente vinculados con el ferrocarril.



En el año 1901, el Ferrocarril Sud traslada sus talleres y depósitos ubicados en Sola, a las nuevas instalaciones que construye en una zona intermedia entre Lanús y Banfield (actualmente Talleres de Remedios de Escalada).

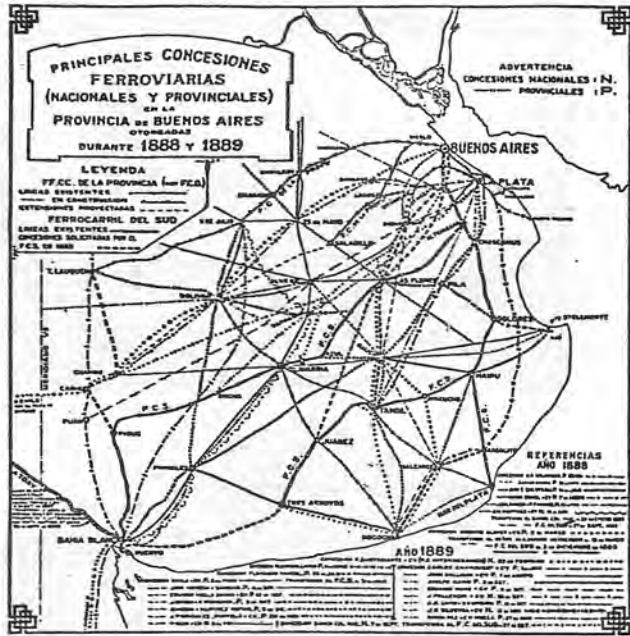
Este complejo incluye además una colonia de viviendas de diversos tipos un Club deportivo, viviendas de personal jerárquico, un edificio administrativo y diversas instalaciones menores (22).

Según las distintas zonas por la cual atraviesa el Ferrocarril Sud, se nos han presentado fenómenos disímiles. Las arquitecturas, y los programas se entrelazan con situaciones urbanas muy particulares, que en el curso final de esta investigación hemos de presentar sistemáticamente. La concentración de problemas que hay en la observación de los distintos momentos históricos de Plaza Constitución, contrasta con la casi bucólica permanencia del carácter del pueblo de Adrogué (incluyendo la (23) permanencia del apodo de "pueblo"). Nudos urbanos como el de Barracas y Avellaneda, nos llevan a hurgar en los aparentemente ajenos problemas de la instalación de los distintos puentes que unen estas dos zonas.

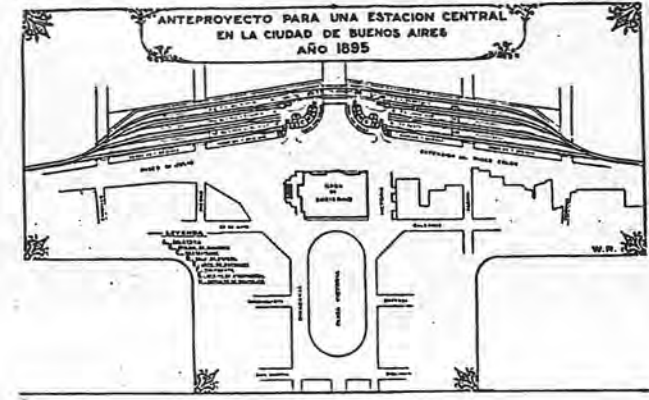
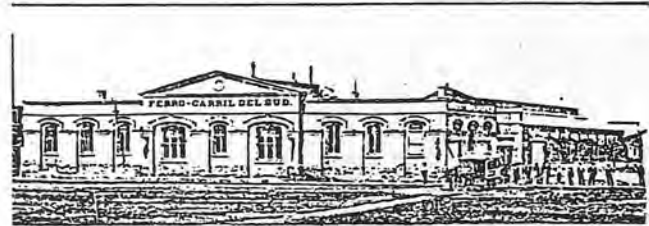
El Riachuelo, finalmente convertido en frontera de la Capital Federal, es en sus orígenes, y hasta la materialización del puerto Madero, una franja de densidad histórica muy grande, en donde el Ferrocarril Sud y también los otros ferrocarriles desarrollan sus grandes playas de carga y depósitos.

Hacia el otro extremo, Burzaco, actualmente sigue siendo la antesala del campo (24).

- 1 EXTRAIDO DEL LIBRO HISTORIA DEL FERROCARRIL SUD DE WILLIAM ROGIND
- 2 EXTRAIDO DEL LIBRO HISTORIA DEL FERROCARRIL SUD DE WILLIAM ROGIND
- 3 EXTRAIDO DEL LIBRO HISTORIA DEL FERROCARRIL SUD DE WILLIAM ROGIND
- 3' FOTOGRAFIA EXTRAIDA AGN PUBLICADA EN HISTORIA DEL FCS DE W. ROGIND
- 4 PLANO EXTRAIDO DEL LIBRO H. DEL FCS DE W. ROGIND
- 5 PLANO EXTRAIDO DEL LIBRO H. DEL FCS DE W. ROGIND
- 6 ESTACION CONSTITUCION EDIFICIO INAUGURADO EN 1865 A.G.N
- 7 ESTACION CONSTITUCION EDIFICIO INAUGURADO EN 1885 A.G.N
- 8 ESTACION OLAVARRIA SEGUNDO EDIFICIO FOTO MUSEO HISTORICO FERROVIARIO
- 9 ESTACION TEMPERLEY FCS PRIMER EDIFICIO AÑO 1888 FOTO M.H.F
- 10 ESTACION BANFIELD FCS PRIMER EDIFICIO FOTO M.H.F
- 11 ESTACION SAN FERNANDO FCCA PRIMER EDIFICIO 1862 FOTO ARCHIVO ESCUELITA
- 12 ESTACION SANTOS LUGARES FBSP PARADOR FOTO ARCHIVO ESCUELITA
- 13 ESTACION MIGUELETE FCCA PARADOR FOTO ARCHIVO ESCUELITA
- 14 ESTACION PUEYRRREDON FCCA PASAJE BAJO NIVEL FOTO ARCHIVO ESCUELITA
- 15 ESTACION V. BALLESTER FCCA DETALLE FOTO ARCHIVO ESCUELITA
- 16 PUENTE PEATONAL EN LONDRES ESTACION LONDON BRIDGE
- 17 DETALLE ANDEN LONDRES ESTACION LONDON BRIDGE
- 18 ESTACION BARRACAS (HOY H. YRIGOYEN) FCS AÑO 1908 FOTO M.H.F
- 19 ESTACION BANFIELD FCS AÑO 1925 SEGUNDO EDIFICIO FOTO M.H.F
- 20 ESTACION TEMPERLEY FCS SEGUNDO EDIFICIO FOTO M.H.F
- 21 ESTACION TEMPERLEY P. PEATONAL SEGUNDO EDIFICIO FOTO M.H.F
- 22 COLONIAS DE TALLERES DE BANFIELD FCS (ESTACION REMEDIOS DE ESCALADA) FOTO PUBLICADA EN H.F.S. DE W. ROGIND
- 23 ESTACION ADROGUE FCS PRIMER EDIFICIO FOTO M.H.F
- 24 ESTACION BURZACO FCS PRIMER EDIFICIO FOTO M.H.F



1



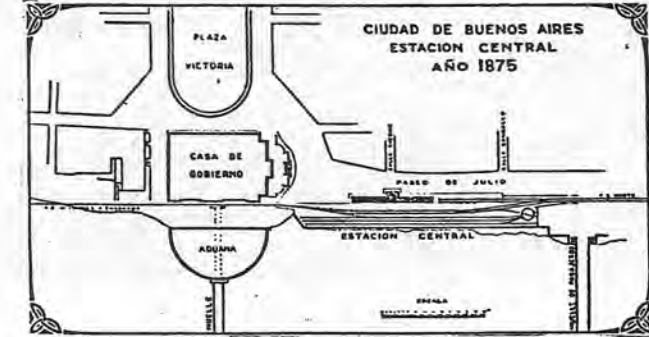
6

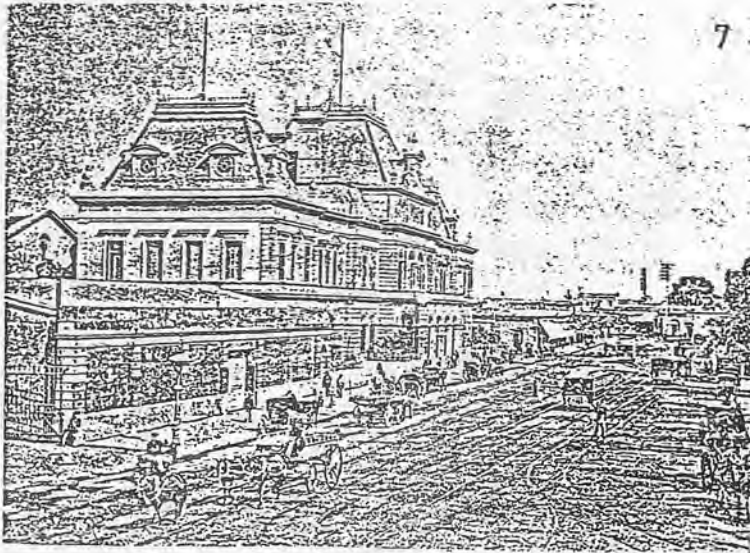
3

4

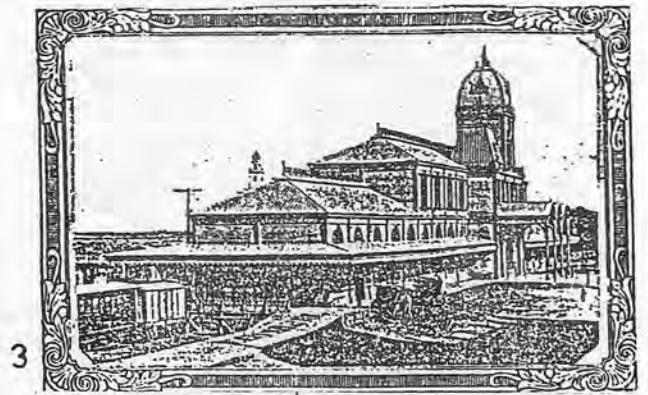
2

5

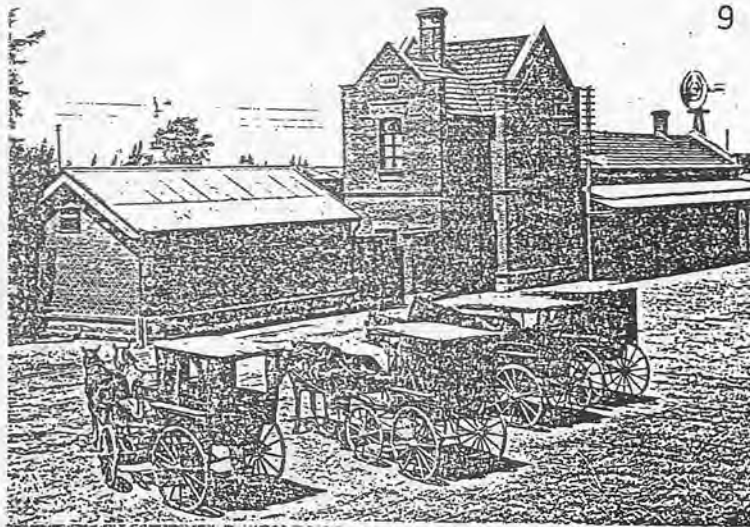




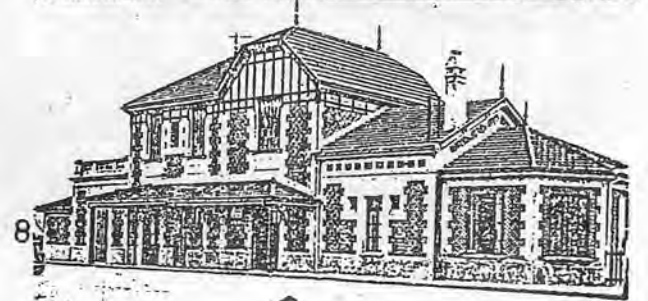
7



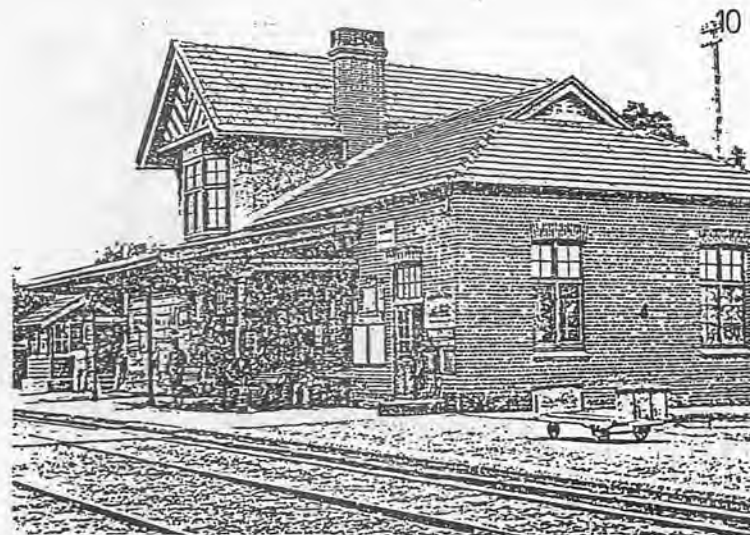
3



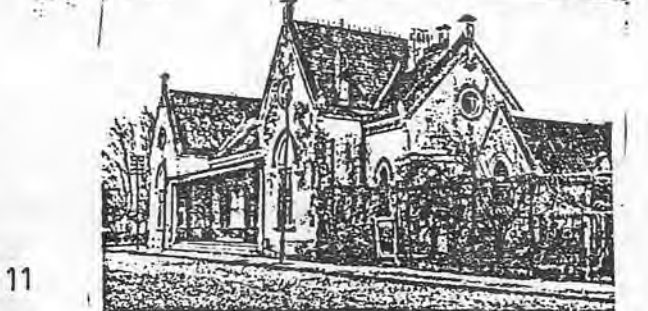
9



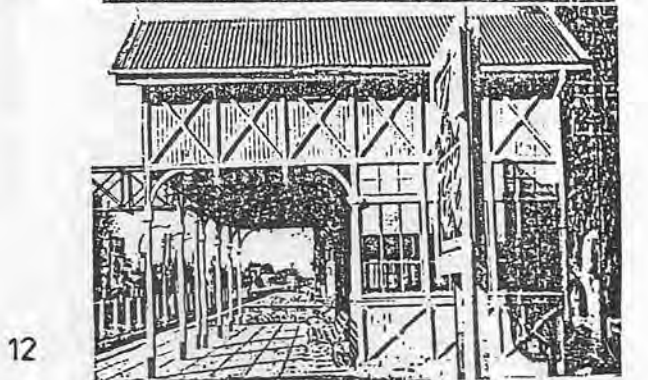
8



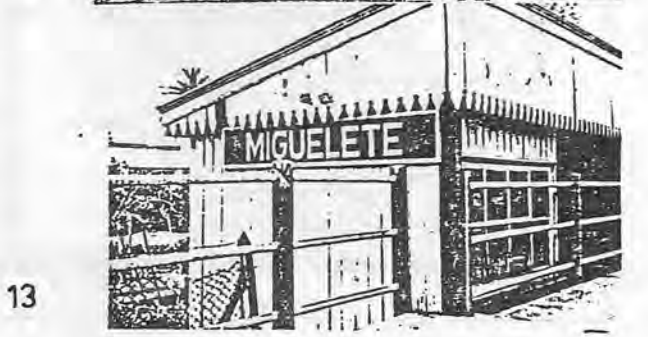
10



11

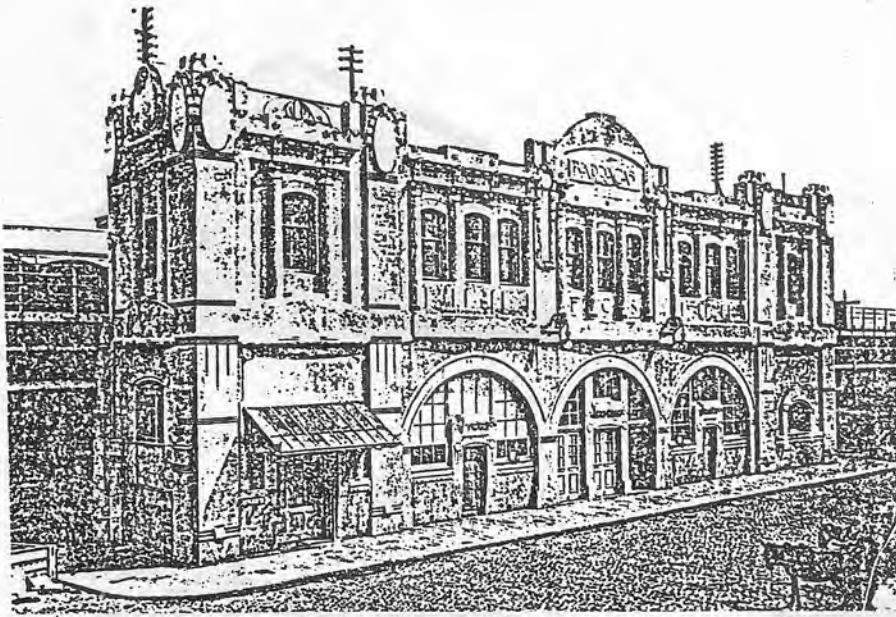


12

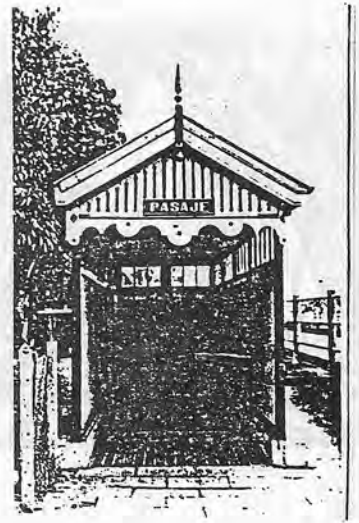


13

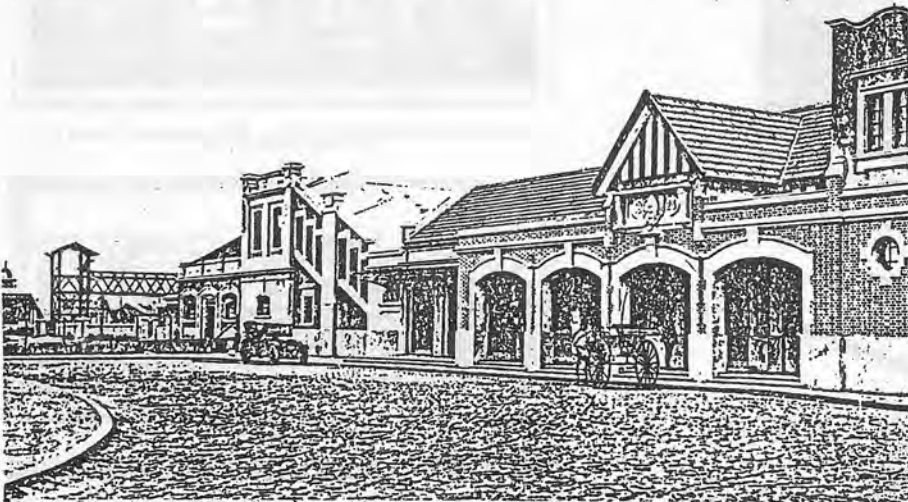




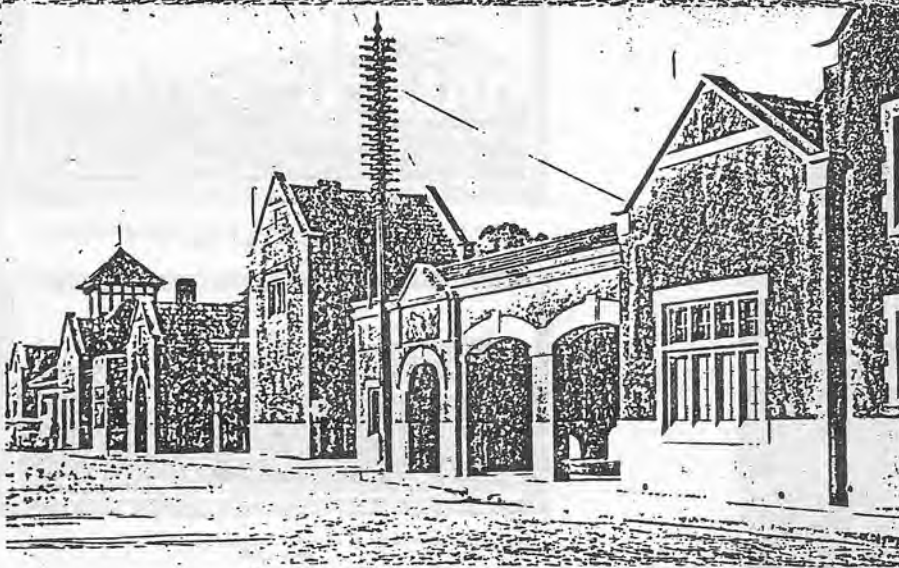
18



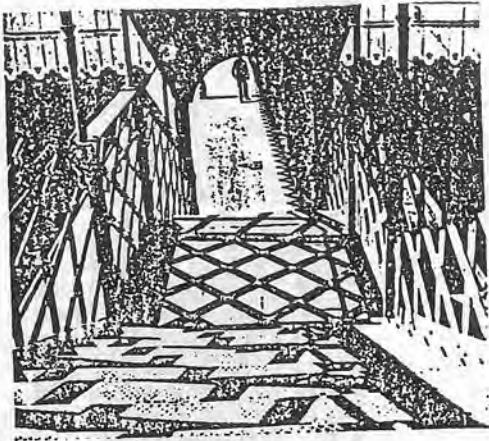
14



19



20



17



15



24

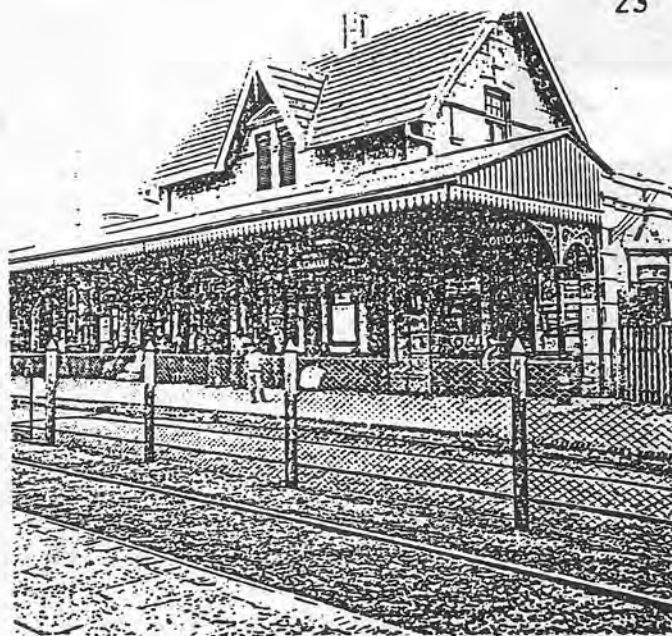


22

Colonia del departamento de locomotoras. Talleres Banfield. Casas de tra. clase para familias - 1904.



