

Ese gris objeto del deseo

El Kavanagh porteño en la práctica reflexiva, docente y proyectual de Justo Solsona (1976-1994)

That Gray Object of Desire: The Buenos Aires Kavanagh in the Reflective, Teaching and Project Practice of Justo Solsona (1976-1994)

Eduardo César Gentile

Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HiTePAC), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

Este artículo, que tiene por objetivo discutir una vez más la cuestión de la deriva de los referentes proyectuales, trabaja la relación que Justo Solsona (1931) estableció con el rascacielos Kavanagh (Buenos Aires, 1934-36) como referente de su práctica docente en Arquitectura y de sus proyectos profesionales. Relación que, nacida en el ámbito de La Escuelita (1976-1983) operó decisivamente, según mis hipótesis, en el giro en su modo de concebir el proceso proyectual basado hasta entonces en lo que Liernur denomina "una suerte de singularidad permanente" para asumir una posición favorable a la reflexión sobre lo construido. Al mismo tiempo, el Kavanagh operó para Solsona transitoriamente como un neovanguardista *objet trouvé* a la vez que –y debido al espesor histórico-crítico que revestía al edificio– esta atracción podría ser argumentada disciplinariamente.

El prolongado vínculo de Solsona con este ícono porteño reconoce tres etapas: la primera muy breve corresponde al año 1977 cuando el Kavanagh fue elegido para constituir el objeto de rediseño formal del Curso de Arquitectura en La Escuelita; la segunda corresponde con su retorno a la UBA a partir de 1984 y donde el Kavanagh pasó a ser el referente icónico y metodológico de proyectos de estudiantes del tercer curso de su taller, que tenían definido un programa y un terreno precisos; en tanto la tercera etapa, solapada temporalmente a la segunda, comienza en 1989 cuando Solsona adopta la morfología del Kavanagh como parte de sus propias búsquedas reflexivas y proyectuales que continuaron hasta fin del siglo pasado.

Palabras clave: Justo Solsona, rascacielos Kavanagh, enseñanza y práctica profesional de la Arquitectura, racionalismo

Abstract

This article discusses the relationship that Justo Solsona (1931) established with the Kavanagh skyscraper (Buenos Aires, 1934-36) as a reference for his teaching practice in architecture and his professional projects. A relationship that, born in the context of La Escuelita (1976-1983), operated decisively, according to my hypothesis, in the turn in his way of conceiving the project process based until then on what Liernur calls "a kind of permanent singularity" to adopt a position favorable to reflecting on what has been built. But, at the same time, the Kavanagh skyscraper operated for Solsona temporarily as a neo-avant-garde *objet trouvé*, but at the same time - and due to the historical-critical thickness that the building endowed - this attraction could be argued disciplinarily.

The long-standing link with this Buenos Aires icon recognizes three stages: the first, very brief, focuses on 1977 when the Kavanagh was chosen to constitute the object of the formal redesign of the Architecture Course at La Escuelita; the second corresponds to his return to the UBA in 1984 and where the Kavanagh became the iconic and methodological reference for projects by students in the third year of his workshop who had a defined program and a precise terrain; while the third stage, temporarily overlapping the second, began in 1989 when Solsona adopted the morphology of the Kavanagh as part of his own reflexive and projectual searches that continued until the end of the last century.

Keywords: Justo Solsona, Kavanagh building, teaching and professional practice of Architecture, rationalism

Introducción

En 1977, para una parte del campo disciplinar local resultaba arduo explicarse cómo era posible que el autor del proyecto realizado veinte años antes para un conjunto de Torres en la Boca (junto a Josefina Santos, Gian L. Peani y Ernesto Katzenstein), tan innovador en múltiples planos, propusiera un ejercicio morfológico sobre el Kavanagh, una obra que pertenecía a un ciclo histórico cerrado: el de una modernidad atemperada por la disciplina compositiva clásica. Cabe adelantar que entre los perplejos estaba nada menos que Ernesto Katzenstein, ya por entonces un entusiasta por esa “modernidad atemperada”. Es que la elección del Kavanagh, lejos de resultar un episodio aislado del año 1977, abrió una vía que transformó por casi dos décadas la postura disciplinar de Solsona, sea en el campo de la producción profesional como en la enseñanza.

Dos problemas se plantean al historiar este proceso –que tiene por objetivo discutir una vez más la cuestión de la deriva de los referentes proyectuales–: primero, si la adopción del Kavanagh como referente por parte de Solsona fue un alineamiento con la sensibilidad historicista y contextual posmoderna o significó una contorsión en la búsqueda de referentes miméticos que éste adoptó desde el inicio de su carrera (Liernur, 2004) (Aliata, 2007); segundo: ¿qué razones convergieron en *dar vuelta la página* a estas dos décadas de interés, ya no solo por el Kavanagh, sino por buena parte de la tradición de “La Escuela de Buenos Aires” en la que Solsona ocupaba un lugar de honor? (Fernandez, 1981).

Para intentar explicar esto, una hipótesis sostendría que el interés disciplinar por el Kavanagh marcó un giro en el modo de concebir el proceso proyectual de Solsona como “una suerte de singularidad permanente” (Liernur, 2004, p. 103) para asumir una posición favorable a la reflexión sobre lo construido. Otra hipótesis, complementa esta suposición señalando que el Kavanagh operó para Solsona transitoriamente como un neovanguardista *objet trouvé*, que corporizaba el “deseo” de replicarlo a su manera ¿inalcanzable como lo planteara Buñuel? pero que a la vez -y debido al espesor histórico-crítico que revestía al edificio- esta atracción podía ser argumentada disciplinariamente.

Primera etapa: el rascacielos Kavanagh en La Escuelita (1977)

176

Es necesario destacar que el Kavanagh es un edificio de departamentos en forma de rascacielos telescópico realizado en Buenos Aires entre 1934 y 1936, proyecto del estudio Sánchez, Lagos y de la Torre (Figura 1), que devino desde entonces no solo en hito urbano-arquitectónico sino en marca cultural de la ciudad. (Alonso, et al., 2018). Para el primero de los Cursos de Arquitectura que se dictó en La Escuelita en 1977, Justo Solsona propuso el caso del rascacielos Kavanagh como uno de los ejercicios de diseño y rediseño a partir de:

sucesivas operaciones de sobreimpresión a partir de una matriz existente, la realidad, con acciones casi inconscientes o por lo menos inexplicables en un primer momento, que luego se concretaron al exigir una lectura arquitectónica del ejercicio. Quisimos en aquella experiencia reivindicar el diálogo entre aproximación funcional y lo inconsciente, promoviendo en la acción de diseñar una síntesis de ambas acciones. (Solsona, 1984, p. 92)

Observemos una a una las cuestiones que tornaron esta aparentemente inocua operación en un episodio altamente significativo, que no solo marcó el inicio de la manipulación referencial del Kavanagh en la ulterior carrera de Solsona como docente y proyectista *et al.* sino que lo instaló *tout court* en el centro de los debates disciplinares que se centraron en encontrar vías teórico-prácticas alternativas que superasen la crisis de la disciplina que se desencadenó a mediados de la década de 1970, con los múltiples cuestionamientos a la Arquitectura Moderna (Brolin, 1976; Blake, 1977; Jencks, 1977).

Dado que el ejercicio no proponía un programa de requisitos funcionales como era habitual en la enseñanza por entonces, se podría observar esta peculiaridad como un rasgo disruptivo. Pero por cierto tal modo de operar no era ajeno a la labor proyectual de Solsona. Como ha señalado Fernando Aliata el partido, para Solsona y su estudio, dejó de ser “sensatamente un programa para convertirse en una herramienta progresiva de transgresión en la cual el uso de la analogía y la acción gestual, propias de las vanguardias pictóricas, se convierten en instrumentos auxiliares fundamentales” (Aliata, 2007, p. 12).

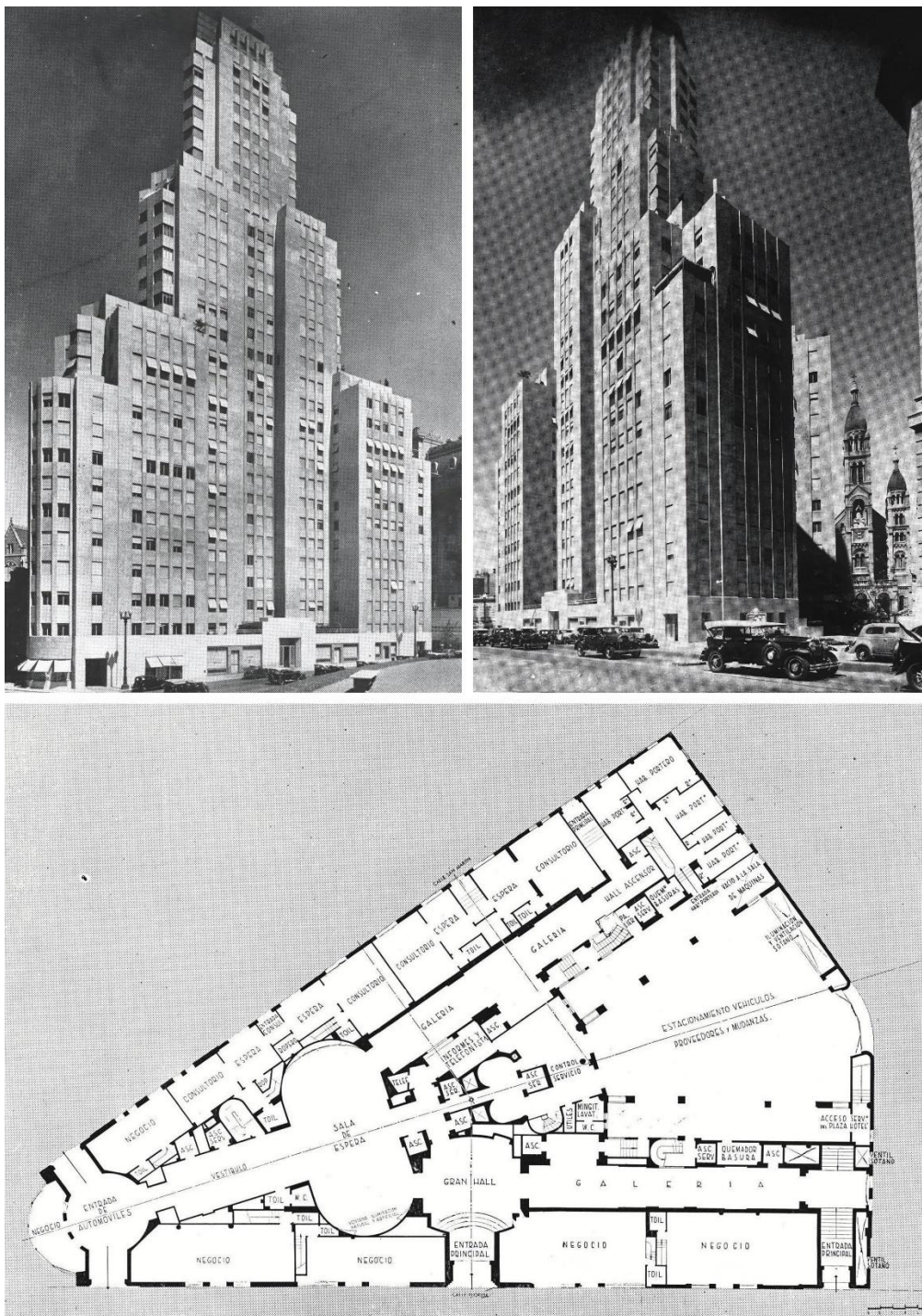


Figura 1. Edificio Kavanagh (Sánchez, Gregorio; Lagos, Jorge; de la Torre, Luis María, 1936)

