

## Un mundial a colores: arqueología de un predio

### A colourful World Cup: archeology of a site

Mariana Santángelo  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

#### Abstract

The “Buenos Aires Production Center” (later Argentina Televisora Color) was built between 1977 and 1978 in the northern area of Buenos Aires federal district. The building was commissioned by the military government in the context of the infrastructural works carried out for the 1978 World Cup. Both design and construction were awarded to previously selected architectural firms and contractors without the legitimation of public competitions or biddings. The building –designed by M/SG/S/S/V– has been long regarded by both architectural and urban historians as one of most remarkable of the period. However, little has been said about the necessary connections between this particular project and the dictatorial regime which commissioned it. It is only by questioning the limits of architecture as a discipline that a relationship between built form and political context can be established. While this relationship will be the focus of the present article, it should be researched bearing in mind that no built form can be seen as a direct expression of any given set of political ideas. Therefore, we will attempt to carry out this research as an archeology of the site chosen for the construction of the building, in the belief that this will represent an opportunity to discover the hidden ties that link such building with the particular political context of the military dictatorship.

ATC - public television - dictatorship - built-environment - site construction

#### Resumen

El Centro de Producción Buenos Aires (futuro Argentina Televisora Color) fue construido entre 1977 y 1978 en la zona norte de la ciudad por un encargo directo del gobierno militar en el marco de las obras de infraestructura realizadas en todo el país para el Mundial de Fútbol de junio de 1978. A menudo, la obra –proyectada por el estudio de arquitectura M/SG/S/S/V– es señalada por las disciplinas del habitar como uno de los mejores y más inspirados ejemplos de la arquitectura del período. Sin embargo, a pesar de esta presencia constante en los relatos de la época, poco se ha dicho sobre la relación entre ese proyecto y las inflexiones propias del régimen dictatorial que fue su comitente. Encontrar las mediaciones para vincular esta forma construida con los avatares políticos de aquellos años, que perforen en cierta medida la figura de la autonomía disciplinar de la arquitectura y que eviten de igual modo la rápida identificación de una expresividad ideológica en su diseño, es objetivo de este trabajo. Para ello abordaremos una arqueología del predio elegido para su construcción, convencidos de que allí se esconde una de estas posibles articulaciones entre entorno construido y política.

ATC - dictadura - entorno construido - emplazamiento

Egresada de la carrera de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Investigador HITEPAC/FAU/UNLP

I

El 19 de mayo de 1978 a las 19.30 de la tarde el presidente de facto Jorge Rafael Videla dejó inaugurado el Centro de Producción a colores Buenos Aires. El edificio pertenecía a la recientemente creada empresa estatal Argentina 78 Televisora (A 78 TV), encargada de generar las imágenes de televisión a color de los partidos del campeonato Mundial de Fútbol. Lo acompañaban en aquel acto el presidente de la televisora, coronel (R) Eduardo Barbieri, y el titular de la Secretaría de Información Pública, Rubén Franco.<sup>1</sup>

El Centro de Producción Buenos Aires (fig. 1 y 2) había sido levantado en el predio limitado



Fig. 1. El edificio del Centro de Producción Buenos Aires en construcción (1977, noviembre-diciembre. Revista Construcciones, 268)

por la avenida Figueroa Alcorta, las calles Tagle y Austria y las vías del ferrocarril Mitre. No se llamaba Argentina Televisora Color, ni aún Canal 7.<sup>2</sup> Su construcción fue veloz, en sólo 18 meses, entre 1977 y 1978, con un comitente apremiado por la televisación a color del encuentro futbolístico que se realizaría en nuestro país en junio de 1978 y que la Junta Militar pretendía utilizar para mejorar su imagen ante la supuesta campaña antiargentina que se estaba desarrollando en el exterior. Se trataba, en realidad, de las denuncias sobre las violaciones a los derechos humanos que habían comenzado a circular cada vez con mayor fuerza y que obligaban al gobierno militar a una respuesta defensiva, a acciones de propaganda que mostraran al país pacificado y en armonía.



Fig. 2. Vista aérea del Centro de Producción Buenos Aires y su entorno (1978. Summa, 127)

Se había decidido que Argentina fuera sede del XI Campeonato más de una década antes, el 6 de julio de 1966, durante el Congreso de la FIFA en Londres en el marco de la presidencia de facto de Onganía. Muy pocos creían que Argentina fuese capaz de llevarlo a cabo, y muchos otros consideraban que no era una prioridad nacional. Pero en 1971 Lanusse ratifica ante el organismo internacional la decisión argentina, y recién durante el tercer gobierno peronista y bajo la égida del oscuro Ministerio de Bienestar Social presidido por José López Rega se comienzan las obras concretas para el encuentro. A fines de 1973 se toma juramento al frente de la Comisión Pro-Mundial<sup>3</sup> al escribano José Mitjans, (...) *un directivo menor de Boca Juniors vinculado al sindicalismo ortodoxo y la industria del espectáculo* (Vitagliano y Gilbert, 1998, p.14). Y a pesar de que el mensuario inglés *World Soccer* se pregunta *cómo los argentinos piensan organizar el campeonato en medio del caos económico, los secuestros y la actividad guerrillera*, en aquel momento se licitan obras como las de los estadios de Mendoza y Mar del Plata<sup>4</sup> y se discuten las primeras imágenes institucionales del Campeonato.<sup>5</sup>

La FIFA sería una interesada permanente en la consecución del Mundial y también ella se encargaría de desmentir los problemas u obstáculos señalados por la prensa interna y del exterior. En ese sentido, en 1975, João Havelange, su presidente, le dirá a *La Nación*:

*Las obras fueron licitadas, adjudicadas y comenzaron los trabajos en los estadios.*

*Luego, las inspecciones irán dando la palabra, pero es sólo cuestión de trabajar. ¿Violencia? Es más que lamentable, pero es algo que sacude al mundo actual y no es exclusivo de nadie (...) Lo único que pienso es que la Argentina debe trabajar y no crear fantasmas.*<sup>6</sup>

Sin embargo, en los años siguientes, las Fuerzas Armadas llegadas al poder a través del golpe de marzo de 1976 no dejarán de producir muertos y fantasmas. Y heredarán también la organización del certamen.

Desmintiendo cualquier consideración homogénea del grupo gobernante, el Mundial será objeto de la disputa interna que atravesaba a los propios militares, ante todo del enfrentamiento entre el Ejército y la Marina. Así, el almirante Emilio Massera consideró prioritario el evento y realizó todas las acciones necesarias para que un representante de la Armada terminara al mando de las decisiones ejecutivas de la organización, luego de la nunca aclarada muerte del general Actis, primer presidente del EAM<sup>7</sup> y representante del Ejército. En el marco de estas tensiones internas,<sup>8</sup> el Ente Autárquico inundó los principales diarios publicando balances y presupuestos e invocando el enorme margen de ganancia que le reportaría al país la realización del evento.<sup>9</sup> De hecho, el propio secretario de Hacienda del gobierno militar, Juan Alemann, se mostraría como un férreo opositor del gasto demandado por el Mundial en un contexto de crisis económica y, para el caso particular que nos interesa, hará de la construcción de la televisora la muestra más fehaciente del afán faraónico de sus organizadores. Como afirma Míndez (2011, p.85):

*Aunque nunca se conoció el balance final del Ente Autárquico Mundial 78 (EAM 78), el secretario de Hacienda de entonces (...) calculó en un reportaje del diario La Nación en 1983 que el Mundial no costó menos de 700 millones de dólares: 400 se fueron en la construcción de estadios, hoteles y la organización; otros 200 en los aeropuertos y en infraestructura de telecomunicaciones; y los últimos 100 en montar el coloso Centro de*