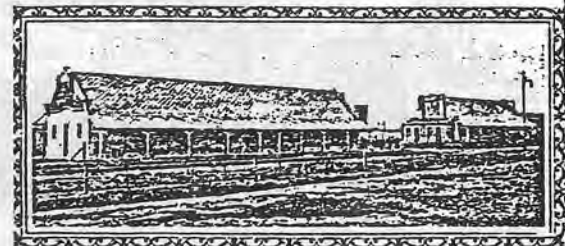
Colonia del departamento de locomotoras. Talleres Banfield. Casas de 2da. clase para familias - 1905



23



Colonia del departamento de locomotoras. Talleres Banfield. Casas de 3ra. clase para familias - 1901



Colonia del departamento de tracción. Talleres Banfield. Casas para hombres solos - 1903.

CICLO": INSTRUMENTOS PARA LA CRITICA  
PROBLEMAS DE LA LITERATURA  
Y LA HISTORIA CULTURAL ARGENTINA

PROFESORA BEATRIZ SARLO

1. *La formación del intelectual y  
la función de la cultura europea  
El caso Sarmiento*

*Publicamos en este número las dos  
primeras clases dictadas los días  
4 y 11 de junio.*

*En ambos casos se trata de desgracias  
no revisadas por B. Sarlo.*

Debo confesar que de algún modo me siento desconcertada pues ante un público de arquitectos tengo más ganas de preguntar cosas que de decir las. Además no sé si las cosas que voy a decir van a sonar muy conocidas o, por el contrario, completamente extrañas y difíciles de vincular con el campo que ustedes trabajan; espero que ustedes me pregunten ante cualquier inconveniente, a fin de que podamos funcionar mejor.

Cuando hablé con Liernur le propuse un temario que fue más o menos el que quedó finalmente: tomar ciertos nudos de la historia cultural Argentina, incluso digo la historia cultural más que la historia literaria, por que tanto lo que vamos a ver hoy como lo que veamos al tratar el fenómeno del centenario y de la profesionalización de los intelectuales e incluso cuando veamos vanguardia, son fenómenos más de la historia cultural y del campo intelectual en su conjunto, que de la historia literaria; aunque mi perspectiva va a ser por supuesto desde la historia literaria. (Juro, prometo no hablar de otra cosa por que, además, no sé).

El primer tema, el de hoy, era el de la formación del intelectual, entendiéndolo por intelectual una categoría amplia, que sobre todo en esta primera mitad del siglo XIX Argentino va desde el político al periodista. Este intelectual es fundamentalmente político y periodista. En este momento de la historia Argentina el campo intelectual, entendiéndolo por campo intelectual ese espacio que hoy hace posible que ustedes arquitectos y yo crítica de literatura estemos juntos, ese espacio que no es el de las clases sociales sino un espacio más específico, era muy primitivo. Todos los sujetos de ese campo desempeñaron una especie de papel de hombres orquesta. Por lo menos todos tocaban más de un instrumento al mismo tiempo, es decir, por lo menos todos eran o militares y políticos o escritores y políticos o periodistas y políticos. Esto le da una característica muy especial al campo que casi desautoriza la idea de llamarlo campo intelectual, dado que está muy mezclado con los otros campos, sobre todo con el militar. Estos hombres, nacidos alrededor de 1810



Y que empiezan su vida política a mediados de 1830, viven en los vaivenes de las guerras civiles y su vida es destrozada, por lo menos hasta los 45 años (1853). Entonces es difícil decir hoy, en este espacio casi abstracto en que yo y ustedes estamos reunidos y sería posible reunir a individuos de otras disciplinas en este espacio casi puramente intelectual. En 1830 ese espacio no existía casi como tal, penetrado por la política, penetrado por el poder penetrado por la fuerza militar; los debates filosóficos, los debates estéticos y literarios estaban, como vamos a ver, entrecruzados con los debates de la organización argentina. O sea el ¿qué hacer? con este país que parecía para 1830 no tener rumbo.

Si ustedes piensan la fecha que estoy dando: 1830 o mejor, para hacerla más ajustada: 1835; que es el momento en que el grupo de nombres al que pertenece Sarmiento se manifiesta públicamente como grupo (no ya como grupo de amigos o discípulos sino como grupo público). Si ustedes piensan en esa fecha, a 25 años de la revolución y un problema a la orden de día para los intelectuales argentinos; cómo construir una cultura nacional, un pensamiento nacional. Yo voy a decir siempre literatura, y ellos también tenían a la literatura en la cabeza en primer plano, pero podían referirse a veces a una ciencia argentina, a veces a una teoría política argentina, o a una filosofía argentina, pero ellos tenían en sus miras en primer plano una literatura argentina, que si ustedes lo piensan con detenimiento es lógico: hacer literatura es más fácil que hacer cualquiera de las otras artes en un momento que esta sociedad estaba empobrecida, desquiciada, pasando de un régimen a otro. Ante este problema ellos se plantean una pregunta: ¿Cómo construir una literatura nacional? Ahora el hecho de que se planteen esta pregunta evidentemente no es un hecho casual y no surge del humus de la cultura rioplatense, porque habían pasado veinticinco años desde el diez y los intelectuales que hubo en la Argentina entre 1810 y 1835 no se planteaban exactamente la misma pregunta. La pregunta de ellos no era como hacer una literatura

nacional sino más bien como hacer una literatura después de la independencia. Llega esta generación, que es gente muy joven en 1835, entre los 22 y 27 años y le agregan a esta pregunta de como hacer una literatura el adjetivo nacional. Este adjetivo como decíamos no surge meramente del humus rioplatense sino que tiene que ver con un entrecruzamiento entre preocupaciones locales y lo que todos ustedes adivinarán: el movimiento romántico europeo, movimiento que tiene que ver con la primavera de las nacionalidades y que tiene en su centro la cuestión de las literaturas nacionales y las literaturas populares también en algunas de sus manifestaciones.

¿Qué pasa si nosotros nos hacemos la pregunta? No Sarmiento, no Echeverría, no J. M. Gutierrez sino nosotros: ¿Cómo hacer una literatura nacional? No para responderla, sino mas bien para analizar, en esa pregunta cuáles son los elementos que deberían estar presentes en su respuesta; entonces yo me pregunto a mí misma ¿Cómo construir una literatura nacional? o ¿De qué está compuesta, a partir de qué se produce una literatura nacional? Entonces pienso en tres instancias diferencias: En primer lugar pienso en la lengua, la literatura nacional se define por la lengua, no hay literatura nacional en lengua extranjera (esto parece una verdad evidente, pero no lo es tanto, y me permito el paréntesis cuando en la Argentina se considera escritor argentino a Guillermo E. Hudson que escribía en inglés) y es un absurdo por que la literatura nacional se caracteriza en primer lugar por la lengua, un elemento que tiene que estar presente en la respuesta y un elemento que es de mucho peso, y lo vamos a ver hasta 1955 en el centro del debate, cual era la lengua nacional a partir de la cual se construía una literatura nacional. Vamos a ver que estaba en la vanguardia, lo vamos a ver aparecer en todas las intervenciones de Borges en Sur, y lo vamos a ver en una revista de ruptura del 55/56 que es Contorno. Entonces, decíamos, primero la lengua, ese es uno de sus medios de producción fundamentales. Y en segundo lugar cierto tipo de materiales, justamente no digo contenidos porque sería muy difícil

caracterizar una literatura nacional por sus contenidos, digo materiales para poder describir su naturaleza, los contenidos pueden ser descritos después en una taxonomía sobre qué habló la literatura argentina del siglo XIX o de cualquier otro período. Entonces hablo de lengua y materiales. ¿De dónde salen esos materiales? Esos materiales son los que nosotros en la crítica literaria llamamos ideológicos, usando una expresión que pertenece al formalismo ruso, que pertenece a Bachtin (post-formalismo ruso) porque al decir la palabra ideológico, no estoy diciendo algo que vaya de suyo y que se entienda de manera inmediata. Por materiales ideológicos entenderíamos: el conjunto de creencias (no solamente las teorías formalizadas) sino el conjunto de creencias, ideas, verbalización lingüística de actitudes culturales, incluso formas pronominales (el sistema de los pronombres por ejemplo, es parte del material ideológico, es decir como me dirijo yo a otras personas: me dirijo de tu, me dirijo de vos, le digo vosotros a ustedes, ese sistema es parte de un material ideológico) todo lo que hace a la concretización simbólica de los contenidos sociales. Junto con estos materiales hay otros materiales que son un poco más difícil de caracterizar como ideológicos, que son más culturales. Si uno piensa que la ideología es más formal, estos son más culturales, son más como inconscientes, los sujetos sociales los llevan más de manera inconsciente (no digo que es polémica esta división, incluso podemos luego, re-verla, es explícitamente polémica). ¿Qué serían entonces sujetos perceptivos? Un sujeto que percibe de la naturaleza, de su propio cuerpo, de su relación física, psicológica y social y de poder, con respecto al resto de los sujetos. Es decir sistemas perceptivos, uso esta palabra pero la que resonaría también sería experiencias sociales, es decir cual es el conjunto de experiencias, cual es el reservorio de experiencias que los agentes y los sujetos sociales encuentran prontos en una sociedad y al mismo tiempo reforman y transforman y que son parte de estos materiales que irían transitando a la literatura. Estos serían medios de producción con los cuales la li-

teratura escribe su texto. Por supuesto que no todos los materiales ideológicos, no todas las experiencias sociales, pueden entrar porque sí, a la literatura, esto está a su vez regulado. Las retóricas, las poéticas, los sistemas literarios (un término que a mí me gusta usar) regulan qué es lo que entra y qué es lo que no entra a la literatura; qué es lo que es posible de ser dicho literariamente y qué es lo que queda afuera y que parece natural que quede afuera, pero después viene una revolución literaria, o una vanguardia, y eso que parecía "natural" que estuviera afuera ingresa en la literatura. ¿Con qué materiales ideológicos se trabaja? A partir del conjunto de poéticas, retóricas, convenciones, códigos, con los cuales un escritor se encuentra, ya sea para afirmar o para violar, pero se encuentra en el momento que el texto comienza a ser producido o mejor dicho incluso antes de que el texto comience a ser producido.

Si ustedes piensan en el Río de la Plata en 1835, ustedes tienen que pensar que era casi liso como esta mesa, es decir que de esto que parece hoy poblar la sociedad argentina y que está poblando el ambiente de esta pieza, y que yo digo ideología y aparecen como fantasmas de ideología; y que yo digo cultura y aparecen como fantasmas de cultura, esos fantasmas no estaban en el ambiente intelectual Rioplatense. Porque casi además no había ambiente intelectual, el ambiente intelectual fue fruto de una creación voluntarista feroz, entonces ¿qué les pasaba a estas personas? Enfrentados con la pregunta de cómo construir una literatura nacional, miraban por supuesto a la pampa y al horizonte, Echeverría miraba a las tolдерías, etc. pero tenían que mirar hacia otro lado porque solamente con pampa y horizonte y tolдерía no se construye una literatura. Los sistemas literarios no podían surgir del humus histórico-social Rioplatense; entonces, el problema de esta generación era qué traer, cómo transportar sistemas y de dónde transportarlos. Pregunta fundamental para ellos ¿qué traducir? y pregunta previa, y vamos a ver qué importante fue, ¿cómo aprender idiomas extranjeros?, que parece casi elemental hoy, pero que era



una pregunta trágica, dramática para los románticos Argentinos. ¿Cómo aprender francés, por lo menos? Afortunado ya el que tenía el francés en casa, y podía aprender inglés. ¿De dónde y cómo transportar este conjunto de materiales, sistemas filosóficos, sistemas literarios, ideas, etc. ¿De dónde? es importante, porque había existido una metrópoli cultural, una metrópoli pobre, que era España. Ya vamos a ver que se produce una ruptura que hace imposible que España sea la respuesta natural. ¿Entonces de dónde? ¿Qué traducir? ¿Qué transportar? ¿Qué adaptar y adoptar? Esas serían las preguntas básicas. No son las preguntas que uno lee en los textos así formuladas, aunque están bastante próximas, pero son las que uno puede ver que están generando el subtexto y además eran las preguntas de los políticos también. Este no era solamente el problema de la gente que quería una cultura nacional o una literatura nacional, también los políticos estaban haciendo estas preguntas. Si ustedes piensan que en 1806 Moreno se sienta a traducir el "Contrato Social", si ustedes piensan que el padre Alberdi en Tucumán (y piensen en lo que debía ser Tucumán en 1820) reunía a los jóvenes de buena sociedad para enseñarles el "Contrato Social" Quiere decir que los políticos también tenían la cuestión de dónde, de qué modo y cómo traer la civilización. Dicho en estos términos, aunque suene duro, era así la pregunta.

Todo esto es lo que preside esta inquietud, es lo que preside todos los intentos culturales Rioplatenses, incluso los intentos culturales anteriores al Romanticismo. Hay una forma típica del proyecto cultural que es anterior al Romanticismo, que es la de la "Sociedad Literaria", forma típica del siglo XVII, forma típica del ascenso de ciertos grupos urbanos en Europa más o menos independizados del poder del estado monárquico que llevan la cultura de la corte a la casa, y del teatro de la corte al salón, es decir, cambian de escenario la cultura. El salón literario era una de las formas características y en la Argentina una de las primeras en aparecer, que ocurre y que se les ocurre a los hombres de la generación anterior al Romanti-

cismo, que son los Rivadavianos: V. López y Planes, Rojas, etc. todos los poetas de la patria.

En 1817 y 1821 se fundan dos sociedades literarias: Sociedad del Buen Gusto y la Sociedad Literaria, tienen unos planes enormes que por su candidez nos despiertan hoy, a nosotros cierta ternura y cierta admiración al mismo tiempo. Por ejemplo la sociedad de 1821 en el acta de la primera sesión:

*"La Sociedad establecerá un periódico mensual en forma de folleto de cuatro pliegos bajo el título de "La Abeja Argentina" Este periódico será dedicado a objetos políticos, científicos y de industria, y contendrá además, traducciones selectas, los descubrimientos recientes de los pueblos civilizados.*

¿Qué les pasaba a estos hombres? Eran todos políticos los que estaban en ese momento (A. Saenz, F. Senillosa, M. Moreno, C. Argerich), no tenían los límites que tan cuidadosamente tenemos puestos hoy, de ambos lados, entre el campo intelectual y el campo político y entonces esto que era el intento de fundar cierta especificidad cultural, sea hablando de agricultura (porque además tanto "El Argos" como "La Abeja Argentina" eran agricultura o cómo se crían abejas, cuales son los adelantos en Francia para el cultivo de aromos y en el medio de eso un poema de Juan Cruz Varela, que además podía tematizar, a la manera Virgiliana, que las abejas se cuidan de este modo o que las vacas engordan de esta otra manera o podía acompañar ese poema alguno de los decretos Rivadavianos; por ejemplo el decreto de aguas corrientes de Buenos Aires, entonces J. C. Varela escribe, una enorme oda (muy fea por supuesto) sobre la importancia de tener cañerías, las aguas, etc. De todas maneras aunque eran intentos muy vinculados a la sociedad, evidentemente estos hombres veían la necesidad de que la política no los invadiera al punto tal que esos intentos quedaran sepultados bajo las rencillas constantes que se daban en Buenos Aires y en toda la Argentina. Ellos lo dicen explícitamente en el acta de la primera sesión de la sociedad del



1821:

*"Uno de nuestros cuidados debe ser colocar a la sociedad fuera de los alcances de los movimientos vertiginosos de la política ministerial".*

Veamos si es posible tener un área propia, que es la única garantía de que esa área se desarrolle. Si estamos atados a cuando entran los caudillos y atan los caballos a la Pirámide de Mayo o cuando Rivadavia hace la guerra con el Brasil, etc. no va a poder crecer esta especificidad que es la cultura.

Ya en la sociedad de 1817 estaba esa misma preocupación (la sociedad de 1817 es la "Sociedad del Buen Gusto") traducen allí la tragedia "Felipe II" de Alfieri, si ustedes tienen una idea de lo largas que son las tragedias de Alfieri, (piensen 1817 y piensen más o menos en 200 páginas en verso). Esa es una de las traducciones que hace esta sociedad en el teatro, y posiblemente también la adaptación de Molière, Racine y un español afrancesado (los únicos españoles aceptables en el Río de la Plata después de la revolución) que es Moratín.

Aún más demostrativo de lo que era este campo raso, a partir del cual había que edificar la cultura Argentina, es el aviso que saca Marcos Sastre cuando inaugura la librería que después iba a ser sede del salón literario de 1835. El aviso es muy largo, pero yo voy a leer una parte porque es muy significativo del estado del campo:

*"Tengo la satisfacción y la honra de anunciar al público que el viernes 23 del presente se abrirá un gabinete de lectura o biblioteca pública en la librería de mi propiedad, calle de la Reconquista N°72, en la cual he procurado reunir los libros más selectos y raros que he podido adquirir en el espacio de muchos años, (fíjense la cantidad) no pasan de 1000 sobre las artes y las ciencias más útiles al hombre, y particularmente las más necesarias para nuestro país.*

*Allí la juventud estudiosa podrá recoger las más bellas flores y los frutos más sazonados y exquisitos de toda la literatura. El padre de familia hallará los me-*

*jores tratados de educación, el hombre religioso, el pensador que quiera penetrarse de la verdad de nuestra religión hallará escritores sabios y elocuentes que al paso que ilustren su entendimiento le deleiten con las bellezas del estilo. (Y aquí empieza con los padres de la iglesia pues esta es una sociedad muy tradicional todavía, no se podía decir que se iba a encontrar a J. J. Rousseau en esta librería, aún los ultra liberales que en ese momento pudieran tener palabra en la sociedad argentina no se hubieran atrevido a nombrarlo. Era indefendible. Y un Chateaubriand (finalmente un romántico: el veneno en la cola). Sigue luego enumerando actividades y sus autores para terminar así el folleto:*

*"Tampoco faltan historias agradables, buenas poesías, novelas divertidas e instructivas (que como ustedes saben hasta 1810 habían estado prohibidas) que pueden distraer útil y deleitosamente al que quiera vacar a sus fatigosas ocupaciones. Estarán también todos los periódicos de esta capital y algunos de Europa que se harán traer en adelante (La empresa realmente es gigantesca) ningún autor impío, ningún libro inmoral o de máximas peligrosas, o falsos principios se hallará en el gabinete de lectura de manera que los padres pueden mandar allí a sus hijos con la seguridad de que no leerán sino libros que les inspiren amor a la religión y a la virtud, (en primer lugar el saludo que había que hacer al orden establecido) Amor al saber, al estudio y al trabajo, tedio a la ociosidad y aversión a todo lo que sea contrario a la sana moral y a la verdadera ciencia".*

Aquí se va a producir el hecho más avanzado de la cultura argentina de la década del 30'. En este marco, que hace que el discurso real se disfrace y solo los entendidos pueden entender, en realidad, el discurso que pronuncia el salón literario. En este clima nos encontramos y luego vamos a volver a él, no ya en Buenos Aires, sino en las provincias.