Sin embargo, en el plano de la enseñanza de la Arquitectura, tal como Solsona la había impartido en el Taller Nacional y Popular (TANAPO) hasta 1975 (Shmidt, et al., 2004; Delecave de Amorim,

2020), elegir un ejercicio sin programa y referirse al Kavanagh hubiera sido inimaginable. Las razones no hubiesen estado situadas exclusivamente en el plano disciplinar, dada la

inocultable marca social alto burguesa que portaba este icónico edificio, irritante en el marco de efervescencia político-cultural contestaria de entonces. No deja de resultar curioso y a la vez inquietante el inadvertido giro neoconservador que abrió la elección de este caso de estudio: habitado por el propio Solsona, el Kavanagh era el ámbito donde viviera desde su infancia el Dr. José Alfredo Martínez de Hoz, ministro de Economía del gobierno militar instalado tras el golpe del 24 de marzo de 1976 cuya siniestra amenaza era claramente percibida por los miembros de La Escuelita que se enfocaron exclusivamente en un trabajo centrado en lo que comenzó a llamarse “autonomía disciplinar” (Delecave, 2025).

La otra cuestión reside en que si Solsona construyó un cuerpo de reflexiones sobre el Kavanagh y el llamado Racionalismo porteño, en una etapa posterior al ejercicio de rediseño de 1977, este se llevó a cabo sin un marco teórico, a partir de un grupo de talentosos e inquietos estudiantes (entre ellos Marcelo Ades, Gloria Bembassat, Sandro Borghini, Manuel Glas, Jorge Grin, Fabio di Veroli, Edgardo Minond, Julio y Francisco Otaola y Sonia Terreno) que respondieron a la consigna algo vaga formulada como programa metodológico¹ (Díaz, Antonio; Katzenstein, Ernesto; Solsona, Justo; Viñoly, Rafael, 1981). Jonas Delecave destaca los modos de operar de este ejercicio inaugural que considera intuitivos y desprovistos de marco teórico:

[Sandro] Borghini relata que, cuando estaban a punto de comenzar un curso, Solsona dijo algo así como: “Aquí tenemos dos posibilidades: podemos estudiar el programa y todo eso a fondo de antemano... o salir a la cancha y ver qué surge. Hagámoslo”. Esta comprensión contribuyó a una perspectiva que incluso puede considerarse anti teórica, basada en la idea del arquitecto como un profesional que interpreta la sociedad y genera una forma mediante un procedimiento ya sea intuitivo o solo parcialmente consciente. (Delecave de Amorim, 2020, p. 107)

Fue a partir de este talante cómo Solsona intuyó potencialidades proyectuales del edificio Kavanagh como objeto de rediseño, las cuales quedaron fuera de dudas, a juzgar por la

producción de los estudiantes cuyos esquicios se conservan actualmente en el archivo de la Universidad Torcuato Di Tella (Archivo Colección La Escuelita [LE], 2025).

Las potencialidades del Kavanagh, según se las puede observar en los resultados de estos ejercicios de rediseño, residen en la composición piramidal telescópica, la rotación de la planta y la fragmentación.

La composición piramidal telescópica de volúmenes encastrados que presenta el Kavanagh, había sido destacada por Mario Buschiazzo como una solución derivada del proyecto de Eliel Saarinen para el edificio del Chicago Tribune, donde “la belleza de su arquitectura era conseguida por el juego de los volúmenes sabiamente proporcionados y de los cuerpos escalonados en sucesivos recesos y terrazas”. Agregaba que “actualmente no hay rascacielos que no siga la tendencia preconizada por Sullivan y lograda por Saarinen, incluso en Buenos Aires, como lo prueba el edificio Kavanagh”. (Buschiazzo, 1945, p. 81-82). Dieciocho años más tarde, Francisco Bullrich señalaba “el Kavanagh, a cerca de treinta años de su realización, sigue siendo con toda seguridad la silueta de rascacielos mejor lograda, la más graciosa y esbelta, la más acorde con el espacio que la rodea. El encastramiento de masas del cual emerge el cuerpo más alto se resuelve con especial acierto en la esquina norte, acompañando la dirección del movimiento de la colina sobre la cual se alza.” (Bullrich, 1963, p. 21). Gran parte de los trabajos subrayaron este tópico y particularmente Sandro Borghini (Figura 2a) realiza en uno de los esquicios un regreso a las fuentes de la codificación norteamericana que sirvieran de modelo a Hugh Ferriss para *The Metropolis of Tomorrow* (1929) (Figura 2c), y que para el código porteño vigente desde 1928, Sánchez, Lagos y De la Torre consideraron minuciosamente, en el cual el diagrama piramidal que marca el límite volumétrico edificable es efectivamente la forma construible (Figura 2d). En otro ensayo, Borghini (Figura 2b) compuso su propuesta sobre un redibujo de la fachada del edificio Kavanagh reduciendo su escala que se contrajo de los 31 niveles originarios a 7, y eliminando a la vez toda referencia al lenguaje del original.

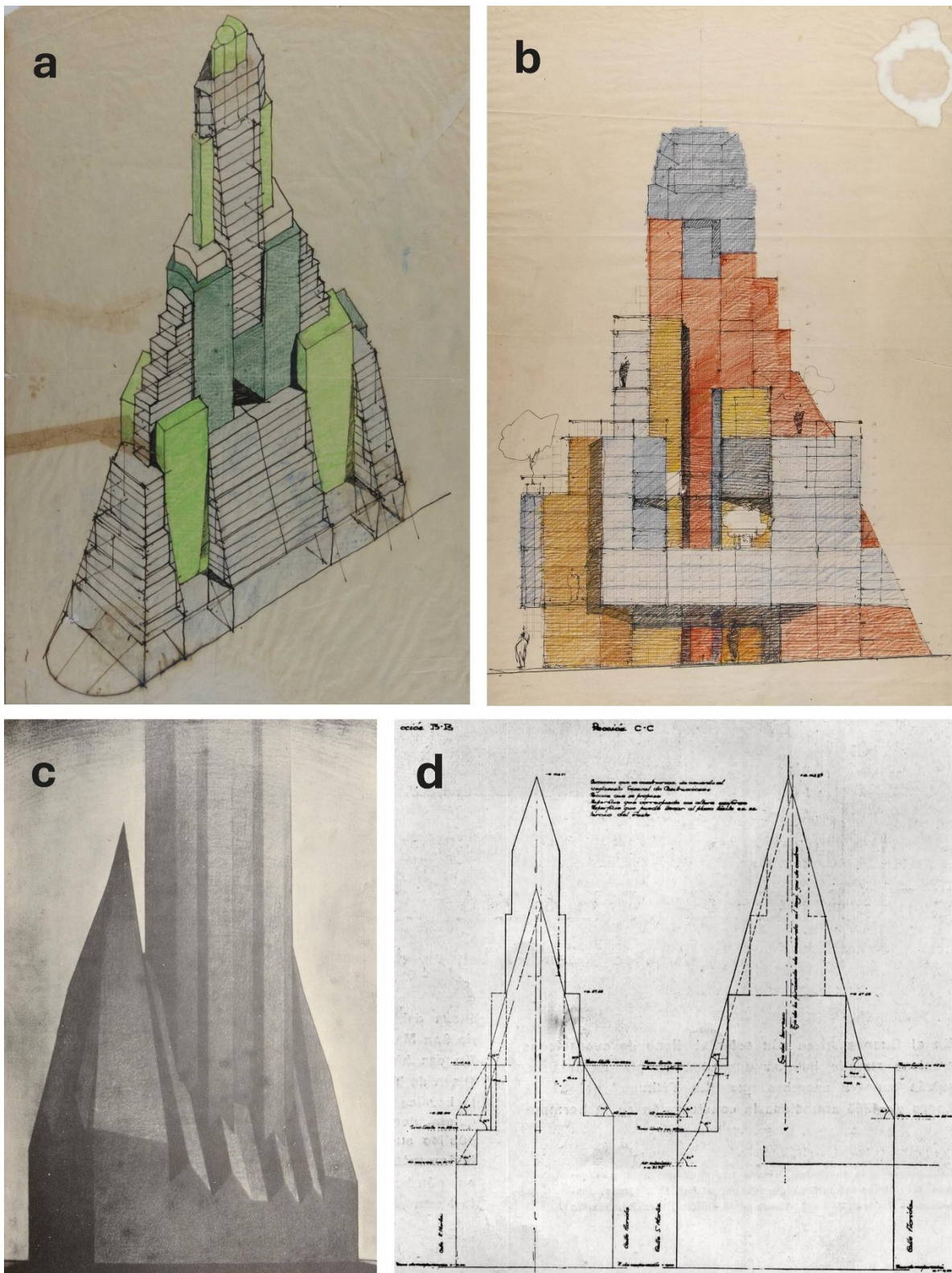


Figura 2 a. y b. Ejercicios de Sandro Borghini sobre el edificio Kavanagh, 1977. (Archivo Colección La Escuelita (LE), 2025). c. *Evolution of the set-back building. First stage* en Hugh Ferriss (1929): *The Metropolis of Tomorrow*. d. Límites del volumen edificable del Kavanagh (Sánchez, et al., 1934, p. 186).

