

El historiador como productor: entrevista a Jorge Francisco Liernur

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 13 de agosto de 2020

The Historian as Producer: Interview to Jorge Francisco Liernur
Ciudad Autónoma of Buenos Aires, August 13th 2020

Eduardo César Gentile y Virginia Bonicatto

Transcripción **Ruth González-Miró**

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

Con una trayectoria nada corriente para un académico, la construcción de Jorge Francisco ("Pancho") Liernur (1946) como intelectual y como figura política en el campo atraviesa más de cinco décadas, desde su ingreso a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1965. En este extenso arco, y avanzando en direcciones diversas, pero a la vez convergentes, se observa en todo momento un irrenunciable compromiso disciplinar. Compromiso que fue construyendo desde sus pasiones: la puesta al día de los instrumentos de análisis histórico y la activa práctica crítica en los planos políticos y culturales en que la Arquitectura se desarrolla. A partir de una inquieta y nunca autocomplaciente búsqueda de respuestas a las crisis que permanentemente erosionan en la disciplina todo Valor, Liernur deja entrever su deseo y voluntad de brindar cada vez nuevos frutos académicos de indudable excelencia, independientemente de cómo estos hayan sido o sean valorados en su tiempo y lugar.

Abstract

An unusual trajectory for an academic, the construction of Jorge Francisco ("Pancho") Liernur (1946) as an intellectual and as a political figure in the field spans more than five decades, since he entered into the Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires in 1965. In this extensive period, he advances in different -but connects- directions showing an inalienable disciplinary commitment at all times. This commitment was built from his passions: the updating of historical analysis' instruments and an active critical practice in the political and cultural fields in which Architecture develops. From a restless and never self-indulgent search for answers to the crises that permanently erode every Value in the discipline, Liernur reveals his desire and his will to offer new academic perspectives of undoubted excellence, which go beyond of how they have been and are valued in their time and place.

Palabras clave: Jorge Francisco Liernur - Historia de la Arquitectura - enseñanza de la Arquitectura - Instituto de Arte Americano - Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos UTDT

Key words: Jorge Francisco Liernur - History of Architecture - Teaching of Architecture - Institute of American Art - School of Architecture and Urban Studies UTDT

Publicado el 18 de diciembre de 2020



GENTILE Y BONICATTO: Como preludeo, –dado que iniciaste tu carrera en la UBA en los años previos a la intervención de 1966– queríamos preguntarte ¿cómo viviste esa universidad que supuestamente era “dorada” y lo que siguió; y qué balance hiciste desde tu propia experiencia?

LIERNUR: Como vos observaste recién, yo entré antes, en el 65. De manera que hice 65 y principio del 66 hasta que fue el golpe y la intervención en la universidad. En ese sentido, yo entré a esa universidad como los tipos que llegan a la última base en el béisbol tirándose con los pies hacia adelante, o esos que los están persiguiendo y pasan debajo de la cortina metálica justo antes de que termine de cerrarse. Disfruté muchísimo del primer año, fue muy formativo, con Alfredo Ibarlucía. Había dos grandes cátedras de Introducción a la Arquitectura, una humanista y la otra más “bolche” (la de Ibarlucía). Cuando yo entré a la Facultad estaba fascinado con el Marx *humanista* de los Manuscritos Económico Filosóficos y con el Engels del *Anti Dühring* de manera que elegí la *bolche*. Al año siguiente me tocó el servicio militar por lo que tenía que ir por la noche, y ya estaba más “bolchevizado”, más interesado por la política, de manera que me anoté en una cátedra que era la más de izquierda que había y la mejor en ese turno, según yo creía. En realidad, el titular era Wladimiro Acosta –a quien no vi nunca– pero estaba a cargo de Mario Soto. Ahí transcurrió, en un clima bastante caótico, el inicio del año; nada más. La cátedra no tenía la misma consistencia pedagógica –que sí tenía y muy fuerte– el taller introductorio que hacía Ibarlucía y eso me separó de alguna manera del lugar donde estaba “la papa”. Y “la papa”, en términos de arquitectura, estaba en el taller de [Juan Manuel] Borthagaray que funcionaba por la mañana, no en el de Soto. En el taller de Borthagaray estaban [Justo] Solsona, [Rafael] Viñoly... y el otro taller que también era muy prestigioso, a la mañana –y eso era una diferencia–, era el taller de Odilia Suárez donde estaba [Horacio] Baliero, por ejemplo. Había otros, [Alfredo] Casares, [Eduardo] Ellis... pero eran *humanistas* católicos. Visto desde mi lado, más a la derecha. Y ahí se cortó esa experiencia de manera que ese contacto para mí fue muy limitado. Después vino la “noche de los bastones largos”.

Sí pasó algo que, en términos de la pregunta que vos hacías, quizás tiene sentido como antecedente. Y es que, por fuera de la Facultad, la izquierda convocó a una especie de experiencia alternativa que se llamaba *Centro de Estudios del Hábitat*. Una de las personas que lo dirigía era Marcos Winograd y se hacían cursos y cosas por el estilo. Se trató de mantener un cierto clima parecido al de la Facultad, con figuras de izquierda como [Francisco] García Vázquez, Ibarlucía... No recuerdo que haya durado, pero para mí fue, si se quiere, una especie de antecedente de lo que después fue La Escuelita.

Así que esa es mi relación con esa universidad: la rocé apenas. Fue muy entusiasmante pero lo que quise decir es que, en parte, para mí también todo eso siempre fue medio mítico. Los que se supone que vivieron esa universidad “dorada” fueron los que estuvieron en esos otros talleres, no tanto en el taller de Soto y Acosta.

GENTILE Y BONICATTO: ¿tuviste una experiencia docente inmediatamente después?

LIERNUR: No, porque como dije en el 66 yo hice el servicio militar. Me tenía que levantar a las cinco de la mañana e iba a clase por la noche. Dormía todo el tiempo en los colectivos. Así que hice dos materias, las más pesadas, pero dos materias nada más. Y después empezó el baile más fuerte durante la dictadura y la militancia, de manera que yo repartía mi tiempo entre ganarme la vida (porque tenía que trabajar), la militancia e ir dando las materias de la Facultad. Creo que fue en el 70 o 71 que yo empecé con actividades docentes en La Plata.

GENTILE Y BONICATTO: A La Plata, ¿te trajo [Raúl González] Capdevila?

LIERNUR: No, [el origen de la llegada] a La Plata fue doble: por un lado, yo había hecho una relación muy fuerte con mi ayudante en ese segundo año que comenté de Acosta y Soto. Se llamaba José Kuperszmit, era asistente de Soto y me invitó a ir con él a la cátedra. Y por otro, Alberto Sato me invitó a la cátedra de Capdevila. (Por entonces Sato estaba casado con Beatriz Sarlo, con quien también iniciamos una amistad y una comunidad de enfoques que explica su posterior presencia en La Escuelita). Yo además era dibujante de José, quien en ese momento subalquilaba un lugar en el estudio de Soto, lo cual debe haber contribuido a mi ingreso a su cátedra. Mario era una persona estupenda.

GENTILE Y BONICATTO: En La Plata, Kuperszmit estaba en la cátedra de Juan Carlos López...

