

El Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján

Carlos Sambricio¹

Universidad Politécnica de Madrid

La construcción en Madrid en los últimos años de la década de los sesenta del Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján fue un hecho apenas resaltado en su momento, diluyéndose el nuevo edificio entre los muchos otros colegios mayores construidos en la Ciudad Universitaria de Madrid. Situado no en la zona dominada en aquellos años por el Colegio Juan XXIII (próximo al César Carlos de Alejandro de la Sota o al Landirás, proyectado y construido pocos años antes por Rafael de la Hoz y José María García de Paredes), el Colegio Mayor Argentino se edificó en un espacio residual de la ya por entonces colmatada Ciudad Universitaria, teniendo la suerte de disponer de una parcela amplia, frente a los campos de deportes de Luis Lacasa, inmediato al Instituto Nacional de Educación Física y no distante de la Facultad de Bellas Artes y de la Escuela de Arquitectura. Proyectado en 1963 por los arquitectos argentinos Horacio Baliero y Carmen Córdova como respuesta al concurso convocado en Argentina por la Dirección General de Arquitectura Escolar, ni el prestigio de sus autores ni la singularidad de la obra – pese a que pronto esta se convertiría en referencia obligada de la moderna arquitectura argentina – pesaron en la opinión de quienes, en aquellos momentos, fijaban criterios.

Cierto es que el desconocimiento que hoy existe de la arquitectura latinoamericana no es menor que el que entonces había, razón por la que pocas veces se ha valorado como pieza excepcional el citado colegio mayor. La contradicción radica en que desconocemos la arquitectura argentina de los

¹ Sambricio, Carlos. 2022. «El Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján». *Varia: revista de la Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo*, nº 3: 72-87.

años cincuenta (contadas referencias a Clorindo Testa e imprecisas a la obra de Antonio Bonet Castellana), pese a lo cual convendría recordar cuánto quienes en aquellos años se interesaban por conocer las nuevas tendencias y los elementos del debate sobre la contemporaneidad necesariamente debían pasar por las publicaciones editadas en Argentina, fueran estas de Nueva Visión, Poseidón, Infinito o de la revista *Summa*.

Que España desconocía lo que estaba sucediendo en América Latina es un hecho que reflejó el propio Luis Gutiérrez Soto tras asistir a uno de los congresos panamericanos de arquitectura y oír fuertes críticas hacia la arquitectura oficialista concebida en la España de los años cincuenta. Frente a aquella inesperada situación, expresó su indignada protesta por lo que entendió que era un gesto de incompreensión por parte de las que él consideraba repúblicas hermanas. Sin embargo, en 1962 se publicó en la *Revista Nacional de Arquitectura* una amplia información sobre el Barrio Sur de Buenos Aires, proyecto coordinado por Bonet Castellana y en el que participó, como arquitecto, Horacio Baliero. Pese a todo, la construcción del Colegio Mayor Argentino pasó desapercibida en Madrid, y analizar desde la distancia su sentido e intentar comprender cuál pudo ser, en el tándem constituido por la pareja Baliero-Córdova, la participación de cada uno en el proyecto, son tareas más que difíciles que solo podrían llevarse a término analizando la obra concebida en aquellos años por cada uno, así como sus respectivos escritos.

Horacio Baliero representó como pocos el vanguardismo arquitectónico en la Argentina de la década de los cincuenta. Nacido en 1927, siendo aún estudiante de arquitectura constituyó –junto con Francisco Bullrich, Alicia Chiquita Cazzaniga, Carmen Córdova y Eduardo Polledo– un grupo de reflexión y debate sobre la arquitectura contemporánea (OAM, Organización de Arquitectura Moderna) al que posteriormente se integrarían, entre otros, Tomás Maldonado y Justo Jujo Solsona. Como él mismo señalaría en alguna entrevista,

OAM éramos un grupo de compañeros de la Facultad de Arquitectura, amigos de diferentes lados, que compartimos nuestros estudios. Nos reuníamos en un cuarto muy grande en el departamento de Eduardo Polledo [...]. Hablábamos mucho, estudiábamos, íbamos a la facultad, nos intercambiábamos trabajos [...] y ahí hicimos la facultad.

