

Buenos Aires, 1962. El proyecto para la Biblioteca Nacional

La arquitectura y la finalidad

Buenos Aires, 1962. The Project for the National Library: the architecture and the purpose

Buenos Aires, 1962. O projeto pra a Biblioteca Nacional: a arquitetura e o propósito

DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.1.3194>

Arq. Silvio Plotquin

Universidad Argentina de la Empresa
splotquin@uade.edu.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5912-330X>

Recibido: 31/10/2021

Aceptado: 03/12/2021

Cómo citar:

Resumen

El drama que desnudó el final de la Segunda Guerra, forzó la reintroducción del debate por la forma arquitectónica, más allá de una limitada ficción desapasionada y racional de la función. Cuando la función dejó de ser el patrón unitario contra el que comparar a los edificios modernos, críticos e historiadores debieron disponer de nuevos espejos: monumentalidad, el proceso de producción, el usuario, la ciudad, la forma, el *genius loci*, la Historia, la tradición o la cultura. En el siguiente artículo, se verificará la formulación de imágenes arquitectónicas como catalizadoras por caso, del concepto de finalidad en arquitectura pública, tal como ha querido ser presentada en torno del concurso de la sede definitiva de la Biblioteca Nacional en Buenos Aires de 1962, en cuya arquitectura, a un rasgo de organización eficiente y provechosa, se superpuso por la forma, un rasgo de carácter manifiesto, redundante y dramático- con el arrojo que presupone.

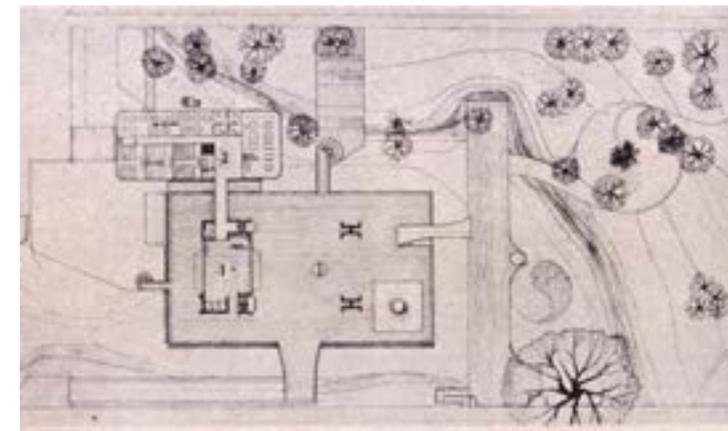
Palabras clave: forma, función, diseño, desarrollismo, neobrutalismo, sistemas, finalidad, modernidad, monumentalidad, significación.

EL siguiente trabajo se inscribe dentro del proyecto UADE INSOD P20S51_IMAGEN Y EMOCIÓN. PLEXO ENTRE FILOSOFÍA Y PSICOLOGÍA, que dirigió el Dr. Walter Cenci. UNIVERSIDAD ARGENTINA DE LA EMPRESA. Buenos Aires,

Abstract

The drama revealed by the end of the Second War, forced the reintroduction of the debate on architectural form, beyond a limited dispassionate and rational fiction of function. When function ceased to be the unitary pattern against which to compare modern buildings, critics and historians had to have new mirrors: monumentality, the production process, the user, the city, the form, the genius loci, the History, tradition or culture. In the following article the formulation of architectural images as catalysts of the concept of purpose in public architecture will be verified, as it was presented around the contest for the ultimate headquarters of the National Library in Buenos Aires in 1962, in whose architecture a feature of a manifest, redundant and dramatic character was superimposed by form to an efficient scheme and profitable organization.

Keywords: form, function, design, developmentalism, neobrutalism, systems, purpose, modernity, monumentality, significance.



Resumo

O drama revelado no final da Segunda Guerra, forçou a reintrodução do debate sobre a forma arquitetônica, para além de uma ficção de função limitada e imparcial. Quando a função deixou de ser o padrão unitário contra o qual comparar os edifícios modernos, críticos e historiadores tiveram que ter novos espelhos: a monumentalidade, o processo de produção, o usuário, a cidade, a forma, o *genius loci*, a História, a tradição ou a cultura. No artigo seguinte será verificada a formulação de imagens arquitetônicas como catalisadores do conceito de finalidade na arquitetura pública, tal como foi apresentado em torno do concurso para a sede definitiva da Biblioteca Nacional de Buenos Aires em 1962, em cuja arquitetura um recurso de caráter manifiesto, redundante e dramático foi sobreposto pela forma a um esquema eficiente e uma organização lucrativa.

Palavras-chave: forma, função, design, desenvolvimentismo, neobrutalismo, sistemas, propósito, modernidade, monumentalidade, significado.

Una vez que la función de la función dejó de ser la forma de la forma

La cuestión de la imagen no debe ser dada por sentada en arquitectura. Durante gran parte de su historia moderna, de las vanguardias a la Posguerra, los arquitectos dejaron de lado no ya la figuración, sino todo tipo de mimesis, excepto por la representación de cierto ideal estético abstracto objetivo. La forma constituyó una cualidad sin rango, derivada de lo que el concepto “función” significara: la lucha por la supervivencia de la especie, la organicidad de un sistema de vísceras, el movimiento eficaz y letánico de una máquina (Behne, 1923; De Fusco, 1967). Desde tal perspectiva, la emoción provenía de la coincidencia entre el aspecto de la cosa y su estricto cometido: morar, trabajar, aprender, conducirse (Groys, 2014). El drama que el final de la Segunda Guerra desnudó, forzó la reintroducción del debate por la forma arquitectónica, más allá de la limitada ficción modernista, desapasionada y racional. Cuando la función dejó de ser el patrón unitario contra el que comparar a los edificios modernos, críticos e historiadores debieron disponer de nuevos espejos: monumentalidad, el proceso de producción, el usuario, la ciudad, la forma, el *genius loci*, la Historia, la tradición o la cultura. La pregunta de este escrito será por la finalidad en arquitectura, aquella vez que la función de la función dejó de ser la forma de la forma.