Ahora la segunda pregunta, vamos a fundar una literatura nacional, qué tenemos que traer o traducir?, estamos despojados de todo, pero a la vez tenemos que hacer rupturas. Es decir no hay fundación sin rupturas, realmente ni en el Río de la Plata

hay fundación sin ruptura. Aquí hay una doble ruptura. Cronológicamente se dan rupturas de dos tipos: La primera ruptura es de tipo político e ideológico y es la ruptura que se da desde Mayo hasta mediados de la década del 20, es decir es la ruptura respecto de España, y no puede ser sino político-ideológica ¿Qué quiero decir entonces? La ruptura político-ideológica presupone y crea las condiciones para la ruptura estética o para la ruptura filosófica, etc. Por eso es que los hombres del neoclasicismo, los Rivadavianos, no son militantemente anti-españoles en el plano literario como lo van a ser los del romanticismo. La segunda ruptura va a ser la que se produce a mediados de la década del 30, esa ruptura se apoya sobre la primera. Si la primera es la política-ideológica, y ya estaba garantizada dada la independencia y a su vez creaba las condiciones para la segunda o sea la cultural.

En el plano de la cultura, en el plano de la literatura y en el de la lengua, que es fundamental, la ruptura profunda con España va a ser producida por los románticos, o por estos que convenimos en llamar románticos, que son los nacidos en 1810 y que empiezan su vida pública hacia 1835.

Estos dos sistemas de ruptura, la ruptura política y la cultural-lingüística no siempre se llevan de acuerdo entre sí muchas veces en las polémicas de este período (que tiene muchas) los protagonistas de la ruptura política-ideológica, es decir los hombres del Rivadavianismo, acusan a los protagonistas de la ruptura cultural-lingüística, justamente de hacer una ruptura demasiado profunda, de que van a corromper el castellano, de que hay valores en la literatura española que ellos no reconocen y que es necesario retomar. En fin se preguntan por el linaje si los románticos dicen: mi linaje está allá y allá es fundamentalmente Francia (para Sarmiento vamos a ver que es un poco más complicado) los liberales, aunque son afrancesados piensan que la España liberal de los últimos borbones, podría entrar como rama de ese linaje. Entonces vemos que los dos sistemas de rup-

tura, no siempre están de acuerdo. Lo que sí hay que suponer que el segundo o sea el cultural-lingüístico, no tiene otras condiciones de posibilidad que la existencia del primero. En este clima entonces, se produce este acontecimiento que primero se dijo que era en 1837 y ahora está ya bien demostrado que sucedió en 1835; que es la fundación del salón literario romántico. Esa fundación tendría para nosotros varios significados, yo no voy a entrar en el significado histórico, hay todo un proyecto político presente en esa fundación, y voy más bien a los proyectos culturales que estuvieron allí en juego.

En el salón literario se juntan individuos que habían sido, la mayoría de ellos compañeros de estudios. Alberdi, Gutiérrez, los López, todos habían sido compañeros o en el Colegio Nacional o en la Universidad de Buenos Aires. "Gente decente", lo que en el Río de la Plata se consideraba "gente decente", esto es una categoría que incluso un historiador tan riguroso como Halperín la usa. Esto es: miembros posibles de la elite gobernante, vecinos respetables (no necesariamente gente de fortuna: no lo era Echeverría, ni J. M. Gutierrez, pero eran sí "gente decente". Podía ser casi pobrísimos, como en el caso de Sarmiento pero eran "gente decente", es decir miembros de familias elegibles, que pertenecen a los cabildos de las ciudades con pureza de sangre y linaje demostrable y sino fuera así por lo menos una inmigración aceptable.

La inauguración del salón literario consiste en la reunión de estos ex-compañeros de estudios, esta "gente decente", y en la lectura de tres discursos. Un discurso lo dice M. Sastre, que vendría a ser el dueño del local, y que no era el intelectual más brillante ni mucho menos, otro lo dice J.M. Gutiérrez que va a ser un tipo muy importante en la crítica literaria argentina y que va a recorrer todo el siglo y el tercero lo dice Alberdi. Estos discursos, por lo menos el de Gutiérrez y el de Alberdi tiene un tema obsesivo y es la ruptura con España, la afirmación de la necesidad de una cultura nacional y complementariamente o en bisagra con esto, la afirmación de la ruptura con España. Sastre dice que la Argenti-



na ha estado plagiando, que ha cometido tres errores, el error del plagio político, el error del plagio científico (sin comillas) y el error del plagio literario. Que carecemos de todo modelo que la Argentina pueda tomar. En esta negación "todo" quiere decir que la Argentina carece de todo modelo español y que no debe tomarlo. En realidad no es que no debe tomar ningún modelo francés, por ejemplo; y que por otra parte la literatura española no existe. Que nada de lo que pueda producir España nos interesa (ya vamos a ver que Sarmiento va a decir lo mismo). Para construir la cultura nacional carecemos de todo modelo. Uno lee el texto, no sólo en lo que dice sino en lo que calla, que calla y dice, aquí hay un modelo que está callándose. Porque evidentemente la fórmula, "carecemos de todo modelo" es una fórmula que tiene un modelo. Lo de Francia, lo del romanticismo francés, que es el romanticismo que conocen estos muchachos porque no podían conocer de directa mano otro, está suprimido en el discurso de M. Sastre. Pero no pasalo mismo con el discurso de Gutiérrez. Gutiérrez hace una interrogación directa al auditorio y dice "si alguna vez sintió en su alma la necesidad de tener y leer una obra que lo acompañara en el mismo registro de sus sentimientos." Pregunta típicamente romántica, la pregunta de la empatía con la literatura "Una obra que tuviera a la vez poesía, religión, filosofía". Parece como si estuviera describiendo a Lamartine o a Chateaubriand, no es una obra cualquiera. La interrogación es retórica y la respuesta que él da es "Si, sin duda habeis experimentado una necesidad semejante sin poderla satisfacer con ninguna producción de la antigua o moderna literatura española, en toda ella no encontrareis un libro que encierre los tesoros que brillan en cada página de "Rene" en cada poema de Lord Byron, en cada meditación de Lamartine y en cada uno de los dramas de Schiller".

En Gutiérrez queda explícito, lo que en Sastre se calla. Todo el discurso de Gutiérrez es la declaración de una independencia intelectual y la reivindicación de un derecho: el derecho que tenemos los Rioplatenses de corromper, incluso la len-

gua que nos ha venido de España. Esto es fuertísimo: el derecho que tenemos los Rioplatenses si queremos acceder y producir cultura, al galicismo. Esta reivindicación recorre el siglo XIX argentino y en los románticos es dramática. Porque en los románticos es una reivindicación al galicismo, galicismo que es producto de un idioma que ni siquiera conocía bien y que como dice Sarmiento, ni siquiera podían pronunciar. En los románticos es dramático y tiene que ver con la indigencia cultural. En el 80 se va a conformar como una coquetería, es decir es Mansilla diciendo: "yo en Europa hablo siempre en francés, solamente hablo castellano cuando quiero que no me entiendan", es decir, ya en ese momento la lengua extranjera se ha sumado como lengua de clase. Esto de querer corromper una lengua con otra que ni siquiera se conoce tiene algo de patético. Se puede decir que Echeverría había estado dos años en París, aunque no se había conectado con nadie importante por otra parte; había estado dos años estudiando química y yendo a alguna clase a la universidad y es posible que hablara francés medianamente, pero ustedes ya van a ver lo que es el proceso de la adquisición de la lengua en Sarmiento. Y en Gutiérrez, aunque estaba en Buenos Aires, debe haber sido no tan penoso como Sarmiento, pero bastante difícil.

El derecho al galicismo es el derecho a corromper el castellano, pero es corromperlo desde una lengua cuya adquisición todavía está en juego, cuya adquisición todavía no está definida. No estoy corrompiéndola yo, bilingüe, la está corrompiendo alguien que ni siquiera es bilingüe. Pero la cultura nacional para estos hombres se juega en esta corrupción, es decir en que nosotros podamos pensar y hablar en francés. Esto es muy característico de la mezcla que se produce en las sesiones posteriores del salón literario.

El salón literario no tiene una larga vida, porque Rosas después de ver que estos muchachos no son tan ingenuos, y además sabiendo que el campo intelectual y el político están muy cruzados, manda un apercibimiento a V. López y Planes, quien los protegía, y el salón debe rápidamente



cerrarse.

Las dos siguientes reuniones a esta primera muestran notablemente como se da esta mezcla entre la reivindicación nacional y la reivindicación de la traducción. Las dos reuniones que siguen son iguales. En la segunda se leen: el primer canto de "La Cautiva" de Echeverría y una disertación sobre V. Hugo y P. Merimee, esa estructura es la que nunca va a abandonar la cultura argentina. En la tercera se leen el segundo canto de "La Cautiva" de Echeverría y una traducción de V. Hugo. Es de cir aquí está como realizado, como puesto en escena, el programa que los animaba. Esto que parece tan brutal dicho de este modo no es una peculiaridad del movimiento de nacionalismo cultural de la Argentina de 1830. Escritores brasileños en 1836 producen el manifiesto romántico, donde reivindican una literatura que se haga cargo de ese Brasil indígena que no era solamente un Brasil europeo, etc. y ese manifiesto se firma en París. Y no podía ser de otro modo por ese problema que decíamos al principio, la necesidad de importar estos sistemas simbólicos, que son los sistemas literarios, ideológicos, etc. Pero sin duda esta necesidad no excluía la tensión, en un lugar donde yo estoy diciendo como crear una literatura nacional y eso me lo repito todos los días y al mismo tiempo estoy diciendo como puedo conseguir el último libro que salió en Francia, esto no es armónico en sí mismo. Aunque uno sepa que no hay otro camino, que la fundación de una cultura, necesita de ciertos instrumentos y que no podían salir del humus Rioplatense, aunque uno sepa que es probable que no haya habido otro camino, de todas maneras la tensión sobrevive, esto es una torsión en la ideología de los románticos; incluso hay acusaciones. En primer lugar la tensión se da en el aflojamiento del vínculo lingüístico, un vínculo lingüístico que no se destruye por obra de la voluntad, y eso hoy lo sabemos, está comprobado, los románticos no podían saberlo del mismo modo. Hoy sabemos que no hay nada que nuestra voluntad pueda hacer operar sobre la lengua. Es decir que ese sistema es un sistema que está depositado en la sociedad, y no es la voluntad de los individuos

la que puede alterarlo. Sin tener esta seguridad científica sobre la fuerza del vínculo lingüístico, los románticos sentían esta torsión.

Fíjense que Gutierrez, que predica el afrancesamiento y el galicismo, no tiene un estilo galicado, y es más, sería exagerado plantear que el de Sarmiento es un estilo galicado, que está plagado de galicismos sí, pero que no es un estilo, galicado como el del 80', Sarmiento no es un galicado como M. Cané. Es decir que la torsión ya allí está presente, no es fácil decir rompamos, galiquemos, leamos todos en francés, y por tanto escribamos en una lengua de mezcla a partir de ahora. Estos elementos son los que forman el ambiente del salón literario del 37', yo no sé si con esto nosotros tenemos como una idea concreta del esfuerzo de voluntad que fue la fundación de esta cultura. Yo voy a tomar un caso específico en ese esfuerzo de voluntad que es el de Sarmiento que quizás todo esto todo este esfuerzo de voluntad sobre la pobreza y la indigencia ejercieron los jóvenes del romanticismo, en el caso de Sarmiento llegué a un nivel dramático, porque además de ser muy pobre, cosa que no pasaba con todos los de Buenos Aires, estaba en San Juan, que era una aldea de no más de algunos millares de almas. Sarmiento es un modelo de la incorporación de la cultura europea; no es necesariamente un modelo a seguir, pero sí un modelo de las dificultades que se producen por esta incorporación, y por otra parte es un convencido de la necesidad de esa cultura.

Yo no estoy haciendo ningún juicio valorativo, todo juicio valorativo puede venir cuando yo termine la exposición e imagino que las cosas que digo no son tan pacíficas como para que no pueda haber debate, simplemente estoy haciendo una descripción, tengo mi posición sobre el asunto pero trato de ser lo más descriptiva posible en este caso.

Sarmiento, si hay una cosa que cuenta obsesivamente en textos de toda la década del 40' "que es la década de cuando el tiene treinta años, es decir desde los treinta a los cuarenta de él que es la década del 40 al 50 en la Argentina, es como aprendió, ese es su mito. Si hay un mito que

organiza Sarmiento es el mito de cómo él aprendió cosas, un mito fundacional. Cómo Sarmiento trajo los libros al propio Sarmiento, como Sarmiento lo condujo a Sarmiento a la lectura y a los idiomas extranjeros. Este es el mito que funda Sarmiento en "Recuerdos de Provincia". Cuando digo mito no quiero decir que ese mito no tenga un referente histórico, digo que al contarlo tantas veces y a veces de manera tan diferente, funciona como un mito como una estructura narrativa dentro de su obra. Y da cuenta desde "Mi defensa" que es su primera autobiografía, hasta "Recuerdos de Provincia" que es su último escrito autobiográfico, de la década del 40 (en realidad es de 1851). La pregunta de Sarmiento es casi exactamente esta ¿cómo construir una cultura donde no hay un medio cultural? Si hay alguien que tiene conciencia de la carencia de este medio y posiblemente conciencia más agudizada por lo que debería ser San Juan en ese momento, es Sarmiento. El propone su mito su propia experiencia, de adquisición de la cultura como modelo general.

Si ustedes me permiten, yo hago un pequeño resumen. Sarmiento nunca pudo llegar a Buenos Aires, no llega a Buenos Aires hasta la caída de Rosas, siendo Buenos Aires el único lugar donde se podía adquirir razonablemente una cultura. Allí había un colegio secundario bueno para el momento histórico y una Universidad funcionando. Sarmiento, como decíamos nunca pudo llegar a Buenos Aires viviendo ese impedimento, que hace que sólo pueda llegar cuando cumple 41 años, como un obstáculo que la historia de la anarquía Argentina puso en su camino. Y construye allí también una pequeña novela. El cuenta reiteradamente todas las veces que el estuvo al borde de conseguir una beca para venir a Buenos Aires y alguna lanza de algún caudillo aparecido en el horizonte frustró su propósito; también como otras veces la arbitrariedad de algún hijo de familia decente, como él, pero más rica, más acomodada, más cercana al gobernador de turno que se apropió de la beca que le correspondía a Sarmiento. Cuando no es eso es algún episodio de la guerra civil donde debe alistarse como soldado. Hay

como una experiencia traumática que se reitera y que hace que Sarmiento tenga que constituirse como autodidacta, que no haya otra posibilidad para su constitución como intelectual que sea a la vez la constitución de un intelectual autodidacta. El dice ¿Cómo constituir una cultura sin un medio cultural? y si uno lee cuidadosamente "Recuerdos de Provincia" Sarmiento va encontrando allí en esta autobiografía, los núcleos, las condensaciones de lo que él llamaría la barbarie que impide la constitución de un medio cultural. Sarmiento cuenta una anécdota que es muy sintomática él dice que en San Juan, después de la revolución de Mayo, como pasaba en casi todos los pueblos de Argentina, se erige una especie de copia de la pirámide de Mayo, una pequeña pirámide, que durante un tiempo, esto es hasta que no empieza el período más álgido de las guerras civiles, el pueblo veneraba. Comenzadas las guerras civiles esta pirámide entra en un período de deterioro, y construida precariamente, según parece se va destruyendo pero queda el emblema de la pirámide; hasta que un día uno de los varios gobernadores, decide enajenar el terreno donde está colocada la pirámide a uno de sus familiares o aliados políticos, y el problema dice Sarmiento es qué hacer con "pirámide". Doble barbarización para Sarmiento, no sólo que la pirámide va a ser destruida, sino que la palabra que designa a la pirámide ha sido barbarizada. Entonces Sarmiento reproduce un diálogo en el que se dice ¿qué hacemos con el pirame? El pirame tírelo, le contesta el gobernador. Doble proceso de barbarización cultural y lingüística. La otra condensación de significado que encuentra Sarmiento cuando dice cómo hacer cultura sin un medio cultural, es que cuando él se plantea escribir su autobiografía se lo plantea casi como una historia de su provincia y cuando quiere ver cuales son los materiales de la historia de esa provincia se encuentra una carpeta donde aparentemente en la tapa de la misma decía aquí está la historia de Cuyo por el cura fulano, etc. etc. Y otros documentos relativos a la provincia y además están las probanzas de Mallea que es un conquistador, es decir adjudicaciones de te-



territorios. Cuando Sarmiento dice he aquí que me encontré con la historia de mi provincia, abre la carpeta y ve que solamente están las provanzas de Mallea, es decir que la historia de la provincia había sido borrada, se había perdido, los papeles habían desaparecido. Incluso esos muñones de cultura que Sarmiento reivindica en "Recuerdos de Provincia" esos curas que tenían a Rousseau debajo de la sotana y que podían escribir como el Dean Funes cosas, se habían evaporado y cuando él abre la carpeta, nada, unas provanzas que no tenían ningún interés para el proyecto de su libro. Entonces Sarmiento es un hombre que dice ¿cómo construir una cultura sin escuela? En esa pregunta aparece una función que es fundamental, que para nosotros es casi elemental: ¿cómo conseguir una cultura? Bueno, hay que leer. Dado que nosotros suponemos en ese "hay que leer", una institución o un conjunto de instituciones organizadas con su jerarquía etc. que son las instituciones escolares, desde la escuela hasta la universidad. Pero no es nada sencillo decir: "hay que leer", en un lugar donde esas instituciones no existían. Entonces Sarmiento comienza a contar su historia patética al respecto: "Hice entonces - dice Sarmiento - y con buenos maestros, mis dos años de filosofía e historia, y concluído el curso, empecé a sentir que mi pensamiento propio, espejo reflecto hasta entonces de las ideas ajenas, empezaba a moverse y a querer marchar. Cuando uno se pregunta quiénes son estos maestros nos damos cuenta de que está usando una metáfora.

Yo no sé si queda claro el esfuerzo que tenemos que realizar nosotros, cuando en la constitución de una cultura, pensamos que sólo hay libros y es más, que esos libros son muy difíciles de conseguir. Las condiciones de posibilidad varían por completo, habría que hacer como un esfuerzo histórico para ponerse en el lugar de aquel que sólo tiene libros, e incluso que conseguir los libros es ya, en sí misma, una empresa de tal tipo que Sarmiento inventa una máquina, él dice: yo tengo mi máquina es una cadena que me va llevando de libro en libro. Yo tengo mi primer libro, mi primer libro me informa que hay un se-

gundo, libro me informa que hay un tercero mi tercer libro me informa que hay un cuarto, y así sucesivamente. El primer libro que le cae en las manos es una biografía de Cicerón, de Middleton, el segundo libro que le cae en las manos es la biografía de Franklin, después le empiezan a caer en las manos una serie de historias religiosas. Sarmiento en un momento dice: en esta cadena me falta un eslabón, tiene que haber libros que enseñen de manera sencilla la historia y la cultura universal' pero no los encuentra, lógico, imaginensé si mil eran los libros de Marcos Sastre, decenas eran los que podía tener él. Y muchos años después, cuando finalmente esté escribiendo "Recuerdos de Provincia", dice, "finalmente encontré esos libros, son los "Catecismos" (parece que había una colección de divulgación bajo la forma de catecismos) Dice! "finalmente encontré esos libros que yo había presupuesto, cuya existencia yo había intuído, pero que nunca puede tener materialmente cuando yo necesitaba".