*Producción Buenos Aires, sede de Argentina 78 Televisora, una empresa nacida con la particular consideración de Sociedad Anónima del Estado.*<sup>10</sup>

La televisora no resultaba una obra cualquiera, sino un artefacto central en el dispositivo de propaganda y producción de consenso que el régimen militar montó alrededor del Mundial.<sup>11</sup> Explícitamente lo reconoce el vicepresidente de A78TV,<sup>12</sup> coronel Fernando Diego, a una revista brasileña: *Es el desafío que nos faltaba. (...) Alineando objetivos económicos e políticos, no olvidamos el aspecto de exportación no tradicional que ello significa. No sólo por la obtención de divisas sino también por la difusión en el exterior de todas las cosas grandes que tiene Argentina.*<sup>13</sup> La nota, que afirmaba que Argentina, junto con las imágenes de la copa del Mundo, estaría exportando la mejor imagen del país, i.e., un país unificado y pacífico, pletórico de *multitudes limpias*,<sup>14</sup> era acompañada por la foto de un satélite y la maqueta del Centro de Producción Buenos Aires que se estaba terminando de construir.

El EAM incluía a la televisora dentro de un relato que hacía hincapié en la buena imagen argentina en el mundo, llamada a contrarrestar las *falsedades* que venían circulando sobre la realidad interna. "La oportunidad de que nos conozcan mejor"<sup>15</sup> era el título de un aviso oficial que ocupaba dos páginas centrales del diario *La Nación*, y agregaba: *la tele es también un símbolo de "nuestra época",*<sup>16</sup> en referencia a la construcción del Centro. Por su parte, Lacoste afirmaba que el (...) *gran rédito del Mundial está en poner al país en una pantalla de televisión con dos mil millones de espectadores y la permanencia de nuestro país en los diarios de todo el mundo.*<sup>17</sup> El secretario de Información Pública, a su turno, establecerá una clara contraposición entre (...) *las ondas que surcarán el éter mostrando al mundo las coloridas (...) imágenes de nuestra patria, portadoras de nuestros mensajes de paz, amor y justicia, y la falacia que propala la subversión internacional, que intenta imponer sus negros designios, sus ocultas intenciones*

de modificar nuestro modo de vida.<sup>18</sup> Lo cierto es que desde el edificio de Alcorta y Tagle, durante 25 días, Argentina transmitió por primera vez hacia el exterior una imagen a colores. La transmisión hacia todo el país siguió siendo en un estricto blanco y negro.<sup>19</sup>

## II

Una vez establecido el marco más general en el que la televisora fue construida, nos interesa avanzar ahora sobre las razones del interés de abordar la obra en términos materiales. Es decir, ¿por qué resultaría relevante analizar el edificio de Alcorta y Tagle, proyectado por el estudio de los arquitectos Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly? ¿Por qué detenernos en esa escena inaugural en la que la cabeza de la Junta Militar más cruenta de nuestro país pone oficialmente en funcionamiento la planta de la televisora? Lo cierto es que la construcción de la televisora en plena dictadura, por los modos en que fue llevada a cabo y por las prácticas y coyunturas en las que se insertó, resulta una nueva oportunidad para tematizar aspectos importantes del vínculo entre arquitectura y política.

Sin embargo, es preciso hacer aquí una serie de observaciones sobre los prejuicios que aparecen para pensar esta relación.<sup>20</sup> Entre los locales, autores como Silvestri (2002) y Liernur (2001) han mostrado la ambigüedad de los vínculos entre los procesos políticos y las formas arquitectónicas, cuestionando una correlación cerrada entre las transformaciones materiales y los ciclos políticos y/o económicos. A pesar de ello, para muchos sigue resultando tentador intentar buscar una estética arquitectónica que identifique las acciones políticas de la última dictadura militar, pensando a menudo en lo sucedido con la obra pública de la Italia fascista o, claro, con los proyectos de Albert Speer para la Alemania de Hitler (Sereny, 2006). Lo que olvidan es que incluso el propio fascismo resulta paradigmático en el sentido inverso, pues ha sido demostrado que dentro de aquel régimen las preferencias arquitectónicas se inscribieron en un muy amplio marco de opciones: del

neoclásico al modernismo más avanzado de la vanguardia italiana.<sup>21</sup> Quizás a raíz de ello, como bien señala Diane Ghirardo (1980), la historiografía oscila entre eludir el compromiso formal y directo de muchos arquitectos con gobiernos autoritarios o totalitarios y rehusarse directamente a tratar esa relación para dedicarse a estudiar los edificios como fenómenos puramente estilísticos. Así, la pregunta por una arquitectura *propia* de la dictadura se encuentra con las mismas dificultades: por un lado, la extensión del inventario estilístico utilizado por el gobierno en sus obras y proyectos construidos (entre los que puede señalarse el modernismo tecnológico o en clave ingenieril elegido por el intendente de la ciudad de Buenos Aires o los gestos posmodernos de las numerosas intervenciones de Miguel Ángel Roca en la ciudad de Córdoba)<sup>22</sup> no permite que pueda afirmarse sin reparos la existencia de una "arquitectura dictatorial" que dé cuenta de un sistema monolítico y coherente de ideas sobre el entorno construido (Silvestri y Gorelik, 2005). Pero, por otro lado, la confirmación de una relación compleja entre políticas estatales y estéticas arquitectónicas a menudo llevó a la historiografía local a dejar de lado ese vínculo para considerar las obras desde una perspectiva completamente autónoma. Así, la arquitectura de aquellos años ha sido frecuentemente vista como una estación particular en la producción de algunos grandes estudios arquitectónicos, sin inscribirla en ningún marco histórico o político y mucho menos señalando una relación con los ciclos capitalistas locales o analizando la relación con el mercado de trabajo, con los financiamientos que las hicieron posibles, con las grandes empresas constructoras del período o, incluso, con las representaciones sobre la ciudad de los actores políticos involucrados.

Como ya afirmamos, para muchos ejemplos de obras encargadas por el gobierno militar, la acción de diseño es rápidamente puesta bajo la columna de la autonomía disciplinar, en una vacilación que considera al arquitecto o bien como un puro técnico o bien como un artista

apolítico (Schwarzböck, 2009). Y aunque el arquitecto puede reconocer aquello que distingue a la arquitectura de las demás artes: cuesta mucho dinero;<sup>23</sup> supone que, en el marco de su “voluntad fáustica”, como diría Silvestri (2002), *una obra bien hecha mejora la vida de la gente, no importa quién la encargue o quién la haga*. La cuasi natural función pública de la arquitectura, que por supuesto cada arquitecto considera no sólo pública sino benéfica, exige de cualquier consideración sobre los vínculos materiales que sirvieron para su concreción.

