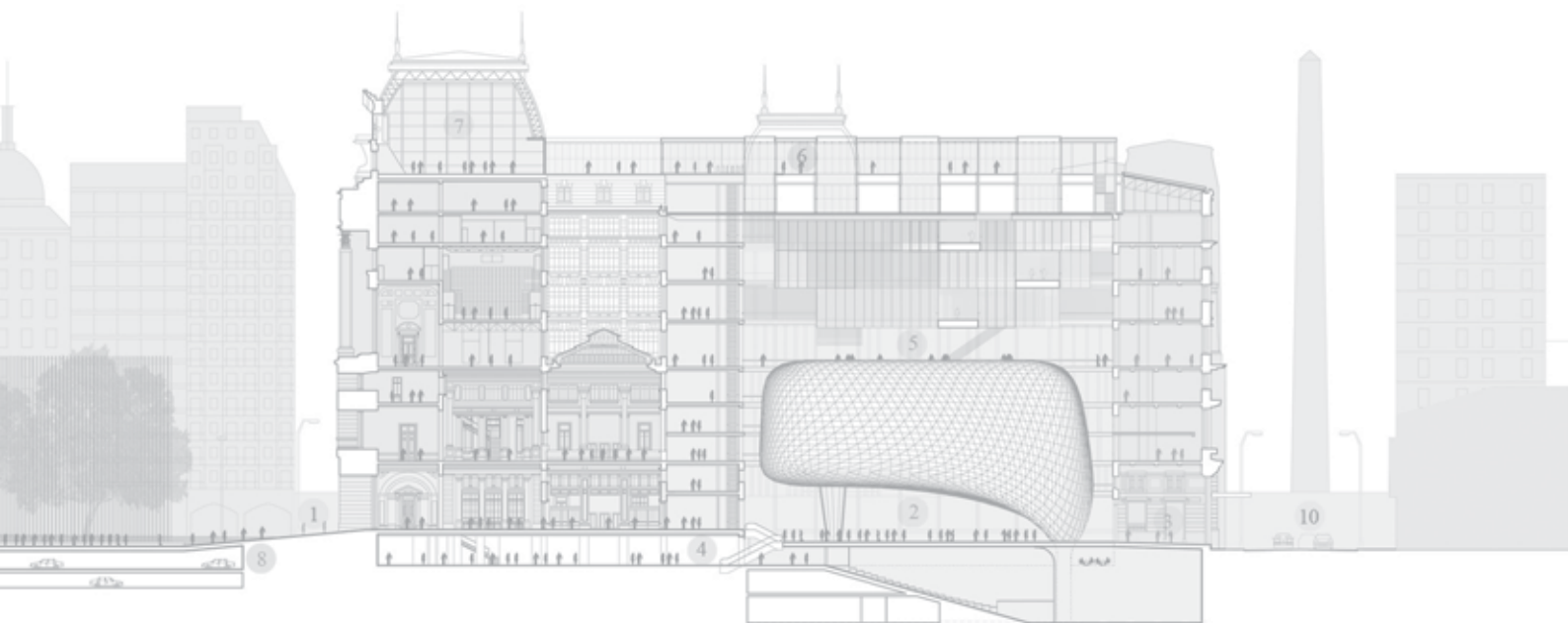


Palacio de Correos Proyecto Centro Cultural del Bicentenario



REFUNCIONALIZACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL
PALACIO DE CORREOS E IDEAS PARA SU ENTORNO
URBANO

BARES | BARES | BARES | BECKER | FERRARI | SCHNACK





En noviembre de 2006, se hizo público el fallo del jurado en el concurso internacional “Centro Cultural del Bicentenario”. Fue precedido por un concurso abierto de ideas que resolvió el destino del viejo Palacio de Correos y Telégrafos. Por su envergadura y significación urbana, el Centro Cultural se constituye en pieza clave de los festejos del 2010.

La solución arquitectónica no resultaba sencilla, ya que los límites impuestos por la preservación del edificio parecían en contradicción con las previsiones del nuevo programa, cuyo corazón radicaba en una enorme sala sinfónica. También se solicitaba a los concursantes que propusieran ideas para el entorno urbano. El primer premio fue obtenido por un equipo de fuerte presencia interdisciplinaria, dirigido por dos estudios de arquitectura: Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, y Florencia Schnack de La Plata; Daniel Becker y Claudio Ferrari, de Buenos Aires. Actualmente, a poco más de dos años de la fecha del Bicentenario, se encuentra finalizado el proyecto licitatorio –para realizarlo, concurren alrededor de cien personas.

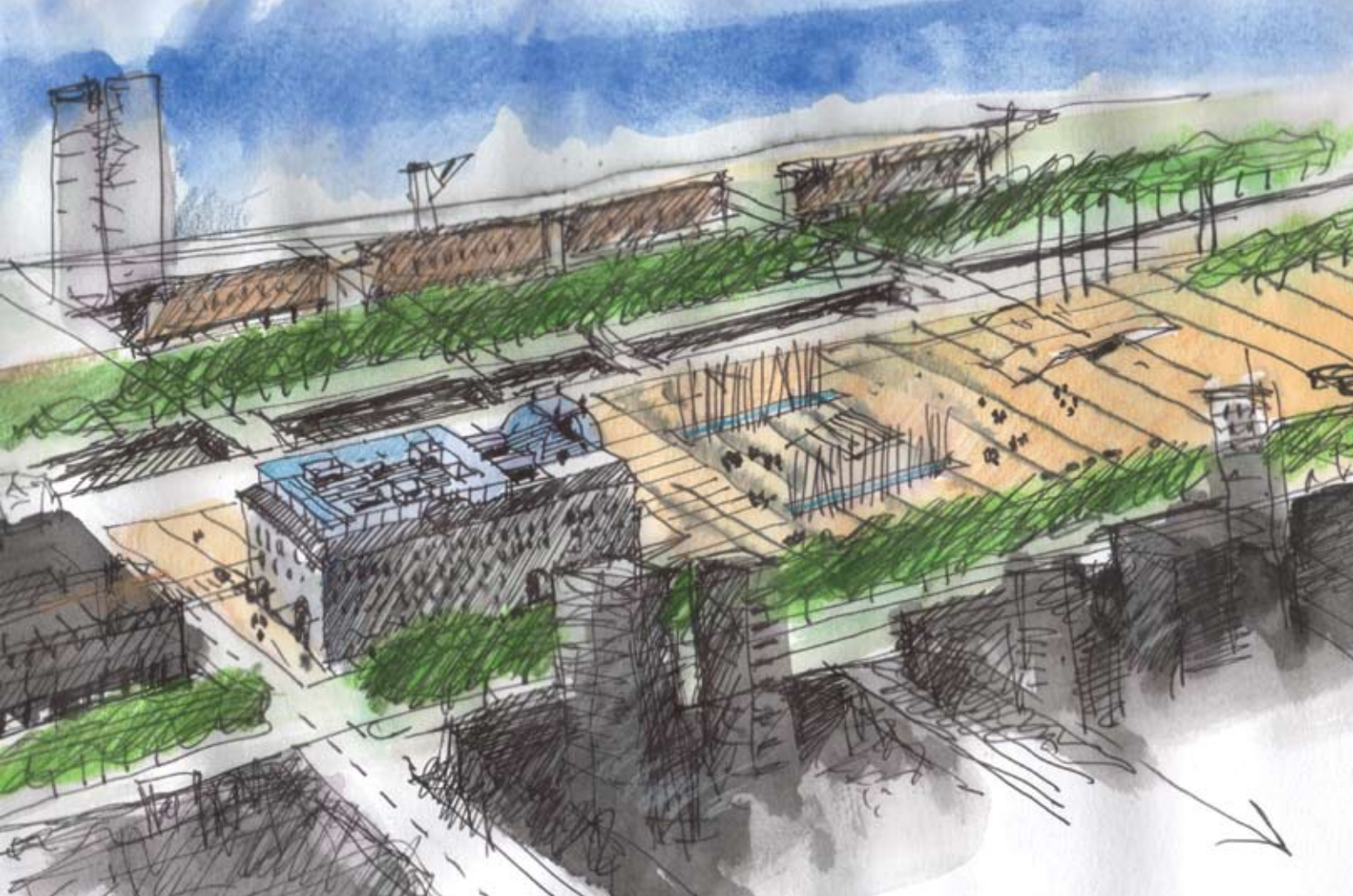
Esta breve descripción advierte sobre la complejidad que involucra el proyecto y la construcción de un edificio de esta índole. La operación forma parte del largo e ininterrumpido proceso de construcción de la ciudad, en la que operan decisiones políticas, administrativas y de gestión; definiciones programáticas en manos de diferentes actores sociales; posibilidades económicas que pueden cambiar drásticamente de un momento para otro; objetivas cuestiones técnicas. Pero el centro de esta breve historia no será este complicado

proceso –que avala que un edificio exista o no–, sino cómo estas múltiples solicitaciones se convierten en una forma arquitectónica.

El proyecto del Correo condensa algunos de los problemas con los que se enfrenta hoy la arquitectura: 1) la articulación con la ciudad, que no sólo implica la definición de lineamientos generales para el entorno inmediato, o la posible potencia modélica de esta transformación, sino la constitución del mismo edificio en un espacio abierto a la vida urbana 2) la tensión entre el edificio en donde se debe intervenir, de valor patrimonial, y la nueva intervención 3) el carácter colectivo y multidisciplinar de la producción. La centralidad que adquirió en el programa cultural la sala sinfónica implicó cuestiones dimensionales, estructurales y de ingeniería acústica que desafiaron la libertad con la que puede tratarse lo que en la disciplina estética se reconoce como *forma*.

El primer punto implica una reflexión acerca de las relaciones entre arquitectura y ciudad; el segundo, una postura acerca del difícil balance entre memoria e innovación –pasado y futuro; el tercero apunta al tipo de producción que implica la arquitectura: las relaciones entre su ser técnico y su ser artístico, la necesaria transdisciplinariedad de su práctica, los enormes recursos que se ponen en juego.

Esta historia podría contarse sólo con palabras: un ensayo crítico, oportunas ilustraciones. Pero tal opción dejaría al público en el cielo de las ideas, por más concretos que fueran los ejemplos. Por el contrario, una presentación del proyecto a través de planos, detalles de los procedimientos técnicos, cálculos estructurales y acústicos, sólo convocaría a los especialistas. El propósito de este texto, escrito con palabras pero también con imágenes, es el de hacer públicos los procesos que llevan a la consolidación de una forma que pertenecerá simultáneamente, una vez construida, al mundo de lo cotidiano y al mundo de la ilusión.



1. BIOGRAFÍA DE UN EDIFICIO



M. O. P.
Correos y Telégrafos
Capital
Vista del techo y fachadas
Octubre 1924

Toda consideración acerca del proyecto del Correo debe partir del edificio existente. Nos parece que siempre hubiera estado allí, con su dimensión colosal acentuada por el lenguaje académico (ocupa 12.500 m² de terreno, con una superficie cubierta de poco más de 70.000 m²), definiendo el carácter del lugar. Ante él, tenemos la certeza de asistir a una condensación espacial de la temporalidad del trabajo humano. Advertimos que este edificio ha llegado a ser a través de un largo proceso que implica cientos de pequeñas voluntades puestas a trabajar con un fin común.

El Palacio de Correos y Telégrafos surgió de la propuesta del director de Correos Ramón J. Cárcano, elevada en 1888, para la construcción de una sede acorde a la importancia de los servicios que brindaba el organismo, centralizando la administración de sus actividades. La modernización del Correo constituyó siempre un asunto de Estado. Rivadavia había creado en 1826 la Dirección General de Correos, Postas y Caminos, luego Administración General de Correos, reuniendo las abstractas *palabras* y los materiales *camino*s en el objetivo común de la comunicación. La importancia del Correo en la constitución del país es refrendada en la primera presidencia de Mitre, que nacionaliza el correo provincial.

La idea de progreso como medio de alcance del bienestar general cubre el siglo XIX y sustenta los ideales republicanos: las novedades técnicas eran percibidas entonces como conquistas de la civilización. Así, se incorporan las ventajas del telégrafo, que permite a través del uso de la energía eléctrica la comunicación virtualmente instantánea. En 1871, bajo la presidencia de Sarmiento, se crea la Administración Central de Telégrafos Nacionales; en 1876, se reúnen Correos y Telégrafos en una sola Dirección. Eduardo Olivera, director del organismo, encarga a Cárcano la organización del Museo de Correos (lo que demuestra la conciencia que se poseía con respecto al valor cultural de las vías materiales y técnicas de comunicación).

En fin, la importancia que se otorgaba al sistema postal y telegráfico en la construcción de la Nación está testimoniada por la voluntad de convertir el edificio en un palacio magnífico en sus dimensiones y en sus valores arquitectónicos. La red anónima, de objetos repetidos, debía encontrar un sentido simbólico a través de una arquitectura individual y destacada. Se solicitó el proyecto al ingeniero italiano Francesco Tamburini, entonces a cargo de la construcción de varios edificios públicos –la Casa Rosada, que se erige a apenas unas cuadras de distancia, y el Teatro Colón. Tamburini rechazó el ofrecimiento, por lo que se encomendó el proyecto al arquitecto francés Norbert Maillart, destacado alumno de Julian Guadet, uno de los grandes maestros de la *École de Beaux Arts*.

La encomienda no sorprende. Por un lado, la idea de Arte y Cultura que primaba en la élite de la joven nación se identificaba con las tendencias continentales (Italia y Francia), aunque las novedades

técnicas llegaban de Inglaterra y Estados Unidos. Por otro, no existía aún en Argentina una escuela de Arquitectura. Los escasos arquitectos actuantes eran extranjeros o se habían formado fuera de país.

La tradición académica francesa implicaba una rotunda racionalidad. Se basaba en el cálculo, la proporción, el límite definido, y la claridad de la expresión programática (un Correo debía parecer *un correo*). Aunque se adaptaba bien a los cambios modernos, nunca abdicó del repertorio clasicista, ni de la aparente o real solidez del conjunto, ni de la voluntad de representación. Esta relación ambigua entre tradición y modernidad puede ser ilustrada por los dos primeros proyectos de Maillart.

El presidente Juárez Celman, en su mensaje de apertura del período legislativo de 1889, declaraba que la licitación estaba cumplida, las ofertas en estudio, y los fondos asignados por ley. Los trabajos fueron adjudicados a la empresa Pablo Bezama Hnos., bajo la dirección de Maillart. Pero el primer proyecto no fue realizado: apenas se había iniciado la cimentación cuando se produce la crisis económica de 1890. Recién en enero de 1906 pueden retomarse los trabajos, para lo cual se encomendó a Maillart revisar el proyecto actualizando su esquema de funcionamiento, en base a nuevas necesidades.

La propuesta aprobada en diciembre de 1908 implicaba un edificio mucho más vasto que el anterior, modificando la orientación del frente principal que originalmente se encontraba sobre la actual avenida Leandro N. Alem (antiguo Paseo de Julio) "situándola hacia el costado sur, sobre la calle Sarmiento y frente a los jardines, de modo de obtener una perspectiva más extendida". El nuevo proyecto era mucho más ambicioso en el plano urbanístico: a la manera de las contemporáneas *Grand Central*

10

FIG. 1
Maqueta del segundo
proyecto de
Norbert Maillart



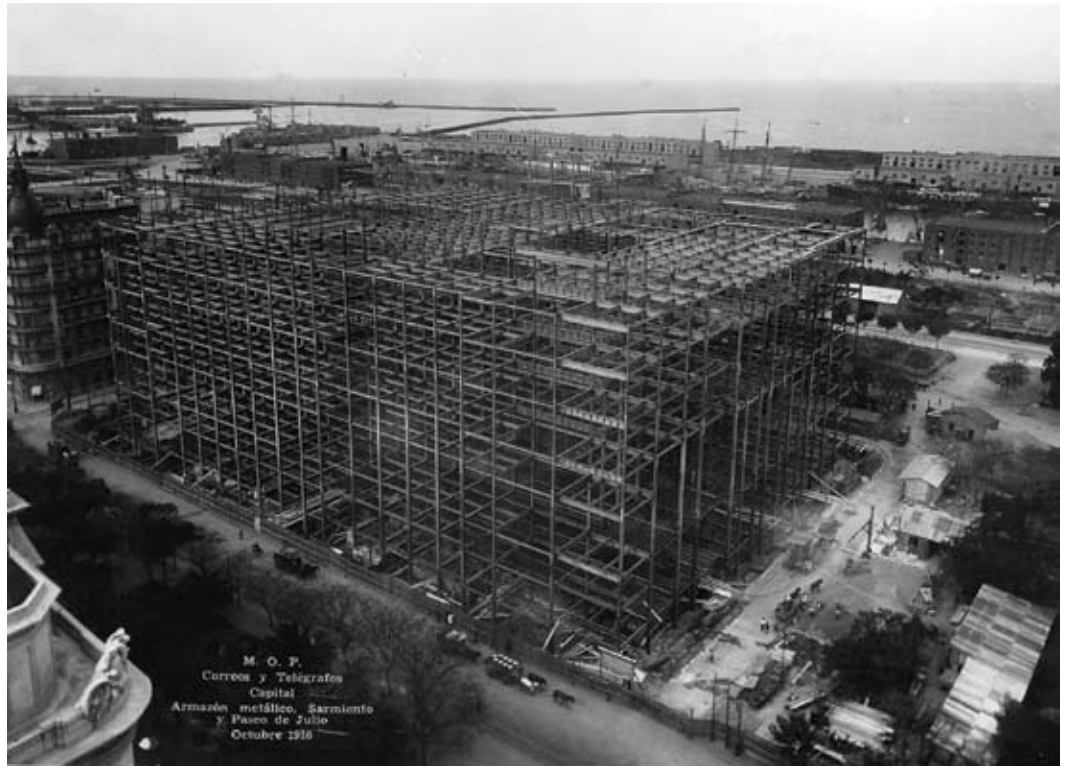
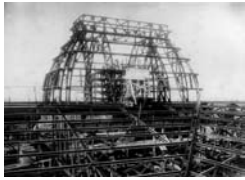


FIG. 2
Imágenes del edificio en
construcción, en donde
puede observarse la
estructura metálica.

Station de Nueva York (Warren & Wetmore) o la *Pennsylvania Station* de la misma ciudad (Mac Kim, Mead & White), establecía pasarelas de acceso peatonal sobreelevadas con respecto a las calles y organizaba el edificio “como parte de un *complejo urbanístico* de gran jerarquía”. (FIG. 1)

Estas pasarelas –con pórticos y amplias escalinatas– salvaban la fuerte pendiente de alrededor de 6 metros entre las calles 25 de Mayo y Alem, y dejaban por debajo las vías de tránsito vehicular. Maillart había expresado en su memoria de 1908 que su intención era “crear dos pisos bajos, uno al nivel del Paseo de Julio, para la circulación de los carros del correo, y otro a la altura de los puentes, para evitar al público bajar la profunda barranca”.

El arquitecto francés se desvincula de la obra en 1911. A partir de entonces, se hizo cargo de la elaboración del proyecto la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, de reciente creación. Así, hasta la inauguración del edificio en 1928, poseemos una documentación extensa para seguir con precisión los avatares del proyecto y la construcción del edificio. La obra se inició con gruesas indefiniciones, que fueron zanjadas produciendo modificaciones sustanciales. Entre ellas, se destaca el reemplazo de la estructura portante de gruesos mampuestos por un esqueleto metálico, disminuyendo así la magnitud de las cargas debidas al peso propio de los muros y a la concentración de apoyos requerida por los amplios espacios en que se desarrollaban las actividades. (FIG. 2) Este

paso fue indispensable, ya que la mala calidad de terreno del lugar, producto del relleno llevado a cabo al realizar el Puerto Madero, comprometía aun más la construcción. La cimentación primitiva, que se preveía con macizos de hormigón de piedra, fue reemplazada por pilotes de cemento armado y una losa que unía sus cabezales.

La empresa contratista –*Vinent, Maupas y Jáuregui Cía.*– subcontrató para el novedoso esqueleto metálico a la firma norteamericana *U.S. Steel Products Cº*. Entre agosto y octubre de 1912 la DGA elaboró y redibujó los planos para comenzar el edificio con la plataforma incluida, replanteando los entresijos, que pasaron a ser de losas de hormigón. Hacia junio de 1916, el encarecimiento de materiales y jornales causó la interrupción de las obras por casi dos años. Las razones económicas fueron causa de modificaciones importantes: encontrándose muy adelantado el montaje del esqueleto metálico, se suprimieron los puentes y calles a alto nivel, por lo que los locales que eran entradas y vestíbulos en planta baja pasaron a ubicarse en el segundo piso; éstos fueron subdivididos mediante entresijos para utilizarlos como oficinas; los locales secundarios de los subsuelos fueron reconvertidos en importantes espacios de acceso. Se agregó un nuevo basamento cuya altura abarcó la diferencia de nivel entre la Avenida Leandro N. Alem y la calle 25 de Mayo –lo que recuerda que allí existía una barranca natural. Este es el motivo por el cual este edificio cuenta con un basamento tan alto y el orden comienza al nivel del piso 4º. Las modificaciones fueron realizadas por los arquitectos J. C. Van Dorsser, G. Jarry y M. Tcherniavsky.

La última etapa de los trabajos se inició en 1923, al comienzo de la Presidencia de Marcelo T. de Alvear. No obstante, se agotaron los fondos de la partida asignada, paralizándose las obras hasta agosto de 1925, tras lo cual se rescindió el contrato con la empresa. Según un Acuerdo de Ministros, se aprobó que el MOP llevara adelante los trabajos finales. La obra fue finalizada en 1928.

A pesar de estos cambios, el estilo arquitectónico del edificio no fue modificado. Los exteriores siguieron las líneas establecidas por el arquitecto Maillart en su segundo proyecto y los interiores pueden considerarse como variaciones del estilo Luis XVI. Los proyectos de Maillart, y en particular el Correo, servirán durante años de modelo para la obra pública argentina, lo que puede ser explicado no sólo por la sencillez y racionalidad de la estrategia lingüística, fácilmente repetible, o por su posibilidad de adaptación a los cambios técnicos y funcionales, sino también por su calidad representativa.

Pocos sospecharían hoy que el clásico edificio de Correos fue inaugurado en una fecha tan tardía como 1928, cuando ya la arquitectura académica era desafiada por los diversos modernismos. Pero aunque el lenguaje utilizado parece vetusto, los actuales estudios de conservación han revelado aspectos de innegable modernidad y oficio en las tecnologías constructivas y de acondicionamiento utilizadas, logrando compatibilizar la buena apariencia con una ejecución rápida, razonablemente económica y lo más liviana posible. Se observan algunos recursos sorprendentes para la época y el país, como los empleados para materializar las columnas del orden gigante, los cornisamentos, o la compleja geometría de las techumbres de las esquinas curvas. (FIG. 3)

Esta dualidad entre aspectos tecnológicos que se modernizan continuamente, pero no se exhiben o se ocultan, y un lenguaje expresivo que hace manifiesto sus vínculos con la tradición, constituye uno de los aspectos que separan más radicalmente la concepción modernista de la arquitectura de la matriz clásica, que pone el acento en el rol retórico de las formas. El énfasis clasicista implica una noción

del decoro que había que guardar en las manifestaciones públicas: una idea ilustrada de *espacio público* como espacio de representación. En términos de experiencia estética, éste se pensaba como una sucesión clara y articulada de escenas caracterizadas, un paseo variado que debía contar con inicio y culminación –como en una obra de teatro. Así, en los años de entreguerras, la Academia francesa ofrecía, para los funcionarios de obras públicas, un camino sensato y probado, ya que no sólo daba claves para el edificio en sí, sino también para la organización del espacio público circundante.

La biografía del Correo nos proporciona muchos elementos para la reflexión actual. Por un lado, nos encontramos con distintas historias condensadas en el proceso de construcción: la fuerte determinación de los acontecimientos económicos; la dificultad de materializar las ideas proyectuales tal y como habían sido pensadas; la inevitable disrupción en las aspiraciones de armonía edilicia que estos hechos suponen. En efecto, los cambios en el proyecto de Maillart suponen un quiebre proporcional en la fachada del edificio, un abandono de la tripartición armónica, y la abdicación del aspecto más innovador de su proyecto: la conexión urbana del conjunto con niveles separados de circulación.

Debido al largo período de construcción del Correo, bien podría escribirse otra historia, la de las tecnologías constructivas en Argentina: desde los iniciales muros portantes y las cimentaciones de hormigón piedra; la estructura metálica importada; las losas de hormigón armado. Un capítulo especial

13

FIG. 3
Taller de escultura



merecerían los adelantos en los sistemas de comfort, resueltos no sólo desde el punto de vista técnico sino también para amoldarse al estilo adoptado. (FIG. 5) Finalmente, los sistemas mecánicos o manuales ideados para la clasificación y distribución del correo, y la organización del cuerpo de funcionarios y empleados, sugiere perfeccionamientos tayloristas en la búsqueda de mayor rendimiento y eficacia de movimientos. La nueva organización del trabajo implica nuevas funciones y caracteres de los ámbitos involucrados, considerando el conjunto de espacios, seres humanos y máquinas como sistema. (FIG. 4)

El edificio también constituye un testimonio relevante acerca de la construcción del estado argentino, por la participación decisiva de la Dirección de Arquitectura del MOP –organismo de gran importancia en la constitución de la burocracia local, que va afianzándose al mismo ritmo en que se eleva el edificio. Y los avatares de la construcción de los edificios públicos nos informan no sólo acerca de las dificultades de realización, sino también acerca de la importancia de esta industria en el desarrollo de la ciudad. La construcción urbana fue uno de los aspectos clave en el desarrollo económico y social de 1910.