LIERNUR: No exactamente. Cuando a Soto lo pusieron preso, tres de sus asistentes formaron el taller que llamaron KEL, (Kuperszmit - Estrin - López). Y, como consecuencia de las divisiones políticas de ese momento, de ahí surgió el taller de López. López militaba en el Partido Comunista Revolucionario y yo también, de modo que obviamente estaba con él. Pero no entré a dedo: para elegir a los asistentes se organizó un concurso y yo fui uno de los que lo ganó. Mientras tanto trabajé un par de años con Capdevila en Historia. En el 73 me casé con Bimba Bonardo y en el 74 nos fuimos a Italia.

GENTILE Y BONICATTO: El proceso, que tuvo lugar aquellos años tanto en Argentina como fuera del país y que historiográficamente se considera como la pérdida de lo que llamaríamos identidad o especificidad disciplinar, ¿lo viviste como tal o es un mito esa pérdida de identidad disciplinar?

LIERNUR: Yo al menos lo viví así. Precisamente era algo que a mí me tensionaba mucho porque me gustaba mucho la arquitectura. A muchos de los compañeros de militancia, en realidad, no les interesaba nada la arquitectura o les interesaba muy poco. Aunque después varios de ellos finalmente trabajaron como arquitectos, mi impresión es que la Arquitectura no les interesaba como disciplina, como al final yo entendí que era de lo que se trataba, sino más bien como profesión. Y a mí siempre me interesaron las dos cosas: quería hacer concursos, quería trabajar, quería proyectar... pero también "hacer la Revolución". Por eso yo estaba muy perdido en ese sentido. Por ejemplo, cuando "enganché" a Soto, él propuso revisar a Le Corbusier y empezar a reestudiar los tomos de la *Obra Completa* simplemente poniéndose a mirarlos con un poco más de atención. Y todos estábamos sorprendidos de encontrar al Le Corbusier de las casas blancas de los años 20 porque contradecía mucho la idea que en ese momento en la Argentina se tenía de su obra. Pero a Soto lo metieron preso y esa experiencia se terminó enseguida. De manera que yo seguía "pedaleando en el aire", porque en la Facultad de Arquitectura no había modelos que a mí me interesaran. En buena medida por sectario y e ignorante, porque no es que no los hubiera. Todavía en la Facultad de Buenos Aires había figuras interesantes, como por ejemplo, Pancho Rossi, Casares, o el propio [Alberto] Prebisch (a quien que yo le arme "despelotes" sin tener la menor idea de quién había sido). Así que, en parte por ignorancia, en parte porque la Facultad efectivamente estaba bastante diezmada porque los arquitectos más prestigiosos estaban afuera, era muy difícil encontrar un anclaje. Incluso desde el punto de vista teórico. Así que yo estaba muy desorientado, sin saber cómo coser ambas cosas. En ese sentido, respondiendo más directamente a tu pregunta, sí, era un momento de desdibujamiento del sentido de la disciplina y se postulaba así. Incluso para los militantes, la cuestión de si se trataba de solo dedicarse a las obras, o si había que ir a militar a las villas, o incluso, para algunos,

hacer las trincheras como en Vietnam. La pregunta era cómo usar la “técnica” de la Arquitectura como un “arma”, según nos lo había señalado el Che en su discurso de 1963, en el primer Encuentro Internacional de Estudiantes de Arquitectura de La Habana. Si te interesaba verdaderamente la Arquitectura no sabías de dónde agarrarte. Después descubrí que en realidad había respuestas que se estaban gestando, pero yo acá no las sabía. Habían sido como ensordinadas, se había generado un vacío muy grande que no necesariamente se produjo en todos lados.

GENTILE Y BONICATTO: Por ejemplo, ¿cuándo te enteraste que existía el IAUS?

LIERNUR: Para mí el IAUS recién apareció en el contexto de *La Escuelita*, aunque había conocido los experimentos neoyorkinos de ese momento en Italia. Pero incluso del IUAV creo que fui consciente recién cuando estuve en Italia. Pero mi ignorancia no se limitaba al IUAV, sino que no tenía idea de la cultura arquitectónica italiana... en Argentina se ignoraba completamente la cultura arquitectónica italiana. A mediados de los 70 se seguía mirando el Team X o los metabolistas japoneses o nos delirábamos con Archigram.

GENTILE Y BONICATTO: La revista *Summa* publicaba cosas en ese momento...

LIERNUR: Sí, pero para mí, en mi universo, no existía. En ese universo en el que yo me movía la gente no se copiaba de los italianos, se copiaban de los ingleses. Y te diría que ni siquiera de los norteamericanos. Siempre fue así, me parece, la ignorancia de lo que pasaba en el debate en general... la formación fue terrible en esos años. O al menos esa era mi percepción desde mi propia ignorancia. Era todo visto muy superficialmente. Sí había cosas que llegaban por ejemplo de España, te enterabas por los *Cuadernos Summa Nueva Visión*. Pero era todo como muy sumario, en definitiva (por algo tenían que existir los *Cuadernos*, era porque la gente no leía las revistas). Entonces llegaban “píldoras”, pero no es lo mismo que cuando uno “está al día”, como se suele decir. Se digerían, de manera muy desordenada, cosas que “goteaban” de ese ámbito, pero no era una relación directa. La verdad es que era muy caótico en el sentido de muy disperso, muy... sin estructura. Y creo que en ese sentido la intervención de la universidad fue algo muy importante porque había pocas posibilidades de relación directa con los “maestros”.

GENTILE Y BONICATTO: ¿Y el caso por ejemplo de los TANAPO, tenían que ver o no con la disolución disciplinar? ¿Qué rol jugó Solsona allí?

LIERNUR: Primero debo decir que yo no estaba en la FADU cuando funcionó el TANAPO. De todos modos creo que menos. Porque mucha gente que compuso el TANAPO, me da la impresión, aunque yo estaba fuera de eso, que venían de lo que yo llamé “la derecha”, o sea, el peronismo, el *jotapecismo* que fue el corazón de la TANAPO, venían de Ellis, de Casares, del humanismo católico... en ese sentido tenían una formación mejor porque no habían estado tan sometidos a la ideología “disolvente” marxista comunista [risas]. Varios, como [Jorge] Moscato o [Rodolfo] Sorondo y creo que también Jorge Hampton venían de ahí. Y ahí se juntó con eso gente quizás más cercana al PC, como Solsona, que eran los que *ponían el lápiz*, por así decirlo, bajo la dirección de los “comisarios” políticos.

GENTILE Y BONICATTO: ¿Solsona tenía un paradero político en ese momento o era transpolítico, es decir, se movía por fuera?

LIERNUR: Me parece que siempre se movió afuera. Creo que siempre priorizó lo que era más conveniente para su construcción profesional. Creo que honestamente le interesaba

la docencia, y no me parece que fuera un militante político más allá de que fue consejero o secretario académico en algún momento en la universidad. No era apolítico pero la política no era el eje de su conducta.

Y en La Plata mi vivencia fue todavía mucho más radical. Incluso en la cátedra de Capdevila había un comisario político, un pobre muchacho que mataron después, en la época del Proceso.

Pero en cuanto a la pregunta inicial, la universidad previa al '66 para mí no fue ningún modelo.

GENTILE Y BONICATTO: En tu estadía italiana, además de estar vinculado al *Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV)*, estuviste ligado al tema proyectual, ¿ahí encontraste justamente esto que se había perdido en la Argentina, la especificidad?

