

ARQUITECTURA Y CIUDAD COMO ESTÉTICAS DE LA POLÍTICA. EL PERONISMO EN BUENOS AIRES, 1946-1955

Anahí Ballent*

El momento de mayor interés en la arquitectura producida por el peronismo dentro de la órbita del Estado o de las estructuras partidarias, es el período 1946-1950: los primeros años de gobierno, que comprenden el diseño y la implementación inicial del primer Plan Quinquenal. Algo más tarde, entre 1949 y 1950, la crisis económica obligó a replantear la magnitud de la obra pública encarada. De este modo, la mayor parte de las obras, independientemente del momento de su construcción, fueron proyectadas en este momento inicial de gobierno¹. Esto no significa que no hayan existido excepciones -de hecho en el análisis que sigue se observarán casos de proyectos elaborados y ejecutados durante el segundo período de gobierno- ni tampoco que desde el punto de vista del impacto económico o social de la obra pública no se hayan producido en el segundo período emprendimientos que superaran en magnitud las propuestas del primero. Un buen ejemplo de esto lo constituye el Plan de Viviendas Eva Perón del Banco Hipotecario Nacional iniciado en 1952, que por sus modalidades operativas -créditos para construcción individual en base a planos tipo proporcionados por el Banco- tuvo un impacto social de mayor extensión que los emprendidos previamente. Sin embargo, el tipo de arquitectura utilizada, las concretas formas de viviendas propuestas, habían sido ya tipificadas por el Ministerio de Obras Públicas a partir de 1947.

* Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", UBA, CONICET.

¹ La consideración de las fechas de proyecto y ejecución de obras son imprescindibles en este tipo de análisis. Las dilaciones entre una etapa y otra constituyen un dato frecuente de la obra pública; es igualmente frecuente que un gobierno construya obras proyectadas en el contexto de la administración precedente. Como momento de concepción de la obra, interesa fundamentalmente la fecha de proyecto. Si este tipo de precisiones se incluye en este artículo, es porque fundamenta discrepancias con trabajos que han abordado el tema anteriormente, como los de Alberto Petrina y María Isabel de Larrañaga (por ejemplo, "Arquitectura de masas en la Argentina (1945-1955): hacia la búsqueda de una expresión propia", ANALES DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO 25, 1987, pp. 107 a 115). En ellos se sostiene la hipótesis de una arquitectura "tradicional" correspondiente al Primer Plan Quinquenal, a la que sucedería una "arquitectura moderna" en concordancia con el Segundo, pero no se considera que ambos tipos de obras eran proyectadas en el mismo momento. Esta posición fue revisada por Pedro Sonderegger, quien a través de un análisis de la arquitectura moderna del peronismo, comprueba la presencia de la misma a lo largo de los dos períodos de gobierno; cfr. LA MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA OFICIAL EN EL PERÍODO 1945-1955, Informe final CONICET, mimeo, Buenos Aires, mayo de 1987.

El período 1946-1950 significó también para la producción arquitectónica un contexto inmediato nunca antes observado en el país: el constituido por un estado en expansión, ya fuera por la incorporación de nuevos programas (vivienda masiva, por ejemplo), por el aumento de la cantidad de obras en los abordados anteriormente (educación, salud, etc.), o por el emprendimiento de obras especiales de gran envergadura (la reconstrucción de San Juan, la operación territorial de Ezeiza, etc.). Esta situación trajo aparejada la creación de nuevos organismos y reparticiones, la transformación de las existentes, la aparición de diversos equipos técnicos dentro del Estado, y un ritmo febril de proyectos y construcción. Las nuevas propuestas organizativas, además, no siempre funcionaban de acuerdo a lo proyectado y debía procederse a una nueva modificación: las diversas gestiones y reparticiones que se sucedieron en el tema de la vivienda masiva -desde la creación de la Dirección de la Vivienda en 1944 hasta la hegemonía del Banco Hipotecario en el sector, consolidada entre 1950 y 1952- son un buen ejemplo de ello.

Aunque tal proceso de expansión se había iniciado en la década del treinta y había recibido un nuevo impulso en 1943, a partir de 1946 se complejizó notablemente: pasó a vincularse con la coexistencia de sectores políticos dentro de la administración pública cuyas orientaciones distaban de ser homogéneas. El aparato estatal se transformaba así en un campo de disputa donde las decisiones técnicas y las políticas no siempre podían discernirse entre sí. La obra pública era un elemento central para el peronismo no sólo porque constituía el soporte físico de sus programas de gobierno en lo económico y en lo social, sino porque también se asignaba un alto valor político a la concreción de las obras. Como recuerdan los *slogans* "Mejor que prometer es realizar" y "Perón cumple", -que encabezaban los carteles de las obras en construcción-, la capacidad de concreción del gobierno era esgrimida como un elemento de diferenciación con respecto a las administraciones precedentes².

Dentro de este contexto, no resulta sorprendente una característica central de la arquitectura del período: su profunda diversidad. En efecto, no existió un único conjunto de formas y tipologías arquitectónicas que homogeneizara la producción, ya que en ella coexisten lenguajes rústicos y variaciones modernas más o menos radicalizadas, junto a formas neoclásicas. Búsquedas monumentalistas se alternan con arquitecturas ligadas al paisaje: el análisis se enfrenta a un universo plural.

Esté no es un hecho particular del peronismo y ha sido constatado en otros países en los años treinta y cuarenta, donde acciones gubernamentales promovían una fuerte intervención estatal en la producción cultural³. Pero es innegable que tal constatación plantea

² El testimonio de un consejero del Plan de Buenos Aires, el arq. M.C. Roca, ayuda a comprender cómo era percibida esta especie de campo en ebullición en que se habían transformado los espacios de gestión de las obras públicas: "Todos los Ministerios y la mayoría de las reparticiones de que éstos se componen, se hallan empeñados en la elaboración de diversa clase de ambiciosos proyectos tendientes a la rápida iniciación de obras de toda índole. Dichos proyectos, siempre de utilidad pública, hallanse originados por un justificado deseo de emulación alentado, en muchos casos, por palabras del excelentísimo señor Presidente de la Nación, las que, tomadas demasiado al pie de la letra por los entusiastas autores de cada proyecto, suelen verse interpretadas por ellos como aceptación u orden de realización de lo proyectado." ACTA de la reunión del Consejo del Estudio para el Plan de Buenos Aires (EPBA), del 16 de marzo de 1948, p. 1 y 2. ARCHIVO del Estudio para el Plan de Buenos Aires (EPBA), en Archivo del arq. Jorge Ferrari Hardoy (AJFH), a cargo de Pablo Pschepiurca.

³ Esta cuestión es destacada en las siguientes obras, entre otras, para los casos italiano, español y alemán respectivamente: Giorgio Ciucci, *GLI ARCHITETTI E IL FASCISMO. ARCHITETTURA E CITTÀ 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989; Lluís Domenech, *ARQUITECTURA DE SIEMPRE. LOS AÑOS 40 EN ESPAÑA*, Barcelona, Tusquets, 1978; Albert E. Elsen, Barbara Miller Lane, Stanislaus Von Moos, *LA ARQUITECTURA COMO SÍMBOLO DE PODER*, Tusquets, Barcelona, 1978.

problemas teóricos a todo análisis que intente referirse a la arquitectura como estética de la política, esto es, que intente abordar los aspectos simbólicos de la política encarnados en la arquitectura, considerada entonces como una forma singular de las artes plásticas.

La primera cuestión que la diversidad de la producción arquitectónica obliga a destacar consiste en que es imposible trazar relaciones lineales entre uno y otro campo, observando a la arquitectura como un producto derivado directamente de la política. En cambio debería pensarse, como sugiere Tafuri, en una relación de tangencia para explicar la vinculación entre estética y política: imaginar la idea de dos historias, una técnica o disciplinaria y otra política, entendidas como dos líneas que se cruzan en un punto, aunque tienen comienzos y desarrollos posteriores divergentes⁴. Esta consideración abarca dos instancias. Por un lado, indica el hecho de que raramente las formas arquitectónicas se originan en vinculación con un fenómeno político: la política no *produce*, no *crea* formas arquitectónicas, sino que realiza una operación de selección de formas dentro de un espectro de posibilidades planteadas previamente. Así, las formas utilizadas por el peronismo tenían ya una amplia difusión en la década del treinta.

Por otro lado, la imagen de Tafuri habla de la necesaria consideración de la autonomía relativa de la arquitectura, en tanto producto de un campo disciplinar ya constituido, que entra en relación con la política a partir de sus propias pautas de corrección y validación forjadas históricamente. Sin embargo, el concepto de autonomía disciplinar no constituye un absoluto. Como se observará en el análisis, existen sectores más permeables que otros a las sugerencias o interpelaciones de la política: el conjunto de miembros de la disciplina no constituye en tal sentido un todo homogéneo; el campo dentro del cual actúa la disciplina está constituido por un entramado de sujetos, instituciones y prácticas, en el cual la relación con el Estado ocupa un lugar central. Además, existen programas arquitectónicos en los cuales la política se remite directamente a las opiniones técnicas (edificios con fuertes condicionamientos o complejidad tecnológica, por ejemplo), mientras que en otros se reserva una mayor ingerencia (arquitecturas representativas, monumentos, etc).

Una vez admitida la pluralidad de la producción arquitectónica y la relación tensa entre política y arquitectura, se hace necesario tratar de explicar las razones de esa pluralidad, de encontrar ciertas coincidencias o relaciones en la variación de estéticas utilizadas. Si no fuera posible verificar algún tipo de relaciones que explicara la variación, habría que concluir que la elección de una u otra estética constituye un hecho puramente aleatorio, con lo cual la relación entre arquitectura y política sería inexistente, irrelevante, o meramente casual. Sin embargo, no es esto último lo que indica el material del período. Muestra, en cambio, un movimiento político intensamente preocupado por la estetización de la política, por las formas e imágenes que hacían visible su acción. Es posible encontrar relaciones entre estéticas, programas arquitectónicos, instituciones o reparticiones promotoras, y ubicación de los técnicos (proyectistas) dentro de estas últimas.

La identificación de este tipo de relaciones constituye la primera preocupación de este trabajo. La segunda, ligada directamente a ella, se encuentra en la interpretación de estas relaciones, en la observación del tipo de información sobre la política que puede aportar la

⁴ Manfredo Tafuri, "Das rote Wien. Política e forma della residenza nella Vienna socialista, 1919-1933", en VIENNA ROSSA. LA POLITICA RESIDENZIALE NELLA VIENNA SOCIALISTA, Roma, Electra, 1980, pp. 7-148, p. 7.

arquitectura. En otras palabras, las preguntas podrían formularse de la siguiente forma: ¿de qué habla la arquitectura en relación con la política? ¿es sólo un instrumento de los programas políticos, construye una utopía de la política, representa al Estado o a los líderes políticos?