El grupo y, sobre todo, los debates promovidos en su interior afianzaron en Baliero su vocación intelectual participando en el mismo año de 1950 en la fundación de la editorial Nueva Visión y, un año más tarde, en la revis-

ta del mismo nombre, siendo nombrado director de la misma entre 1956 y 1959. A través de una y otra posibilitó la publicación de textos de Giedion, Argan, Neutra, Wittkower, Martienssen... Pero más singular es que, gracias a los contactos conseguidos a través de la revista, se despertó en él una preocupación por el tema del diseño que le llevaría tanto a fundar el primer estudio de diseño que hubo en Argentina (junto con Carlos Méndez Mosquera) como a frecuentar y conocer las opiniones que el joven Tomás Maldonado desarrollaba entonces sobre el concepto de diseño.

Maldonado fue clave, como él mismo reconocería, para la generación surgida tras la Segunda Guerra Mundial: desde la convicción de asistir al ocaso de una época (la de un formalismo identificado con el Movimiento Moderno) y, sobre todo, consciente de asistir al nacimiento de una nueva cultura, en 1946 había fundado la revista *Arturo* creando el movimiento Arte Concreto-Invención donde propugnaba el fin de «la era artística de la ficción representativa». Su incorporación, en 1953, a la recién fundada Escuela de Diseño de Ulm (*Hochschule für Gestaltung*) sería determinante en el ambiente cultural argentino, por cuanto que, retomando la problemática sobre el diseño esbozado antes de la Guerra por Bauhaus, la escuela de Ulm (convertida en la Escuela de Diseño Ambiental y autodefiniéndose como institución experimental) surgía en momentos en los que la preocupación principal eran los planes de reestructuración y financiamiento.

En 1951 se había organizado en Hannover una gran exposición sobre la reconstrucción que apenas consiguió difundir sus criterios. Si antes de la Guerra, Gropius había publicado, en 1919, su manifiesto reclamando disponer «bajo las alas de la gran arquitectura todas las artes plásticas», en 1953 la Escuela de Ulm buscaba afrontar el problema de la *Wiederaufbau* (de la urgente reconstrucción tras la derrota) que en Hannover había fracasado, apoyándose ahora en el diseño. Y la problemática esbozada en Ulm interesó especialmente a un Baliero preocupado tanto por la definición de cuál debía ser el comportamiento del arquitecto ante el diseño como por replantear y hacer cara a la situación económica definida por el último peronismo. Ulm había abierto el debate confrontando el valor del diseño frente a la generalizada idea de la posible reproductividad de la obra de arte. Si en Weimar Gropius tuvo que ceder a las exigencias de una industria que buscaba convertir la Escuela en laboratorio capaz de generar prototipos, Ulm (radicalizada tras la Guerra) afirmó que el productor de formas debía mantener un doble compromiso: por una parte, con la industria y sus necesidades y, paralelamente, con la sociedad. Por ello, la «buena forma» no debía emerger de mecanismos que acentuaran el subjetivismo.

Baliero, dividido entre su trabajo profesional en el estudio, la editorial y la revista, conoció en todo momento las polémicas abiertas en Ulm difundiendo en este sentido los criterios expuestos por un Max Bense que, en sus textos sobre la productividad de la obra de arte, reflexionaba sobre el proceso configurador de la obra. Bense identificaba tres momentos precisos en el proceso de diseño: en un primero, el creador debía definir el repertorio de símbolos a utilizar; en un segundo, la clave era el proceso de selección de los símbolos pertenecientes al repertorio establecido y, por último, la manipulación por parte del artista de los símbolos seleccionados conducía directamente a la obra. Lo que Max Bense sí quiso fue determinar cómo, si bien la técnica se definía desde pautas de necesidad, el arte en cambio se concebía desde atributos de casualidad. En este sentido, a la determinación de lo bello estético oponía la indeterminación de lo bello artístico. Tratando de aunar las ciencias del espíritu y las ciencias exactas en una nueva relación entre tecnología y arte, su búsqueda se centró en teorizar sobre los conceptos de estética numérica, o estética matemática, y estética tecnológica, o estética objetiva y material. Y su preocupación por restablecer una estética científica hacía ver su interés por establecer una forma de la teoría.