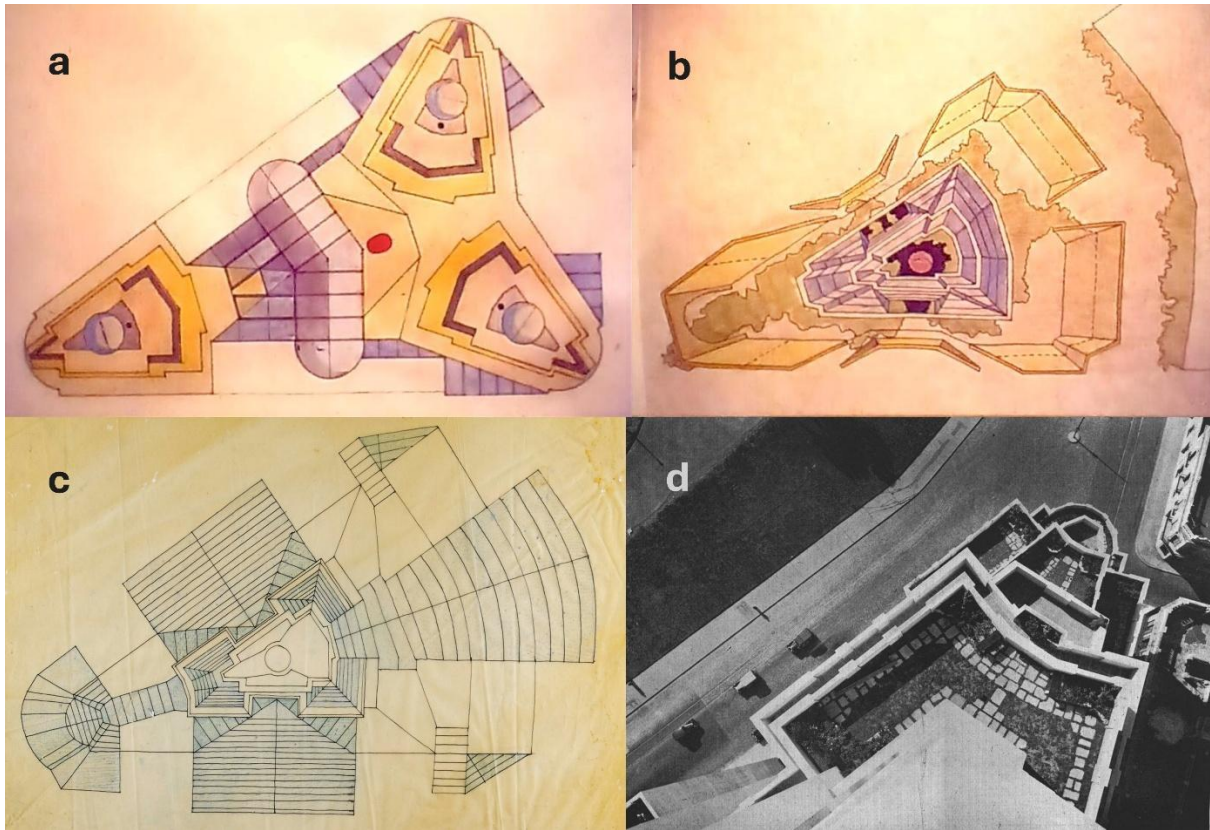


Figura 3 a., b. y c. Ejercicios de Sandro Borghini y de dos autores no identificados sobre el edificio Kavanagh, 1977 (Archivo Colección La Escuelita (LE), 2025); d. Terrazas del Kavanagh fotografiadas desde el piso 28. Fuente: (Sánchez, et al., 1936).

La rotación de la planta, originada en este caso en la forma de cuña del lote, constituyó otra valencia didácticamente productiva de este edificio ligada a previos intereses de Solsona en lo que Liernur denomina “la diagonal explícita” como como “rasgo de estilo” de la producción del estudio MSGSSV –luego MSGSS– (Liernur, 2004). El propio Solsona señalaría en 1986 “en Nueva York en general, todos los edificios son frontales, y cuando aparece un edificio en diagonal crea muchísima tensión” (Acuña, 2007, p. 221). Varios de los trabajos consultados exploran los resultados estéticos de esta operación (Figura 3 a y c) y la misma idea de convertir el edificio en un jardín dentro de otro (Figura 3 b) parecieran haber estado inspirados en la foto aérea (Figura 3 d) publicada en *Nuestra Arquitectura* (Sanchez, et al., 1936).

La fragmentación de la unidad volumétrica resultante de la composición del Kavanagh fue

otra de las operaciones formales en las cuales los referentes posibles son múltiples y difusos, pero no obstante para la joven generación representada por los estudiantes que realizaron este ejercicio era sin duda una búsqueda potenciada por el descompromiso con el programa). En todo caso la fragmentación del volumen máxico del Kavanagh en los esquicios de Edgardo Minond, Julio Otaola o Manuel Glas (Figuras 4 a, b y c respectivamente) remite una vez más a los diseños de Hugh Ferriss. La axonométrica del Hotel Sphinx Project que Elia y Zoe Zenghelis elaboraron en 1975 o 1976 (Figura 4d) guarda una cierta familiaridad y plantea un interrogante, dado que el dibujo recién aparecería reproducido por Rem Koolhaas en *Delirious New York*, publicado un año más tarde, en 1978 (¿es que la conocían previamente vía Viñoly o tal vez Diana Agrest?).

Otra de las operaciones que emergieron en este “laboratorio” se cifraron en intervenir el Kavanagh

hibridándolo con trabajos del estudio MSGSSV. Julio Otaola evoca el edificio CASFPI (Figuras 5 a y b respectivamente) –enmascarando y vaciando el volumen sobreelevado del cual emerge como único signo identitario el remate– en tanto su hermano Francisco hace una operación similar con el Conjunto Rioja (Figuras 5 c y d

respectivamente), conservando el lenguaje de los haces de pilares y fajas de aventanamientos que se elevan. A la vez este último fragmenta el volumen y los dispone en una secuencia de alturas crecientes en dirección perpendicular al frente principal sobre la plaza San Martín.

181

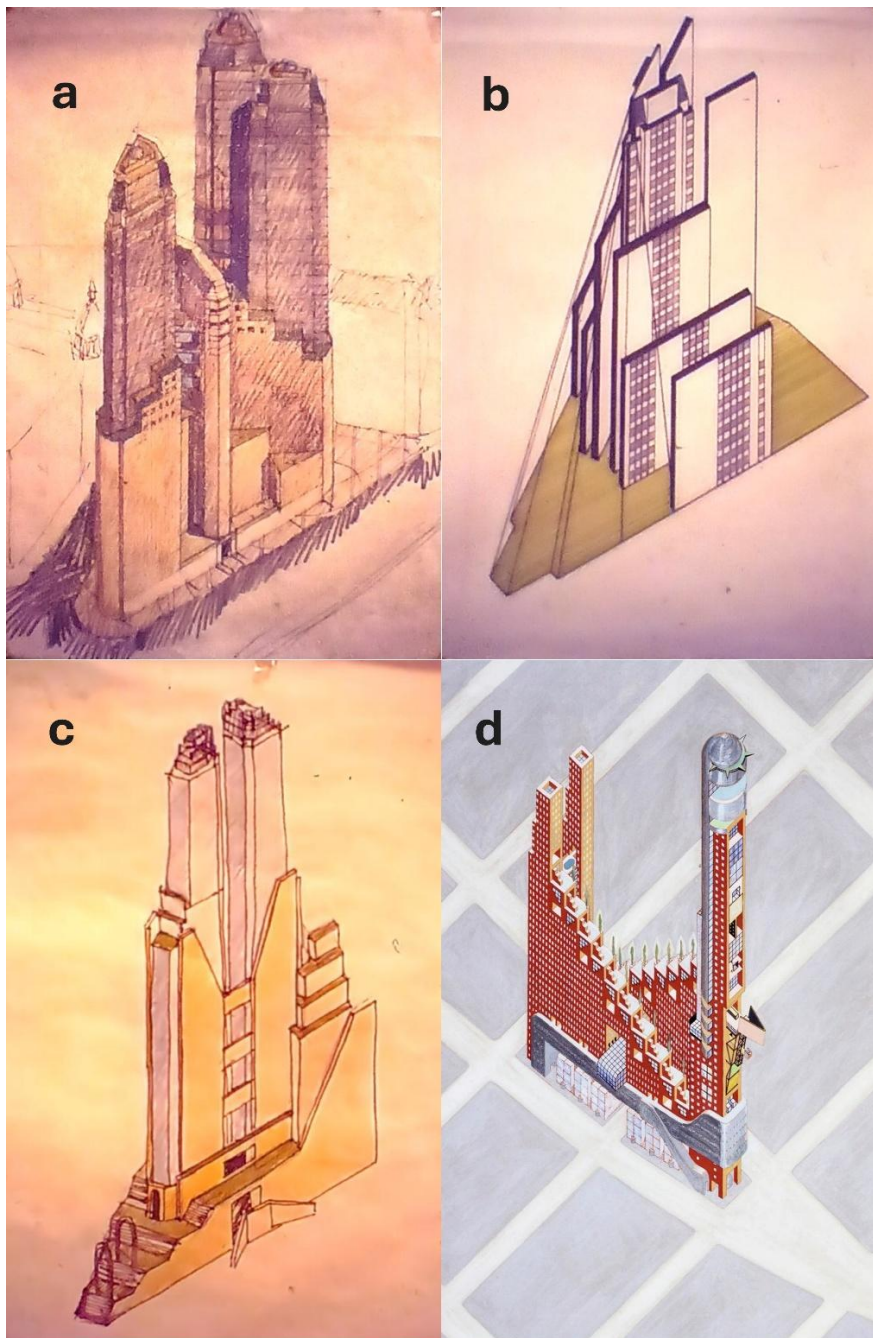


Figura 4 a., b. y c. Ejercicios de Edgardo Minond, Julio Otaola y Gloria Benbassat, respectivamente, sobre el edificio Kavanagh, 1977 (Archivo Colección La Escuelita (LE), 2025). d. Elia y Zoe Zenghelis: Hotel Sphinx Project (1975–1976). Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/104704>