No existe, naturalmente, una respuesta única. Depende, como en el caso de las relaciones anteriormente señaladas, de la articulación entre programas arquitectónicos, promotores políticos y técnicos proyectistas. Este trabajo intenta reflexionar sobre el distinto peso de estas variables y sus contenidos específicos en las diferentes propuestas del período.

Con tal objeto se examinarán las estéticas de la obra del peronismo en arquitectura: las tres primeras, la rústico-californiana, la moderna atenuada y la neoclásica, corresponden a propuestas de los años treinta que encuentran su culminación en la obra pública de los años cuarenta y cincuenta: sus desarrollos no se extienden más allá de tal período. La estética que se abordará en cuarto lugar, la Arquitectura Moderna radical, en cambio, aunque también proveniente de los años treinta, continuará su derrotero más allá del período analizado, generalizándose dentro de la obra del Estado con posterioridad a 1955. Esta clausura de ciertos desarrollos y la continuidad de otros después de la caída del peronismo no respondió solamente al propio debate interno de la disciplina arquitectónica, sino que en ella también pesaron los significados políticos que ciertos lenguajes arquitectónicos habían adquirido por su asociación a la obra pública del peronismo. Así, por ejemplo, los chalets californianos o el neoclásico habían adquirido el valor de símbolos de la Fundación Eva Perón, corriendo a partir de 1955 la misma suerte que otros elementos que encarnaban al gobierno depuesto y el imaginario del cual se había rodeado.

Las estéticas de la arquitectura del peronismo

a. La arquitectura rústica: las utopías del espacio doméstico y la ciudad jardín

La arquitectura rústica, sobre todo alrededor del llamado "estilo californiano"⁵, ha quedado fijada en el imaginario social como "arquitectura peronista", debido a su inmensa difusión sobre todo en viviendas. La propaganda política, además, contribuyó a amplificar la presencia de este tipo de arquitecturas en las ciudades: los "chalecitos peronistas" son imágenes reiteradas con notable obstinación por folletos y films de difusión de la obra de gobierno.

⁵ Se utiliza aquí el término "estilo californiano" en tanto era la denominación corriente en los años 30 y 40, aunque es evidente que la utilización de la palabra "estilo" entendida como un conjunto estable de formas arquitectónicas y relaciones entre ellas no es en absoluto pertinente para el caso. Se trata, en realidad, de un fenómeno mucho más difuso en su definición, aunque muy fuerte como imagen. Muros blancos, techos inclinados de tejas, búsqueda de efectos pintorescos, exhibición de materiales locales (piedra, madera), recuperación de ciertos elementos de la arquitectura colonial española, son los elementos que pueden caracterizarlo. Este tema ha sido desarrollado en mayor extensión en: Anahí Bailent, CHALETS Y BARRIOS-JARDIN: LO RÚSTICO Y LA RELACION CAMPO-CIUDAD EN EL DEBATE SOBRE VIVIENDA POPULAR, Informe CONICET 1992, mimeo. Para el caso de la arquitectura doméstica privada en Mar del Plata pueden verse: Raúl A. González Crespo y Roberto O. Cova, ARQUITECTURA MARPLATENSE. EL PINTORESQUISMO, Resistencia, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, 1982; Javier Sáez, "El Estilo Mar del Plata: La obscenidad doméstica", ARQUITECTURA SUR 3, 1990, pp. 39-41.

Estas formas arquitectónicas fueron utilizadas por el Ministerio de Obras Públicas (MOP) en algunas de sus obras y por la Fundación Eva Perón (FEP) en la mayor parte de ellas. Más tarde, en 1952, fueron adoptadas por el Banco Hipotecario Nacional (BHN) para los planos-tipo del Plan Eva Perón. La similitud de formas arquitectónicas entre las dos primeras sedes no es difícil de explicar: aunque la FEP contaba con sus propios cuerpos técnicos, una cantidad de obras publicitadas como producción de la Fundación fueron proyectadas por el MOP, como los barrios de viviendas. A fines de 1947, Eva Perón y Pistarini exponían a los gobernadores provinciales el Plan de 40.000 viviendas para el interior del país que financiaría la "Ayuda Social Campaña María Eva Duarte de Perón", sobre proyectos de la Dirección de Arquitectura del MOP⁶. La relación entre Eva Perón y este tipo de viviendas tenía ya otro antecedente: a principios de 1947, se realojaban familias provenientes de Villa Soldati en el barrio de chalets californianos que construía el empresario Dodero en Monte Chingolo para personal de su astillero, a partir de un expreso pedido de Eva Perón⁷.

¿Por qué Eva Perón recurrió al MOP cuando la institución que luego presidiría no estaba aún organizada? Antes de responder esta cuestión debe recordarse que la acción de Eva Perón en vivienda se inicia con el realojamiento de familias de Villa Soldati, realizado en parte con la colaboración de Dodero, pero apoyado también por la Municipalidad de Buenos Aires (MCBA), quien a tal efecto refaccionó viviendas expropiadas para el ensanche de la Avda. Belgrano⁸. Sin embargo, esta acción conjunta con la Municipalidad no continuó: se trataba de operaciones de envergadura y calidad insignificantes en relación con las expectativas de Eva Perón. Es posible pensar, además, que su relación con el ministro Juan Pistarini era, aunque tensa, más fluida que la que mantenía con el intendente Siri y su equipo de ex-forjistas. Pero también existía un factor en favor del MOP: era la estructura más poderosa y de mayor capacidad de ejecución. Su expansión se había iniciado en la década del treinta, sobre todo a partir de la Ley de Vialidad de 1932. En 1942 la ley 12.815 autorizó al MOP a incorporar las oficinas relacionadas con obras públicas que funcionaran fuera de ese organismo. Pistarini, ministro entre 1944 y 1952, continuó con esta tendencia de concentración de la obra pública, creó nuevas reparticiones y transformó algunas de las existentes⁹. Sólo con el apoyo de esta estructura consolidada y poderosa pudo la obra de Eva Perón abordar la cuestión de los tipos de vivienda a construir, considerada como la cuestión central de su gestión. Esta era además una posición alentada tempranamente por el propio Perón, quien en cambio prefería ocuparse de los grandes lineamientos de los planes de

⁶ "40.000 casas para obreros! La esposa de Perón concreta un ideal de hondo humanismo", EL LIDER, 23 de noviembre de 1947, p. 11.

⁷ "Perón cumple con los humildes. Entrega casas en el Barrio Dodero", EL LIDER, 26 de enero de 1947, p. 1.

⁸ "En cómodas e higiénicas casas fueron instaladas diez familias humildes. La esposa del mandatario presidió el acto", EL LIDER, 13 febrero de 1947, p. 3. "A dieciseis familias de Villa Soldati ubicaron. Acción de la señora de Perón", EL LIDER, 26 de febrero de 1947, p. 5.

⁹ Como algunos ejemplos de las transformaciones en el MOP, pueden indicarse: la creación la Comisión de Estudios y Obras de Aeropuerto (1945); la elevación de la Dirección General de Arquitectura al rango de Dirección Nacional (1945); la creación de la Dirección de la Vivienda (1949); la incorporación de la Dirección Nacional de Parques Nacionales y Turismo; la creación de la Flota Fluvial del Estado, etc. Cfr. Ministerio de Obras Públicas de la Nación, LABOR REALIZADA Y EN EJECUCION. BREVE RESEÑA, Buenos Aires, Kraft, 1947.

vivienda¹⁰.

Pese a que la labor del MOP y de la FEP se encontraban estrechamente ligadas, la utilización de los estilos rústicos que se observa en ambos casos reviste matices diferentes en cada uno de ellos. Las obras de la FEP, como la Ciudad Infantil, Ciudad Estudiantil, hogares de ancianos, etc., proyectadas por el Departamento de Construcciones de la institución¹¹, muestran formas que exasperan el carácter pintoresco de esta arquitectura, mientras que los proyectos del MOP -colonias de vacaciones, conjuntos de viviendas- utilizan un lenguaje más severo, reducen la profusión de detalles y anulan toda la extravagancia que solía relacionarse con este tipo de arquitectura. Los matices formales indican diferencias en los significados asignados en uno y otro caso a las formas arquitectónicas, y son por lo tanto relevantes para su interpretación en clave política.

Estas variaciones sutiles en el manejo de las formas se encontraban presentes en los desarrollos que asumía la arquitectura rústica en los años treinta, momento de mayor difusión del "estilo californiano". En efecto, se depositaban en él significados diversos. Así, en las viviendas de vacaciones y fin de semana -sobre todo en Córdoba y Mar del Plata, inmensamente difundidas por manuales de construcción o publicaciones destinadas a un público amplio como *Casas y Jardines* o *La vivienda económica*-, la arquitectura rústica que exaspera el carácter pintoresco señalaba el gusto de las clases medias y la búsqueda de un habitar distanciado de la vida y formas metropolitanas.

En la obra del Estado, esta arquitectura también avanzaba en algunos sectores, pero siguiendo una línea de desarrollo más severa: tal es el caso de la Dirección de Arquitectura del MOP, -en obras como los hoteles y hosterías (ley 12.669) y escuelas en el interior del país- y de la Dirección de Ingenieros Militares del Ministerio de Guerra -en obras como la Escuela de Aviación en Córdoba (1938) cuarteles en Esquel y Covunco Centro (Neuquén), y al barrio de suboficiales "Sargento Cabral" en Campo de Mayo (1933-37), entre otras. Este último caso es particularmente relevante, ya que fue dirigido a partir de 1930 por Pistarini. Se buscaba aquí una arquitectura pensada para la totalidad del país, que permitiera introducir elementos de modernidad atenuada, rescatando vagos rasgos de la arquitectura colonial. No es ajeno a estas ideas el particular clima de debate de la arquitectura en la década del treinta, donde las reflexiones sobre una "arquitectura propia" o una "arquitectura nacional" se articulaban con la observación del interior del país como fuente de valores, en

¹⁰ Perón planteaba en 1948, "...En esta tarea de mejoramiento de las condiciones de vida, en lo que se refiere a vivienda, está empeñada mi propia esposa. Es una labor que hay que realizar con tanto tacto para no ofrecer la sensación de que uno va en contra de las personas a las que se desea ayudar. Hay que hacerlo amablemente, con un poco de humanidad, más que como medida oficial tratando de auxiliarios directamente, porque si se lo hace de una forma burocrática no lograríamos el efecto que buscamos. Procuramos resarcir a esa pobre gente, un poco, de sus sufrimientos llevándola a habitar a lugares tranquilos, con cariño y humanidad", "Conferencia de prensa", LA PRENSA, 24 de enero de 1948, p. 8.