Y la otra máquina que inventa Sarmiento es la máquina de aprender idiomas, (él mismo las llama máquinas en cuanto son técnicas de aprendizaje). Para Sarmiento los idiomas no existen en cuanto fonética, los idiomas extranjeros no pueden ser hablados no las puedo hablar nunca, en sus "Viajes" que Sarmiento realiza cuando tiene 36 y 37 años, él cuenta que cada vez que tuvo que hablar un idioma extranjero no lo entendieron. "Y hasta hoy no puedo hablarlos" dice en "Recuerdos de Provincia". Para Sarmiento la máquina de aprender idiomas extranjeros es una gramática y un diccionario, es decir, un idioma fuera de su realización fonética, todo lo contrario de lo que va a pasar con los hombres del 80, en los que la 'coquetería lingüística' pasa por la fonética, y ni que pensar con lo que va a suceder con los intelectuales argentinos de las décadas del 20 y del 30, pueden ustedes imaginárselo pensando por ejemplo, en textos clásicos de Borges. Entonces Sarmiento se sienta, con una gramática y un diccionario y traduce todas las novelas de Walter Scott, a un volumen por noche - por supuesto que esto es una hipérbole -, después, cuando se va a Chile, consigue que un ex-granadero de Napoleón



le dé algunas clases de francés. A esa máquina de traducir, que le permite a Sarmiento no sólo leer sino sólo traducir, "Recuerdos de Provincia" termina con una lista de los libros traducidos por él, se la recomienda a los amigos. Si estando preso en San Juan él lo hace con Walter Scott, no vé porqué no lo pueden hacer los demás.

Sarmiento piensa, y lo dice muy claramente en sus "Viajes", que la cultura río platense, la cultura argentina se va a fundar, cuando se supere la barrera del español. El español es una barrera a la cultura, para Sarmiento. Piensa, como dice Gutiérrez en el Salón Literario, que no hay nada bueno escrito en español que pueda servir. En uno de sus "Viajes", parece que está en España, discutiendo acerca de las ventajas y desventajas de la cultura española, sus interlocutores, por su puesto, español, y nosotros suponemos que define la cultura española, y Sarmiento le responde: "Esto no es un grave inconveniente - repuse yo con la mayor compostura y seguridad - como aquí no leemos libros españoles, como ustedes no tienen ni autores, ni escritores, ni sabios, ni economistas, ni políticos, ni historiadores, no cosas que lo valga, como ustedes aquí y nosotros allá traducimos, nos es absolutamente indiferente que ustedes escriban de un modo lo traducido y nosotros de otro. Por huir del galicismo acabarán por hacer un idioma de convención, esto es un idioma que nadie puede hablar.

En "Facundo", Sarmiento dice: "Rosas no plagia a Europa", Dejando de lado lo político, dado que todos ustedes saben lo que pensaba Sarmiento de Rosas, el significado de esta frase tiene consecuencias culturales, y tiene una consecuencia que uno puede inferir rápidamente. Si Rosas no plagia a Europa, y Rosas es el obstáculo para la construcción de la moderna, la construcción de la Argentina moderna tiene que hacerse plagiando a Europa aunque la palabra de plagio sea muy fuerte, esa sería la consecuencia. Pero para Sarmiento ni siquiera la palabra plagio es muy fuerte, en "Recuerdos de Provincia" hay una defensa del plagio, y esto habla también de las condiciones de posibilidades de una cultura.

Sarmiento cuenta lo siguiente, el Dean Funes, hombre muy ilustrado de la colonia, tenía su buena biblioteca, incluso poseía la colección de la enciclopedia, y muchas veces el Dean Funes escribía citando sin comillas, y atribuyéndose largas parrafadas de quien viniera al caso. Esto pasaba en 1810; cuando estos textos empezaron a circular con mayor regularidad por la Argentina, no faltó quien llamara al Dean Funes plagiarlo. Y Sarmiento dice, bueno, que quiere decir plagiarlo: poner bajo un nombre reconocido - como era el Dean Funes en el Río de la Plata - las ideas liberales que estaban en Europa, no es plagio, es una estrategia de exposición. Esas ideas no van a circular si yo digo que son ideas de Rousseau o de D'Alembert, pero sí van a circular si yo digo que son ideas de Dean Funes, entonces está muy bien haberse ahorrado las comillas. Las condiciones de nuestra cultura hacen que la propiedad cultural no pueda funcionar como en los países en que la cultura está floreciendo o por lo menos tiene buenas condiciones de posibilidad. Y dice Sarmiento, yo prefiero mil veces leer un plagio de un buen autor extranjero que leer las pavadas que pueden escribirse sin esos buenos autores.

Rosas no plagia a Europa, la construcción de una cultura argentina tiene que tener en algún lado el plagio, la traducción, la adaptación, la adopción, Es más, en los Viajes les da un consejo a los norteamericanos respecto a esto del plagio, él dice: ustedes tienen todo, la democracia, los 'farmers' que a la mañana aran el campo, a la tarde van al oficio religioso y a la noche van a la discusión política, pero ustedes no tienen cultura; como ustedes tienen plata, tienen que importar escultores, pintores, etc, no importa de dónde los traigan, los hacen producir acá, con el tiempo se va a producir una tradición cultural y ustedes van a poder producir una cultura y si no pueden traer a los pintores, pues compren calcos. Ustedes fijensé que en el 80 Miguel Cané se dedica, no a comprar calcos sino a comprar estatuas originales, con las cuales puebla Buenos Aires. El Virrey que está en la Plaza Francia lo manda Cané y todas las copias originales de Rodin que andan por allí. En el 80 esta in-

portación masiva estaba funcionando. Y Sarmiento se lo dice a los norteamericanos.

El otro aspecto de "Rosas no plagia a Europa" es, los hombres que podemos construir la cultura nacional, somos los que entendemos bien con los europeos. Y cuenta en "Viajes" una escena que sucede en Montevideo, donde hay un coronel argentino y un embajador extranjero, el coronel se quedaba por entero fuera de la conversación y cometía torpezas, y Sarmiento comenta que el embajador le sonríe, es decir, busca su complicidad, como diciéndole usted no es como este bárbaro. Y bárbaro aunque esté del bando antirosista en el Sitio de Montevideo. El tiene esa comunicación que supone tradición, que supone lengua extranjera, que supone corrupción del castellano, que supone incluso defensa del plagio; a partir de esa comunicación fundar una cultura.

¿Cuál es la función que cumple la cultura europea en esta campo intelectual raso?

1) Sarmiento dice en "Facundo" hay un nudo en la Argentina que la espada de Lavalle no pudo cortar, es un nudo que no se revuelve sólo militarmente. Ese nudo, que es la realidad de este país que Sarmiento cree que debe ser modernizado, puede ser entendido sólo se se tienen los principios explicativos, los cuales no están generados por el mismo conflicto. Yo tengo conflicto, tengo la Argentina anarquizada después de 1810, y más acentuadamente en las décadas del 20 y del 30. Yo tengo ese conflicto, que no genera sus propios principios explicativos, sino que le son externos y a éstos hay que traerlos. Entonces la primer función de la cultura europea en la cons titución de este proceso de cultura nacional es proporcionar los principios explicativos para desatar el nudo que Lavalle no pudo cortar. Dentro de los principios educativos, la pregunta que se hace Sarmiento y que de alguna manera contesta "Facundo". Para entender al go tengo que poder compararlo con algo; donde encuentro al sistema de metáfora con el cuál pensar la realidad histórica argentina? Se ha ridiculizado hasta el cansancio, y a mi juicio mal, el sistema

metafórico de Sarmiento, que es el Oriente es el despotismo asiático; el gobierno de los caudillos es el gobierno del despotismo asiático. En algún lugar tengo que encontrar el tertium comparaciones para poder pensar esto. No solamente los principios explicativos, son incluso las formas de formular, de hacer escritura, ensayística, literaria. El sistema de comparaciones es el Oriente.

2) No solamente los principios explicativos que pertenecerían a la historia de la ideología sino un conjunto de experiencias prácticas. Sarmiento viaja para poder ver cómo se construyeron otras naciones, sobre todo en el tomo de los viajes dedicado a Estados Unidos, su mirada pregunta cómo se construyó todo eso. Cómo ver en el gaucho que no quiere producir, al "Farmers", que anda arando por los estados más diversos. Y cómo el hecho de que los "farmers" anden aquí totalmente dispersos no produce la dispersión nacional, sino que la herencia sigue presente. De dónde captaron sus experiencia práctica? Pero la experiencia práctica no sólo a este nivel fundamental, sino por ejemplo; uno se siente mejor, cuando la gente ~~en~~ va de ir a la pulpería y agarrarse a cuchilladas después de la segunda copa, va a bailar, como van en París las costureras. Sarmiento va a un baile de suburbios en París y piensa esto civiliza.

¿En qué especie de socio-antropología está pensando Sarmiento? No sólo "farmers" sino que uno de los ríos, creo que el Misisipi, veía a los campesinos saliendo de sus casas, y salían de jaquet. Sarmiento no sólo ve las grandes experiencias prácticas, sino también las formas de la vida cotidiana. Hace un himno de reemplazo en Estados Unidos del templo por el hotel, la religión en Estados Unidos, dice, son los hoteles, que son fantásticos, tienen dormitorios increíbles, halls, bibliotecas, lugares donde se leen diarios; incluso se fija en trivialidades, que en Estados Unidos los barcos tienen una cabina para recién casados, llena de gasas y pajaritos y flores. Y dice que eso civiliza, porque es otro lugar para la mujer en esa sociedad, y además esa cabina es barata, cualquier "Farmer" que hace una buena cosecha



va y compra esa cabina y viaja por los ríos norteamericanos en su viaje de bodas.

Entonces, cómo traer esas prácticas, que hacen a la trama de un país en donde es posible la cultura?

Finalmente, la función de la cultura europea va a proporcionar un sistema de convivencia literaria. Nosotros vamos a ver la próxima vez, que hay una literatura en la Argentina, que no se escribe según las convenciones europeas, que hay un sistema literario arcaico que persiste durante el siglo XIX y que no se escribe según las convenciones europeas y que es un sistema que determina más o menos dramáticamente, el sistema de la gauchesca.

En cambio, los sistemas fundados a partir del 30 son los sistemas que hasta hoy se han ido sucediendo, con cambios de vanguardias, con alteraciones, pero pertenecen a un linaje.

Entonces la función de la cultura europea es también proporcionar el sistema cultural al sistema de convenciones, normas, etc. El conjunto de normas a partir de los cuales la experiencia social de las ideologías sociales y esta lengua en proceso de ruptura puede constituirse en literatura, y por otra parte, y esto para finalizar, la certidumbre eurocéntrica que tenían estos hombres, de que la única cultura era la europea. Ahí se abre todo un campo de debate. Yo creo que era muy difícil en el Río de la Plata pensar, como no pensaban los antropólogos hasta 1900, de que aparte de las europeas estaban las culturas indígenas no eran culturas ni refinadas ni complejas, y estos hombres pensaban que había otras alternativas culturales. La alternativa existente para ellos era la europea y creo que es un campo de debate, pero que ellos tienen sus razones si bien pueden no ser las nuestras.

Entonces, incorporar principios explicativos a su ideología, incorporar principios transformadores, prácticos, e incorporar principios productivos de cultura y de literatura sistemas literarios, convenciones, etc.

Con esto queda constituido el primer proyecto, que va a tener muchas rupturas, y que podemos seguir viendo sucesivamente.

CICLO: INSTRUMENTOS PARA LA CRITICA  
PROBLEMAS DE LA LITERATURA  
Y LA HISTORIA CULTURAL ARGENTINA

PROFESORA ^ BEATRIZ SARLO

2. Un sistema literario arcaico:

La gauchesca. Literatura y política.

Cómo <sup>por qué</sup> se escribe Martín Fierro.

\* yo me preguntaba que estaba haciendo cuando propones este tipo de secuencia o de serie  
② además, más que a través del cual con lo que me parece que podría interesar a ustedes el texto!

El título que había puesto a la charla de hoy era: toda una serie de preguntas que no sé si se van a poder responder. Primero quería explicar algo que supongo que va a quedar demostrado en el curso de la charla ¿cuál era el sentido de haber empezado con Sarmiento y continuar con José Hernández y después ~~el~~ 900, el comentario, etc? Yo decía, no estoy haciendo crítica literaria, eso queda descartado; sería como una especie de entrada técnica en materia que creo que no resultaría. Tampoco estoy haciendo estrictamente historia de la literatura, dado que más bien lo que armé fue una especie de estructura que no tenía que ver con un decurso. No empezamos en 1835 y terminamos en 1815 con "Recuerdos de Provincia", sino que pusimos todos esos textos como si estuvieran co-presentes sobre la mesa. Finalmente dije, estoy haciendo lo que en última instancia hago siempre, que es historia cultural e historia de los intelectuales. Entendiendo por historia cultural no solamente historia de textos, sino historia de las condiciones de producción de textos, historia de las condiciones de aparición de esos textos y entendiendo por textos, no solamente los literarios. Esto último dado que me interesa "La abeja argentina" porque tenían cierto proyecto de traducciones, dado que me interesa una Sociedad literaria, que sólo forzando las cosas puedo decir que es un texto. Entonces historia cultural, no sólo historia de los textos, historia de las formaciones culturales, en las cuales los textos propiamente dichos y dentro de ellos los textos literarios son un área, pero formación cultural es más amplia y, en mi perspectiva (por supuesto, esto puede ser discutido) la formación cultural le da un sentido, le da un contexto pragmático a los textos estrictamente literarios o periodísticos, etc.

Entonces decía, estoy haciendo lo que hago siempre: historia cultural. Y pensaba, pero algo más, tengo que agregar otra perspectiva a esto y la otra perspectiva era: historia de los intelectuales en la Argentina. Es decir, respondiendo a la pregunta (que creo es una pregunta sobre cómo se genera este sujeto particular, que es un intelectual, en un país de las características de Argentina? y no le pongo adjeti-

③ Es decir, yo se refiere en los textos, pero solo: después de las cosas puedo decir que ese justicia social es un texto.



① yo me lo quite decir a mi favor el problema  
y es alguna manera lo transmito-

vos porque es muy difícil adjetivar la Argentina del siglo XIX. Creo que sería muy difícil decir: en un país dependiente, por ejemplo en el siglo XIX, está fuera de ese registro más contemporáneo. Es decir, ¿qué tipo de sujeto social es el intelectual? y ¿qué tipo de espacio ocupa ese sujeto?, ¿qué tipo de relaciones tiene ese sujeto con otros sujetos co-presentes en el mismo espacio? y ¿qué tipo de relaciones tiene ese sujeto con otros sujetos que no son de ese espacio sino que son del campo político, del campo de la práctica, etc.? ②

La otra pregunta que me hice es ¿por qué ponía en el título de la charla un sistema literario arcaico? Es decir, desde el punto de vista de la crítica y de la teoría literaria, la respuesta es muy sencilla; nosotros llamamos sistema literario al conjunto de las obras que no son todas las existentes, ni todas las escritas, ni es toda la tradición literaria de un país. Entonces al conjunto de las obras que no son todas, que en un determinado momento se organizan con relaciones entre sí y son como el humus estético, ideológico, filosófico de la producción literaria. En el sistema literario del siglo XIX argentino, por ejemplo uno puede decir que toda la literatura española, desde el siglo XII hasta Larra (excluido Larra) está excluida. El único que queda incluido de la literatura española es Larra, o sea que no son todas las obras, no son ni siquiera todas las obras conocidas, leídas por los intelectuales, sino son esas obras que tienen un carácter activo, que tienen un rol activo en la producción de nuevos textos literarios. La idea de sistema tiene que ver con la metáfora del sistema de la lengua, las obras en el sistema literario tendrían sus valores, sus jerarquías y sus colocaciones como en el sistema de la lengua, serían necesarias unas o otras sus valores serían valores de relación interna. No importa mucho de donde proviene la metáfora, lo importante es tener en cuenta que los escritores y los intelectuales, enfrentados a la producción literaria no producen desde cero, pero tampoco producen desde todo, cosas que sería imposible. El todo es inabarcable, producen desde una selección que no es enteramente

② una w-relación y estabilización

conciente y que no es individual sino más bien es una selección producto de grupos, de capillas estéticas, de tendencias ideológico-filosóficas, o cuando el sistema es muy consolidado, de la totalidad del campo intelectual. Por este motivo había pues to sistema literario arcaico.

Habíamos visto en Sarmiento y en los románticos, funcionar un sistema literario que yo llamaría moderno. ¿Cuáles son los modelos?.

Hablamos del romanticismo, de modelos europeos que eran contemporáneos. ¿cuáles eran los libros que Sarmiento tenía en la cabeza?, ¿cuáles eran los libros que Sarmiento quería robar para escribir Facundo, para escribir Recuerdos de Provincia?, ¿a quiénes les quería robar?. Como dice Orwell de Dickens: "Dickens es un autor al cual uno le gustaría robarle". Sarmiento roba de ese sistema literario, que es un sistema literario moderno, trabaja con los materiales que ahí están.

Hernández es otra cosa y no digo Martín Fierro, digo Hernández porque vamos a hablar de este otro <sup>modo</sup> intelectual que pertenece a otro sistema, que es un sistema que queda trunco en la Argentina del siglo XIX. Si el sistema literario de Sarmiento es un sistema a partir del cual se puede seguir produciendo lo que se produjo, cualquiera sea el juicio estético que uno tenga sobre esa producción... Pero si <sup>a</sup> partir de cierto sistema europeo (importar, traducir, copiar, trasladar, traer los libros de Francia) se produce una literatura, el sistema literario de Hernández va por otro carril. A partir de él no se sigue produciendo una literatura, por supuesto se sigue <sup>excelente</sup> produciendo gauchesca, incluso si uno va <sup>a</sup> algún pueblo de la provincia de Buenos Aires hoy, se puede encontrar con algún payador que siga produciendo gauchesca. Pero, digamos que, lo que es dinámico en la cultura argentina no se siguió produciendo <sup>desole</sup> en el sistema de Hernández. Esto no implica juicio, yo personalmente, creo que el Martín Fierro, es la obra más perfecta <sup>del</sup> XIX y posiblemente de la literatura Argentina, es decir, no es un juicio estético, sino que es un juicio de cómo un sistema puede producir la obra más perfecta pero no puede producir otras, no puede reproducirse.

③ de la literatura argentina

La otra cuestión que está aludida en el título de la charla-donde dice Literatura y Política - es la que mencioné muy rápidamente, a comienzos de la charla anterior, que es a partir de qué materiales se produce la literatura. Sistema literario o sea, conjunto de las obras co-presentes, sincrónicamente presentes, no importa de qué momento, conjunto de obras co-presentes en el campo intelectual, pero dijimos también conjunto de experiencias, lenguajes y dijimos vagarosamente materiales ideológicos y que cada uno ahí pusiera lo que quisiera. Entonces literatura y política, ahí están los materiales de Hernández.

Finalmente, la última pregunta era: ¿cuáles son las redes por las cuales circula un texto? Un texto no puede circular si no tiene una especie de red caminera por la cual va andando, que es la red del campo intelectual. El caso de Hernández nos demuestra que no hay una sola red. Si la red de Sarmiento iba por los caminos más modernos, los más afirmados, los más anchos; la red de Hernández iba por otra. No voy a decir que otra estaba acá, ni que estaba allá, iba por otra que eran caminos más tradicionales y que conducían a públicos más tradicionales. Tanto es así que los propios contemporáneos cultos de Hernández, no reconocen la red de circulación del Martín Fierro y vamos a ver de qué manera no la reconocen.

Ya hice la salvedad de que para mí el Martín Fierro es el texto más perfecto, etc., y hago la salvedad de que no le pongo más comillas a la palabra culto. Cuando digo los contemporáneos cultos de Hernández, eran efectivamente los cultos. Sólo lo que ahí habría que ver si esos hombres estaban en condiciones de percibir la pluralidad de culturas que demuestra la presencia del sistema arcaico, desde el cual se produce el Martín Fierro.

Empiezo con un dato, también para dejarlo sobre la mesa y no tener que volver a él: el éxito de Martín Fierro. El éxito que tiene Hernández es fulminante para la Argentina del siglo XIX. Se publica en dos partes, "la Ida" que en realidad no se llama así, sino "El gaucho Martín Fierro"; pero como la segunda parte se lla-

ma "la Vuelta" a la primera siempre se le dice la Ida, porque además Martín Fierro se va. "El gaucho Martín Fierro" (la primera parte) se publica en 1872 y la Vuelta sale en diciembre de 1879 y se distribuye en 1880. Hago esta referencia bibliográfica porque es significativo que se distribuya en ese año, después veremos por qué. Bueno, el éxito fue fulminante. Cuando sale la Vuelta -siete años después - Hernández dice en el prólogo que de la Ida se habían impreso 48.000 ejemplares, además de las ediciones piratas, que hacen diarios del Uruguay y del litoral argentino, que sacaban sábanas, en las cuales reproducían el poema completo. La cifra es increíble incluso para la literatura argentina de hoy. Y larga la Vuelta con una tirada de 20.000 ejemplares y también va a ser pirateada sucesivamente. Ello nos habla de las redes, ahí hay una red que permite esa circulación. Ningún libro de Sarmiento y (ya que estamos en el borde del '80), ningún libro de Miguel Cané o de Wilde, tiene esa repercusión.