Esa cuestión se intenta responder aquí, en torno del concurso para el proyecto de la sede definitiva de la Biblioteca Nacional en Buenos Aires de 1962, considerado como el regreso de la discusión sobre el monumento, en la Argentina desarrollista. El primer capítulo aquí, referirá a la progresiva transformación del concepto de función en finalidad. Un segundo capítulo, referirá a la imagen como finalidad, es decir, como valoración no exclusivamente práctica, que vincula el proyecto mediante formas, al encargo y al programa. Finalmente, se verificará la formulación de imágenes arquitectónicas como catalizadoras de emociones propiciadas, que responden al concepto de finalidad, en el caso de arquitectura pública,

tal como ha querido ser presentada en torno del concurso mencionado. A la arquitectura de la Biblioteca Nacional, como a la arquitectura que se producía en 1950 y 1960, se la llamó también “sistémica”, una metáfora tan orgánica como mecánica y solo después de la clasificación de Reyner Banham, “nuevo-brutalista” (Banham, 1955). A un rasgo de una organización eficiente y provechosa se le superpuso por la forma, un rasgo de carácter manifiesto, redundante y dramático por el arrojo que presupone, e ineludible. (Figura 1)

Este artículo es en una comprobación bibliográfica *ex post*. Fue pertinente reconstruir la finalidad de la Biblioteca como se desprende, no solo de las bases del Concurso de anteproyectos, sino de la memoria de los autores del proyecto, del dictamen de los jurados y de la presentación al público del proyecto premiado. No debe esperarse aquí una descripción arquitectónica o proyectual del edificio de la Biblioteca, sino la enumeración de los rasgos arquitectónicos que orientan en la comprensión del concepto de finalidad en arquitectura pública, manifestada como interpretación de las expectativas de los promotores y dirigentes sobre el edificio, por encima de las consideraciones técnicas y funcionales.

1. Finalidad o función

El *slogan* “la forma debe seguir a la función” (en el que se aprecia el impacto de las teorías biológicas y evolucionistas del naturalista J.B Lamarck, muerto en 1829) se atribuyó al escultor Horatio Greenough, autor en 1840 de una estatua de George Washington al tamaño natural, con el torso desnudo (Figura 2). El arquitecto de Chicago, Henry L. Sullivan la haría suya en un artículo de finales del siglo XIX (Sullivan, 1896), en relación a la estética de los rascacielos de oficinas de alquiler (Figura 3). Tal dogma de la escultura, de la que son propios la belleza, el símbolo,



Figura 1. Testa, C. Biblioteca Nacional. Croquis s/f.



Figura 2. George Washington (1840). Horotio Greenough.

THIS NUMBER CONTAINS

A WHIM AND A CHANCE.

By WILLIAM T. NICHOLS,
AUTHOR OF "MY STRANGE PATIENT," ETC.

COMPLETE.

MARCH, 1896

LIPPINCOTT'S

MONTHLY MAGAZINE

CONTENTS

A WHIM AND A CHANGE	<i>William T. Nichols</i>	289-378
THE HORSE OR THE MOTOR	<i>Oliver McKee</i>	379
Mrs. PEYTER'S SILVER TEA-SET	<i>Judith Spencer</i>	384
THE PILGRIMS (POEM)	<i>Clinton Scollard</i>	389
HOUSEHOLD LIFE IN ANOTHER CENTURY	<i>Emily Baily Stone</i>	390
HENRY	<i>Mary Stewart Cutting</i>	395
RICHARD WAGNER (QUERIES)	<i>Richard Burtin</i>	403
THE TALL OFFICE BUILDING ARTISTICALLY CONSIDERED	<i>Louis H. Sullivan</i>	403
THE EVOLUTION OF THE WEDDING CAKE	<i>Agnes Carr Sage</i>	409
ABOUT WIDOWS	<i>Frances Courtney Bayler</i>	412
ALAS! (COUPLET)	<i>Corrie Blake Morgan</i>	414
A LABOR LEADER	<i>Clare E. Rollie</i>	415
A LITTLE ESSAY ON LOVE	<i>Jean Wright</i>	422
THE DECADENT NOVEL	<i>Eduard Fuller</i>	427

PRICE TWENTY-FIVE CENTS

PUBLISHED BY

J. B. LIPPINCOTT & CO. PHILADELPHIA:

LONDON: 10 HENRIETTA STREET, COVENT GARDEN.

PARIS: BRISTOL, 27 AVENUE DE L'OPÉRA.

Copyright, 1896, by J. B. Lippincott Company. Entered at Philadelphia Post-Office as second-class matter.

Figura 3. "The tall office building artistically considered" de Louis Sullivan, en la portada del Lippincott's Magazine de 1896

la representación, la imagen plástica y en ciertos casos, el espacio público, migraba a la arquitectura en los albores de la modernidad.

La historia de la arquitectura funcional-Zweckbau, definido por Adolf Behne entre 1923 y 1925- es la del recorrido de su desencanto. En un lapso de veinte años, quedó claro que la arquitectura y la ciudad requerían una densidad de figuración mayor que la del correcto funcionamiento. En 1943, el historiador suizo Sigfried Giedion (1943), el plástico Ferdinand Leger y el urbanista Josep Lluís Sert publicaron en los Estados Unidos, los "Nueve puntos sobre la Nueva Monumentalidad". Para Giedion no se trataba de renegar de las arquitecturas de las vanguardias a favor de algún tipo de revival o de historicismo, lo que a su modo llevaba a cabo el Realismo Soviético (Banham, 1965; Frampton, 1981). La "Nueva Monumentalidad" era un tipo de clarificación de la reciprocidad figurativa entre la ciudad moderna y las aspiraciones de la ciudadanía. La monumentalidad moderna fue definida por Giedion como una práctica continua entre arquitectura, escultura y pintura, paisajismo y urbanística, en un sitio despejado especialmente dentro del territorio de las ciudades, en el que se podría apreciar la imagen de tal univocidad entre los artefactos y las gentes que los encargan. El cristal de la "función" parecía haber enseñado a los arquitectos a construir las casas, las escuelas y las fábricas del mundo moderno; se trataba ahora de aprender a formalizar los vínculos entre ese mundo moderno y las emociones de la comunidad. Una continuidad espacial y temporal entre valores, territorio y objetos (que a poco Le Corbusier [1946] llamó "espacio indecible o inefable") que, como un credo, iba a percibirse por inmersión en él y por arrobamiento total de los sentidos. La monumentalidad moderna, una representación material en el espacio de imágenes no solo visuales o pictóricas, de los principios constitutivos de una comunidad, era una cualidad a que la arquitectura del siglo XX se acercaba en segunda vuelta. La corrección del espacio pasó de depender del "casi nada" más que la función, a requerir "casi todo" más que solamente ella

(Frampton, 1981). La ética se desplazaba de la inexorabilidad de la eficacia, a la epifanía de la significación. De una u otra manera, desde la Posguerra no solamente la función sino la arquitectura funcional, la arquitectura de los CIAM, es puesta en crisis de modo manifiesto. De hecho, si la arquitectura era monumental, no podía ser moderna y mucho menos, si era moderna, debía ser monumental.