LIERNUR: Sí, sí, absolutamente. Me reventó la cabeza porque desde que llegué fui descubriendo varias cosas inesperadas. Una fue encontrar a Paolo Portoghesi para quien trabajé en varios proyectos. Paolo era alguien que claramente intentaba fusionar su actividad como historiador con su práctica arquitectónica, lo que acá no existía. Eso fue un golpe. Después, por ejemplo, me sorprendió el intento de un grupo llamado GRAU, *Gruppo Romano Architetti Urbanisti*, muy importante en la cultura de los 70 en Italia. Eran una especie de kahnianos italianos, una especie de Kahn multiplicado por Roma. Y a la vez eran muy marxistas, muy duros. Que esa fusión pudiera existir, era muy sorprendente. De todas maneras, en tanto modelo yo nunca entendí muy bien el IUAV... (creo que sigo sin entenderlo). Pero era sin duda una referencia importante, que en ese momento concentraba la crema de la arquitectura de Italia. Y ahí empezaron a aparecer para mí Aymonino, Scarpa, Gregotti, Rossi y un montón de otras cosas. Pero, sobre todo, en el camino que para mí ya había abierto Tafuri, comprobé que muchos estaban trabajando en la posibilidad de que hubiera una relación entre la ideología y la disciplina arquitectónica, que no eran dos cosas diferentes.

GENTILE Y BONICATTO: ¿Cómo te fuiste enterando de la creación de *La Escuelita*? Porque vos volviste a la Argentina a comienzos del '77, justamente el año en que *La Escuelita* comenzó a funcionar...

LIERNUR: Sí. Yo apenas llegué me reconecté con Ernesto Katzenstein.

GENTILE Y BONICATTO: ¿De cuándo y dónde venía tu contacto con Ernesto?

LIERNUR: Creo que fue en el '72, cuando tuve la enorme suerte de haber leído Tafuri por un lado y, de haber conocido a Bucho [Horacio] Baliero, a Ernesto y a la "Negra" [Carmen] Córdova, por el otro. José Kuperszmit también le alquiló el estudio a Baliero –la antigua casa que estaba en el pasaje Schiaffino que había sido la sede de OAM [Organización de Arquitectura Moderna]– y como yo entonces "iba en la mochila" de José, los conocí. Como siempre ocurría con Baliero, te seducía y te enamoraba absolutamente. En Baliero encontré la contracara o más bien la cara que completaba: en Tafuri había alguien que pensaba y miraba la arquitectura desde una teoría (que yo creía que era marxista) y en Baliero, un arquitecto que practicaba arquitectura que era –o yo creía que era– marxista y que a mí me parecía muy bueno. Ernesto Katzenstein, a su vez era, muy culto, no el típico arquitecto que no leía nada, que no estudiaba, que no conocía la historia de la arquitectura. Las conversaciones con ellos iban desde Petorutti con quien Bucho había estudiado pintura, hasta Brecht o Proust, cuya *Recherche* Ernesto conocía de memoria,

pasando por las anécdotas de *la Negra* con su primo *el Che* e incluyendo momentos como una inolvidable “lección” que Baliero me dio una noche sobre la relación entre una sonata de Mozart y el disco de Troilo y Grella. Mantuve correspondencia con ellos y cuando volví, ante mi desconcierto, mi soledad y mi desesperación, Ernesto me preguntó si no me interesaba participar. Así que fui a las reuniones que se empezaron a hacer en los primeros meses del 77 para armar *La Escuelita*.

GENTILE Y BONICATTO: Estuviste, más o menos, 3 años fuera del país ¿entonces te carteabas con esta gente o estabas aislado?

LIERNUR: Me carteaba con *Bucho* y con Ernesto.

GENTILE Y BONICATTO: ¿Y con *Jujo* [Justo Solsona] no?

LIERNUR: No, es que a *Jujo* no lo conocía personalmente. Las únicas “estrellas” que yo conocía en ese momento, antes de irnos a Italia, eran los que acabo de nombrar: Ernesto, *Bucho*, y *la Negra*, Borthagaray con quien trabajé en algún concurso y Soto. A Solsona lo había visto solamente en una situación social. Estábamos en el Tigre, con *Cacho Korn*, *Pirincho* (Ignacio) Lopatin... y fuimos a una isla donde estaba Solsona, a quien yo admiraba como [lo hacía] cualquiera de mi generación. Me fascinaba ese número “negro” de *Summa*,¹... todo el mundo (y yo también) se copiaba los dibujos (después descubrí que la mayoría no eran de Solsona ni de Viñoly sino de [Alejandro] Vázquez Mansilla) pero era una arquitectura muy atractiva. Yo a su vez tenía críticas (imagínate... críticas entre comillas) pero ese día, después de que me fui me di cuenta de que no había podido decirle nada, estaba simplemente anonadado por haberlo conocido. Y me dije para mí mismo: un día voy a poder decirle lo que pienso sobre su trabajo. Cuando volví lo hice... Ese fue el único contacto. Después vino lo de *La Escuelita* y ahí sí, trabamos la relación que se mantiene.

GENTILE Y BONICATTO: Vos le dijiste “todo lo pensabas” a Solsona cuando escribiste ese famoso texto en forma de carta publicado en *Summa*²...

LIERNUR: Sí. Para mí fue una enorme satisfacción personal poder decir, ¡aquí está, esto es lo que pienso! Pero me costó unos cuantos años.

GENTILE Y BONICATTO: No es por endulzarte, pero esa carta es una pieza maestra de crítica arquitectónica.

LIERNUR: No lo sé, pero me costó no dormir varios días (risas). Como estábamos en *La Escuelita*, me decía a mí mismo, “el Petiso” me va a matar, ¿por qué hice esto? Pero yo creo que “el Petiso” en realidad no sólo no me mató esa vez, sino que esa actitud de ir de frente cimentó una muy buena relación, porque él pudo saber de este modo que mi actitud era franca y sin ocultamientos.

GENTILE Y BONICATTO: ¿Ahí fue cuando te contrata para el libro *naranja*³?

LIERNUR: No, el libro fue un poco antes.

GENTILE Y BONICATTO: La decisión deliberada de traducir el lenguaje gráfico de los originales a lo que era el paradigma gráfico más rossiano, más abstracto, más objetual de entonces, ¿fue tuya o de *Jujo*?

LIERNUR: Creo que fue una propuesta mía para tratar de homogeneizar la imagen de la obra, para que no quedara todo muy desparejo. Y quizás también subyacía la idea de *aggiornar* la manera de mostrarla en relación al número “negro” de *Summa*.

GENTILE Y BONICATTO: ¿En *La Escuelita* te vinculaste con Tony [Antonio Diaz]? Porque aún no lo nombraste.

LIERNUR: A Tony tampoco lo conocía personalmente. Fue en *La Escuelita*.

GENTILE Y BONICATTO: Pasado el entusiasmo inicial de la experiencia de *La Escuelita*... es una pregunta compleja, pero si tuvieras que hacer un balance de lo que fue esa operación de recorte, (criticada como *formalista* por gente como Molina y Vedia, Rafael Iglesia o el propio Ramón Gutiérrez) ¿te parece que ese recorte fue correcto y necesario?

LIERNUR: Son varias cosas que se superponen en la pregunta que planteas. Primero me parece que es una versión reductiva de *La Escuelita* el pensar que fue eso. No lo digo por estar yo hablando acá, sino que me parece que es una evidencia histórica. *La Escuelita* fue eso, pero no solamente, también fue lo que hicimos nosotros. De hecho, esa reducción fue algo que me hizo enojar muchísimo en el documental que hicieron en el Consejo Profesional. Después de todo lo que incluso les expliqué en una entrevista previa que afortunadamente después subieron a la red, reducir a eso... de nuevo hacer pasar por ese lado la imagen de que el proyecto, etc... . Todo totalmente deformado. Y sobre todo ese tema, mostrar una experiencia en la cual no habría habido teoría. Y no fue así.