Puesto todo esto sobre la mesa quisiera oponer ahora estos dos tipos de intelectuales que son Sarmiento y Hernández. Aparte de su genio (esto lo dejamos aparte porque es inconmensurable) no hay nada que los diferencia como tipos de biografías sociales de una serie de contemporáneos del campo intelectual de la época. Pertenecen a dos generaciones sucesivas, Sarmiento era del '11 y Hernández es del '34, hay una generación en el medio, el Salón Literario es del '35. Diría que hay un eje semántico, ideológico, que diferencia a estos dos tipos de intelectuales y que ese eje es la modernidad. Ambos ¿qué tienen en común?, que tanto Sarmiento como Hernández son liberales (esto con respecto a Hernández puede sonar polémico). Los dos tienen como problema ideológico, político, la organización de la sociedad argentina, aunque estén separados por veinte años, la cosa está como cuando llegamos a América. En el momento en que Hernández se incorpora a la política esa sociedad desquiciada seguía igual. Entonces los dos tenían como problema la cuestión de cómo hacer de este país una nación gobernable (suena contemporáneo, pero era

① De biografía personal es a la vez una biografía social



así también en 1850). En ese marco empiezan las diferenciaciones, para Sarmiento la modernidad era una garantía de que su proyecto político podía realizarse con éxito. Acá había que cambiar la Argentina, incluso si era posible (y Sarmiento esto lo llega a decir) traer toda otra población. Sarmiento en sus momentos de mayor formulación hiperbólica dice: cambiemos la población. No es simplemente esa cosa conocida de arar con sangre de gaucho, que es una carta personal y dicho por allí; sino que ya de manera más teórica dice cambiemos la población (y vamos a ver cuál es la población que quiere cambiar, porque es la que Hernández defiende) porque con ésta no se puede fundar la Argentina moderna. Para Sarmiento la modernidad era garantía. Traemos instituciones liberales, unificamos el territorio nacional, porque eso es precondition de un estado moderno. Tiene en mente todos los procesos europeos. Por otra parte para él en el campo estaba el mal y había que exorcizarlo y tenía una buena fórmula, sólo que no pudo ser. La fórmula era hacer de la Argentina "mil chivilcoys". Chivilcoy era la primera formación de colonia chacarera, no se pudo hacer. Hernández también es un liberal y también tiene como centro de su reflexión, la cuestión de la organización nacional. Ya vamos a ver de qué manera profunda el desquicio argentino le deja una herida constituyente, una herida básica que condiciona todo su futuro a partir de su nacimiento prácticamente. Entonces, tiene la cuestión de organizar este desquicio, pero para él, la aplicación de los principios del liberalismo no garantiza por sí mismo la prosperidad de la nación. La fórmula que Alberdi propone en Las Bases (libertad de culto, registro civil, incluso libertad de lenguaje para las comunidades extranjeras, libertad de comercio, libertad de compra y venta de la propiedad rural, etc.) para Hernández no basta. Tiene una experiencia de la sociedad argentina y una conciencia del problema argentino que le indica (siendo que no es un gran teórico, es más bien flojo en su prosa) que eso no basta. Entonces al liberalismo le agrega una flexión paternalista, para de

cirlo en términos modernos, una flexión en la cual el estado tiene una función protectora. No es el estado reducido a su mínimo absoluto (no es de ninguna manera un estatista, además sería muy difícil serlo en ese momento dado que no había casi estado) sino que es un estado que debe tener como función restablecer ciertas injusticias presentes en la sociedad. Para Alberdi el estado regula los intereses opuestos, para Sarmiento la garantía es que los intereses opuestos se opongan como en el mercado se oponen compradores y vendedores de mercancías y piensa que de esa oposición y de ese libre juego va a salir la Argentina moderna. Hernández dice que tiene que haber una fuerza reguladora ya que hay zonas más débiles que tienen que recibir una protección especial. La otra diferencia es que Sarmiento si es posible cambiaría la población, se iría a Suiza, compraría dos millones de suizos y los traería a la Argentina. Hernández tiene un problema completamente opuesto, no cómo desplazar al gaucho, sino cómo incorporararlo. Para él el problema de la organización nacional es también el problema de la incorporación del gaucho, del habitante pobre de la campaña, del habitante no propietario de la campaña. Si en Sarmiento todo es modernidad, en Hernández la presencia de elementos tradicionalistas es muy fuerte y de ahí que uno hable -cuando tiene que referirse al Martín Fierro- de un sistema literario arcaico.

Entonces tenemos Sarmiento y Hernández: dos formas de procesar el caos social y político de la organización de Argentina. Es interesante la posición que tiene cada uno ante la tecnología agraria. Es exactamente lo mismo que sucede en la experiencia literaria de ambos, en la experiencia política y hasta en la experiencia biográfica. Hay como un sistema de relevos (con respecto al tema de la tecnología agraria) que me va llevando y que en esta oposición que yo encontré por casualidad queda como condensado. Tiene una fuerza semántica, tanto el texto de Sarmiento que es una carta a la Sociedad Rural Argentina, como el texto de Hernández que pertenece a su Instrucción al estanciero. Esta última Hernández la escribe

① No quería decir algo, que es una composición de él.



porque en 1881 Rocha (que era el gobernador de Buenos Aires -Hernández ya era hombre del oficialismo, del partido autonomista-) le encarga que se vaya a dar una vuelta por el mundo (por Australia, Sudáfrica, Nueva Zelandia, Canadá, etc.) y que mire (ya que él es hombre de campo) y extraiga las principales experiencias de explotación agropecuaria. Rocha era un hombre típico del '80 que dice: bueno, si nuestra riqueza está allí, lo que tenemos que hacer es incorporar rápidamente una tecnología que permita potenciar la productividad y se da cuenta que la estancia bonaerense como funcionaba hasta el '70 (porque ya en el '70 se había empezado a modernizar) no era la fábrica de carne (como decían esos hombres) que era necesario montar en la Argentina. Entonces Hernández le contesta a Rocha que para escribir un manual útil de instrucción del patrón de estancia no hay que irse a ninguna parte, que no es necesario viajar, que todo se puede observar en la estancia bonaerense y es más, dice que todo se puede observar en la estancia de ganado criollo; cuando por otro lado ya el mestizaje estaba bastante avanzado. El mestizaje es el proceso fundamental de esos años, es decir la cruce del ganado criollo con los reproductores traídos de Inglaterra; en 1880 un registro genealógico de la raza Shorthorn inscribió 1550 reproductores. Aunque el 83% de la hacienda seguía siendo criolla, la línea de tendencia principal en el ovino -que era la principal explotación ganadera en ese momento- era la mestización acelerada. Es decir, que Hernández, hombre de campo, no podía ignorar que el proceso de la explotación agraria en Argentina iba para el mestizaje de manera irreversible (no podía ignorar dicho sea entre comillas, evidentemente quería ignorarlo) y, más aún, no podía ignorar que en el '79 se había hecho la primera explotación de trigo significativa, producción que la estancia criolla de ganado criollo no contemplaba en absoluto. Avellaneda en su discurso parlamentario del '79 dice: "hemos exportado 4.500 toneladas" que era la primera exportación significativa de trigo y a partir de ahí además la curva empieza a tener una acelera-

ción impactante; esto Hernández no lo podía ignorar. Hay un obstáculo ideológico y yo diría que también experiencial, que hace que Hernández le conteste eso a Dar-do Rocha diciéndole que todo se puede aprender mirando la estancia del criollo. Y no es que solamente dice no quiero viajar a ninguna parte, sino que además escribe su libro y si ustedes lo leen es un libro muy divertido, <sup>¡muy!</sup> donde describe la organización del espacio de la estancia. Donde tiene que estar ~~en~~ la cocina; cómo tienen que ser los asientos para que los peones estén un rato descansando pero no tanto, pero sí que puedan descansar; cómo tiene que ser la cocina para que no haya humo; cómo tiene que orientarse; donde tienen que ponerse los durazneros para que haya leña. En resumen, es una cosa minuciosísima. Pero una estancia de la primera mitad del siglo XIX ~~no era la estancia de ese momento~~, no es que no siguiera habiendo estancias de este tipo, sólo que lo nuevo pasaba por otra parte. Lo que a Hernández le habían pedido era, traiga lo nuevo, dotémonos de los instrumentos tecnológicos. Hernández dice no.

En 1866 Sarmiento está en Nueva York, se entera que se funda la Sociedad Rural y compra un ejemplar de una revista que se llamaba "El agriculturista americano", escrita en inglés y les manda estos ejemplares a los miembros de la Sociedad Rural recién fundada. Esto pasaba catorce años antes de que Hernández diga: no quiero saber nada con las estancias extranjeras. Sarmiento les dice textualmente en la carta: "no existe en español una publicación útil de este género y nuestra industria permanecerá estacionaria y sustráida a la influencia de las ideas y los progresos por muchos años". Justamente Sarmiento se da cuenta cuál es el obstáculo, que no era el único, pero se da cuenta del obstáculo tecnológico y les propone algo que sería escandaloso en la estructura ideológico-sentimental de Hernández; que es que escriban a "El agriculturista americano" y les pidan una edición en castellano, pero de la misma revista. Si Hernández reproduce como si fuera un calco la estancia de primera mitad del siglo XIX, Sarmiento quiere reproducir

exactamente igual la granja norteamericana de 1860 y terminaríamos cosechando en el mes de agosto, en el caso de que la ideología pudiera gobernarlo todo. Creo que esta condensación y esta oposición es muy significativa y ayuda a comprender como en el liberalismo argentino (porque Hernández lo era) teníamos esta flexión modernizante absoluta en Sarmiento y arcaizante, paternalista, partidaria de una sociedad orgánica, armónica en Hernández. ①

Tanto Sarmiento como Hernández eran dos vidas ejemplares, en el sentido de que eran biografías sociales y no biografías personales; además en Hernández hay una clave biográfica de esa flexión arcaica de su pensamiento. Entonces voy a recurrir al desprestigiado recurso de la biografía, porque quisiera plantear por lo menos tres zonas de reflexión, no voy a contar ninguna vida, pero sí algo que se trama con lo biográfico. Hernández tiene una historia familiar desquiciada desde su inicio. También tiene una historia política desquiciada desde su inicio y hasta dos años antes de morir, o seis años con mucha amplitud y tiene una fuerte experiencia directa rural. En la familia de Hernández se condensan y se revelan los conflictos de la sociedad argentina en la década en que él nace; la madre es una Pueyrredón y es de familia unitaria, el padre es de familia federal. Cuando el abuelo Pueyrredón (que era sobrino de Pueyrredón prócer) se entera que Rafael Hernández padre se casa con su hija, expulsa a su hija de la familia y los larga más o menos a la inseguridad del trabajo rural de Hernández padre. Nace José Hernández, que es el hijo mayor; su padre lo envuelve en una manta y se lo lleva al abuelo y le dice: "he aquí a tu nieto, esta es tu sangre". Pero no se salda este conflicto revelador de la sociedad argentina: unitarios y federales, porque de manera misteriosa poco después Hernández padre y Pueyrredón madre desaparecen de la vida de José Hernández. Este chico queda librado a los vaivenes políticos que sucesivos tíos que lo recogen en sus casas tienen que sufrir, esto durante diez años en los cuales además muere la madre de Hernández (o sea que prácticamente no conoce a su madre) y toda su infancia está

marcada por esta ausencia, y por la ausencia de estabilidad familiar, que es la ausencia de estabilidad de la sociedad argentina. Esto es lo que Sartre describiría como una herida constituyente, así fue constituido Hernández. Finalmente a los doce años -no se sabe muy bien por qué- el padre (que era también hombre de campo, pero no estanciero sino mayordomo, entendido, es decir, pariente pobre) lo recoge en una estancia y desde los doce años hasta los veinte vive en sucesivas estancias de la provincia de Buenos Aires. Hizo su experiencia en el mundo rural, ya vamos a ver cómo es ese mundo. Yo creo que queda marcado en el Martín Fierro este vaivén incesante de los años de constitución.

La otra historia desquiciada es la política. Cuando Hernández tiene veinte años, estamos en el '54, ha caído Rosas, Buenos Aires ya se ha separado de la Confederación. Es decir, Rosas cae, Urquiza entra en Buenos Aires, se va de vuelta a Paraná, está preparando la constitución nacional. La revolución del 11 de septiembre de 1852 separa a Buenos Aires de la Confederación Argentina, es decir que los tres primeros presidentes de la nación son presidentes de la Confederación cuya capital es Paraná. Se ha resuelto militarmente la oposición unitarios y federales, pero vuelve a aparecer una nueva oposición en el destino nacional, esto es vuelve a desquiciarse la república. Buenos Aires es el espacio más poderoso y el resto de la Confederación, que viene a ser el pobretónaje con centro en Paraná. La reunificación es con el gobierno de Mitre (con Pavón) o sea que tenemos que esperar seis años. Hernández pasa rápidamente a Paraná, no voy a contar toda la historia porque va y viene de una manera también desquiciada de aquí para allá, sus primeras inscripciones en los ejércitos facciosos de Buenos Aires están en contra de lo que va a ser su posición después, él va a ser un hombre de la Confederación Argentina- es decir un hombre antiporteño, lo que se llamó en ese momento un federal reformista. Entonces, tomamos desde sus veinte años (en el año 1854) y tenemos que llegar a 1875 (20 años después) para encontrarlo a Hernández

① Este flanco de la ideología de Hernández, es lo que hace posible la inscripción en un sistema literario orwelliano, como el sistema de Foster del cual se produce Martín Fierro.



③ Aparte de degollar lo máximo que se puede en el final de cada una de las batallas

establecido de manera más o menos permanente en la política nacional. Su historia es la historia de centenares de cuadros político-intelectuales. Leyendo memorias de la época, las cosas que cuentan los ministros, diputados y senadores argentinos de la Confederación (de Paraná) nos damos cuenta de esto. Cuentan que no tenían plata para pagar los sueldos, para comprarse un traje decente para recibir a los embajadores extranjeros (dado que los embajadores estaban en Paraná), que no tenían plata para comer, etc. Mientras en Paraná no tenían plata para pagar los sueldos del gobierno, en la provincia de Buenos Aires se soborna al jefe de la escuadra de la Confederación (que era un inglés); es decir, la escuadra entera de la Confederación Argentina se pasa al estado de Buenos Aires. Imagínense el grado de desquicio social que son esos diez años posteriores a la caída de Rosas.

En esos veinte años, Hernández, como si fuera un destino, pertenece siempre al partido de los derrotados; tanto es así que participa de algo que sabía que estaba liquidado históricamente, que es la última insurrección de un caudillo federal, de la vieja estirpe, de la estirpe pre-1840. El participa de la insurrección de López Jordán que insurrecciona la provincia de Entre Ríos cuando lo asesinan a Urquiza, esta insurrección lleva a una guerra con diversos avatares, esas guerras miserables, de degollina y batallas oscuras, etc., durante casi cinco años, hasta que en 1875 es derrotado definitivamente.

El Martín Fierro también está producido con este movimiento, de los que pierden. Hernández tiene la perspectiva de los que pierden; no importa que tres o seis años antes de su muerte se haya incorporado al partido autonomista nacional y al roquismo y haya terminado senador por la provincia de Buenos Aires. Hernández pertenece al bando de los que pierden de sesenta años de vida, cincuenta y cuatro perdió. Pero eso era una biografía social, porque así perdió Juan María Gutiérrez, Alberdi, Victorica, Fragueiro, etc. Es decir, es una biografía social, no es meramente una neurosis de destino.

El otro rasgo característico de este período es la política desquiciada. El ór

gano de la vida política era la facción. Los partidos no eran orgánicos, ni partidos de programa; sino que eran partidos facciosos, que se fundaban y refundaban en el flujo y reflujo de las alianzas militares o las alianzas electorales. Cuando uno lee la historia, al principio no entiende cómo un mismo individuo puede pasar por tantos partidos y facciones en el curso de diez años. No había nada parecido a lo que puede ser una consideración programática de lo político y los partidos se caracterizaban por un sistema de clientelas y de caciques, para lo cual la experiencia rural del intelectual político era fundamental. ¿Dónde reclutar la clientela?, ¿cómo aprender a ser cacique? La respuesta a estas dos preguntas estaba en el campo. Estos partidos facciosos vuelven a revelar cuál es el movimiento incesante de la política argentina que no termina hasta el '80, hasta el año en que Buenos Aires es capital. Se reunifican, pero hasta que Buenos Aires no es capital no termina este movimiento incesante y después de eso viene el baño de sangre de la conquista del desierto, empezada en el '79. Hernández resume muy bien cuál es su colocación cuando ya está viejo y cansado. En un discurso en la Legislatura de Buenos Aires en el '80, dice lo siguiente "Mi situación es excepcional en la cuestión política que se toca en la república, en el primer período cuando apenas se diseñaban las candidaturas (esto es un problema de candidatura de la provincia de Buenos Aires, que siempre se resuelve por las armas) me encontraba vinculado al doctor Tejedor. (que va a hacer una asonada para salir candidato). Creí después que su política lo conducía a estos dos extremos, o a la derrota, o a la guerra. Y como no estaba dispuesto a sufrir una derrota, ni a contribuir a una guerra, me fui a casa". Es decir, Hernández en el '80 hace lo que no había hecho en los veinticinco años anteriores, no hay nada de principios en esto, no hay ningún principio político operando en este procesamiento de la situación. El dice: "guerra no quiero más, de derrotas estoy cansado"; esta proposición de Hernández revela la condición del político y sobre todo del político intelectual que no puede decidir la guerra,

① De la Confederación de Paraná fue apoyada por un sólo caudillo 111

② El es un federal autonomista, pero como a su vez para volver a estar en el partido de los que pierden

o lo mismo no puede hacer ni mover a rebeldía y seguiremos al gran caudillo militar pero no puede decidir la guerra.

Finalmente, en este pantallazo sobre la biografía típica, está la experiencia rural. El siguiente texto es como una prueba de la trama inescindible que hay en Hernández, que es una trama <sup>no externa</sup> entre mundo rural (aunque suene algo sorprendente) y sistema literario. Es el aviso publicado en la contratapa de la Vuelta de Martín Fierro (que son folletos pobrísimos -tanto la Ida como la Vuelta-): "LIBRERIA DEL PLATA DE JOSE HERNANDEZ / FUNDADA EN 1894/ 17 -Calle Tacuarí - 17 / Surtido general de libros. Especialidad en libros sobre América, antiguos y modernos. Surtido completo de riquísimos útiles de escritorio. / EL GAUCHO MARTIN FIERRO. LA VUELTA DE MARTIN FIERRO por mayor y menor. Rafael Hernández (es el hermano de José) / Agrimensor público / Se ocupa de todos los trabajos relativos a su profesión / RECIBE órdenes: Tacuarí 17... COMPRA DE CAMPOS / Los vecinos de la campaña que quieran solicitar campos en compra en cualquier punto de la provincia, pueden dirigirse a JOSE HERNANDEZ, CALLE TACUARI 17, quien se encarga de todas las diligencias necesarias". Si uno considera esto como texto, es la heterogeneidad la que lo gobierna. En esta heterogeneidad uno encuentra la razón de la aparición en la elite gobernante argentina del sistema literario arcaico (y no en las clases rurales) que va a producir el Martín Fierro. El aviso es impactante, librería, libros europeos, artículos de escritorio, Rafael Hernández comisionista y José, ya vendiendo campos, cosa que nunca dejó de hacer hasta su muerte. No es que se haya convertido en estanciero rico, compró su quinta de Belgrano, pero nunca dejó de trabajar con campos; nunca perdió ese nexo con lo rural. Toda esta experiencia, que no es biográfica en el sentido más estricto, que hace a toda la constitución del campo intelectual se condensa en una serie de artículos que Hernández escribe en 1869, en un periódico que él funda (porque además vive fundando periódicos y fundiéndolos) que se llama "El Río de la Plata". En estos artículos está el sistema funcional y el de personajes que se encuentra en el Martín Fierro. Estos artículos son de denuncia sobre la condición social y política del habitante ru-

ral pobre -en general el pobre- y también el habitante rural, que siempre es un ciudadano de segunda categoría (en la perspectiva de Hernández) respecto del habitante urbano. Están las mismas oposiciones, los mismos ejes semánticos <sup>opuestos</sup>, los mismos personajes y está el mismo programa; es decir, este es el material ideológico que combinado con el sistema literario arcaico produce Martín Fierro. Las oposiciones son las típicas del Martín Fierro. La primera oposición es: derechos naturales del habitante de la campaña, versus arbitrariedad del gobierno de las ciudades. La arbitrariedad del gobierno de las ciudades atenta contra un derecho que es natural al ser humano (y por supuesto al habitante de la campaña) que es todo lo que se lee en Martín Fierro. La otra oposición es desorden social versus ideal de una sociedad orgánica, que es lo que ~~se~~ opone en el texto de Martín Fierro toda la estructura funcional. <sup>del texto es el desorden</sup> Es un texto donde todos pierden todo, para terminar perdiendo el nombre al final. Entonces, es la estructura del desorden social del texto de Martín Fierro, más el ideal que aparece bajo la forma de sentencias, de una sociedad más continente de las contradicciones. El sistema estancial, es el mismo en los artículos de 1869; tenemos el gaucho y oponiéndose a él, el pueblero, la autoridad urbana y rural, el gringo y el indio. Sin duda en este sistema <sup>están</sup> el héroe del mismo es el gaucho. La regulación del sistema está dada por la legalidad de la violencia. ¿Por qué es legal? Porque es admitida. Y tiene un instrumento que es el contingente, que es un habitante pobre de la campaña que no puede estar sin tener papeleta de trabajo. Es decir, un papel que atestigüe que depende de un patrón y que vende su fuerza de trabajo; si no la tiene va a engrosar una tropa, que es la que cuida los fortines de frontera. Es lo que se llama el milico que nunca es un enganchado (los que son enganchados son los que mandan); es siempre el trabajador que está en el borde (para las autoridades) de la delincuencia. Entonces, esta violencia que regula el sistema tiene un instrumento, tiene una forma; esa forma es el contingente. El habitante rural tiene que tener la papeleta,

- ① Dice lo mismo (por que son de trama inescindible) mundo rural, mundo rural y sistema literario arcaico. 112
- ② Otro espacio y aquí viene el otro elemento que

- ① las mismas periferias, las mismas funciones están reguladas x la misma legalidad, las relaciones entre periferias;



no puede estar fuera del partido en el cual la papeleta dice que trabaja; si lo encuentran fuera del partido tiene que tener una papeleta suplementaria, que diga que su patrón lo ha enviado fuera del mismo para tal o cual cuestión. Además no puede trabajar, no puede decidir no vender su fuerza de trabajo. Esta era una forma compulsiva de disciplinamiento de la fuerza de trabajo en la Argentina del siglo XIX que viene desde las ordenanzas de Olidén (en la colonia, en 1804). La fuerza de trabajo es disciplinada de manera compulsiva, no por hambre. Uno puede pensar en otro tipo de sociedad donde el que elige no trabajar es disciplinado por el hambre. En Argentina es disciplinado de manera compulsiva, y esta es la leva y el contingente. Este es el instrumento de regulación de la violencia.