El Correo supone otras preguntas si lo consideramos como parte de la historia de la cultura local, de la cual la arquitectura constituye una parte relevante. Las preguntas de mayor interés radican en la articulación entre lenguajes específicos y recepción social. Desde este punto de vista, el sistema clasicista suponía una estrategia de comunicación pública que apelaba a una sensibilidad extendida: a las convenciones, educación y gusto de grupos o sectores sociales, que se despliegan en la larga duración y cambian mucho más lentamente que las artes bellas y las innovaciones disciplinares. Esta cuestión resulta central para pensar hoy la intervención, y las formas en que ella puede ser percibida públicamente.

El proyecto actual no puede ser “moderno”. No es posible volver a volutas y cornisas, aunque sí decidir por el rescate de algunos edificios o entornos significativos: pero la decisión patrimonial no resuelve problemas que la misma historia pone. Porque este edificio no es, aunque sus piedras sean las mismas, aquel que se inauguró en 1928: lo apreciamos con ojos radicalmente distintos a los de nuestros abuelos. ¿Cuáles son los valores o sentidos simbólicos que se intentan destacar en la decisión de preservarlo? ¿Qué se preserva, cuando su función ya no es evidente? ¿Cuál es el “original” que se debe recuperar, teniendo en cuenta la accidentada biografía de este edificio que replanteó de tantas maneras el proyecto inicial? Finalmente, dada la inevitabilidad de la transformación, ¿cómo se interviene?

FIG. 4
El trabajo cotidiano
en el Correo



FIG. 5
Amoblamiento
originales.
El gran escritorio
circular incorpora
el sistema
de calefacción.



2. LA OCASIÓN



Agobiada por sucesivas crisis, Argentina no comenzó a pensar el Bicentenario hasta el 2005, aunque algunas ideas eran anteriores. Un decreto presidencial instauró un Comité Permanente del Bicentenario, formado por José Nun (Secretario de Cultura), Alberto Fernández (Jefe de Gabinete) y Aníbal Fernández (Ministro del Interior). La clave consistía en formular un “Proyecto Nacional”, desgranado en “metas” (obras de infraestructura de salud y educación, reformas políticas, judiciales y tributarias, reducción de la pobreza), y en proyectos concretos que se orientaban a potenciar el patrimonio y la oferta de bienes simbólicos de Buenos Aires, consolidando su lugar como “la gran capital cultural de América Latina”. Entre éstos, se destacaba el Centro Cultural del Bicentenario con sede en el Correo Central.

José Nun expresaba así las características del nuevo festejo: “Vale la pena empeñar nuestras mejores energías en producir con entusiasmo nuestro gran festival, que, como lo entendía el sociólogo francés Émile Durkheim, no se trata del festival concebido a la manera de una fiesta escolar o de una danza ritual, como si en nuestro caso redujéramos el Bicentenario a un evento que se va a celebrar en el año 2010. Se trata del festival concebido como un gran momento de entusiasmo colectivo, de efervescencia de la sociedad, que la hace revisar sus valores y normas, que la hace cuestionar lo que daba por descontado, que desrutiniza su cotidianidad y altera la mecánica de su reproducción”.

La propuesta es inevitablemente retórica, pero nos permite subrayar dos aspectos que deberán ser compuestos en la transformación del Correo: por un lado, el “proyecto nacional” que consolida una identidad; por otro, la reflexión social que, revisando valores y convenciones, pone en crisis las certezas. La *identidad* sugiere una memoria compartida, una biografía común y colectiva. La *reflexión*, en cambio, supone una razón moderna, crítica, innovadora. Nadie negaría la importancia del autorreconocimiento colectivo para cimentar una nación; nadie negaría tampoco el valor del espíritu crítico. Ambas metas pueden parecer en contradicción – pero son las contradicciones las que mueven la historia.

Si pensamos el caso del Correo bajo esta luz, la voluntad de conservación del edificio que ha representado el progreso del país alude a una “identidad”; la transformación para otros fines involucra un futuro que, incierto, llama a la reflexión. Pero la identidad tampoco es estable: en las primeras décadas del siglo pasado descansaba en la “gran aldea” o en el legado de la madre patria –una mirada nostálgica hacia momentos míticos, en medio de transformaciones materiales drásticas. En el festejo actual se celebra otro pasado: el pasado inmigratorio, la apertura al mundo, la voluntad integradora de la escuela pública, los ideales sarmientinos de comunicación. La identidad no se comprende ya como un legado en bloque, sino como una selección: querríamos mantener algunos aspectos activos, mientras que otros permanecen en nuestra memoria no para ser festejados, sino como ejemplos trágicos para no repetir. La elección del Correo para los festejos implica trazar una línea hacia un aspecto del pasado que nos enorgullece y querríamos recordar: la comunicación democrática.

Si identidad y memoria implican selección dentro del amplio horizonte histórico, también los cambios suponen decisiones que, aunque constreñidas por la situación presente, no dejan de estar abiertas. Pero ciertas condiciones del presente no permiten elección. En el caso del Correo, el sistema postal y telegráfico, aunque aún importante para llegar a los lugares más recónditos del país, ha sido desplazado por novedades tecnológicas que ya no requieren ni las dimensiones ni la organización edilicia de entonces. Y aunque esto no afecta a la eterna voluntad de comunicación humana, implica una serie de cuestiones que van desde las formas que adoptará el edificio para no desvirtuar el mensaje público, hasta la misma posibilidad y oportunidad de su construcción.

El sistema de Correos y Telecomunicaciones no sólo sufrió cambios radicales en la esfera técnica, sino también derivados la misma concepción de *lo público*. La Empresa Nacional de Correos y Telégrafos (ENCOTESA, antes ENCOTEL), creada en 1992, fue privatizada en 1997, motivando protestas que se sumaron a las de otras privatizaciones de empresas del Estado. En 2003, se suspende la concesión y se forma CORASA (Correo Oficial de la República Argentina S.A.), cuyas acciones son de propiedad estatal. Las decisiones político-administrativas no fueron, pues, irreversibles, pero sí las condiciones tecnológicas que constituyen el horizonte epocal. Lo cierto es que el sistema de comunicación nacional ya no necesita del enorme espacio físico que le había sido destinado: ¿qué hacer con este patrimonio?

El valor de la arquitectura excede con mucho su función de simple albergue de actividades. Y no se trata sólo de valores estéticos, sino también afectivos, ejemplares, *públicos*. Necesitamos ciertas formas estables en el escenario cotidiano; no sólo como certeza de que algo, construido por nuestras manos, permanece más allá de nosotros, sino también para identificar lo nuevo.

El tema constituye una de las claves de nuestra época para interpretar y producir “ciudad”, en el difícil equilibrio entre historia y futuro. Treinta años atrás, aunque ya desde 1938 existía la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, el Palacio de Correos hubiera sido, probablemente, radicalmente intervenido, si no demolido, sin ninguna objeción ciudadana. Hoy, la situación parece plantearse de forma inversa: se sospecha fuertemente de todo proyecto innovador. El fracaso del urbanismo moderno llevó a una revisión del papel que la ciudad histórica posee en la dimensión pública del espacio. Pero resulta complicado armonizar los cambios y alteraciones inevitables en toda ciudad *viva*, con la voluntad de preservar, que se ha extendido a todo tipo de arquitecturas.

Cuando se comienza a pensar en este edificio como hito representativo del festejo bicentenario, el Palacio ya ha sido declarado Monumento Histórico Nacional. El decreto es de 1997, el mismo año de privatización de los servicios. Las relaciones entre el nuevo programa, y la recuperación de los valores de la ciudad “histórica” se establecen alrededor del tema que reúne, en las últimas décadas, múltiples profesiones, disciplinas y artes: el tema del *espacio público*.

En Argentina, el tratamiento del espacio público como una dimensión más compleja que la de espacio abierto, de ocio, o “verde”, se difunde a partir de la instalación de la democracia en 1983: porque su vitalidad garantiza, idealmente, la libertad civil. Esta vitalidad se interpreta ligada no sólo a los valores cohesionantes de la identidad y la memoria, sino también a los valores del arte, comprendido en sentido amplio como actividad creativa en la que la ciudadanía puede reconocerse, encontrarse, expresarse.

No extraña entonces que el programa de refuncionalización del Palacio de Correos se vincule con las actividades culturales desde las primeras ideas, privilegiando la dimensión simbólica de las activi-



FIG. 6

Intervenciones en ciudades europeas.

De izquierda a derecha: Centro Georges Pompidou, París (arqs. Piano y Rogers, 1977); Museo Reina Sofía, ampliación del edificio del siglo XVIII, Madrid (arq. Jean Nouvel, 2005); Tate Modern, remodelación del edificio industrial, Londres (arqs. Herzog y De Meuron, 2000).

dades artísticas. Los modelos de ciudades europeas que alcanzaron potencia económica y cultural implementaron estrategias urbanas que modulaban el patrimonio construido con sorprendentes novedades arquitectónicas, relacionadas con una potente oferta artística. Estas ambiciosas intervenciones lograron el reverdecer económico de las ciudades, estimulando la economía local como sólo la construcción, la radicación de capitales y el movimiento turístico puede hacerlo. (FIG. 6)

El amplísimo espectro de lo que se considera hoy “cultura” o “arte” abre una insólita y desprejuiciada libertad. Pero esta apertura coloca nuevos problemas. Una esfera como la del arte, que habla de libertad y creación, de novedad y de desafío de las convenciones, y otra que habla de conservación y respeto del pasado, resultan difíciles de articular. Y si a esta problemática le sumamos, en un criterio amplio de “cultura”, los cambios radicales que la comunicación social sufrió en los últimos años, en manos de las tecnologías digitales –que afectan tanto a la noción de arte como a la noción de espacio público– comprenderemos la densidad del caso de Correo, que se erige como ejemplo de un tipo de comunicación prácticamente desaparecido, pero que se pretende símbolo, también, de una apertura hacia el futuro.

No sólo por las complejidades que esta escena presenta, sino también por el relieve de la ocasión, se decidió llamar a concurso público. El concurso no fue la primera opción: siguiendo algunas experiencias exitosas, se pensó inicialmente en contratar a algún conocido arquitecto extranjero –y de hecho se convocó a Pei Partnership Architects, que realizó esquicios preliminares. Pero esta opción no sólo hubiera cancelado el debate público que los concursos abiertos promocionan, sino que, replicando anacrónicamente el gesto de Cárcano, hubiera ignorado que en la Argentina actual existe una corporación arquitectónica poderosa en la que podían hallarse autores de la misma destreza.

Sin embargo, no se realizó en primera instancia un concurso de arquitectura, sino un concurso de ideas abierto a toda la comunidad, esperando instalar la discusión sobre el destino del edificio en un

marco más amplio. “El presente concurso –se leía en la presentación – tuvo como objetivo definir las mejores alternativas de uso y ocupación del Palacio de Correos y Telecomunicaciones, a fin de concretar un proyecto cultural que aproveche de manera racional el edificio y lo ponga en valor como parte del patrimonio histórico de la República Argentina”

Ninguna de las ideas presentadas alteraba la certeza de que el Correo debía reproponerse a través de actividades culturales. Con la ampliación antropológica de la palabra “cultura”, ella podía manifestarse a través de novedades tecnológicas, de propuestas de convertirlo en sitio de conservación documental, o definiendo el programa libremente o conservadoramente con respecto al Arte. El primer premio proponía un Centro Cultural para el desarrollo de las “artes escénicas, danza, música, exposiciones y otras actividades”; el segundo, la creación de un centro cultural internacional. El tercer premio imaginaba un palacio de la Historia y la Cultura latinoamericana.¹

En fin: el primer premio, que representaba la mayoría de las propuestas, estableció la importancia de las actividades musicales y performativas para el Centro. La definición del programa responde, por un lado, a la carencia de salas de música locales; por otro, a una situación internacional, ya que la centralidad de las exhibiciones de artes visuales en la promoción cultural de los ‘90 dejó paso a la multiplicación de salas masivas de concierto.

La presión del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo y de la Sociedad Central de Arquitectos determinó la implementación del concurso internacional de arquitectura. Un concurso de este tipo supone un equipo de especialistas que instruyen acerca de interdicciones, posibilidades, y carácter de la propuesta, pero también sobre los metros cuadrados, las vías de escape, el volumen de aire necesario para la trasmisión óptima del sonido. El sistema supone transparencia: entregas anónimas son examinadas por un jurado conformado por representantes de la Ciudad y la Nación, de las asociaciones de arquitectura reconocidas, de los participantes.²

En el programa redactado, extremadamente preciso, ya pueden identificarse algunos de los temas y problemas clave que los concursantes debieron enfrentar. Por un lado, se amplió el foco puesto sobre el edificio para considerar el entorno urbano. Pero durante el proceso de formulación del programa, se produjeron en la ciudad dramáticos acontecimientos que llevaron a los autores del programa a plantear una virtual separación entre el proyecto del edificio –perteneciente a la Nación– y las ideas urbanas, sobre las que no pesaría una situación contractual vinculante.

Así, las decisiones fundamentales recayeron sobre el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios de la Nación, dirigido por Julio de Vido durante el proceso de definición del proyecto. Sólo en una etapa muy posterior, cuando el proyecto licitatorio estuvo finalizado, se logró firmar el

1 El primer premio correspondió a Rosa Ángela Diego; el segundo, a Fernando Canovas, en colaboración con Chien Chung Pei y el entonces Vicejefe de la Ciudad de Buenos Aires, Jorge Telerman; el tercero, a los arquitectos Jorge Feferbaum y Marcelo Naszweski.

2 Los asesores del concurso fueron: Arq. Jorge Prieto, designado por el Ministerio de Planificación Federal; José X. Martini, nombrado por la SCN, Marcelo René Grosman e Ing. Juan Pablo Schiavi, nombrados por el GCABA, y Arq. Enrique García Espil y Arq. Daniel Silberfaden, escogidos por la Entidad Organizadora de sus Colegios de asesores en Urbanismo y Arquitectura. Los consultores fueron los ingenieros Gustavo Basso, en acústica, y Hugo A. Chevez, en estructuras resistentes; el maestro Guillermo Scarabino para la sala de conciertos, y el Director Nacional de Patrimonio y Museos, Dr. Américo Castilla, para museos y exposiciones. El Jurado estuvo conformado por: Arq. Ramón Sanabria Boix (Presidente), Arq. Carlos Berdichevsky, Arq. Javier Fernández Castro, Arq. Mederico Favre, Arq. María Teresa Egozcue, Arq. Edgardo Minond, Arq. Mario Linder y Arq. José Ignacio Miguens.

convenio con la Ciudad para avanzar sobre aspectos urbanos sustanciales para el éxito de la intervención. Situaciones de este tipo ponen al descubierto las dificultades de operar en la ciudad autónoma sobre un patrimonio nacional: las empresas de esta envergadura suponen siempre una compleja gestión, de la cual depende en gran medida su éxito.

El programa orientaba claramente con respecto a la cuestión patrimonial. Se adjuntaba un informe de la Comisión de Monumentos, especialmente severo con respecto a las pautas a seguir; sin embargo, se dejaba libertad al jurado para evaluar en cada propuesta el razonable equilibrio entre preservación e innovación: “las bases del concurso no pueden proporcionar reglas fijas, de aplicación automática, acerca de qué hacer y qué evitar en materia de conservación y obra nueva, porque, siempre, la conservación patrimonial se basa en conceptos y no en reglas, y debe resolverse caso por caso según sus circunstancias particulares”.

El programa de necesidades incluía una gran sala de conciertos de 2000–2200 localidades, para una orquesta de 120 ejecutantes y un coro de hasta 150 integrantes, además de un órgano de tubos. Se sumaba una sala de cámara de 700 localidades; tres auditorios de diversos tamaños; salas de ensayo específicas; un área para el Museo de Correos y Telecomunicaciones; salas de exhibición de arte, historia y muestras temporales; lugares para servir como sede de organismos culturales; despachos y oficinas para la administración del centro cultural; tiendas vinculadas a la actividad y ofertas gastronómicas; e incluso se mantenía una sucursal de Correo como vínculo con las actividades originarias del edificio. Reinterpretado con pocas variaciones en el anteproyecto ganador, el programa no sufrirá modificaciones drásticas durante la realización del proyecto licitatorio: la más oportuna la constituye el pedido de la Secretaría de Cultura de reemplazar los auditorios por 6 salas con capacidad individual para 120 personas que pueden funcionar como microcines, en la perspectiva de otorgar un lugar significativo al Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, de alto impacto nacional e internacional.

Finalmente, se solicitaba la suficiente flexibilidad espacial como para permitir los cambios futuros. Si observamos, por ejemplo, la escasa precisión con respecto a las exhibiciones de arte, reconoceremos la dificultad de definir en qué consiste hoy aquello que durante siglos se ha llamado *arte*.

El motivo principal del Centro Cultural consistía, indudablemente, en la Gran Sala de conciertos. Y no resultaba fácil encajar un espacio de dimensiones y requerimientos tecnológicos tan severos dentro del edificio patrimonial. Los autores del programa consideraron la posibilidad de construirlo en el espacio aledaño al edificio –pero a motivos relacionados con la calidad del espacio abierto, que se hubiera visto comprometida con la instalación de un aparato de semejante porte, se le sumó la dificultad de involucrar terrenos municipales.

¿Es necesario construir una sala sinfónica para Buenos Aires? Sin duda, la amplia comunidad musical de la ciudad lo considera indispensable. El Teatro Colón, aunque ofrece excelentes condiciones para la música sinfónica, es un teatro lírico, y sólo eventualmente presta su sala para otras actividades. Su cierre provisorio, debido a los trabajos de restauración, puso al descubierto la crisis de este tipo de espacios en una metrópoli de la envergadura cultural de Buenos Aires, en la que se calcula un público potencial de cerca de diez millones de personas. Existen tres orquestas estables, algunas sin residencia fija, y pocas y pequeñas salas para tal demanda. Por otra parte, una sala sinfónica, complementada con una sala de cámara, puede utilizarse para todo tipo de música –desde electroacústica hasta pop. No restringe, sino que amplía las posibilidades futuras.



FIG. 7

Perspectivas de los dos terceros premios. Izquierda: proyecto de los arqs. Ibarluúa, Díaz y Jaimes. Derecha: proyecto de los arqs. Vicario y Meoz.

La ambición de construir salas de música de envergadura fue constante a través de gobiernos de diverso signo político. Amancio Williams convirtió el tema en una de sus obras maestras, jamás construida. Durante el primer gobierno peronista, un equipo dirigido por Eduardo Catalano proyectó un “estadio musical” para 20.000 personas. En 1971, la convocatoria de un nuevo concurso para el Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires, que se ubicaría en la actual plaza Las Heras, dio lugar a uno de los proyectos más notables de la arquitectura local –proyectado por el estudio Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Varas, Traine– que hizo hincapié en las condiciones específicas para la escucha. De esta larga historia de proyectos con programa musical nunca construidos, sólo uno fue materializado: el Teatro Argentino de La Plata –un teatro lírico– sobre un proyecto ganado en concurso público de 1979, realizado por el estudio Bares, García, Germani, Rubio, Sbarra y Ucar.

En noviembre de 2006 se abrieron públicamente los sobres que indicaban los premios. El primero fue obtenido por el equipo de asociados de La Plata y Buenos Aires; el segundo fue declarado desierto; el tercer premio fue compartido por dos estudios locales.³ (FIG. 7) Según el dictamen del jurado, una de las diferencias sustanciales entre los premios radicaba en la precisión de la propuesta, que sugería el trabajo de un equipo multidisciplinario. En efecto, las fuertes determinaciones del proyecto implicaron un papel importante de los asesores, en particular de los ingenieros estructurales y acústicos, y de los expertos en patrimonio y preservación. El proyecto otorgaba centralidad a las ideas urbanas, aunque ellas no fueran vinculantes, por lo que el papel de los asesores en este rubro fue también destacado.

El debate fue intenso y las decisiones difíciles. Antes de arribar al fallo, el jurado debió revisar la multitud de entregas, cuyos rasgos particulares no resaltaban a primera vista. Por un lado, la envolvente del edificio debía permanecer sin alteraciones. Por otro, la normativa patrimonial imponía la conservación integral del sector “noble”; sólo fue liberado para la intervención el cuerpo llamado “industrial”, desti-

³ El tercer premio fue otorgado ex-aequo a Juan José Vicario y Juan Ignacio Meoz y a Luis Ibarluúa, Tony Díaz y César Jaimes. La primera mención fue obtenida por Tom Payne, Carlos Ventin, Chris Hall y Peter Berton; la segunda, por Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona, Carlos Salaberry y Damián Vinson; la tercera, por Alberto y Julián Varas. Se otorgaron además menciones honoríficas a Pablo Rozenwasser y Valeria Migueles, y a Rolando Schere y Jorge Moscato.



nado originalmente al procesamiento de la correspondencia y otras tareas de servicio, y lentamente desmantelado desde antes de la privatización. Así, la mayor parte de los proyectos optó por colocar la sala sinfónica, como sugerían las bases, en el área industrial.

Una de las ventajas señaladas por el jurado consistía en que, en lugar de adosar la gran sala al edificio existente, el proyecto ganador, vaciando el amplio espacio de servicios, independizó claramente el enorme aparato. Esta decisión permitió resolver limpiamente los requisitos funcionales y acústicos, logrando una particular cualidad espacial.

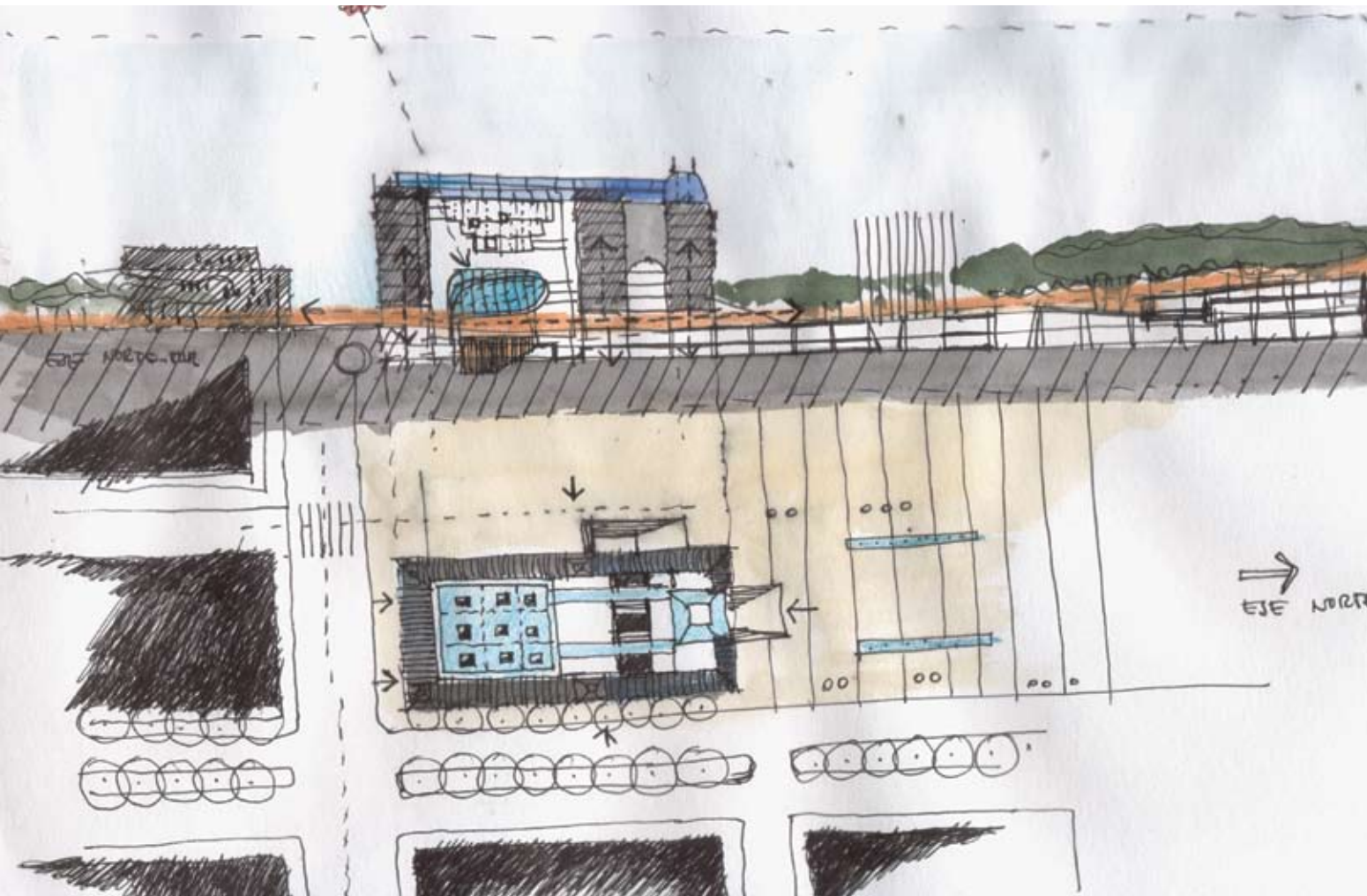
Estos aspectos del juicio se apoyan en una absoluta racionalidad –pueden ser ponderados y probados. Otros no parecen tan obvios: existe un momento en la decisión sobre arquitectura que depende de aquello que, de acuerdo al estado del arte, se decide privilegiar –en ocasiones polémicamente. Por esto el debate sobre el Correo implicó un punto de inflexión en la larga tradición de concursos en Argentina. Los concursos solían otorgar un mayor peso a la idea inicial, tradicionalmente denominada “partido”, sin mayores precisiones acerca de su construcción. En este caso, el jurado privilegió un tipo de diseño que no se resumía en la idea original, contemplando los complejos problemas que toda obra futura coloca. La decisión no era aséptica: se derivaba de la postura de subrayar una articulación posible entre la imagen producida por un diseño bidimensional, y la construcción de un objeto que pasará a formar parte plena del mundo.