Y sobre el peso, yo creo que fue importante para intentar salvar ese salto que supuso “todo es política” en el periodo previo. Con todos los defectos, y la parcialidad... pero me parece que fue importante. Y también porque tuvo un rol sociocultural, de isla, de recuperar el aliento, de romper el aislamiento... ese tipo de cosas que también fueron importantes.

En cuanto a la disciplina siempre me pregunto, también en cuanto a mi propio trabajo, cuánto incide lo que uno hace. O si uno no es más que parte de una corriente que ya se está transformando. Entonces, cuánto *La Escuelita* tuvo que ver con una vuelta de página respecto de la arquitectura en la Argentina o cuánto en realidad esa vuelta de página estaba siendo producida por el debate internacional (me refiero al posmodernismo). Sin duda, después sí tuvieron efectos, pero efectos parciales, en el ámbito proyectual, las cosas que de ahí salieron. Sobre todo, lo de Tony, me parece.

Por otra parte en cuanto a mi propia propuesta proyectual en *La Escuelita* por supuesto que era conscientemente formalista: yo pensaba que durante la Dictadura solo cabía el silencio semántico, y que todo intento de dar contenido a la forma estaba contaminado por las distorsiones que imponía la propia Dictadura y más en general por la “ideología” en términos de Tafuri. Y ese era uno de mis principales diferencias con Tony.

GENTILE Y BONICATTO: En ese momento parece que había como tres bandas que nunca se podían superponer: por un lado, la militancia, por otro el profesionalismo acrítico y en tercer lugar, esta cuña que es *La Escuelita* y que tiene que ver con la recuperación de la disciplina. Pero también fueron compartimentos estancos, porque al mismo tiempo, en *La Escuelita* hubo *cero militancia* (porque estaba vedada) y *cero profesionalismo* (por lo que implicaba). Ahí se olvidaba también la cuestión del habitar o del hábitat que proponían, como decías vos, Winograd y compañía, que estaba un poco asordinada.

LIERNUR: Fueron distintos espacios, pero sin duda *La Escuelita* recicló, por decirlo así, componentes anteriores y nuevos, en algo que después tuvo consecuencias inmediatamente de recuperada la democracia. Es como si ahí se hubieran consolidado, creado cuadros que después fueron muy importantes cuando se recuperó la democracia y se reorganizó la universidad y que fueron protagónicos en la construcción de esa universidad post dictadura. Y eso no es poco. Aun con todos sus defectos y sus inconvenientes. Pero me parece que mirado desde acá tuvo un rol formativo de construcción de cuadros. Entender a Solsona era también la presencia de [Edgardo] Minond, la presencia de [Sandro] Borghini, el taller de Tony... gente que había pasado por *La Escuelita*. Y a su vez algunos otros que tuvieron roles en otros lados, como por ejemplo [Jorge] Feferbaum. Por lo menos en el caso de Buenos Aires. Así que yo creo que sí tuvo ese rol, no sé si se puede decir bien o mal, pero que existió. Y después sin duda todo lo que pasó en Historia también, obviamente: el Instituto de Arte Americano, la cátedra de [Jorge] Mele... todo eso vino de ahí.

GENTILE Y BONICATTO: Ahora, cuando llegamos al momento en que vos empezaste a elaborar la idea de armar el *Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea...* a pesar de todos estos aportes que contabas, estos cuadros que se formaron en la UBA, terminaste teniendo una cierta decepción del curso que había tomado la enseñanza en la UBA. Decepción que te llevó a decir, hay que salirse de aquí. Obviamente la Universidad Torcuato Di Tella no fue algo oportunista de tu parte, sino que encontraste un espacio para hacer algo que en la UBA no podía tener lugar.

LIERNUR: Fue una gran oportunidad que al volver de Alemania, donde había estado con una beca en 1984-85, me propusieran hacerme cargo del Instituto de Arte Americano de la UBA. Creo que los jóvenes de Franja Morada y Carmen Córdova incidieron en que Borthagaray me designara. También había tenido un encuentro con [Berardo] Dujovne en Frankfurt; así que deben de haber sido distintos factores. La cuestión es que el Instituto fue importante pero realmente empezaron a haber muchas dificultades. Para mí fue un golpe muy fuerte en relación con Borthagaray el momento en que aceptó la creación de un centro que puso a cargo de Roberto Fernández llamado *Centro Amancio Williams*.

Había tenido una reunión de bienvenida con Borthagaray donde me había dicho que me hiciera cargo del Instituto con todas las cosas que yo quería hacer, pero además me dio la siguiente imagen: "pensá que vos entrás en un jardín para plantar tus plantas, pero no lo hagas pisoteando todo lo que ya está plantado". Yo entendí lo que me quería decir, entonces no iba a entrar con el hacha haciendo una masacre, lo que por otra parte no es mi estilo. De todas maneras, apenas asumí, organicé una reunión y empecé diciendo: "tengo que comunicarles que aunque "parece" que yo soy el director del Instituto de Arte Americano, en realidad no lo soy, y no puedo serlo de verdad porque no me puedo comparar con Mario J. Buschiazzo. Del mismo modo todo esto es un simulacro de IAA. Así como de la misma manera, ustedes tampoco son investigadores, yo "hago" de director y ustedes "hacen" que son investigadores, pero no lo son". Y (entre risas) de ahí en adelante me gané el "aprecio" de todos mis colegas, sobre todo de los que no me conocían. Pero era la verdad, quienes nos dedicábamos profesionalmente a la investigación era porque nos pagaba el CONICET, pero no porque éramos investigadores del Instituto. Y en consecuencia era todo muy amateur, no había rigor académico en lo que se venía haciendo. Por eso empecé a actuar como para que la propia dinámica fuera separando las aguas. Una cosa fundamental fueron los *Seminarios*, donde hacíamos una reunión por mes e íbamos discutiendo los trabajos que iba haciendo cada uno. Y donde, para variar, éramos feroces (porque nunca fuimos otra cosa), feroces con nosotros mismos y con todos. Con lo cual empezó a *correr sangre* y mucha gente empezó a no soportarlo

y a renunciar. La otra cuestión fundamental fue el esfuerzo de institucionalización porque desde mediados de los setenta el IAA había venido deteriorándose al punto que había perdido incluso el nombre. Para eso reeditamos los *Anales*, reestablecimos relaciones con otras instituciones, creamos un Centro de Arqueología Urbana, contratamos una bibliotecaria, redactamos y aprobamos un nuevo Estatuto para darle autonomía en relación con las autoridades políticas, y otras cosas por el estilo.

Entretanto volví a Alemania por un par de meses, y a mi regreso me encontré con que Borthagaray había creado el Centro Williams, el cual había recibido a varios de quienes habían ido dejando el IAA bajo la presión de la búsqueda de rigor académico. De manera que hablé con Borthagaray y le dije que eso estaba mal. Me había parecido correcto separar los estudios de preservación de los de Historia creando un Centro autónomo del IAA con ese objetivo, pero según el Estatuto Académico y la dinámica de la FADU, el lugar destinado a hacer investigación en historia de la arquitectura era el Instituto de Arte Americano, y no tenía sentido superponer otra institución dispersando los escasos recursos con que se contaba. Por eso presenté una moción al Consejo Académico para que el Centro Williams dejara de estar en el área de investigación de historia y pasara en todo caso al área de proyectos, cosa que ocurrió. Pero eso a mí me afectó mucho.