Finalmente, el programa de estos artículos del '69 es también el programa no dicho, el que se lee en el envés del Martín Fierro que es crear una capa de campesinos independientes. Todos tenían esta misma fantasía, Sarmiento lo fantaseaba bajando de los barcos en el Missisipi, vestido de yaqué para ir a la iglesia y votar en los clubes, etc. Hernández también tiene su fantasía sólo que no los fantasea rubios, los fantasea a estos mismos gauchos que él dice: "Anclados a la propiedad van a disciplinarse, sin el anclaje de la propiedad no se disciplinan", esto es, sin una solución para el reparto de la tierra pública.

A toda esta serie de oposiciones, de sujetos, de peripecias de legalidad de la violencia, etc.; le pondría como título algo que me parece como un lema, esto es, una versión ruralizada del liberalismo. Si los liberales que conocemos son urbanos, esto es la versión rural del liberalismo.

Finalmente llegamos a este sistema literario arcaico, donde creo que ya todo está explicado, ya no hay un interrogante. ¿Cómo es que aparece este sistema literario arcaico en José Hernández? ¿Cómo es que este hombre aparece escribiendo estas cosas en vez de dejarlas, como pasatiempo de señores estancieros o como pasatiempo de rústicos? El sistema literario arcaico es casi ya una necesidad. Uno

ve la experiencia biográfica, la experiencia social, la experiencia política, la herida constituyente de Hernández y dice: aquí falta algo. Si es que Hernández va a escribir un poema, no va a ser la Ilíada; lo que escriba tiene que ser el Martín Fierro. En el '51 Ascasubi comienza a escribir su Santos Vega, larguísimo poema gauchesco, que Borges dice que es mejor que el Martín Fierro (pero no es así, ese es un rago de vanguardia de Borges) y publica, el mismo Ascasubi, Paulino Lucero. En el '66 Estanislao del Campo publica el Fausto, un poema gauchesco que toma al rústico en broma, no es el rústico sufriente sino que es tomado desde la perspectiva cómica. Es sistema estaba constituido y tenía una serie de elementos que eran necesarios, que eran canónicos y que aquéllos que escribían desde el sistema los respetaban. Al leer el Fausto, o el Santos Vega se descubren esos elementos canónicos rápidamente, sin hacer una disquisición muy larga de crítica literaria, los elementos saltan a la vista. Por ejemplo, el relato tiene todo un ceremonial que lo desencadena, no empieza ni por la peripecia ni empieza como el Martín Fierro con esa serie de invocaciones a los santos del cielo (que pertenecen más bien a una tradición de poesía popular española), sino que tiene un ceremonial que es a su vez constituido por una serie de peripecias mínimas que hacen posible que el relato se instaure. El ceremonial es: dos gauchos se encuentran y empiezan una especie de intercambio de alabanzas, sea sobre los caballos, sobre los aperos, sobre las ropas y luego un intercambio de bienes, tabaco por ginebra, mate, servicios, cortesía, etc. Este ceremonial es canónico, se lo encuentra desde los diálogos patrióticos de Hidalgo hasta el Fausto de Estanislao del Campo. El relato siempre está enmarcado, en el marco del ceremonial, por ejemplo dos paisanos se encuentran y dicen: "vengo del teatro Colón y antes", o dos paisanos se encuentran y dicen: "vengo del teatro Colón y vi tal cosa", o si no dicen: "pero amigo usted no será fulano, pero efectivamente, entonces usted lo conoce a mengano, si efectivamente, ah, entonces la historia de perengano etc. y se la cuenta. Es decir siempre es

un relato que tiene un marco. Este ceremonial Hernández lo borra, hay ofrecimientos en el Martín Fierro -cuando se encuentran hay ofrecimientos levísimos-, pero el primer ofrecimiento que le hacen a Martín fierro es un ofrecimiento de acción, es cuando Fierro perseguido por la partida -que integra el sargento Cruz- se ve acorralado y Cruz que no conciente que se mate así a un valiente, se incorpora del lado de Fierro y derrotan a la partida. Es decir que el primer ofrecimiento no es un ofrecimiento ceremonial, sino una función que hace avanzar el relato; porque el ceremonial no hace avanzar el relato, simplemente crea las condiciones del relato. En cambio el ofrecimiento de la acción hace avanzar el relato, si Fierro está acorralado y después deja de estarlo, el relato avanzó. Entonces esto es típico de la gauchesca y Hernández lo borra.

La otra cosa que Hernández trabaja en este sistema literario arcaico es el diálogo. Martín Fierro (si bien hay diálogo eventualmente) es en lo fundamental monólogos: El monólogo de Fierro (con algunas intrusiones de otra persona), el monólogo de Cruz (una vez que Cruz lo salva de la partida, se empiezan a contar sus respectivas historias) y en la Vuelta de Martín Fierro los sucesivos monólogos de los dos hijos de Fierro, el mayor y el segundo, de quien después va a resultar el hijo de Cruz que es Picardía y finalmente otro monólogo de Martín Fierro. Después incluye una payada, que no es un diálogo. Entonces Hernández retrabaja el diálogo hasta expresarlo al límite del texto. Son más bien monólogos.

La otra alteración de Hernández en el texto es que la lengua de Martín Fierro es una lengua rural, pero no es una lengua pintoresca. Leyendo Santos Vega se encuentran todos los modismos lexicales, sintácticos, fonéticos de la lengua rural; además se encuentran todos los pechos de los caballos, todos los nombres de los diversos colores de las gallinas, todos los nombres de los diversos arbolitos es como una lengua que hace un pastiche de lo rural. La lengua de Martín Fierro (y esto los españoles lo descubren de inmediato -Unamuno-) es extrañamente abstracta, extrañamente blanca. Hay zonas

del relato que algunos críticos -entre ellos Martínez Estrada- comparan con zonas de Kafka, por el grado blanco, cero de la lengua; donde lo rural, si bien está presente en modismos lexicales, etc., está presente en cierta construcción sintáctica y fonética, en aquello que es más básico en la lengua. Yo puedo aprender vocabulario, puedo incorporar el vocabulario de cada una de las especialidades y empezar a hablar por ellas; la sintaxis y la fonética son como mecanismos más básicos del lenguaje, menos contestables y la ruralidad de la lengua del Martín Fierro se juega toda allí, en la fonética y en la sintaxis.

Pese a todos estos desplazamientos que hacen a la excelencia del poema de Hernández, a la diferenciación del resto de la gauchesca, sus contemporáneos lo inscribieron en la gauchesca, no pudieron leer ninguna diferencia. El Martín Fierro es este tipo de composición literaria que gusta a los rústicos y divierte a los señores de la ciudad. Hay cosas que dicen al respecto muy significativas, por ejemplo, José Tomás Guido le dice a Hernández (se supone que lo está alabando, no es una crítica) "Usted se ha contentado con improvisar después del mate", eso le dice en la carta de recepción del libro, cosa que después los críticos descubrieron que era una falsedad completa. La ideología era un obstáculo para José Tomás Guido.

Los cuadernos con la redacción de Martín Fierro a mano por Hernández, existen y los revisó Leumann, y la cantidad de correcciones que tiene ese texto es increíble, el perfeccionamiento de la sextina es increíble. No hay nada de improvisado en el Martín Fierro. Amaro Villanueva demuestra también que el Martín Fierro no tiene un solo ripio, o tiene poquísimos en un poema larguísimo. No tiene ninguna estrofa donde se ponga una palabra simplemente por la necesidad de la rima con la del verso anterior o posterior.

Cané le dice: "Algo que me ha encantado en su estilo, Hernández, es la ausencia absoluta de pretensión de su parte" y para terminar le dice: "bueno, me gustó mucho, muy linda las cosas", pero no quiere que confundan (Cané era un señorito) su opinión con una crítica del libro, so-



bre todo no debe querer que Hernández en la segunda edición ponga: Miguel Cané dijo tal cosa y tal otra. En el final de la carta dice la siguiente grosería: "Para que Martín Fierro pudiera ser objeto de crítica era preciso que fuera una obra de arte", por lo tanto son simplemente versos divertidos. Ahí es donde tenemos el sistema literario de la modernidad, porque es este sin duda el sistema desde el que está escribiendo Cané, Wilde, desde el que escribía Sarmiento.

Los sistemas literarios son como perspectivas, desde un punto yo puedo ver ciertas cosas y en una determinada jerarquía, pero no puedo ver las otras; me coloco en el otro punto donde puedo ver las otras y pierdo las primeras. Si Cané escribía desde Dickens, desde la literatura francesa, no podía leer desde el Martín Fierro. Y si Hernández escribía desde el sistema literario arcaico, no podía después su prosa parecerse a la de Cané, que es perfecta, a la francesa.

¿Qué hizo posible esto? En principio hizo posible construir quizás el texto literario (no el ensayo a lo Sarmiento) más socialmente orientado de la literatura argentina y a la vez estéticamente más perfecto, cosa que no es sencilla. Quizás sea el más socialmente orientado, no el más políticamente orientado. La política aparece elusivamente en el Martín Fierro, aparece que le pasa a un gaucho cuando va a votar, quién nombra al comandante, Gainza - que era ministro en ese momento - aparece mencionado como Don Gainza, pero es más bien elusivo y lateral. Hay zonas del Martín Fierro que son enunciados sociológicos y que pueden ser extraídos del texto y que de hecho la tradición popular los extrae del texto y los toma como verdades de descripción de lo social. Por ejemplo, se puede tomar cualquiera (el libro es como el I Ching), "De todo el que nació gaucho esta es la suerte maldita", eso es extraído y no funciona como un enunciado sociológico y a partir de ese momento tiene una vida social propia; el texto puede ser desmembrado y circula por estas redes de manera propia.

También este sistema literario arcaico le permite a Hernández incorporar algo que no puede incorporar Sarmiento, a lo

cual Sarmiento puede aludir y describir pero no puede incorporar. Facundo tiene una serie de capítulos que son como cuadros de costumbres, en los cuales Sarmiento describe personajes del campo bárbaro. Por ejemplo está el famoso Calíbal de el Rastreador, entonces Sarmiento describe cierto saber, que es un saber práctico, no es un saber concretado en proposiciones sino construido a partir de un cierto sentido de lo real y a partir de una cierta práctica. Pero Sarmiento de este saber puede hablar teniéndolo afuera, no hay una proposición de este saber que pueda incorporarse y tramarse en el texto. Toda proposición de este saber va a aparecer entre comillas, y si no las tiene hay que ponérselas. Por el contrario Hernández trama su texto con el saber tradicional y muchas veces esta trama es tan cerrada que, críticos que se han tomado el trabajo (a mi juicio no es demasiado importante demostrarlo) de ver cuáles son formas de apotemas, de refranes tradicionales y cuáles son sentencias inventadas por Hernández, llegan a la conclusión de que son prácticamente indiferenciadas. Es decir, Hernández ha captado la forma en que se construye el saber popular. Carilla y otros críticos dicen, no en realidad esto viene del Libro del Buen Amor, esto viene de la Biblia, pero cuando se ve cómo funcionan en el texto no importa de dónde vienen, porque él tiene el molde para producirlo, hubiera podido escribir cien Martín Fierro y hubiera podido seguir produciendo este tipo de enunciados que pertenecen al saber tradicional. A mi juicio lo que es más importante de todo en Martín Fierro es que Hernández encuentra la forma de darle una relación de causalidad literaria a la biografía social del gaucho. Martínez Estrada tiene un libro interesantísimo sobre Martín Fierro (quizás el libro de crítica -el ensayo- sobre la Argentina más inteligente) que se llama "Muerte y transfiguración de Martín Fierro", que son dos tomos enormes, donde dijo dos cosas muy justas. En primer lugar dijo: "El Martín Fierro es el anti-Facundo" y yo creo que Martínez Estrada no lo decía sólo desde el punto de vista político-ideológico, sino también en el sentido de que es el antisistema li

terario de Facundo. El concepto de sistema literario no existía cuando Martínez Estrada escribía, pero lo que decía es que Martín Fierro está escrito desde otra estética y Facundo está escrito desde esta estética. La otra cosa que dice Martínez Estrada es: "Martín Fierro es la biografía social del gaucho", ahora, ¿por qué es tan convincente esta biografía?, por qué es literalmente convincente esta biografía social? Porque denuncias sobre la condición social del gaucho, todos los intelectuales del grupo de Hernández habían hecho, Nicasio Oroño, su cuñado Gonzáles del Solar, etc. Martín Fierro se inicia con un epígrafe de Nicasio Oroño, donde describe justamente cómo viven los soldados harapientos del contingente. Hernández también hace esas denuncias en los artículos del '69, ahora ¿por qué es convincente literariamente mientras que los otros textos podrían ser denunciadas, desde el punto de vista político y ético, muy valiosas no nos convencen estéticamente? Creo que es porque Hernández ha encontrado la forma de la causalidad social y ha podido reproducirla en una causalidad literaria, ha reproducido el movimiento de lo social encontrando en el poema una causalidad literaria, esto es una relación entre las peripecias del relato que evoca y produce el efecto de la causalidad social. Nosotros tenemos todo lo que pasa en el mundo en la referencia, puede ser contado de una manera descriptiva, de una manera ensayística, como una denuncia; Hernández lo que hace es que su texto reproduzca ese movimiento de desquicio. Martín Fierro es un proceso constante de pérdidas. El primer y segundo canto no cuentan porque son invocaciones a los santos típicos de la poesía tradicional, pero a partir de ahí Fierro pierde constantemente. Cuenta que tenía cosas, que tenía hijos, que tenía mujer, que los perdió, después se desgracia. Pierde incluso su condición de posible trabajador, aunque sea disciplinado de manera coercitiva, después se desgracia, tiene que huir, pierde el mundo cristiano, tiene que huir hacia la frontera. Gana un amigo -Cruz- pero no le va a durar mucho, muere de viruela entre los indios. Gana un cierto "status quo" cuando vive entre los indios

éstos lo dejan vivir ahí y saben que es un gaucho que se ha desgraciado con el cuchillo; pero qué pasa, un día ve que el hijo del cacique está maltratando a una cautiva y que le ha matado al chico, lo ha ahorcado con las tripas -una escena sangrienta, terrible- y saca el cuchillo, lo pelea, lo mata y pierde de nuevo ese status quo que tenía entre los infieles. Vuelve a la civilización con la cautiva, pero por supuesto también pierde a la cautiva. Se encuentra con los hijos en una pulpería. Entonces uno dice se acabó la pérdida, Fierro viene dispuesto a disciplinarse, dispuesto a integrarse a la sociedad; pero pierde lo que ya incluso lo deshace como personaje, pierde el nombre (dado que un personaje es un nombre). Por que Martín Fierro y sus hijos se cuentan mutuamente sus historias, se las traspasan, se traspasan sus experiencias; se van a la costa del río, duermen y acuerdan a la mañana siguiente separarse. Esto último contradiciendo los propios consejos que Martín Fierro da a sus hijos, que es que los hermanos sean unidos, etc. Es decir que la biografía social hace imposible el cumplimiento del consejo, entonces deciden no solamente separarse sino también cambiarse de nombre.

El proceso es el del desquicio y Hernández ha logrado la figura de la pérdida permanente que atraviesa este texto, ha logrado reproducir en las relaciones entre las peripecias cierto tipo de vivencias y de creencias de la relación de lo social.

Hay dos frases del Martín Fierro que me gustan mucho, que son como el nombre del texto. Hernández dice que el Martín Fierro es una máquina y que "esta máquina es una máquina de daños", la vida del gaucho y por tanto este texto que está hablando es una máquina de daño. Después dice, la vida del gaucho, y por tanto yo este texto, "es un telar de desdichas". Creo que hay una conciencia en el texto de su propia estructura.

Se escribe Martín Fierro y ese sistema se agota. Por supuesto los tradicionalistas van a seguir encontrándolo hasta ayer digamos, pero el sistema se agota y como dice Martínez Estrada la literatura argentina no puede escribir nada a partir



de Martín Fierro y dice: la literatura argentina pierde la oportunidad de ser una gran literatura realista en el siglo XIX. Claro, no se puede escribir una novela a partir del Martín Fierro. Este sistema queda como un muñón en la Argentina del siglo XIX, como queda como un muñón la flexión liberal-paternalista de Hernández, como queda como un muñón el proyecto de un brevísimo período de autonomismo bonaerense al cual pertenece Hernández, que son los autonomistas de la primera mitad de al década del '70 donde estaban del Valle, Alem, etc.

Una historia cultural-intelectual no tienen sólo un carril, sino que es una multiplicidad de redes, pero hay redes que en un momento son interrumpidas. Martín Fierro es un muñón en la literatura argentina y ésta para poder incorporarlo tiene que hacer todo al revés. Hacia 1910 con los cien años de la revolución de mayo y con el primer nacionalismo cultural argentino, los escritores de ese momento para poder leer el Martín Fierro tienen que leerlo de la manera más extravagante desde que es la Ilíada, la Odisea, el Poema del Cid, etc., a qué Martín Fierro es un héroe épico nacional. Esa lectura contra la que en parte reacciona Borges. Ese texto que queda como un muñón en el siglo XIX, pero que es también un muñón en lo político para poder ser incorporado finalmente a la literatura argentina va a tener que ser desmentido; sino se lo niega, no se lo puede incorporar.

PREGUNTA: ¿Porqué se dice que Hernández traiciona al gaucho en la Vuelta de Martín Fierro?

