Los arquitectos detrás de la marca Mario Roberto Álvarez (1937-1979): ocho estudios

The architects behind the Mario Roberto Álvarez brand (1937–1979): eight studios

Juan Ignacio Azpiazu
Universidad de Buenos Aires, Argentina
ignacio@ignacioazpiazu.com

Resumen

La identificación de los diseñadores y proyectistas que intervinieron en las obras históricamente atribuidas en la literatura especializada, parcial o exclusivamente, en Mario Roberto Álvarez permite comprender la diversidad de líneas y calidades de diseño que a lo largo de décadas se manifiestan en la obra de los varios estudios asociados a su nombre.

Este artículo presenta una primera aproximación a este tema, ignorado en la prensa de la época y la historiografía derivada. Se basa en docenas de testimonios de quienes participaron en estos proyectos, respaldados por distintos tipos de documentación.

Palabras clave: arquitectura argentina; Mario Roberto Álvarez

Abstract

Identifying the designers and project architects who participated in the designs historically attributed in the specialized literature, wholly or in part, to the name of Mario Roberto Álvarez, allows for the first time an understanding of the diversity of design approaches and qualities that emerged over the decades in the work of the various practices associated with his name.

This article is a first study of this subject, overlooked in the contemporary architectural press and subsequent historiography. It draws on dozens of firsthand accounts from those involved in these projects, supported by a range of documentary sources.

Keywords: argentine architecture; Mario Roberto Álvarez

Recibido: 14/03/2026

Aceptado: 19/10/2026

DOI: 10.63790/f069r630

Huellas se encuentra bajo la licencia de Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.



1. Introducción

La publicación que Herodoto de Halicarnaso va a presentar de su historia, se dirige principalmente a que no llegue a desvanecerse con el tiempo la memoria de los hechos públicos de los hombres, ni menos a oscurecer las grandes y maravillosas hazañas,
así de los griegos, como de los bárbaros.

Heródoto, *Los nueve libros de la historia*
(Traducción de Bartolomé Pou de 1794)

Dada la escasez de subsistencias para el sostenimiento de la vida, escasez que duró por espacio de muchas generaciones; ocupados ellos y sus hijos en procurarse la satisfacción de sus necesidades, y entregado el espíritu a este solo objeto, para nada se cuidaron de los sucesos, que en otro tiempo se habían realizado. El estudio y la historia de las cosas antiguas se introdujeron con el ocio en las ciudades, cuando cierto número de ciudadanos, teniendo aseguradas las cosas necesarias para la vida, no tuvieron después que preocuparse bajo este punto de vista. Y he aquí cómo los nombres de los antiguos héroes se han conservado sin el recuerdo de sus acciones.

Platón, *Critias* (Traducción de Patricio de Azcarate, 1872)

Pero no sabría decirte exactamente qué es de él y qué no es de él; al margen los historiadores en este sentido son peores que los arquitectos, son tan poco serios en estos temas de descubrir las cosas exactamente. Porque los estudios son estudios, hay grandes, más grandes, más socios, menos socios, pero hay una constante y es que los proyectos no los hacen diez manos a la vez; siempre hay alguien que es el que da la forma esencial.

Tony Díaz entrevistado por Manuel Rivas en *Contribución de Ernesto Katzenstein a la arquitectura moderna* (1954-1966)

Le dije “Gordon, ¿nunca pensás en abrirte por tu cuenta? Si algún día lo hacés, me encantaría trabajar para vos”. Dijo “No, Rich. No creo que suceda. Yo soy diseñador y estos tipos” –dijo algo por el estilo– “están en el negocio y las ventas. Voy a seguir con ellos y utilizarlos, y ellos pueden utilizarme”. Pero dijo “Creo que es una combinación mucho más feliz así”. Probablemente no dijo “más feliz”.

Ambrose M. Richardson sobre Gordon Bunshaft en SOM, entrevistado por Betty J. Blum en *Chicago Architects Oral History Project* (Traducción del autor)

Esta es una introducción a la historia, relegada hasta hoy a la tradición oral, contada desde siempre por sus partícipes pero nunca escrita, de la creación de un conjunto de proyectos publicados entre 1937 y 1979 con la marca *Mario Roberto Álvarez*. Se basa en docenas de entrevistas[1] en las que se recogieron vivos recuerdos, que desde múltiples perspectivas, algunas más amplias y otras más acotadas pero cada una necesariamente parcial, que junto con documentos como contratos, dibujos y planos, fotografías, correspondencia, tramitaciones profesionales y municipales, reglamentos de copropiedad, publicaciones en el Boletín Oficial, permiten reconstruir las circunstancias de la génesis de estas obras como series de escenas tridimensionales bastante definidas, cada una de ellas coherente, a veces paralelas y simultáneas, y que evolucionan en el tiempo.