En esas condiciones, en el 95 me encargaron en la Di Tella hacer un programa para una carrera de arquitectura. En el 96 me invitaron por primera vez a Harvard. Cuando estaba por volver había cambiado el decanato, Dujovne había reemplazado a Carmen Córdoba. El que Carmen tuviese que renunciar me puso muy mal. Yo había hecho campaña contra ella, a favor de Solsona y Tony, porque creía que debía ser decano Tony, pero en el momento en que le hicieron el golpe, yo la apoyé. Pero una vez que había sido elegida me parecía una locura que a un decano le obliguen a renunciar. Yo me había ido por un cuatrimestre con licencia que me había otorgado el Consejo Académico, y días antes de mi regreso, me enteré de que junto con otros diez o doce profesores interinos y con dedicación exclusiva, me habían pasado a dedicación a tiempo parcial. Y era porque la nueva administración sostenía que había profesores "ñoquis" entre los interinos, por lo que se había tomado esa medida mientras se investigaba el tema. De manera que yo estaba sospechado de "ñoqui". Me sentí realmente insultado.

Justo además en ese momento se hizo el encuentro *Anybody* en Buenos Aires, para lo cual yo había contribuido a la organización y cuyo resultado había sido muy exitoso. De manera que, confiado en esa experiencia que había sido bastante compleja, pensé en montar en la Di Tella un espacio alternativo y les propuse hacerlo juntos a Mario Goldman, quien había tenido un rol fundamental con Jorge Sarquis en el armado de aquel encuentro. Así le propusimos a [Gerardo] della Paolera comenzar a desarrollar actividades vinculadas a la Arquitectura en la Universidad antes que se iniciase la carrera. Y así como Mario había conseguido el financiamiento para hacer el *Anybody*, nosotros propusimos conseguir por nuestra cuenta el financiamiento para las actividades al tiempo que la Universidad se hacía cargo de la estructura fija. Y empezamos las actividades en la sede de la UTDT en la calle Miñones.

A todo esto, yo ya había armado el concurso para la designación de un director del Instituto de Arte Americano según las normas de su nuevo Estatuto, al cual no me presenté. Como dije antes pensaba que el director no podía ser designado por cada Decano, ya que eso supondría vincular la investigación directamente a la política. La investigación tiene su propia dinámica, sus propios tiempos. Un plan serio de investigación es de 5, 10 años por lo que tiene que haber una estructura que se autosostenga. Ganó el concurso Alberto de Paula y yo pasé a ser investigador raso con medio tiempo.

Mantuve en la UBA la sede de investigación para el CONICET (donde había ingresado a mi regreso de Alemania) y la cátedra de Estudios Latinoamericanos. Y separé, para mi cabeza y por cuestiones de ética, lo que tenía que ver con América Latina en la UBA y en la Di Tella todo el resto. Tras algunos desencuentros más, dije basta y me quedé en la Di Tella.

GENTILE Y BONICATTO: En este contexto en el que se empieza a gestar, si bien habías armado el programa previamente, lo que después inició como el posgrado que después devino en maestría ¿qué peso tenía la experiencia de La Escuelita en la construcción de esto que era una experiencia alternativa a la de la UBA?

LIERNUR: Me parece que en definitiva el Centro de Estudios del Hábitat, la Escuelita, el CESCA [Centro de Estudios Sociedad Central de Arquitectos] (del cual no hablamos pero que vino después) y el "Club de los 40".

Cuando volví de Alemania intentamos hacer con Sandro Borghini, Edgardo Minond y Pablo Pschepiurca una especie de *Escuelita* que también se llamaba CEAC, *Centro de Estudios de Arquitectura y Ciudad*, que intentaba también ser un espacio alternativo. Porque en realidad pensaba que había sido un error dismantelar la *Escuelita*. En definitiva, era una visión muy "estatista", una visión de que todo tiene que ser el Estado. Y yo pensaba, y lo sigo pensando, que en buena medida la derrota de la Dictadura había tenido que ver con la capacidad de la sociedad civil de generar espacios *per se* con autonomía del Estado. El Estado tiene una lógica que es distinta de la sociedad civil y de sus organizaciones. Cuando armamos aquel CEAC, lo hicimos con esa idea de mantener un ámbito diferente que, por ser distinto, era un aporte. No se trataba de "o", sino de "y"; de hecho, en ese momento Sandro, Minond, yo mismo y Pablo más esporádicamente trabajábamos también en la UBA.

Así que todos esos antecedentes tenían que ver. Sobre todo, la experiencia de plantearse cosas alternativas. Una cosa que a mí me atrajo de la Di Tella –habiendo fracasado, si querés, trabajando dentro de la Facultad de arquitectura de la universidad pública–, es que para mí era una alternativa. En el sentido de que si, tanto sea como Consejero Directivo o como director del Instituto, no había podido modificar algo desde adentro porque se trataba de una institución muy grande, con unas lógicas muy resistentes a cambios sustantivos, probablemente desde afuera quizás podría hacer cosas que después impactaran como referencia. Así que esa sensación, que venía de *La Escuelita*, probablemente haya sido inspiradora.

De todos modos, la primera propuesta yo no la generé, sino que la generó Gerardo della Paolera, quien me invitó a hacer ese plan. Aunque en realidad la relación con él no fue directa: nos presentó Horacio Pozzo, un arquitecto que había trabajado en *Summa*, donde nos habíamos conocido. Fue con Horacio con quien diagramamos el primer plan para la carrera.

Lo que quería comentar respecto de ese plan, es que por suerte tuvo oposición de distintos tipos. Tuvo informes positivos en algunos aspectos y problemáticos en otros. Los planes se presentan y tienen que ser examinados por distintas instituciones (por un lado, la resolución del consejo profesional y, por otro, la de una institución par pública, que fue La Plata [la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata]).

El *Centro de Arquitectura Contemporánea* (CEAC), que dio origen después a la maestría se creó en el '96 (era una caja, un continente). La carrera de grado empezó en el 2007.

GENTILE Y BONICATTO: La carrera de grado, ¿cómo la perfilaste? Porque viéndola por arriba parece que rompiste lazos con la Historia, mientras que la Escuelita sí los tenía. Era una época en la que o llevabas la mochila histórica o no eras arquitecto y, en cambio, la postura que tomó la Escuela de Arquitectura de Universidad Torcuato Di Tella es más bien ahistórica.

LIERNUR: No, y por eso antes de contestar a tu pregunta, hay una cosa anterior que me parece importante tener en cuenta. Trabajamos mucho con Horacio para armarla, y para eso conseguimos planes de distintas Escuelas del mundo que nos parecían interesantes. Lo cual fue bastante complicado porque en el 95 no había correo electrónico ni pdf ni nada de eso. Escribíamos cartas y nos mandaban sus *brochures*. El plan tenía un corazón. Lo que yo en ese momento pensaba, tras hacer una especie de diagnóstico, era que había una serie de conocimientos que debían ser impartidos, que son el núcleo básico de la formación de alguien que tiene que ver con la Arquitectura. Pero después había (y siguen existiendo) distintos tipos de prácticas: gente que se dedica a la historia, a la teoría, gente que se dedica más a la construcción, a la gestión, a los negocios, al proyecto... en ese momento pensaba que era absurdo que la Facultad formase por igual a todos como proyectistas cuando después, en la realidad del ejercicio profesional, no es así. Entonces, nuestro plan tenía una especie de ciclo básico de tres años en el que se aprenderían esas nociones básicas que cualquiera que entre en el ámbito de la acción referido a la arquitectura tiene que saber. Y que, en todo caso, después había dos años más donde te orientabas hacia una de las ramas.