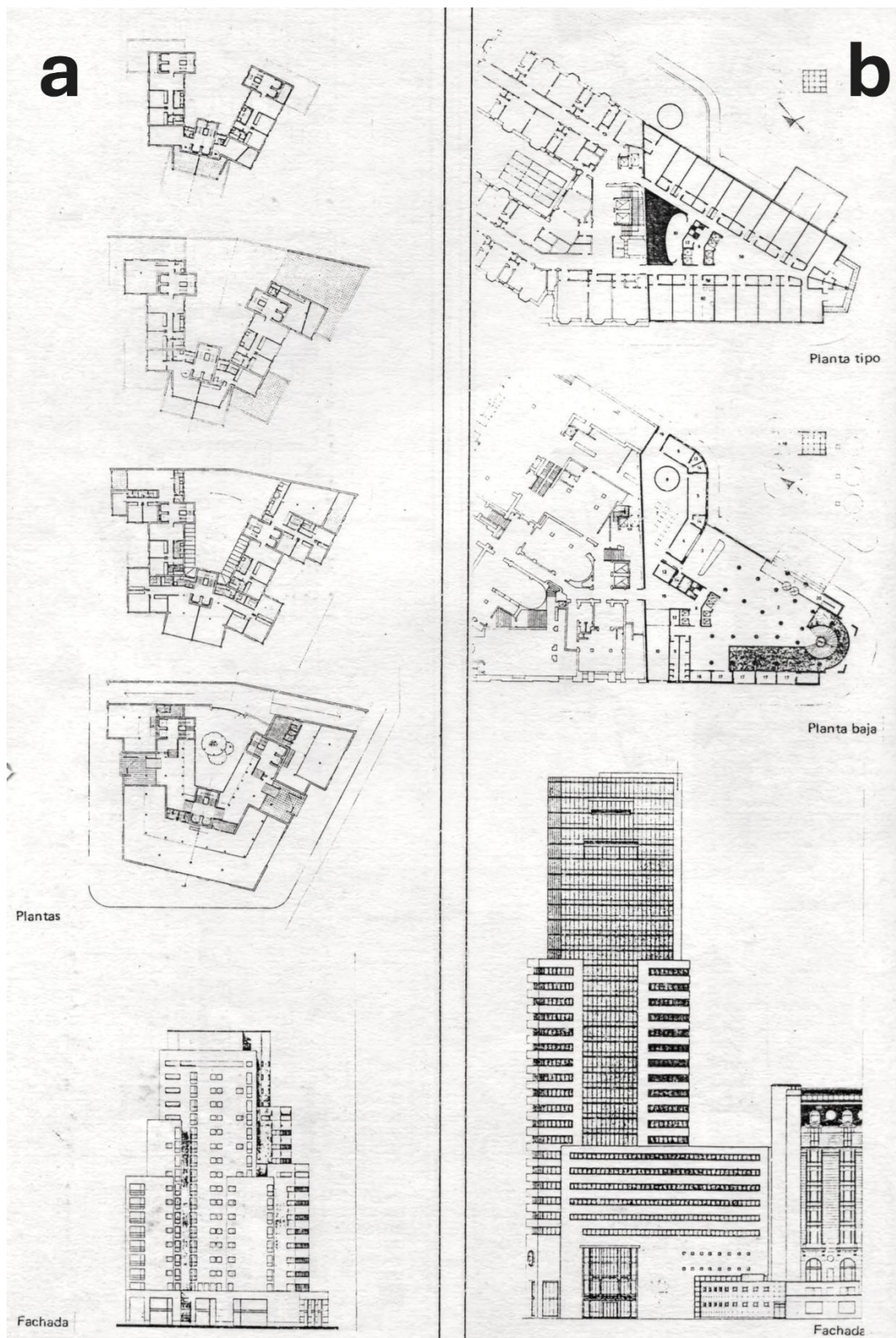


Figura 5 a. y c. Ejercicios de Francisco y Julio Otaola, respectivamente, sobre el edificio Kavanagh, 1977 (Archivo Colección La Escuelita (LE), 2025). b. Edificio CASFPI (Manteola, et al., 1978, p. 94) d. Conjunto Rioja (Manteola, et al., 1978, p. 51).

El Kavanagh objeto de la reflexión histórica: Liernur & Katzenstein

Por fuera de este ejercicio, el Kavanagh comenzó a concitar el interés de Liernur como él mismo lo señala (Liernur, 2025, p. 17). En primer lugar, formó parte de un estudio muy extenso sobre los rascacielos en Buenos Aires, aproximándose a las perspectivas de Tafuri y Manieri Elia (Liernur, 1980). El paso siguiente estaría dado cuando sacó a la luz la matriz clásica de este rascacielos y de otros referentes de lo que se conocía como racionalismo y que por lo tanto nada debían a la tradición académica, tal como lo formularan Ortiz y Gutiérrez (Ortiz y Gutiérrez, 1972). Examinó las ambigüedades de este caso tanto dentro de un interés creciente por la historia de la Arquitectura argentina como por su deseo de cuestionar y deconstruir el relato posmoderno que se auto percibía inventor de esa clase de híbridos. Como señala Francisca Liernur, la paradoja del Kavanagh, radica en su programa, indiscutiblemente moderno, ¿en contraposición a una organización de los interiores o las plantas que dista de abandonar las premisas históricas de la institución. Lo mismo que sucede con las simetrías del Comega; o el edificio de Kalnay de Juncal y Esmeralda, resolviendo "modernamente" los remates o los detalles y clásicamente el modo de tomar la esquina o el trazado de las plantas (Liernur, 1981, p. 67).

Jugar proyectualmente en esa zona deseable de la ambigüedad clásico-moderna resultaba entonces un giro impensado para Justo Solsona, quien según sostenía Antonio (Tony) Díaz,² muchos años más tarde, junto a Katzenstein, formaban la retaguardia de este cambio.³

Efectivamente, la generación de Solsona aparentemente dio la espalda al pasado en su formación, hasta que este fue revisitado en la segunda mitad de los años 70, tal como lo confirma la respuesta del propio Solsona a la pregunta de Adrián Gorelik, en 1998: "En los difíciles años 60, ¿creían que podían aprender de la arquitectura racionalista, estaba en el imaginario de ustedes?":

No, por lo menos en mi memoria no está. No existía en el trabajo cotidiano la presencia de los modernos como Sánchez Lagos [uno de los autores del Kavanagh], o Antonio Vilar. Sí el Kavanagh, porque lo tenemos ahí delante en la ciudad. Pero esas obras no participaban

de la arquitectura en las sobremesas o las reuniones. Creo que estábamos todos más preocupados por lo que se venía, ¿no? (Acuña, 2007, p. 42)

Por cierto, los intereses de Ernesto Katzenstein y Tony Díaz convergieron en el giro cultural que habilitó la valoración de Sánchez, Lagos y de la Torre y del "racionalismo". Ninguno de los dos estaba tan "preocupados por lo que se venía" como Solsona. Sandro Borghini recuerda que "Jujo nos dijo: vayan a conocer el Kavanagh y después charlamos". Yo lo conocía de pasar, pero en la facultad nunca me habían hablado del racionalismo ni de Sánchez, Lagos y De la Torre" (Liernur, 2025, p. 17). Por cierto, el Kavanagh no significaba lo mismo para Solsona, Díaz, Liernur o Katzenstein. Los intereses y perspectivas respecto a los *case studies* que circulaban en La Escuelita fueron variados (como sucedería con el ejercicio sobre la Avenida de Mayo). Delecave considera que "un ejemplo sorprendente de las diferencias de perspectiva entre ellos se encuentra en la forma en que los tres arquitectos contemplaron el edificio Kavanagh. Ya sea como una enorme escultura urbana, un trampolín para el gran gesto del arquitecto (Solsona), o como una lección de simplicidad (Díaz). Mientras que Liernur se sintió intrigado por la paradoja del edificio". (Delecave de Amorim, 2020, p. 210).

Katzenstein en 1982 era el más renuente a aceptar valores singulares de este edificio como lo muestra el debate en ocasión del ciclo "Arquitectura Argentina 1930-1960" que contó con la presencia de Liernur y Jorge Sarquis. En efecto, lo percibía como "inexplicable" en el marco de su época, "hecho (...) por un equipo de arquitectos que hacía arquitectura de cualquier estilo, inclusive la moderna" (Katzenstein, et al., 1982, p. 70). Sin embargo, Katzenstein cambiaría poco antes de su prematura muerte su opinión sobre el Kavanagh. En una carta dirigida a Tony Díaz, radicado entonces en Madrid, y fechada el 13 de junio de 1995 le comenta:

Te mando (...) un largo artículo (ensayo) sobre el Kavanagh para un libro que se le ocurrió a Clorindo y que debía editar el Fondo de las Artes. Entretanto arreglé un departamento en el Kavanagh (trabajo importante para estos tiempos) que me hizo cambiar algunos juicios que tenía sobre el edificio. (Rivas García, 2012, p. 287-288)

Conjurando la ansiedad cultural

Al mismo tiempo que Solsona desarrollaba este ejercicio, había encomendado a Jorge Francisco Liernur la edición de un lujoso libro sobre la obra del estudio MSGSSV, que Nueva Visión publicó en 1978. Kenneth Frampton escribe en la introducción un diagnóstico agri dulce sobre la producción del estudio que no pasaría desapercibido a Solsona:

La obra de Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly puede considerarse sintomática de esta época que es brillante al mismo tiempo que inestable y sumamente volátil; y no sólo porque a veces ha alcanzado jerarquía mundial sino también porque ha sido una forma en constante cambio dentro de sí misma. (Manteola, et al., 1978, p. 8)

Dos años más tarde, en noviembre de 1980, la revista *Summa* publicó un texto de Liernur –adoptando la forma de una respuesta a una entrevista que Alberto Petrina le realizara a Justo Solsona y que saliera publicada tres meses antes (Petrina, 1980)– que ahondaba en las eventuales razones de este constante cambio, señalando que la crítica más feroz a la producción de Solsona era su producción misma. Que en su constante cambio evidenciaba las profundas dudas y las, a veces, lacerantes certidumbres acerca de los objetos producidos. Siendo esta una de las características más ejemplares de su producción. En este sentido, la creación de los Cursos de Arquitectura “no resulta ajena a las contradicciones hasta aquí expresadas. Y representa, por un lado, la necesidad de conducir al ámbito de la teoría los excitantes pero misteriosos comportamientos de la “estrategia del impacto”, y, por el otro, la voluntad de diálogo con otros profesionales como Katzenstein o Diaz. (Liernur, 1980, p. 96-97).

El camino intelectual de Solsona en que va desde la formulación y realización del rediseño del Kavanagh al regreso a la cátedra en la FAU-UBA mostraría que esta crisis devino en un periodo reflexivo –visible en publicaciones, entrevistas y en las numerosas intervenciones en coloquios, clases y conferencias– en el cual encontró en la tradición del rascacielos porteño de los años 30 una nueva y fructífera vía de experimentación, tanto en la actividad docente como en la profesional.

Segunda etapa: el racionalismo porteño en la UBA y el Kavanagh (1984-1987). La ansiedad cultural conjurada

184

Esta ansiedad que se crea muchísimo en la Facultad sobre la necesidad de producir objetos notables, no me parece una condición necesaria para el aprendizaje de la arquitectura. Por eso es por lo que el marco del Racionalismo nos sirve a todos como una referencia cultural para ir y volver en nuestras experiencias de trabajo (Acuña, 2007, p 210-211).

Sigo pensando [en 1986] que el mensaje de nuestros edificios del '30 es absolutamente contemporáneo. Además de ser más interesantes que muchos de los edificios que hemos hecho nosotros mismos. El punto que a mí me interesa trabajar es cómo de este acervo cultural encontramos un lenguaje de hoy: aprendiendo de toda esa experiencia, pero sin repetirla. (Acuña, 2007, p. 221)

Las citas que encabezan este apartado dan cuenta del inicio de una nueva etapa en la carrera de Justo Solsona, marcada por el retorno a la cátedra de proyectos en la universidad pública de la cual había estado alejado forzosamente por casi una década. El tono mesurado revela que ha superado una etapa ganada por la ansiedad cultural y como tal pretendió modificar un estado de cosas que juzgaba preocupante. La carrera de Arquitectura arrastraba desde tres lustros un oscuro pasado de devastación que recorrió desde el abandono de las cuestiones disciplinares hasta que no se produjeran transformaciones político-sociales, el profesionalismo vacío y la frivolidad posmoderna durante los años de la Dictadura. Por lo tanto, había que encontrar un ancla para reconstruir la disciplina y lo que se llamó “Racionalismo” aparecía como un instrumento del cual los trabajos de rediseño realizados en La Escuelita podrían proveer caminos a explorar. En la misma dirección se cifró el ejercicio sobre la Avenida de Mayo, propuesto en el segundo curso de La Escuelita (1978), que reapareció en el Taller de la FADU-UBA (Solsona y Hunter, 1990). Por ello, en el marco del interés disciplinar por la instrumentalidad de la historia de la arquitectura que atravesaba como paradigma disciplinar el momento de reconstrucción democrática de la Argentina, con la inflexión por el pasado local, el retorno de Solsona a la cátedra en la UBA estuvo acompañado por la extensión de su interés

originario puesto en el Kavanagh al “núcleo duro” del racionalismo porteño, que había sido tema del curso dictado en La Escuelita en 1979 por Ernesto Katzenstein y Jorge Francisco Liernur⁴. En esta operación reivindicaba además a Wladimiro Acosta (a la par que lo hacía al mismo tiempo Tony Díaz), con quien Solsona comenzara su carrera docente en 1956.