Como de los hechos a tratar hay poco rastro en lo entonces publicado por la prensa especializada y la academia, se evidenciarán aquí entonces las limitaciones que presenta para el análisis y el estudio la prensa arquitectónica de difusión, basada en material producido por las mismas oficinas —que con su material promocional, relación sostenida y a veces directo padrinazgo resultan soportes esenciales para la supervivencia de la estructura editorial, abasteciéndola de imágenes y relatos pero desalentando el análisis y la crítica—, y de ahí la imposibilidad de profundizar sobre las ideas y sus procesos arquitectónicos, y probable esterilidad, de todo intento historiográfico basado exclusivamente en aquella prensa. Este texto es entonces, y entre otras cosas también, un llamado a aficionados, estudiantes, profesores, e investigadores, a reconocer y cubrir ese hueco mediante la experiencia directa de las obras, la búsqueda del conocimiento directo de documentos y personas y la difusión de obras, documentos y testimonios.

2. Comparaciones

Diecisiete años separan al restaurante Roncatti en Pergamino (1937) de la ampliación de la ex-sede social del Golf Club Argentino vuelto Campo Municipal de Golf (1954), ambos edificios hoy perdidos.[2] De similar programa, escala y parecida orientación (SSO Roncatti, OSO Golf), Roncatti se abría hacia una ruta en las afueras de Pergamino y el salón del Golf al campo; ambos tenían frentes vidriados, amplios aleros y una terraza accesible como techo. En Roncatti, una torre del tanque de reserva servía de hito en la vista lejana, mientras que el salón del Golf era una ampliación del edificio pintoresquista, de principios de siglo, que asomaba por detrás.

[1] La mayoría están accesibles en texto, lo que permite el uso de buscador, en macedoniosocarruiz.blogspot.com, donde con el tiempo es intención subir también los correspondientes archivos de audio o video. Algunos documentos fueron subidos provisoriamente también a la página de Facebook de Macedonio Oscar Ruiz.

[2] Roncatti fue modificado significativamente a partir de fines de los 50 y, tras cambios de uso y períodos de abandono, demolido casi totalmente en 2019. El edificio del Golf se incendió en 1972 y nada de éste se mantuvo en el que lo reemplazó en 1988. De ambas obras se preserva muy poca documentación.

Figura 1

Restaurante Roncatti

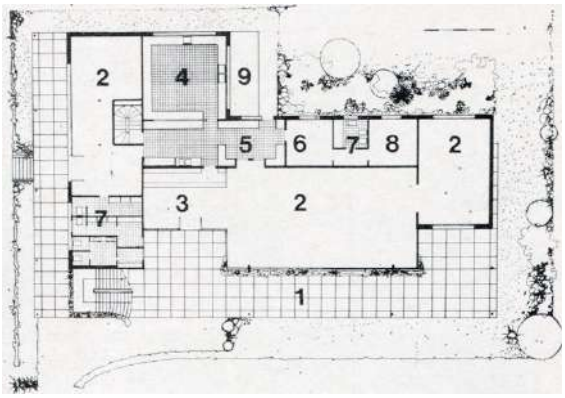


Figura 2

Campo Municipal de Golf

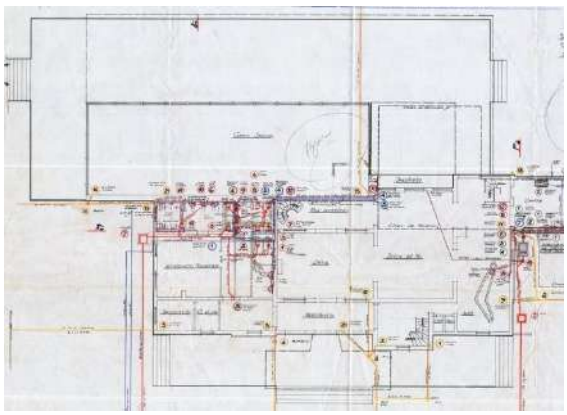


Figura 3

Restaurante Roncatti (1937)



Figura 4

Campo Municipal de Golf (1954)



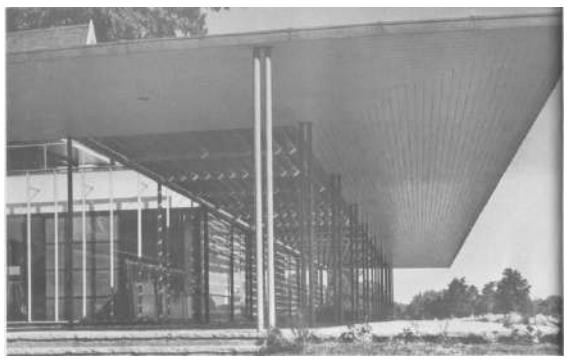
Figura 5

Restaurante Roncatti (1937)



Figura 6

Campo Municipal de Golf (1954)



Nota. 1, 5. *Summa* 80-81, septiembre de 1974; 2. Archivo AySA, plano de noviembre de 1955; 3. *Summa* 233-234, enero-febrero de 1987; 4, 6. Fontana Nicastro Sociedad Anónima de Construcciones, *dossier* en oportunidad de sus 25 años de actividad, diciembre 1971.