No puede existir un debate de este tipo en física o en matemáticas, donde la “verdad” está definida por estrictos protocolos. Pero la arquitectura es arte, en el sentido más arcaico (cuando arte y técnica significaban lo mismo) y en el más moderno –la imaginación que pone en crisis el estatuto de la vida cotidiana. Y en arte, como en política, todo es opinable. Así, el debate que se origina a partir de los concursos está atravesado por la apertura a la variedad: el más interesante de los legados para vincular arte, esfera pública, urbana –que siempre es eminentemente política–, e inclinaciones sociales e individuales.

3. IDEAS, PROYECTO Y FUTURO







Croquis preliminar
indicando el corte y la
planta del edificio en su
relación con el contexto
urbano inmediato.

Hasta aquí, se ha descrito un camino complejo, parcialmente independiente del proceso de elaboración intelectual de la obra. La exposición del proyecto como una producción colectiva, desarrollada en el tiempo, permite entender sus formas de trabajo características –una modalidad que asemeja el trabajo arquitectónico al del taller tradicional más que a las prácticas del Arte o las Letras.

Pero en toda producción colectiva existen responsabilidades diferenciadas: la decisión sobre la *forma*, aún en los casos en que ella posee una alta determinación técnica, recae finalmente en los arquitectos. En esta ocasión, los dos estudios asociados no habían trabajado previamente juntos. Poseían diferentes formaciones –se trata de dos generaciones reunidas–; pero partían de principios comunes sin los cuales hubiera resultado difícil un acuerdo. Entre ellos, una concepción de la arquitectura que la interpreta más como fabricación de bienes de uso –la función simbólica es también un uso social– antes que de productos inspirados por genios individuales. En relación con esta premisa aparecen declinados otros principios: la articulación de la arquitectura con la ciudad, el cuidado en las resoluciones técnicas, las formas de tratar la historia.

El proceso proyectual reconoce dos etapas: la etapa del concurso de anteproyectos, de definición relativa, y la etapa de proyecto definitivo, que constituye la documentación de base para la licitación. Aunque se trató de etapas diferenciadas, las reuniremos ahora en función de brevedad: esto es posible porque, debido a la precisión del anteproyecto, sus principios fundamentales no fueron alterados.

El trabajo de construcción recién comenzará en el 2008, y el uso del edificio, después del 2010. Los avatares de la construcción, y la recreación que la historia futura sin duda hará del edificio, replantearán las previsiones proyectuales –pero sobre el futuro sólo pueden ofrecerse hoy imágenes de deseo.

Ciudad/Arquitectura

El equipo de proyecto interpretó que el edificio no debía considerarse un *edificio-objeto* sino un *edificio-ciudad*. La idea retomaba las sugerencias teóricas que, varias décadas antes, el arquitecto y teórico Marcos Winograd había planteado en relación a la arquitectura. El *edificio-objeto* se contempla; el *edificio-ciudad* asume su papel como parte del fragmento urbano.

Esta voluntad no parece condecirse con las características del Correo –construcción monumental, de sólidos límites, que contrasta con la imagen abierta y flexible que suponía la *arquitectura-ciudad* cuando se planteaba hace más de treinta años. Por otro lado, el Correo se encuentra en una franja urbana que la ciudadanía ya no identifica con paseos culturales –como cuando de niños, cualquier domingo soleado, íbamos a comprar estampillas para nuestros álbumes filatélicos. Hoy, la zona parece un “patio trasero” que se cruza con dificultad para alcanzar los sitios más visitados del ocio urbano: el nuevo barrio de Puerto Madero, la Reserva Ecológica y la costanera. (FIG. 8)

Los habitantes de Buenos Aires quieren acercarse al río, y los proyectos de la ciudad, durante todo el siglo XX, buscaron resolver esta relación. (FIG. 10) Pero Buenos Aires no parece aún conciente de que lo que la separa del río no es Puerto Madero, ni la Reserva Ecológica, ni siquiera las concesiones de clubes desaprensivamente otorgadas sobre la costa norte. La separa esta franja desordenada de instalaciones y servicios, con un tránsito endiablado –autos, camiones, ferrovías, proyectos de autopistas nunca resueltos–, contenedores al norte y vacíos degradados al sur, que se extiende desde la Ciudad Universitaria en Núñez hasta la Boca del Riachuelo. El sector en el que el Palacio de Correos está edificado se sitúa, en sentido O-E, entre el denso tejido urbano tradicional y Puerto Madero, pero también articula el norte y el sur de esta franja que fue denominada “interfase” en la memoria descriptiva del concurso. Así, el impacto de la transformación del sector puede constituirse en paradigma para nuevas intervenciones urbanas. (FIG. 9)

Históricamente, los proyectos para recalificar el borde costero se sucedieron desde el Plan de Estética Edilicia de 1925. Pero las intervenciones realizadas fueron aisladas y muchas veces opuestas, ya que implicaron largos períodos de concreción y diversidad de intereses: la idea de un borde representativo, “verde”, compitió con las funciones de infraestructura portuaria; el sistema de transporte con sus cabeceras y centros de transferencia se proyectó sin relación; los sucesivos rellenos, que como en el caso de la reserva aspiraban a lograr un balcón sobre el río, obstaculizaron aún más la situación.

La *interfase* podría tratarse como *espacio vacante*. Estas áreas ambiguas han dado lugar a múltiples propuestas, por su disposición abierta y el tesoro de oportunidades que sugieren. Así como aparecen disponibles para la ocupación especulativa de las corporaciones, también han sido considerados



FIG. 8

Vista del Palacio de Correos, el nuevo barrio de Puerto Madero y la Reserva Ecológica sobre el Río de la Plata.

como hendijas en las que la *forma* (metáfora actual de imposición burocrática) no ha logrado triunfar. En esta mirada, los espacios vacantes resultan ámbitos de ocupación espontánea de la “naturaleza” o de ejércitos de desheredados, problematizando el idilio de la integración.

Pero mientras que en Europa, en donde se originan estas ideas, la formalización parece expresar una reacción conservadora ante lo nuevo, en Argentina la *ausencia de forma* no deja paso al consuelo verde o a la imaginación de los expulsados del sistema, sino al poder de las corporaciones sin ningún obstáculo material, al clientelismo político, a las mafias de la ocupación espacial. Sólo hoy, caídas las redes públicas, podemos advertir cómo la complicada y nunca culminada instauración de reglas de juego durante el “estado de bienestar”, con todos los límites que supuso, permitió un ascenso social y una nivelación económica incomparable con otros países.

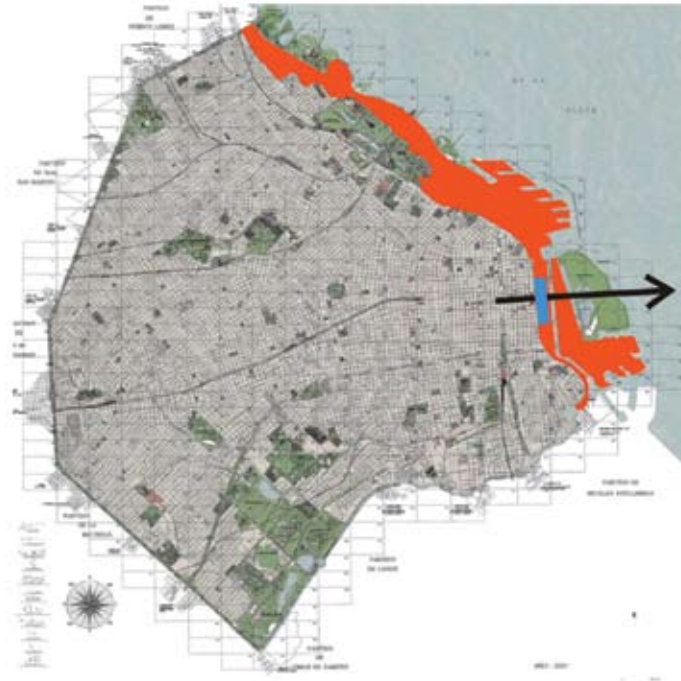
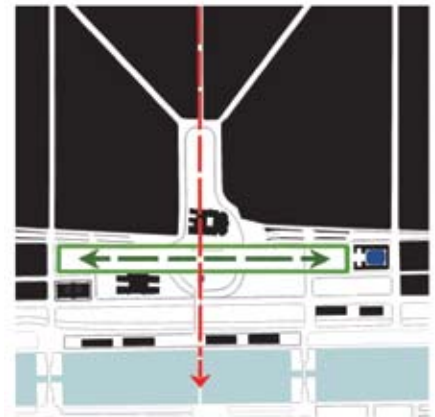
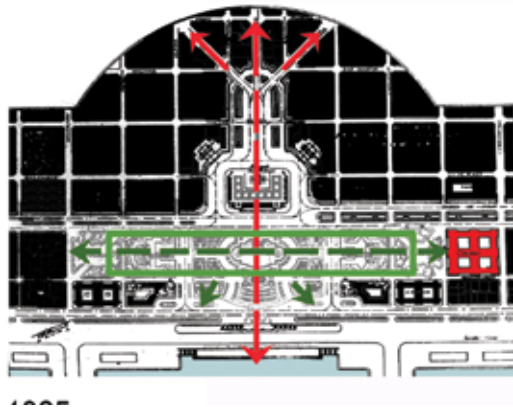
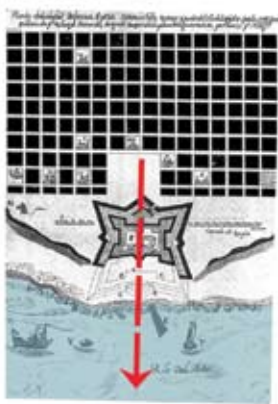


FIG. 9
Plano de la Ciudad de Buenos Aires indicando en rojo la franja costera que separa a la ciudad del río ("interfase"). En azul el área de intervención.

FIG. 10
Esquemas indicando la relación de la costa urbana con el Río de la Plata.
Izquierda: en el siglo XVIII.
Centro: en el proyecto de la Comisión Estética Edilicia, no realizado (1925).
Derecha: en el proyecto actual.



La integración social sobre la que descansó la Argentina moderna puede implicar diálogo y no imposición. La forma arquitectónica, íntimamente relacionada con la forma urbana, deberá entonces ser flexible y abierta para posibilitar un *espacio público* que albergue la variedad en lugar de expulsarla.

Estos principios se enlazan con la historia de la ciudad. El sitio en donde el Correo se erige, a apenas unas cuadras de la Casa Rosada y la plaza de Mayo, está cargado de sentido histórico. Se trata del núcleo fundacional, definido con un esquema de manzanas. Como lo han demostrado muchos estudios recientes, la grilla que caracteriza las ciudades argentinas (un orden sencillo y flexible ante los cambios), resultó factor determinante de los mejores rasgos de nuestra cultura, tanto en el plano social como político y estético –ya que otorga un carácter a la ciudad.

Otros aspectos de la cuestión urbana surgen de proyectar el entorno reconociendo nuevas actividades sociales. El fragmento de la *interfase* se plantea desde las bases programáticas del concurso como espacio de la “cultura”. Existen indicios que apoyan esta posibilidad –actividades que, aunque aisladas, permiten suponer el éxito de la nueva caracterización cultural.

El área en la que se ubica el edificio se encuentra limitada hacia el norte por la avenida Corrientes, cuya tradición tanguera se intenta revitalizar, y “a un paso” del área recreativa–turística de Puerto Madero. La pueblan edificios de importancia en diversos períodos de la cultura porteña: algunos de valor histórico para las actividades de recreación masiva, como el Luna Park; centros universitarios de producción y extensión (los institutos de Filosofía y Letras de la UBA, las sedes locales de nuevas uni-



El Palacio de Correos se ubica en el núcleo cívico y político de la Ciudad de Buenos Aires.

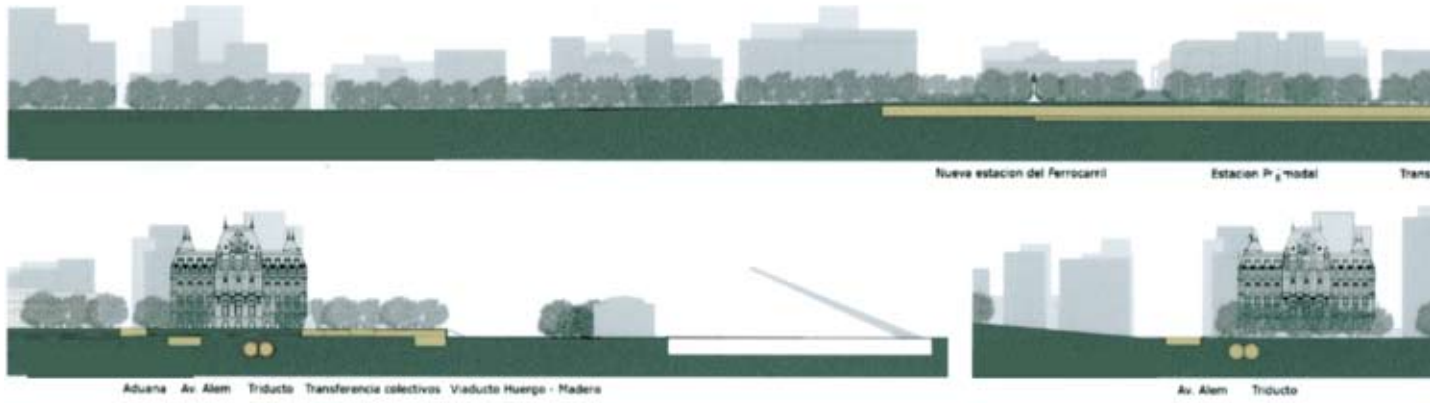
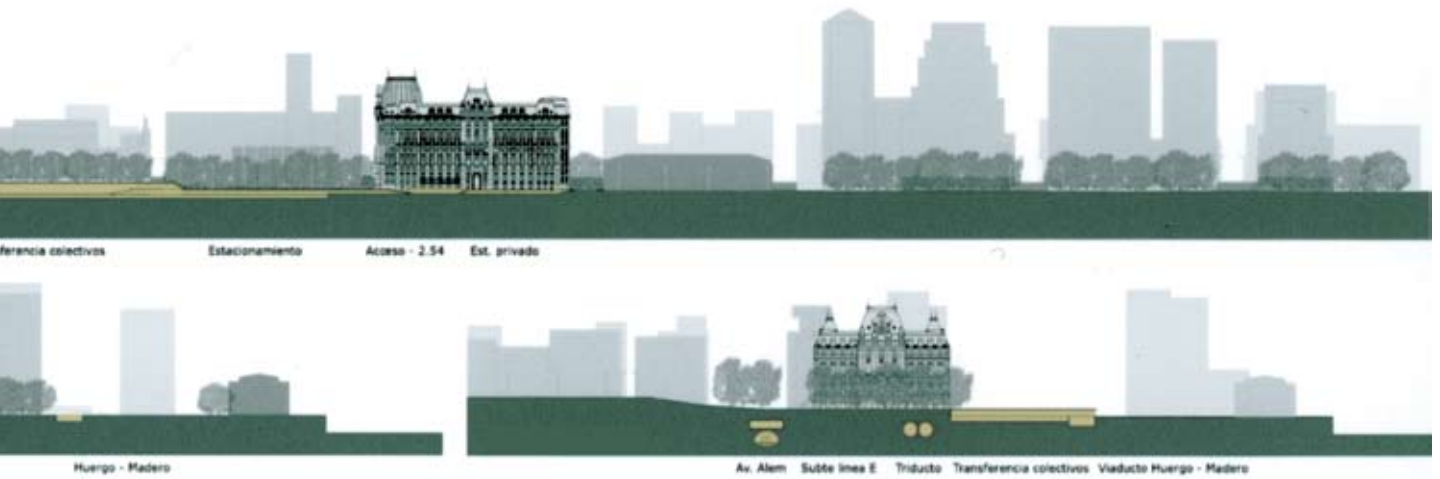


FIG. 11
Propuesta de intervenci3n
(planta).





versidades como San Andrés) o de incidencia en la vida cultural de la ciudad, como el Goethe Institut. Hoteles internacionales, nuevas tipologías de alojamiento, y edificios de gran significación para la historia de la arquitectura, como el Omega, hacen de esta zona un lugar atractivo también para el turismo internacional. Sin embargo, ella no se reconoce aún como área de producción cultural. Su carácter financiero–comercial, y nudo de tránsito, debe ser balanceado por políticas públicas.

Definido el carácter del área, se avanzó sobre su situación como eslabón en la articulación norte–sur y este–oeste. La tradicional oposición *Norte rico–Sur pobre* constituye desde hace años un tópico que atraviesa los debates urbanos. Este Sur es el verdadero terreno de oportunidades, y no sólo de reparo social. Para evitar la gentrificación, es necesario aprovechar la situación promisorio para otorgarle el sentido social que el mercado no puede otorgarle.

En suma, el potencial funcional y simbólico del área se ve desdibujado por problemas de integración –la ausencia de un orden urbano claro; problemas de funcionamiento –el desorden de la infraestructura de transporte; problemas de uso –la ausencia de carácter definido, complicado por las actividades espontáneas que, denotando la vitalidad del lugar, la arquitectura puede cualificar.

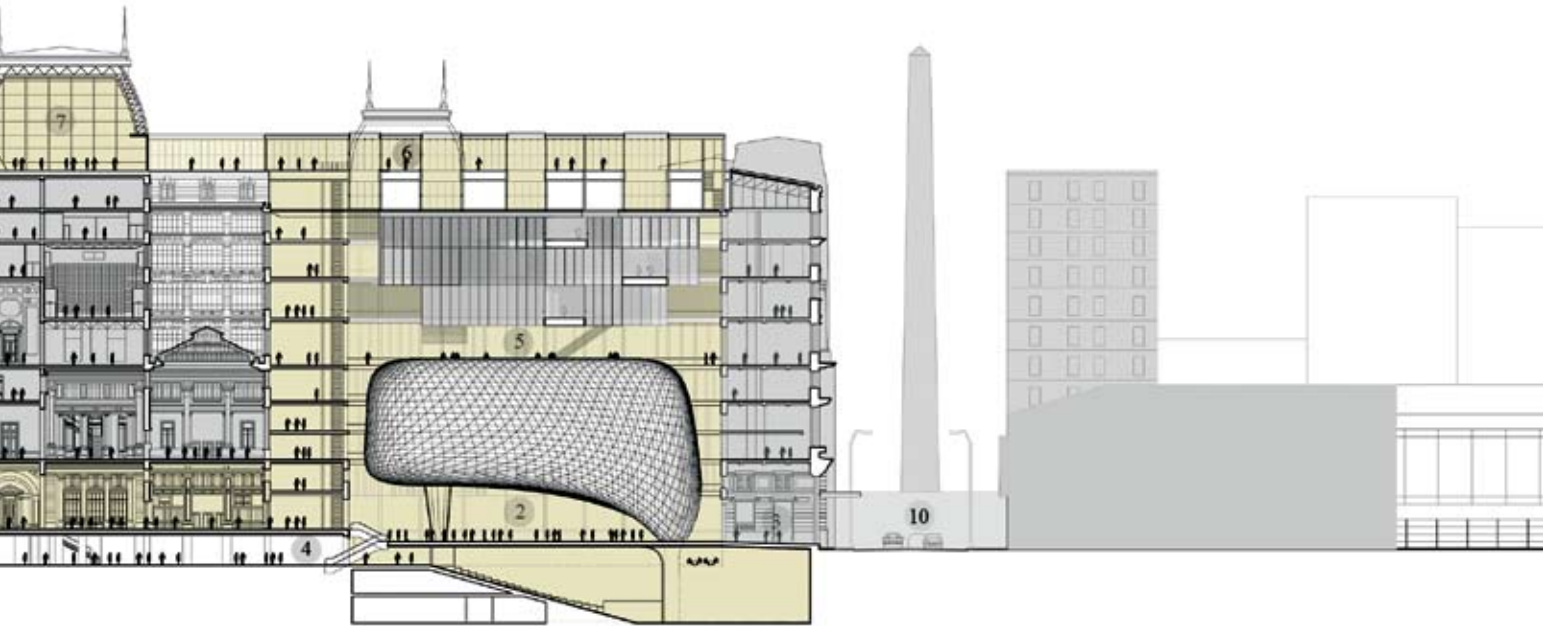
Tres son las principales propuestas para la transformación del fragmento de la *interfase*. (FIG. 11) La primera atiende al carácter histórico de la zona. El proyecto se inclina por acentuar los dos ejes ortogonales que constituyen una estructura básica de la ciudad en la historia. El eje longitudinal Norte–Sur reúne el entorno del Correo con la franja que rodea la capital. El eje transversal coincide con el eje simbólico Avenida de Mayo–Congreso; construye la relación geométrico/material Este–Oeste. Hacia el Este está el río, desvelo de tantos proyectos; hacia el Oeste se enlaza con la avenida Rivadavia, dirección de crecimiento preferida por los sectores populares de la primera mitad del siglo XX. La decisión de remarcar este eje, desplazado hacia el Sur de la avenida Corrientes, enfatiza el crecimiento cualitativo hacia esta dirección. La elección de una estructura de ejes, finalmente, implica un diálogo entre las prácticas del urbanismo clásico y los nuevos instrumentos con que se enfrentan las necesidades metropolitanas.



El antiguo Palacio de Correos se transforma en un edificio abierto a la Ciudad.

FIG. 12
Situación degradada del área
debido al desorden del transporte.





La segunda propuesta implica un ordenamiento del transporte. En la medida en que el área es abordada como fragmento de un área mayor, los problemas se tratan en el marco de la discusión general sobre el transporte metropolitano. (FIG. 12)

El transporte constituye un componente esencial de las estrategias territoriales, del desarrollo económico, de la cohesión social. Su función articuladora a nivel regional debería impulsar, además de las mejoras en calidad y cantidad de la infraestructura pública, la intermodalidad y la integración y orientación del sistema, en lugar de la competencia entre opciones diferentes (transportes guiados –ferrocarriles de superficie y subterráneos–; no guiados de superficie –autotransporte público de pasajeros, colectivos y tranvías–; transporte privado). Esto generaría ámbitos de mayor calidad urbana, liberando el espacio público para su disfrute, y de mayores posibilidades de uso del suelo, actualmente condicionado por el uso anárquico de los medios de superficie. Cuestiones esenciales, como la disuación del automóvil privado en el centro urbano, no pueden ser solucionadas en este proyecto. Pero puede contribuirse al mejoramiento del área en la previsión de un sistema de espacios destinados al Transporte Público Automotor y a las transferencias entre medios diversos, posibilitando la conformación de un sistema metropolitano plurimodal; y en el privilegio que la forma otorgaría al uso peatonal o de transportes de baja velocidad. Sin estas premisas, resulta imposible la activación del carácter sociocultural que se pretende para la zona.

FIG. 13

Recorridos de las líneas de subterráneos A, B y D; futura ampliación de la línea E hasta la estación Correo Central; línea subterránea del servicio del Ferrocarril Sarmiento (Puerto Madero/Castelar).



La propuesta parte de la relocalización del nodo de operación de las líneas de colectivos inmediatas a la calle Corrientes y la cabecera de la línea B del Subte, resituada entre las calles Perón y Rivadavia a medio nivel, en relación a las cabeceras de las líneas A, D y B y a la futura Estación Correo Central de la Línea E. Por el lado Oeste, atravesando la avenida Madero, se plantean las futuras estaciones del Tránsito/Tren del Este, vinculadas con la Estación Madero del Servicio del FC Sarmiento Madero/Castelar. A la estación de transferencia se accede por la avenida Madero, previéndose dos puntos de salida: por la misma avenida; y por la calle Perón para los servicios que hacia el Oeste se dirigen a Plaza de Mayo, o que hacia el Norte toman Alem en sus recorridos habituales. (FIG. 13)

Se propone añadir en un espacio anexo al área de transferencia –bajo la explanada de la Nueva Plaza Colón, con acceso directo por Madero–, y facilidades para la concentración de vehículos de transporte turístico, con oficinas y servicios relacionados, relativos a Puerto Madero, al Área Histórica y a la Boca. También se estudiaron las posibles conexiones del Centro de Servicios Turísticos (CST) con el tren que une Puerto Madero y La Boca (y eventualmente, Retiro y el Aeroparque). Se consideró además un tratamiento del espacio horizontal de movilidad a diferentes niveles, que favorece la peatonalización –articulada con la propuesta en curso de Avenida de Mayo.