¹¹ El Departamento de Construcciones de la FEP tuvo su origen en 1948, dentro de la Dirección Nacional de Asistencia Social, creada en 1944 dependiente de la Secretaría de Trabajo y Previsión, sobre la base de instituciones que existían previamente, como la Sociedad de Beneficencia. El departamento de Construcciones estuvo a cargo del ing. Carlos J. Bonani hasta 1952, luego ocupó su lugar el ing. Roberto Dupeyrón. Contaba con oficinas de arquitectura, de construcciones, de instalaciones electromecánicas y un cuerpo de inspectores. Entrevista de la autora con el arq. Mario Colli, proyectista de la FEP, director de la Sección Arquitectura. La FEP contaba también con calificados asesores en arquitectura, como el arq. Jorge Sabaté (intendente MCBA 1952-54) y el arq. Carlos Federico Krag (vicedecano de la Facultad de Arquitectura de la UBA a partir de 1952). Un panorama de la obra de la Fundación puede verse en la REVISTA DE ARQUITECTURA de marzo-abril de 1953.

oposición a la modernidad metropolitana¹².

Es necesario destacar un elemento común a estos dos matices de la arquitectura rústica. Pese a la presencia notable de formas y elementos que hacen alusión al campo y a la tradición en esta arquitectura, no es apropiado observarla en términos de reacción antimodernista, como una oposición radical al mundo moderno. Por el contrario, esta arquitectura aplicada a la vivienda, por ejemplo, incorporaba gran cantidad de artefactos de *confort* doméstico, y la expansión de las viviendas de fin de semana o de vacaciones durante la década del treinta se debía a la presencia del automóvil y al mejoramiento de ciertas rutas¹³. Es decir que la técnica como elemento central en la definición de mundo moderno no dejaba de tener una presencia fuerte en estas arquitecturas aparentemente alejadas de ella. Se trataba, en todo caso, de la búsqueda de construir una imagen de modernidad que trataba de ligar elementos cuya articulación en el mundo moderno se consideraban conflictivos: campo y ciudad o tradición y técnica.

Dentro de este panorama de los años treinta donde se observaban dos líneas de interpretación de la arquitectura rústica, la FEP elegía la vinculación con el gusto de las clases medias, lo que se relacionaba con el cariz "redistributivo" que pretendía imprimir a sus acciones: lo que antes era privativo de los sectores medios, ahora se extendía a los sectores populares¹⁴. Según *Mundo peronista*, los jóvenes habitantes de la Ciudad Estudiantil afirmaban que "vivimos como reyes"¹⁵: esto significaba que habitaban las formas de los espacios del ocio de los sectores medios.

Los estilos rústicos, además, eran conjuntos de formas asociadas fundamentalmente al mundo doméstico: la metáfora de la casa venía a sustituir las imágenes áulicas o institucionales con que se asociaban los edificios dedicados a programas de asistencia social que derivaban, en muchos casos, de la arquitectura hospitalaria. En tal pasaje, del hospital a la casa como inspiración de la arquitectura, la Madre sustituye al Estado. De la misma manera en que los uniformes eran dejados de lado en favor de la ropa de calle y se abandonaba el uso de términos especiales para designar a los usuarios de ciertas instituciones (*huérfanos, expósitos*, etc.)¹⁶, también se transformaba su arquitectura.

Debe notarse que la FEP utilizaba lenguajes rústicos en espacios ligados al habitar, ya que, como se observará más adelante, al resolver el edificio de su sede social -esto es, su

¹² Sobre estos temas en la arquitectura del Estado en los años 30, ver Adrián Gorelik, "La arquitectura de YPF: 1934-1943. Notas para una interpretación de las relaciones entre Estado, modernidad e identidad en la arquitectura argentina de los años 30", ANALES DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO 25, 1987, pp. 97-106.

¹³ Un buen ejemplo de la forma en que se presentaba la arquitectura rústica como combinación de imágenes rurales e incorporación de la técnica moderna puede verse en una obra del arquitecto Aberastain Oro -un *experto* en este tipo de arquitectura-: un *cottage* con techos de paja, cuyas analogías con el rancho criollo eran evidentes y que la revista CASAS Y JARDINES publicaba en términos de "Arquitectura autóctona. Confort contemporáneo bajo techo de paja". Allí no faltaba nada, aún por el bajo precio de 4.000 pesos: luz eléctrica, cloacas, agua corriente, baño interior, habitación y baño de servicio, brocal "simulado" y nido de hornero "colocado" por el arquitecto. CASAS Y JARDINES, marzo de 1935, pp. 59-63.

¹⁴ La obra de Néstor Ferioli, LA FUNDACIÓN EVA PERON, Buenos Aires, CEAL, 1990, 2 tomos, recopila fuentes sobre este tema. Una interpretación del accionar de la FEP en relación con la acción política de Eva Perón y la formación del Partido Peronista Femenino, puede verse en Susana Bianchi y Norma Sanchis, EL PARTIDO PERONISTA FEMENINO, Buenos Aires, CEAL, 1988, 2 tomos.

¹⁵ "Esta obra de amor", MUNDO PERONISTA 24, 1 de julio de 1952, pp. 28-30.

¹⁶ "Suprimen tratamientos humillantes en escuelas de la Sociedad de Beneficencia", EL LIDER, 10 de febrero de 1948, p. 11.

imagen institucional- proponía formas neoclásicas. Todos los programas anteriormente indicados eran hogares sustitutos, y se resolvían con formas extraídas del universo de la arquitectura doméstica. La literatura de propaganda de la FEP abundaba en metáforas de la Fundación como casa, como hogar de los *humildes*, de los *sin hogar*: ancianos, estudiantes del interior, empleadas solas, madres solteras, niños débiles; es decir, los sectores desprotegidos de la población. La propaganda también insistía en la figura de Eva Perón como madre. Este subsumir distintos tipo de espacios en el universo doméstico, llegaba también a los espacios de la política, ya que a través del equipamiento de las unidades básicas del Partido Peronista Femenino, como han observado Bianchi y Sanchís, se trataba de presentar tales ámbitos a las mujeres como "casas", procurándose lograr "un ambiente agradable y acogedor", con la intención de "diferenciar la unidad básica de la imagen desvalorizada y ajena para las mujeres del 'comité partidario', dándole una identidad propia."¹⁷

De esta forma, en el caso de la FEP, prácticamente no hay distancia entre estética y programa político: la estética es una parte integrante del programa político, es una práctica más del mismo. Con una particularidad: la arquitectura, en tanto escenario físico del programa político, contribuye a reforzarlo. La estética es a la vez símbolo e instrumento del programa político y de la relación entre el líder político y las masas.

Otras observaciones sobre estos programas de la FEP pueden indicar otros campos de significados. La arquitectura realizada en Buenos Aires o en el Gran Buenos Aires (Ciudad Infantil, Ciudad Estudiantil, Hogar de Ancianos, policlínicos) carece de referencias a su entorno: la metrópolis. La FEP creaba edificios aislados, pero no planteaba problemas urbanos, si se exceptúa la reconstrucción del pueblo de Las Cuevas en Mendoza¹⁸. Es cierto que muchos de los edificios ubicados en Buenos Aires o en el conurbano metropolitano se emplazaron en sectores periféricos y en predios amplios, con pocos condicionantes urbanos concretos, pero este hecho no anula el dato de su carácter anti-metropolitano, subrayado por el tipo de lenguaje arquitectónico que empleaba. Por ser hogares sustitutos, los emprendimientos de la FEP eran espacios separados de la vida real, con sus propias reglas: la ciudad infantil era una ciudad "otra", una ciudad a la medida del niño, un habitar particular, sustraído de la vida real. En este sentido se presentaban como espacios ficticios, y la teatralidad de la arquitectura, el marcado carácter escenográfico de sus composiciones *kitsch*, contribuían a reforzar el carácter de estos programas. Así aparece otro significado de las arquitecturas de la FEP: el de constituir espacios de ilusión (a los cuales no es ajena la difundida imagen de Eva Perón como "hada buena"), de un habitar suspendido, sin tiempo, sin ciudad real donde insertarse. Y si anteriormente se planteaba que la arquitectura doméstica inspiraba este tipo de obras, también podría pensarse que esta idea de espacios de ilusión iluminaban los conjuntos de vivienda. La ilusión de la felicidad eterna a partir de la casa propia subyace a las formas de Ciudad Evita o a las del conjunto Gral. Perón: el *estilo*

¹⁷ S. Bianchi y N. Sanchís, op. cit., tomo 1, p. 80.

¹⁸ La construcción de la nueva ciudad de Las Cuevas fue un compromiso que Eva Perón adquirió con los habitantes del lugar durante su viaje a la provincia de Mendoza en abril de 1947 y se inauguró en 1953, con el nombre de Estación Eva Perón. La FEP construyó en la cordillera una ciudad jardín de arquitectura rústica, que contaba con hostería, viviendas para obreros y funcionarios, aduana, policía, escuela y dependencias dedicadas al turismo. Cfr. "Día y noche se trabaja en Las Cuevas", DEMOCRACIA, 6 de septiembre de 1951, 2^a sección, p. 4; y REVISTA DE ARQUITECTURA, marzo-abril de 1953, p. 48-53.

californiano representa aquí la utopía de la felicidad de la vida privada, el habitar en armonía, posibilitado por una gestión política.

Pero, como se planteaba anteriormente, el uso de formas rústicas que se observa en las obras propias del MOP, es ligeramente distinto del que se acaba de describir. Las obras del MOP se presentaban como arquitecturas representativas del estado en ciertos programas y localizaciones territoriales: en temas relacionados con servicios sociales, como asistencia social, turismo o educación y en ubicaciones extraurbanas, o más precisamente, en emplazamientos localizados fuera de los centros de las grandes ciudades.

Este tipo de arquitectura rústica, en la línea de reflexiones dentro de la que se inscribió anteriormente la arquitectura del MOP, se encontraban directamente vinculados con cierta imagen de ciudad: la de la ciudad jardín. Tal articulación entre arquitectura y ciudad se teorizaba desde el siglo XIX a partir de experiencias pioneras como la de Howard en Inglaterra y en los años treinta, sobre todo en Estados Unidos, se había complejizado particularmente. En ese momento, la ciudad jardín constituía el instrumento privilegiado del "urbanismo descentralizador" que proponía el encauzamiento del crecimiento metropolitano hacia la periferia, a través de unidades residenciales satélites: tal es el caso de los *greenbelts* norteamericanos, pero también del Plan de Londres de 1944¹⁹.