La escasa documentación disponible sobre ambos edificios alcanza no

obstante para observar diferencias notables en sus respectivas calidades de resolución arquitectónica (detectar en el Golf una limpieza del esquema y un refinamiento de la forma ausentes en Roncatti). La diferencia en la relación entre edificio y terreno —la plataforma a modo de mirador hacia el paisaje en el Golf versus la galería a nivel del terreno en Roncatti— puede atribuirse a la relación con el edificio existente en el Golf. Pero la profunda galería con delgadas columnas dobles centrales y amplio voladizo del Golf es una solución mucho mas feliz que las columnas perimetrales también metálicas de Roncatti. Los pares de columnas redondas de acero en la galería y el par de columna redonda y poste rectangular tomando el frente de carpintería, y en general el lenguaje claramente de filigrana metálica bajo un cielorraso de nivel continuo entre interior y exterior (ver también el pabellón del bar y la intendencia adosado a la cancha del Lawn Tennis) en el Golf, se comparan muy favorablemente con las columnas y vigas de hormigón armado que interrumpen el frente de carpintería y la continuidad interior-exterior en Roncatti. Por su parte, la entrada de luz por parasoles contra el salón (ver también la galería del estar en la casa Dal Brollo) se compara muy favorablemente con los óculos frente al receso de entrada de Roncatti. En tanto, la terraza del Golf sobre el salón, retirada del alero con parasoles y delgado esqueleto a nivel de cielorraso interior, se compara muy favorablemente con el avance hacia el frente de la escalera en Roncatti, que con curvaturas de piezas de hormigón y barandas navales culminan en una escalera de desconcertantes relaciones con el alero y el suelo. En la comparación, más allá del valor identitario y la atmósfera del salón restaurant de 1937, con sus formas modernas y sus transparencias, Roncatti parece una colección de anécdotas formales, mientras que el Golf es un mucho más riguroso estudio sobre la forma arquitectónica.

Otra característica llamativa, cuyo sentido se hará evidente más adelante en este artículo, es que en el Golf hay evidencia de un proceso sostenido de reelaboración arquitectónica del proyecto, mucho después de definidos el partido y el sistema arquitectónico, obtenidas las aprobaciones e iniciada la obra, incluso con los cronogramas exigidos y el ritmo de trabajo intenso propios de estos encargos de aquella Municipalidad (además del Golf, la ampliación de las tribunas del momentáneamente Club Municipal de Tenis —el vecino Lawn Tennis— y el Teatro Municipal General San Martín): la planta de OSN incluida arriba (Figura 2) es el segundo plano presentado para esta ampliación, con fecha de noviembre de 1955, y muestra la configuración final de terraza, escalinatas, y alero de la galería. En ese plano de instalaciones no aparecen dibujadas las columnas, que a partir de las fotografías se agregaron para esta publicación en la Figura 8 presentada a continuación. El plano de enero de 1955 (Figura 7) presentado abajo para comparación, muestra una configuración anterior de terraza, galería y columnas. Se evidencia una reelaboración estrictamente arquitectónica del diseño, la continuidad del trabajo de ajuste estético, mucho después de haber resuelto las cuestiones funcionales y técnicas. Como referencia temporal: el recién graduado Samuel Milner (1930) había ingresado a Álvarez-Ruiz para colaborar en la dirección de obra del Golf a fines de 1953, y su primera tarea fue estudiar de memoria las dimensiones de una documentación de obra ya completa, para iniciar la

supervisión de los trabajos.