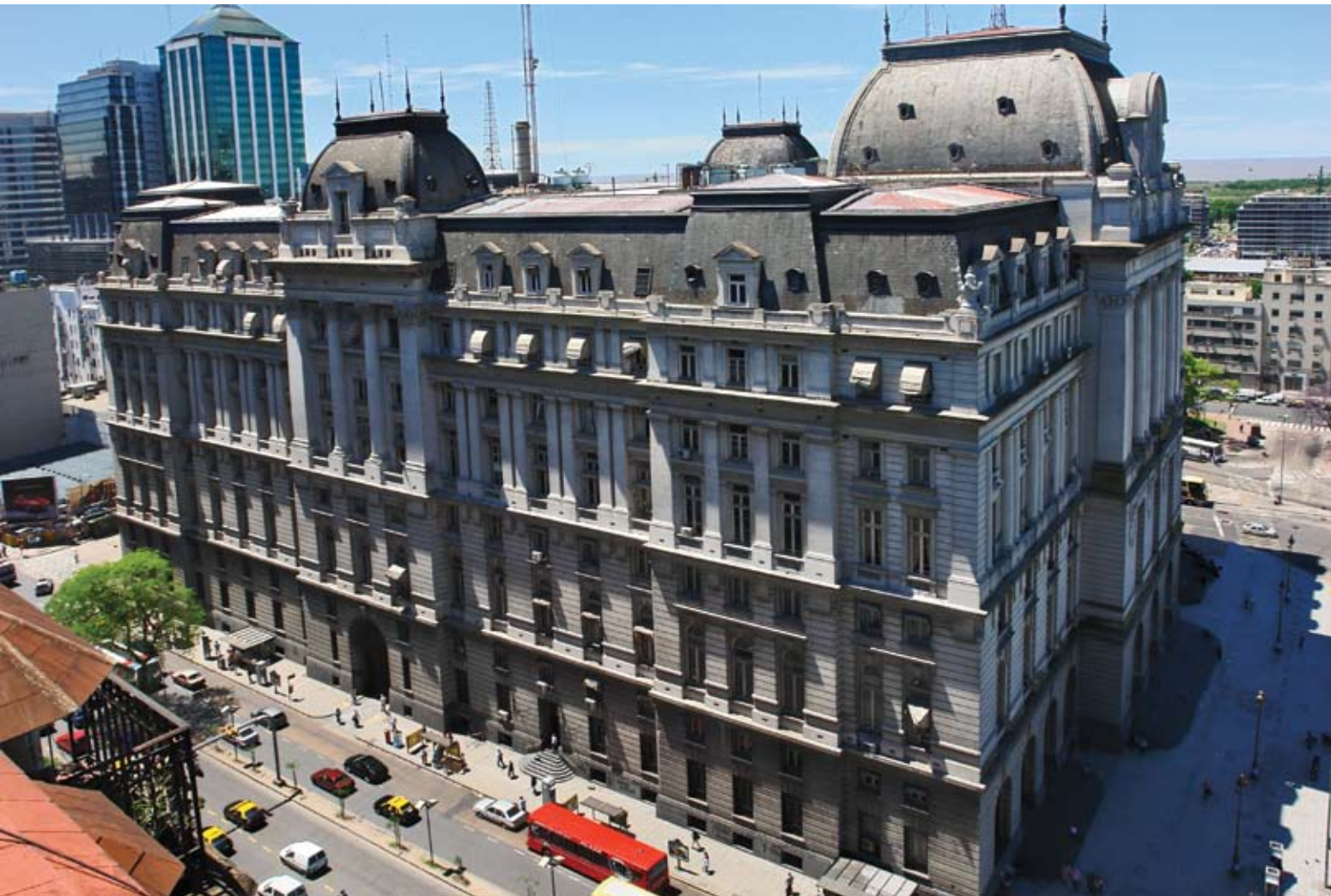
La zona se convierte así en receptora y encauzadora de los derroteros peatonales que tienen como origen o destino los edificios institucionales, bancarios, culturales o de culto; y favorece el acceso a los

puntos de abordaje de los sistemas de transporte público urbano y metropolitano (Lineas A, B, D, E de Subterráneos, Edificio de Correo, Corredor Madero/Leandro Alem/ Paseo Colón, CST).

Toda vez que se intentó, en los dos últimos siglos, renovar o potenciar un sector central, pero degradado, de la ciudad, se apeló a la tradición del parque. Simbólicamente, la idea de parque fue utilizada sobre todo como ámbito de una sociabilidad extendida, democrática: epítome de espacio público. Tal era la idea de Sarmiento al crear el parque de Palermo: “*Sólo en un vasto, artístico y accesible parque, el pueblo será pueblo; sólo aquí no habrá extranjeros, ni nacionales ni plebeyos*” Esta es la tercera propuesta: un parque lineal que se propone recoger la memoria de los impulsos más progresistas en nuestra tradición urbana.

37

“Parque” implica también un área reconocible, armónica; un ámbito de descanso en condiciones saludables. El verde jugó desde el siglo XIX un papel regenerador (la *respiración de las ciudades*), un papel mítico (el *jardín edénico*); un papel didáctico (la formación de una sociabilidad, el encuentro *con el otro*); y el contacto con las novedades científicas, culturales y artísticas a través del juego –los “epi-



sodios” y las “*folies*” que poblaban los parques años antes de ser abiertos al público. En fin: la idea de parque resulta un elemento central en la tradición del saber urbano, uno de los instrumentos clave de reforma de las ciudades. En los últimos treinta años, además, su calidad estética adquirió un papel relevante, después de haber sido olvidada por la planificación. Así, se revisaron las distintas opciones de espacios abiertos rotulados bajo la palabra “parque”, de manera que ya no es posible pensar en “parque” y referirse únicamente al diseño ecléctico de Thays, o a una simple plaza seca: se abren multitud de posibilidades formales.

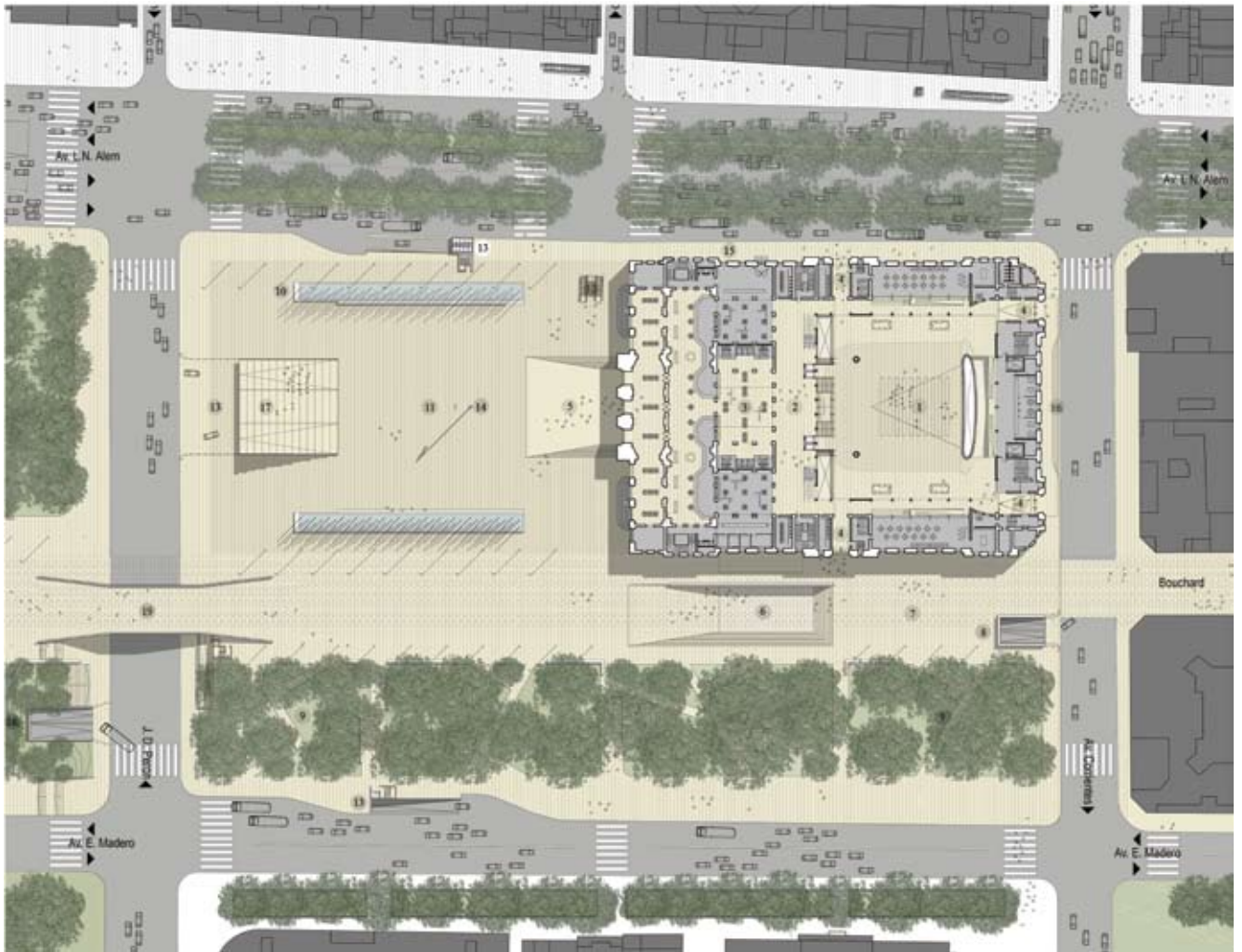
El “parque” que se propone en el anteproyecto urbano atiende a esta variedad, pero adquiere sus caracteres específicos de acuerdo a la vocación del lugar, a la naturaleza de la arquitectura con que este ámbito debe articularse, y al tipo de actividades que se proyecta albergar. La determinación histórica fue considerada tan importante como en el caso del edificio –ya que poco valdría restaurarlo si no se lo sitúa en un entorno acorde.

El carácter representativo del viejo Correo se articula con el espacio tratado a través del sistema ortogonal característico de nuestra ciudad; con la Plaza de Mayo y los valores simbólicos que ella representa; y con el núcleo de la ciudad fundada. Esta decisión supone compromisos desde el punto de vista de la forma arquitectónica: se acomoda más a la tradición académica continental, de amplios espacios y perspectivas largas, ordenadas por ejes claros, que al informalismo anglosajón, doméstico y naturalista. Tal opción –característica en tantos proyectos urbanos porteños, anclados en la tradición– persiste, como un eco, en planes modernos de gran trascendencia como el basado en las ideas de Le Corbusier, que reinterpreta para estas vastas pampas la gran tradición versallesca. Las relecturas recientes del parque formal son reconocidas a través de ejemplos de gran impacto como La Villette o el Parc Citroën. Y en Buenos Aires, los arreglos actuales del espacio abierto optaron por reformular este repertorio flexible –que además permite una economía de recursos y manutención que no ofrece el parque naturalista.

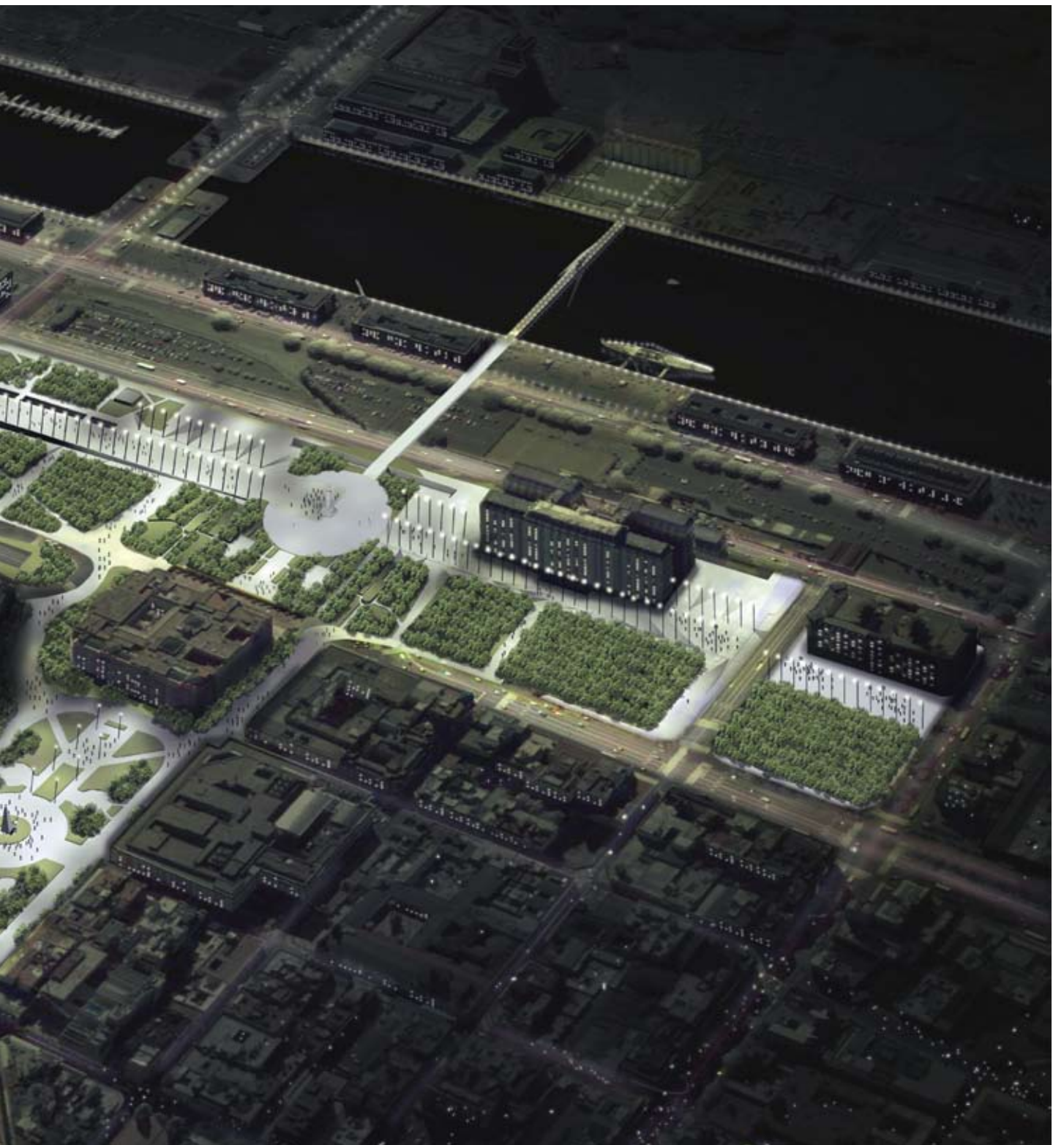
En resumen, el tratamiento de los espacios abiertos apunta a la construcción de un paseo público que integra los espacios verdes existentes, desde la plaza Roma hasta la plaza Juan B. Justo, con otros nuevos. La plaza de las Artes, el espacio institucional de acceso al edificio, realiza la fachada que actúa como telón de fondo –en el mismo espíritu que llevó a Maillart a modificar el acceso principal para obtener perspectivas extendidas del conjunto– y se ofrece como culminación de los distintos jardines que componen el Parque del Bicentenario. Esta plaza seca acentúa su representación cívica enmarcada por dos fuentes con cien jabalinas de acero, cuyo movimiento generará sonidos acampanados, que conmemoran la celebración. (FIG. 14)

Pero el tratamiento de este paseo no se resume en la reinterpretación formal de los aspectos representativos que realzan el Correo y sus alrededores. Mientras que, en la gran tradición francesa, el parque resulta un plano de superficie matizado por escaleras o suavizados accidentes topográficos, en esta versión resulta un *sandwich* de capas a distintos niveles que penetra en el edificio para desarrollarse también en vertical. Como se verá en la descripción del proyecto de arquitectura, esta concepción resulta determinante en la transformación del edificio, que multiplica en su interior el rosario de plazas exteriores. La riqueza del espacio público urbano penetra así en el Centro Cultural del Bicentenario, transformándolo en *edificio-ciudad*.

FIG. 14
Plaza de las Artes y
acceso al Centro Cultural
del Bicentenario.







Arquitectura/Ciudad

Los mayores desafíos de una intervención contemporánea en un edificio clasicista parten de su naturaleza diversa. El edificio clasicista posee un carácter objetual, aislado; está ceñido por límites firmes que subrayan el peso y la duración de la arquitectura; éstos ocultan el interior de la misma manera en que se ocultan las soluciones estructurales y las funciones vitales. Como en la escena de un teatro, las fachadas se proponen como superficies de representación. El edificio *moderno*, en cambio, discute con estos presupuestos: aspira a la liviandad, a la transparencia, a la destrucción de las fronteras entre lo público y lo privado; exhibe su estructura y el proceso de su construcción; rechaza –en sintonía con las perspectivas de sus artes hermanas– la idea de representación. ¿Cómo es posible, entonces, articular el edificio existente con una arquitectura contemporánea, sin que ésta se someta al peso del pasado, negando su creatividad, pero sin desvirtuar el legado patrimonial?

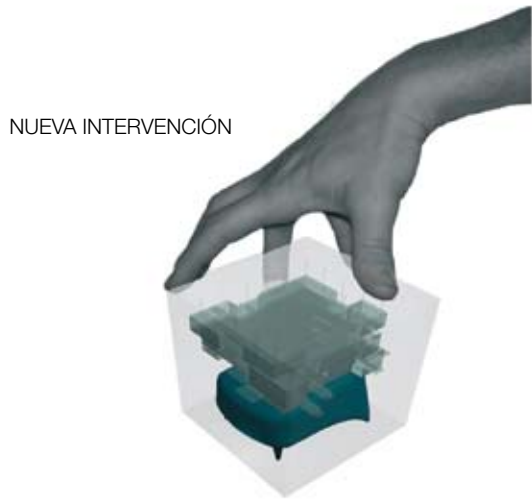
En principio, la versión que opone tajantemente tradición y modernidad resulta esquemática, tal como lo demuestra el edificio del Correo. Ideado y construido en un periodo de transición hacia nuevos lenguajes y técnicas, muchos aspectos de su proyecto, como ha sido subrayado, podrían considerarse plenamente modernos. El más destacable consistía en la articulación con la ciudad, a través de la separación de circulaciones en distintos niveles, un tema por primera vez planteado en Buenos Aires. Esta solución habla de una concepción urbana y no objetual del conjunto edilicio, ya que el mismo movimiento de la ciudad penetraba, a través de los amplios *foyer*, en su corazón. No es posible en esta ocasión retomar literalmente aquellos planteos de 1908, pero sí inspirarse en ellos para desarrollar más frontalmente la vocación del viejo edificio de constituirse en parte de la fluyente sociabilidad pública.

Los diversos niveles de circulación nos recuerdan que, a principios del siglo XX, los pisos y los muros ya dejaban de considerarse como estructuras masivas o límites infranqueables para tratarse –tímidamente aún– como capas expandiéndose en el espacio en todas las direcciones.

La diversificación del plano constituye uno de los puntos de mayor interés en los debates de la disciplina arquitectónica de hoy. No se trata sólo de definir transparencia u opacidad, liviandad o pesadez, sino de concebir lo que tradicionalmente se definió como *piso*, *techo* o *muro* como estructuras espaciales, complejas, de múltiples capas. Los cambios técnicos que alientan esta nueva concepción del límite favorecen la integración del edificio y la ciudad.

En el proyecto de Centro Cultural, la idea de *piso-sandwich* que responde a estos planteos constituyó uno de los motivos clave del proyecto. Un esquema en corte nos permite apreciar de qué maneras, a partir de esta concepción, el edificio académico se transforma sin perder su naturaleza, enfatizando su apertura hacia espacio público. (FIG. 17, *ver también* p. 26)

FIG. 15
Esquemas conceptuales
del proyecto.



ÁREA A RESTAURAR



CONCEPTOS DE INTERVENCIÓN



TERRAZA MIRADOR



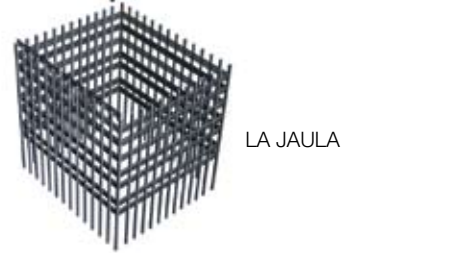
ESPACIO TÉCNICO



EL "CHANDELIER"



LA BALLENA AZUL



LA JAULA



COMPONENTES ARQUITECTÓNICOS DEL PROYECTO



SALA DE CÁMARA



FIG. 16
Perspectivas de los múltiples espacios públicos que conforman el Centro Cultural del Bicentenario.

Puede notarse cómo diversas “plazas” se superponen en el espacio: la planta baja transformada en “corredor cultural”, articulada con los nudos de transporte; la “Plaza del Museo”, sobre el gran auditorio, destinada a exposiciones temporarias; la terraza–mirador que abre un nuevo ámbito de uso con su espectacular perspectiva del centro urbano. El corte también resulta elocuente de la manera en que el conjunto está contenido en la “caja” cuya permanencia y carácter se debe asegurar, sin que ella impida la articulación con los espacios urbanos exteriores. Los usuarios recorrerán libremente los diversos ámbitos, que proponen actividades autónomas. Puede imaginarse que, mientras en la gran sala de conciertos se escucha una pieza sinfónica; en la Plaza del Museo se aprecia una muestra temporaria; transcurre un taller de artesanías indígenas en alguna de las salas pequeñas; y en la terraza los turistas se mezclan con las familias de paseantes locales para admirar la vista, gozar de un buen almuerzo o aprender a bailar tango. (FIG. 16)

La complejidad y relativa indefinición de las actividades está contrabalanceada por una concepción sencilla y clara del diseño –que así evita que la complejidad se trastoque en confusión. Un esquema que acompañó el proceso desde las primeras ideas revela esta mecánica proyectual, y nos permite comprender con mayor precisión las formas en que se ensamblan, bajo el concepto *arquitectura-ciudad*, las áreas de restauración estricta, las áreas de reciclaje y las nuevas intervenciones. (FIG. 15) En la parte noble del edificio se concentran los ámbitos que menos comprometen el diseño histórico. Allí se encuentra el gran hall de acceso, que continúa la plaza de las Artes, aprovechando el volumen del espacio donde funcionaba la atención masiva de público; el amplio foyer que antecede la sala sinfónica, en relación con los salones áulicos; y otras funciones de menor afluencia de público que permiten aprovechar locales existentes.

El área de reciclaje, destinada a salas de exposiciones, se desarrolla en la terraza y en el anillo perimetral de 10 m. de profundidad. Éste rodea el núcleo del sector llamado “industrial”, actualmente

desactivado, que alberga la nueva intervención –las principales salas de exposición, la sala de cámara y la gran sala de conciertos.

Para lograr las mejores condiciones funcionales –pero también en relación a la calidad perceptiva– se propuso el vaciamiento del corazón del sector, originariamente segmentado en vertical. Con esto se obtiene un cubo de aproximadamente 50 m. de lado, contenedor de diversas funciones, que ofrece una espacialidad particular. El ámbito está encerrado por un entramado de columnas metálicas que oficia simultáneamente de estructura resistente y de plano interior, modulando el pasaje entre los tratamientos murarios clásicos exteriores y los planos interiores sobre los que se recortarán las nuevas formas arquitectónicas. Este entramado permite el balconeo sobre el espacio central, abriendo sobre él la zona de las salas situadas en el anillo perimetral. De esta manera, la transición entre el exterior académico y el interior contemporáneo es gradual, articulada a través de este anillo refuncionalizado (una forma “blanda” de intervención patrimonial, contrastante con los criterios severos que se mantienen en la parte noble). En fin: este espacio se trata en vertical, como se tratan los planos horizontales: una serie de capas en el espacio.