Bense fue clave en el enfrentamiento que surgiría al poco entre Max Bill, director de la Escuela, y Tomás Maldonado al imponer estas directrices basadas en un «operacionalismo científico»: preocupado por el énfasis de la tecnología de los materiales y considerando el diseño como proceso sistematizable de manera científica y no intuitiva, entendía que el diseño no era un arte y que el diseñador no era necesariamente un artista. Y sería la idea del proceso sistematizable la que, de manera más clara, asumiera Baliero en sus proyectos posteriores.

La polémica sobre el diseño desarrollada en Alemania pesó en la formación de Baliero tanto como también influyeron otros dos hechos determinantes en su trayectoria: el magnetismo que todavía ejercía el grupo Austral (y en concreto Antonio Bonet, bajo cuya dirección intervendría Baliero en el proyecto bonaerense para el Barrio Sur, dentro del Plan de Viviendas del Banco Hipotecario Nacional), así como el descubrimiento de la arquitectura brasileña, de la que Baliero asumiría no solo las curvas sino la incorporación a su repertorio de un plasticismo convertido en pauta a partir de la que desarrollar sus supuestos funcionalistas. Quienes vieran, hace pocos años, la exposición homenaje a la obra de Horacio Baliero en el pabellón de exposiciones de la FADU de Buenos Aires pudieron apreciar no solo los croquis y acuarelas, documentos fotográficos, maquetas y diseños de muebles, sino también cómo, en arquitectura, sus proyectos se ajustaban a la idea de atenerse correctamente a las funciones re-

queridas. Desde el primer momento, Baliero reclamó la necesidad de entender el proyecto como reflejo de una búsqueda paciente: y si algunos entendían la arquitectura como un problema bidimensional, limitado a la composición en fachada, «otros, mucho más integrados, constituyeron soluciones tridimensionales, espaciales, en la cuales la “voluntad de la forma” se expresaba en todas direcciones». Contrario al formalismo arquitectónico, buscó desmarcarse de los rígidos supuestos establecidos en los años veinte al comentar que

hay un tercer grupo, al que en cierto modo podría atribuirse todavía el viejo *slogan* de «la-forma-sigue-a-la-función», cuyos ejemplos parecen ceñir los valores estéticos a los dictados del requerimiento del uso, de la tecnología, de la racionalidad, de la economía.

Su alternativa, expuesta de manera clara, reclamaba la existencia de un cuarto grupo, «(ya ensayado por diversos autores), que engloba a la arquitectura indeterminada, flexible, transformable, adaptable».

Entendía que la arquitectura debía caracterizarse tanto por

valores estéticos sobresalientes, como por su capacidad por ajustarse a un [...] coeficiente estético asumible al que puede tener un paisaje o una cadena de montañas. Los polos estarían dados por una arquitectura altamente caracterizada (con valores estéticos sobresalientes) y por una arquitectura indiferenciada (con débil connotación estética o, a lo sumo, con un coeficiente estético asumible al que puede tener un paisaje, una cadena de montañas, es decir, extendido al conjunto). El problema es, a lo mejor, solo un problema de escalas, o, en otro momento, una cuestión de cuánto puede poner el arquitecto en la obra (en valores estéticos) por cuenta del usuario o cuánto puede cederle a este para que cada paso que cada uno (de quienes la usan) le impriman su propio sello y [...] por qué no, su propio estilo.

La referencia al estilo y, más claramente, a un «estilo propio» se convirtió (desde el razonar de Baliero) en tema fundamental apuntando este de manera reiterada la necesidad «de imprimir un sello característico a cada obra». Si el sello se ponía de manifiesto adquiriendo relevancia en la obra del autor y si, además, perduraba en varios proyectos, el autor habría conseguido definir un estilo o, recurriendo a los pasos esbozados por Bense, definir un repertorio, manipularlo ajustándose a estrictas pautas (que no leyes matemáticas) de forma tal que a la vista de una determinada propuesta pudiera comprenderse la lógica tanto de

la anterior como de la siguiente. Y eso sería, precisamente, lo que ocurriría con los dos proyectos más significativos de Baliero, que fueron el Cementerio Israelita de Mar del Plata y, como he señalado, el Colegio Mayor de Madrid.