Yo no quería entrar justamente en ese debate. Es un debate ideológico-político, es decir se han tomado posiciones, es un debate central. Efectivamente, se dice que una cosa es la rebeldía de la Ida y otra cosa es la Vuelta. Yo personalmente no estoy de acuerdo, creo que es textualmente indemostrable el asunto. Tanto en la Ida como en la Vuelta - es posible que la Ida sea algo más rebelde - está presente el ideal de una sociedad orgánica, de una sociedad armónica, de una

sociedad continente, etc. Desde el punto de vista literario, es cierto que hay alteraciones, la Vuelta tiene más incorporación del saber tradicional que la Ida, pero tampoco eso alcanza para que uno pudiera decir que son textos que se oponen, como dicen A. Ramos, Milcíades Peña, etc. Hay toda una línea de la interpretación nacional de izquierda que oponen la Ida y la Vuelta como si uno estuviera oponiendo Borges y Cortázar. Martín Fierro salió con una separación de siete años. y en esos años se produce el tránsito de Hernández de ser un desgraciado completo hasta la derrota de López Jordán, a ser un senador por la provincia de Buenos Aires en el partido autonomista. Estos críticos hacen una crítica biográfica muy ceñida, es decir, si de ser un desgraciado me convierto en senador, el año en que me convierto en senador tengo que escribir un texto que sea digno de un senador. A mi juicio es indemostrable textualmente y desde el punto de vista de la interpretación biográfica. Me parece que este tipo de juicio desprestigia la interpretación biográfica. Pero es toda una zona de debate, yo lo dejé de lado porque es quizás la posición más común más difundida que Ida y Vuelta son dos universos diferentes y no es así lo de Martínez Estrada (yo tampoco creo eso). Pero creo que es una lectura política del Martín Fierro, en la lectura que hacen el Hernández que escribe la Ida es el que está con López Jordán, con los caudillos, es hombre del interior, del federalismo; y el Hernández que escribe la Vuelta es hombre del autonomismo, del roquismo, es hombre de la provincia de Buenos Aires. Entonces creo que está muy vinculado a una lectura política.

PREGUNTA: Digamos que vos resolvés lo de la unidad entre ambas cosas mediante esta visión del liberalismo paternalista, tal cual lo expresaste de Hernández. Es como vos dijiste al principio que era tan liberal uno como otro, en la otra visión aparece un nacionalista opuesto al liberal.

Exactamente, yo no quise entrar en la polémica, pero es como vos decís. Para la otra versión sería escandaloso decir que

Hernández es un hombre de ideología liberal. La posición predilecta de Sarmiento (liberal), porque Martínez Estrada dice el anti-Facundo en el sentido de que para Facundo el mal está en el campo, para Hernández el mal está en la ciudad. Las es téticas son distintas, los programas de organización son distintos, eso es cierto. Pero todos los hombres de la clase política del siglo XIX son liberales con matices nos guste o no. Sarmiento y Hernández fueron adversarios políticos enconadísimos. Lo que yo quiero decir no es que no se opoñan, sino que había un campo ideológico que los incluía: el liberalismo. Dentro de ese campo ideológico Hernández pertenece a una zona y Sarmiento a otra. Pero el único campo desde el cual era posible pensar la nación en el siglo XIX -la nación moderna- es desde el del liberalismo, no digo que los caudillos no tuvieran un pensamiento. No hay un campo nacionalista alternativo, eso es más bien una construcción a posteriori. No había otro instrumento de pensamiento en el campo intelectual. Ahora cuando se dice que estos hombres eran nacionalistas, ¿qué queremos decir?, porque pelearon muchísimo por la organización del estado nacional, por supuesto que se pelearon entre sí porque cada uno quería organizarlo según ciertas pautas, pero en el sentido del nacionalismo. La primera condición del nacional, los próceres del nacionalismo -de la historiografía nacionalista- más bien fueron escollos a la constitución del estado nacional. El estado nacional se constituye después de la caída de Rosas como estado nacional, con las instituciones que lo hacen posible (como se constituyen los estados europeos). Es decir que hay una precondición para la constitución de un estado nacional, la unificación estatal, la no federalización del poder militar, la no federalización del poder económico, etc. Entonces eran nacionalista también desde ese punto de vista.

PREGUNTA: Vos decías recién que te parecía que lo que hacía que Martín Fierro fuera una obra de arte era esa posibilidad evocativa que tenía por causalidad, por encadenamiento causal de las cosas, que era como reflejante de lo que pasaba en la realidad.

Yo te pregunto ¿qué otra obra podés pensar que aparezca antes o después que sea de ese tenor? ¿La obra de Sarmiento por ejemplo, puede ponerse en un parangón semejante? Poniéndose en el otro campo estético, en el moderno para Sarmiento.

Tanto para Hernández como para Sarmiento, la relación de lo real con el texto literario existía. Sería impensable que cualquiera de los dos suscribiera alguna tesis posterior de las vanguardias, en la cual se pone en cuestión si el texto literario representa. Los dos coincidían en ser representativistas el modo de representación es lo que cambia en uno y en otro. Sarmiento hecha mano de todo un arsenal que le viene del folletín, que le viene de la historia tal como se escribía en el siglo XIX, que le viene de la novela Scott y Cooper fundamentalmente. Hecha mano de una forma de narrar que es moderna. Hay zonas de "Recuerdos de Provincia" que están narradas como en folletín. Hernández toma otros e inventa muchos, creo que esa especie de movimiento incesante es una invención de Hernández. El Martín Fierro debe ser el libro de la literatura argentina del siglo XIX que tiene más peripecias sobre todo en la Ida. Hernández le imprime a la gauchesca -que era más estática- este movimiento incesante y al movimiento incesante le imprime esa legalidad del tejido. Entonces, los dos son representativista pero de dos sistemas estéticos diferentes.

PREGUNTA: A partir de ese desquicio, ¿se puede decir que el Martín Fierro no es un texto unitario?

Yo diría que es un texto muy unitario sólo que como todo texto literario es muy heterogéneo. En la literatura moderna los textos literarios se componen de diversas zonas. Si uno toma a Balzac por ejemplo, se tiene por un lado una enorme cantidad de narración -un enorme río- y por otro una serie de enunciados ideológicos que son heterogéneos y no se combinan bien. De esa no combinación proviene la unidad de ese texto. La unidad del texto literario es la combinación de los heterogéneos



y a veces la coexistencia a niveles de ten si ón muy grande de los heterogéneos. En Martín Fierro no diría que hay tanta ten si ón como en Balzac o en Sarmiento donde a veces lo ensayístico tira muy para un lado y lo narrativo, lo folletinesco para otro. El Martín Fierro es un texto hetero g e n e o, que tiene saber popular, enunciados ideológicos, enunciados sociales y tiene peripecias. Es un texto heterogéneo pero bastante articulado, la impresión que da la lectura es que la heterogeneidad no lle v a la tensión al máximo.

PREGUNTA: ¿Quién sería entonces el primero que trabaja con la ruptura en la unidad del texto, en la literatura argentina?

Yo parto del presupuesto de que el texto se constituye desde lo heterogéneo, generalmente los peores textos son los menos heterogéneos. Si uno compara en Echeverría La Cautiva, que es un texto bastante homogéneo, es una historia y es un mal texto. con El matadero en el cual la fusión entre el cuadro de costumbres romántico y la denuncia política es constante. Si la pregunta es desde el punto de vista estético te diría que donde funciona la heterogé n e i d ad es donde el texto se enriquece. Pero una cosa es la estética a la cual uno puede suscribir -sin duda uno suscribe más a una estética que tienda a lo heterogéneo- y otra cosa es la descripción de la literatura. En la descripción de la literatura, yo diría que la literatura se constituye desde la heterogeneidad, porque entran l e n g u a j e s, materiales ideológicos, sentimientos, estados de conciencia, etc. Después uno puede apostar a las líneas más o menos heterogéneas, ya eso sería la estética de cada uno...

DOCUMENTOS

1. LA VIVIENDA POPULAR / COMISION NACIONAL DE CASAS BARATAS

WALTER HYLTON SCOTT. Editoriales. "Nuestra Arquitectura" 1933-37

STUDENTS

LA VIVIENDA POPULAR

El problema de la vivienda, la industria de la construcción, la condición profesional, el tema los concursos, serán, entre otros, las temáticas alrededor de las que seleccionaremos los documentos a reeditar en esta sección.

El problema de la vivienda, la industria de la construcción, la condición profesional, el tema los concursos, serán, entre otros, las temáticas alrededor de las que seleccionaremos los documentos a reeditar en esta sección.

Comenzamos, en esta primera entrega, con la reproducción facsimilar de una serie de editoriales firmados por Walter Hylton Scott entre los años 1933 y 1937 aparecidos en la revista "Nuestra Arquitectura" a quien agradecemos la autorización para esta reedición.

1. "La vivienda popular". Nuestra Arquitectura. Julio 1933.
2. "La vivienda popular". Nuestra Arquitectura Diciembre 1933.
3. "Por donde empezar". Nuestra Arquitectura. Enero 1934
4. "Algo sobre vivienda popular" Nuestra Arquitectura. Setiembre 1934
5. "Alrededor de la CNCB". Nuestra Arquitectura. Noviembre 1934.



# nuestra arquitectura

AÑO 4

BUENOS AIRES, JULIO de 1933

Núm. 48

## LA VIVIENDA POPULAR

El Departamento Nacional del Trabajo estudia anualmente las condiciones en que vive la familia obrera en la Capital Federal, resumiendo después en un breve Informe el resultado de sus investigaciones.

Conocemos las cifras que se refieren al año 1930, que son, según entendemos, las últimas que han sido ordenadas, aún cuando no se han publicado todavía y ellas sugieren muchas reflexiones, que hemos de resumir en unas cuantas líneas.

La observación se ha limitado a 422 casos y se ha encontrado que el término medio de las entradas anuales, producto del trabajo, es de \$ 1,977,04 o sea \$ 164,75 por mes y por familia; los gastos en el mismo período ascendieron a \$ 1,973,93 es decir \$ 164,49 por mes con una diferencia de \$ 3,11; resulta también que el número de personas que contribuyen a formar estas entradas son 1,65 personas en cada familia y el número de miembros de la misma es, término medio, de 3,82 personas

Los \$ 164,49 de gastos mensuales se distribuyen en cuatro grandes rubros de la manera siguiente:

Alimentación .....	\$ 84,40
Alquiler .....	" 39,63
Vestido .....	" 16,83
Otros gastos .....	" 23,63
Total promedio	\$ 164,49

Se ve que el 51,31 % de los recursos se invierten en alimentación; el 24,09 en el alquiler, el 10,23 en vestidos y el 14,37 en otros gastos.

Antes de hacer algunas consideraciones sobre el alojamiento, que es el tema que tenemos en vista, deseamos hacer notar que si el rubro alimentación parece absorber un porcentaje crecido de las entradas, ello es absolutamente inevitable dado el nivel de precios actuales. En efecto, hace algún tiempo que el Dr. Pedro Escudero, de reconocida autoridad científica, publicó en diarios de esta capital un estudio sobre estas cuestiones y demostraba con cifras irrefutables, que los obreros de la capital no asimilaban la cantidad suficiente de calorías, en relación con las pérdidas ocasionadas por la naturaleza de su trabajo; y el Dr. Escudero se basaba para su demostración en

403

NUESTRA ARQUITECTURA  
JULIO 1933

cifras optimistas, pues tomaba los precios mayoristas de los comestibles, muy inferiores a los corrientes en los comercios de detalle.

El obrero no puede, pues, economizar nada sobre los \$ 84,40 que gasta con su familia en comer, pues ya lo que come es insuficiente, lo que expone a su organismo evidentemente debilitado a las asechanzas de cualquier enfermedad.

Veamos ahora como vive la familia del trabajador con los \$ 39,63 que paga de alquiler.

De las 422 familias censadas, 397 vivían en una pieza, 22 en dos piezas y 3 en tres piezas. Las 397 familias que vivían en una sola pieza se descomponían así: 27 tenían un sólo miembro; 109, tenían dos; 78 contaban con tres; 62 con cuatro; 55 con cinco; 29 con seis; 18 con siete; 20 con ocho; 9 con nueve; 1 con diez y finalmente en 3 piezas había once personas en cada una!

Estas cifras cuya elocuencia exime de cualquier comentario, prueban que el obrero no puede pagar más alquiler que el que paga y que actualmente vive en condiciones que son una verdadera vergüenza para una gran ciudad. Todas esas familias que viven en una pieza carecen en ella de lo más indispensable, empezando por el sol y el aire; viven en una promiscuidad que llega en algunos casos a ser trágica; carecen de comodidades sanitarias fácilmente accesibles y las que hay son inadecuadas, muy escasas y deben prestar sus servicios a numerosas personas.

Salta a la vista que esta cuestión no puede ser resuelta por las vías de las finanzas individualistas, y que ni el estado ni la colectividad pueden permanecer insensibles ante el cuadro que revelan estas cifras, que muestran a las dos terceras partes de la población argentina alojada muchísimo peor que los toros finos de nuestros cabañeros.

Qué medidas cabrían? Por de pronto evitar la especulación de la tierra: cualquier barrio que de rural se convierte en lugar de viviendas urbanas, adquiere un valor muchas veces mayor que favorece al propietario de la tierra, sin que medie de su parte ningún esfuerzo; ese mayor valor va a gravitar directamente sobre el alquiler de los futuros habitantes de la zona.

Con esto se tendría tierra barata. Después hace falta que se supriman todos los impuestos que gravan cualquier clase de construcción y los materiales que se emplean en ella. No es posible que se quiera abaratar la vivienda, encareciendo sus elementos mediante impuestos de toda clase. Sea dicho de paso la Municipalidad de Buenos Aires tiene en vigencia un impuesto del 2 % sobre la construcción, verdadera gabela que no puede ser más antipática.

Se tendrían así materiales más baratos. En tercer lugar, es indispensable dinero a bajo interés; las tasas actuales en las industrias constructivas son exorbitantes y sería fácil demostrar que si las grandes industrias financiaron sus negocios sobre la misma base que lo hace la construcción, no habrían podido llegar en ninguna parte al gran desarrollo que han alcanzado. Con eso se obtendría dinero barato. Después hace falta que proyectos de conjunto permitan levantar muchas casas individuales o grandes núcleos de casas colectivas, con lo que se obtendría una economía de operación considerable.

Creemos que nada puede contribuir tanto a resolver este problema, como la acción cooperativa, secundada por el estado; la cooperativa puede comprar extensiones grandes de terreno; puede contratar grandes núcleos de construcciones; como no persigue el lucro, hay una economía en la administración y por otra parte las cooperativas son en todas partes un excelente canal de distribución del dinero a bajo interés que pueda suministrar el Estado. También en muchas partes las Cooperativas gozan del privilegio de no pagar impuestos por las construcciones que levantan.

Los males de nuestra economía son, hoy, muy grandes; pero reconozcamos que, con una mayor conciencia colectiva y solidaria, no tendríamos que ser como somos "pobres de solemnidad" en uno de los países más ricos y menos poblados del globo.

W. HYLTON SCOTT



## LA VIVIENDA POPULAR

En nuestro número de Julio decíamos que, conforme a cifras oficiales del Departamento Nacional del Trabajo, la familia obrera en la Capital Federal tiene una entrada media mensual de \$ 164.75, formada por el trabajo de 1.65 personas de promedio por familia.

Analizaremos ahora qué clase de alojamiento puede procurarse esta parte de la población.

Los editores de la revista americana Fortune, escribiendo sobre lo que debe constituir la vivienda mínima de la familia americana, establecían las siguientes condiciones: alrededores salubres; agua corriente pura DENTRO de la casa; un water closet moderno y sanitario ubicado EN la casa; habitaciones en cantidad y de tamaño suficientes para asegurar a los miembros de la familia el adecuado aislamiento; luz del sol, ventilación y paredes secas; una eficiente eliminación de las basuras; ubicación relativamente cerca del lugar de trabajo; Y UN ALQUILER QUE NO EXCEDA DEL 20 o/o DE LAS ENTRADAS. Para los que admiran con exceso la administración de la enorme riqueza americana, no estará de más añadir lo que el articulista agrega: que "menos de la mitad de las casas de los Estados Unidos están a la altura de este standard mínimo de salubridad y decencia".

El alojamiento, efectivamente, no debe costar nunca más del 20 o/o de las entradas, especialmente entre los menos pudientes que ven casi agotados sus recursos por los gastos de alimentación. Veamos lo que ocurre entre nosotros. Según las cifras que dábamos en nuestro artículo ya citado del mes de Julio, los obreros gastan el 24.09 o/o de sus entradas en alquiler y conforme ya lo demostrábamos entonces, es absolutamente imposible que inviertan por ese concepto mayor porcentaje de su salario, ya que en las condiciones actuales lo que les resta no les alcanza para alimentarse bien y hacer frente a los otros gastos indispensables, como ser de traslado, de vestidos, etc.

Nuestro obrero gasta, pues, en alojamiento, algo más del 20 o/o de sus entradas; es decir que ya gasta más que lo que se considera prudente en los países en que se han estudiado a fondo estas cosas. ¿Estará por ello bien alojado? Al contrario; todas las estadísticas realizadas en la Capital Federal acusan que el alojamiento medio de la familia proletaria consta de una pieza; si se tiene en cuenta que esa familia está formada por un promedio de 4 personas, y que en los países más atrasados de Europa se considera que hay hacinamiento más allá de dos personas por habitación, se tendrá una idea de lo que significa la vida de esta gente tanto desde el punto de vista individual, como desde el social.

Por otra parte, al costo actual de la construcción, con el sistema actual de negociación especulativa de la tierra y con los actuales sistemas de financiación de las construcciones, este problema no tiene solución posible. Efec-

tivamente, tomando como base que la casa mínima tenga 50 metros cuadrados de superficie cubierta y calculando el metro cuadrado de construcción al precio de \$ 80 que ya es bastante bajo, resultan \$ 4.000 que al 10 o/o significan \$ 400 anuales. Si se agrega el interés por el precio de la tierra, los impuestos diversos, los costos de reparación, etc., se llega fácilmente a otros \$ 850 anuales, es decir, en total \$ 750 por año.

Nuestra familia obrera, haciendo un sacrificio, paga \$ 39.63 por alquiler término medio; para estar alojada en condiciones medianamente satisfactorias necesitaría pagar por lo menos \$ 60. El resultado es conocido: como las familias menos pudientes no pueden pagar este alquiler de \$ 60, que permitiría a los propietarios obtener las altas rentas a que están acostumbrados, se les destinan edificios que ya no sirven para su fin original; casas bajas que fueron de gente rica hace cincuenta años, alquiladas por pieza y convertidas en inquilinatos, viejas fábricas, taperas de toda clase se convierten en sitios de habitar de millares de personas; sólo en los conventillos porteños viven hacinados 125,000 habitantes.

Para comenzar a resolver este problema se requieren dos cosas fundamentales, aparte de otras accesorias: dinero barato y tierra barata. En todas partes del mundo el problema se ha planteado en los mismos términos y son las municipalidades, con o sin ayuda del estado, y con la valiosa colaboración de las cooperativas, las que más han hecho por resolverlo.

Dejando por ahora de lado la cuestión del dinero barato, haremos resaltar la importancia que para una sana política del alojamiento tiene la intervención de la comuna en el mercado de la tierra. En primer lugar, la comuna puede adquirir extensiones grandes a precios bajos; puede lotear en forma racional y sin los sobre costos especulativos que caracterizan a los loteos habituales y puede, finalmente, influenciar el precio de la tierra vecina de propiedad particular, impidiendo los encarecimientos excesivos.

Pero la Municipalidad de Buenos Aires carece de facultades genéricas de expropiación, y parecería que esa situación hubiera paralizado toda iniciativa en tal sentido.

Recordemos que muchas municipalidades europeas, especialmente alemanas y austriacas han hecho de una activa política de la tierra, la base de su política de la habitación. Algunas comunas han recibido grandes extensiones de tierra como herencia de antiguos privilegios; otras han formado su patrimonio o lo han acrecentado mediante expropiación o compra. Cabe mencionar el caso de la municipalidad de Viena que poseía 4.690 hectáreas en 1918 y había aumentado sus propiedades a 6.411 hectáreas en 1928 (la cuarta parte de la total extensión de la ciudad). "Como resultado, la Municipalidad en su condición de más gran propietario de tierras y mayor comprador, está en condiciones de ejercer una influencia decisiva en el mercado".

Viena carece de facultades amplias de expropiación; en la mayoría de los casos NO EXPROPIA SINO QUE COMPRA.

En Alemania ocurre otro tanto. Por los datos sacados de una estadística oficial que abarca 173 ciudades, resulta que sus municipalidades adquirieron, entre los años 1919 y 1926, 6.756 hectáreas de tierra para construcción. De ellas, solo 19 ciudades utilizaron sus facultades de expropiación y sólo por una extensión de 151 hectáreas. Toda la superficie restante fué adquirida por compra directa.

Buenos Aires tiene un agudo problema del alojamiento, cuya solución hay que encarar por razones de conservación social; habrá que procurarse tierra barata y no será juicioso esperar sin hacer nada hasta que la comuna goce de las atribuciones que le hacen falta y de que ahora carece. En la compra de tierra ad referendum del Consejo Deliberante puede estar la solución de esta parte importantísima del problema. Solución que bien vale la pena de ser ensayada.

De todas maneras, aún suponiendo que el remedio resultara mediocre a través de nuestras pésimas prácticas administrativas y políticas, nunca podría resultar a la municipalidad tan desastrosa como la pasada experiencia sobre expropiaciones.