La fundación de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna en 1928, había respondido a la necesidad de superar cierta discontinuidad o indiferencia entre la moderna arquitectura de las vanguardias de Entreguerras y la agenda pública. La estética de la arquitectura de las vanguardias y del urbanismo funcional requerían de los individuos una suspensión gráfica de sus costumbres, gustos y recuerdos por gracia de un tipo de ascensión moral implícito. Lo cual, hacia la mitad del siglo XX, no había sido logrado. La crítica operativa a este desfasaje provino sobre todo de los jóvenes arquitectos ingleses a partir de 1947, mediante una posición que al tiempo que pretendía reconstruir un puente entre los individuos y el ambiente de las nuevas ciudades, cumpliera acaso por primera vez, el apotegma innegociable de la arquitectura moderna: que las cosas, que sus materiales, que sus dispositivos se vean como son, como lo que son. Las reformulaciones se produjeron a varios niveles: defección de los esquemas modernistas de CIAM, lógicas menos lineales y causalistas para el diseño de las ciudades y una honestidad sin transigencias, en que la imagen de los edificios y las ciudades no cedía ante el dictado de una ficción perfeccionista y objetiva, que poco tuvo que ver con la realidad y la capacidad productiva de la arquitectura contemporánea, y que literal y fenoménicamente era tan *superficial* como otro estilo.

Tanto G.C. Argan (1965) como R. De Fusco (1967) trataron de trazar el derrotero final del proyecto de la modernidad ante la evidencia de la mecanización definitiva de los procesos creativos. Los signos que los hombres dejaron en el proceso de su adaptación al ambiente y la producción de objetos de

uso en el pasado (que traspasó los límites funcionales de la cosa), participan de un impulso que rescata cierto deseo dentro de la sociedad: la finalidad. El monumento, por caso, es un producto que no se consume y encarna aún, algo de utopía. Ante la perfectibilidad inexorable de los procesos de diseño industrial, el arte de los monumentos demuestra “a Dios, que los hombres son todavía capaces de crear alguna cosa”. (Figura 4) Así, los templos que construyeron Le Corbusier y Gottfried Böhm en la Posguerra, en Francia y Alemania, promedian la distancia entre el barroco – delante del cual se siente exaltado el individuo- y los objetos industriales -ante los que ha de resignarse el hombre a no repetir tal tipo de perfección. Este barroco de materiales modernos, ensamblados con perfección, pero sin ánimo de disimular los encajes de las piezas de acero o de las tablas cepilladas de los encofrados del hormigón armado, a poco constituyeron las marcas visibles de lo que Banham describió como *Nuevo Brutalismo*. Para De Fusco, la arquitectura tiene como finalidad primordial un mensaje de la mayor claridad y orden, de los que depende su eficacia. Se trata de exacerbar el valor comunicativo –o informativo- que no radica en una forma previsible o en un proceso unívoco de formación, sino en la extrañeza y lo novedoso; en lo inédito y la entropía. (Figura 5)

Si la forma no derivaba del concepto de función, la vocación de la imagen tenía que provenir del entretejido de la existencia de los ciudadanos en la metrópolis. La pregunta por la finalidad es por aquello que los edificios que los ciudadanos consagran, están llamados a ser.



Figura 4. Biblioteca Nacional Mariano Moreno en construcción. En primer plano, el “Canto a la Argentina” (1967) en el centenario del poeta Rubén Darío, obra de José Fioravanti, hoy reubicada.



Figura 5. Los encofrados del hormigón armado de la biblioteca. En el acápite de la fotografía, las partes de la estructura se denominan “patas” y “barriga”, como si de un ser vivo.



Figura 6 "Foto de maqueta de concurso, en varillas de madera de pino. El aspecto escultórico supera al funcional e incluso al tectónico."

2. La imagen como finalidad

En arquitectura, marcada por expectativas de utilidad o eficacia, finalidad podría ser aquello que el edificio está llamado a ser, como representación de las aspiraciones que han dado lugar al encargo, entre el promotor del proyecto y su ejecutor. La forma, la expresión del proyecto, es un lugar de factibilidad de ese encuentro, que suele manifestar matices diferenciados de realización. La formulación del concepto remite al "Carácter" de Quatremere de Quincy. Finalidad, Fin o Destino no están definidos en el «*Dictionnaire d'architecture*» de la *Encyclopédie méthodique* (1788). De hecho, el uso figurado de "Finalidad" aparece en la lengua francesa sino hasta 1819, asociada a la Causa o Fin (en Derecho, Filosofía y Biología).

La arquitectura de las ciudades interpela al afecto o al rechazo de los ciudadanos. La percepción sublime de estos artefactos favorece la rápida comprensión e incorporación de las emociones que constituyen los valores básicos, sobre los que se instrumenta la vida colectiva de una comunidad. Los espacios institucionales urbanos en fecha de formación de repúblicas modernas a mitad del SXIX y comienzos del XX, presupusieron cierto consenso sobre la forma de los monumentos y espacios significativos, mientras que en tiempos recientes las formas adoptadas o elegidas parecen derivar más frecuentemente de una polémica. Ciertos espacios manifiestan y sostienen una relación mediata, ambigua, abierta, inacabada, que interpela al individuo que los percibe y con los que las instituciones intentaron liderar iniciativas de modernización o de diálogo. (Groys, 2014) (Figura 6)

Esta dimensión no revelada en el propósito de un edificio, es su finalidad: aquello que de algún modo este está llamado a ser y es develado en el trabajo del proyectista. El propósito no implícito en el edificio, que la finalidad a que se ha encomendado revela, impone ciertas configuraciones materiales que seguramente permanecerán al margen de la duración del destino primero. La idea del monumento que permanece, refiere a la "arquitectura de la ciudad"

(Rossi, 1966). La construcción de un edificio participa principalmente de la lógica de construcción de la ciudad, lo que traspassa la mera circunstancia del encargo. Aquella dimensión no revelada en sus condiciones de construcción pero que el proyectista ha develado, puede perdurar. Tal “finalidad” es no tanto un “venir a propósito de”, sino un “crear un propósito en”. Un edificio satisface a las circunstancias del encargo y al mismo tiempo da lugar a un valor no implícito en su razón de ser. Como el puente de la figura del Heidegger (1951), un proyecto no solo refiere a la oportunidad para la que debe ser propio, sino que proporciona que esa oportunidad aparezca de determinada manera, de donde deviene su pertinencia.