Si en Mar del Plata la propuesta se entendió como voluntad de ordenar un espacio apto para un recorrido continuo (y esa búsqueda de continuidad se plasmó tanto en la planta como en la sección misma del templo –Figura 1–), en Madrid, por el contrario, el problema determinante del proyecto fue resolver el fuerte desnivel presente en la parcela, lo que les obligó a establecer dos fachadas con soluciones distintas para la principal y la posterior. Ajustándose en consecuencia a la topografía de un terreno donde las curvas de nivel, paralelas, descendían con fuerte pendiente en un espacio que pudiera recordar a los antiguos teatros clásicos, la realidad obligaría a los arquitectos a jugar con una gran forma cóncava, disponiendo frente al mismo una amplia plataforma que podría entenderse como jardín interior. Si en el cementerio el oratorio, de claro carácter formal, se entendía como símbolo escultórico de gran sencillez (por cuanto que solo era un muro de ladrillo con un grueso revoque blanco –Figura 2–), en Madrid su propuesta buscaría llevar a la fachada exterior la organización de la fachada interior, definiendo un potente muro ciego que permitiera intuir al paseante que la iluminación debía plantearse, lógicamente, desde la parte no accesible.

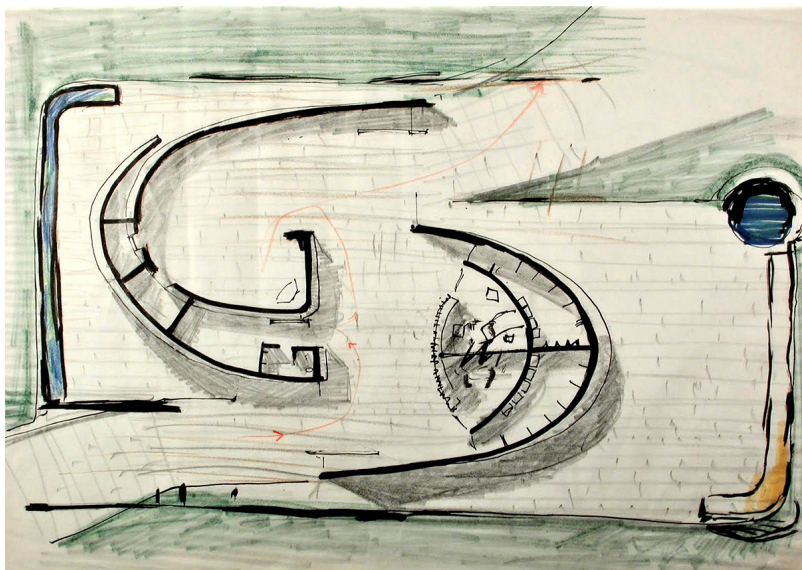
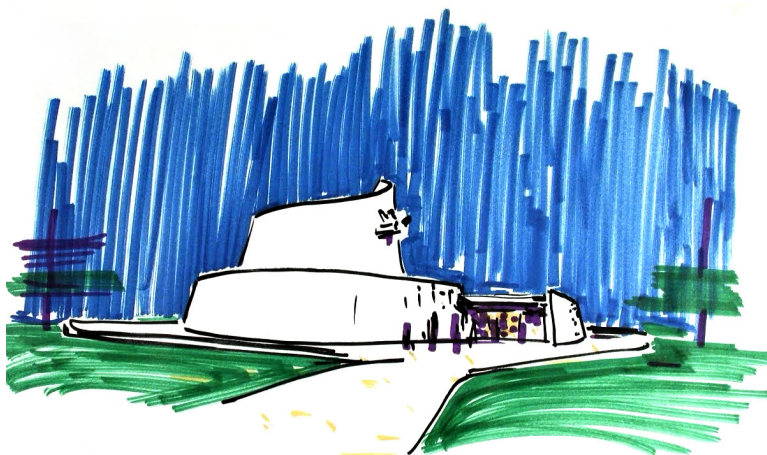


Figura 1. Croquis de la planta del Cementerio Israelita de Mar del Plata, Buenos Aires, 1963-68. Fuente: Archivo de arquitectura de la FADU, Fondo Baliero.



obra fue en otro.