El carácter histórico del sector industrial que una vez dependió de usos organizativos y técnicos es vagamente recordado en la construcción de esta “jaula”, cuya estructura modulada funciona como

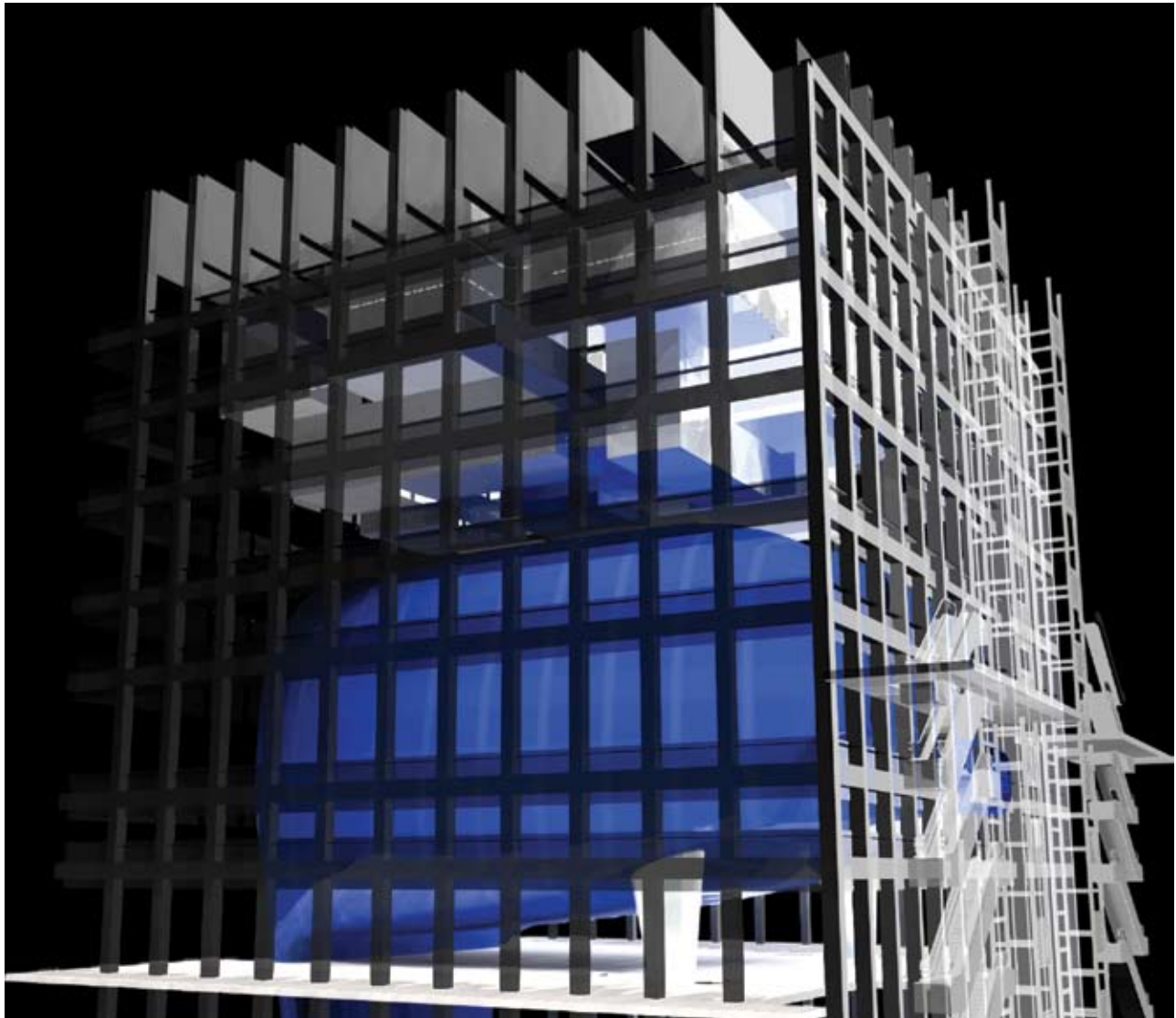
FIG. 17

Corte longitudinal del edificio indicando la superposición de ámbitos públicos con actividades diferenciadas que responden a la idea de edificio-ciudad.



FIG. 18

Arriba, imagen del área industrial en su estado actual. Abajo, las nuevas estructuras diseñadas para este espacio.



soporte de la estructura de techo, descargando sus esfuerzos directamente hacia las fundaciones. La jaula exhibe su ley constructiva –a diferencia de las fachadas académicas que, como más arriba se subrayó, ocultan la estructura resistente. (FIG. 18)

Pero esta nueva estructura no es la protagonista de este espacio. La repetición y relativa anomia de los elementos que la conforman favorecen la lectura del conjunto como caja virtual en la que “flotan” otros volúmenes más caracterizados. Los proyectistas buscaron crear un carácter mágico: imaginaron cientos de usuarios recorriendo libremente los distintos pisos del complejo, asomándose al vacío central, o caminando por sobre o por debajo de algunos de los volúmenes que parecen flotar en el aire, el conjunto iluminado aleatoriamente por los juegos de luces y sombras, transparencias y opacidades, colores y movimientos.

47

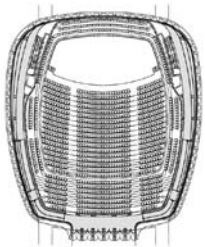
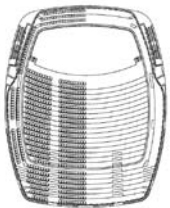
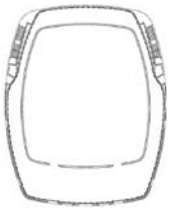
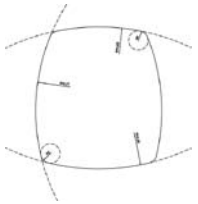
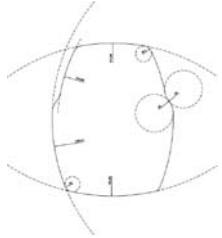
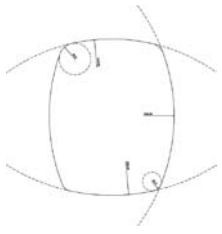
Además de esculturas, instalaciones, performances, etc., dos son los objetos más notables que se “exhiben” en este espacio: la enorme sala de música sinfónica (pp. 48 y 49) y el “chandelier”, destinado a las exposiciones de artes visuales (pp. 50 y 51). La sala de música sinfónica no pretendió ocultarse en una falsa continuidad con el resto del edificio, y así irrumpe con toda su contemporaneidad. El objeto carece de aristas, carece de encuentros, carece de *forma* en el sentido tradicional –y así fue denominado, por analogía, como *la ballena azul*. Resulta, desde el punto de vista estético, lo opuesto a la jaula y el *chandelier*.

El nombre de chandelier, por su parte, deriva de los grandes artefactos de iluminación que dominaban los vestíbulos de las principales Óperas y salas sinfónicas del mundo. Este candelero contemporáneo se convierte en espacio recorrible, destinado a salas de exhibición de artes plásticas, aunque manteniendo el carácter de orfebrería de la iluminación novecentesca. A diferencia de la forma “orgánica” de la ballena, se pueden reconocer los elementos y la geometría de su construcción. También la luz posee aquí un valor constructivo en la imagen percibida, ya que a través de un sistema de vidrio translúcido brilla como brillaban los candelabros de otros tiempos. El chandelier resume la importancia que poseía el ornamento en el espacio público –el *teatral* espacio de representación. (FIG. 19)

Ambos objetos, en fin, pueden pensarse como episodios del parque que penetra en el edificio, utilizando la sorpresa, la admiración o el encanto como fue utilizada en la gran tradición del parque moderno –desde Bomarzo hasta Monceau. Pueden recorrerse por dentro y por fuera: el techo de la gran sala sinfónica se convierte en una plaza desde la cual el chandelier se exhibe en todo su esplendor.

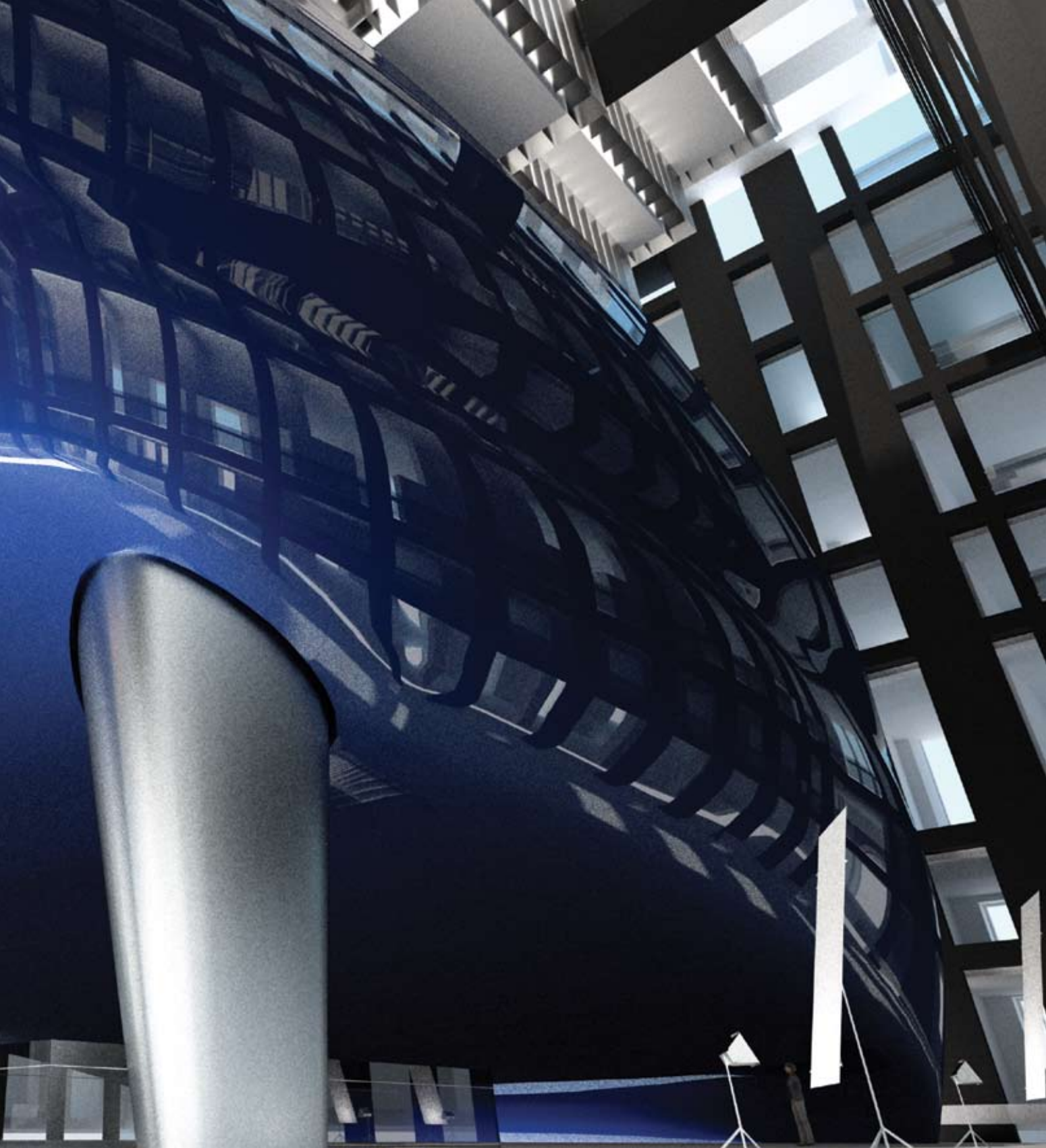
FIG. 19
Objetos metafóricos:
“jaula”, “chandelier” y
“ballena”.





La "ballena azul" o Gran Sala de Conciertos.







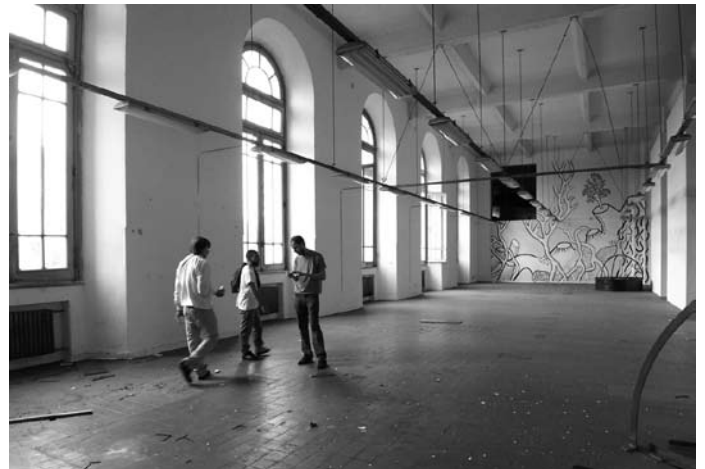


Interior del "chandelier",
en donde transcurren las
exposiciones temporarias.

Plaza del Museo
y "chandelier"



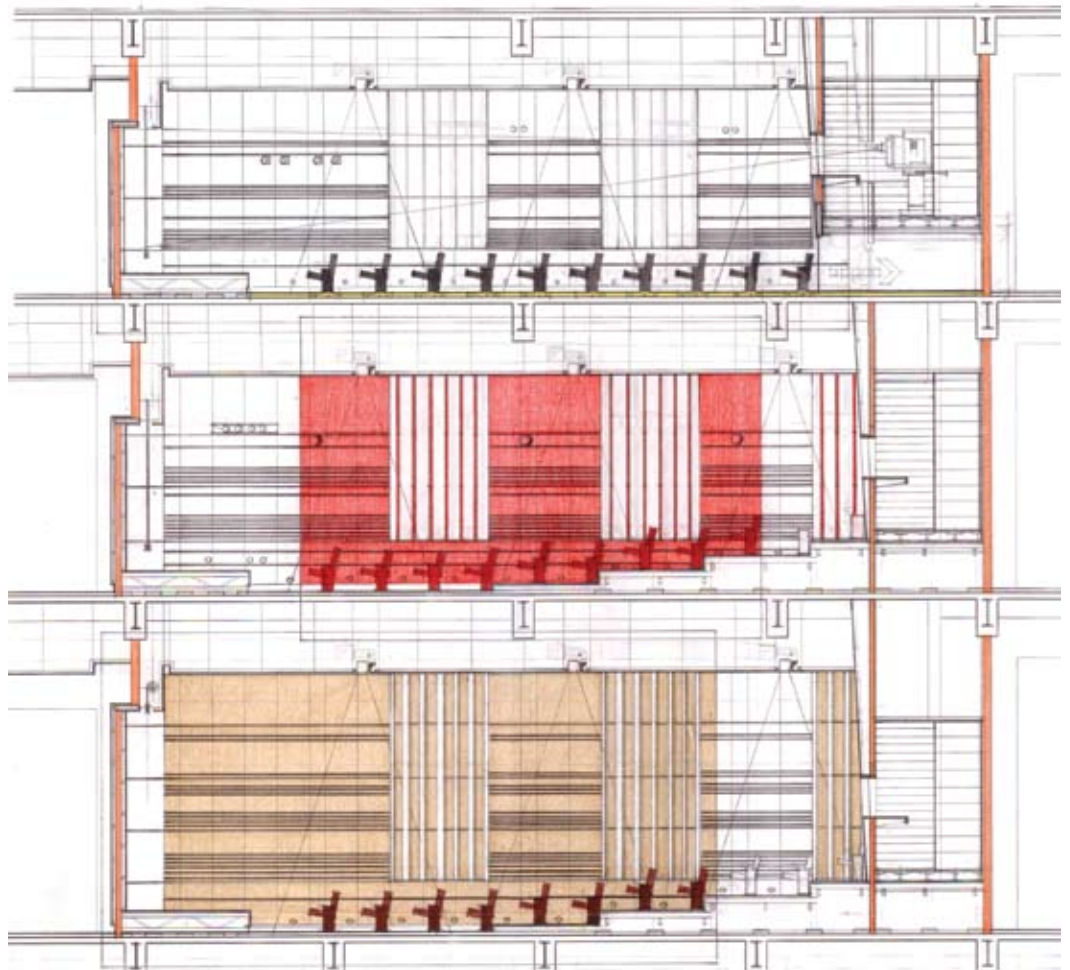
Salas de exposición
en el área de reciclaje:
situación actual
y propuesta.

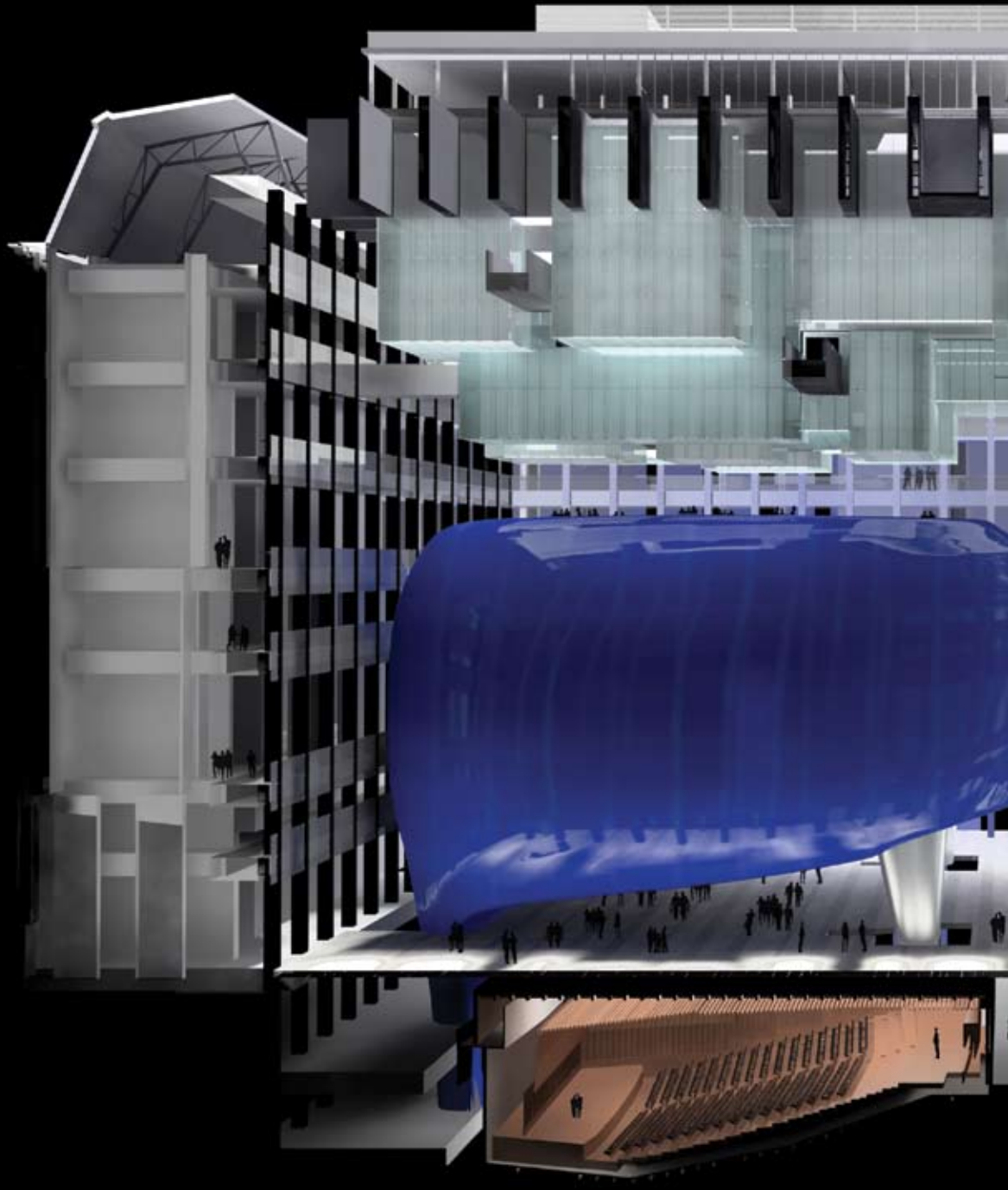


El Centro Cultural cuenta con seis microcines.



53







La música de las estructuras

Las dos salas de música colocaron problemas específicos. Su forma no está determinada por la libre asociación de imágenes simbólicas –como la ballena puede sugerir–, sino por los condicionamientos estructurales y acústicos que los arquitectos decidieron, sin reservas, respetar.

En principio, las dos salas están situadas en el área de máxima intervención, y su forma no puede desligarse del espacio en que se insertan. El gran vacío producido en función de la ubicación de la “ballena”, por ejemplo, requirió precauciones como la de determinar las perturbaciones máximas que la parte que se preserva es capaz de resistir. El perímetro del cubo virtual está enmarcado por una estructura de hormigón armado (la “jaula”) que hemos descripto en sus funciones arquitectónicas, pero que posee además una función resistente clave. Problemas como su ingreso al lugar definitivo, salvando la edificación perimetral; su obligado montaje durante la construcción inferior, y las grandes luces a cubrir, hacen de este conjunto, además, un hito constructivo.

Un aspecto de gran interés entre los múltiples desafíos estructurales lo constituye la calidad geológica del suelo –un problema creciente en las metrópolis modernas, ya que compromete no sólo la resistencia del anclaje sino también cuestiones ecológicas, al involucrar un “recurso invisible” hasta hoy desestimado: el agua. Ya se ha comentado la escasa consistencia de estos terrenos de relleno. Recordemos, además, que la napa freática, el acuífero más cercano a la superficie, llega hasta los niveles superiores previstos para la excavación. Además, separado de la napa freática por un manto de suelo arcilloso, corre desde las provincias de Entre Ríos y Santa Fé hasta el noroeste de Buenos Aires el acuífero puhelchense, cuya potencia reclama, durante y después de la obra, una serie de medidas para equilibrarla –coeficientes de seguridad calculados para el suelo superior, “losa de subpresión” (el plano que indica el nivel inferior de la obra: 16 m.); muros perimetrales de contención y pilotes de submurgación. Todas estas previsiones son insuficientes para prever los avatares de este bullente mundo inferior, por lo que se previó también una articulación con el suelo externo mediante pilotes de tracción. No se deje llevar el lector por la aparente dificultad de los términos técnicos: piense en la tarea del sastre –en la resistencia del hilo, en el instrumento de la aguja o la tijera, en las direcciones de la trama–, e imagine la estructura como un cosido de telas de diversas consistencias, sometidas a acciones externas e internas de todo tipo, que en ocasiones, como en un corsé, necesitan para permanecer estables elementos rígidos. Como puede notarse, “el suelo” que en la tradición se presentaba como un sólido anclaje, es también un *sandwich* de capas múltiples que deben ser pensadas en articulación.

Pilotes de compresión de gran diámetro tendrán como función soportar las cargas verticales, provenientes de las nuevas estructuras. Y en este punto pasamos a las dos salas de concierto, donde los desafíos técnicos exceden las variables de resistencia.



Comencemos por la sala de música de cámara. Está ubicada en el primer subsuelo, contemplando su autonomía acústica y una fácil evacuación. (FIG. 20) Su situación supuso varios problemas que dialogan con los estrictamente estructurales, como el aislamiento de las instalaciones termomecánicas, cuya sala de máquinas general se encuentra a -15 m. Sobre ella se produce el gran vacío cúbico, lo que supone un quiebre en el desarrollo natural de los “plenos” (las bajadas y montantes de la complicada red material que sustenta el acondicionamiento del edificio).

Aunque se trata de una sala compleja, no ofreció los problemas técnicos que, por su envergadura y extraña geometría, supuso la gran sala de conciertos. Para optimizar las condiciones acústicas, esta sala fue concebida como objeto aislado, con fundaciones independientes del resto del complejo, doble tabique de hormigón con separación de aire intermedia, y un solo apoyo principal –elemento de descarga de las fuerzas y pasaje del pleno de las instalaciones termomecánicas, que así evitan el contacto con el interior de la sala.

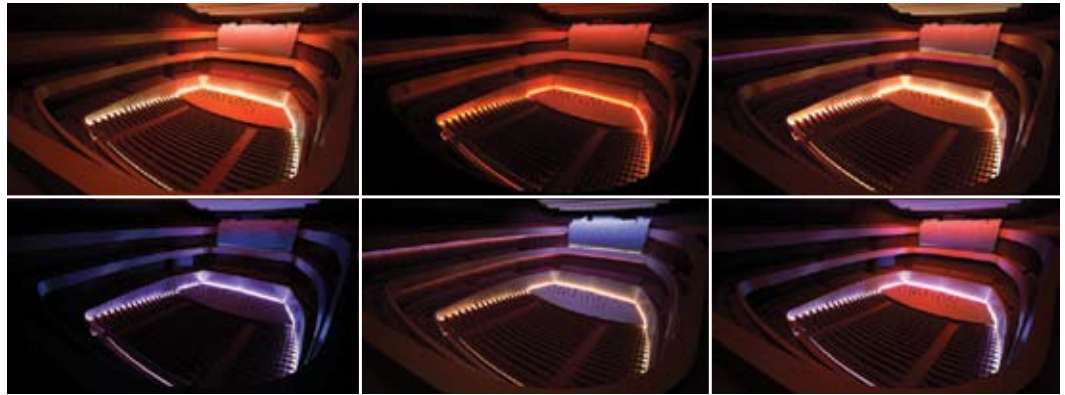
Las determinaciones de la ingeniería acústica para este enorme aparato no se detuvieron en el anteproyecto. Cálculos más precisos, especialmente acerca de los metros cúbicos de aire necesarios por espectador en función de una mejor transmisión, llevaron a la sala a crecer en altura, lo que motivó la reestructuración del chandelier y el “engorde” de la ballena –cada vez más parecida a alguno de los mamíferos prehistóricos que poblaron las pampas arcaicas y que nutrieron la imaginación literaria y visual rioplatense, desde los viajeros decimonónicos hasta Marechal, Berni o Testa.