El MOP inició una acción inspirada en este tipo de emprendimientos, a la que más tarde se sumaron intervenciones de la FEP y del Banco Hipotecario: Ezeiza²⁰. Fue una operación territorial que constituyó una apertura para el crecimiento de la ciudad de Buenos Aires hacia el SO. La decisión clave de su definición fue la elección de la ubicación del aeropuerto. Tal elección puede considerarse significativa si se tiene en cuenta la historia del debate previo sobre ella. En efecto, la construcción de un aeropuerto internacional se había decidido en 1935 (ley 12.285), designándose una comisión encargada de estudiar su emplazamiento. Esta comisión analizó tres emplazamientos sobre el litoral fluvial y uno en Saavedra, aconsejando la construcción sobre terrenos ganados al río a la altura de la Avda. General Paz²¹. En 1944, desechando estas conclusiones, una comisión compuesta por Perón (ministro de Guerra), Pistarini (ministro de Obras Públicas) y Teissaire (ministro de Marina), eligió la actual ubicación del aeropuerto, no sólo en base a la aptitud técnica del área y al menor costo de la operación, sino por su potencialidad como expansión de la ciudad, que combinase tanto funciones distintas (vivienda, esparcimiento, programas especiales) como espacios ocupados y vacíos. Se buscaba crear una zona suburbana verde, de baja densidad de ocupación²².

La comisión tomaba así nuevos modelos, como el de Idlewild, uno de los aeropuertos de New York en construcción en el momento, alejado de la ciudad y vinculado a ella a

¹⁹ Sobre este tema, puede verse Paolo Sicca, *STORIA DELLA URBANISTICA. IL NOVECENTO*, Bari, Laterza, 1980.

²⁰ Las principales obras del MOP fueron las siguientes: aeropuerto y autopista, forestación del área, balnearios, viviendas (Ciudad Evita y Barrio Aeropuerto o n.1), colonias de vacaciones y Hogar Escuela (administradas por la FEP). El Banco Hipotecario construyó el conjunto "17 de Octubre", en la intersección de la Avda. General Paz y la autopista Ricchieri.

²¹ Cfr. número dedicado al aeropuerto metropolitano del *BOLETIN* del Honorable Concejo Deliberante de la Municipalidad de Buenos Aires, 27/28, nov-dic 1941.

²² Ministerio de Obras Públicas, Sección Prensa Boletín y Radio, *INFORME* 61, 13 de diciembre de 1945 (Biblioteca del MOP).

través de autopistas. La autopista P. Ricchieri se transformaba así en otra clave de esta operación territorial, que planteaba un problema nuevo para la ciudad: el de los accesos desde el Oeste, ya que, a partir de esta operación, la ciudad cambiaba de frente.

Los proyectos del MOP preveían la prolongación de la autopista hasta el centro de la ciudad y los nuevos barrios de vivienda ubicados en el O y SO de Buenos Aires construidos por la municipalidad o por el Banco Hipotecario ("Los Perales", "17 de Octubre", "26 de Julio", etc.), a la vez que el proyecto municipal de saneamiento del Bajo Flores (donde en 1952 se construyó el Autódromo Municipal), se vinculaban a la prolongación proyectada, tal como se observa en los planos del MOP para el área SO²³.

La operación de Ezeiza constituía, entonces, un proyecto de modernización de la ciudad, ya desde su inicio: el peronismo dotó de dos aeropuertos a una ciudad que carecía de ellos. El desarrollo de la aeronavegación fue un punto importante de la gestión peronista tanto en el sector de infraestructura del transporte como en el campo militar. Constituyó además un campo privilegiado de la propaganda política, que lo esgrimía como una demostración de la capacidad modernizadora del peronismo. Ciertos datos, como la asistencia de numeroso público a las exposiciones sobre aeronáutica o las 5000 personas que acudieron en 1947 al aeroparque metropolitano -entonces en construcción- para recibir su vuelo de bautismo, indican que éste era un valor extendido socialmente²⁴.

Pero la idea de articular un programa de fuerte impronta técnica como el aeropuerto con programas de servicios sociales, tanto como la arquitectura utilizada para resolverlos indicaban la particular imagen de modernidad que se intentaba construir: una modernidad atenuada, donde la técnica no implicara constricciones a la vida humana. Este es un tema que se reitera en la arquitectura del peronismo, sobre todo en el primer período de gobierno y que será retomado en el punto siguiente.

Ezeiza condensaba utopías del momento: la de un país moderno, de aviones y autopistas, la de la felicidad en el ámbito privado, en los "espacios de ilusión" de los conjuntos de vivienda, y la fiesta popular de los ámbitos del ocio. Y, como se planteaba anteriormente, la forma en que estas utopías se articulaban también era un dato significativo en cuanto a los "sueños" del peronismo planteados por el MOP y por la FEP: Ezeiza, como operación de conjunto, hace referencia a una modernización donde el avance técnico y productivo se compensara con los servicios sociales²⁵. Es posible pensar que los ribetes de

²³ Ministerio de Obras Públicas, Administración General de Vialidad Nacional, PLAN DE ACCESOS VIALES A LAS GRANDES CIUDADES, Buenos Aires, Kraft, 1951.

²⁴ Se produjeron tres exposiciones importantes sobre el tema. Como parte de la segunda, se realizaron vuelos de bautismo. "Conciencia aeronáutica: 5632 personas fueron bautizadas en sólo dos semanas", EL LIDER, 7 de octubre de 1947, p. 6.

Beatriz Sarlo, en LA IMAGINACION TECNICA. SUEÑOS MODERNOS DE LA CULTURA ARGENTINA, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, ha analizado ciertas representaciones sociales de la técnica moderna y su centralidad en el imaginario social, en un período anterior al que aquí se examina. En cambio, no existen estudios para los años 40 y 50; en base a sugerencias de la obra de Sarlo sería importante analizar los desarrollos de estos temas en los años de gobierno peronista. Es posible pensar que el hecho de que el estado abordara y difundiera decididamente el tema de la técnica como instrumento de progreso y modernización del país, supone un elemento nuevo a integrar dentro de la "imaginación técnica".

²⁵ Esta idea de "humanización" de la técnica era un correlato de la "economía social" propuesta por el peronismo cuyo objetivo último era el "bienestar social" y que implicaba la "humanización" del capital. Perón ponía en relación ambas ideas, por ejemplo, en su discurso de inauguración del dique El Nihuil: "Hoy se inaugura un dique destinado a domar las fuerzas de la naturaleza, que sueltas, son un peligro y, encauzadas por el hombre constituyen un instrumento de bienaventuranza. Dentro de ese dique están las fuerzas que transforman en prados

espectacularidad con que la prensa partidaria reportaba los avances de la construcción de esta operación no se debía sólo a sus habituales técnicas de exaltación de la obra de gobierno, sino también a la capacidad de sugestión de esta obra en cuanto condensación de aspiraciones colectivas a las que el peronismo apelaba.

b. La *arquitectura de Estado*: una modernidad atenuada

No sólo la arquitectura rústica se planteó en el período como una "modernidad atenuada", como una combinación de elementos cuya coexistencia se presenta como problema en el mundo moderno. En este punto se abordará un conjunto de obras guiadas por las mismas preocupaciones, aunque resueltas a través de otros lenguajes arquitectónicos. Se trata de obras producidas por reparticiones técnicas estatales, reconocidas como modernas en el momento de su producción, que se caracterizan por su neutralidad y por mantener buena parte de las características de la arquitectura clásica, como la simetría y la fuerte definición volumétrica. Con frecuencia se habla de "monumentalismo" o de "monumentalismo moderno" a propósito de esta arquitectura, pero esta denominación parece difícil de sostener en el presente, ya que se la ha asociado a la expresión de gobiernos totalitarios (nazismo, fascismo, stalinismo). Investigaciones más recientes, en cambio, han relacionado este tipo de arquitectura con su contexto de los años treinta en tanto momento de afirmación de los estados nacionales y de intervención del Estado sobre la sociedad. Esta situación vale tanto para regímenes totalitarios como democráticos, hecho que se verifica observando esta tendencia arquitectónica, por ejemplo, en el New Deal de Roosevelt²⁶.

Si hay algo que esta arquitectura atenúa, en contraposición a la Arquitectura Moderna radical, es el rol de la técnica en la modernización de la construcción. En efecto, son las modernas técnicas de construcción las que permitieron transformar espesores y materiales de muros, tamaños de aberturas, formas de cubiertas, alturas de edificios, tanto como introducir nuevos elementos de *confort*. Desde los años 10, los arquitectos conocían dos formas de modernizar sus edificios: tratando de crear a partir de las nuevas posibilidades técnicas, abordándolas en forma decidida, o "limpiando" de ornamentos las antiguas formas clásicas. En el primer caso, las imágenes cambiaban radicalmente y el valor de la técnica pasaba a primer plano; en el segundo, pese a incorporar igualmente nuevas técnicas o

los desiertos y están las potencias energéticas que multiplicarán en cosas útiles los productos de la tierra. Pero, esos campos y esas energías no servirán para esclavizar al hombre y empuñarlo, porque junto con ese dique y con todas las obras materiales que habrán de seguirle se perfeccionarán también las formas legales de la protección humana que, a la manera de otro dique, servirá para regular la ambición de los fuertes, de esos que librados a su propio impulso son arrastradores y despiadados como las aguas del torrente, pero que limitados por la ley pueden convertirse en elementos armoniosos para la vida y para el progreso. "Perón inauguró el dique *El Nihuil*", EL LIDER, 12 de enero de 1948, pp. 1, 3 y 5, p. 3.

²⁶ Ver, por ejemplo, Maurizio Vaudagna (a cura di), *L'ESTETICA DELLA POLITICA. EUROPA E AMERICA NEGLI ANNI TRENTA*, Bari, Laterza, 1989; en especial el artículo de Giorgio Ciucci, "Linguaggi 'assiciisti negli anni Trenta in Europa e in America", pp.45-57.

materiales, las imágenes permanecían más próximas a la construcción tradicional²⁷.

La segunda posición es la que se abordará en este punto. Los edificios del aeropuerto de Ezeiza, proyectados por el MOP son un buen ejemplo de esta línea arquitectónica como también lo es la sede del Banco Hipotecario, en Plaza de Mayo. Los edificios del aeropuerto constituyen un conjunto de tres edificios en altura (aduana y correo, aeroestación y hotel), de clara y simple definición volumétrica dispuestos simétricamente y vinculados por la construcción baja de los espigones-terrazas. El tratamiento en fachada del volumen principal, la aeroestación, es un claro ejemplo de este tipo de arquitectura: un gran paño vidriado enmarcado por sectores de muro en los laterales y en la parte superior. Este es un tema arquitectónico de fachada, que aunque incorpora grandes planos de vidrio mantiene la definición del muro, y con ella, la impronta del edificio como volumen neto. Motivo recurrente en la década del treinta, puede observarse en Buenos Aires en obras como el cine Gran Rex o en la sede central del Automóvil Club Argentino.