### III

En septiembre de 1976 se comunica dónde se ubicará la planta transmisora de la televisión a colores. Se indica que es un terreno cedido por Ferrocarriles Argentinos<sup>24</sup> a la Sociedad Argentina 78 Televisora. La cesión es provisoria, con compromiso de venta para 1979. Pero ése no es un predio cualquiera. Y quizás en esa elección y en la relación establecida entre la obra de la televisora con otras intervenciones previas y aun contemporáneas de la zona pueda rastrearse algo de la verdadera valencia “política” del edificio proyectado por el estudio de Solsona.<sup>25</sup> En una crítica temprana sobre el edificio se afirma que existió (...) *una frustrada intención de localización en los predios de la ex Casa Amarilla (en una zona de Buenos Aires que, si bien central, es mucho menos calificada que la del actual emplazamiento)*.<sup>26</sup> Luego se habría decidido construir el edificio en el terreno aledaño a Barrio Parque. Numerosos textos sobre la televisora reconocen esta cualidad de la zona, *un barrio chic, una zona acomodada de la ciudad*.<sup>27</sup> Sin embargo, como reconoce Silvestri, por los requerimientos del programa (estudios televisivos que suponen un área silenciosa) el lote elegido distaba de ser ideal. Por otro lado, también existieron voces que se alzaron contra esa elección por motivos vinculados a la preservación de la continuidad del sistema de parques de la zona.<sup>28</sup> Por obras posteriores del gobierno municipal, sabemos de la existencia de otras tierras disponibles

para el encargo (por ejemplo, las Chacras de Saavedra, en el borde noroeste de la ciudad, donde el propio estudio Solsona había proyectado un conjunto de viviendas sociales para el Ministerio de Bienestar Social finalmente no construido,<sup>29</sup> y en el que se terminará levantando el Parque Municipal Sarmiento; o el terreno que luego será destinado a Interama en 1980 en la zona sur). ¿Por qué entonces allí? ¿Por qué elegir ese terreno de la zona norte? No contamos con documentos que cuenten los pormenores de la decisión oficial, pero, indudablemente, existieron razones vinculadas a la alta visibilidad que requería la obra.<sup>30</sup> Por otro lado, y ésta es una de nuestras hipótesis centrales: la construcción fue parte de un plan de *restauración modernizante* de la zona, una especie de normalización o hasta “restitución de los valores modernos” en un área que había sido disputada por otro tipo de intervenciones en años anteriores.

En continuidad con la célebre tesis de Oszlak que indica que durante la dictadura se impone una nueva jerarquía del espacio urbano, identificando, dentro de las oficinas públicas, acciones tendientes a lograr una ciudad *limpia y ordenada*,<sup>31</sup> era necesario que, de cara al Mundial, aquella zona *recuperase* sus cualidades más valiosas. Era necesario por tanto borrar huellas y presencias de un pasado demasiado cercano. Había que (...) *quitarle fealdades y las manchas propias de tantos años de vida*<sup>32</sup>, es decir, *que la ciudad luzca y no deteriore la armonía del conjunto de sus líneas*. En ese sentido, la decisión de colocar allí la televisora no debe dejar de analizarse a la luz de lo acontecido ya en mayo de 1976.

Ese mes, la avenida Figueroa Alcorta recupera “su rostro habitual”, como reza un título central del diario *La Nación*. Se refiere a la reapertura de la avenida, hasta ese momento interrumpida a la altura de la calle Libres del Sur. Hasta ese entonces un desvío llevaba el tránsito vehicular por una calle lateral de la Facultad de Derecho, seguía paralelo al Ferrocarril y desembocaba nuevamente en Alcorta a través de Tagle. Es decir, hasta mediados de 1976 los porteños se topaban en

el medio de la avenida con los restos de lo que había sido el basamento del Altar de la Patria, imaginado durante el último gobierno de Juan Domingo Perón y desarrollado, sobre todo, durante la presidencia de su viuda, Isabel Martínez de Perón. Como recordaba la crónica periodística, durante mucho tiempo una alta empalizada infranqueable cercaba la zona de obras, cubriéndolas de permanente misterio para los que pasaban por allí.

*Esta obra, cuya monumental estructura y su acabada perfeccionabilidad como expresión del arte y de la técnica constructiva, será, a no dudar, la admiración de cuantos la visiten en el futuro. Pero esta valoración quedará empequeñecida por la inmensidad de la grandeza patriótica de los preciados símbolos de argentinidad que en su momento reposarán en este Altar de la Patria.*

El 11 de noviembre de 1974 y con ese discurso Isabel Perón colocaba la piedra basal del monumento, que –según la revista *Construcción Nacional*<sup>33</sup>– (...) se levantará en la Avenida Figueroa Alcorta en su intersección con Tagle. En aquella misma ceremonia, el arzobispo de Buenos Aires, monseñor Juan Carlos Aramburu, bendecía el solar y la placa conmemorativa. (Cuatro años después y en el mismo sitio Aramburu repetiría la bendición. Pero el edificio ya no era un panteón sino un búnker televisivo.) Las dimensiones de la obra proyectada eran realmente colosales; en altura parecía superar a la todavía en construcción Biblioteca Nacional, con la cual se enfrentaba. Con grandes y alargados arcos en sus laterales el monumento se apoyaría en una plataforma que alcanzaría los vértices de los terrenos y parques linderos. Alcorta seguiría su curso por un túnel bajo el edificio (fig. 3 y 4). En su interior una cripta reuniría los restos de diversas personas ilustres de la historia argentina presididas por el sepulcro central de Eva Perón.

La revista *Las Bases*<sup>34</sup> publica en abril un artículo: Altar de la Patria: monumento sin tiempo. El altar es comparado en esas páginas con los monumentos más importantes de Europa y se justifica su construcción como símbolo de la recuperación de la unidad



Fig. 3. Maqueta con el emplazamiento del Altar de la Patria sobre la avenida Figueroa Alcorta (1974, abril. Revista *Las Bases*, 89)

nacional, que dejaba atrás una historia sembrada de oposiciones.

*Porque naturalmente, como naturalmente llegaron un día los restos del Libertador, tendrán que venir los de Eva Perón, los de Juan Manuel de Rosas.<sup>35</sup> Pero no llegarán a ser «banderas de división». Ventrán a unirse en el Altar de la Patria con quienes fueron sus adversarios o sus aliados. Que de esto se trata. Que nadie quede fuera de allí, porque el Altar es el clamor nacional de la convivencia de los hombres y mujeres de hoy.*

Y terminaba afirmando que el objetivo era emplazarlo en un lugar de alta visibilidad pública y en una zona de prestigio urbano y también cultural (se recortará majestuosamente en las estribaciones de los jardines de Palermo).<sup>36</sup> *El país habrá corrido el velo de todos sus fantasmas.*

A pesar de la insistencia puesta en el monumento como prenda de la unidad nacional y manto de piedad de las disidencias del



Fig. 4. Juan Carlos Basile, secretario de Vivienda, muestra la maqueta del Altar de la Patria a Isabel Martínez de Perón, José López Rega y Antonio Puigvert. (Fuente: AGN)

pasado,<sup>37</sup> es interesante rescatar las discusiones parlamentarias que se dieron alrededor de la construcción. En una Cámara de Diputados con mayoría oficialista, no todos las voces se mostraron a favor. La posición del FREJULI fue mayoritariamente positiva respecto de la obra. Pero los partidos de oposición marcaron una serie de cuestiones, entre las que se incluyó una filiación, en clave negativa, del Altar con el Valle de los caídos construido por Franco en Guadarrama, y la idea de que los monumentos están pasados de moda.<sup>38</sup> Sin embargo, la posición quizás más sugestiva en aquel debate provino del propio FREJULI. A su turno, el diputado Ortega Peña<sup>39</sup> señaló su desacuerdo en relación con el gasto hecho en una obra urbana para Buenos Aires, recordando necesidades más urgentes en otras zonas del país:

*Señor presidente: podríamos referirnos al costo de este Altar de la Patria y sostener que hay lugares como el de Yunchal, del ingenio Ledesma, o villas en Buenos Aires, que tienen prioridad, porque resuenan todavía en nuestra patria las palabras del manifiesto de Felipe Varela relativas a la «lujosa Buenos Aires».*