El tema acústico merece un tratamiento particular, ya que se abre a consideraciones que exceden la definición técnica. En principio, sugiere revisar nuestras propias nociones acerca de las formas de percepción. Clásicamente, la vista alude al espacio, y el sonido al tiempo. La vista determina colores, formas, límites; mientras que el oído atraviesa las más diversas conformaciones matéricas sugiriendo continuidades. Pero ya sabemos que la separación de vista y oído, como de tiempo y espacio, no constituye más que una convención. Variables que parecen conceptualmente opuestas –el sonido fugitivo, la percepción visual, y la materialidad de la arquitectura– contribuyen en igual medida a la concepción de *lugar*.

Aunque la ingeniería acústica ha ampliado sus fronteras hacia las condiciones cotidianas, es la audición musical la que le ha colocado, históricamente, los mayores desafíos. La relación histórica entre música y arquitectura siempre fue estrecha: la música se pensó para espacios concretos, que a su vez tensaron sus posibilidades en función de la correcta audición. Este diálogo histórico posee, además, una importancia particular en relación a la ciudad, al menos desde que, durante el siglo XIX, la escucha musical pasó de ámbitos áulicos o privados al espacio público. Las salas de concierto, las óperas o los teatros, convertidos en lugares masivos, fueron reconocidos como piezas fundamentales en el nuevo paisaje urbano, instrumentos de su cualificación. Al mismo tiempo, la experiencia metropolitana implicó otros problemas: la misma música se transformó, como el resto de las artes, ante los vibrantes estímulos de la ciudad moderna.

Desafiada por las nuevas condiciones, la acústica aplicada amplió sus métodos (basados tradicionalmente en el modelo gráfico) con cálculos matemáticos precisos. Desde que Sabine, el diseñador del Boston Symphony Hall, halló la fórmula para establecer el tiempo de reverberación del sonido de acuerdo al volumen de aire y los materiales de la sala, los avances en las previsiones acústicas no han dejado de perfeccionarse –en particular en los últimos años, de la mano de las técnicas digitales. Desde

FIG. 21
Disposición de la Gran
Sala de Conciertos
indicando distintas
posibilidades lumínicas.



la década de 1960, a las precisiones geométrico–matemáticas se le sumaron otro tipo de estudios, como los psicoacústicos, reconociendo las variables sociales, culturales e individuales de audición.

Como la arquitectura, la ingeniería acústica se apoya también en la tradición histórica de los ámbitos destinados a la escucha en sentido estético, que implican la *presencia* del ejecutante, intérprete o actor, y por lo tanto involucra la contemplación visual. Teóricos relevantes como Beranek, reconociendo la insuficiencia de un modelo exclusivamente “científico”, recurrieron a la comparación empírica entre tipologías históricas –algunas de las cuales fueron diseñadas con escaso apoyo matemático, y sin embargo resultan, como el caso del Teatro Colón, de primer orden entre las salas del mundo.

En gran medida, esta recurrencia a la cantera histórica fue causada por algunos sonados fracasos, cuando la sala de tradición italiana (un cubo profundo, más alto que ancho, con el sonido direccionado) intentó reemplazarse por el modelo de arena (“megáfono”). El intento no sólo estuvo motivado por las evocaciones comunitarias y arcaizantes de la arena –en el típico movimiento de las vanguardias, que salta hacia el pasado remoto para discutir el presente– sino también porque, idealmente, este modelo establece igualdad de condiciones de escucha en cualquier situación. Aunque las dificultades motivaron el regreso de la sala a la italiana, la aspiración de la arena, que sugiere reunión y totalidad, no cedió –y la afinación reciente en materia de ingeniería acústica permite proyectar con mayor seguridad que hace apenas veinte años.

Así, la planta de la sala sinfónica del Centro Cultural resulta de un original cruce entre ambas tipologías: la caja y la arena. (FIG. 21, ver también p. 62)

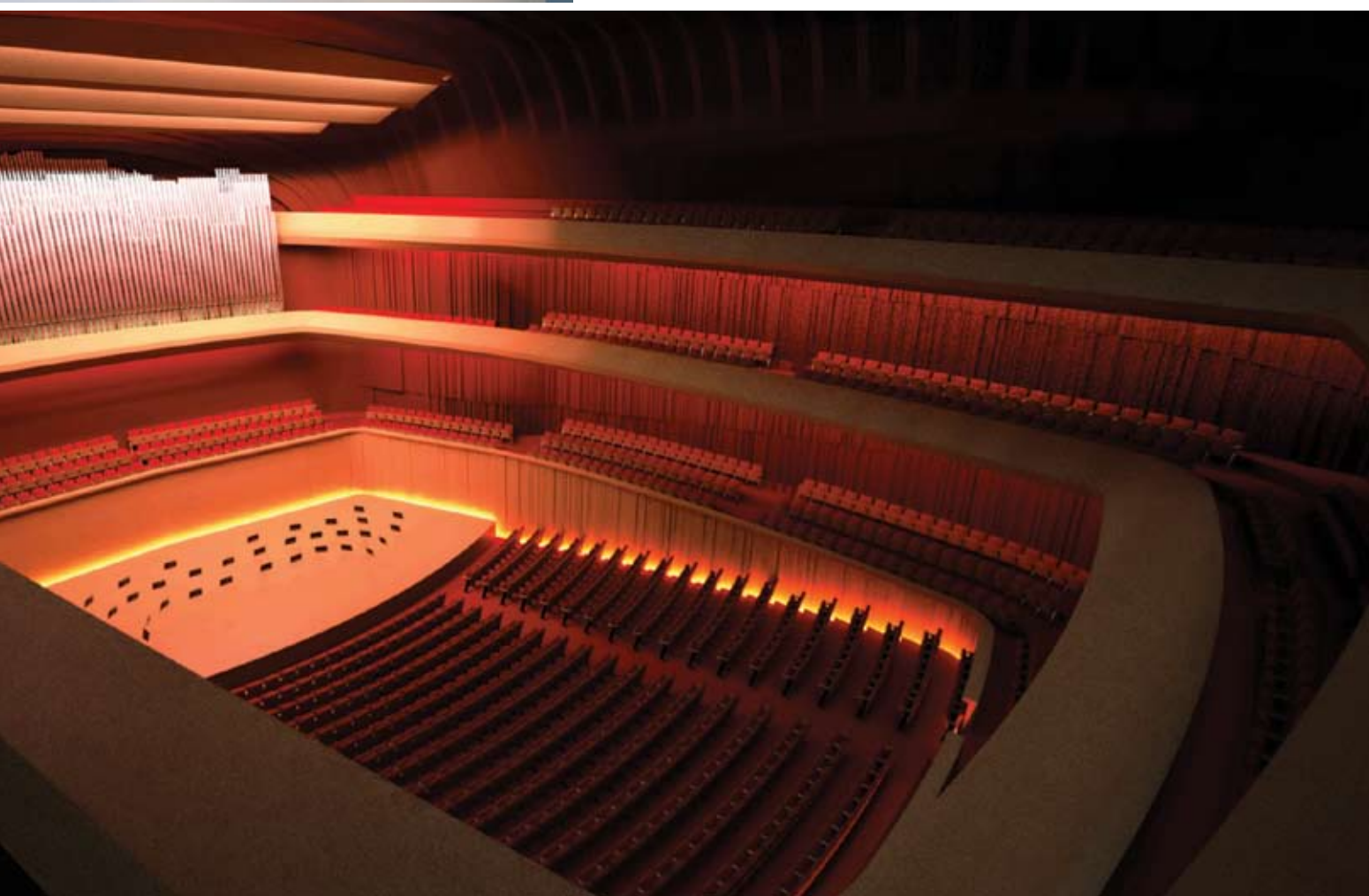
Una feliz coincidencia apoya esta opción, que experimenta nuevas soluciones sin que ello implique un salto al vacío. Los asesores en ingeniería acústica, además de su larga experiencia en el tema, participan simultáneamente en otros dos proyectos actuales: la restauración del Teatro Colón y la Usina de la Música –un proyecto municipal que, basado en la carencia detectada en el programa del Bicentenario, también propone la readecuación de un edificio patrimonial, la ex Usina Pedro de Mendoza, como sala de música. Una situación ideal e inédita en el país, que permite la retroalimentación de los estudios.



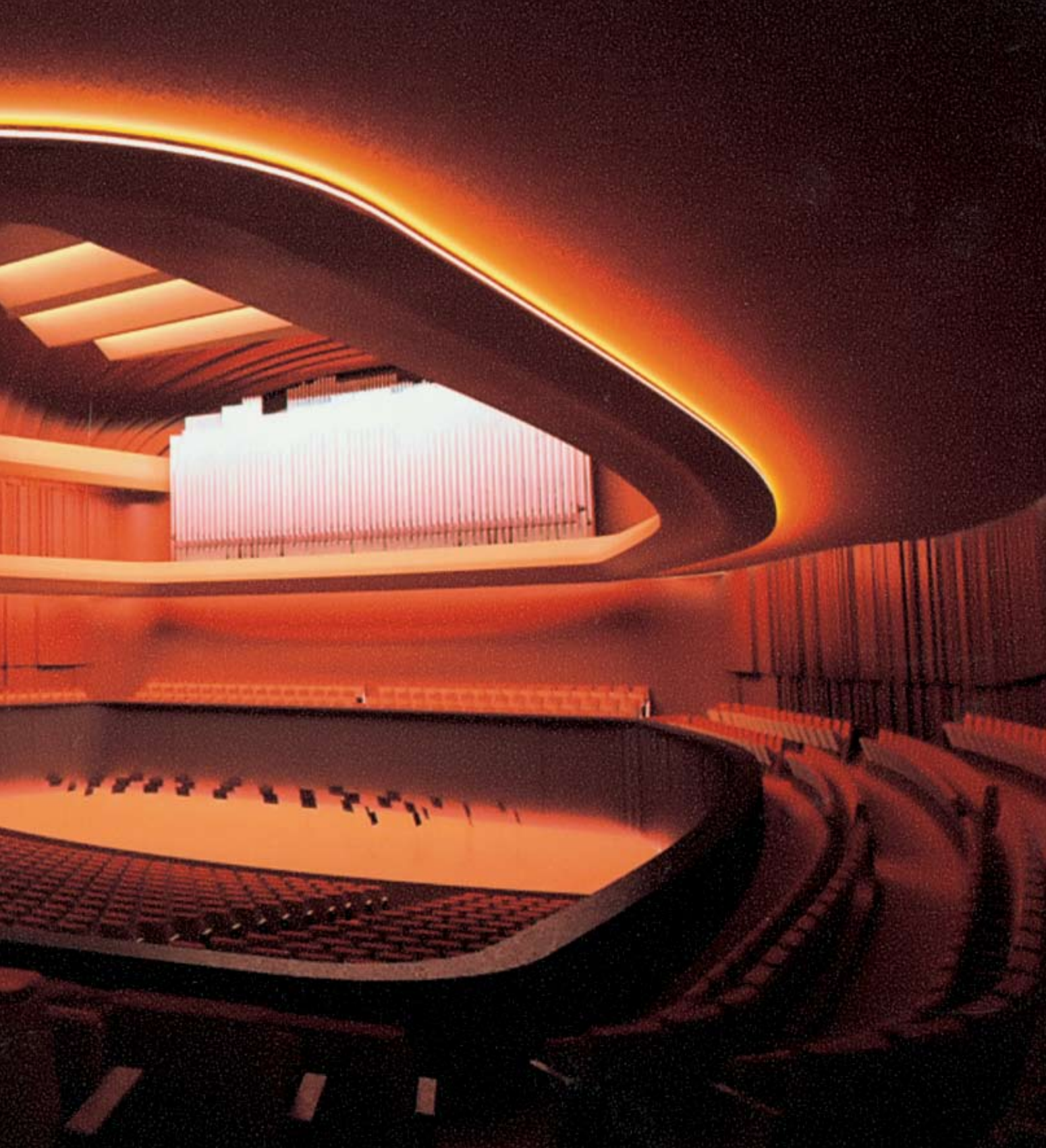


El Salón de los Escudos (página opuesta) se restaura y funciona como foyer de la Gran Sala de Conciertos.

61







Complejidades de la restauración

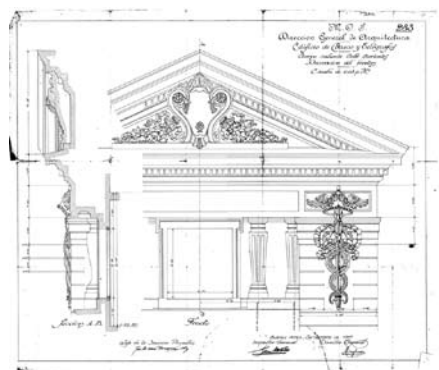
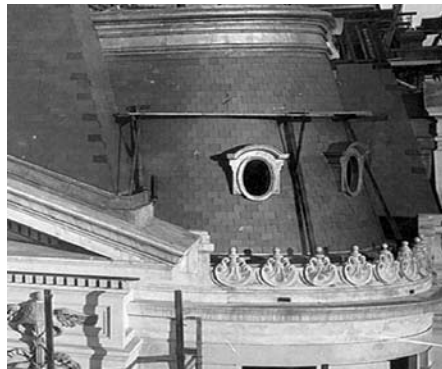
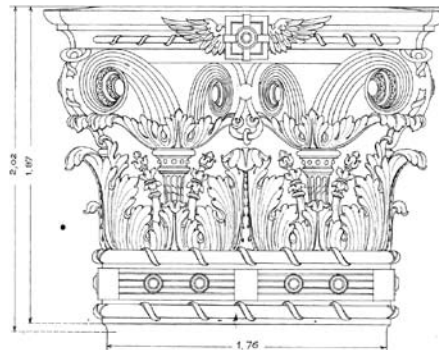
Como la ingeniería y la arquitectura, la preservación patrimonial es a la vez técnica, arte, e interpretación social; reflexión objetiva y opinión. El carácter del proyecto coloca este rubro en una situación clave, y la sujeción estricta a un marco legal, sumada a la presencia activa de interlocutores con posibilidad de veto –como la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos– introduce nuevos problemas.

Los especialistas tuvieron a su disposición una notable documentación histórica para realizar un análisis pormenorizado del sentido global del edificio; determinar la naturaleza constructiva y la procedencia de los materiales con que los ámbitos estaban contruidos; inventariar y proteger los bienes muebles que también le otorgaron *significación*. La parte noble, que en el lenguaje técnico de la preservación patrimonial se pretende repristinar, requirió de un trabajo detallado que pocas veces sale a la luz: por ejemplo, estudiar la procedencia de las “cajas de plomo” (piletas de piso), provistas por la casa Ostuni; de los vidrios y espejos de la firma importadora Quadri, Bellezze & Cía., de las baldosas de vidrio Luxbeton, de las mamparas y claraboyas provistas por Charles Fowler & Co., de los mosaicos graníticos de fabricación nacional; de la bronceería artística; del revestimiento cementicio símil piedra (de la firma Iggam, fabricado entonces por Víctor Maggi). En resumen: se debía atender desde el concepto general de restauración hasta la forma de recuperar piezas industriales que ya no se fabrican, o prodigios artesanales –los aspectos esculturales de la fachada– cuando las viejas técnicas han sido olvidadas.

Los mayores desafíos, sin embargo, se encontraban en las áreas a transformar. No en la parte industrial –la drástica intervención fue implícitamente avalada por todos los consultados. El núcleo de circulaciones, que por razones de funcionamiento y seguridad debía ser modernizado y ampliado, supuso una serie de ajustes en la parte noble –inevitables para la comodidad y la seguridad. Los mayores debates se originaron en el tratamiento de la “quinta fachada”, la terraza; en particular, de la cúpula.

Ya se comentó que el techo del edificio, hasta ahora inutilizado, se proyectó como “plaza” pública, terraza mirador. La propuesta se basa en necesidades ostensibles: se carece de un lugar público y gratuito para comprender y admirar el núcleo histórico de nuestra ciudad. En esta terraza se proyectan también otras actividades –gastronómicas, artísticas informales– que permiten suponer su uso intensivo. La cúpula amansardada, que domina la fachada principal –apenas advertida hoy– adquiere protagonismo, utilizada en su interior para *performances* variadas. Desde el exterior, de noche, se ilumina, denotando el edificio como faro de la cultura.

Estudios de ornamentos de fachada realizados por el equipo de especialistas en preservación y patrimonio.



La cúpula se encuentra en estado crítico, por lo que sus materiales originales deben ser sustituidos: se propuso su revalorización, atendiendo a sus características históricas esenciales. Esto implica mantener su estructura portante –y así la relación proporcional con la fachada– reemplazando el material de cubierta por lamas móviles que, de día, permanecerán cerradas, identificándose con las viejas pizarras; de noche, abiertas, iluminarán el espacio, reclamando la atención debida a esta cúpula y al conjunto edilicio. (FIG. 22)

Así, sin desvirtuar la vocación clasicista del Correo –reconociendo que la tradición *Beaux Arts* se respalda en los trazados y en la adecuada proporción, y no en el material– se pone de manifiesto que este edificio fue intervenido. Con ello se siguen las palabras de Cesare Brandi que la Comisión de Mueos, Monumentos y Lugares Históricos hizo suyas: no falsificar, sino mostrar con sutileza los cambios de los que esta intervención forman parte.



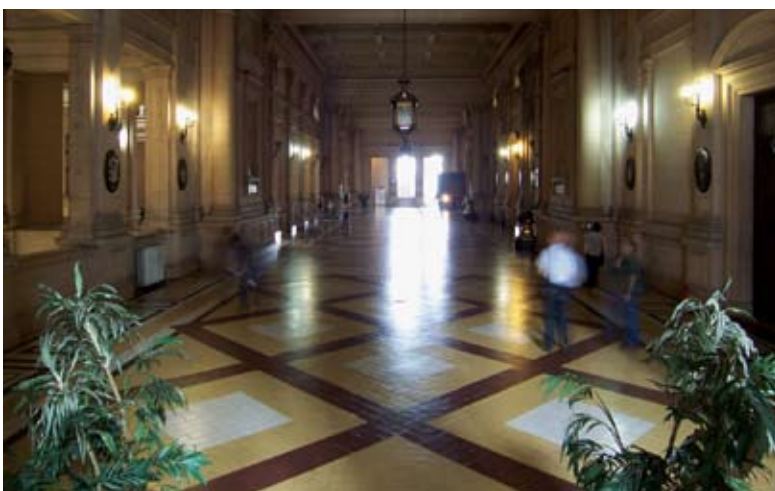
FIG. 22
Cúpula y terraza
mirador: estado actual
y diferentes propuestas
de restauración y
revalorización.

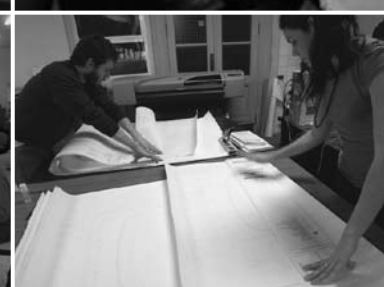






Las áreas nobles serán preservadas en su estado original y puestas en valor. A la izquierda el Salón Eva Perón (cuarto piso). A la derecha, el Salón del Correo (planta baja), el Salón de los Escudos y el Salón de Honor (segundo piso).





La organización del taller

Habitualmente, las recensiones sobre las obras de arquitectura no se detienen en describir la complejidad que supone la organización del trabajo que culminará con el proyecto ejecutivo. Tanto es así que el Estado ni siquiera contempla las diversas etapas proyectuales, como si se pudiera pasar directamente de las ideas preliminares a la construcción. En este caso, la envergadura del encargo hace imposible obviar esta instancia: en siete meses debía estar lista la documentación detallada que permite el llamado a licitación. No es necesario recordar que la experiencia local en trabajos de arquitectura de esta complejidad es escasa, ya que las decisiones de transformación urbana suelen ser tomadas sobre la marcha, ofreciendo al público una obra *de facto*, que no pasa por instancias de debate y maduración.

Para enfrentar este proceso, el ya nutrido equipo inicial no sólo se amplió, sino que hubo de diseñarse una mecánica particular de funcionamiento. El proyecto permite identificar componentes relativamente aislados –vinculados conceptualmente, pero una vez establecida la dirección maestra, pasibles de ser tratados de manera individual. Esto permitió la formación de sub-equipos dedicados a los sub-suelos, la sala sinfónica, el chandelier, la terraza mirador y el reciclaje.

Estos grupos no sólo debían hallarse en activa vinculación entre sí, sino también con los asesores. No es posible extenderse sobre los severos requerimientos técnicos que exceden lo que se ha comentado. Por ejemplo, si el equipamiento termomecánico no se proyecta correctamente, no sólo el clima interior de los espacios sufrirá, sino también la audición (el impacto sonoro que producen los grupos electrógenos, tanto en el funcionamiento general como dentro de los locales, resulta un problema mayúsculo, que derivó en el proyecto de salas de insonorización, previsiones de equipos de automatización de estado sólido para la transferencia, autonomía de las instalaciones, etc.).

A estas previsiones deben agregarse las instalaciones sanitarias, el sistema contra incendios y catástrofes, la señalética, etc. Por otro lado, el encargo público supone una situación extraña: mientras en la profesión privada queda claro quién es el cliente y quién el profesional, en la arquitectura de la ciudad no debe pensarse en términos de *cliente* sino de usuario, figura ideal que se tramita a través del sistema democrático– representativo. Quien encarga el proyecto se define legalmente como “comitente” –y en estos casos, el gobierno designa un representante para hablar en nombre del gobierno y del pueblo que ese gobierno representa. Las complejidades están a la vista: el “taller” renacentista ya no es una simple cantera de maestros y aprendices, pero sigue siendo un taller.

Otras cuestiones se vinculan con esta complejidad. Una obra de esta importancia supone un delicado funcionamiento económico como empresa; un equipo dedicado a la publicidad de las tareas; un equipo administrativo de probada eficiencia. Todas estas instancias –a diferencia de trabajos de similar envergadura, pero que no implican *arte*, ni *espacio público*, ni *ciudad*– deben colocarse en relación con las previsiones estructurales, constructivas, estéticas, para lograr la calidad buscada. La concordancia del proceso redundante en la armonía de la obra terminada –esa vieja aspiración de la arquitectura: la *concinnitas*.

La organización del taller resulta una prueba de que es posible la unión de tan diversas voluntades en el logro de un fin común. No se trata de la inspiración aleatoria o inspirada de un individuo, sino del trabajo de un equipo que, con el peso de todas las determinaciones, debe sin embargo interpretar y *optar*.

4. REFLEXIONES PROVISORIAS



No es habitual en la historia de las ciudades argentinas una oportunidad como ésta, en la que –durante un gobierno democrático– se encara un proyecto cultural de tal envergadura, que involucra un edificio patrimonial de importancia considerable, para conmemorar una fecha que, simbólicamente, nos remite a los inicios de la Nación. Y aunque los obstáculos son muchos, la idea de *espacio público* que la rehabilitación del Correo debiera encarnar es compartida por el amplio espectro ideológico en que se mueve Buenos Aires.

El proceso de transformación del edificio se encuentra hoy en un estadio intermedio, de manera que es difícil estimar su futuro. Aún así, la culminación de la etapa de proyecto propone una reflexión sobre las formas de intervenir en la ciudad. Muchos aspectos de esta intervención dependen del movimiento político y de la eficacia de la gestión pública –aspectos centrales, ya que posibilitan su futura existencia. Otros, en cambio, apelan a las decisiones arquitectónicas, que finalmente decidirán la *forma*.

Los desafíos que coloca el Centro Cultural del Bicentenario no sólo son los del presente: al transformar un edificio patrimonial, incluyen *historia, memoria y futuro*. Los debates principales derivan de la interpretación de estas tres palabras –tanto en un sentido social y político como estético. Es necesario recordar una vez más que historia y memoria no son idénticas, ya que memoria no es pasado: es selección sobre el pasado, lo que implica, desde la inevitable perspectiva presente, una apuesta sobre el futuro. Edificios y monumentos son soportes materiales de una memoria social que excede las memorias individuales: la arquitectura interpreta esta instancia colectiva en su propio proceso de producción.

En el proyecto presentado, la opción consistió en mantener la consistencia del edificio histórico, y apoyarse en los valores públicos que sugiere para jerarquizar el entorno urbano. Pero no se abdicó de lo nuevo, cuyas leyes no se someten a las de un siglo atrás. Proponer en la nueva intervención formas historicistas, o evitar el contraste que las formas contemporáneas suponen, equivaldría a falsificar el pasado, dulcificando la distancia que nos separa de él. El edificio ya no será más lo que una vez fué: un Correo Central que simbolizaba la importancia del servicio postal y telegráfico cuando éste representaba la avanzada de las comunicaciones. Se elige recordar estos valores simbólicos a través de la presencia de la arquitectura, que aún posee un papel consolidante en la ciudad que vivimos cotidianamente. Pero su elección como testimonio no debe obstaculizar su transformación con vistas al futuro. Algunas transformaciones propuestas, como la de la cúpula–faro del Bicentenario, condensan esta posición: debe comprenderse, desde la visión inmediata del conjunto, que el edificio ha sido intervenido; que su memoria implica una selección; que el pasado no regresa, sino que se recrea.