Esta línea arquitectónica es una continuación de ciertos desarrollos de los años treinta que en la Argentina caracterizan también muchos edificios construidos para reparticiones públicas o en programas que requerían imágenes de "modernidad": el Registro Civil, la Caja de Ahorro, la sede del MOP, etc. En los años treinta, momento de ampliación de las ingerencias estatales, se planteaban nuevos problemas a la arquitectura, tales como las características que debía adoptar la arquitectura destinada a la representación del Estado. Enrique Quincke, director de Arquitectura del MOP, nombrado por Pistarini en 1944 y antiguo colaborador suyo en la Dirección de Ingenieros Militares respondía a tales cuestiones con las siguientes palabras:

"... en el orden público, es necesario trabajar con igual o mayor ahínco que el que ponemos en lo que nos alcanza personalmente en forma directa; no utilizar la obra del Estado como campo experimental, sin que ello implique dejar de renovarla; *es imprescindible vigilarla por su influencia en la cultura del pueblo y por su importancia modeladora del buen gusto* (...) En lo económico, trataré que la construcción responda a la enorme tarea a realizar en todos los ámbitos del país, con el criterio arquitectónico de que el interés de una obra, más que en su valor intrínseco, reside en el servicio que presta y en el problema que resuelve. En resumen, son mis propósitos que la Arquitectura Pública ilene su función orientadora para bien de la Patria."²⁸

De aquí se desprenden los requerimientos de impersonalidad, neutralidad, utilidad y economía en base a la que era pensada la arquitectura del Estado, desde amplios sectores de la estructura estatal. La figura y personalidad del proyectista debía así desaparecer en función

²⁷ Sobre la modernización de la arquitectura en Argentina se comparten aquí las hipótesis de Jorge F. Liernur, planteadas en "El discreto encanto de nuestra arquitectura 1930-1960", SUMMA 233, marzo de 1986, y en la voz *Arquitectura Moderna*, del DICCIONARIO HISTORICO DE ARQUITECTURA, HABITAT Y URBANISMO EN ARGENTINA, Buenos Aires, Proyecto Editorial, 1992.

²⁸ "Reivindicación oficial del arquitecto", REVISTA DE ARQUITECTURA, febrero de 1944, p. 46. El subrayado es mío.

de requerimientos de tipo colectivo; no había aquí espacio para la individualidad ni para la estridencia. Era una arquitectura que no podía permitirse ningún exceso: ni en cuanto modernidad ni en cuanto anacronismo.

Por otro lado, otros dos elementos caracterizaban a esta arquitectura, como una arquitectura de "carácter"²⁹: la diversidad de los ámbitos del territorio nacional donde debía insertarse y su "influencia en la cultura del pueblo". En tanto arquitectura de carácter, una arquitectura de Estado como la producción del MOP podía compatibilizar distintos lenguajes, dentro de ciertos límites. En estos términos resulta comprensible que se utilizaran lenguajes rústicos y modernos sin que ello supusiera conflictos: todo dependía del programa al que fuera aplicado (programas de tipo tradicional/programas modernos), tanto como de su localización urbana (centros de grandes ciudades/periferia o interior). Esta compatibilización de lenguajes siempre atenuados implicaba la idea de un equilibrio entre modernidad y tradición, la búsqueda de una renovación sin radicalidad. En el debate arquitectónico de los años veinte y treinta esta tendencia ocupó a los Congresos Panamericanos de Arquitectos -de los cuales Quincke era un activo participante- cuya orientación nacionalista y espiritualista, abordaba centralmente la relación entre arquitectura, cultura y tradición nacional³⁰.

De esta forma, la expresión "arquitectura de Estado", remitía a un buen número de precisiones y decisiones técnicas, que condicionaban los proyectos. Pero debajo de ellas subyacían cuestiones más profundas desde el punto de vista cultural, que fueron discutidas en el período: ¿puede el Estado crear valores sociales?, ¿es un rol estatal la generación de *cultura*, o este es un espacio reservado a la sociedad civil?

Estos temas se observan en el decreto 29.788/48 que creaba una comisión destinada a estudiar y proponer normas a las cuales tendrían que ajustarse la construcción de edificios públicos nacionales y de la Municipalidad de Buenos Aires, teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

"Que el estilo arquitectónico de los edificios públicos debe ser (...) de carácter uniforme y de acuerdo a un concepto bien determinado que se apoye en necesidades funcionales y estéticas;

Que los modernos conceptos de arquitectura funcional deben ser analizados teniendo en cuenta la gravitación que los estilos arquitectónicos de los edificios públicos ejercen en la formación de la sensibilidad estética del pueblo;

Que a través de los edificios y los monumentos públicos perdura objetivamente el espíritu que anima cada época en el curso de la historia; (...)

Que desde el punto de vista estético los edificios públicos deben estar en armonía con la sensibilidad del pueblo;

Que el origen greco-latino de nuestro pueblo y su decidida tendencia a

²⁹ Nos referimos a la acepción de "carácter", que, proveniente de la arquitectura clásica, se mantiene en buena parte de la producción del siglo XX: el tratamiento de las formas arquitectónicas que comunica la función de un edificio o lo adecua a su entorno.

³⁰ El VII Congreso Panamericano de Arquitectos (La Habana, 1949), premió la obra del MOP ejecutada en los años 1948 y 1949, como el "mejor trabajo presentado por organismos oficiales". "Las obras públicas últimamente ejecutadas no sólo honran al país sino al continente", REVISTA DE OBRAS PUBLICAS E INDUSTRIAS DE LA REPUBLICA ARGENTINA 151, 1950, pp. 114-116.

desarrollarse dentro de la civilización puramente occidental, determina, naturalmente, una orientación definida en su formación cultural y, por último, que la recuperación nacional en el orden espiritual exige la ponderación de todos los elementos de gravitación cultural.³¹

En este decreto se desarrollaban términos ya esbozados en el discurso de Quincke. La idea provenía del MOP y proponía establecer un acuerdo entre el MOP y la Municipalidad. La cuestión adquiere significados precisos cuando se observa la arquitectura moderna radical que estaba aplicando en sus construcciones en ese momento la municipalidad porteña, y que se analizará posteriormente. No existen registros de que tal comisión se reuniera efectivamente; si lo hizo sus conclusiones no se observaron en la producción. Estas tendencias a la uniformización raramente podían llegar a imponerse y encontraban resistencias, por ejemplo de la Sociedad de Arquitectos, que en general mantenía posiciones liberales en lo profesional y no aceptaba presiones extradisciplinarias sobre el trabajo creativo individual³².

De todas formas, el decreto, que se corresponde con la obra del MOP en el período, es demostrativo del énfasis nacionalista y populista que adoptan estas tendencias hacia una definición de una "arquitectura de Estado" que, desarrolladas desde la década anterior, lograron ocupar un lugar central dentro del aparato estatal recién a partir del gobierno del G.O.U.

c. La arquitectura neoclásica: la estética de la representación de los líderes

No existen muchos ejemplos de esta tendencia dentro de la arquitectura producida por el peronismo, pero su presencia en dos ejemplos de gran valor simbólico, como la sede de la Fundación Eva Perón y el proyecto de Monumento a Eva Perón obliga a revisarla. Debe notarse que esta arquitectura no se presentaba como representativa del Estado, sino que se ponía en relación directa con las figuras de los líderes políticos (monumento) o su acción política y social (Fundación).

El edificio de la sede de la FEP (1950-55)³³, construido sobre un terreno donado por la Universidad de Buenos Aires y proyectado por el MOP, repetía con algunas transformaciones, el edificio de la Facultad de Derecho, construido por el peronismo e inaugurado en 1949, pero proyectado anteriormente como resultado de un concurso de

³¹ Decreto 29.788, 28 de septiembre de 1948, ANALES DE LEGISLACIÓN ARGENTINA, 1948, p. 738.

³² Un temprano ejemplo de la reacción de la disciplina frente a lo que observaba como un avance del Estado sobre las decisiones disciplinarias puede verse en Horacio Navarro Moyano, "Arquitectura y Estado", NUESTRA ARQUITECTURA, septiembre de 1945, pp. 318-320. Las relaciones entre los arquitectos, sus asociaciones y cuerpos profesionales y el peronismo escapa a la extensión de este trabajo. Tales relaciones distaron en mucho de mantenerse uniformes a lo largo de todo el período y el peronismo generó grandes divisiones y polémicas dentro de los cuerpos profesionales. Pese a ello y a la ausencia de acuerdos sobre la evaluación de las acciones y orientaciones del gobierno, en general, la presión externa sobre la creación en arquitectura fue siempre resistida. Este tema se ha desarrollado en: Anahí Ballent, LOS ARQUITECTOS Y EL PERONISMO, Informe CONICET, 1992, mimeo.

³³ Se trata del edificio ocupado actualmente por la Facultad de Ingeniería de la UBA. El terreno fue donado a la FEP en 1950 por ley 13.992; en el momento de la caída del gobierno peronista el edificio se encontraba terminado, suponiéndose próxima su inauguración.

anteproyectos de 1940. En los años treinta el neoclasicismo aún sobrevivía ligado a algunos programas estatales en los que, por distintos motivos, la adopción de imágenes modernas era resistida y se apelaba a valores del pasado. El Banco Nación y la Academia de Ciencias son otros ejemplos proyectados a fines de la década del treinta dentro de esta perspectiva.

En el proyecto de la Facultad de Derecho, aunque tardío, el uso del estilo neoclásico encontraba una explicación en su programa, ya que la apelación al pasado clásico no era infrecuente en edificios vinculados a la justicia. En cambio, es más difícil explicar desde el punto de vista técnico la presencia del neoclásico en la Fundación, proyectada diez años más tarde, ya que tal estilo prácticamente había desaparecido como referencia dentro del debate arquitectónico internacional después de la segunda guerra. La búsqueda de una imagen institucional fuerte superó aquí toda posible sugerencia técnica. Además, debe notarse que en el edificio de la FEP se agregaba un elemento inexistente en la Facultad de Derecho: las esculturas sobre la cornisa. En ellas, desde San Martín hasta el descamisado, pasando por una alegoría de la Justicia, el "mensaje" de la arquitectura debía ser reforzado por un programa figurativo.

Este tipo de retórica puede observarse también en el Monumento a Eva Perón, proyectado por el escultor León Tommassi y gestionado por la Comisión Pro-Monumento a Eva Perón, constituida en 1952 y presidida por la senadora Juana Larrauri, a partir de la ley 14.124 que dispuso la erección del monumento. Consistía en una columna -cuya base contenía el mausoleo- que sostenía la gigantesca escultura de un *descamisado*, a ubicarse frente a la entonces residencia presidencial. Se pensaba edificar "el monumento más grande del mundo", que se convertiría, además, en "la octava maravilla"³⁴.