Pero, por otro lado, veía con desconfianza la posibilidad de erigir un símbolo de unidad cuando la realidad política era muy otra<sup>40</sup> y esa convergencia completamente ficticia, incluso dentro del mismo grupo en el poder. Luego de citar la carta del padre de Jorge Escribano en la que se señalaba un gran enfrentamiento entre (...) idealistas y trepadores; entre abnegados y burócratas; entre amigos y adulones; entre humildes y vanidosos; entre valientes y matones, Ortega Peña afirmaba: *porque esas palabras vibran aún, voy a votar negativamente este proyecto, porque pienso que este altar debe construirse con los muertos Conintes, con los fusilados desde Dorrego en adelante por la oligarquía, recién cuando nuestra patria esté definitivamente liberada.*<sup>41</sup>

Sin embargo, el proyecto fue aprobado y comenzó a construirse la plataforma de apoyo. Otra vez: el sitio elegido no era inocente. Se trataba del lugar en el que en el año 1952, tras la muerte de Eva Perón, se había proyectado el

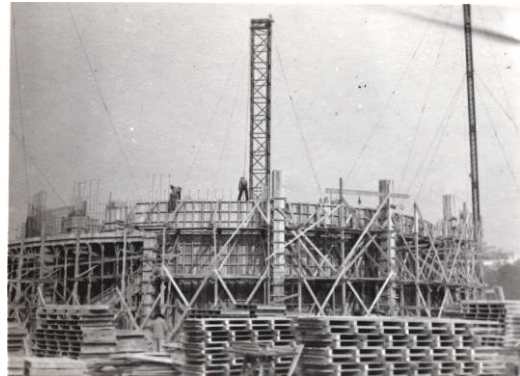


Fig. 5. Encofrado del basamento del Monumento al Descamisado, 1955. (Fuente: AGN)

Monumento en su memoria que tendría por figura central un descamisado de proporciones colosales y que comenzó a construirse en abril de 1955 (fig. 5 y 6). Luego de descartar la Plaza de Mayo y también la intersección de 9 de Julio y Avenida de Mayo, la decisión había sido finalmente emplazarlo en un predio cercano al Palacio Unzué, en Libertador y Austria, por entonces residencia presidencial y último lugar de descanso de Eva Perón.<sup>42</sup> El proyecto del 74, que ante todo motorizaba el ministro López



Fig. 6. Inauguración de las obras del Monumento. El presidente J.D. Perón echa la primera cucharada de mezcla en una de las columnas. (1955. Mundo peronista, 86)

Rega, recuperaba el lugar y el motivo del homenaje a Eva, pero lo volvía sepulcro colectivo para la fundación de una nueva era y no dejaba rastros del coloso trabajador. Precisamente, cuando se comenzaron a realizar los cimientos del Altar las excavaciones chocaron con un bloque de hormigón de gran tamaño, parte de las fundaciones de aquel monumento.

Para remover ese obstáculo hubo de echarse mano a ingenieros militares quienes lograron destruirlo mediante una larga serie de pequeñas voladuras con dinamita; esa necesidad determinó una serie de explosiones cuyo origen –inicialmente misterioso– alarmó varios días a la población aledaña, contaba casi risueño un articulista de *La Nación*.

Pero, como adelantamos al comienzo, dos años después, en mayo de 1976, Alcorta ya no tenía obstáculos visuales o para el tránsito. El misterio de la empalizada había sido suprimido. Los rastros del Altar y entonces también del basamento del viejo monumento habían sido barridos para rectificar la dirección de la avenida a su “traza tradicional”. Cada cosa volvía a su “lugar natural”.

Ahora se han dado los últimos toques a esa pronta marcha atrás; la avenida Figueroa Alcorta, la Plaza República Oriental del Uruguay, los jardines del Museo Nacional de

*Bellas Artes y las otras plazas afectadas por el fantástico proyecto, recuperan su fisonomía habitual. El alto vallado es sólo un recuerdo. Una vez más «todo está como era entonces»...*<sup>43</sup>

Sin embargo, en la época existió por lo menos una intervención más que terminó de dar forma a la restauración de la zona. Se trata de una obra que, casualmente, se inauguró sólo cinco días después de la puesta en marcha de la televisora. Se inauguró, pero en realidad recuperaba y restituía una obra arquitectónica del pasado, cuando la Feria del Sesquicentenario organizada en 1960 calificó a la zona cercana a la Facultad de Derecho y al Museo de Bellas Artes con artefactos y pabellones que simbolizaban un futuro tecnológico y productivo (fig. 7). La Feria había sido organizada en sus comienzos por César Jannello, quien había intervenido con mayor suerte en el Parque San Martín de Mendoza para la realización de la Feria de América en 1954 (De Ambrosis, 2011; Quiroga, 2012). Por desavenencias con la organización el arquitecto Jannello finalmente renuncia a su cargo,<sup>44</sup> pero proyecta (junto con Silvio Grichener) tres modernos puentes de hormigón de 40 metros de largo que salvarían la avenida Alcorta para conectar las dos zonas en las que estaría ubicada la Feria de 1960.<sup>45</sup>

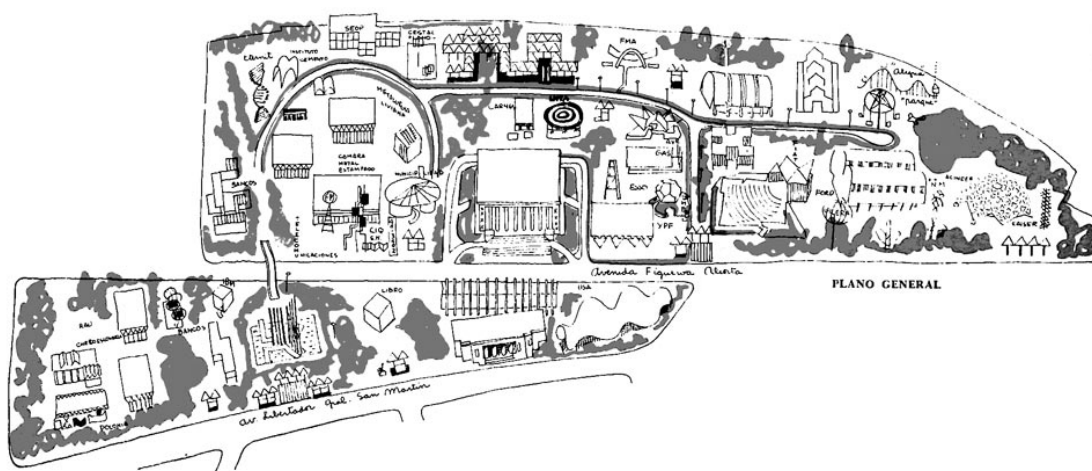


Fig. 7. Plano de la Exposición Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, 1960. (Minervino, M. (2011). El singular fracaso de una exposición fantasma. *Obras y protagonistas*, 194. <http://www.oyp.com.ar/nueva/revistas/194/1.php?con=5>)



Sólo uno se construyó, a la altura de una de las calles que limitan el predio de la actual televisora (fig. 8). Durante más de una década el estilizado puente estuvo allí, como ícono del diseño moderno y como huella de aquellos pabellones efímeros que quisieron mostrar los avances de la Argentina desarrollista.

Sin embargo, en 1974, con el avance de los preparativos para la construcción del Altar de



Fig. 8. El puente de César Jannello en su emplazamiento original en la Feria de 1960. (Muzi, C. (2011). A city, a bridge, a chair. On the trail of César Jannello. *Art Nexus Magazine*, 82)

la Patria el puente es demolido. Tan sólo dos años más tarde surge la idea de construir una réplica, sólo que corrida unos metros, hacia la avenida Pueyrredón. Esta vez el puente contaba con el *sponsor* de la cementera más importante del país. Amalia Lacroze de Fortabat, presidenta de Loma Negra y también (...) de la comisión que tuvo a su cargo la canalización de aportes destinados a la obra en cuestión, señaló que el puente serviría para el paso de la juventud estudiosa, a quien dirigimos –dijo– nuestras miras. Otras miras, mientras tanto, se dirigían a otras juventudes.