Comenta Solsona:

Empezamos con aquel Taller que tomó principalmente el tema del Racionalismo en la Argentina, en el que queríamos dar cuenta de los orígenes de la arquitectura con la que nos sentíamos comprometidos. Recibimos en esos primeros años un alumnado muy desorientado, que venía de una pésima enseñanza y que estaba muy influenciado por el posmoderno. Los primeros esquicios y trabajos que planteamos para ver quiénes eran nuestros alumnos, mostraron resultados sencillamente alarmantes. Empezamos entonces en nuestro Taller, y en el de Tony también, una operación de conocimiento de la arquitectura real y de redibujo de los ejemplos más esclarecedores de lo que consideramos la buena arquitectura⁵. En lo que hace a la proyectación, intentamos volver también a las bases y los fundamentos lógicos de nuestra disciplina. (Solsona y Crispiani, 1997, p. 151)

Solsona y las ambigüedades del racionalismo local

El “Racionalismo en la Argentina” constituyó un sujeto de controversia académica a mediados de la década de 1980. En la nueva etapa del Instituto de Arte Americano, por un lado, y a través de la sección “Espacio de debate” de la revista de la SCA se desató una polémica sobre si existía una “otra historia” para la arquitectura moderna local (postulada por Alberto Petrina, María Isabel de Larrañaga y Juan Molina y Vedia entre otros) o si lo local era parte de un abanico de diversas inflexiones modernistas como sostuviera Liernur, siguiendo en cierto modo la postura que por entonces había instalado Marshall Berman. No resulta ajeno a este debate que Solsona incluyera entre los “racionalistas”, a representar y considerar eventualmente como referentes proyectuales, una pléyade variopinta que reunía el edificio de viviendas proyectado por Acosta y Bereterbide

para la cooperativa “El Hogar Obrero” con el edificio de oficinas en la calle Uruguay de Birabén y Lacalle Alonso o las casas de departamento de rentas de Kalnay, Sánchez, Lagos y de la Torre o de León Dourge (Borghini, et al., 1987). Las dispares matrices teóricas que les dieron origen se homogeneizaban a partir de la relativa similitud lingüística, lo cual estaba reforzado por el código de representación elegido: dibujos lineales sin sombras y presencia de axonométricas que no siempre favorecían a aquellos edificios que se expresaban ante todo mediante sus fachadas tradicionales.

En la clase de apertura del Taller en 1986, titulada “¿Qué queremos enseñar?”, señalaba la necesidad de incorporar ejemplos argentinos, entre los que existen buenos edificios de arquitectura racionalista en Buenos Aires, destacando de estos ejemplos lo que llamó “una buena planta”⁶ como aquella “donde están claros los accesos, la estructura, la distribución de las cosas”. (Acuña, 2007, pp. 210-211).

Ese mismo año, en una clase dictada tras un viaje a Nueva York, reflexionaba que:

para nosotros, siguen siendo ejemplos válidos de arquitectura aquellas torres de Buenos Aires. En esa especie de casi ingenua sequedad de la forma, leo muchísimos más mensajes de arquitectura que en la más reciente producción de Estados Unidos, que puede ser interesante; pero, me parece, no conduce a ningún lado. Sigo pensando que el mensaje de nuestros edificios del '30 es absolutamente contemporáneo. Además de ser más interesantes que muchos de los edificios que hemos hecho nosotros mismos. El punto que a mí me interesa trabajar es cómo de este acervo cultural encontramos un lenguaje de hoy: aprendiendo de toda esa experiencia, pero sin repetirla. Me parece que es un lenguaje muy sano, muy arquitectónico, muy culto. Para mí la arquitectura siempre viene vinculada a una cuestión cultural. (Acuña, 2007, p. 221)

Si bien el tríptico de rascacielos porteños de la década de 1930 (Comega, Safico y Kavanagh) aparece citado en conjunto, el foco para Solsona siempre estuvo puesto en el último, al cual recomienda saber mirar como manera de enriquecer la imaginación y formar un archivo personal “Entonces esta ejercitación de mirar en

Diseño 1 luego culmina en un *dibujo importante* (la cursiva es mía)⁷, que casi más que un aprendizaje es un homenaje a esos edificios” (Acuña, 2007, p. 215).

Del laboratorio disciplinar de La Escuelita a la enseñanza profesional

La otra inflexión que se produjo en estos primeros años de la cátedra de Solsona fue el pasar del ejercicio sin programa del Kavanagh a la práctica

pedagógica convencional del proyecto con programa y terreno asignados. Lo interesante es que en la mayor parte de los casos se eligieron lotes en esquinas no ortogonales, favoreciendo estrategias de rotación cercanas a la del Kavanagh (que los terrenos sean en cierto modo “ideales” lo ligaba a la tradición pedagógica *beaux-arts* en la que Solsona comenzó su carrera). Los trabajos del año 1986 muestran las estrategias desarrolladas en La Escuelita, fortalecidas por la presencia de Edgardo Minond (Figura 6a).

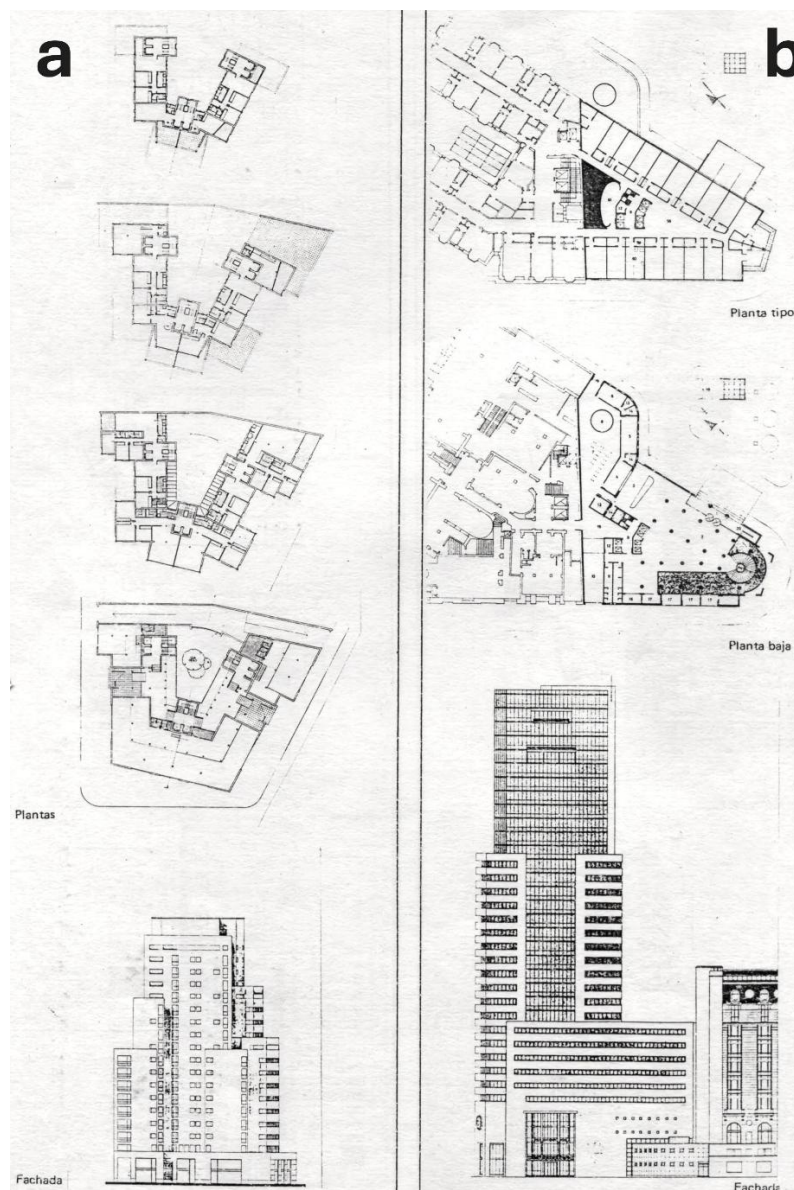


Figura 6 a. Ejercicios de Arquitectura III sobre edificios en altura año en terreno en esquina y programa multifuncional (curso 1986). Trabajo de Clusellas y Pujol. b. Ampliación del Plaza Hotel en esquina de Marcelo T. de Alvear y San Martín (curso 1987). Trabajo de Aldassoro, Lorenzi y Navajas.

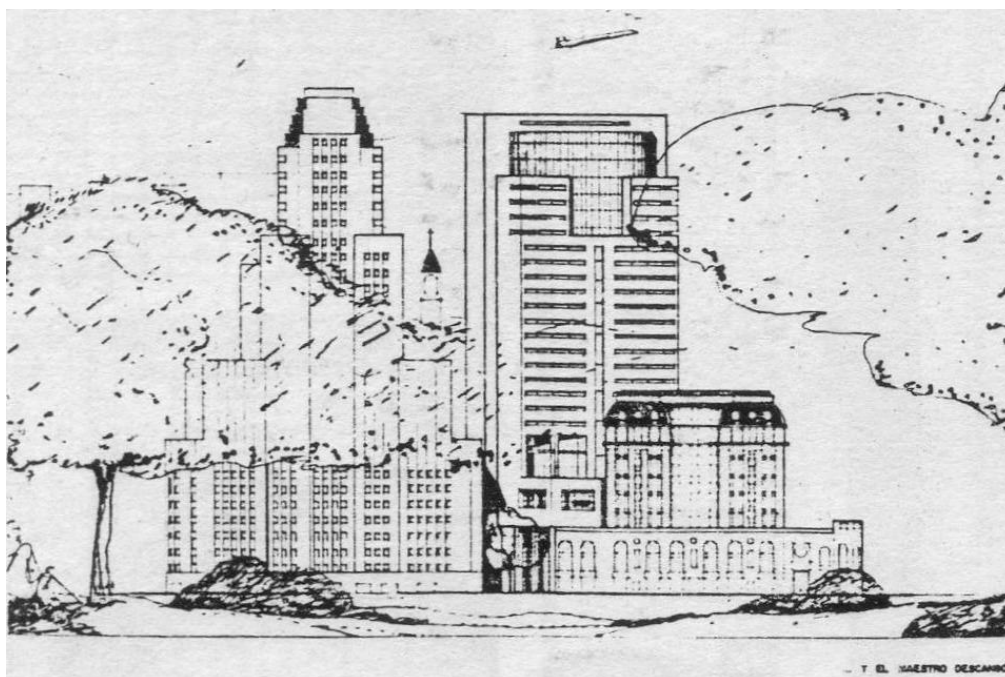


Figura 7. Ejercicio de ampliación del Plaza Hotel del curso de Arquitectura III (curso 1987). Trabajo de Iglesias Molli y Rosso.