El monumento estaba fundiendo dos programas: el mausoleo, pensado a partir de la muerte de Eva Perón, y el monumento al descamisado. La erección de este último había constituido una iniciativa temprana del peronismo lanzada en 1946, para la cual se habían organizado colectas y se habían realizado descuentos de haberes de los asalariados; su emplazamiento había sido propuesto en la intersección de las avenidas de Mayo y 9 de Julio, pero su construcción nunca llegó a efectivizarse³⁵. La construcción de la figura del descamisado fue la forma que asumió en Argentina un tema que se reiteraba en distintos contextos nacionales en la década del treinta y los primeros años cuarenta: el mito del "hombre nuevo", tema común a diversos países europeos y a los Estados Unidos³⁶. En

³⁴ La altura total del monumento sería de 137 m (la estatua de la libertad en New York tenía 46 m); la altura de la estatua, 60 m y el diámetro de la escalinata de acceso, 100 m. Incluía 14 ascensores y se preveía un sarcófago de plata. Según MUNDO PERONISTA, la erección de un monumento a su memoria habría sido uno de los últimos deseos de Eva Perón; la Comisión habría decidido más tarde reemplazar la figura de Eva Perón por la del descamisado. Perón se mostró complacido al ver la maqueta: "Esto es maravilloso porque es grande y es sencillo. Esto es lo que yo quería". "El Monumento a Eva Perón", MUNDO PERONISTA 47, 5 de agosto de 1953, pp. 21-23.

³⁵ El primitivo monumento al descamisado tenía dimensiones más modestas que el de Eva Perón: 45 m. de altura y 12 m. de largo. En 1950 se construyó una maqueta, según la prensa, "de tamaño natural" en el emplazamiento elegido. Las fotografías muestran un volumen de dimensiones importantes, pero no permiten afirmar que alcanzara al "tamaño natural" del monumento proyectado. DEMOCRACIA, 10/1/1950, p. 4; CLARIN, 10/1/1950, p. 24.

³⁶ Giorgio Ciucci aporta diversos datos sobre este tema: el "hombre nuevo" se encontraba representado, por ejemplo, en la escultura del patio de la Neue Reichskanzlei de Berlín (1938), en aquellas del "mundo del mañana" celebrado en la Feria Mundial de New York (1939), alrededor del Palazzo della Civiltà italiana en el E42 (1939) o sobre la cima del pabellón soviético de la Exposición de París (1937). Según Ciucci, existen ciertas diferencias en las representaciones, aunque no siempre se observan rigurosamente: en Italia y Alemania, el "hombre nuevo", exhibido en su "desnudez atlética y sin tiempo" expresaba el mito de la regeneración de la raza, mientras que en

1947, cuando se reunía la Comisión Nacional Honoraria Pro-Monumento al Descamisado, Perón exponía un programa estético-figurativo sobre lo que consideraba que debía ser el monumento:

"Me parece que lo interesante es hacer un monumento que sea profundamente evocativo, por la simple razón de que será un monumento eminentemente popular, que en sus formas y concepción debe ser fácilmente interpretado. No debe ser complicado, sino algo que el pueblo entienda, (...) y él entiende lo que impresiona bien sus sentidos y sus sentimientos. El monumento debe ser simple y en él debe estar representado el pueblo en su concepción, a través de las distintas épocas de nuestra historia. Su figura central debe ser la del descamisado que todos conocemos y vemos en la calle, la del descamisado que vimos el 17 de octubre."

Perón tenía una referencia concreta que sugería tomar como ejemplo: el Monumento al Ejército de los Andes, en el Cerro de la Gloria de Mendoza, que él había inaugurado poco antes y que "nadie puede contemplar sin emoción". "Debe ser un monumento en movimiento, desechando el estatismo que invade la escultura hoy en día."³⁷

Este programa inicial, excepto por su apelación al realismo, guarda poca relación con el monumento a Eva Perón en su proyecto definitivo. La transformación puede relacionarse directamente con el cambio en el tema central del monumento: de la construcción de la figura del *descamisado* al culto de Eva Perón. El cambio de sentido imprimido al imaginario político del peronismo entre 1946 y 1952 exigía también cambios en la representación plástica.

El cambio de localización de los dos monumentos también es sintomático: mientras que el primero se emplazaría en el centro de la ciudad, el segundo enfrentaría la entonces residencia presidencial. Como se observa en la maqueta, se preveía el desvío de la avenida Libertador para que la residencia y el monumento ocuparan un mismo predio. Esta vinculación estrecha impedía pensar en otro ocupante de la residencia presidencial que no fuera Perón: la operación destinada centralmente a inmortalizar a un líder muerto, terminaba reafirmando el poder de un líder vivo.

Pero como se observaba anteriormente, estos elementos distan de caracterizar la producción del peronismo en arquitectura: aparecen en construcciones pensadas deliberadamente como monumentos a las figuras de los líderes políticos, representaciones que

la Unión Soviética y en Estados Unidos el hombre era representado como un trabajador (como en el caso argentino). Ciucci señala que existe otro campo donde existen matrices comunes entre distintos casos nacionales. Se trata de la representación de los fundadores de nuevos "imperios: las cabezas de los cuatro presidentes americanos en el Monte Rushmore (1927-1941) (a la escala de un hombre de 140 m.), la colosal estatua del fascismo en el Monte Mario, (proyecto, 80 m.), o el perfil de Mussolini en el Monte Soratte. Cfr. Giorgio Ciucci, "Linguaggi...", op. cit., pp. 48 y 49. A estos últimos ejemplos citados podría agregarse aquel que guarda una mayor afinidad morfológica con el Monumento a Eva Perón: el proyecto (no construido) de B.M. Iofan para el Palacio de los Soviets en Moscú (1933-34). El edificio adopta la forma de fuste de columna que sostiene una colosal estatua de Lenin de 100 m. de altura. Este dato sólo es útil para ubicar la obra que se analiza en un contexto de producción, pero no existen pruebas de que el Palacio haya sido utilizado como referencia concreta en el proyecto del Monumento.

³⁷ "Ha iniciado sus tareas la Comisión Nacional Honoraria del Monumento al Descamisado", EL LIDER, 25 de julio de 1947, p. 12.

no podían sino ajustarse a los estrechos márgenes que el culto a la personalidad, construido durante los años de gobierno, permitía a la expresión artística. Frente a estas obras podría decirse que los márgenes de libertad se estrechaban aún más frente a la presencia de la muerte. El segundo caso analizado es concretamente un monumento funerario, y el primero (la sede de la FEP) también lo es desde el punto de vista simbólico: su construcción fue iniciada después de la muerte de Eva Perón, hecho a partir del cual cabe suponer que el proyecto se realizó conociendo el dato de su muerte inminente.

d. La Arquitectura Moderna: planificación urbana y modernidad radical

En este punto se observará la arquitectura y el urbanismo de mayor capacidad innovadora en el período. Producidos en general por prominentes figuras de la disciplina ligadas o al menos informadas del estado del debate arquitectónico y urbanístico internacional, las obras de este tipo contrastan con la modernización atenuada que se observaba en buena parte de la producción de las reparticiones públicas.

Este tipo de arquitectura contó también con una importante cantidad de ejemplos: como los de Correos y Telecomunicaciones (1950 en adelante), la Secretaría de Aeronáutica (concurso, 1945), las obras de la intendencia metropolitana durante la administración del arquitecto Jorge Sabaté (1952-54), como las ferias municipales o el proyecto del Teatro Gral. San Martín y los conjuntos de vivienda del Banco Hipotecario (*17 de Octubre, 26 de Julio*, etc., a partir de 1947).

El caso más interesante es el de la Secretaría de Obras Públicas metropolitana dirigida por el ex-forjista Guillermo Borda entre 1946 y 1949, en tanto constituyó un episodio donde las premisas de la Arquitectura Moderna radical no sólo se expresaron en la arquitectura, sino que también se intentó extenderlas a la ciudad. Por este motivo, por tratarse de una experiencia que aborda decididamente el tema de la ciudad adquiere, para el análisis, una consistencia y un poder de condensación similar al observado en la operación de Ezeiza. Sin embargo, es imprescindible diferenciarla de esta última por sus contenidos, por la corta duración de la gestión municipal y por su materialización parcial. Ezeiza produjo efectivamente una transformación urbana importante, mientras que el Plan de Buenos Aires no fue llevado a la práctica.

El primer intendente de Buenos Aires por el peronismo, Emilio Siri formó su gabinete con figuras provenientes de FORJA, entre los cuales se contaba el Dr. Guillermo Borda³⁸. Este último, admirador de la Arquitectura Moderna, creó en 1947 la Dirección Municipal de la Vivienda, a cargo del arquitecto Raúl Portal. Este ya formaba parte del plantel técnico de la Municipalidad de Buenos Aires (MCBA) con anterioridad a tal cargo, pero se produjeron además nuevas incorporaciones de jóvenes figuras decididamente renovadoras en lo arquitectónico, como los arquitectos Elmer Willis y Carlos Coire, entre otros. La nueva repartición proyectó una serie de conjuntos de vivienda colectiva en pabellones de altura

³⁸ Otras figuras del gabinete municipal de la misma procedencia, eran: Roberto Tamagno, secretario de Hacienda y Enrique Millán, de Salud Pública. Cfr. Miguel Angel Scenna, FORJA. UNA AVENTURA ARGENTINA. (DE YRIGOYEN A PERON), Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1983, cap. XXII, pp. 382-398. Hortensio Quijano Alió -hijo de Hortensio Quijano- fue asesor del Estudio para el Plan de Buenos Aires.

media (3 ó 4 plantas), como el conjunto Los Perales (1947) o el 17 de Octubre (1947-48) entre otros, que diferían notablemente de los barrios jardín de chalets individuales construidos por el MOP. Esta arquitectura continuaba también una línea de los años treinta: la ensayada, entre otros, por la Comisión Nacional de Casas Baratas, que ya había incorporado tipologías pabellonales y formas modernas en su producción.

Un paso adelante en cuanto a la incorporación al Estado de las propuestas de la Arquitectura Moderna radical, fue dado a fines de 1947, cuando la MCBA creó el Estudio para el Plan de Buenos Aires (EPBA), a cargo del arquitecto Jorge Ferrari Hardoy, amigo personal de Borda, con el objeto de encarar la planificación de la ciudad. Este era un tema que contaba con antecedentes, ya que en 1932 se había creado en el municipio la Dirección del Plan Regulador, aunque sus atribuciones y alcances eran limitados. La planificación urbana, tema en que los arquitectos insistían desde mediados de la década del veinte, parecía encontrar la oportunidad de su implementación durante el gobierno del peronismo.

En efecto, la planificación tuvo un rol destacado en la ideología del peronismo, aunque no siempre fuera llevada a la práctica. La "mística del Plan", tal como planteaba la prensa partidaria, no se limitaba a la economía, sino que, al menos como ideología, permeaba otros aspectos de la vida social. En palabras del intendente Siri en 1948:

"No podemos admitir que la ciudad continúe creciendo sin obedecer a un plan, y menos hoy que estamos viviendo la era de la planificación, que ha sido el resultado ineludible de una época de desorden que la economía liberal hizo sufrir al mundo contemporáneo."³⁹

Planificación se articulaba con antiliberalismo económico, un tópico reiterado en el discurso político del período, que coincidía con los diagnósticos que la Arquitectura Moderna había hecho sobre la ciudad: técnica y política parecían compartir el mismo imaginario. Aunque en el nivel de los resultados concretos, en cuanto a la materialización de planes, los logros en cuanto a la planificación urbana fueron escasos, el tema fue introducido dentro del Estado, al menos como idea, en forma definitiva⁴⁰.