El artículo periodístico que reseñaba su inauguración en mayo de 1978 (fig. 9) recordaba claramente el origen del puente y las razones de su destrucción a manos del gobierno anterior: *reconstrucción fiel del realizado en 1960, con motivo de la exposición alusiva a la gesta [de la Revolución de Mayo], y demolido en 1974 por las autoridades de entonces, para emplazar en el lugar un monumento que dio en llamarse Altar de la Patria.*<sup>46</sup> No obstante, el discurso del brigadier



Fig. 9. La reconstrucción del puente de Jannello en su actual ubicación, 1978. (Fuente: AGN)

Cacciatore en ese mismo acto fue mucho más elocuente en dotar a la inauguración de un significado que excedía lo estrictamente arquitectónico y lo volvía una *reparación* ante los excesos de un pasado que se dejaba atrás. Comportaba, afirmó, *una victoria moral sobre la destrucción irresponsable de un triste pasado*, a la vez que la recuperación de un elemento de alto valor estético. Y luego puntualizó: *en esa época de vergüenza y demagogia desenfrenada, se destruyó el puente denominado del Sesquicentenario, con un afán desmedido de levantar monumentos que sólo respondían a fantasías carentes de racionalidad.*

#### IV

Hemos querido mostrar brevemente que la relación entre arquitectura y política, en el caso del edificio construido por el gobierno militar entre 1976 y 1978 como centro de televisión, puede rastrearse en una arqueología del predio que fue elegido, bajo la idea de que forma parte de una intervención en una zona de alta connotación política que durante el Mundial de 1978 se decidió limpiar de las rémoras que podrían disputar su carácter *moderno*. El mismo Mundial fue la ocasión de mostrar la cara tecnológica y moderna del régimen militar.<sup>47</sup> Poseer una televisora a colores era presumir de un adelanto técnico que posicionaba a la Argentina entre los países más avanzados. Pero el alcance de este gesto no puede percibirse sin poner en consideración la relevancia de esa zona de parques en el norte de la ciudad, mostrando los valores que

había asumido en torno a lo “moderno” y la disputa sobre los hitos que se construyeron o se proyectaron en ese sitio. En tal sentido, para el análisis del edificio es central la consideración del eje norte como *eje monumental* de larga data, inaugurado con las intervenciones públicas para el festejo del Centenario (Gorelik, 1998) pero luego refrendado por muchas de las obras y proyectos (también estatales) que estuvimos revisando y por otros que, sin duda, también deben incluirse.<sup>48</sup> En tal sentido, la instalación en este eje, junto a sus características tipológicas y lingüísticas (no abordadas en este artículo), instituyen al Centro de Producción Buenos Aires en un particular “monumento de la dictadura”.

Así, la relación entre la serie arquitectónica y la serie política que plantea la televisora encuentra un primer capítulo en la elección del predio que ocuparía. Predio que, paradójicamente, a menudo está en el centro de las consideraciones sobre la obra, cada vez que se le reconoce la virtud de haberlo “respetado” con el gesto de inclinar la cubierta hacia el parque. Sin embargo, aunque esto es frecuente, pocas veces ha aparecido la pregunta sobre la historia de ese terreno y, entonces, sobre lo que esa historización podría añadir a esa decisión en torno al techo-parque.

Asimismo, sabemos que la televisora habilita el análisis futuro de otras articulaciones importantes para hacer inteligible el entorno construido por la dictadura militar. El proyecto de la televisora fue adjudicado de modo directo al estudio de arquitectos liderado por Solsona. La velocidad y la eficacia demostradas en la construcción del estadio de Mendoza, heredado de la organización mundialística previa a la dictadura, habrían sido las razones para que el estudio fuese llamado a una presentación de antecedentes y para la obtención final del encargo. El centro de producción televisiva no estuvo entre el elenco de obras previas al 76, sino que fue un encargo propio del Ente Autárquico constituido en aquel año. Sin embargo, hasta hoy no resulta fácil reconstruir las características de esta comisión. Rafael Viñoly, uno de los

arquitectos del estudio y el que se hizo cargo de la dirección de la obra de la televisora, afirma que la *competencia por el diseño se abrió sólo 18 meses antes del comienzo de los juegos*.<sup>49</sup> En agosto de 1981, un artículo publicado por la revista *Dos puntos* afirmaba que (...) *la empresa constituida [A78TV] convocó por invitación a un limitado grupo de estudios, para que en un lapso muy corto (10 días) entregaran sus ideas para este edificio*.<sup>50</sup> Por su parte, el propio Solsona declara que habían sido llamados otros estudios pero no recuerda cuáles; *seguramente aquellos que también ya estaban trabajando desde antes para el Mundial*.<sup>51</sup> Por otro lado, es sabido que el vínculo del padre de Rafael Viñoly con el intervenido Canal 9 aportó información importante para conocer detalles del programa que de otro modo hubiese sido difícil tener en cuenta con tan poco tiempo.<sup>52</sup> No obstante esto, no es en modo alguno menor el peso de otra relación aceptada que poseía el estudio: la establecida con las empresas constructoras más activas y operativas de aquella época. Carecemos de un estudio pormenorizado de las acciones de las empresas constructoras durante el período, pero las tres constructoras que llevaron adelante el edificio (Roggio e hijos S.A., Petersen, Thiele y Cruz S.A., y Sebastián Maronese e hijos) se vieron favorecidas por las numerosas obras públicas realizadas sin concurso por aquellos años. En tal sentido, sería interesante recuperar en la discusión el apoyo al gobierno militar que dichas empresas desplegaron desde la revista oficial de la Cámara de la Construcción. La Cámara (y también la revista *Construcciones*) estaba dirigida por los nombres más importantes de aquellas compañías (Benito Roggio, Franco Macri, Ignacio Polledo, César Petersen, entre otros). Poco tiempo después del golpe, la revista celebra el orden, la seguridad y la disciplina que comenzaba a reinar en el país y hace un llamamiento a terminar con los problemas de fondo, que por supuesto incluye grandes reformas en el mundo del trabajo. Marcan la necesidad de *terminar con la demagogia, anular la Ley de Asociaciones Profesionales y adecuar la Ley de Contrato de*

*Trabajo con el objetivo de controlar la improductividad de la mano de obra.*<sup>53</sup> Efectivamente, la televisora se beneficiaría de esa recobrada productividad. *1200 obreros se turnan las 24 horas del día para poder entregar, al filo de fin de año, las obras del Centro de Producción Buenos Aires, relataba la revista Somos en plena construcción del edificio.*<sup>54</sup>

## Notas

<sup>1</sup> *La Nación* (1978, mayo 20), p. 4.

<sup>2</sup> A través de la Ley N° 21.377 de agosto de 1976 es creada Argentina 78 Televisora S.A. (A78TV), una empresa estatal de supuesta inspiración "privada". Inspiración que la salvaba de los señalamientos antiestatalistas que se incrementaron en aquellos años. Recién en abril de 1979, la Ley N° 21.699 transfiere el patrimonio de LS82 Canal 7 a A78TV, que pasa a denominarse Argentina Televisora Color, LS 82 Canal 7 S.A.

<sup>3</sup> De ella formaban parte, entre otros, el comisario inspector Domingo Tessone, Paulino Niembro, Lorenzo Miguel y el entonces capitán de la Armada, Carlos Alberto Lacoste. Posteriormente, y luego de la sospechosa muerte del general Actis en agosto de 1976, poco tiempo después de ser elegido presidente del Ente Autárquico Mundial 78, Lacoste será el verdadero cerebro ejecutivo del Mundial en dictadura, incluso por encima del nuevo director formal del EAM78, Antonio Merlo.