Figura 2. Croquis del exterior del Cementerio Israelita. Fuente: Archivo de arquitectura de la FADU, Fondo Baliero.

Para el oratorio del cementerio Baliero había reclamado la necesidad de integrar el proyecto con el lugar, enfatizando que su propuesta le llevaba a trabajar con el menor número posible de materiales distinto (proponía una obra de mampostería de ladrillo). Es más, proponía obras de mampostería de ladrillo precisando: «como no parto nunca de una idea previa, por cuanto no creo que una casa pueda pensarse como una pirámide, como una esfera, me parece mucho más importante que una obra se desarrolle en base a lo hablado». Trazada desde un evidente carácter escultórico de simple construcción, no era sino un muro curvo de ladrillo común, con revoque grueso salpicado de blanco. Para Baliero el proyecto debía integrarse en el lugar: si en Mar del Plata el oratorio apenas podía destacar del conjunto, llevando entonces los nichos al interior del espacio cóncavo/convexo, en Madrid su propuesta (procurando por una parte dar máxima iluminación a las habitaciones de los residentes y, paralelamente, crear un espacio abierto o «ágora» reservado a quienes vivían en el colegio) asumió el eje noreste-suroeste como organizador del proyecto llevando a poniente las citadas estancias. Y si en Mar del Plata Baliero había dibujado el puesto de flores recurriendo a un monumental paraboloide de hormigón, acogiendo la imagen de formas suspendidas (a la desterritorialización como forma de expresar la monumentalidad de la forma moderna), una solución similar es la que utilizaría en la fachada interior del

Colegio de Madrid al disponer sobre un singular sistema de apoyos puntuales una arquitectura que representaba suspendida y sobre la cual disponía las cinco plantas que configuran el conjunto.

El proyecto de Madrid sin duda fue el gran proyecto de uno de los grandes arquitectos teóricos argentinos de la segunda mitad del siglo xx, y el desarrollo de la propuesta evidencia no solo el compromiso con una determinada actitud sino también la reflexión en la organización del espacio. Convendría apuntar cómo el concurso, convocado en 1963, se hizo desde la convicción de que los terrenos disponibles eran los que en la actualidad ocupa la Casa do Brasil. Problemas administrativos sobre los que ahora no tendría sentido incidir llevaron no solo a retrasar el proyecto (presentándose de nuevo en 1967 y construyéndose entre 1968 y 1970) sino a modificar el mismo, adecuándolo a la nueva parcela. La casualidad quiso que la topografía de ambas parcelas presentara similitudes más que notables, al existir un fuerte desnivel en la misma, lo que posibilitó retomar en el proyecto definitivo las ideas esbozadas en la propuesta inicial. Pero si en el actual espacio Baliero pudo jugar con su voluntad por establecer distintos sectores de corona en torno a un teórico centro, que sería el ágora o lugar común abierto a la naturaleza, de haberse construido en el solar donde se alza el colegio brasileño el proyecto, por el contrario, hubiese debido plantearse mediante un aterrazamiento de bloques rectos.

El edificio es, lo sabemos, auténtico testimonio de una época: lleno de guiños y complicidades para quien quiera penetrar en el repertorio de elementos manejados por los arquitectos. La gran fachada al exterior (voluntariamente ciega) permite comprender al viandante que el proyecto debe tener, necesariamente, otra iluminación y, en consecuencia, es preciso afrontar el edificio desde otra lógica. Y cuando se accede al interior choca contrastar el efecto de luz de uno de los frentes ante la opacidad y sombra del que define el acceso.