Figura 7

Planos de OSN, planta baja (enero de 1955)

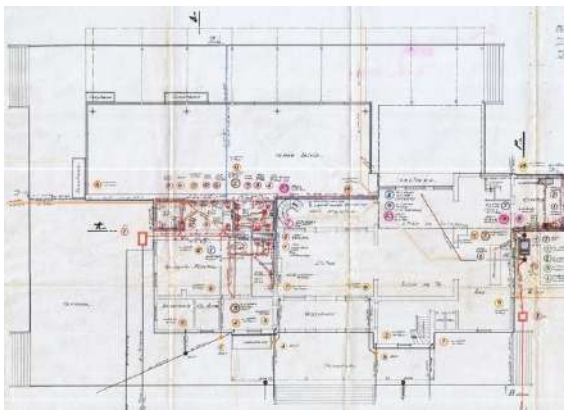
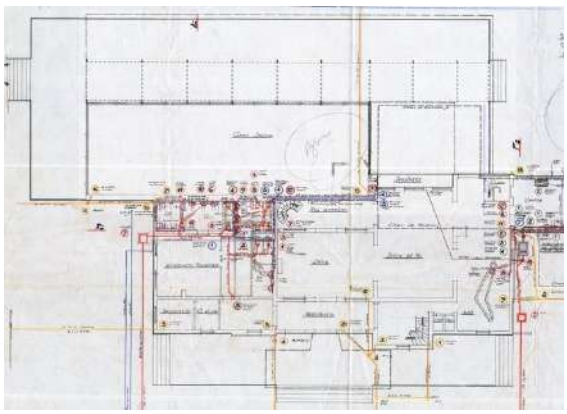


Figura 8

Planos de OSN, planta baja (noviembre de 1955)



Nota. Las columnas de la galería no aparecen en el segundo plano de OSN y se dibujaron sobre esta ilustración. Arriba el oeste-sudoeste (norte a las 4). El instalador fue Pedro Buscemi e Hijos (Archivo AySA). En el esquema inicial (Figura 7), columnas de acero exentas interiores, la galería soportada por postes estructurales en el frente de carpintería y columnas redondas a ~3/4 de la longitud de la viga (tramos de aproximadamente 5,20 y 2,00 m), en el borde de la galería. En el esquema construido (Figura 8), las columnas exteriores pasan al medio del alero y se descomponen en una columna doble (casi seguramente tubos de 3 1/2 pulgadas, con luz entre elllos), el poste sobre el frente vidriado se descompone en poste y columna redonda exterior, y donde la galería se independiza del salón continúa solo la columna redonda. Entre otras diferencias, ver también los cambios en la plataforma y la marquesina del acceso (compararla con el pabellón de Bar-Intendencia del Lawn Tennis), para la que no sería difícil proponer un esquema estructural coherente con el de la galería realizada, y el bar de abajo a la derecha, dentro del edificio de principios de siglo.

No será fácil, pasado tanto tiempo, determinar quiénes colaboraron en el proyecto y la ejecución de Roncatti con Mario Roberto Álvarez (1913), a sus 23 años, en 1937, el año de su egreso de la Escuela de Arquitectura en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (EA-FCEN).[3] Fue su asociado, el bien conectado ingeniero Roberto Migliaro (1913), de Pergamino, a quien Álvarez conoció en la facultad y quien traería numerosos encargos en los años siguientes.[4]

Sería esperable una evolución en los diseños de todo arquitecto entre sus 23 y sus 41 años, en la riqueza de la realización, pero resultaría inexplicable encontrarla en su claridad conceptual y en su rigor compositivo.

Ayuda a comprender las diferencias saber que el proyecto del Golf es de

[3] El trabajo en la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, una especie de escuela de oficio, habrá sido también una fuente de contactos de técnicos y contratistas, además de arquitectos.

[4] Migliaro "era el aportante de la obra", señala Satow. No participaba en su concepción y producción, y su funcionamientos en Maipú y luego en Solís era parecido al de un observador, un cliente.

Álvarez-Ruiz, quienes además de trabajar cada uno por separado y con diferentes socios, venían haciendo juntos concursos desde 1940, proyectando y dirigiendo el conjunto de la Sociedad de Beneficencia de la Capital en Monte Caseros desde 1943, y proyectando, dirigiendo y a veces desarrollando viviendas, propiedades horizontales y edificios industriales, además de, simultáneamente con el Golf, realizar la ampliación del Lawn Tennis y el nuevo Teatro Municipal General San Martín. En este estudio, Álvarez cubría sobre todo el frente externo, mientras que Ruiz estaba todo el día en la pequeña oficina de Álvarez-Ruiz, en Maipú 71, escritorio 303. Sugiere Milner que lo dibujó quien estaba al frente del taller (cuatro tableros, contando el propio) en Maipú, el técnico Alegre Pascarelli, mayor que Álvarez y Ruiz, y tuvo además alguna participación al menos en la dirección el joven técnico Leonardo Kopiloff (1930), colaborador de Álvarez-Ruiz desde 1947. Ruiz había firmado una declaración contra el gobierno surgido del golpe de 1943, por lo que lo habían echado de su puesto de jefe de sección en la Dirección General de Arquitectura, y durante el gobierno de Juan Domingo Perón había quedado en una lista negra, de modo que en los carteles de obra pública se borra su nombre (literalmente, en algún caso: se le pinta encima de blanco en el cartel de obra del San Martín, hasta su reaparición luego de1955), mientras que en los proyectos de obra privada de esta oficina la firma en rótulos y bronce siguió siendo siempre Álvarez-Ruiz.