Afortunadamente el plan no fue aceptado. Por distintos motivos se dilató mucho el proceso hasta que al final resolvimos presentar uno nuevo varios años después, en el 2001, cuando hubo un cambio de rector y se retomó la idea. Yo había aprendido de ese primer intento que era muy idealista, no era sustentable en una institución tan pequeña.

El proceso tiene más que ver con lo que mencionaban anteriormente: en la medida en que fuimos desarrollando actividades libres con el Centro de Estudios, fuimos viendo que algunas podrían consolidarse como Programas, y más tarde como Maestrías. Solo once años después de haber iniciado el CEAC comenzamos a poner en práctica un programa nuevo para la carrera de arquitectura. Lo que pasó en el ínterin es que el curso del proceso se invirtió, y en vez de empezar por la carrera de grado y después armar las estructuras de posgrado, empezamos al revés. Fue una buena decisión, de alguna manera determinada por la vida, o por una combinación de factores, y creo que fue determinante en que no fracasó, en que de entrada la carrera se pudo colocar con un perfil. ¿Por qué una familia iba a elegir algo que empezaba en un contexto que era de economistas y pago, tan cerca de una universidad pública gratuita de prestigio? Yo creo que uno de los factores que permitió que eso pasara fue el hecho de que a lo largo de esos once años fue consolidándose la idea de que en la Di Tella estaban pasando cosas interesantes en relación con la Arquitectura.

Me importa destacar esto, porque la Carrera y la Escuela no partieron de cero. Entre 1996 y 2007 había pasado de todo. Por ejemplo, a partir de los debates a que habíamos asistido en los *Anybody* (de los que participaban Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Arata Isozaki, Greg Lynn y Alejandro Zaera Polo entre otros) organizamos ya en 1997 un taller de trabajo con instrumentos paramétricos. En este campo en el 99, si la memoria no me falla, invitamos al estudio Reiser-Umemoto, pero también hicimos talleres que tenían que ver con nuevos usos arquitectónicos de materiales, como el aluminio o la madera, y por supuesto que en Historia organizamos eventos muy importantes como el de repensamiento del Renacimiento del que participaron figuras como James Ackermann y Christine Smith, pero también hicimos jornadas internacionales como la

que organizamos con UNESCO sobre la Cultura Arquitectónica en torno al 1900, o sobre el tema de la vivienda, de las que participaron desde el holandés Rients Dijkstra hasta el español Víctor Pérez Escolano.

La primera actividad que se consolidó fue economía urbana (era obvio, teníamos potencial de prestigio para sostener economía urbana). Después, fue historia y después fueron los programas (arquitectura y tecnología, paisaje, preservación...). Fueron una serie de programas que se transformaron después en posgrados (sobre todo economía urbana e historia) que armaron un colchón de base que permitió que después se iniciara la carrera. En el momento en el que inició la carrera, la Di Tella ya no era sólo ciencias sociales, etc. sino que había un ruido de fondo de que pasaban cosas de arquitectura ahí.

Pero como todavía queríamos contar con mayor información convocamos a un grupo de Escuelas relativamente pequeñas o al menos marginales respecto de sus propias realidades para intercambiar ideas acerca de cómo encarar la enseñanza de la arquitectura en esas condiciones. La primera reunión la hicimos en Buenos Aires y participaron la Escuela de la Universidad Santa María de Chile, la de la Universidad de Melbourne de Australia, el Politécnico de Mendrisio de Suiza y la pequeña Facultad de Arquitectura y Estudios Ambientales de la Universidad del Diseño de Costa Rica. Y esa conversación iniciada en Buenos Aires continuó en los años siguientes, tanto en Costa Rica como en Mendrisio, en cada caso con diferentes actores.

Para armar el plan del 2001 el tema era que teníamos un margen muy pequeño. Porque lo que había pasado en el medio fue la Ley Universitaria. Hasta ese momento no existía un requerimiento constitucional o legal en Argentina que condicionara el programa de la carrera y, a mi modo de ver, esa Ley fue interpretada de manera absurda, primero por los decanos de las Facultades públicas y después por los de las privadas. Lo que establecía la Ley Universitaria era que tenían que ser auditadas aquellas carreras que implicaran responsabilidades civiles. Pero en vez de limitarse a reglamentar y auditar el dictado de aquellos aspectos de la carrera de arquitectura que conllevaban ese tipo de responsabilidades, lo que hicieron los decanos fue armar un sistema de evaluación de toda la carrera de Arquitectura, desde cómo se debe enseñar la historia, hasta cómo se aprende a proyectar, determinando el número de horas obligatorias para cada una de las áreas. Esto terminó armando un cerrojo que no tenía que ver con la intención del legislador, que había sido razonablemente preservar a los ciudadanos de malas praxis en aquellos aspectos que pueden poner en riesgo sus vidas o sus bienes.

A partir de esto, el punto de partida para armar una nueva carrera es un corpus de horas predeterminado para sus distintos aspectos. A esto se agregaba otra cosa en sentido contrario: en ese momento todavía no se habían reducido los programas públicos que duraban seis años y nuestra idea era concentrarlo en cinco años, por lo que se entiende que el margen que te queda libre es muy pequeño. Con la colaboración de Claudia Shmidt yo traté de dar más horas para ciertas actividades, también a humanidades (incluí por ejemplo estudios de Estética y Teoría de la Arquitectura) pero lo que podíamos movernos era muy poco, por lo que esa fue una cuestión muy determinante del programa. Y más aún, yo estaba en contra (y sigo estándolo) de que en la carrera de arquitectura el centro fuera la materia de proyectos. Por eso en primer lugar, la materia no se llama ni Composición, ni Arquitectura, ni Diseño, sino que se llama Proyecto, porque yo entendía que lo que se enseñaba en esa materia eran técnicas de proyecto. Y que las técnicas de proyecto pueden ser variadas pero que la formación como Arquitecto es la formación de la totalidad.

Para que eso fuera así yo destiné en la grilla una cantidad de horas a una actividad que se llamaba Laboratorio. La idea era que cada año los profesores, antes de iniciar el ciclo, definieran entre todos un concepto, un eje de trabajo teórico para ese año y que en cada una de las materias hubiera unas horas destinadas a ese eje de trabajo. Cada año se decidiría quién dirigía el Laboratorio, que podía ser alguien de proyectos o no, porque las ideas, los impulsos renovadores o de consolidación pueden venir de distintos lugares (tenía bastante claro por ejemplo que Paulo Mendes da Rocha siempre había enseñado en la USP en un taller de tecnología, no de proyectos). Por eso el primer profesor de la materia de construcciones a quien invité fue Mariano Clusellas. Por supuesto que tuve que insistir mucho para que nos acompañara, pero yo quería a un muy buen arquitecto enseñando cómo construir, y no a un tecnócrata o un tecnólogo.

Otra cosa que tenía el programa –que es algo de la Di Tella en general– eran los campos mayores y menores, que es algo muy norteamericano: vos tenés que, en todas las carreras, tomar materias de campo menor que podían ser de los posgrados y/o de otras carreras de la universidad. Es decir, que podías hacer un campo menor en Historia, por ejemplo, concentrando todas las materias en eso. No es que tenías materias optativas, el concepto es totalmente diferente. Vos tenías que decidir qué campo te interesaba, en qué campo te sentías más cómodo o cómoda para trabajar: campo menor en construcción, en historia...