<sup>4</sup> Según Lacoste, para agosto de 1976, el estadio de Córdoba estaba completado en un 35 por ciento, Mar del Plata en un 18 y Mendoza en un 42 por ciento (*La Nación*, 29.08.76). Esas obras se habían iniciado en el segundo bimestre de 1975.

<sup>5</sup> Sobre el recorrido del logo del Mundial y su señalética, véase Silvestri (2000), quien muestra las variaciones que sufrió su diseño desde fines de 1972 hasta 1978. Y también: Almeida, M. (2013). El diseño mundialístico argentino (1972-1978). Conferencia en el Centro Metropolitano de Diseño.

<sup>6</sup> Citado en Vitagliano y Gilbert (1998), p16.

<sup>7</sup> El Ente Autárquico Mundial 78 (EAM78) se constituyó el 25 de agosto de 1976 a través del Decreto N° 1829 y contaba con total autonomía para realizar *para realizar toda clase de actos jurídicos y operaciones que se relaciones directa o indirectamente con el campeonato, por cuenta propia, de terceros o asociados a terceros, dedicándose a la realización y/o supervisión y control de gestión de la infraestructura deportiva, abarcando tantota construcción de estadios nuevos como la remodelación de los ya existentes; la infraestructura de comunicaciones; la generación de señal de televisión en los estadios; los trabajos y previsiones referidos a medidas de seguridad; la verificación y adaptación de los medios de transportes; las previsiones en materia de alojamientos; la participación en la organización y fiscalización del evento deportivo. Boletín Oficial, 01.09.76*

<sup>8</sup> “Fue asesinado en Wilde el general Actis”, *La Nación*, 20.08.76. Sobre la interna del gobierno militar ver Canelo (2008) y Uriarte (1992).

<sup>9</sup> *La Nación* (1977, mayo 11).

<sup>10</sup> Bastardilla nuestra.

<sup>11</sup> Sin abundar en un tema que no podemos desarrollar con detalle en este texto, el comportamiento de las organizaciones políticas en Argentina y en el exilio fue también disímil. Sin embargo, Franco (2005) afirma que los exiliados argentinos en Francia no fueron mayoría en el *Comité de Boycott du Mondial de Football en Argentine* (COBA), formado en gran parte por franceses. Por su parte, Montoneros no se adhiere a ese boicot y declara una tregua al régimen militar para la realización del Mundial, considerando que el evento, a contrapelo de lo buscado por la propaganda oficial, sería útil para que se conocieran las sistemáticas violaciones a los derechos humanos que estaban teniendo lugar en el país. En el N°4 de su órgano oficial *Estrella Federal*, de abril de 1978, la dirección de Montoneros brinda las directivas que se debían seguir. Las acciones se realizarían bajo la consigna: “Argentina campeón, Videla al paredón. Montoneros”. A la vez que se insta a convertir cada núcleo o célula en una oficina de prensa que divulgue las denuncias o se conecte con los periodistas extranjeros acreditados, se prohíben terminantemente las operaciones militares contra objetivos afectados al Mundial, es decir, acciones que afecten los estadios, los partidos, las delegaciones de periodistas locales y extranjeras, turistas y espectadores. Esto parece ir a contramano de un documento desclasificado de la Embajada norteamericana de ese mismo mes de 1978, en el que se informa sobre la actividad de las organizaciones armadas. Se afirma allí que “los oficiales de seguridad creen que los Montoneros están planeando una operación espectacular durante el período de la Copa del Mundo. Sus actividades estarán dirigidas a atraer publicidad alrededor de todo el mundo, *posiblemente destruyendo el sistema de televisión color*, interfiriendo con el sistema satelital o cualquier otra táctica que logre la atención mundial” (Departamento de Estado de E.E.U.U., *Argentina Project* (S200000044), 26.04.78; subrayado nuestro). La planta de la televisora finalmente no fue afectada por ninguna acción, pero indudablemente el documento habla de la centralidad que había cobrado el edificio dentro del operativo del Mundial 78.

<sup>12</sup> La transmisión por televisión en colores se había declarado por ley de interés nacional a principios de

agosto de 1976, incluso antes de la creación del EAM. En ese mismo acto se crea la Sociedad Argentina 78 Televisora (A78TV) S.A. con la potestad de construir una sede operativa. Un mes antes *La Nación* anunciaba que se había adoptado el sistema PAL para la transmisión por televisión en color. Al lado de esa noticia aparecía otra: Rige ya la pena de muerte. (1976, julio 13). *La Nación*.

<sup>13</sup> As cores da copa estão pintando. (1977, julio 15). *Placar Magazine*, p. 32.

<sup>14</sup> El sintagma aparece en el discurso que brinda Félix Luna en la película de propaganda *La fiesta de todos* que realizó Sergio Renán para el evento.

<sup>15</sup> *La Nación* (1978, enero 16).

<sup>16</sup> El 26 de marzo de 1977, César Guzzetti, ministro de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, afirmaba desde la tapa de ese mismo diario que *debía afirmarse la imagen del país*, y comentaba *las interpretaciones que deforman la realidad argentina*. Por otro lado, también el sector privado y empresarial colaboró activamente con la producción de imágenes positivas sobre el país. Promovido por la Cámara Empresaria Argentina, a mediados de 1977 se estrena en Francia *Imágenes de la Argentina*, un documental realizado por Jean Manzon con el objetivo de contrarrestar la fama negativa que la Argentina tenía entre la “*intelligentzia francesa*”. Somos, N° 37, 03.06.77.

<sup>17</sup> *La Nación* (1976, agosto 24).

<sup>18</sup> *La Nación* (1978, mayo 20). Subrayado nuestro.

<sup>19</sup> A diferencia de lo que a menudo se señala, los argentinos pudieron disfrutar de una imagen a color en sus televisores casi dos años después de terminado el evento deportivo, en mayo de 1980. “Televisión en casa, los colores afuera”, titulaba la revista *Somos* con moderada crítica en 1977.

<sup>20</sup> Un completo y actualizado estado de la cuestión sobre los estudios existentes sobre las transformaciones urbanas durante la dictadura, a la vez que una extensa lista de las obras y proyectos más importantes de aquellos años puede encontrarse en Menazzi (2011).

<sup>21</sup> Según Ghirardo, el grupo arquitectónico patrocinado por el gobierno fascista no era en modo alguno homogéneo. Así, en la Italia de entreguerra convivieron académicos que adherían al eclecticismo del siglo XIX o a alguna forma de repetición de la arquitectura neoclásica (Broggi por ejemplo), moderados como Piacentini y racionalistas más radicales, entre los cuales, de todos modos, existían sustanciales diferencias entre

los del norte y los del sur, todavía preocupados por cierta monumentalidad (Ghirardo). Otro estudio interesante es el publicado por Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, en el que se analiza el ambiguo lugar concedido a la ciudad capital en los discursos iniciales de Mussolini (y su desdén por la decadente y “porca Roma”) y la transformación de esas representaciones hacia la convivencia de motivos modernos con los de la tradición más clásica. En su exhaustivo libro sobre los arquitectos y el fascismo, Giorgio Ciucci (2002) saca similares conclusiones respecto de la variedad de respuestas.

<sup>22</sup> También en Argentina, la pregunta por los vínculos entre arquitectura y política ha sido trabajada con detalle para los dos primeros gobiernos peronistas por Anahí Ballent (2009).