Los siguientes conjuntos, de diferentes estructuras y formas, corresponden al hasta aquí inédito proyecto para el Nuevo Asilo de Huérfanos de la Sociedad de Beneficencia de la Capital, en Monte Caseros (1943-1947), parcialmente construido, el Centro Sanitario de Catamarca (1948-1950), parte de las obras del Plan Carrillo, y el concurso para la Universidad de Belgrano (1970). Se argumentará atendiblemente que entre los tres esquemas hay 27 años y que una evolución en la exploración formal se detectará también en la obra del más riguroso maestro. Lo sorprendente en este caso es que la senda de exploración formal manifiesta en la Universidad de Belgrano desapareció de la obra del estudio con la prematura muerte de Gentile en 1977, la senda que en su artículo de *Summa* 233-234, de febrero de 1987, refiriéndose siempre al arquitecto y no a la oficina que lleva su nombre, Francisco Bullrich atribuye a un Álvarez de doble personalidad, con una “disciplina intelectual que tiende al control de todo subjetivismo expresivo” en convivencia con una “sublimación de aquella *axesis* [ascesis] que cada tanto libera el espíritu a modo de energía de otro modo contenida”, problemas que surgen de la interpretación, si no veneración o pleitesía, sin el suficiente conocimiento de los hechos.

Figura 9 **Figura 10** **Figura 11**

Asilo de Huérfanos *Centro Sanitario de Catamarca* *Universidad de Belgrano*

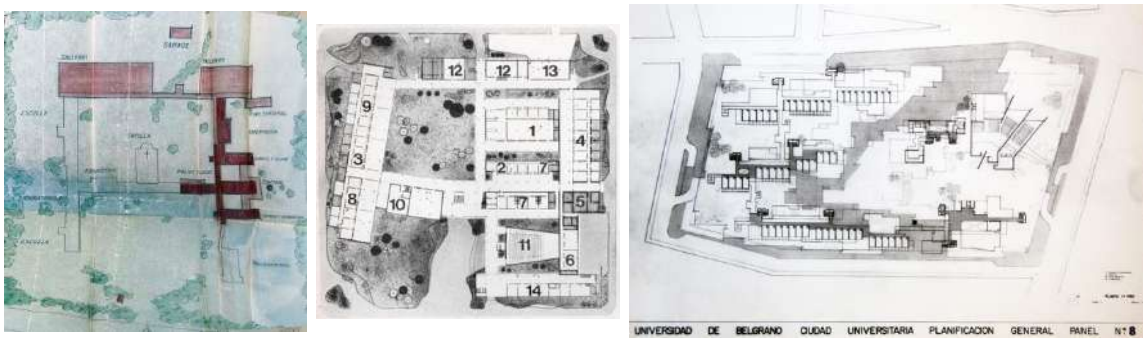


Figura 9 **Figura 10** **Figura 11**

Asilo de Huérfanos *Centro Sanitario de Catamarca* *Universidad de Belgrano*



Nota. El Asilo es de Álvarez-Ruiz, el Centro Sanitario de Álvarez-Santoro-Breyer y la Universidad de Belgrano del equipo de Gentile en Mario Roberto Álvarez y Asociados.

El proyecto de 1953-1960 del Teatro Municipal General San Martín es un logrado ejemplo de inserción de un edificio extraordinario en una manzana de tejido consolidado. En publicaciones de la época se explicaba como problema de diseño la expresión de los cuerpos principales en un edificio entre medianeras, a diferencia de en aquellos conjuntos cuyos volúmenes se reconocen desde el exterior compuestos de manera pintoresquista en el paisaje abierto. Terminada la primera etapa en el hoy llamado teatro, se rediseña la segunda sobre Sarmiento, expandida a partir de la adquisición de la esquina con Paraná (1964), donde pasa a denominarse Centro Cultural General San Martín. Para enmarcar la plazoleta así definida en la esquina se recubre una medianera con programa de servicios enmascarado por una pantalla de formas que recuerdan a las del proyecto para la Universidad de Belgrano y otros concursos de la época, lejanas del ascetismo y la regularidad [Figura 16]. Más tarde, el estudio publicará en perspectiva y planta la propuesta ideal de demoler los demás edificios de la manzana para dejar exento al edificio entre medianeras [Figuras 17 y 18]. Entre el primer y el segundo proyecto, especialmente en la pantalla, hay diferencias de criterios formales –distintos diseñadores elaborando en distintos momentos distintos

sectores de un proyecto—. La última propuesta, en cambio, directamente manifiesta la no comprensión del sentido urbano del diseño del teatro y hasta el de la plaza del centro cultural.