Al año siguiente Solsona propuso como trabajo la ampliación del Plaza Hotel, situado en la misma manzana donde se halla emplazado el Kavanagh. Los trabajos de Aldassoro, Lorenzi y Navajas (Figura 6b) y de Pablo Iglesias Molli y Esteban Fernández Rosso (Figura 7) recuperan la estrategia telescópica desplegada en La Escuelita, a la vez que celebrando la presencia del Kavanagh, su lenguaje renuncia al mimetismo en el tratamiento de los aventanamientos, a la vez que atemperan los encastres a fin de no obliterar la presencia del celebrado icono vecino. Una sugestiva frase fue escrita por Molli y Rosso en el ángulo inferior derecho que reza “y el maestro descansó”, que en el contexto de la ansiedad explicitada por Solsona hace pensar en una auto confiada respuesta en positivo. La búsqueda de un lenguaje contemporáneo fue destacada por Solsona al tiempo de realizar este ejercicio. Señalaba que el “interés cultural de estas obras, que trascienden el carácter de meros modelos y asumen actualidad en la complejidad de una arquitectura simple. De sus matrices de proyecto es bueno aceptar las influencias, pero no necesariamente aceptar el lenguaje como consecuencia natural de otra

realidad social y tecnológica.” (Borghini, et al., 1987, p. 7).

Tercera etapa: de las experiencias pedagógicas al trabajo profesional (1989-1994)

La etapa siguiente marca el momento en el que Solsona comienza él mismo a originar propuestas proyectuales que toman explícitamente como referente al Kavanagh. En 1989 intervino – asociado a su adjunto en la UBA Hugo Salama – en el proyecto para el concurso “Vivienda y Ciudad”, organizado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña, (Figura 8) en 1989 Solsona comentó el proyecto de un módulo espacial de 9 x 9 x 9 m en el que se desarrollaba una vivienda en vertical, con muchas terrazas libres que se terminaban llenas de plantas. Según lo definió el arquitecto, el edificio respondía a un juego entre el Kavanagh y los inmuebles Villas de Le Corbusier. En la memoria, decían haber recibido de Europa la influencia de los Inmuebles Vilas y haberla devuelto reinterpretada e inserta en el volumen de un rascacielos argentino, reelaborado, también,

en función de la estructura de Barcelona. (Iribarne, 1996, p. 41)

En otra ocasión, en la cual se refirió más *in extenso* sobre el asunto, Solsona agregó:

Una vez que resolvimos las unidades, decidimos incluirlas en una estructura formal de edificio que se hallaba inspirada en el Kavanagh. Era un edificio en proa, que se adaptaba muy bien al lote estipulado en las bases ubicado en la esquina de una de las diagonales de la ciudad. Ese edificio proa era claramente una cita de un hito urbano ajeno a Barcelona, y jugaba un poco con la idea de transculturación, pero en el sentido inverso en que generalmente se ha dado. Nosotros finalmente exportábamos nuestro monumento urbano moderno. Era como un juego de espejos, un préstamo de ciudad a ciudad. (Solsona y Crispiani, 1997, pp.140-142)

Tan cerca y tan lejos del Kavanagh

188

La realización de Solsona y su estudio que más lo aproximó al Kavanagh resultó ser el conjunto conocido como Torres Las Heras o asimismo como Torres Alto Palermo un par de torres de elevada altura y prácticamente idénticas que iniciaron la tendencia para edificios de departamentos de gran categoría. En este emprendimiento participó el estudio Llauro y Urgell asociados con Urgell-Fazio-Penedo-Urgell y Cajide-Minond-Comarck.

La superficie total de 63 300 metros cuadrados supera con creces los 25 800 metros cuadrados del Kavanagh, en tanto la altura de 120 metros lo igualó. Marcaron el inicio de un incremento notorio en las torres porteñas que al momento de escribir este artículo alcanzó los 235 metros (Alvear Tower Puerto Madero) terminado en 2019.

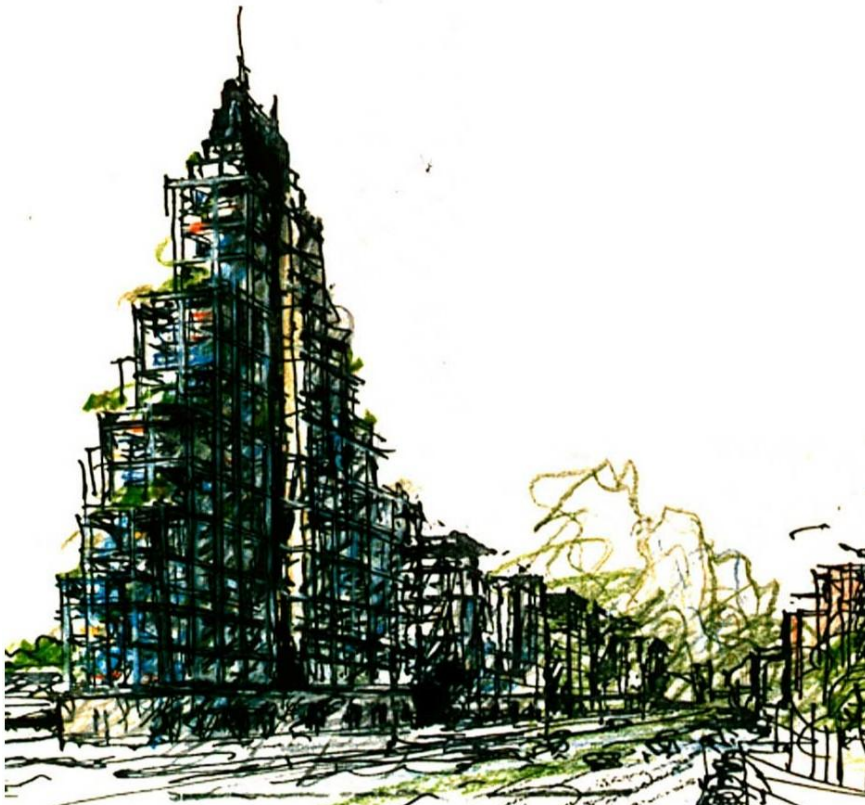


Figura 8. Concurso Vivienda y Ciudad. Organizado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1989. <https://msgssv.com/galeria/concursos.html>

En una entrevista pública realizada en el marco de la Cátedra de Estudios Latinoamericanos dirigida por Jorge Francisco Liernur en la UBA (1998), Solsona retornó a los antiguos argumentos de la mimesis y la gestualidad que habían caracterizado toda la primera etapa de la producción del estudio. Sin embargo, en una conferencia que brindara en varias ocasiones, desde 1994 a 2002 y siempre en sedes universitarias, y que tituló "Referentes en la obra del Estudio M | SG | S | S | S" señaló que

El edificio Kavanagh (1934), no solamente era uno de los mejores edificios de Buenos Aires, el más imponente, que forma parte de un hito; sino que junto con los que están en Avenida Corrientes –Comega, Safico–

habían iniciado el lenguaje de la torre; un tema al cual se sentía completamente vinculado. Entendía a la torre como una tipología necesaria para la ciudad. Cuando uno se refiere al Kavanagh, está hablando de un objeto de valor cultural arquitectónico; no es un paralelepípedo de 150 m de altura, sino una pieza; un edificio cuya forma potencia su altura y juega con su presencia en la ciudad. Y reconocían haber estudiado al Kavanagh mientras trabajaban en las Torres Alto Palermo (1991), frente a Plaza Las Heras, en sus plantas, sus llenos y vacíos, en los aventanamientos, o en cómo perforar el muro, se evidencia casi literalmente la referencia del Kavanagh. (Acuña, 2007, p. 256) (Figuras 9 b, c y d).

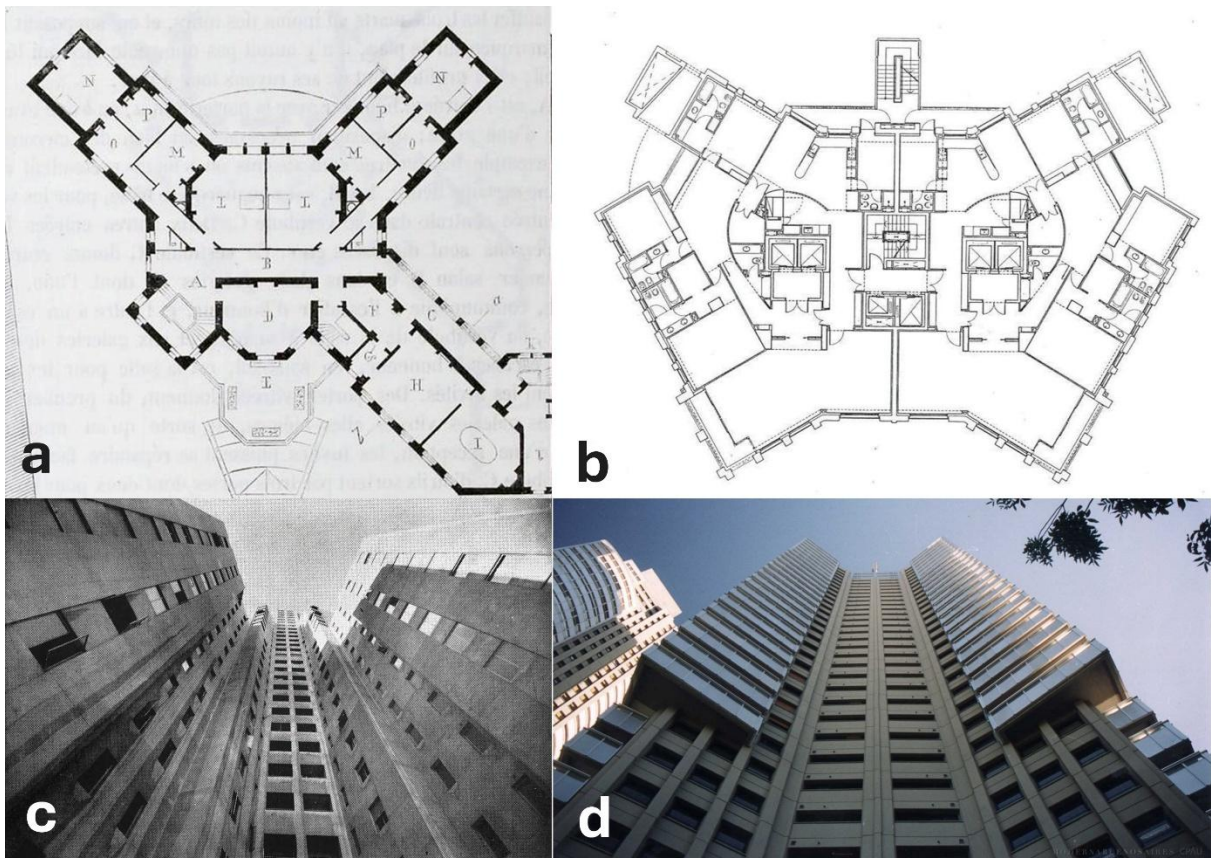


Figura 9. a. Planta del primer piso de un hôtel propuesto por Viollet-le-Duc (Viollet-le-Duc, 2007, p. 282); b. Planta pisos 1 a 8 de las torres Plaza Las Heras (Alto Palermo), Buenos Aires, 1991 (Manteola, et al., 1994, p. 53). c. Vista del aventanamiento en el patio interior del edificio Kavanagh, (Sánchez, et al., 1936); d. Vista del aventanamiento de una de las torres Plaza Las Heras (Alto Palermo), Buenos Aires, 1991. Moderna Buenos Aires.