El “Nuevo brutalismo” se presentó a sí mismo como crítica a las propuestas de CIAM, del cuarto de siglo anterior. Abreva en las experiencias de la arquitectura de las vanguardias de entreguerras tanto como en la arquitectura del Humanismo y el Manierismo. Recoge las experiencias de la urbanística de Le Corbusier y Gropius, pero corrigiendo en ellos la potencialidad para construir espacios de coexistencia comunitaria, de convivencia y morada. Peter Smithson refería en él un “doricismo topológico”: las maneras de conducirse dentro del ámbito democrático de las Acrópolis, a diferentes puntos entre sí. Interesa del Nuevo Brutalismo, las formas que ha dispuesto en el diseño de las ciudades: la calle o la galería, los puntos de encuentro, los ámbitos en los que la comunidad se constituye. Al modo de *clusters* y cúmulos, la geometría de la urbanística nuevo-brutalista es imperfecta, inacabada, siempre *in progress*. El Nuevo Brutalismo resultó muy atractivo de adoptar por los arquitectos de todas latitudes. A su modo novedoso y distinto; imperfecto y abierto; más sistémico y orgánico que funcional, lucía en su superficie por principio, las marcas del trabajo, las huellas de una comunidad. Debe reconocerse que los principios aplicables del material *as found*, la exhibición de complejas soldaduras entre elementos de acero y todo tipo de correcta junta entre materiales, se redujo finalmente a la exhibición *en bruto* de todo tipo de acabados de tecnologías menos sofisticadas,

por lo que resultó tan pertinente para economías e industrias no desarrolladas. Al cabo de las vanguardias, reintroducía una forma de auténtica historicidad en la construcción de la ciudad. Contrastantes pero definidos, no-modernos sino, monumentales, los edificios nuevo-brutalistas despejaban en las ciudades el espacio para su percepción. Esta visibilidad “barroca”, interpeló el juicio estético de los ciudadanos y los movilizó a valorar artefactos artísticos-arquitectónicos aparecidos en tal paisaje urbano que tomaba razón de ser en torno de ellos.

3. Barroco y brutal

“Como complemento del llamado a las fuerzas populares y al culto de las masas para la lucha contra la Reforma, el Catolicismo había dado vida a un renacimiento vigoroso del artesanado, pidiéndole convertirse en el patrón de todos los recursos de la técnica y fundir en una sola espectacular fenomenización de lo real a la experiencia de la naturaleza, de la vida social y hasta de la política, con el fin de mostrar cómo las posibilidades de la imaginación siguen naturalmente a la creación por una vía señalada por la Providencia, mientras que la fantasía o la utopía llena al mundo de quimeras y fantasmas.

Argan, G.C. “Progetto e destino”, 1965

El proyecto para la Biblioteca Nacional Mariano Moreno era historia incluso antes de ser construido. (Figura 7) En la “*Arquitectura Argentina Contemporánea. Panorama de la arquitectura argentina 1950-1963*”, Francisco Bullrich (1963) coautor del proyecto de la Biblioteca, dos páginas ilustran el corte, la maqueta y la implantación en los jardines de Agüero y Libertador (Bullrich, 1969). Para Bullrich, la filiación de un Brutalismo local, a mitad de camino entre el impacto del golpe de timón corbusierano de

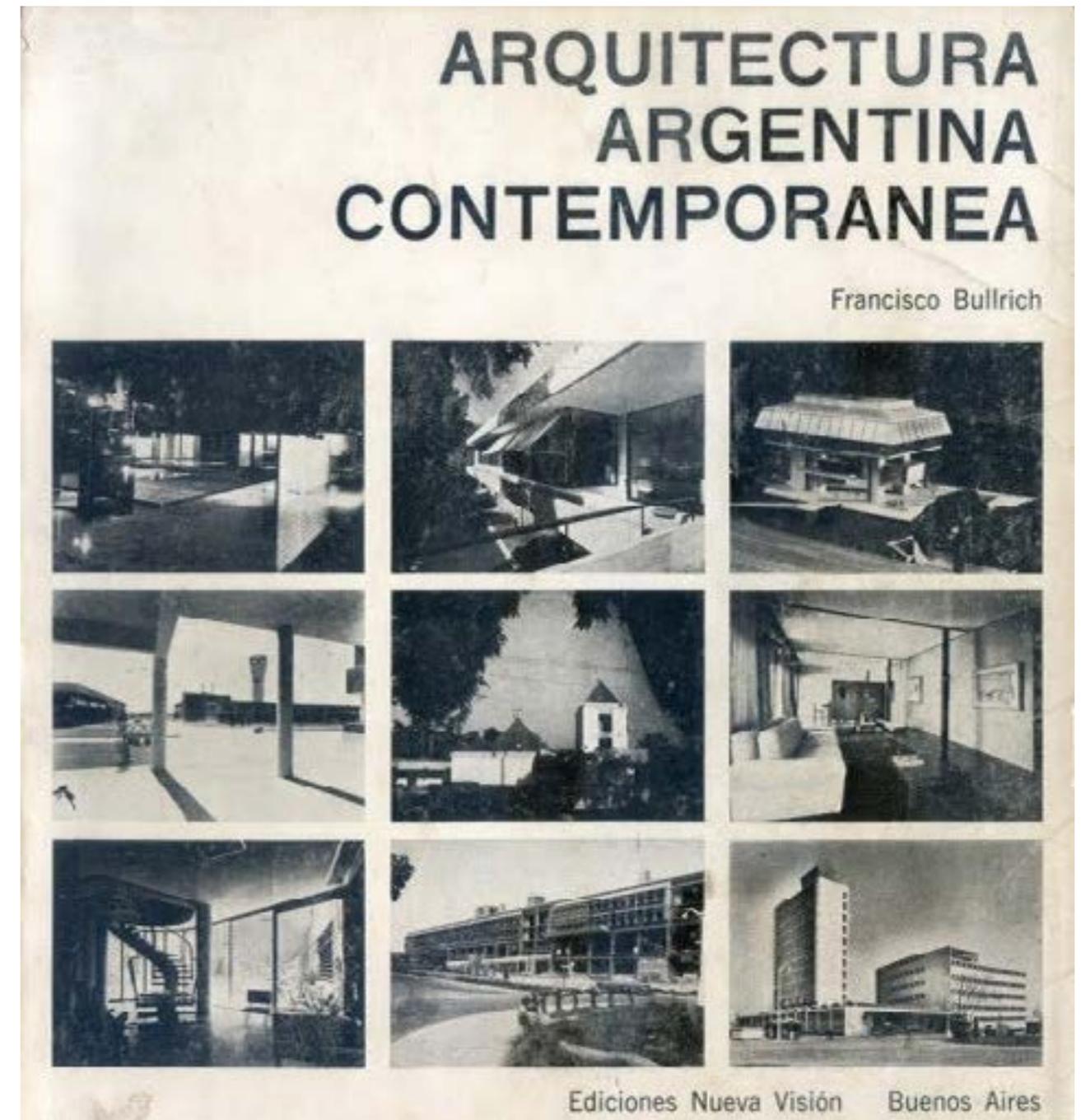


Figura 7. Fotografía de la misma maqueta en la portada de Bullrich, F. (1963): “Arquitectura argentina contemporánea”. Buenos Aires, Nueva Visión.