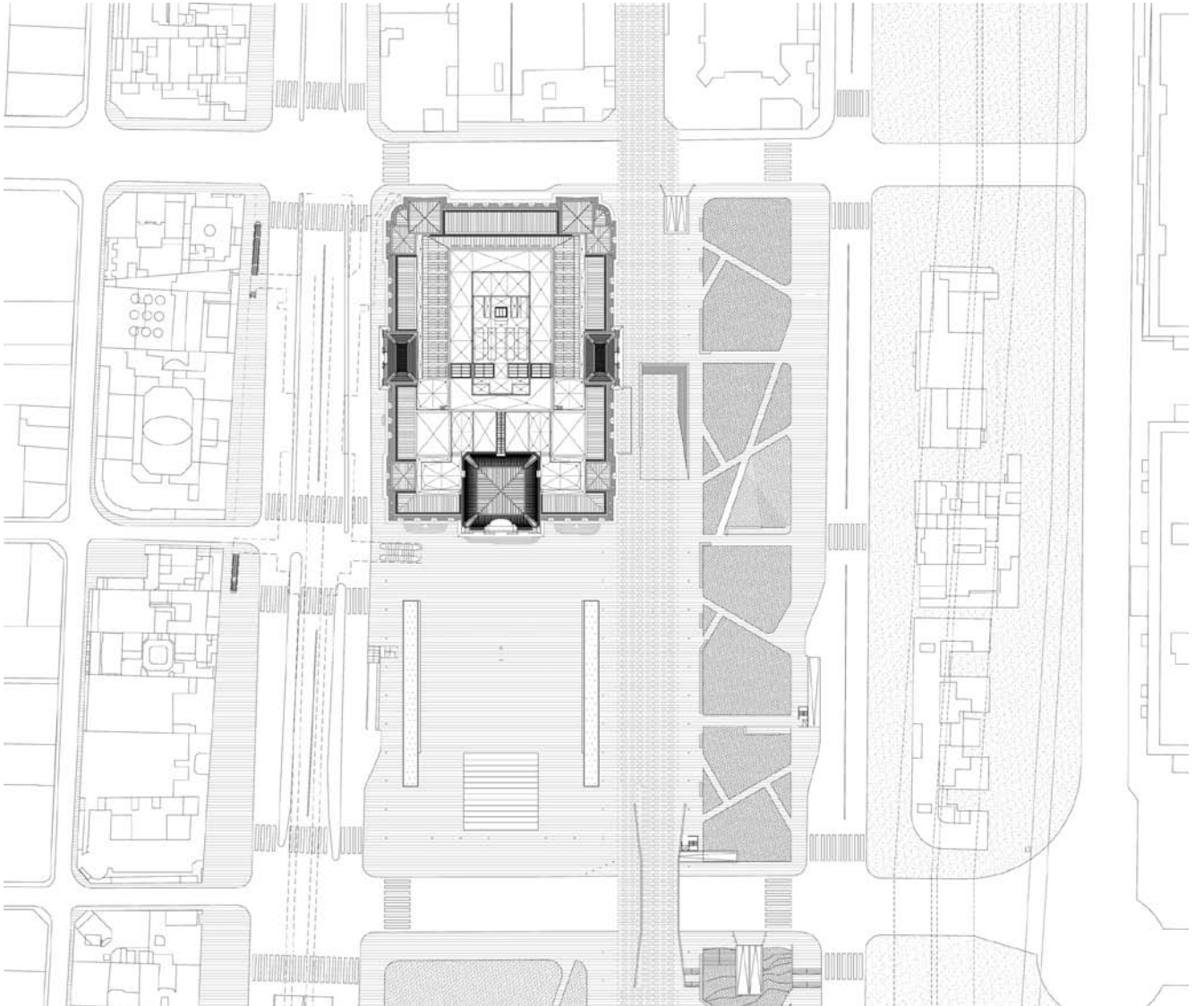
El acento del proyecto está puesto en su carácter de *arquitectura-ciudad*. Esto significa que el carácter público del edificio no se detiene en la fachada o en el *foyer* de entrada; la vida urbana lo

atraviesa desde las plantas inferiores hasta la terraza mirador. La decisión implica una continuidad con los espacios abiertos inmediatos, que fueron tratados en el mismo espíritu de sociabilidad democrática que el parque representó en los dos últimos siglos. Implica también cambios importantes en el interior del edificio, aún en la parte que se restaura rigurosamente, en la medida en que las actividades originales se han desvanecido. Las nuevas funciones, que responden a los criterios amplios de lo que significan *arte* y *cultura*, no sólo determinan las formas espaciales, sino también la experiencia que de ellas se tiene. Porque la arquitectura no sólo se contempla sino que se usa, completa su sentido con las acciones, acontecimientos, actividades que la gente protagoniza. Así, tanto en el proyecto edilicio como en el proyecto urbano, es la vida de la ciudad la que se pretende potenciar.

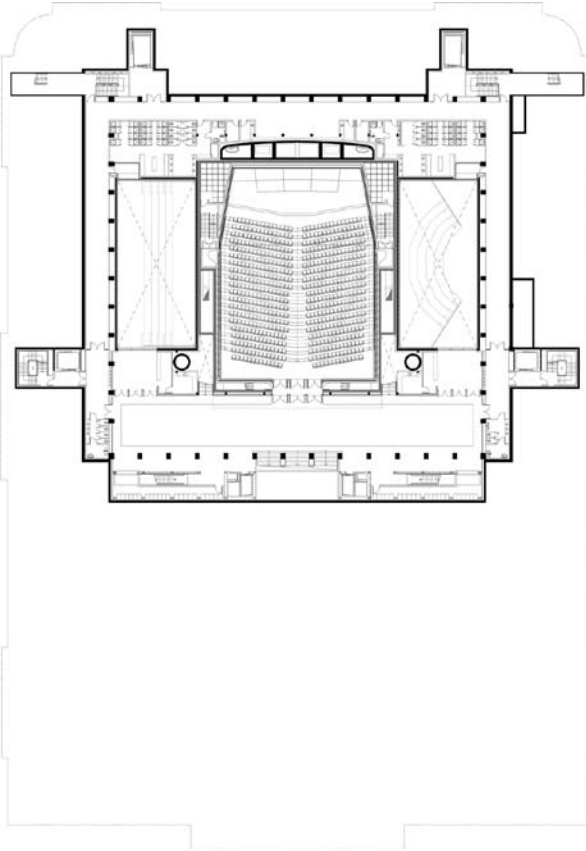
Sin duda, en el caso de construirse, el centro Cultural del Bicentenario ocasionará múltiples debates –la oportunidad económica; las interpretaciones políticas; las opciones patrimoniales. Pero precisamente el debate social era lo que se buscaba realzar en la oportunidad del Bicentenario –la revisión social de valores y normas, el cuestionamiento de los tópicos, el ejercicio de la reflexión. El debate colectivo formó parte de este proceso, aún con sus debilidades, compromisos, y límites objetivos –muchas cuestiones técnicas no son objeto de opinión; y las determinaciones económicas, que pesarán decididamente en la construcción del edificio, colocarán también opciones férreas. El mismo trámite de las decisiones públicas, aun con más de dos décadas de democracia, resulta un camino plagado de obstáculos, imprecisiones y oscuridades.

Pero el proyecto de arquitectura se sostiene en la capacidad humana de pensar, comunicarse y discutir, en función de un objetivo común. Representa, en gran medida, la perspectiva social con que pueden interpretarse todos los objetos de artes y letras, que exceden la pura necesidad para adentrarse en el campo de los bienes simbólicos. Como dijo Hannah Arendt, ellos resultan los más significativos productos del trabajo humano, ya que cuentan la historia de esa actuación conjunta en la que nos reconocemos; conjuran los límites de nuestras vidas individuales; amplían nuestra visión –reducida a núcleos familiares– para enfrentarla con la del *otro*; establecen una relación con los ausentes y con los que vendrán –y de todo esto obtenemos placer, porque no supone obligación sino libertad. De esta materia está hecho, en fin, el espacio público en su múltiples dimensiones; de esta materia está hecha la arquitectura de la ciudad.

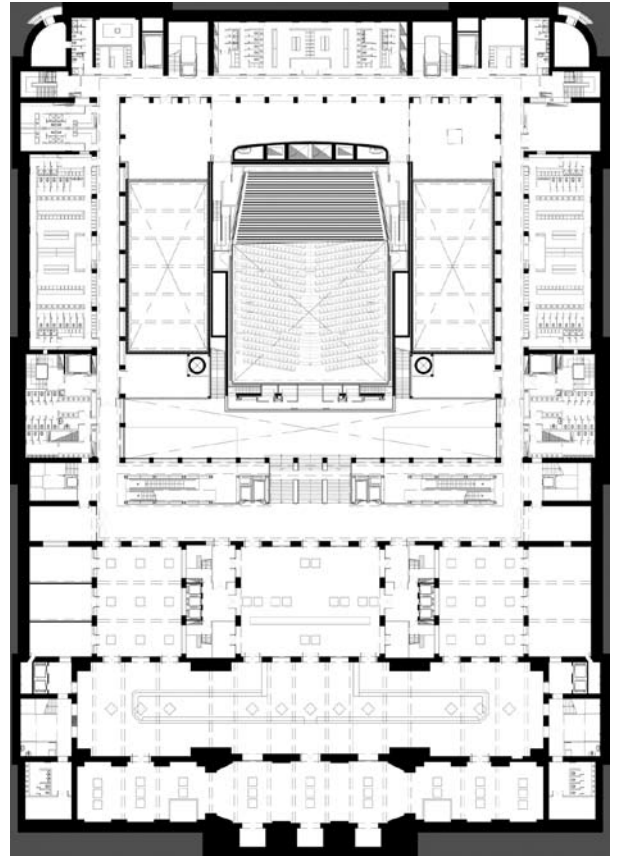
PLANOS



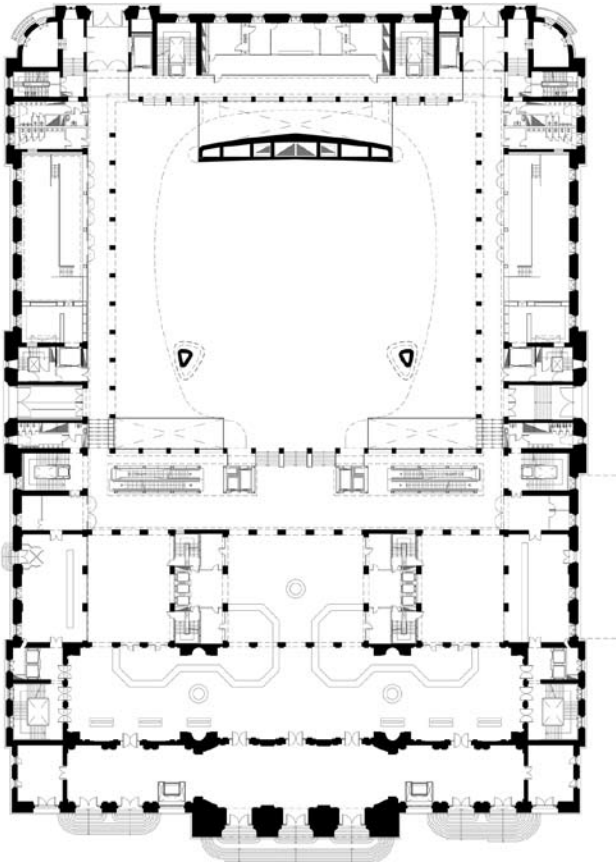
Planta de techos y propuesta para el entorno inmediato.