Ferrari Hardoy y su equipo se encontraban vinculados a los *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM), asociación que reunía buena parte de las más altas figuras de la Arquitectura Moderna en el campo internacional y esperaba poder llevar a la práctica

³⁹ "Discurso del Dr. Emilio P. Siri (pronunciado con motivo de la toma de posesión de sus cargos por parte de los señores consejeros)", REVISTA DE INFORMACIÓN MUNICIPAL 87/89, 1948, pp. 9-12.

⁴⁰ Ya el decreto de formación de la Administración Nacional de la Vivienda en 1945 incorporaba la necesidad de ligar las operaciones sobre vivienda a la planificación urbana; en 1948, Mercante delimitó el Gran Buenos Aires como jurisdicción de planeamiento y en el Segundo Plan Quinquenal se propició la realización de planes de urbanización en cada municipio. Perón insistía también en la necesidad de implementar la planificación urbana: "Otro asunto del Plan Quinquenal que me preocupa mucho es lo atinente a la arquitectura y al urbanismo (...) Cuando se viaja un poco por otras regiones del globo que se modernizan, uno se da cuenta que en materia de urbanismo nosotros todavía no caminamos y estamos en la época de la lactancia, porque cualquier ciudad o cualquier pueblo de la República Argentina se nos parece, diría, como una aberración urbanística". "La Universidad regirá su propio destino. Importantes aspectos del Plan trató Perón", EL LIDER, 10 de enero de 1947, pp. 1, 10 y 11, p. 11.

el ideario CIAM a través de su nueva gestión⁴¹. Así lo planteaba a S. Giedion, secretario de los CIAM en 1948:

"Con respecto a otras noticias, la más importante es, sin duda, que la Municipalidad me ha encargado oficialmente (y por mi intermedio, a ciertos arquitectos CIAM argentinos), la organización de un gran Estudio, cuyo nombre indica su finalidad: *Estudio del Plan de Buenos Aires*. [...] Estamos aún en la fase preparatoria de la organización y por eso no puedo darle mucha información al respecto. Solamente puedo asegurarle que la Municipalidad a dado a este problema la importancia que merece. Hemos recibido amplios fondos y libertad de acción desde el punto de vista técnico. Ya hemos firmado contrato con el mejor abogado argentino para estudiar las leyes necesarias y tendremos pronto las oficinas organizadas para encarar los estudios en la proporción debida."⁴²

El equipo llegaba a la Municipalidad con un antecedente que, con adecuaciones, pretendía llevar a la práctica: el plan para Buenos Aires que Jorge Ferrary Hardoy y Juan Kurchan habían elaborado junto a Le Corbusier en París en 1937-38, donde se ampliaban las primeras ideas que para la ciudad había abordado el maestro francés durante su viaje a Buenos Aires en 1929. Este plan ya había sido presentado a las autoridades argentinas durante los gobiernos conservadores, quienes no demostraron interés en él, a diferencia de la actitud asumida posteriormente por el peronismo⁴³. A grandes rasgos, el plan proponía la concentración de la ciudad a partir de la transformación del tejido existente por edificios de gran altura. La ciudad se desarrollaría así sobre una menor superficie, manteniéndose los centros de Belgrano y Flores como núcleos satélites. Una particular atención se prestaba al tratamiento de la costa: en base a terrenos ganados al río se construía la *cité des affaires*, grupo de rascacielos para oficinas. En la concepción de esta urbanística, la ciudad no debía crecer a través de la expansión urbana, sino de una transformación sobre sí misma, en vertical⁴⁴.

⁴¹ Los CIAM fueron creados en 1928 y se disolvieron en 1959. Entre sus participantes se contaron figuras como Le Corbusier, Giedion, Sert, Neutra, Rogers, etc. Sus propuestas fueron consideradas paradigmas del llamado urbanismo "racional" o "racionalista". La vinculación de arquitectos argentinos con la asociación se inició, a través de Wladimiro Acosta a principios de la década del 30. Cfr. voz *CIAM*, en *DICCIONARIO HISTORICO...*, op. cit.

⁴² Carta Ferrari Hardoy a Giedion, 7 de abril de 1948. (42 SG 23 26 Archivo CIAM (en Abteilung für Architektur Kunst-und Architekturgeschichte, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich).

⁴³ Sobre la relaciones entre el equipo argentino y Le Corbusier, y sobre la elaboración del Plan y las gestiones realizadas a partir de él, cfr. Jorge F. Liernur y Pablo Pschepiurca, "Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949", *SUMMA* 227, 1987, pp. 40-55.

⁴⁴ La forma en que el plan original pensaba llevarse a la práctica escapa a los límites de este artículo. De todas formas, debe tenerse en cuenta que el proyecto original debía sufrir grandes transformaciones, ya que pensado casi diez años antes de su incorporación al Estado, no contemplaba cambios producidos en la ciudad en ese lapso. Tal es el caso de la operación de Ezeiza, que planteaba un nuevo frente para la ciudad: en el plan de Le Corbusier y Ferrari, el frente de la ciudad continuaba siendo el río. El Gran Buenos Aires era otro sector no abordado por el plan original: el archivo EPBA y los testimonios de sus miembros (entrevista Arq. Odilia Suárez) indican la preocupación del equipo por incorporar instrumentos del urbanismo descentralizador y de conceptos como los de ciudades satélites para abordar los problemas del conurbano en relación con la capital, a los cuales la propuesta concentradora inicial no daba respuestas.

Pero una transformación semejante exigía un poder del cual este grupo carecía. En efecto, la implementación del Plan suponía un control férreo no sólo sobre las construcciones privadas, sino también sobre las obras y servicios públicos, diseminados en diferentes reparticiones y de imposible coordinación. Demandaba también jurisdicción sobre el Gran Buenos Aires, ya que técnicos y políticos reconocían que el destino de Buenos Aires estaba ligado al del conurbano.

Carente de poder para imponer, el EPBA intentaba persuadir. Así, como operación ejemplarizadora inició el proyecto de urbanización del Bajo Belgrano, complejo habitacional para alojar 50.000 habitantes en pabellones altos del tipo superbloque, inspirados en las *unités d'habitation* lecorbusieranas. Fue construido uno de ellos -el bloque General Belgrano- e iniciada la construcción de otro con fondos del Instituto Municipal de Previsión Municipal. Existían, además, contactos con el Banco Hipotecario para asegurar la financiación de nuevos bloques y varias empresas constructoras interesadas en las futuras obras⁴⁵.

La operación fue detenida a fines de 1949, cuando el intendente Siri renunció al cargo que ocupaba, poco después de la renuncia de Borda; a principios de 1950 el EPBA fue disuelto. Este hecho fue uno de los síntomas del final de la influencia forjista dentro del gobierno, un signo de que los acuerdos iniciales que habían llevado a Perón al poder se disolvían⁴⁶. El nuevo intendente, el ingeniero Juan V. Debenedetti se encontraba alejado de este grupo político: vinculado a la derecha nacionalista, había sido un estrecho colaborador de Pistarini y Saurí en el MOP y de Alberto Baldrich, en la intervención federal a Tucumán y en el Ministerio de Educación. Es difícil ponderar hasta qué punto pesaron discrepancias técnicas en la decisión del nuevo intendente de clausurar la obra de la gestión anterior, ya que se trataba de un caso donde las diferencias políticas y las pugnas por el poder anulaban cualquier posible discusión técnica, situación que no era infrecuente en el momento.

El episodio de la Secretaría de Obras Públicas municipal, a través de la transformación arquitectónica y urbana, pretendió construir una imagen acorde con las pulsiones modernizadoras del peronismo. En realidad, fue más allá de la arquitectura y el urbanismo, ya que todo el material de difusión de actividades de la Secretaría se resolvía en imágenes y gráficas radicalmente modernas: la revista *Vivienda*, editada por la Dirección de la Vivienda, los folletos y la exposición del EPBA (1949), en cuya organización colaboraron artistas concretos como Tomás Maldonado, o el film de difusión *La ciudad frente al río* (1949).

En arquitectura, un excelente ejemplo de estas propuestas quizás sea el proyecto (no construido) del auditorio de la ciudad de Buenos Aires, obra de Eduardo Catalano (1946)⁴⁷.

⁴⁵ Resumen de las actividades realizadas por la Oficina de Coordinación, 15/7/49, Archivo EPBA, en AJFH.

⁴⁶ De todas formas, los sectores desplazados de la MCBA no plantearon a partir de tal hecho una ruptura con el gobierno: Borda fue nombrado juez y Siri vicedirector del Banco Hipotecario.

⁴⁷ Por ley 14.084/52 los terrenos sobre los cuales se había proyectado el auditorio fueron donados a la FEP, para la construcción de un gran local permanente de exposiciones. DEMOCRACIA, 19/9/1952, p. 2.

El edificio debía albergar 20.000 espectadores ("el más grande del mundo"⁴⁸) y se emplazaría en el predio que ocupaba la Sociedad Rural en Palermo; recogía sugerencias de proyectos modernos radicales, desde el *Totaltheatre* de Gropius y Piscator hasta propuestas de Marcel Breuer y Le Corbusier, transformando las formas convencionales de representación teatral:

"El [...] Auditorium [...] no pretende reproducir en grande las expresiones del teatro o del auditorium íntimo tradicional, sino que por su magnitud tiende a provocar el surgimiento de un espectáculo nuevo, basado en las posibilidades ilimitadas de la técnica eléctrica en cuanto a iluminación y amplificación del sonido, a nuevos conceptos sobre espacio, movimiento escénico, e integración de las artes. [...] El público se relaciona con los espacios interiores y exteriores tanto como con el espectáculo y éste avanza hacia los espectadores sin divisiones convencionales [...] El escenario se prolonga dentro de la sala misma."⁴⁹

El proyecto se presenta así como metáfora del proyecto incumplido de la Secretaría de Obras públicas Municipal: resolver los nuevos problemas masivos que el peronismo había colocado en primer plano, mediante la técnica moderna y los instrumentos expresivos de las vanguardias estéticas. Masividad, técnica y radicalidad estética: una articulación de *pueblo* y vanguardia que, aunque no se presentó frecuentemente dentro de la acción de gobierno del peronismo con el grado de coherencia y desarrollo que se observa en el caso que se describe, tampoco puede considerarse un hecho aislado: para ello baste recordar el caso de la Universidad de Tucumán entre 1946 y 1952, o en menor grado, los planes de arquitectura de Amancio Williams para la Subsecretaría de Salud dirigida por Carrillo⁵⁰.