Posguerra y un vernaculismo inspirado en la “arquitectura sin arquitectos” del noroeste argentino, resultaba una salida por ambos caminos, el de la realidad tecnológica (el hormigón armado de encofrados artesanales) y de la realidad social (la mampostería de ladrillos comunes). La Biblioteca, como la sede el Banco de Londres en Buenos Aires, dos proyectos en los que intervino el maestro Testa, sin embargo, exhiben un diseño menos trascendental que el brutalismo del vernáculo (Plotquin, 2018) y con mayor audacia. El empleo del hormigón armado resume, en estos proyectos, el pasado y el futuro, presentando cierta plástica acrobática en bastos paramentos que resultan de encofrados metálicos de gran compromiso técnico. El material estructural es al mismo tiempo la plástica y en las palabras de Bullrich, el “ornamento hecho estructura”, es decir, mucho más que el repertorio de pies derechos y pilares aislados en planta libre de la arquitectura “moderna” de la primera mitad del siglo XX. Tal respuesta satisface la triple ecuación de una obra moderna, acentuadamente plástica y adjetivada, que deriva de y expresa el estado de la práctica (y de la teoría) del proyecto en Buenos Aires. La opción enfática por el carácter de un edificio autónomo de todo clisé estético superfluo, configura en sí misma un objeto monumental fuera de serie, derivado de su finalidad: de aquello que representa y está llamado a ser. En 1962, se trataba de cargar de contenidos simbólicos con la mayor contundencia material, a la pretendida transparencia modernista entre el aspecto de la cosa y la cosa en sí. Es evidente que, toda vez que la retórica no fuera por el funcionamiento, la representación de la mera eficiencia y la sola funcionalidad pasaban a un segundo plano. El edificio para la Biblioteca en su escenificación técnica, es una forma evocativa de la resistencia del discurso de la cosa pública cuando le es imperioso volver a tomar forma (ese rasgo apolíneo que la modernidad suprimió de la figuración plástica); de la resistencia del proyecto moderno más allá de la categoría ilusoria de la modernidad y de la cristalización, con la eficacia sólida del monumento, no de lo que ha venido sino de lo que está por venir.

Jorge Francisco Liernur (1982) analizó este caso en los seminarios de historia de los talleres informales para estudiantes y arquitectos conocidos como “La Escuelita”, que funcionaron en Buenos Aires hasta 1983. Transcurrían dos décadas desde el llamado a concurso y el edificio de la Biblioteca permanecía inconcluso y abandonado. Faltaban diez años más para que fuera inaugurado en 1992. Inacabado, el edificio representó forzosamente otra cosa: la molición burocrática, los vaivenes financieros de las agendas públicas, y al fin, el papel que el acervo literario jugaba en ese trascurso. Es un hecho que cuando el ciclo desarrollista que había iniciado Arturo Frondizi pasó a la historia, los trabajos en la Biblioteca se fueron paralizando paulatinamente. Así pues, cuando fue inaugurada, representó a su vez una cosa nueva: el resignado final de su falta de conclusión. ¿Cómo verificar treinta años después, si lo que los autores esperaban del proyecto era esto que acababa de ser terminado? Comparado con los shoppings de oropel y vecinas torres de departamentos de casi 100m de altura, el gusto por la contemplación de la Biblioteca, quedaba demorado. De los tres autores del

proyecto, Clorindo Testa había aportado su genio en otros emprendimientos públicos de magnitud, muchos de ellos consumados en el ciclo de facto de 1976-1983, lo que determinó cierta sombra sobre el juicio estricto de estas obras (Liernur, 2004).

Liernur (1982) puso en relación a la especificidad disciplinar de los arquitectos, el lugar de la técnica y al genio, como valores para llevar a cabo una arquitectura contemporánea argentina. Esos rasgos permiten delinear el concepto de finalidad que aquí se persigue. La ocurrencia de estos tres argumentos correspondió a un punto de quiebre en la producción arquitectónica en Buenos Aires. Liernur encuentra vínculos manifiestos entre el proyectar la Biblioteca y el escribir la Historia en Bullrich: a las aspiraciones públicas y políticas, se superponía a la Biblioteca un compromiso estrictamente disciplinar. El proyecto ganador provee por añadidura otra finalidad específica, señalando un futuro posible para la arquitectura inmersa en la industria de la construcción argentina. Para Bullrich, graduado en Buenos y formado en

la Hochschule für Gestaltung -Ulm, la supresión moderna de valores como “forma” o “composición”, no había venido acompañada de la producción de nuevos valores, base de “la supervivencia de toda cultura”. Sentadas nuevas condiciones históricas de producción, debíase entablar un tipo de vínculo entre las artes y la industria, aún no logrado, como el que oportunamente las artes establecieron con los sistemas productivos medievales o renacentistas (Shmidt, 2015). Cita a Max Bill: “Se ha hecho evidente que no puede tratarse solamente de desarrollar la belleza a partir de la función, debemos exigir antes que la belleza, yendo a la par de la función, sea ella misma una función” (Bullrich, 1957). Esa especificidad y ese futuro corresponden a la práctica excluyente del arquitecto y refleja Bullrich también su perspectiva a cierto conflicto contemporáneo sobre incumbencias profesionales, que parece evidente en el llamado al Concurso.

La recuperación de la forma como medio específico de representación arquitectónica, plasma la reinserción del artista-artesano, desplazado por la realidad productiva

de la condición moderna. En la propuesta historiográfica de Bullrich, intuición y genio eran dos valencias que garantizaban la permanente adaptación a la siempre cambiante (sucesivamente modernizada) condición de la industria y la tecnología. El factor biotécnico (función) conjugado con la expresión, desarticulada esta de toda estética y belleza ideal, a favor de una total libertad facilitada por el genio. En todo caso, Liernur ha planteado que en el vínculo autoral de Bullrich y Testa tiene lugar el balance entre los dos modos de entender este proceso de síntesis: el arte concreto (apolíneo) y el informalismo (dionisiaco), respectivamente. La Biblioteca se plasma entonces como caso de esta dialéctica y el episodio crucial en que la arquitectura reveló su rol figurativo y simbólico, en la fecha en que la agenda política desarrollista más lo requiere. Mientras que el florecimiento de la cultura pública (teatros, exposiciones, conciertos, cine) parecen ser propias de la esfera particular en los primeros años 60s, la agenda pública desarrollista parece enfrentar un dilema: ¿cultura o desarrollo? Para sus dirigentes, las técnicas y la tecnología debían quedar incluidos dentro de la reforma o revolución cultural...Es notable el rol divulgador que muchos de los capitales internacionales atraídos por el panorama argentino desarrollaron en ese período por caso, la acción cultura de Olivetti de Argentina.