La "planta mariposa" y las torres aisladas

Es sugestivo conectar la planta de las torres Alto Palermo (Figura 9 b) con la del *hôtel privé* propuesto por Viollet-le-Duc en el 17° *Entretien sur l'Architecture* (1872) concebida a partir de un núcleo octogonal del cual se desprenden alas formando una X, quien explica cómo puede concebirse a partir de una analogía orgánica (Figura 9a):

En cualquier edificio existe, diría yo, un órgano principal, una parte dominante, y luego órganos secundarios, unos miembros y todo lo necesario para alimentar a todas estas partes, unas circulaciones. Cada uno de estos órganos posee una función propia, pero debe vincularse con el conjunto en función de las necesidades. (Viollet-le-Duc, 2007, p. 279)

El impacto de esta planta (conocida en el ámbito anglosajón como *butterfly plan*) fue analizado por Alan Colquhoun, destacando su enorme influencia en el movimiento Arts & Crafts y en la arquitectura moderna (Colquhoun, 2009, p. 128).⁸

Las torres Alto Palermo, a diferencia de la propuesta para Barcelona, se desvinculan completamente del tejido urbano, situándose en un "espacio infinito y abstracto" como señala Colquhoun. Esta desvinculación marca los trabajos profesionales posteriores en los cuales, según postula Solsona, "los edificios torre son una alternativa real al concepto de la ciudad tejido" y que en términos generales se alejaron de la tensión frente al Kavanagh que quedó arrinconado en un remoto pasado, si bien tanto Solsona como Salama no dejarán de citarlo (Boyadjian, 2014). Por cierto, el estudio fagocitó estrategias formales como los encastres telescópicos, las rotaciones y fragmentaciones derivadas eventualmente del prolongado contacto con el icónico rascacielos porteño. El giro en la enseñanza no debe separarse de los cambios pedagógicos que sacudieron la FADU-UBA desde los años de la década de 1990 (Kogan, 2016), pero tampoco de la demanda profesional ligada a edificios de entre 250 y 300 metros de altura. Tanto esta producción profesional como la enseñanza se volvieron parte de una red global de circulación de modelos ligados a la experimentación ahistórica (Figura 10) y en este contexto resulta evidente que se ha operado un distanciamiento radical frente al juicio que Kenneth Frampton formulara sobre la serie de

Bancos Municipales de la Ciudad de Buenos Aires, en donde reconoce una formulación neo-constructivista y regionalista; neo-constructivista en la medida en que estos bancos demostraron la influencia de los primeros trabajos de Stirling y la "Maison de Verre", y regionalista, en tanto estos arquitectos han trabajado en respuesta directa a las necesidades de la sociedad en la que viven (Frampton, 1981, p. 7).⁹



Figura 10. Justo Solsona en la exposición de maquetas del ejercicio de torres para Puerto Madero, el 18 de octubre de 2012. Recuperado de https://www.facebook.com/photo/?fbid=430654763658994&set=t.1396820722&locale=es_LA

A modo de cierre

191

El Kavanagh como neovanguardista *objet trouvé* proyectual resultó ubicuo para Solsona a lo largo de casi dos décadas, marcadas culturalmente por una sensibilidad “posmoderna”, y por ello proactiva hacia recuperar los valores urbanísticos y estéticos impresos como marcas en este edificio. Pero, a diferencia de la sensibilidad posmoderna con que se revaloraron los rascacielos Art Deco (Nakamura, 1987), Solsona nunca auspició ni realizó *revivals* arqueológicos de su “gris objeto del deseo”.

Desde una perspectiva más analítica, aunque ligada a su experiencia personal, Solsona derivó también la atención hacia la corriente racionalista local tal como la había conocido de primera mano, cuando a inicios de su carrera fuera docente de la cátedra de Wladimiro Acosta. Pero, lejos del rigorismo ascético de Acosta, que sí concitaba el interés Tony Diaz, el Racionalismo para Solsona es una categoría omnívora, como la muestran los dibujos montados en una de las escaleras de la FADU-UBA y el libro (Borghini, et al., 1987). Allí conviven Sánchez, Lagos y De la Torre, Vilar, Prebisch, Joselevich, Kalnay: en definitiva, se trata de un modernismo atemperado. Pero, más allá de esta toma de posición en favor de una *arquitectura equivocada*, parafraseando al Venturi de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Acosta entra como un referente en el proceso proyectual de Solsona y si bien el análisis excede el marco de este trabajo, la propuesta teórica de convertir el conjunto Rioja en una célula que –utópicamente– renovase el tejido de una parte de la ciudad de Buenos Aires presenta evidentes conexiones con el City Block propuesto por Acosta (Acosta, 1931; Solsona y Crispiani, 1997, p. 163 y dos láminas desplegadas). Tal vez esta apuesta docente y proyectual en favor de ese racionalismo haya sido la que continuo vigente para Solsona, una vez que el tiempo atemperó “ese gris objeto del deseo”.

Notas

¹ El caso del Kavanagh comprendió un programa de tres ejercicios sucesivos que fue redactado por el propio Solsona: Un primer ejercicio que relaciona la idea escrita a la imagen formal, planteando el problema de rediseñar el Kavanagh; en una primera clase se debe sintéticamente escribir un texto que exponga lo que se piensa realizar. Luego en clases sucesivas de taller se dibuja la idea escrita respetando al máximo el compromiso literario. Se busca vincular dos experiencias que están relacionadas en el campo del diseño arquitectónico, la narración de una idea, y las imágenes formales que esta narración produce.

Un segundo ejercicio relaciona el diseño existente (plantas del Kavanagh) con un nuevo diseño de sobreimpresión; o sea, adicionar al diseño original todas las "ocurrencias" de dibujo que este primer diseño sugiere. Intentando en un momento de corte del trabajo leer en el nuevo plano arquitectónico, una nueva idea de cambio para el plano de origen. Se busca, a partir de una matriz, hacer operaciones de diseño inconscientes, para luego concientizar al pretender una lectura arquitectónica. El diseño se transforma en texto y la lectura en diseño.

Un tercer ejercicio sintetiza los dos anteriores. Se toma como matriz la fachada del Kavanagh, y dado que, del ejercicio anterior, se extrae un plano y un texto, se elige uno o el otro, si se elige el plano se traduce con precisión arquitectónica a la fachada original, produciendo las modificaciones necesarias y se verifica su mensaje formal. Si se elige el texto, se interpreta el texto sugerido para el Ejercicio 2, se dibuja y se verifica su mensaje formal. Se cierra el ciclo entre texto y narración, imagen formal y ejercitación estética." (Díaz, et al., 1981, p. 26)

² Tony Díaz se interesó muy tempranamente (cuando contaba con treinta años) por la instrumentalización de los referentes arquitectónicos del pasado en los años '60 simultáneamente a formar parte de un estudio profesional asociado con Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard y Alberto Varas. Así, realizó a partir de 1968 una estadía académica en Italia que duró de más de un año y "La importancia de la estadía en Italia fue para mí relevante: siempre sospechaba que la historia de la arquitectura era sustancial para hacer arquitectura; eso es lo que pude confirmar allí. Historia se cursaba bien aquí, pero tal vez por la preponderancia y autonomía del taller nunca se llegaba a establecer la esencia práctica del nexo entre proyección e historia. Eso lo definí en Italia, no solo al estudiar la arquitectura histórica sino, además, al analizar la propia práctica de los arquitectos. Trabajé becado en el Centro Andrea Palladio, de Vicenza; ví y estudié todas las obras palladianas, frecuenté bibliotecas y los archivos, etc. ¿Para qué "servía" Palladio? Aquí, mis amigos ya estaban haciendo sus pequeñas (o no) obras y yo allí con Palladio (...) parecía algo demasiado divergente, y

la mía, una actitud "diletante" (...) Sin embargo creo que haber estudiado a Palladio fue sustancial y definitorio para mi arquitectura posterior. Entendí la importancia de la historia y el análisis palladiano me dio como un fundamento para trabajar con nuestra propia historia..." (Fernández, 1983, p. 40)

³ Así lo expresó en una entrevista realizada en Madrid por Manuel Alejandro Rivas García el 13 de marzo de 2009: De entrada hubo dos cosas: los que tirábamos más del carro éramos Viñoly y yo porque estábamos más convencidos de que había que cambiar cosas (que después terminó en el postmodernismo, pero que había que cambiar cosas estaba claro); en cambio Solsona y Katzenstein estaban más estables, eran una generación mayor que nosotros, más del movimiento moderno allá aprendido por los años 1955 al 60, eran más conservadores, y no los movías mucho de ahí (Rivas García, 2012, p. 252).

⁴ Cuando Solsona retorna a la cátedra en la UBA, el uso de referentes arquitectónicos del pasado local se había extendido a no solo al taller de Tony Díaz (Díaz, 1985), lo cual era previsible, sino a Javier Sánchez Gómez, socio de Solsona en el estudio (Sánchez Gómez, Javier; Berdichevsky, Carlos; Lopatin, Ignacio, 1986) y a Jorge Goldemberg (Goldemberg, 1985).

⁵ Liernur evocó recientemente cómo a partir del ejercicio del Kavanagh se despertó un interés, una búsqueda compartida en esa primera década postdictadura de docencia en la UBA: "Creo que Jujo [Justo Solsona], al mirar el Kavanagh, se acercaba a un pasado de los años '30 rico y útil. Tony hacía relevamientos, y nosotros con Ernesto [Katzenstein] también habíamos empezado por curiosidad, y en 1979, íbamos a la Sociedad Central a ver revistas viejas y descubrir arquitectura de los '30 y '40. La Historia era una necesidad compartida, cada uno a su manera entendíamos que el pasado estaba vivo y podía aportar al presente. Para superar la orfandad de abandonar la función, no solo servirían la composición o las leyes, sino también apoyarnos en experiencias anteriores. Fue una construcción colectiva clave para lo que vino después. Con el regreso a la Facultad vinieron los relevamientos: Jujo con la escalera modernista, Din [Jorge] Goldemberg mirando el pasado y varios de los que habíamos comenzado con el DACH [Departamento de Análisis Crítico e Histórico creado dentro del seno de La Escuelita en 1982] nos incorporamos al Instituto de Arte Americano." (Liernur, 2025, p. 17)

⁶ Tener "una buena planta" en un proyecto es una constante en la producción de Solsona y de su estudio profesional. Liernur destacó este valor como uno de los "rasgos de estilo" del estudio denominándolo "la claridad de la planta" (Liernur, 2004, p. 104). En este texto este señala que este rasgo proviene de dos fuentes: la influencia académica francesa y los principios y trabajos de Le Corbusier. Este, recordemos, expresó en 1923: "El plano es el generador. Sin plan, hay desorden

y arbitrariedad. El plan lleva en sí la esencia de la sensación. Los grandes problemas del futuro, dictados por las necesidades colectivas, presentan de nuevo la cuestión del plan. La vida moderna exige, espera, un nuevo plan para la casa y para la ciudad." (Corbusier, 1964, p. 34).