El proyecto de 1954-1960 es de Álvarez-Ruiz. El del Centro Cultural, del equipo de Gentile en Mario Roberto Álvarez y Asociados. El sector de la pantalla lo desarrolló bajo la dirección de Gentile el joven arquitecto y artista plástico Fernando Jorge Vannelli (1942).

Figura 16

El Teatro San Martín en octubre de 2055



Nota. Moderna Buenos Aires

Figura 17

La plaza del Centro Cultural San Martín



Nota. Alejandro Leveratto

Figura 17

La propuesta ideal



Nota. Moderna Buenos Aires
Figura 18

Plano de la propuesta



Nota. Moderna Buenos Aires

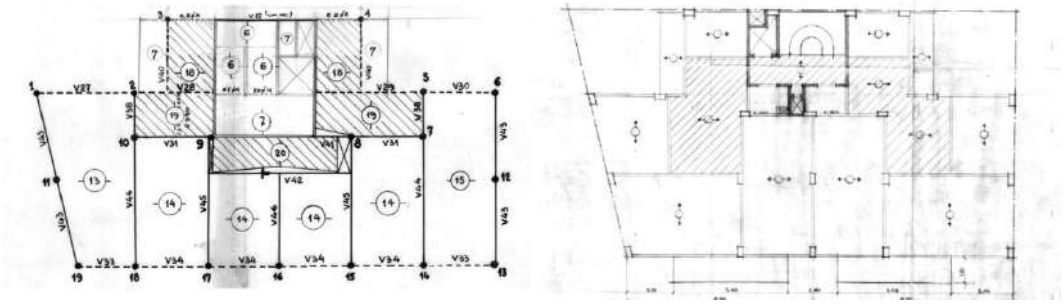
Los edificios de propiedad horizontal de Yapeyú 27 y Rivadavia 4006 resultan de la subdivisión y el desarrollo en dos etapas, con algunos años de diferencia, de un único terreno. Aquí compararemos solamente algunas instancias del proceso de diseño de Yapeyú 27 (1956-19559)[5] con el estado final de Rivadavia 4006 (1970). Observar en Yapeyú la trabajosamente buscada solución para el hall de entrada que permite reconocer el orden de la planta, expresar y aprovechar la irregularidad del terreno y utilizar la luz natural con sentido procesional, además de la elaborada relación entre estructura, espacios, carpinterías y balcones. La instancia final de Rivadavia parece en cambio una instancia inicial de Yapeyú, como si el proceso de diseño de Rivadavia hubiera culminado al definir la distribución de la planta y el sistema arquitectónico.

Yapeyú 27 es de Álvarez-Ruiz, en un desarrollo de su desarrolladora PENTA, mientras que el diez años posterior Rivadavia 4006 es de Mario Roberto Álvarez y Asociados, proyectado en la oficina de Solís, en un desarrollo con el ingeniero Juan Domingo. Víctor Satow colaboró en ambos proyectos, incluyendo los dibujos de todo el proceso de Yapeyú 27.

[5] El proceso de diseño de Yapeyú 27 está cubierto con mayor detalle en *Los primeros de nosotros* (CPAU Moderna Buenos Aires, 2017). El encuentro del autor con el notable Yapeyú 27 da origen a toda esta investigación: ante los planos recibidos del archivo del propio estudio en una entrevista en 2010 (publicada en YouTube como "Mario Roberto Álvarez, encuentro con estudiantes", encuentro realizado como parte de aquel curso de Producción, UFLO Arquitectura), Álvarez no reconocía el edificio ni sus planos ni su dirección. Como en el Golf, se ve aquí un proceso de larga reelaboración estrictamente arquitectónica, no los cambios de partido "habiendo entregado la documentación" a los que se suele referir Álvarez, que encarados en esa instancia deberían entenderse en realidad como manifestaciones de problemas en las etapas iniciales de proyecto.