El proyecto de la Biblioteca Nacional configuró un tramo de la agenda nacional plagado de idas y vueltas, lo que no desmerece el lugar que la Cultura tenía en el proyecto modernizador/industrializador de Frondizi. La omisión de la particularidad técnica en la fase política del debate por la Biblioteca, oculta de hecho una debilidad en el estado real de imaginación en ese campo, disimulado por la urgencia de una intensa figuración del sentir y de la idiosincrasia de la época (Liernur, 1982). Si el proyecto de la Biblioteca se inserta dentro de las metas de un gobierno, cuyo objetivo primordial fue el desarrollo, para desmentir o compensar tal inclinación, el concurso para la Biblioteca se presenta ambiguo respecto de lo técnico, pero firme respecto de la relevancia de la Cultura. Dirigentes y promotores refieren a ella como "Partenón", "baluarte" y "templo" del saber". Los

medios tecnológicos del presente hacen pasar por fósiles a los requisitos que plasman las bases del Concurso, en que se define la construcción de la Biblioteca en un lugar "despejado" del tejido de la ciudad (acaso en los términos de Giedion): el predio de la malograda residencia Unzué, último domicilio de Perón y su mujer, vandalizado tras su caída. En este enclave, la Biblioteca se presentaría como *folle* y *objetc trouvé* en el parque. (Figura 8)

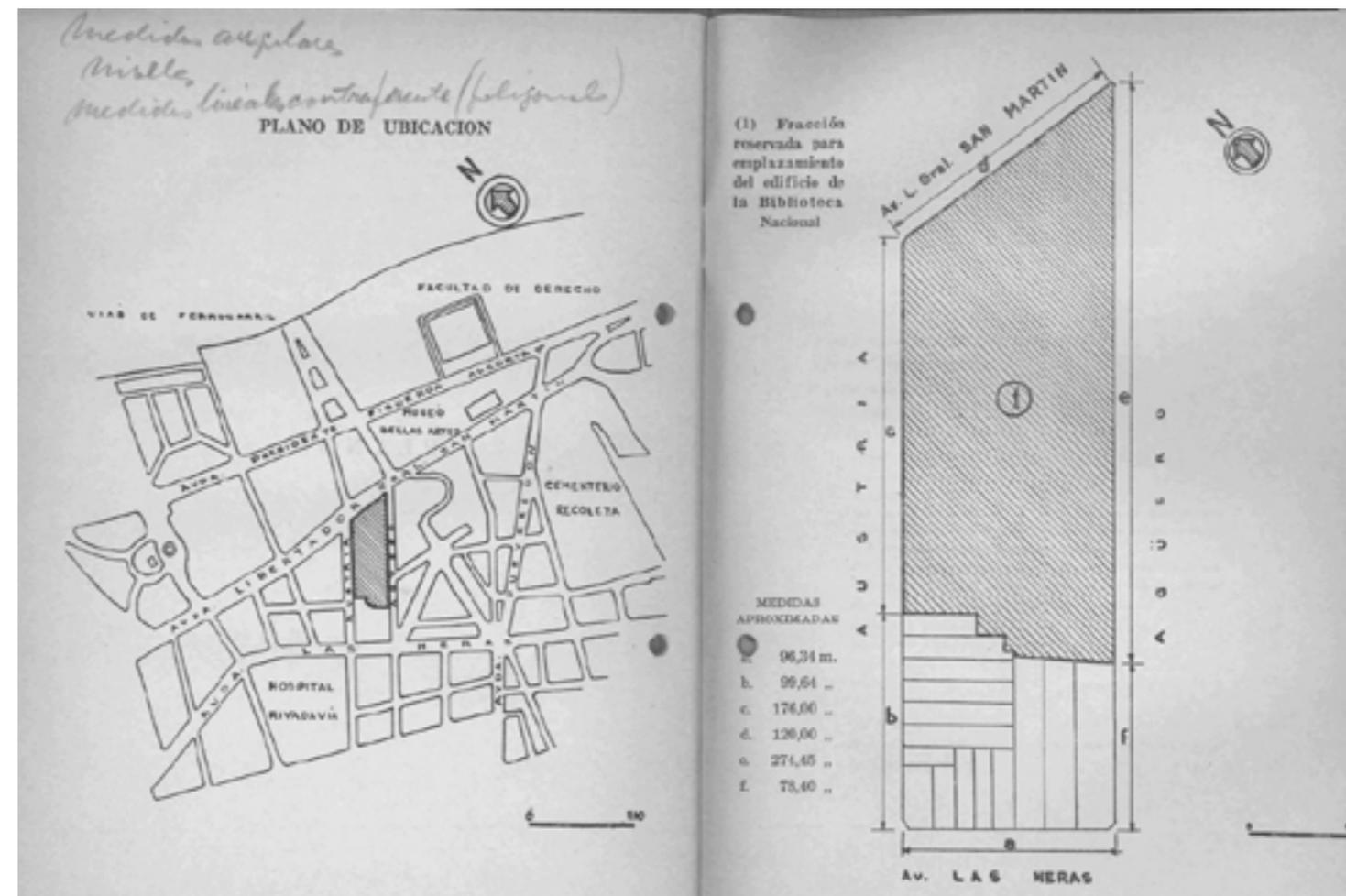


Figura 8. El predio para la nueva sede de la Biblioteca, tal como se presentaba en las bases del concurso.

Ex Post

El veredicto que atribuyó el primer premio al proyecto de Bullrich, Cazzaniga y Testa (SCA, 1963), consagraba el “equilibrio y la meridiana claridad” de la propuesta. Refiere a la manera en que los aspectos funcionales, estructurales (técnicos) y plásticos adquieren en la formulación, un punto de encuentro. El proyecto laureado demuestra un “enfoque sintético, decidido y vigoroso”. Precisamente, la síntesis entre la razón y el genio, entre la adaptación a las condiciones históricas de producción y el golpe de talento para romper cualquier molde preexistente de esa adaptación. Los jurados destacaron la “libre circulación en el espacio público debajo del edificio”. Como en el puente de Heidegger, es el proyecto premiado el que habilita, el que hace material el espacio cuyo recorrido libera a los ciudadanos. El futuro edificio se posa en el jardín con premeditada disposición “accidental”, mediante un gesto arquitectónico grotesco, que la mirada laica asocia a las patas de una criatura gigante (Figura 5). Y acaso provenga de esta puesta en escena, una debilidad detectada en el fallo: el criterio mecanizado de distribución de las partes, la excesiva separación de los elementos, propia de la arquitectura sistémica, aunque derive de ello la crucial “zonificación clara”. La fascinación que resulta de la movilidad mecánica y las circulaciones verticales refieren a ciertos rasgos plásticos que el Nuevo Brutalismo y la arquitectura sistémica comparten forzosamente con el Futurismo o el Constructivismo. En resumen: calidad de diseño, adecuación *del* lugar, técnica elocuente del estado real de desarrollo de la industria (de la construcción) argentina. (Figura 9)

El tenor del fallo para el segundo premio, proyecto de los arquitectos Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefa Santos y Justo Solsona y otros, se apoya sobre una serie completamente diferente de argumentos que por presencia u omisión contribuyen a figurar la finalidad esperada por el Jurado para la futura sede de la Biblioteca. (FIGURA_10) La monumental “tienda” de piel de