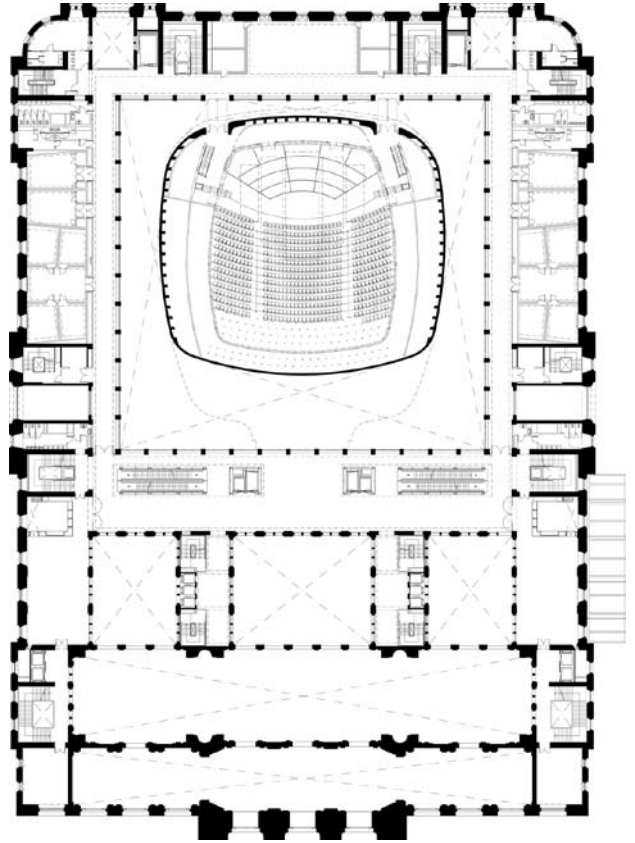
Planta 2º subsuelo



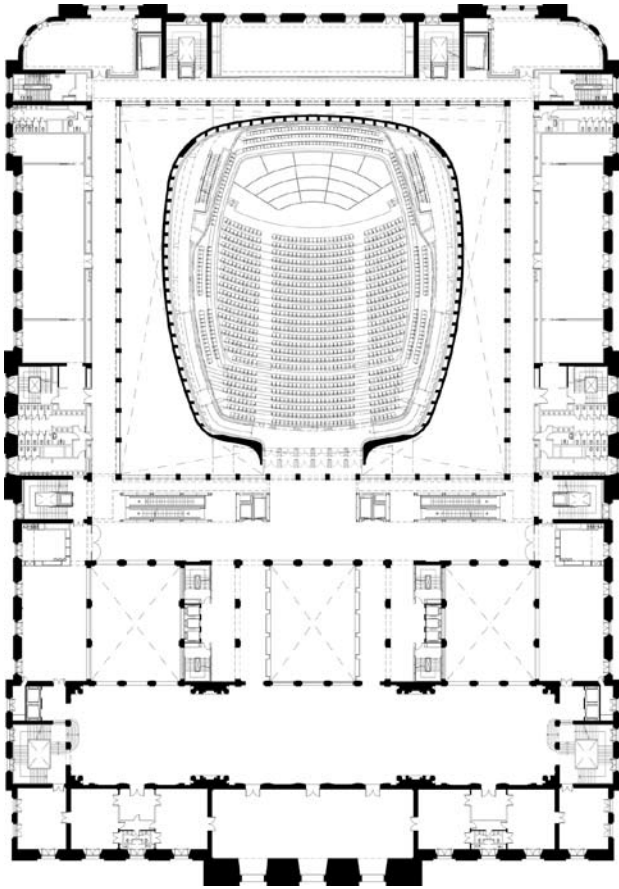
Planta 1º subsuelo



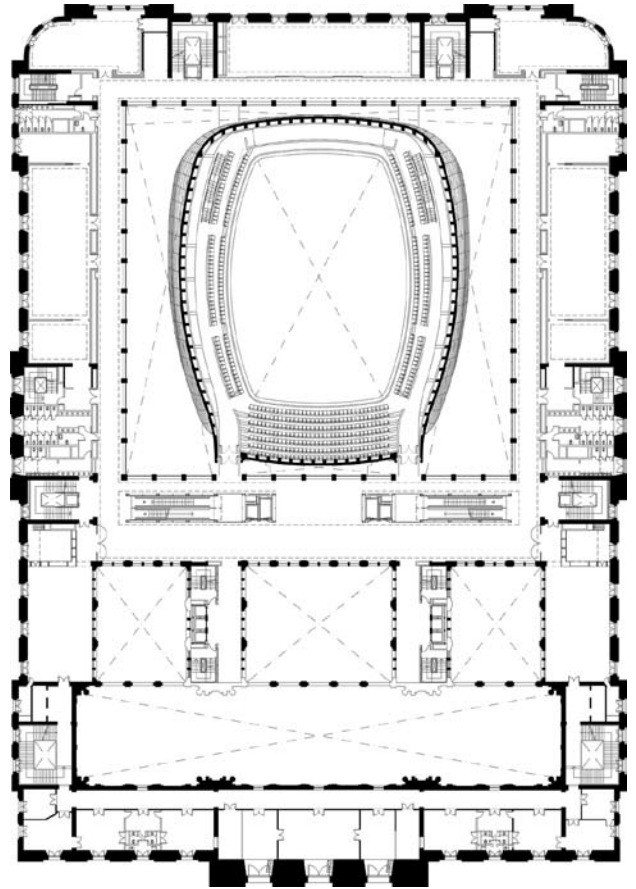
Planta baja



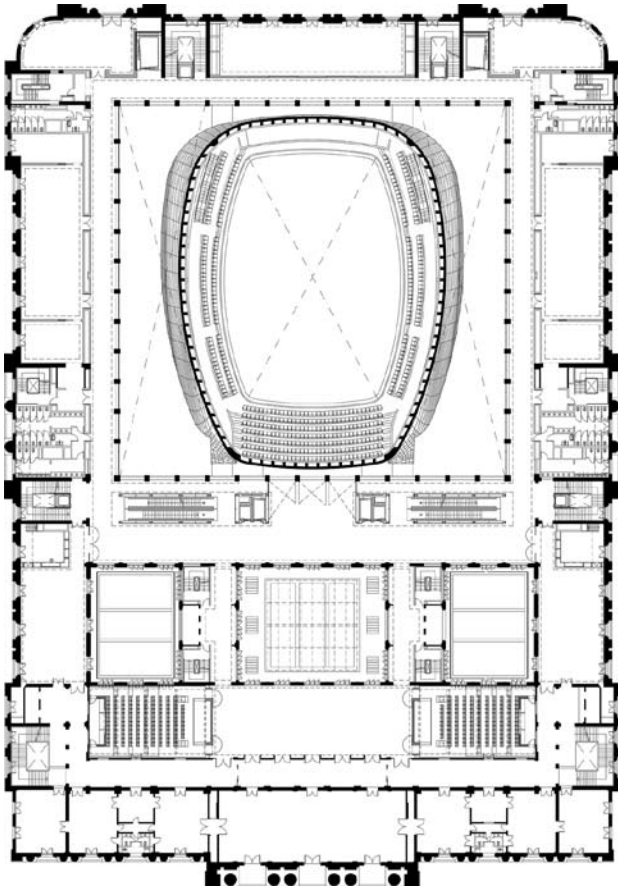
Planta 1er piso



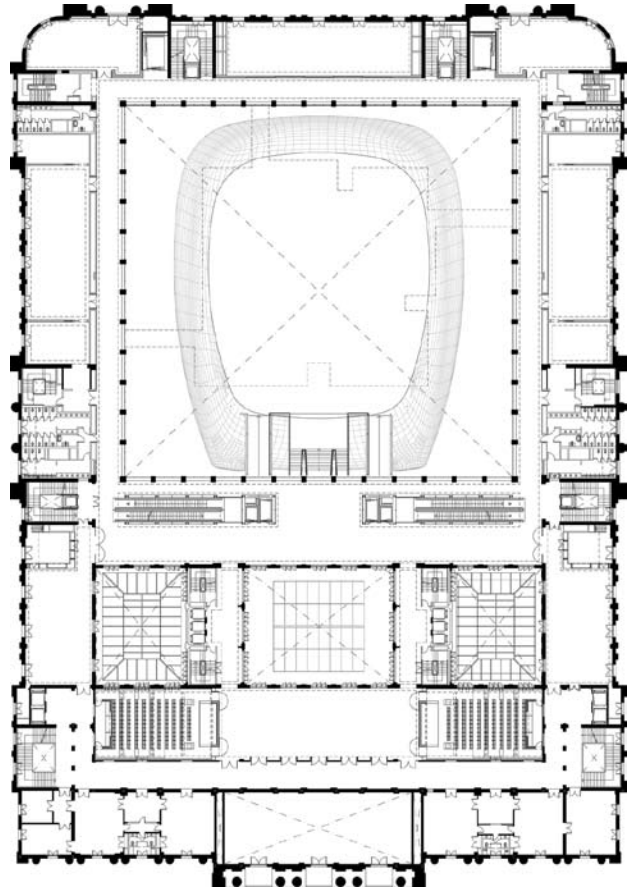
Planta 2º piso



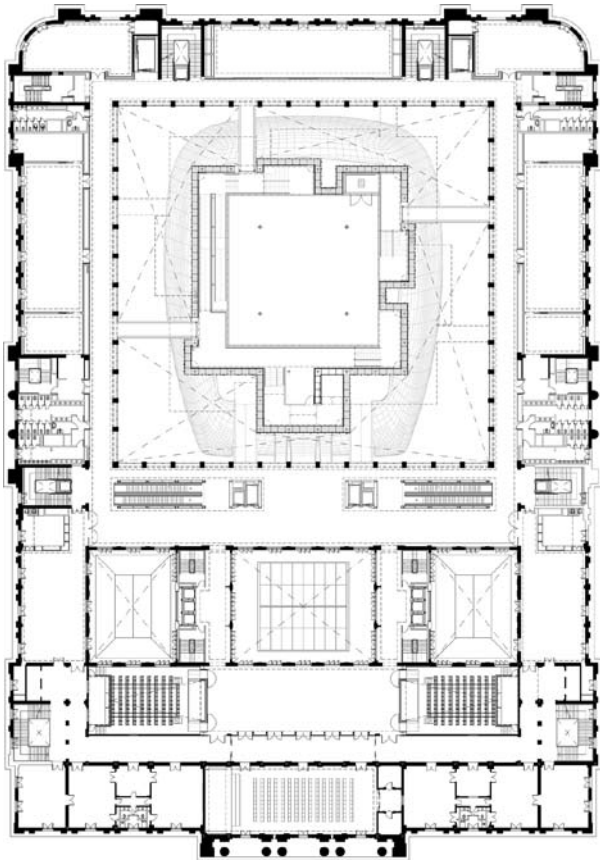
Planta 3º piso



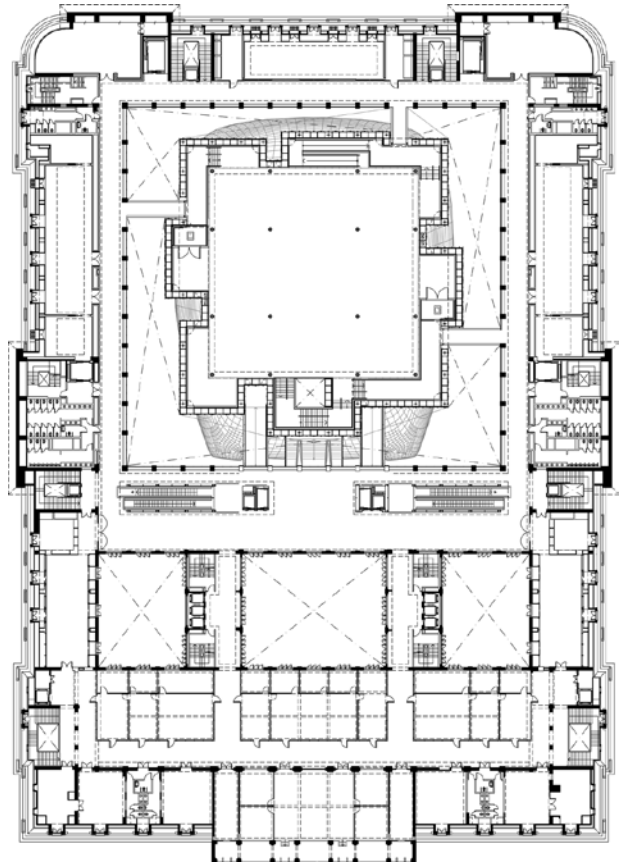
Planta 4º piso



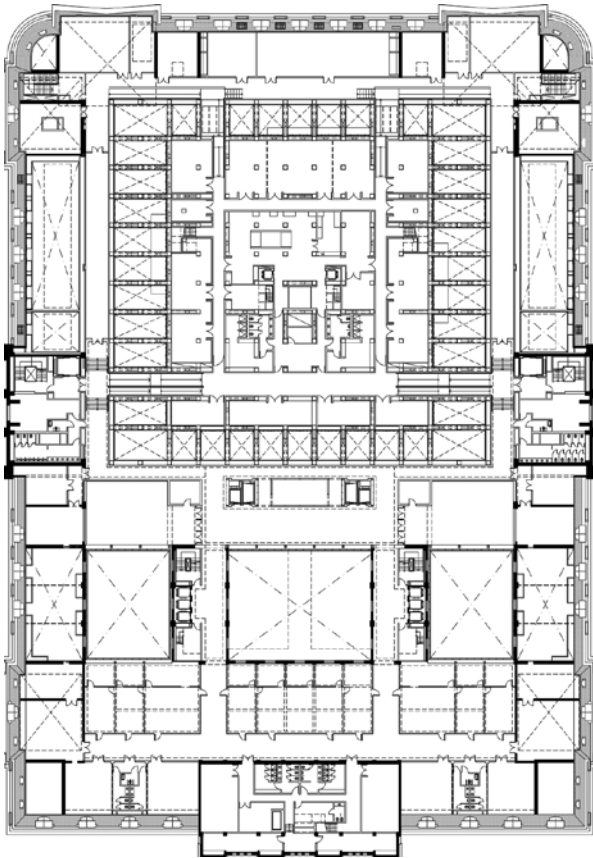
Planta 5º piso



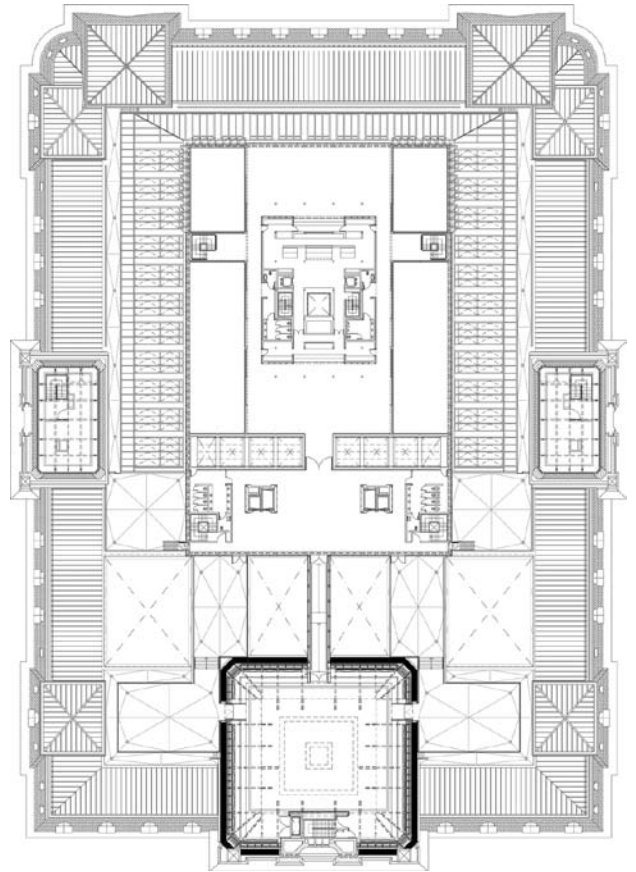
Planta 6º piso



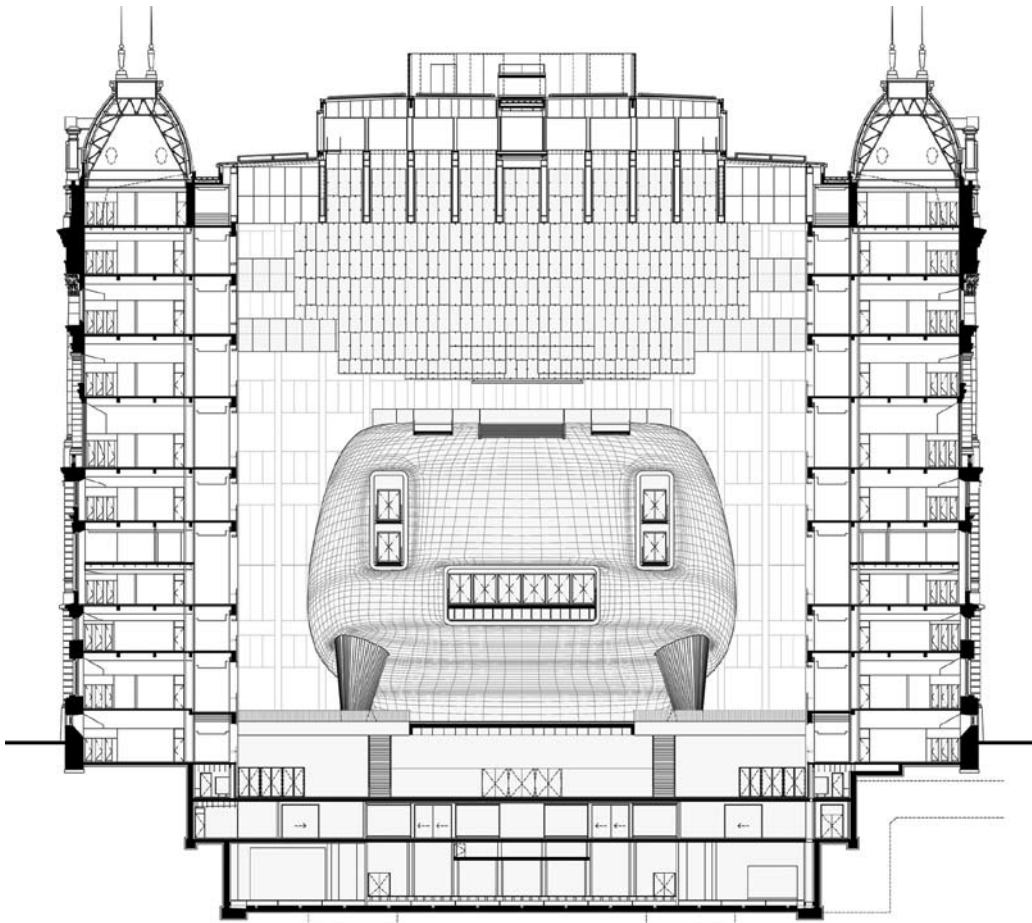
Planta 7º piso



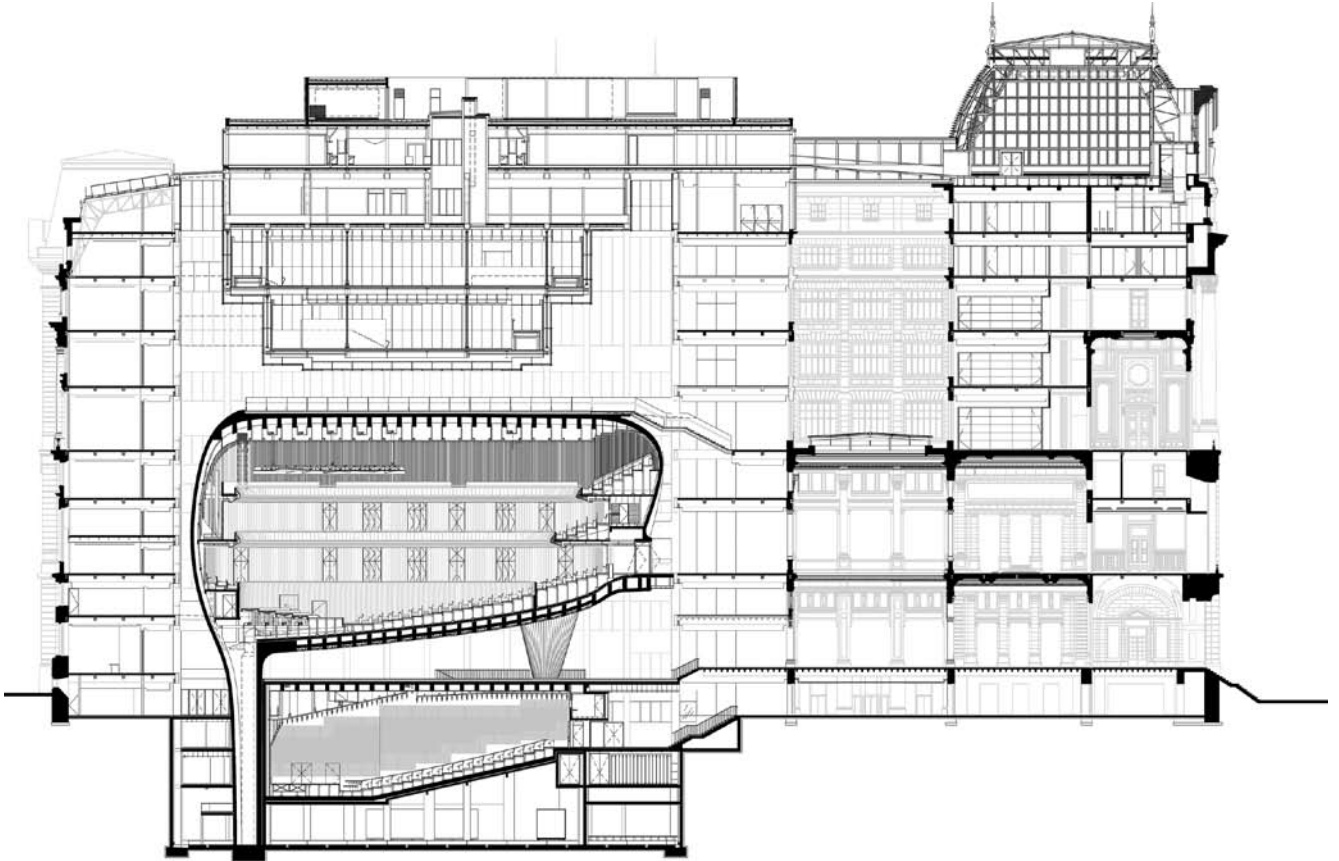
Planta 8º piso



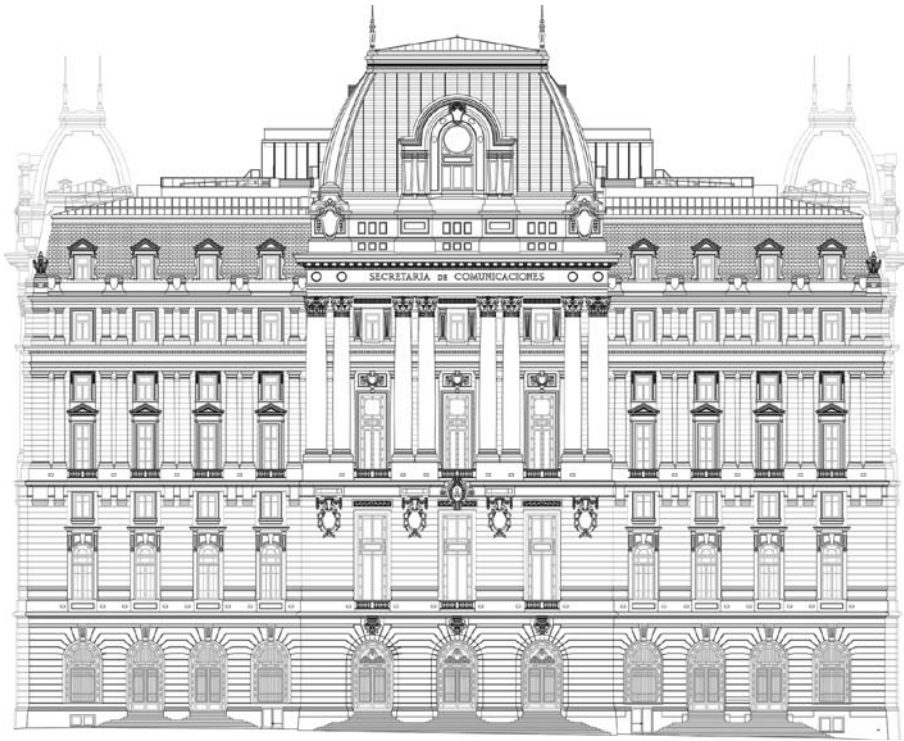
Planta 9º piso



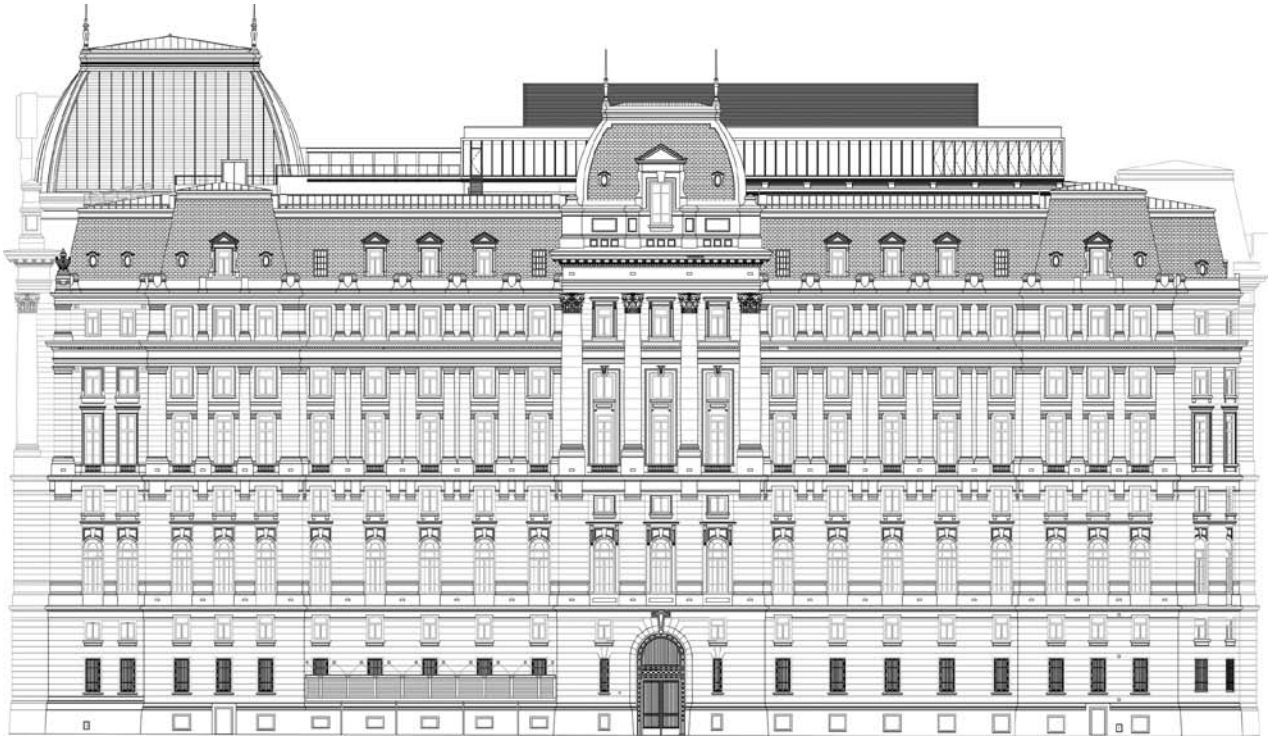
Corte transversal



Corte longitudinal



Fachada calle Sarmiento



Fachada calle Bouchard

ENGLISH ABSTRACT

CENTRO CULTURAL DEL BICENTENARIO CONVERSION AND REFURBISHMENT OF THE ANCIENT POST AND TELECOMMUNICATIONS PALACE & IDEAS FOR ITS SURROUNDING AREA

Placed in the political and cultural center of Buenos Aires, Argentina, the former Post and Telecommunications Palace, a highly valued heritage and historical building will be transformed into the “Centro Cultural del Bicentenario”. First prize in an international competition, this project mixes avant-garde architectural programs with meticulous restoration work.

Concert halls, exhibitions rooms, auditoriums, the “Centro Cultural del Bicentenario” with more than 100 thousand square meters of surface will become one of the biggest cultural centers worldwide.

Context

The Post and Telecommunications Palace was originally designed to host the Argentinian Central Post Office, by French architect Norbert Maillart. The construction began in 1889 in the area limited by Leandro N. Alem and Corrientes Avenues, and Bouchard and Sarmiento Streets, downtown Buenos Aires. After numerous interruptions, the building was finally opened in 1928.

In 1997 the building was listed as a National Historic Monument, due to its architectural excellence, its historic importance and the valuable heritage inside.

The development of new communication tools during the 20th century affected traditional postal traffic. As a result, the building is nowadays inappropriate and oversized for present requirements. In this context, the Argentinian government decides the conversion of this

building into an international cultural center and symphony hall, providing new life to the building.

International proposals competition

The competition to convert and refurbish the old Post and Telecommunications Palace has been organised by the Argentinian Ministry of Federal Planning, Public Investments and Services together with the National Secretary of Culture and the Central Architects Society. Forty international proposals were submitted.

The president of the Jury was architect Ramón Sanabria Boix, from Barcelona.

The winner of the competition was the team formed by Argentinian architects Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, Daniel Becker, Claudio Ferrari and Florencia Schnack. This team is in charge of developing the final project.

Project Description

Ideas for the urban surroundings

The building area is connected with the most important political and civic center of the city and the country, “Plaza de Mayo” (May square) opposite Casa Rosada, seat of the office of the President. The area also limits with Corrientes avenue, whose traditional and popular character is to be recovered, and the recently refurbished dock area of Puerto Madero. Many public and private buildings with a high historic importance related to the entertainment, culture, business, education and research make this area particularly attractive for national and international tourists. The diversity of these elements, today scattered around the area could boost this sector if the character of their urban environment is designed as this proposal suggests. By reinforcing its

cultural dimension, the new “Centro Cultural del Bicentenario” will play a main role in bringing new life to the area.

The project suggests a reorganization in order to end with the present fragmentation of this sector. Firstly, a basic structure consists in imagining a new perpendicular line to the traditional one formed by the Parliament, Avenida de Mayo (May Avenue) and Casa Rosada (Seat of the President). This new line, which links the area concerned in the competition, will become the new *Bicentenary Park*. The center of the line is crossed by the civic and institutional line previously mentioned (Government Seat, May Avenue, House of Parliament) and two squares mark the south and north limits.

The proposal suggests a new design of circulation and movement system that discourages the using of individual automobile in the city center and facilitates a general organization of the public transport system.

The *Bicentenary Park* is a public promenade that unifies the existent green spaces with the new proposed gardens and the *Arts Square*, shaping a civic space of long sights and recreational areas. This park plays a regenerative part as a green oasis for the city center and plays a social part in reinventing the social fabric of the city.

Conversion and refurbishment of the former Post and Telecommunications Palace

Placed between the historic center and next to the recently converted dock district of Puerto Madero, the Post and Telecommunications Palace stands in one of the most emblematic areas, downtown Buenos Aires. This project intends to use the new Cultural Center as a central piece to transform the area into a cultural-oriented hub.

The ground floor is a wide open space.

Functioning as a sort of “cultural corridor”, this opening will make the building become a vibrant, permeable, full-of-life space. An organized system of public squares, in different levels, links the new cultural programs with the most significant areas of the historic building.

The project involves mainly two types of

operations: the restoration of the historic building, listed as a National Historic Monument that will produce a contrast with the contemporary architectural programs. The facades and the noble areas inside the building are entirely refurbished whereas the industrial area is partially emptied to house the new architectural programs.

Following a logic of analog objects, the new space will be defined by three singular elements. Inside this empty space that will be produced in the industrial part of the building, a “cage” of metal columns will generate a new facade, a transition between the past and the present. Playing with the comparison of the big candelabras hanging on big concert halls and theatres, the big exhibition rooms will be hosted in the contemporary “chandelier”. The Symphony Hall is contained in a particular object that occupies a central place in this composition : the “blue whale”.

The recovering of the main dome of the Palace transforms a residual room in one of the most emblematic points of the “Centro Cultural del Bicentenario”. Besides serving for cultural activities, this new place will become a symbol of national civic space.

Centro Cultural del Bicentenario (Bicentenary cultural centre)

Refurbishment and conversion of former Post and Telecommunication Palace and ideas for its surrounding area.

Buenos Aires, Argentina.

First prize, international competition, 2006. Project in progress.

Senior partners: Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, Daniel Becker, Claudio Ferrari, Florencia Schnack

Program: Cultural center. Symphony hall, chamber music theatre, museum, multi-function rooms, movie theatres, areas for cultural equipment.

Site area: 110,000 m².

Competition jury: architects Ramón Sanabria Boix (president), Carlos Berdichevsky, Javier Fernández Castro, Mederico Faivre, María Teresa Egozcue, Edgardo Minond, Mario Linder and José Ignacio Miguens.

Autores	Concurso	Staff Proyecto	Asesores
<p>Enrique Bares Federico Bares Nicolás Bares Daniel Becker Claudio Ferrari Florescia Schnack</p>	<p>COLABORADORES CONCURSO Fernando Belazaras, Santiago Castorina, Andrés Francesconi, Lizet Jo Blenke, Marco Macrelli, Pedro Peña y Lillo, Socorro Sánchez Janeiro, Pablo Dal Pra, Pablo Martín Avincetto, Martín Barreneche, Leandro Carneval Bazan, Juan Ignacio Derrasaga, Mireya Guardiola Minguez, Facundo López, Fermín Pereyro, Lila Scalise, Guillermo Tiscornia.</p> <p>CONSULTORES CONCURSO Graciela Silvestri (Teoría), Fernando Gandolfi, Eduardo Gentile (Patrimonio y Preservación), Jaime Lande y Asoc. (Ingeniería Estructural), Julio Blasco Diez (Ingeniería Termomecánica), Rafael Sánchez Quintana (Ingeniería Acústica), Roberto Pap (Sistemas Verticales)</p>	<p>MANAGER GENERAL ing. Pedro Miguel Martin</p> <p>PROJECT MANAGER arq. Federico García Zúñiga</p> <p>CAD MANAGER arq. Gustavo Bennun</p> <p>COORDINACIÓN arq. Uriel Jáuregui, arq. Carlos Ucar</p> <p>PROYECTISTAS SENIOR arq. Alejandro Casas, arq. Sergio Cavalli, arq. Raúl Liberotti, arq. Inés Loviscek, arq. Darío Tigalo</p> <p>arq. Mauricio Aguirre, arq. Fernando Belazaras, arq. Marco Macrelli, arq. Nicolás Pinto da Mota</p> <p>ARQUITECTURA arq. María del Pilar Boland, arq. Luciana Ferro, arq. María Ibarlucía, arq. Carolina Marchesi Matteazzi,</p>	<p>arq. Pedro Peña y Lilio, arq. Flavia Racconto, Martín Barreneche, Estanislao Guitiérrez Arranz, Facundo López, Fermín Pereyro, Lila Scalise</p> <p>MAQUETAS Jorge Aguilar, Matías Cajarabilla, Federico Martín, Juan Sebastián Rivero Soriano, So Young Kuon</p> <p>3D Pablo Dal Pra, Juan Ignacio Derrasaga</p> <p>SISTEMAS Juan Jáuregui</p> <p>PRENSA Y COMUNICACIÓN Lucas Antich</p> <p>ADMINISTRACIÓN lic. Guillermina Stazzone, lic. Luján Hours, lic. Laura Becker, Agustina Stazzone, Lorena De Luca, Pablo Milman</p> <p>URBANISMO Margarita Charrière TEORÍA Graciela Silvestri ESTRUCTURAS Jaime Lande & asoc. INSTALACIONES TERMOMECAÑICAS ing. Julio Blasco Diez INSTALACIONES ELÉCTRICAS Y REDES DÉBILES ing. Ricardo Marcó ACÚSTICA ing. Rafael Sánchez Quintana, ing. Gustavo Basso ILUMINACIÓN Estudio Diz CIRCULACIONES VERTICALES Roberto Pap PRESERVACIÓN Gandolfi, Gentile, Ottavianelli arquitectos SEÑALÉTICA estudio García Balza SANITARIAS estudio Labonia & Asociados arquitectos CÓMPUTOS, PRESUPUESTO Y PLIEGOS Luis María Grau CARPINTERÍAS Estudio Gigli CONTABILIDAD Estudio Schinca, Rabbordi & asoc. ASESOR LEGAL Dr. Mario Blanco CÓDIGOS arq. José Raúl Agüero</p>





TEXTO

Graciela Silvestri

FOTOGRAFÍAS

Facundo de Zuviría

excepto:

Fotos históricas: Museo Postal y Telegráfico, digitalizadas por el CeDIAP.

Foto Salón de los Escudos (pág. 67), foto pág. 46 y foto pág. 52: Federico García Zúñiga.

Foto Centro Pompidou: © Photos Philippe Migeat, Georges Méguerditchian, Centre Pompidou.

Foto Tate Modern: Tate Photography.

Foto Centro de Arte Reina Sofía: Joaquín Cortés.

Fotos pp. 34, 65 y 70: archivo Proyecto CCB.

DISEÑO

Estudio Lo Bianco

AGRADECIMIENTOS

Museo Postal y Telegráfico

Museo de Telecomunicaciones

Sr. Omar Carulias

Sr. Angel Barbese

Sr. Alejandro Moguilevsky

Estudio Luis Ibarlucía & Asoc.

Estudio Vicario-Meoz

© 2007 Proyecto CCB

Impreso en Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida de ningún modo ni por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo medios de almacenamiento y de recuperación de datos, sin autorización previa del editor.

Impreso en Art Press s.a., diciembre de 2007.

Silvestri, Graciela

Proyecto Centro Cultural del Bicentenario : memorias, ideas, futuro / Graciela Silvestri ; coordinado por Lucas Antich ; dirigido por Daniel Becker y Nicolás Bares. - 1a ed. - Buenos Aires : Proyecto CCB, 2007. 96 p. ; 23x21 cm.

ISBN 978-987-24080-0-8

1. Arquitectura. I. Antich, Lucas, coord. II. Becker, Daniel, dir. III. Bares, Nicolás, dir. IV. Título

CDD 720

Fecha de catalogación: 19/11/2007