Como referente de la tradición académica francesa remontémonos a Victor Laloux, en cuyo *atelier* se formó, entre otros, Rene Karman (1875-1951) entre 1895 y 1904 (Crosnier Leconte, 2014), quien devino profesor entre 1913 y 1946 del principal taller de arquitectura en la Escuela de Arquitectura porteña. La herencia de su enseñanza se prolongó hasta 1955 a través de su adjunto, Raúl J. Álvarez, cuando Solsona aún era alumno de la FAU-UBA. Charles Butler (1870-1953), alumno asimismo de Laloux (entre 1892 y 1897) evocaba: "The fundamental strength of the School lies in its teaching of the art of composition, primarily in planning. Laloux felt this so strongly that he would often keep us so long on the study of the plan of a project that the elevations and sections were hurriedly worked out in the last days of the competition and none too well presented. He once explained his viewpoint to the writer by saying: *You can put forty good façades on a good plan, but without a good plan you cannot have a good façade.*" [La fortaleza fundamental de la Escuela radica en la enseñanza del arte de la composición, principalmente en el diseño de plantas. Laloux lo sentía tan intensamente que a menudo nos mantenía tanto tiempo estudiando la planta de un proyecto que las elevaciones y secciones se resolvían apresuradamente en los últimos días del concurso y no se presentaban muy bien. Una vez explicó su punto de vista a quien esto escribe diciendo: *Puedes poner cuarenta buenas fachadas en una buena planta, pero sin una buena planta no puedes tener una buena fachada.*] (Homage à Laloux de ses élèves américains, 1937, p. 623).

⁷ Estos "dibujos importantes". elaborados a partir de 1984. fueron montados en paneles que se exponen desde 1987 hasta el presente en una de las escaleras de la FADU-UBA y fueron reproducidos en el libro que en simultáneo se publicó (Borghini, et al., 1987), acompañados por textos de Wladimiro Acosta, Alberto Prebisch y Antonio U. Vilar, una entrevista inédita a Ernesto Katzenstein y un trabajo de Jorge Liernur ("Juncal y Esmeralda, Perú House, Maison Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay", que apareciera ese mismo año en el número 25 de *Anales del Instituto de Arte americano e Investigaciones Estéticas*).

⁸ En el original: "In his advocacy of pragmatic and instrumental planning he set in motion a development which reached its climax in the heterotopic space of the modern city and the exclusive concern of modern architecture for the individual objet-type set in an infinite and abstract space".

⁹ En el original: "C'était là une formulation néo-constructiviste et régionaliste; néo-constructiviste dans la mesure où ces banques témoignaient une influence des premiers travaux de Stirling et de celle de la "Maison de Verre", régionaliste parce que ces architectes ont travaillé en répondant directement aux exigences de la société dans laquelle ils vivaient".

Referencias

- Acosta, W. (agosto de 1931). El City-block integral. *Nuestra Arquitectura* (25), 20-27.
- Acuña, V. (2007). *Justo J. Solsona. Hacer y decir*. Infinito.
- Aliata, F. (2007). La construcción de una estrategia proyectual. En M. Jurado, *Diez estudios argentinos: Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry* (pp. 10-14). Arte Gráfico Editorial Argentino (AGEA).
- Alonso, G., Plotquin, S., Menéndez, E., Fiorito, M., y Baur, S. (2018). *Kavanagh. Buenos Aires*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio de Patrimonio, Museos y Casco Histórico.
- Archivo Colección *La Escuelita (LE)*. (21 de noviembre de 2025). Obtenido de Di Tella Arquitectura. Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos: https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=25430&id_item_menu=41717
- Blake, P. (1977). *Form follows Fiasco: Why Modern Architecture hasn't Worked*. Little Brown.
- Borghini, S., Salama, H., y Solsona, J. (1987). *1930-1950 Arquitectura moderna en Buenos Aires*. CP67.
- Boyadjian, D. C. (2014). *Rascacielos 60 ejercicios. Arquitectura 4: Ejercicio rascacielos en Puerto Madero*. Bisman Ediciones.
- Brolin, B. C. (1976). *The Failure of Modern Architecture*. Van Nostrand Co.
- Bullrich, F. (1963). *Arquitectura Argentina Contemporánea*. Nueva Visión.
- Buschiazzo, M. J. (1945). *De la cabaña al rascacielos*. Emecé. Colección Buen Aire.
- Cátedra TSLS. (6 de agosto de 2014). *Libro Solsona Rascacielos - Cátedra TSLS*. Recuperado el 23 de noviembre de 2025, de https://www.facebook.com/librorascacielos/photos/pb.100068340683777.-2207520000/737200316326410/?type=3&locale=es_LA
- Colquhoun, A. (2009). The Beaux-Arts Plan: Viollet-le-Duc's Transformation of the Parisian Hôtel Particulier. En A. Colquhoun, *Architectural Criticism* (pp. 124-129). Black Dog.
- Corbusier, L. (1964). *Hacia una arquitectura*. Poseidón.
- Crosnier Leconte, M.-L. (2014). Karman, René. *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*. Institut national d'histoire de l'art. <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/69c6bd7c-5171-4a43-acf6-96d9e3f59111>
- Delecave de Amorim, J. (2020). *Uma disciplina em crise: disputas pela arquitetura na Escuelita de Buenos Aires (1976-1983)*. [Tese de Doutorado] Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.16.2020.tde-29032021-141901>
- Delecave, J. (2025). Refugio y vidriera. Las enseñanzas de arquitectura en La Escuelita. En J. F. Liernur, *Historia y crítica de la arquitectura: jornadas 2025: arquitectura y rebeldía en América Latina* (pp. 100-115). Universidad Torcuato Di Tella. <https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/13772>
- Díaz, A. (1985). *Relevamientos. Taller FAU/UBA 1984-1985*. FADU-UNBA Comisión de Publicaciones.
- Díaz, A., Katzenstein, E., Solsona, J. y Viñoly, R. (1981). *La Escuelita. 5 años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*. Espacio Editora.
- Fernández, R. (agosto de 1981). La Escuela de Buenos Aires. *Dos Puntos*(1), 10-18.
- Fernández, R. (mayo de 1983). Tony Díaz. *Dos Puntos*(9), 35/44.
- Frampton, K. (février de 1981). Du néo-productivisme au post-modernisme. *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2-7.
- García Falcó, M. (1989). *Taller J. Solsona. Arquitectura I a V. 1986-87*. Facultad de

- Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.
- Goldemberg, J. (1985). *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires. Trabajo de investigación de Docentes y Alumnos. vol. I.* FAU/UBA.
- Hommage à Laloux de ses élèves américains. (October 1937). *Pencil Points*, XVIII, 621-630.
<https://www.usmodernist.org/PA/PP-1937-10.pdf>
- Iribarne, J. (marzo/abril de 1996). Entrevista al arquitecto Justo Solsona. *Revista de Arquitectura* (180), 37/44.
- Jencks, C. (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. Rizzoli.
- Katzenstein, E., Liernur, J. y Sarquis, J. (noviembre de 1982). Debate: Arquitectura argentina 1930-1960. *Materiales*(2), 64-71.
<https://hitepac.fau.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/sites/8/2019/03/Materiales-2-Nov.1982.pdf>
- Kogan, C. (2016). *De la idea de partido a los procesos no apriorísticos: transformaciones de las prácticas proyectuales en algunas experiencias didácticas de Buenos Aires hacia el fin de siglo.* Universidad Torcuato Di Tella. Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Torcuato Di Tella.
<https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/2260>
- Liernur, J.F. (noviembre de 1980). Carta a su colega Alberto Petrina a raíz de la entrevista a Justo Solsona. *Summa* (156), 96-97.
- Liernur, J.F. (abril/mayo de 1980). Rascacielos en Buenos Aires. *Nuestra Arquitectura* (511/512), 75-88.
- Liernur, J.F. (marzo de 1981). ¿Post?: Modernismo. *Summa* (160), 45-67.
- Liernur, J. F. (2025). *La Escuelita: 1976-1983.* Universidad Torcuato Di Tella.
- Liernur, J. F. (2004). Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Salaberry (MSGSSS). En J. F. Liernur y F. Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (Vol. 4, pp 102-107). AGEA Grupo Editorial.
<https://www.iaa.fadu.uba.ar/omp/index.php/iaa/catalog/view/diccarqarg/20/39>
- Manteola, F., Sánchez Gómez, J., Santos, J. y Solsona, J. (1994). Torres Plaza Las Heras, Juncal y Bulnes. *Revista* 3(3), 52-57.
- Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. (1978). Nueva Visión.
- Nakamura, T. (1987). *New York Art Deco Skyscrapers*. A+U Publishing Co. Ltd.
- Ortiz, F. y Gutiérrez, R. (1972). *La arquitectura en la Argentina 1930-1970*. Concentra.
- Petrina, A. (agosto de 1980). Solsona al Sur. *Summa* (152), 61-65.
- Rivas García, M. A. (2012). *Contribución de Ernesto Katzenstein a la Arquitectura Moderna (1954-1966)*. [Tesis, ETSAB - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona] Universitat Politècnica de Catalunya, DPA - Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Barcelona.
<https://www.tdx.cat/handle/10803/285813#page=1>
- Sánchez Gómez, J., Berdichevsky, C., Lopatin, I. (1986). *Propuestas y proyectos del Taller Sánchez Gómez-Berdichevsky-Lopatin. Diseños I a V. Años 1984/1986.* De los autores.
- Sánchez, G., Lagos, J., de la Torre, L. M. (abril de 1936). El edificio Kavanagh. *Nuestra Arquitectura*, 7(81), s./p.
- Sánchez, G., Lagos, J. y de la Torre, L. M. (enero de 1934). Edificio en Plaza San Martín. *Nuestra Arquitectura*, 5(54), 185-191.
- Shmidt, C., Silvestri, G. y Rojas, M. (2004). Enseñanza de la arquitectura, En F. Liernur y F. Aliata (Comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (Vol. e-h, pp. 32-44). Clarín Arquitectura.
<https://www.iaa.fadu.uba.ar/omp/index.php/iaa/catalog/view/diccarqarg/19/38>
- Solsona, J. (octubre de 1963). Arquitectura: año 1963. *Summa* (2), 83-84.

Solsona, J. (mayo de 1984). Ideología, idea y realidad en arquitectura. *Summa*(199), 91-92.

Solsona, J. y Hunter, C. (1990). *La Avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso*. Buenos Aires: CP 67.

Solsona, J. y Crispiani, A. (1997). *Justo Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía*. Buenos Aires: Infinito.

Universidad Torcuato Di Tella - Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos.

(octubre de 2025). Obtenido de La Escuelita 1976-1983. Oasis y cantera en los años oscuros: https://www.utdt.edu/ver_evento_agenda.php?id_evento_agenda=13070&id_item_menu=449

Viollet-le-Duc, E.-E. (2007). *Conversaciones sobre la arquitectura. Tomo II*. Madrid: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.

Eduardo César Gentile

Arquitecto. Profesor Titular de Historia y Teoría de la Arquitectura. Instituto de Investigación 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 y 117, B1900GGD La Plata, Argentina.

proun099@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-2240-5796>