En cuanto a las imágenes de la arquitectura y de la ciudad que se proponían, las formas radicales se encontraban en las antípodas de la actitud redistributiva de la FEP, que ampliaba

⁴⁸ El auditorio albergaría todo tipo de espectáculos o concentraciones masivas, sin distinciones entre géneros o clases de actos; su capacidad en este último tipo de eventos se calculaba en 50.000 personas de pie: "En él actuarán los cuerpos estables del Teatro Colón, la Banda Municipal, la orquesta Municipal de Arte Popular y los artistas de fama mundial que el pueblo quiere conocer. Grandes concentraciones gremiales podrán realizarse en el Auditorium Municipal...". "Auditorium Monumental", REVISTA DE OBRAS PÚBLICAS E INDUSTRIAS DE LA REPUBLICA ARGENTINA 116, agosto de 1946, pp. 905 y 906, p.906.

⁴⁹ "Auditorium de la Ciudad de Buenos Aires", REVISTA DE ARQUITECTURA 330, junio de 1948, pp. 168-181, p. 168.

⁵⁰ El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Tucumán, creado en 1946 y dirigido por Jorge Vivanco produjo una renovación notable en la enseñanza de la arquitectura y abordó un ambicioso conjunto de proyectos y obras modernas: la Ciudad Universitaria de San Javier (construido en parte), una cantidad importante de planes reguladores y de edificios públicos. Además de destacados arquitectos argentinos (Zalba, Sacriste, etc.) colaboró en Tucumán un grupo de importantes arquitectos italianos (Calcaprina, Rogers y Tedeschi). Esta gestión renovadora fue apoyada por el rector Horacio Descole quien contaba, además, con el apoyo personal de Perón por la modernización emprendida en el área a su cargo. Cfr. Jorge F. Liernur, "Fuegos de papel: la inmigración italiana de la segunda posguerra y el debate arquitectónico en la *Nueva Argentina*", (1947-1951)", mimeo, y Alberto Nicolini y Carlos Paolasso, "Nacionalismo popular (1943-1955). Enseñanza y teorías. Planes urbanos", DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA ARGENTINA, Buenos Aires, Summa, 1978, pp. 209-211. Amancio Williams integró en 1948 una comisión destinada a elaborar un plan nacional de salud y en 1951 realizó una serie de proyectos para dicha área. También por intermedio de Héctor Bernardo logró interesar a Perón sobre planificación física a escala nacional.

un repertorio de imágenes ya difundido y aceptado socialmente. En este caso, se apuntaba al peronismo como fuerza creativa, transformadora, como una política capaz de hacer irrumpir lo nuevo en la historia. La imagen del peronismo que devuelve esta arquitectura es la de modernización, pero una modernización planteada en clave no-populista, que se nutre de problemas *populares*, entendidos como masivos, para tratarlos en términos más educadores que condescendientes.

Pero estas conclusiones sobre estética no pueden ser observadas como un reflejo o como una traducción de un programa político: no es posible afirmar que el programa de la MCBA no fuera populista en lo político, sino que no se identificaba con una estética pensada en clave populista, privilegiando en cambio una estética basada en la modernidad. Las formas arquitectónicas indican aquí un discurso público de un programa político, esto es, una de las formas en que éste decide mostrarse. O, en otras palabras, la articulación de los significados que selecciona para construir su identidad dentro del conglomerado heterogéneo que nutría al peronismo, en competencia con otros sectores que dentro del mismo peronismo elegían valores diferentes para identificarse. En todo caso, la MCBA apuntaba a romper una articulación que se producía en otros sectores de la obra pública, como es el caso de la FEP, entre populismo político y populismo estético.

Esta articulación entre política y vanguardia tuvo consecuencias importantes en cuanto a la relación entre los técnicos y el Estado, que producía situaciones diferentes de las observadas en otras reparticiones. En la MCBA se evidenciaba una fuerte autonomía de los técnicos: ella se verifica fundamentalmente en las obras, que pueden caracterizarse como *obras de autor*, en el sentido de que la presencia del creador individual y de su personalidad es muy evidente en la obras. Además, es un hecho sintomático que las obras se publicaran, aún en folletos de difusión, con el nombre de sus autores. Este era un dato inusual en reparticiones públicas como el MOP, donde la obra era presentada como producto del Estado, o de instituciones como la FEP, donde los técnicos eran eclipsados en función de la exaltación de la figura política.

Con respecto a los criterios que se describieron anteriormente a partir de la *arquitectura de Estado*, la introducción de la vanguardia arquitectónica también planteaba grandes diferencias, ya que esta arquitectura se alejaba del equilibrio entre modernidad y tradición que aquella preconizaba. El Estado no se representaba en las obras radicales a través de formas que acordaran con la "sensibilidad del pueblo", sino que planteaba a ésta la exigencia de comprender formas nuevas. La obra del Estado se colocaba así como una avanzada, sugiriendo nuevos caminos a la sociedad.

e. La arquitectura efímera y el mito del 17 de octubre en la ciudad

Para finalizar este análisis sobre los lenguajes arquitectónicos a través de los cuales el peronismo se manifestó, es posible confrontar algunos de los ejemplos analizados con otro campo de realizaciones abordado con frecuencia: el de la arquitectura *efímera*, la de las escenas construidas en la calle con el objeto de concentraciones, desfiles o exposiciones realizadas en la vía pública. Este fue un tema central para el peronismo, ya que exaltó la presencia de las masas en la calle, alentando una ocupación del espacio público.

Desde este punto de vista el *slogan* "De casa al trabajo y del trabajo a casa" es engañoso. Sigal y Verón han considerado la consigna contenida en el conocido *slogan*, como el comportamiento que Perón esperaba del pueblo: su pasividad política, la "imagen de un país que no hace otra cosa que observar, con entusiasmo y asombro, el mensaje contenido en sus realizaciones"⁵¹.

Pero esta pasividad política no se buscaba a través de una anulación del espacio físico público y de una correlativa preeminencia del espacio privado, como parecería indicar el *slogan*; por el contrario, se alentaba una especie de *toma simbólica* de la ciudad y de los ámbitos públicos que se consideraban anteriormente cerrados a los sectores populares.

Aunque estos elementos podrían ser observados en las concentraciones y manifestaciones políticas, existió otro ámbito que permite aproximaciones más sutiles: las exposiciones de la obra de gobierno, realizadas en las calles, como la del aniversario de la Revolución de 1943 (1944), las dos Exposiciones de Aeronáutica (1946 y 1947), la Exposición de Salud Pública (1948), las tres en la Avda. Nueve de Julio, y La Nueva Argentina (1952), en la calle Florida.

A diferencia de otras utilizaciones del espacio público desarrolladas en el período, las exposiciones en la calle no contaban con antecedentes en el país: tradicionalmente este tipo de acontecimientos se realizaban en predios *ad-hoc*, (Sociedad Rural, Palermo, etc.) sin modificar la actividad cotidiana de la ciudad. Este es un dato significativo: en el nuevo tipo de exposiciones, el Estado, ocupando el espacio público por un tiempo prolongado, interfería la actividad privada. Pero dentro de esta idea es necesario introducir matices: las exposiciones realizadas entre 1944 y 1950 se habían desarrollado en parte en la calle -en una avenida, por otro lado, nueva, ya que acababa de abrirse-, y en parte en sus estacionamientos subterráneos; en cambio, La Nueva Argentina se desplegaba en su totalidad en la calle y a lo largo de toda la extensión de la misma. La sucesión de inmensos paneles que componía el evento obstruía la visión de las vidrieras de los negocios y transformaba la actividad de una de las principales calles comerciales y tradicionales de Buenos Aires. De esta forma, la propia elección del programa contenía fuertes gestos simbólicos alrededor de la relación Estado-sociedad y de la relación público-privado, aunque existieran gradaciones entre un caso y otro.

Además de constituir, sobre todo la última exposición, proyectada por Jorge Sabaté, un manejo admirable de la conjunción entre la gráfica, el espacio de la calle y el nuevo ámbito creado por la estructura de la exposición, instalaba una modalidad nueva para la propaganda política en Argentina, que planteaba una relación política con la ciudad en el plano simbólico en los términos en que la exponía la revista *Mundo peronista*⁵²:

"La vieja calle Florida antes paseo preferido de la oligarquía entreguista, ha sido ganada por el pueblo descamisado merced a la admirable iniciativa [...] Hoy los descamisados se sienten cómodos en la calle Florida, antes prohibida para sus paseos y exhiben allí con orgullo el trabajo realizado bajo la dirección de su genial conductor."

⁵¹ Silvia Sigal, Eliseo Verón, PERON O MUERTE. LOS FUNDAMENTOS DISCURSIVOS DEL FENÓMENO PERONISTA, Buenos Aires, Legasa, 1986, pp. 32-33.

⁵² "¡Otra calle para el pueblo!", MUNDO PERONISTA 14, febrero de 1952, pp. 16 y 17, p. 16.

En la cita se observa la implicancia política que se asignaba a la elección del sitio, operación a la que se adjudicaba un contenido contestatario con respecto a la división ecológica tradicional de la ciudad. Además, el uso del espacio público tendía a reafirmar el mito del 17 de octubre: la irrupción de las masas en la ciudad, que significaba, a la vez, irrupción en la política. De esta forma se explica que gran cantidad de actos públicos se realizaran en el centro de la ciudad: ese era el espacio a transformar, tanto a través de un cambio de usos como de un nuevo público.

El mito fundacional del 17 octubre era un evento público que se relacionaba con la ciudad por dos puntas: por un lado, a partir del avance de la movilización popular sobre el centro de la ciudad; por otro, porque quienes avanzaban eran ajenos a él, ya que provenían del Gran Buenos Aires, cuya formación tenía algo más de una década, período al que Tulio Halperin Donghi ha denominado "el sitio silencioso". Una vez instalado el peronismo en el gobierno, este mito fundacional operaba en el plano simbólico, como una representación que posibilitaba la resignificación y el uso de la ciudad existente.

Esta operación de resignificación se operaba sobre el sector de la ciudad que el peronismo no había podido transformar. Como se indicaba anteriormente, hubo dos intentos de transformaciones urbanas de magnitud: el del Plan de Buenos Aires, que no llegó a ejecutarse y el de Ezeiza, que, aunque materializado en gran medida, no llegaba a transformar el centro de la ciudad. La ciudad con la que convivió el peronismo, con la excepción de los aeropuertos, algunas plazas y ciertas transformaciones en la costa, fue, globalmente, la ciudad de los años treinta.

Esa ciudad ya consolidada, que ofrecía escasas perspectivas de cambio en el corto plazo, era repensada desde el punto de vista simbólico: los mismos espacios podían ser transformados a partir de la introducción de cambios en sus significados. Así, la arquitectura efímera resolvía en el plano simbólico aquello que la arquitectura oficial, pese a su gran desarrollo en el período, no había logrado transformar.