<sup>23</sup> A pesar de que cualquier forma artística puede considerarse desde el punto de vista de su relación con el mercado, *la dependencia de la arquitectura de las fuentes de financiamiento y poder se extiende casi a cada faceta del proceso de diseño: elección del sitio, programa, presupuesto, materiales, calendarios de producción. Estos parámetros económicos y utilitarios comúnmente limitan el poder transgresor y transformador de la arquitectura, pero también definen áreas para una potencial acción social* (McLeod, 1989).

<sup>24</sup> *La Nación*, 21.09.76. Argentina 78 Televisora S.A. recibió la tenencia precaria de parte de Ferrocarriles Argentinos el 20 de septiembre de 1976 y hasta el 30 de junio de 1979, momento en el que, según el contrato, Ferrocarriles se comprometía a venderlo. La cesión fue realizada por 1 millón de pesos. Matrícula N° 411.463, Administración de Infraestructura Ferroviarias Sociedad del Estado.

<sup>25</sup> Por cuestiones de espacio, en este texto nos abocaremos al tema del predio. En uno próximo avanzaremos sobre las características y la contradictoria lógica proyectual del edificio (Aliata, 2006), frente a las cuales, por supuesto, tampoco es posible hacer adscripciones apresuradas o lecturas lineales sobre un supuesto “sentido político”. Pero, como veremos, las mismas cualidades “topográficas” de esa arquitectura-paisaje elegida para la televisora seguirán dialogando con los problemas en torno al terreno que aquí se abordan.

<sup>26</sup> Iglesia (1981). El autor del artículo también saca otras conclusiones en relación con el predio elegido. De haber sido allí, afirma, quizás el edificio se hubiera construido un edificio cercano al expresionismo tecnológico. Pero la localización final obliga al respeto de lo existente y entonces “eliminar” el edificio enterrándolo.

<sup>27</sup> *Global Architecture* (1980), *Summa* (1977, 1978, 1982).

<sup>28</sup> Y hasta el propio Solsona recuerda una carta no enviada al Ente en la cual hablaban de la pérdida del espacio verde que produciría el edificio y de la conveniencia de elegir un sitio mejor. Por “recomendación de un abogado” la carta no fue enviada. Más allá de su existencia real, el testimonio refuerza el gesto central del edificio y la voluntad arquitectónica del estudio: no pudiendo hacer nada contra el pecado de ocupar esas tierras, las devuelven bondadosamente a través de una cubierta-terrace. Existieron también quejas de un grupo de arquitectos paisajistas, quienes cuestionaron también el emplazamiento elegido para levantar el Centro. *Es que éste, sin duda, resta un pulmón verde a la ciudad, en abierta contradicción con la política oficial de promover la mayor oxigenación posible en el caso urbano. Razones técnicas y económicas, empero, son esgrimidas en la defensa de esta ubicación* (Somos, 49, 26.08.77)

<sup>29</sup> Plan Alborada, ver Yujnovsky (1984).

<sup>30</sup> Esto ya había sido señalado por Silvestri (2002), aunque en su artículo no se avanzara sobre la historia del predio elegido que creemos relevante. No obstante, allí sí afirma que *la elección del sitio obedece a la necesidad de hacer visibles los «adelantos» del régimen*. Y agrega: *resulta, sin embargo, notable el esfuerzo de los arquitectos por recuperar el terreno de uso público con el vasto techo-plaza. En este gesto parece condensada la ideología moderna y moral del ser arquitecto que todavía continúa: la condición de que es posible resolver con buen diseño los disparates planteados por el programa urbano*.

<sup>31</sup> Oszlak (1991). No creemos necesario reponer aquellas intervenciones de la dictadura que acompañan indudablemente esta tendencia y que condujeron a, como bien marcaron varios trabajos, una verdadera expulsión de los sectores populares de la ciudad. El plan de erradicación de villas miseria es bien conocido, como así también el nuevo código urbano de 1977, la ley de alquileres, la expulsión fuera de los límites capitalinos de predios industriales, la preocupación por los espacios verdes...

<sup>32</sup> “El intendente municipal, brigadier Cacciatore, ha resuelto someter a Buenos Aires a un suerte de cirugía estética mayor” *La Nación* (1977, octubre 21).

<sup>33</sup> Julio-diciembre 1974, Secretaría de Prensa y Difusión.

<sup>34</sup> N° 89, abril de 1974. *Las Bases* era una revista que se pretendía “órgano oficial del Movimiento Nacional Justicialista” y estaba dirigida por el círculo más cercano de López Rega. En los créditos, aparecía como directora la propia hermana del ministro de Bienestar Social, Norma López Rega de Lastiri.

<sup>35</sup> El cuerpo de Eva Perón volvió al país recién en noviembre de 1974. Los restos de Juan Manuel de Rosas retornarán finalmente en 1989, por voluntad política del gobierno de Carlos S. Menem. El gesto no era gratuito. Con similitudes, en ese momento el marco fue dado por un llamado a la unidad nacional y la reconciliación, en consonancia con los indultos de 1989 y 1990; un gesto de cierre sobre el pasado de un país considerado “anacrónico y malgastado” por los enfrentamientos políticos.

<sup>36</sup> En el artículo 2 de la Ley 20.682 (26.06.74), por la cual se sanciona la construcción del Altar se afirma que “el panteón (...) estará ubicado en una situación de privilegio en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires. Al tal efecto la fracción de tierra fiscal que se utilice será afectada en la forma que corresponda al fin indicado”. En el libro publicado por la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia (1974), se mencionan las instituciones que circundarían al edificio (la Facultad de Derecho, el Instituto Sanmartiniano, el Museo Nacional de Bellas Artes y el de Arte Decorativo, el nuevo edificio de la Biblioteca Nacional), haciendo hincapié en las características de un verdadero centro cultural.

<sup>37</sup> La misma ley de 1974 definía en uno de sus artículos la leyenda que debería aparecer en su frontispicio: “Hermanados en la gloria, vigilamos los destinos de la Patria. Que nadie utilice nuestro recuerdo para desunir a los argentinos”. También quedaba puntualizada la responsabilidad del llamado a licitación en la Secretaría de Estado de Vivienda y Urbanismo, presidida en aquel momento por Juan Carlos Basile.

<sup>38</sup> *Diario de sesiones*, 20 de marzo de 1974, p. 903

<sup>39</sup> En las elecciones Ortega Peña había sido elegido como diputado del FREJULI. Tras la muerte de Perón, liderará un bloque opuesto a la dirección tomada por el gobierno nacional dirigido por Isabel Perón bajo la gravitación de López Rega.

<sup>40</sup> Afirmaba: *Es necesario recoger qué es lo que pensaría [Eva Perón] acerca de este Altar de la Patria. Ella, que luchó por los oprimidos y contra los opresores, pensaría que indudablemente no pueden convivir en un mismo mausoleo, opresores y oprimidos, fusiladores y fusilados (...). Se ha citado*

*aquí, por ejemplo, el Valle de los Caídos de Guadarrama, pero está presente en la memoria colectiva del pueblo español la masacre de Guernica. (...) Porque el oprimido no puede decir nosotros sino yo y tú frente al opresor, no creo que existan condiciones de unidad en una patria que vive todavía dependiente frente al opresor.*

<sup>41</sup> Tres meses después Ortega Peña será asesinado por la Triple A.

<sup>42</sup> El “Monumento al descamisado” en homenaje a Eva Perón fue instituido por la Ley N° 14124, de julio de 1952. Estipulaba que se erigiera “en la Plaza de Mayo o lugares adyacentes o en otros sitios de la ciudad vinculados, si fuera posible de acuerdo con la naturaleza del mismo, a los hechos históricos sobresalientes de la vida nacional”. *Boletín Oficial*, N° 17188, 11 de julio de 1952.