Figuras 19 y 20

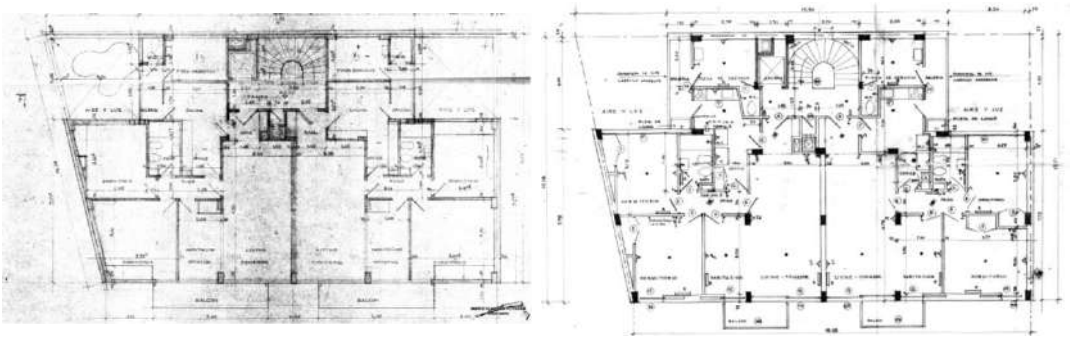
Plano de Yapeyú 27, planta típica (esquema estructural temprano y marzo de 1956)



Nota. Esquema estructural temprano, en los planos municipales de estructuras, y de marzo de 1956. Se reordena la estructura, que permite un mejor ajuste espacial a las asimetrías de la planta y las irregularidades del terreno, ademas de modificarse el núcleo. El patio de la derecha está mancomunado con el de Rivadavia 4006, lo que permitirá minimizar la superficie del patio en este último.

Figuras 19 y 20

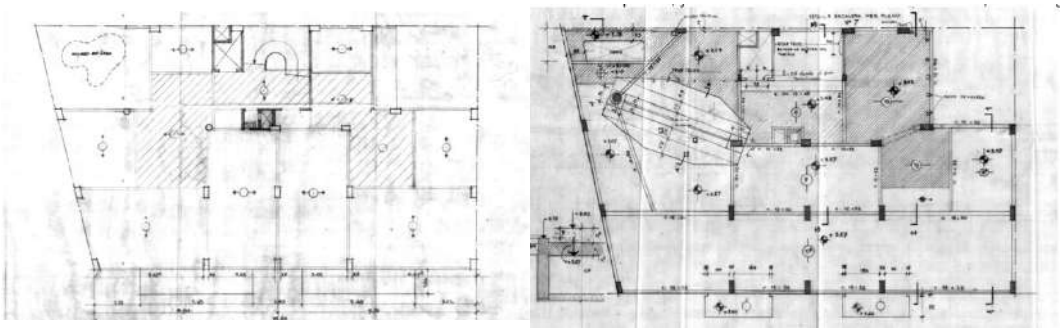
Plano de Yapeyú 27, planta típica (marzo de 1956 y final)



Nota. Observar la relación entre estructura y recintos, los cambios en los balcones (en el esquema inicial emparentados con los de Alsina 3263, reuniendo carpintería y expresión del esqueleto/vacío en el centro), y en general la reelaboración del frente con un mejor funcionamiento (privacidad del dormitorio), iluminación natural, y puertas-ventanas corredizas de embutir.

Figuras 23 y 24

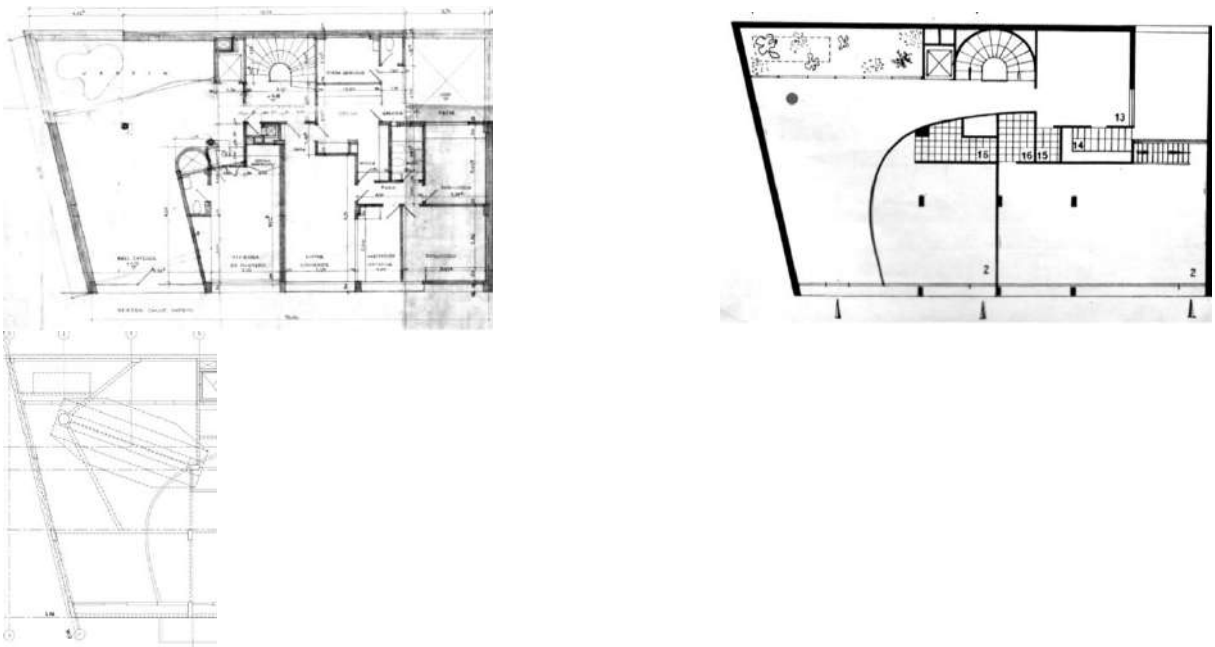
Plano de Yapeyú 27, estructura sobre planta baja (marzo de 1956 y enero de 1957)