W. Hylton Scott.

## P O R   D O N D E   E M P E Z A R ?

Parece innecesario insistir en la trascendencia enorme que tiene, desde el punto de vista económico y social, la solución del problema del alojamiento. Sólo queremos recordar palabras de una publicación oficial de la Sociedad de las Naciones que dice: "No hay necesidad de destacar la importancia, desde el punto de vista de la sociedad, del mejoramiento en las condiciones de habitar de las clases trabajadoras. Para mantener bien al trabajador, deben satisfacerse ciertas necesidades elementales de alimentos, vestidos, calefacción y alojamiento. Pero el buen alojamiento es esencial para la buena moral. El hogar crea en gran parte la atmósfera de la vida en familia; es, o debe ser, el sitio en que la mujer del trabajador pasa sus días y cría a sus hijos. El hacinamiento y la insalubridad de los alojamientos, son responsables de incontables males sociales, cuyas consecuencias pueden durar por generaciones".

En todas partes donde se ha encarado de frente este problema, la primera medida ha sido determinar la magnitud del déficit y por tanto el número de alojamientos a construir. Esto ha sido tarea difícil por su propia índole y las estimaciones diversas que se han hecho en cada país han diferido una de otra. Pero siempre se ha llegado a establecer una cifra que, aunque discutida, ha servido de punto de partida para concretar un plan.

Esas dificultades tienen que ser mucho más grandes entre nosotros, que tenemos tal desprecio por las normas usuales en los países adelantados, que nos damos el lujo de administrar el país guiándonos por las cifras del censo de antes de la guerra o mejor dicho no guiándonos por ninguna. Es claro que de acuerdo a esa modalidad no sabemos nada de lo que nos ocurre en materia de alojamiento y aun cuando sabemos, eso sí, que las clases necesitadas viven en pocilgas infectas, no contamos con nada que se parezca a una estadística para orientarnos en la acción a desarrollar.

A pesar de esa laguna originada en nuestra satisfecha suficiencia criolla, es fácil afirmar sin temor a equivocarse que en Buenos Aires, por ejemplo, las viviendas baratas que faltan para alojar a la clase trabajadora, suman muchas decenas de millares; este déficit ha de irse agravando cada día por el crecimiento vegetativo de la población, por la formación de nuevos hogares, por la creciente corriente de los campos hacia la ciudad y por el empeoramiento de las viviendas ya destinadas a ese sector de la población que, como ya lo hemos afirmado más de una vez, no se renueva.

¿Qué es lo que hemos hecho en los pasados años en el sentido de resolver problema tan importante? Pasemos una rápida revista. La Comisión Nacional de Casas Baratas. (Ley 11,393 y 9,677) ha construido hasta el año 1931, 422 casas y departamentos. Por esta cifra global se comprueba una cosa vieja:



que en todas partes el Estado es un mediocre constructor de viviendas. Si se quiere hacer obra de importancia el camino no es ese y nuestra experiencia prueba una cosa ya sabida.

La Unión Popular Católica Argentina ha levantado 364 casas y departamentos. La mayor parte de los alquileres pasan de \$ 60.— y llegan hasta \$ 140.— Son, pues, alojamientos, que no están al alcance de los obreros.

La Cooperativa El Hogar Obrero ha levantado 274 casas y departamentos. Nosotros tenemos confianza en que la cooperación llegará a ser uno de los factores decisivos en la solución de este problema; pero el movimiento cooperativo se desarrolla con mayor intensidad en los países de mayor cultura y en tal sentido nosotros estamos todavía demasiado atrasados para esperar mucho de inmediato. Conviene hacer notar que en Alemania, el dinero suministrado a bajo interés por el Estado ha servido de gran aliciente al movimiento cooperativo, como lo prueban las siguientes cifras: en 1914 había en Alemania 1342 cooperativas de construcción; en 1927 alcanzaban a 4128.

Ya hemos repetido muchas veces que el dinero barato es indispensable para poder ofrecer a los trabajadores viviendas decentes; ahora se muestra la importancia que él tiene en el fomento de las cooperativas, factor esencial del éxito en todos los países donde se ha encarado con coraje el problema.

Otra iniciativa local para resolver el problema de la vivienda económica ha sido el contrato de la llamada Compañía de Construcciones Modernas. La Compañía particular que inició el negocio ganó sus buenos pesos levantando 4,000 casas, de pésimo standard si se consideran sus condiciones de habitabilidad; después pasó a la Municipalidad su administración cuando el negocio amenazaba con volverse malo y finalmente la pésima gestión del Departamento Ejecutivo Municipal se encargó de convertir la onerosa administración en un formidable "clavo" para la ciudad. Basta decir que hay inquilinos que deben 22 meses de alquiler y que los alquileres atrasados importan millones. Si hemos de poner una moraleja al pie de esta fábula de las casas de la Compañía de Construcciones Modernas, la podemos concretar así: la defensa de los intereses de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires está en manos de una Municipalidad incapaz.

Y el lector que se ponga a reflexionar llegará sin duda a conclusiones pesimistas; gobernamos sin censo, por ignorancia y por la influencia de intereses políticos bastardos; no hay un intenso movimiento cooperativo por ausencia de cultura; fracasamos en el gobierno municipal, porque somos detestables administradores de la cosa pública y eso sin mencionar que la deshonestidad complica con frecuencia la incapacidad notoria. ¿Por dónde empezaremos para salir de este verdadero círculo vicioso? La receta es muy fácil. Lo que nos aqueja es una verdadera crisis moral, una crisis del carácter. Nos hemos acostumbrado a la vida fácil y regalada, sin esfuerzo, porque "el país daba para todo". Y nos hemos olvidado de capacitarnos para la lucha por la vida. Cuando hemos tenido algo nos hemos acostumbrado al agradable dejarnos ir de "vivir de rentas". Y cuando las rentas se han acabado y el capital también, como no estábamos preparados para nada hemos pensado en el amigo que estaba en el "candelero" para que nos diera un puesto de gobierno. Allí no se necesita capacidad sino cuñas. Así los partidos políticos han formado su clientela electoral; esos partidos políticos a los que se acusa de corrupción y de inmoralidad y que no son, en su contextura, otra cosa que el reflejo de la corrupción y de la inmoralidad colectivos. Porque no estará demás agregar que muchos de los moralizadores de hoy han sido ayer y siempre los primeros en aprovechar de las dádivas del gobierno.

Que vaya cada hombre a aprender un oficio, para que pueda tener confianza en su propio esfuerzo y no necesite mendigar un empleo donde la capacidad ausente se reemplaza por la "entrega" al caudillo. Ese día habrán terminado las clientelas electorales y se habrá asegurado aptitud en los hombres de gobierno y conciencia en los gobernados. Ese día habremos empezado a resolver todos los problemas, inclusive el del alojamiento.

W. HYLTON SCOTT

## ALGO SOBRE VIVIENDA POPULAR

Más de una vez nos hemos ocupado en estas columnas de la vivienda popular, entendiendo que hay pocos problemas colectivos de los que preocupan a las naciones civilizadas, que tenga la importancia de éste. Las razones para pensar así son bien claras; por de pronto se trata de contemplar las reservas vitales de la nación, ya que la vivienda insalubre es un foco de peligros para los que la habitan y para toda la comunidad; aspira en segundo lugar a mejorar el nivel cultural, ya que los sociólogos del mundo entero están de acuerdo en que la promiscuidad, el hacinamiento, la suciedad y la miseria en todas sus formas, que asilan el conventillo y los tugurios de toda especie, son el más formidable lastre para la elevación espiritual y material del hombre; apunta en tercer lugar a proporcionar a la industria un campo mucho más vasto de actividades, ya que está archiprobado que la industria constructiva sólo puede, en sus condiciones actuales, servir la demanda de la parte más pudiente de la población, cuando hay un mercado potencial mucho más vasto que el actual; y tiende por fin a crear indirectamente una suma enorme de trabajo, ya que de las industrias de la construcción dependen otra cantidad de industrias que viven de ellas (trabajo de canteras, explotación de bosques, explotaciones metalúrgicas, minas diversas). Esta verdad está condensada en un aforismo cuya exactitud no se discute y que ha hecho carne en todos los países y que dice: "cuando la construcción anda bien, todo anda bien".

Hemos querido volver una vez más sobre el asunto, convencidos que sólo por una vasta obra de divulgación de ideas, se llegará a crear esa conciencia colectiva que, en todos los países del mundo, es previa a la realización de cualquier propósito de gran alcance. Bastaría recordar los años de prédica que han sido necesarios entre nosotros para ver llegado el momento de que se comenzara una política intensiva de construcción de caminos, para comprender que no es posible esperar que en materia de vivienda se pasara de la indiferencia general y casi absoluta de hace algunos años a una etapa de realizaciones en gran escala. También en este asunto hemos de luchar mucho antes de ver resultados apreciables y hasta podemos suponer que ese tiempo que hace falta no se perderá en vano, ya que podrá aprovecharse para ir elaborando directivas generales de que ahora carecemos y que son necesarias para realizar una obra inteligente y duradera.

Era en principio nuestro propósito reunir en una especie de monografía, toda la experiencia extranjera acumulada, clasificada metódicamente para hacerla fácilmente comprensible y revistar a la vez rápidamente lo que se ha hecho entre nosotros; pero la vastedad del asunto nos ha obligado a condensarlo en algunos artículos que contemplan los aspectos principales de la

cuestión. El artículo de Telma Reca aclara la importancia que, desde el punto de vista higiénico, tiene el problema que se discute; el de Wladimiro Acosta sobre el tema, condensa los datos generales del mismo; el del Arq. Vautier hace la crítica del Reglamento de Construcciones en vigor; el del Ing. Vilar critica la práctica actual de las expropiaciones; el de Gropius es uno de carácter teórico, que permitirá comparar la perfección grande de las soluciones cuando se encaran con elevado criterio de gobierno, en relación a las soluciones precarias, cuando no absolutamente inexistentes de nuestras modalidades actuales; finalmente otro artículo de Acosta hace una crítica de uno de los organismos que se ha creado entre nosotros para resolver la cuestión.

Demás está decir que cualquier crítica que se concrete en este o en cualquier otro número sobre estas cuestiones, se hace con el espíritu de colaboración, con el espíritu constructivo que debe primar al tratarlas; entendemos que ocultar los errores, las fallas de la legislación o de los medios técnicos o administrativos puestos al servicio de la idea, es contribuir a eternizarlos y a esterilizar cualquier propósito de progreso. Pero que no se vea en nuestras críticas ningún propósito personal, que no sería digno de nuestra revista y que carecería de todo interés para nuestros lectores.

Sabemos que este número no es completo ni mucho menos; hubiéramos querido agregar una cantidad de material informativo y crítico sobre cuestiones conexas. Por ejemplo en lo que se refiere a financiación de la vivienda barata, hubiéramos deseado señalar prolijamente las condiciones actuales y las medidas a tomarse para mejorarlas; hubiéramos deseado igualmente profundizar la cuestión del abaratamiento de la tierra, estudiando las medidas más adecuadas para lograrlo; también era nuestro propósito incluir un estudio sobre el alcance y las posibilidades del movimiento cooperativo en lo relativo a la vivienda; se habría incluido un estudio de los materiales y de los procedimientos nuevos que se han puesto en juego en el mundo entero al servicio de abaratar y standardizar la casa; cabía asimismo estudiar las condiciones en que se desenvuelve el plan de urbanización y reseñar la labor de la Oficina del Plan Regulador, señalando a la vez las medidas que se deben tomar en lo relativo a su funcionamiento para hacerlo más eficaz, ya que su rendimiento actual no puede considerarse satisfactorio; y finalmente debía incluir nuestro plan una crítica de los otros esfuerzos realizados entre nosotros, ya por entidades municipales o por organizaciones particulares para resolver el problema de la vivienda popular, tanto en lo que se refiere a legislación, como a soluciones técnicas y sistemas de administración.

Pero el hecho de que no hayamos podido reunir en un solo número de la revista todo este material, no implica que renunciemos a presentarlo en oportunidades sucesivas.

En más de un aspecto, la Argentina tiene motivo para estar satisfecha de su vida colectiva; afirmadas sus instituciones liberales sobre la base de una Constitución modelo; libre de los problemas raciales y dinásticos que tanto han perturbado la vida de otros países; ignorante del "temor de la frontera" que hace vivir a civilizaciones milenarias en el constante escalofrío de la guerra que puede declararse en cualquier momento; dotada de un rico territorio donde producen de todo hombres laboriosos venidos de todos los ámbitos del mundo. Pero la misma febrilidad de su progreso ha obligado a improvisar en muchas cosas y podemos afirmar, sin pecar de pesimismo, que la vivienda del pueblo argentino no es, salvo muy escasas excepciones, digna de un país adelantado.

Ya ha llegado el momento de que nos ocupemos de ello, sin desmayar por las dificultades que encontremos; así habremos contribuido a dejar a las generaciones que nos sucedan algo más de lo mucho que con tanto esfuerzo conquistaron para nosotros las que nos han precedido.

W. HYLTON SCOTT.



## ALREDEDOR DE LA C. N. DE C. B.

La Comisión Nacional de Casas Baratas, creada por la ley 9677 para contribuir a resolver el problema de la vivienda popular, ha tomado la oportuna iniciativa de publicar un Boletín informativo, cuyo Nº 2 ha llegado a nuestra mesa de redacción. Pero si el propósito nos parece excelente, no podemos dejar sin comentario un artículo que en el mismo se inserta con la firma de uno de los propios vocales de la Comisión, artículo que contiene conceptos realmente sorprendentes.

No nos interesaría, en realidad, demostrar los evidentes errores en que incurre el articulista, si no se tratara más que de las opiniones de un particular; pero se trata de un miembro de la Comisión, que tiene participación en las directivas que la misma adopta y en esa forma sus errores se convierten en un peligro para el interés público. Es en tal virtud que nos decidimos a rebatirlo.

Empieza diciendo el articulista que "no se debe dotar a la Comisión Nacional de Casas Baratas de recursos extraordinarios; que la Nación no debe concurrir con sumas propias a la realización de los fines que persigue la ley 9677 y que las obras que se realicen deben procurar sus fondos en la propia gestión de la Comisión".

Aquí el miembro de la Comisión, además de olvidar el origen de los fondos de que ahora dispone, da la espalda a la experiencia del mundo entero. Todos los países que han hecho obra práctica — y la llamamos práctica cuando las realizaciones han guardado alguna relación con la magnitud del problema — lo han conseguido mediante la ayuda del estado. Así ha ocurrido en Alemania, donde el gobierno central ha adelantado, a las municipalidades y cooperativas, dinero a un promedio de 3 % y ha llegado a veces a cargar nada más que el 1 %; así se ha hecho en Francia, donde la ley Loucheur permite al gobierno nacional, adelantar dinero a una tasa de interés del 2 %; así se ha hecho en Inglaterra, donde el gobierno ha elegido la forma de subsidios directos; así se ha hecho en Rusia, en virtud de su propia organización económica centralizada en manos del estado; así se está haciendo en los avanzadamente individualistas Estados Unidos, de acuerdo a los planes de la Nira; y así se ha hecho en Viena, cuya Municipalidad ha sacado el dinero necesario para 60,000 casas populares, de rentas generales. Ciertamente se trata en este caso de un gobierno municipal; pero por la población de Viena en relación a la total del país, y por las facultades que tenía su comuna, puede ser considerada su obra como la del gobierno de un estado.

El articulista basa su premisa en "que la Comisión que tiene el rol de una

entidad de carácter social y nunca debe confundirse con característica tan propia con la de una institución de caridad". Parece que el articulista creyera que toda inversión del estado en beneficio de las clases menos pudientes, tiene el carácter denigrante de "caridad". Sería así caridad el seguro de desocupación, el de ancianidad, y los mismos seguros civiles y militares en que el estado carga con una parte o todo el monto necesario a las jubilaciones. Estarían haciendo caridad todos los países de Europa que por razones diversas han debido dictar leyes en beneficio de los habitantes más pobres, cargando el estado con una parte o con toda la carga emergente de las mismas. En un miembro de la C. N. de C. B., tales conceptos son realmente inconcebibles por lo superficiales y pueriles.

La ley 9677 adolece, a nuestro entender, de dos fallas fundamentales que habrá que corregir: primero no haber provisto de fondos en la amplia medida necesaria y segundo haber puesto en manos de una entidad de carácter nacional la construcción de las viviendas. Para explicar este segundo punto de vista, sólo diremos que la experiencia mundial enseña que el estado ha sido en todas partes muy mediocre constructor; es preferible que se limite a proporcionar las sumas necesarias y a crear una entidad que controle la inversión por municipalidades y cooperativas, del dinero que aquél les suministre. Es la función que debería corresponder a la C. N. de C. B. que sería así mucho más eficiente.

Limitar la acción del Gobierno nacional a los magros recursos actuales que ha puesto en manos de la Comisión, podrá tener algún valor experimental, pero no sirve para resolver el problema. Nada mejor que las cifras para probarlo. La Comisión ha construido, en casi 20 años de existencia, alrededor de 500 casas, es decir a razón de 25 por año. Con sólo tener en cuenta que Buenos Aires necesita, por cálculos hechos por diversas personas y en base a diferentes datos, alrededor de 100,000 casas nuevas para obreros y que nada más que la supresión del conventillo demandaría alrededor de 35,000, se puede apreciar el alcance de la ley actual, con sus 25 casas anuales. El mismo articulista dice más adelante "que la Comisión, dentro de muy pocos años, podrá invertir en concepto de obras nuevas, 1.000.000 de pesos anuales, cantidad que aumentará en forma progresiva en lo sucesivo y que permitirá resolver muchas situaciones ligadas a este arduo problema". Y con ese millón de pesos, al precio de \$ 15,000 que es lo que le cuesta cada casa a la Comisión, se podrán construir 65 casas por año! Esta comprobación no disminuye el optimismo del miembro de la Comisión que asegura "que la Comisión ha demostrado de una manera evidente que el problema tiene solución fácil en nuestro país". Nos parece, por el contrario, que lo que se ha probado es que con la actual ley 9677, el problema quedará sin solución indefinidamente.

Pero parecería que el articulista cree más todavía; que sería un peligro que se diera a la Comisión los elementos necesarios para hacer casas en la proporción que se necesita, pues dice: "Los recursos de la Nación aportados en gran escala como contribución a la obra de la Comisión Nacional de Casas Baratas, afectaría profundamente la economía íntima de la ley de organización de esta entidad y por la trascendencia y magnitud de las obras que tendrían que realizarse en términos breves, serían posibles desviaciones que talvez desprestigiaran la tarea hasta ahora cumplida". No se puede pedir una confesión más clara de la poca confianza que tiene en la eficacia de la obra de la Comisión, uno de sus propios miembros.

Nosotros no creemos que sea indispensable que la C. N. de C. B. esté compuesta por personas especializadas en las diversas disciplinas que le atañen: finanzas, legislación, urbanismo, higiene. Pero creemos firmemente que debe estar formada por personas con alto criterio de gobierno, y que tengan la información indispensable en que asentar ese criterio. Pero no es admisible que el P. E. lleve a esos cargos a hombres que, encargados de dar cumplimiento a la ley se conviertan, aunque involuntariamente, en los más eficaces enemigos de los fines que ella persigue.

WALTER HYLTON SCOTT

LA ESCUELITA

Cursos de Arquitectura 1982

Departamento de Análisis Crítico e Histórico

ACTIVIDADES DE SEPTIEMBRE

Ciclo: Arquitectura Argentina 1930 - 1960

- Día 3 La Arquitectura en Córdoba  
César Naselli y Freddy Guidi
- Día 7 Mesa redonda
- Día 14 Informe de avance de los grupos de investigación
- Día 21 La década del '40  
Pancho Liernur
- Día 28 Precisiones en torno a Austral  
Carlos Coire

Ciclo: Instrumentos para la crítica

- Días 10, 27 y 24 Michel Foucault: Historia de la locura en arquitectura.  
Hugo Vezzetti .

ACTIVIDADES DE OCTUBRE

Ciclo: Arquitectura Argentina

- Día 5 La figura de Vivanco  
Eduardo Leston
- Día 12 Debate
- Día 19 La década del '50  
Pancho Liernur
- Día 22 La arquitectura de la Nueva Argentina  
Alberto Petrina
- Día 26 La condición profesional  
Jorge Mele

Ciclo: Instrumentos para la crítica

- Días 1, 8 y 15 Michel Foucault. Historia de la locura en arquitectura  
Hugo Vezzetti

ACTIVIDADES DE NOVIEMBRE

Ciclo: Arquitectura Argentina

- Día 5 1960 El concurso de la Biblioteca Nacional  
Pancho Liernur
- Día 12 1960 Polémica en torno al racionalismo  
Rafael Iglesia
- Día 19 Mesa redonda

Ciclo: Instrumentos para la crítica

- Días 2, 9, 16 y 23 Instrumentos analíticos freudianos  
Regy Serebriany