Ahora, si a vos te parece que está cargada para el lado del diseño eso tiene que ver, primero, con la poca elasticidad del plan y, segundo, con que las estructuras son siempre simplemente eso, estructuras. Después depende de cómo se llenan con las personas... Pero la existencia de la Maestría en Historia y, al menos mientras la Escuela estuvo bajo mi dirección, la publicación de una revista como "Block", que en realidad era una plataforma de discusión de compañeros que compartíamos un cierto enfoque de la Historia de la Arquitectura, son testimonios de la importancia que para mí tenía y creo que debería seguir teniendo la enseñanza de la Historia en una Escuela de Arquitectura.

GENTILE Y BONICATTO: Más que nada, lo que hay es una cuestión de experimentalismo, por lo menos en lo que he visto ahora en términos de proyecto, que marca una diferencia con lo que sería un profesionalismo más generalizado en el resto del país.

LIERNUR: Sí. Por lo menos en los cinco primeros años que yo dirigí, mi concepción era que hubiese pocos alumnos, pocos profesores y que los alumnos a lo largo de los cinco años tuvieran una experiencia diversa en esa materia de proyectos de manera que fueran ellos los que decidieran a dónde tenían que ir.

En este aspecto y siguiendo lo que decía recién sobre la relación entre estructuras organizativas y realidad de la vida, algo fundamental fue (y creo que sigue siendo) precisamente la cuestión de los profesores. No queríamos que la Escuela se transformara simplemente en el receptor de las generaciones intermedias cuyo crecimiento docente es bloqueado por el sistema de gestión de la UBA. Queríamos que fuera construyendo una "personalidad" diferente. Para eso debía tener una dimensión tal que permitiera un intercambio cotidiano entre todos los profesores de las distintas materias, pero también era necesario conseguir profesores que ellos mismos nos aportaran cada uno o cada una fuerte personalidad. Y ahora que menciono el masculino y el femenino, fue una intención inicial muy explícita conseguir un equilibrio de género, por lo que invitamos a estupendas arquitectas como Anita Etkin de Córdoba, Teresa Chiurazzi, María Hojman, Florencia Rausch, Florencia Schnack, Bárbara Moyano, o a la propia Claudia, a Ana María Rigotti, Graciela Silvestri, y Anahí Ballent en Historia, para nombrar solo a algunas.

Otra cuestión muy importante es la inclusión en el último año del programa de la tesis, que es distinto al proyecto final de carrera. Justamente por eso se llama así, porque la tesis puede estar organizada en función de muchas cosas, pero también tendría que estarlo en función de ideas. Estaba concebida de la siguiente manera: una primera parte más de organización de las ideas y una segunda de proyecto, que en mi concepción tenía que llegar a ser un simulacro de un proyecto con todo, pero que partía de conseguir una idea que iba a constituir tus hipótesis que se verificarían en un proyecto. La idea era que en ese último año los estudiantes se hicieran cargo de sus ideas y de cómo transformarlas para informar un proyecto. Mi concepción es que no puede haber arquitectos sin ideas.

Por ejemplo, un proyecto podría ser el diseño de un hospital, pero eso sigue siendo un técnico. Sin embargo, la tesis eran temas como trabajar la cuestión de la transparencia, que te obligaba a estudiar desde el concepto de transparencia hasta el vidrio. Y después hacías un proyecto donde desarrollabas esas ideas. Pero partía de una cuestión teórica, no de un programa profesional, aunque tuvieras que llegar al detalle de la carpintería.

Respecto a la originalidad o la creatividad, mi idea era que los estudiantes pasaran por diferentes experiencias muy contrastadas y que después fueran decidiendo su rumbo. Y la tesis era un intento de verificar eso o de por lo menos intentar simularlo. Por eso en el primer año en un semestre estuvo Dahl Rocha y en otro Claudio Vekstein, con toda la consciencia de que no tienen nada que ver entre sí, para que vieran que hay diversas técnicas de proyecto detrás de las cuales hay ideas. Podías abordar el proyecto desde distintos lugares, si eso se entiende como técnicas de proyecto.

Pero eso no quita que no fuera experimental y que buscáramos esa diversidad a la que me referí antes. De hecho, por ejemplo, en el segundo año el profesor fue Smiljan Radic (cuyo taller se llamó "arquitectura burda" porque los proyectos se desarrollaban sobre unos patrones a la manera de los usados para cortar ropa en una revista de moda llamada precisamente Burda), en el tercero Angelo Bucci, también estuvieron Pablo Savid-Buteler y Gabriel Feld, argentinos que viven en Estados Unidos, y en el cuarto Mario Corea que vive en Barcelona. Pero era interesante porque de algún modo sus proyectos podían parecer muy disparatados, internacionales, como un mercado de pescado en Tokio. Pero porque él había estado trabajando en Tokio y conocía ese tema perfectamente bien, era entrenarlos en un tema internacional, ya que seguramente muchos de ellos iban a entrar en concursos, pero con alguien que tenía experiencia. Y el caso de Pablo, lo mismo: planteó un tema en el Líbano que venía de estar haciendo. Pero también convocamos profesores de Córdoba como Esteban Bondone, de Santa Fe como Luis Müller, de La Plata como Nicolas Bares, o de Rosario, como Gerardo Caballero y Diego Arraigada.

Y la otra cosa fundamental era la conexión con la sociedad. Plantear temas que tuvieran que ver con la Argentina. Cuando yo dirigí las tesis, los temas tenían que ver, por ejemplo, con la llanura pampeana, con Iruya, con las salinas en Jujuy, con la Villa 31... temas de todo tipo que los estudiantes proponían pero que tenían que ver con nuestra realidad.

Si se trata de hablar de cómo armar un plan para la carrera de Arquitectura, creo que estas son las características: la relación con los posgrados, la idea de la apertura en distintas direcciones, la idea de la tesis, la idea del laboratorio. Y todo eso dentro de un margen muy pequeño de maniobra dentro del régimen que plantea el CONEAU.

Por último, no quería dejar de mencionarles dos temas que me obsesionaron desde el principio, que en apariencia no tienen relación con los contenidos porque son instrumentos, pero que para mí fueron fundamentales. Es más, cuya presencia en parte fue una de las razones por las que tardamos tanto en poner en marcha la carrera. Me refiero al taller único de trabajo y a la carpintería. ¿Por qué el taller único? Para conseguir una sensación de unidad, o mejor, la vieja idea bauhausiana de comunidad, tendiendo a que todos aprendan de todos, los profesores entre sí, los estudiantes entre sí, para corporizar la idea de que la arquitectura es una totalidad, y para construir esa personalidad de la que hablé antes. Costó mucho convencer a las autoridades de la Universidad, y era razonable la resistencia, porque tratándose de una institución pequeña y con profesores full-time, los espacios de trabajo son un factor importante, y en el caso de arquitectura era difícil entender que cada estudiante dispusiera todo el año de un espacio propio fijo, donde podía trabajar a cualquier hora cualquier día de la semana.

El taller de carpintería no fue pensado para que los estudiantes se convirtieran en carpinteros sino para desarrollar en ellos el sentido de lo táctil, teniendo en cuenta el creciente asedio de la virtualidad para una disciplina como la arquitectura que lidia y finalmente se realiza o culmina en algo concreto que mantendrá relaciones concretas con los cuerpos.