Desde la calle, insisto, se define la potencia de una fachada que juega plásticamente con la curva, llevando al exterior la fachada interior: la potente solución en curva del piso superior (que es fácil relacionar plásticamente con Mar del Plata) permite comprender a qué se había referido Baliero al hablar de estilo. El Colegio se desarrolla en cinco plantas de forma curva, siguiendo la línea del arco de un cuarto de círculo. En esos cinco niveles se distribuye el programa de necesidades a partir de un eje en el que dispone las escaleras y del que parten los pasillos o galerías de circulación de las dos alas del edificio. Resolviendo un desnivel de doce metros a lo largo del eje noreste-suroeste el edificio se despliega en medios niveles hemicíclicos y aterrazados.

El nivel cuarto, que coincide con el punto superior del terreno en el plano de la calle de acceso, es donde Baliero situó los sectores social y administrativo. En un plano superior y exterior ubicará los restantes sectores ocupando el sector de residencia el largo de cada una de las líneas cóncavas orientadas a suroeste y abiertas al paisaje interior, jardín diseñado también por los arquitectos. Las líneas curvas, el aterrazamiento de los niveles y el talud de los pavimentos son elementos que definen formalmente la obra.

Es de destacar la intención de los autores por crear una sensación de continuidad de los espacios externos e internos. A la simplicidad compositiva de las plantas en las que se sitúan las viviendas-celdas se opone un juego escalonado de terrazas que vinculan sin solución de continuidad los distintos niveles, reconfigurando un verdadero «paseo arquitectónico» que se prolonga en el jardín. La referencia que hace Baliero a Le Corbusier se entiende pues de manera clara: no se trata de aplicar la estricta ortodoxia de un lenguaje, sino de asumir, cuando el proyecto lo posibilita, soluciones ya estudiadas y experimentadas. De este modo, resulta que las plantas del edificio parecerán dotadas de doble acceso, uno formal (a través de las circulaciones interiores) y otro, externo, a través de las galerías abiertas a las terrazas.

Al estudiar los dibujos y croquis elaborados por los arquitectos para el Colegio, así como contrastar los mismos con las imágenes de la maqueta entonces realizada, se observa un dato que no se refleja en el proyecto construido: en algún momento, los arquitectos introdujeron en la propuesta presentada lo que aparentemente pudiera considerarse como un mínimo replanteo pero que en realidad tuvo como consecuencia trastocar radicalmente el conjunto. Así, si observamos tanto los dos dibujos que aparecen en el denominado croquis (uno correspondiente al frente de la fachada interior y otro a la pequeña planta que figura el pie del mismo –Figura 3–) como la perspectiva dibujada a vuela pluma y que se encuentra en lo que fue bloc de dibujos del arquitecto (bloc de espirales) vemos cómo la caja de escalera (Figura 4) (que denomina de manera clara «circulación», elemento determinante en el proyecto por cuanto sería el único modo de poner en comunicación todas las plantas) no se encuentra dispuesta como eje de simetría, sino desplazada. El hecho voluntario de llevarla hacia uno de los extremos de las alas (próximo a lo que ya se denominaba «casa del mayordomo») refleja una clara jerarquía de una parte del proyecto respecto a la otra, situándose en el ala mayor no solo la vivienda del director, también la biblioteca, el *hall*, las oficinas y el salón de actos. Al mismo tiempo, el dibujo refleja que tanto la vivienda del director como la del mayordomo aparecerían desligadas de la idea central del proyecto.

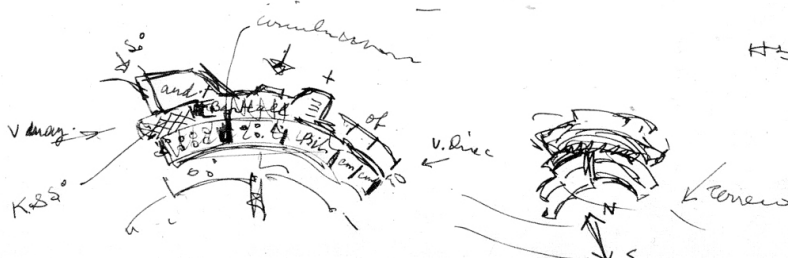


Figura 3. Detalle del croquis de la fachada interior. Fuente: Archivo de arquitectura de la FADU, Fondo Baliero.