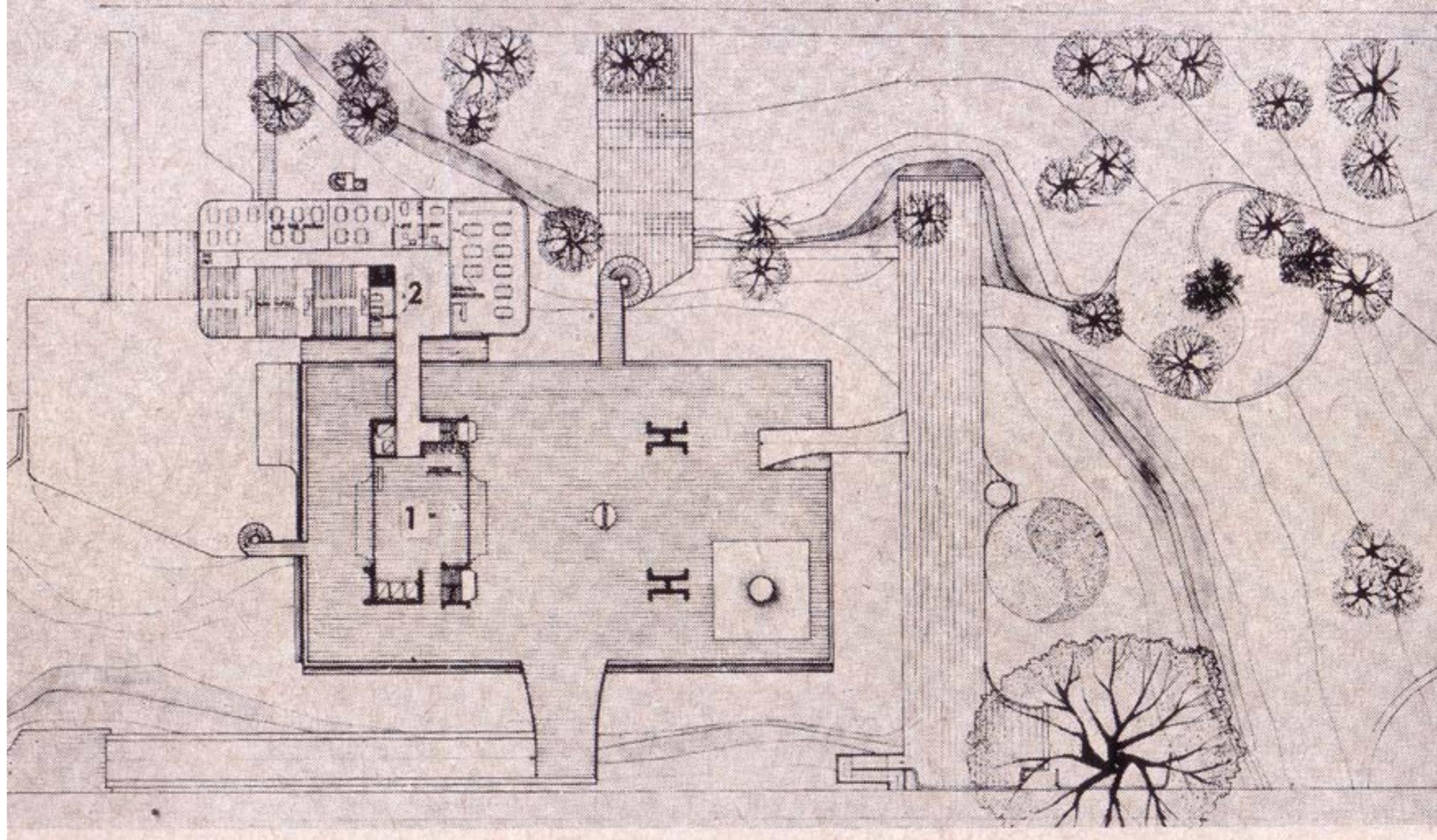


Figura 9. La Biblioteca en el jardín: planta del primer premio del concurso, Bullrich, Cazzaniga y Testa.

aluminio de la estirpe de los proyectos de Etienne Louis Boullée, destaca por el “vuelo lírico” que corresponde a la importancia del tema y del lugar. La lírica y la sublimidad del caso no parecen señaladas en el fallo del primer premio, como si a cada tipo de proyecto, el Jurado reconociera su arista particular. De ahí la relevancia de todo lo que ha sido dejado de lado en la adjudicación del ganador. La *forma* exótica en la propuesta del equipo de Solsona dirige “la sensibilidad hacia nuevos caminos formales y estructurales”, compite con el valor simbólico y paisajístico asignado al predio. Es una total innovación. El golpe de genio supera la necesidad de adaptación a la realidad técnica de la industria argentina, y propone para ella el gran salto del Desarrollo. Mientras que el primer premio destacó por la suerte de expresión adecuada a la realidad técnica local, el segundo pretende una modernización técnica ideal. La propuesta de Solsona era “desprejuiciada, creativa”, como las nuevas generaciones urbanas en la explosión cultural de los sesentas. El 12 de octubre de 1962 se inauguró la exposición pública de los proyectos en la antigua Biblioteca de la calle México. Las palabras dirigidas allí por el arquitecto Adolfo Storni, asesor del Concurso, dan cuenta de cómo la arquitectura del monumento premiado había logrado constituir su finalidad ex post de las propias bases del Concurso y una vez premiada la propuesta. La cosa pública entre el suelo y el aire, por entre la que el espíritu libre buscará el camino (pero no en el suelo) y llegará a la verdad (al aire emancipador de la sala en la altura). Liernur ha sido enfático respecto del modo en que el gran monumento nacional estaba llamado a ignorar o idealizar a la ciudad en la que se implantaba, y en la que las jurisdicciones se entremezclaban de modo característico.

Mientras que la durabilidad ha sido una de las claves cruciales de los fallos del jurado, pues ella ha de esperarse para cualquier monumento público, para Storni “las obras del espíritu son las únicas que trascienden” notando la múltiple finalidad de la expresión “obra”: arte, fábrica, construcción, misión.