GENTILE Y BONICATTO: Nosotros (FAU UNLP) acarreamos el título de arquitectura y urbanismo, pero no desde siempre, porque antes era la Escuela de Arquitectura. "Urbanismo" no existía, aparece, me parece, en el 48 con Carlos María della Paolera. Y todas las Facultades pasan a llamarse "de arquitectura y urbanismo" o algunas de planeamiento, como la de Rosario. El tema entonces es que hay una brecha, evidentemente, entre arquitectos y planificadores, cada vez más. Y yo creo que las carreras siguen arrastrando esta componente de urbanismo, pero no es así en todo el mundo. Tenemos varias asignaturas dedicadas al planeamiento cuando en realidad ahora es más bien una cuestión de gente especializada, de posgrado. ¿Qué opinión tenés acerca de este asunto?

LIERNUR: Sí, la escuela no se llama por casualidad de Arquitectura y Estudios Urbanos. No usamos ni la palabra urbanismo ni la palabra planeamiento. Estudios urbanos es otra cosa, también hay economía urbana, cultura urbana... eso está en relación con que el posgrado no es un posgrado en Historia de la Arquitectura, sino que es un posgrado en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad. Obviamente, separar la arquitectura del estudio de la condición urbana es un disparate. La disciplina sin duda tiene elementos de autonomía, pero yo no sacaré la relación con el contexto y en particular con el contexto urbano, más allá de que otros contextos también son importantes. De todas maneras, yo creo que cuando está la palabra urbano está explícito que no es solamente ciudades, es más bien el contexto.

Lo que existe en Di Tella es la posibilidad de que te interese el tema urbano y hagas la maestría de Economía Urbana, que es una maestría que te permite pensar en términos de gestión, de proyecto y de administración de la cuestión urbana. Creo que podría haber algo de proyecto urbano a nivel de posgrado, no es que descreo de esa disciplina que en cierta manera reinventó o repropuso Sert del *Urban Design*. Me parece que hay diseño urbano, hay algo que tiene que ver con la arquitectura y el proceso urbano. Pero de ahí a pensar que los arquitectos están para planificar la ciudad, no. Ahí intervienen otro tipo de factores y uno [como arquitecto] no tiene

instrumentos para hacerlo. Esto parte de disputas de corporación, los arquitectos por ley tienen incumbencias en urbanismo que a mí me parecen un error.

GENTILE Y BONICATTO: Claro, el tema es si vos vas a ir con los instrumentos de proyecto arquitectónico y los trasladás a la escala urbana, o si aparecen estos otros instrumentos de planificación que en otros países los manejan los economistas, los abogados...

LIERNUR: Por eso digo, es muy diferente la idea del diseño urbano, del *Urban Design*, que me parece que existe y que sí, los arquitectos se “estiran” hasta el diseño urbano. No me parece que eso esté mal. Pero eso no quiere decir que te habilita a hacer urbanismo, son cosas distintas. Los saberes que exige el urbanismo no son los mismos, no son por derivación de que vos sos arquitecto. Y con el proyecto tienen que ver, pero como otras cosas que también tienen que ver con el proyecto. Creo que es un error de nuestras incumbencias el que los arquitectos estemos habilitados a hacer planes urbanos.

GENTILE Y BONICATTO: El problema de las carreras de arquitectura es que tenés –de alguna manera– que brindar todas las herramientas para poder cubrir esas incumbencias.

LIERNUR: Sí, pero el problema es que lo que termina pasando es que los arquitectos, cuando nos metemos con problemas urbanos en general, vamos a seguir aplicando las mismas cosas de proyecto que se resuelven en forma, a la ciudad. Y no es así. Una red de tránsito, por ejemplo, no es un problema de forma.

GENTILE Y BONICATTO: De hecho, en los concursos post retorno a la democracia, las cátedras elegidas trataban de transmitir a los estudiantes este protocolo de planeamiento puro y duro, que entiendo no lo podías lograr acabadamente en dos materias de grado.

LIERNUR: No, no se puede. Dos materias no te forman como urbanista. Por más que algunos vengan de la arquitectura, es otra cosa. Miran los problemas con otra escala, con otros parámetros. Por eso, volviendo a la carrera, no es de urbanismo, sino de estudios urbanos, que es distinto.

GENTILE Y BONICATTO: Te quería preguntar en cuanto a la carrera de arquitectura. Las primeras camadas de estudiantes que se recibieron, los primeros arquitectos y arquitectas que salieron de Di Tella, ¿se tiene registro de qué han hecho y cómo se han desempeñado?

LIERNUR: Registro no lo sé, no tengo datos. Tengo relación con algunos, por ejemplo, dos alumnos que son socios y trabajan, tienen un estudio. Recuerdo sus tesis: un centro de promoción del vino de la costa, entre Buenos Aires y La Plata, donde están los viñedos de los vinos de la costa. Y la idea era que, sabiendo que en otros lugares se han ido mejorando los vinos con técnicas etnológicas, hacer un centro que fuera también un centro cultural del vino. Al otro le gustaba más la construcción e hizo un edificio en Martínez, un edificio comercial de departamentos totalmente en madera. Investigó el tema de la construcción en madera y lo que era interesante es que no era una vivienda unifamiliar sino todo un edificio. O sea que de formal tenía poco, era otro tipo de problema.

Recuerdo otra alumna que era de un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Su tema tenía que ver con la recuperación de la estación ferroviaria abandonada. Hizo propuestas al intendente, etc. y terminó siendo secretaria de urbanismo y arquitectura de ese pueblo. Sé de varios que les pasaron cosas por el estilo y otros

que no sé a dónde han ido a parar como, por ejemplo, el mejor estudiante de la primera promoción del que nunca supe más nada. Pero es curioso, por lo que se ellos se sienten orgullosos de haber integrado las primeras promociones.

GENTILE Y BONICATTO: Muchas gracias por tu tiempo.

LIERNUR: No, yo les agradezco a ustedes y no es una formalidad, porque no todos los días se arma una nueva carrera de arquitectura y dar a conocer esta experiencia, tanto por sus aciertos como por sus falencias, puede ser útil para seguir pensando el tema.

Notas

¹ Revista *Summa* (septiembre, 1971). Número dedicado al estudio Manteola-Petchersky-Sanchez Gomez-Solsona-Santos-Viñoly, 41.

² Liernur, F. (noviembre, 1980). "Carta a su colega Alberto Petrina a raíz de la entrevista a Justo Solsona". *Summa*, 156, 96-97.

³ Manteola, Sanchez Gomez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires: Nueva Visión, 1978.

Eduardo César Gentile

Arquitecto. Profesor Titular Taller de Teoría I y II y Profesor Adjunto Talleres de Historia y Arquitectura. Codirector de la Maestría en Conservación, Restauración e Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano. Investigador con sede en el Instituto de Investigaciones en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HITEPAC). Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata. Calle 47 N° 162 (1900) La Plata, Argentina.

egentile@fau.unlp.edu.ar

Virginia Bonicatto

Arquitecta y Doctora en Arquitectura (FAU-UNLP). Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). Docente en Historia de la Arquitectura e Investigadora asistente CONICET-Instituto de Investigación Historia, Teoría y Práxis de la Arquitectura y la Ciudad ((HiTePAC). Facultad de Arquitecta y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata. Calle 47 N° 162 (1900) La Plata, Argentina.

virgibonicatto@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4653-7781>