Que Baliero modificara las plantas superiores manteniendo la composición en las bajas evidencia la singular importancia concedida al espacio privado o, lo que es lo mismo, al ágora proyectada frente al Colegio. En los dibujos que ofrece de la misma, el gran volumen de las cinco terrazas vuela apoyado en lo que aparentemente no son más que livianos muros de hormigón. Los dibujos a vuela pluma trazados por el arquitecto repiten de algún modo el efecto creado en Mar del Plata con el gran pórtico de hormigón capaz de soportar (pese a su liviandad) la potente losa que cierra el llamado «puesto de flores» del mismo cementerio, donde una monumental estructura en paraboloides de hormigón parece suspendida en el aire, retomando así la idea de un Le Corbusier que había precisado que «la arquitectura de formas suspendidas debe establecer relaciones conmovedoras». Es evidente en consecuencia que la preocupación de Baliero por desterritorializar su proyecto, buscando de algún modo que el mismo apenas tocara tierra, se entiende como reflejo de la pauta comentada por el arquitecto suizo al destacar que «la arquitectura es plástica, es la pasión que hace un drama de las piedras muertas», como citara en *Vers une architecture*, texto que Baliero conocía bien al haberse publicado poco antes en la porteña Buenos Aires, en la editorial Poseidón, en 1964.

El programa al que tuvieron que hacer frente los arquitectos era simple en su concepción: cuatro áreas (sector social, sector residencial, sector administrativo-docente y sector de servicio) giraban en torno a la voluntad por planear veinte habitaciones unipersonales, otras veinte para dos personas y diez habitaciones para cuatro personas que en el curso de las obras se desdoblaron en veinte habitaciones para dos personas. Además de contar con vivienda para el director y vivienda para el mayordomo, los arquitectos debieron resolver no solo el diseño del *hall* central, sala de estar, bar, comedor, auditorio, biblioteca y cocina, sino también el espacio destinado a la dirección y a las aulas. Dispo-

niendo los servicios dotacionales comunes en la planta intermedia mientras que las plantas inferiores se ocupaban con los dormitorios individuales llevando a la última planta pequeños talleres o estudios. Las habitaciones para los residentes se trazaron, como he señalado, buscando la orientación suroeste.



Figura 4. Caja de escaleras. Fuente: Archivo Javier Feduchi, COAM.

Cuestión no menor fue el mobiliario del Colegio, diseñado en su casi totalidad por Baliero. Contando con la colaboración de Javier Feduchi en el proyecto, todos los muebles (con la excepción de los sillones Madrid de estructura metálica) fueron fabricados en Madrid.

Poco antes de morir, Horacio Baliero preparaba material para una exposición sobre su obra, cometido coordinado por Ariel Bartolini y Esteban Urdampilleta, dando nueva forma al número especial de *Summa* sobre su obra y retomando igualmente la documentación publicada en 1966 por Francisco Bullrich sobre sus trabajos.

El hándicap que tuvo el proyecto para el Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján fue claro: proyectado en 1963 se llevaba a término a comienzos de los años setenta en los momentos en los que Rafael Moneo iniciaba la construcción de Bankinter. Sin duda muchos entendieron que el proyecto de Baliero encajaba más con la opción de un brutalismo (en lo que fuera su coetánea Torres Blancas o en algún proyecto de Corrales, como por

ejemplo la Casa Huarte de Puerta de Hierro) que no con las primeras reflexiones sobre el nuevo sentido del clasicismo. Construido años después de haber sido proyectado, en un momento en el que los «tiempos cortos» llevaban a la carrera a quien quisiera comprender su espíritu del tiempo, Madrid nunca comprendió que lo que Baliero había proyectado era una pieza extemporánea, ajena a las modas y sujeta por el contrario a la amplia polémica sobre el diseño que caracterizó la cultura arquitectónica entre 1919 y 1970.