<sup>43</sup> *La Nación* (1976, mayo 7).

<sup>44</sup> Había sido nombrado director técnico de la Oficina de Planificación y Arquitectura de la “Exposición Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo”.

<sup>45</sup> Se conserva también el pabellón de la Comisión Nacional de Cultura anexo al Museo Nacional de Bellas Artes, proyectado por Rubén Fraile y Jorge Gómez Alais.

<sup>46</sup> *La Nación* (1978, mayo 25). La Municipalidad había comenzado las obras a principios de enero de 1977, cuando la televisora ya estaba en estado avanzado.

<sup>47</sup> Las intervenciones cosméticas alrededor del Mundial no pasaban desapercibidas. Pocos días antes de la inauguración, la revista de *La Nación* publica un especial humorístico sobre el Mundial. En un dibujo del humorista Viutti aparece esta idea de una modernización epidérmica: en un primer cuadrado muestra una casa baja de líneas racionalistas. Tras el paso de un contingente de turistas, se levanta el telón para mostrar que esa fachada escondía una vieja casa derruida. *La Nación* (1978, mayo 28).

<sup>48</sup> El capítulo en torno al traslado de la Biblioteca Nacional y la construcción de un nuevo edificio en el terreno de la residencia presidencial demolida luego del golpe de Aramburu, sin duda debe incluirse en esta serie (Liernur, 1982). Es interesante señalar que esa misma discusión sobre el destino de la Biblioteca, dentro de la cual el Concurso de 1961 abiertamente incluía la decisión de intervenir sobre un lugar cuya memoria debía desplazarse (o más bien borrarse), tuvo una estación previa y

significativa respecto de nuestra hipótesis sobre la disputa en torno a la construcción de un paisaje político en el predio de la televisora mundialista y sus alrededores. Sabemos por Bioy Casares (referido a su vez por González, 2010) que Borges se oponía al traslado de la vieja biblioteca de México. Para ello articulaba un discurso en torno a la tensión entre el norte que se modernizaba y el sur criollo presente en su propia cartografía literaria y que traducía también un mapa político de efectos bien concretos. Sobre el proyecto de traslado Borges decía: Déjese de embromar, estamos aquí en el sur, mire qué lindo es esto, el acordeón que tocan enfrente... (citado en González, 2010, p.155). Pero había sido el anterior director de la Biblioteca, el inefable Gustavo Martínez Zuviría (más conocido como Hugo Wast) el que había promocionado, en 1944, la construcción de un nuevo edificio en el eje norte de la ciudad, en un proyecto monumental que incluía una réplica de la Facultad de Derecho en Alcorta y Tagle. El conjunto fue proyectado por el arquitecto Arturo Ochoa y ubicaba a la Biblioteca en el centro con un edificio que sumaba una torre en altura y un remedo del Partenón en el frente. La zona se convertiría en un foro cívico y cultural con un orden jerárquico gobernado por el Estado Bibliotecario y flanqueado por las artes y el derecho (González, p.154). Ver Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (1944).

<sup>49</sup> <http://www.rvapc.com/works/609-atc-argentina-televisora-color-argentine-color-television-production-center>

<sup>50</sup> *Dos puntos* (1981, agosto), 1, pp.19-28

<sup>51</sup> Entrevista personal (2013).

<sup>52</sup> Solsona (1998).

<sup>53</sup> *Construcciones* (1976, marzo-abril), 258.

<sup>54</sup> *Somos*, (1977, agosto 26), 49.

## Bibliografía

- Acuña, V. (2005). ATC. En *Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX* (vol. 4, pp. 92-101), Buenos Aires: Clarín.
- Aliata, F. (2006). Lógicas proyectuales. Partido y sistema en la evolución de la arquitectura contemporánea en la Argentina. *Block*, 7.
- Ballent, A. (2009). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo.
- Bellucci, A. (1983). Argentina Televisora Color. *Summa*, 186, 30-32.
- Canelo, P. (2008). *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cano, Lluma, Trajtenberg, Grennon; Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly (1977), Centro de producción Buenos Aires, *Construcciones*, 268.
- Ciucci, G. (2002). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Turín: Einaudi.
- De Ambrosis, F. (2011). *Nuevas visiones*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Franco, M. (2005). Derechos humanos, política y fútbol. *Entrepasados*, 28, 27-46.
- Gentile, E. (2010). *Fascismo di pietra*. Roma: Editori Laterza.
- Ghirardo, D. (1980). Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 39(2), 109-127.
- Global Architecture* (1980). A Document Special issue 1970-1980
- González, H. (2010). *Historia de la Biblioteca Nacional. Estado de una polémica*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires (1887-1936)*. Buenos Aires: UNQ.
- Iglesia, R. (1981). Centro de producción Buenos Aires ATC. *Dos Puntos*, 1 y 2, 19-25.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Liernur, J.F. (1982). *Alpargatas no, libros sí. Materiales*, 1.

- Manteola, Sánchez Gomez, Santos, Solsona, Viñoly (1980). *Centro de Producción Buenos Aires Argentina Televisora Color (ATC)*. Buenos Aires: Infinito/Summa.
- Manteola, Sánchez Gomez, Santos, Solsona, Viñoly (1978). *Centro de Producción Buenos Aires Argentina '78 Televisora*. *Summa*, 127, 79-98.
- Menazzi, L. (2011). Ciudad y Dictadura: El caso del traslado del Mercado Nacional de Hacienda de Liniers, en *ACTAS de las 1as. Jornadas Arqueología de la contemporaneidad*. La Plata: Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Menazzi, L. (2012). *Políticas y proyectos para Buenos Aires. Reconfiguraciones en los modos de hacer ciudad a partir de la cuestión del Mercado Nacional de Hacienda (1976-2003)*. Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, UBA (inédita)
- Míndez, L. (2001). *Canal 7. Medio siglo perdido*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS/La crujía.
- McLeod, M. (1989). Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism. *Assemblage*, 8, 22-59.
- Oszlak, O. (1991). *Merecer la ciudad: los pobres y el derecho al espacio urbano*. Buenos Aires: CEDES/Hvmanitas.
- Placar Magazine* (1977).
- Presidencia de la Nación (1974). *Altar de la Patria*. Buenos Aires: Secretaría de Prensa y difusión.
- Quiroga, W. (ed.) (2012). *Feria de América: vanguardia invisible*. Mendoza: Fundación del Interior.
- República Argentina, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (1944), *El futuro edificio de la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires
- Schwarzböck, S. (2009). Un arte de Estado. Cine y estéticas oficiales. *Kilómetro 111*, 8.
- Sereny, G. (2006). *Albert Speer*. Buenos Aires: Vergara.
- Silvestri, G. (2000). Apariencia y verdad. Reflexiones sobre obras, testimonios y documentos de arquitectura producidos durante la última dictadura. *Block*, 5.
- Silvestri, G. y Gorelik, A. (2000). Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión. En J.L., Romero & L.A., Romero (dir.), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Altamira.
- Silvestri, G. y Gorelik, A. (2005). Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitectura y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente. En J. Suriano (ed.), *Nueva Historia Argentina*, (tomo 10). Buenos Aires: Sudamericana.
- Solsona, J. (2007). *Hacer y decir*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Solsona J. y Crispiani, A. (ed.) (1998). *Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Summa* (1977), 117.
- Summa* (1978), 127.
- Summa* (1982), 170.
- Uriarte, C. (1992). *Almirante cero*. Planeta: Buenos Aires.
- Yujnovsky, O. (1984). *Claves políticas del problema habitacional argentino, 1955-1981*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.