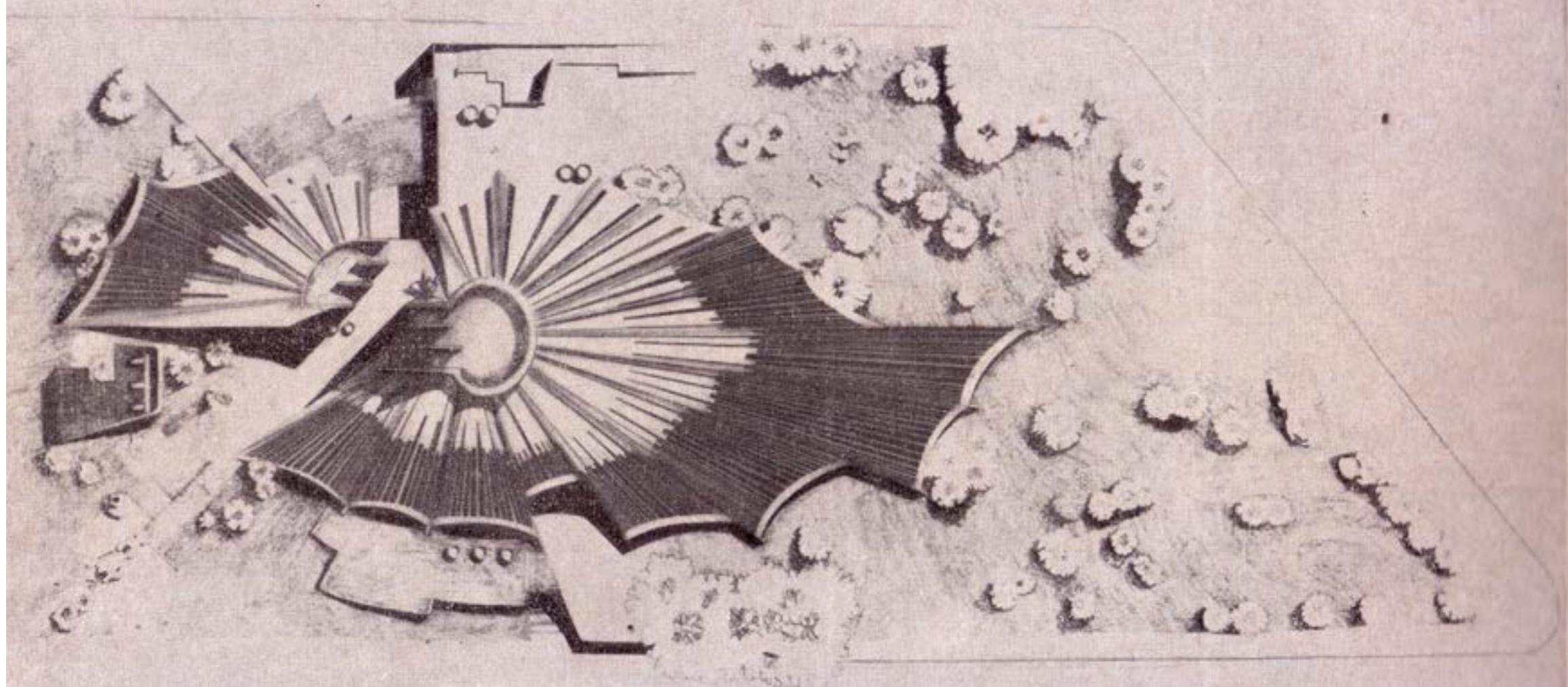


Figura 10. La Biblioteca en el jardín: planta del segundo premio del concurso. Manteola, Sánchez Gómez, Solsona y asociados.

* **Contribución:** el trabajo fue íntegramente realizado por el autor.

* El Editor en Jefe de la revista Arq. Carla Nóbile aprobó la publicación final del artículo.

Referencias

Argan, G.C. (1965). *Proyecto y destino*, Milán

Banham, R. (1955). "The new brutalism" en *Architectural Record*. December.

Banham, R. (1966). *Brutalismo*. Barcelona, Gustavo Gili.

Behne, A. (1923-25) *Die Moderne Zweckbau*, Birkhäuser: Basel.

Boletín SCA. n°48_enero 1963

Bonta, J.P. (1977). *Sistemas de significación arquitectónica*. Barcelona, Gustavo Gili.

Bullrich, F. (1957) Algunos problemas del diseño. *Nueva Visión*, (9).

Collins, P. (1977). *Los ideales de la arquitectura moderna. 1750-1950*. Barcelona, Gustavo Gili.

DeFusco, R. (1970). *Arquitectura como "mass-médium". Notas para una semiología arquitectónica*. Buenos Aires, Anagrama.

De Zurko, E.R. (1958). *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Frampton, K. (1983). *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, Gustavo Gili

Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Caja Negra.

Heidegger, M. (1951). "Bauen, denken, wohnen"

Liernur, J.F. (1982). "Alpargatas, no. Libros, sí". *Materiales*. Buenos Aires, La Escuelita

_____ (2004) "Testa, Clorindo" en Aliata, F. y Liernur, J.F. [Comp.] *Diccionario de arquitectura en Argentina*. Buenos Aires, AGEA

Plotquin, S. (2018). Grandes luces: Vivienda y arquitectura en el ciclo de producción de la energía eléctrica. *Registros, Revista de Investigación Histórica*. (14)1. Arquitecturas de Estado: obras, infraestructura, empresas (1929-1973).

Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*, Marsilio Editore, Padova, 1966

Shmidt, C. (2015) "Francisco Bullrich y la historia de la arquitectura. Anotaciones en tres momentos". *Vitruvia*. Año 2 N°2

Sullivan, L. (1896) "The tall office building artistically considered". *Lippincott's Magazine*, Vol. 339, p. 403-409.

Referencias de imágenes

Figura 1. Testa, C. Biblioteca Nacional. Croquis s/f. Fuente: Archivo Patrimonio Histórico del Edificio Biblioteca Nacional.

Figura 2. George Washington (1840), Horotio Greenough. Fuente: American Sculpture Photograph Study Collection (S0001154).

Figura 3. "The tall office building artistically considered" de Louis Sullivan, en la portada del *Lippincott's Magazine* de 1896

Figura 4. Biblioteca Nacional Mariano Moreno en construcción. En primer plano, el "Canto a la Argentina" (1967) en el centenario del poeta Rubén Darío, obra de José Fioravanti, hoy reubicada. Fuente: Archivo Patrimonio Histórico del Edificio Biblioteca Nacional.

Figura 5. Los encofrados del hormigón armado de la biblioteca. En el acápite de la fotografía, las partes de la estructura se denominan "patas" y "barriga", como si de un ser vivo. Fuente: Archivo Patrimonio Histórico del Edificio Biblioteca Nacional.

Figura 6. Foto de maqueta de concurso, en varillas de madera de pino. El aspecto escultórico supera al funcional e incluso al tectónico. Fuente: Archivo Patrimonio Histórico del Edificio Biblioteca Nacional.

Figura 7. Fotografía de la misma maqueta en la portada de Bullrich, F. (1963): "Arquitectura argentina contemporánea". Buenos Aires, Nueva Visión.

Figura 8. El predio para la nueva sede de la Biblioteca, tal como se presentaba en las bases del concurso. Fuente: Boletín SCA n°48_enero 1963

Figura 9. La Biblioteca en el jardín: planta del primer premio del concurso, Bullrich, Cazzaniga y Testa. Fuente: Bullrich, F. (1963): "Arquitectura argentina contemporánea". Buenos Aires, Nueva Visión.