Nota. Aparece una estructura de transición, oculta tras el cielorraso del hall de entrada, con la que se desplaza una columna para liberar el paso hacia los ascensores y dejar una única columna suelta contra el frente vidriado hacia el patio. Resulta una mucho más feliz composición del hall, con la relación entre medianera no ortogonal, pared interior curva, entrada de luz en el patio contra la medianera del fondo, y columna, como se verá a continuación.

Figuras 25, 26 y 27

Plano de Yapeyú 27, planta baja (marzo de 1956)



Nota. Planta baja (marzo de 1956), planta de publicación (agregada aquí la columna del hall, olvidada en el dibujo de publicación) y diagrama mostrando la proyección de la estructura de transición sobre el cielorraso del hall (UFLO Arquitectura - Producción 2010, alumno Ignacio Carrizo).

Figuras 28 y 29

Plano de Rivadavia 4006, planta típica y baja

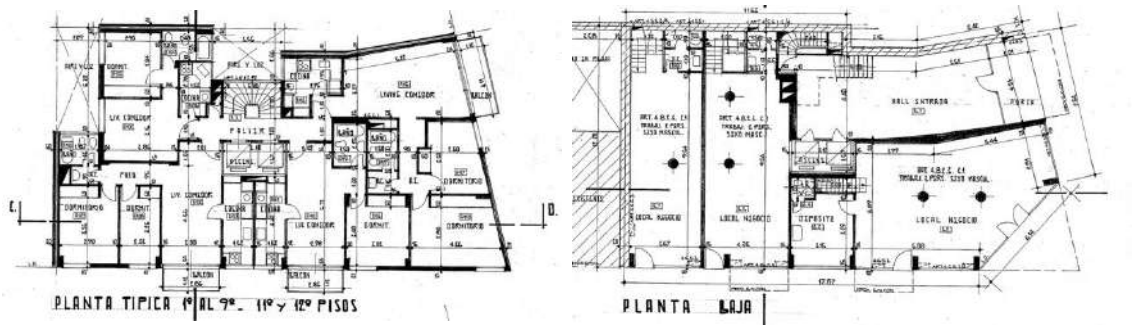


Figura 30

Yapeyú 27



Figura 31

Rivadavia 4006



Nota. En Yapeyú 27, pilares de planta baja revestidos en Fulget, mortero decorativo de agregado expuesto; con el tiempo fueron pintados.

Podríamos continuar con Lavalle 5, en Avellaneda (Mario Roberto Álvarez), Parera 65 y Posadas 1695 (Álvarez-Ruiz), las líneas del primer Panedile en Libertador 3754, o de Talcahuano y Paraguay (MRAyA Gentile), el diseño de detalle de los exteriores con esqueleto de hormigón visto en la torre de Avenida del Libertador 2423 esquina San Martín de Tours, Santours I (MRAyA Francisco Díaz) (comparar con la vecina Santours II, San Martín de Tours 2836, MRAyA Kopiloff sobre un anteproyecto de Santiago D'Elía), los detalles de la estructura de hormigón del Panedile (MRAyA Gentile) vueltos profusión de recursos gráficos en Libertador 4444 (MRAyA Kopiloff) y el modelado de los balcones de IBM (Baliero en MRAyA). También con la nunca suficientemente publicada y estudiada Casa Espacio en Punta del Este

(MRAyA con Raúl Sichero), en medio de las demás casas donde suele aparecer recopilada. O con los roles y sentidos de las estructuras en el Lawn Tennis y en el San Martín, frente a SOMISA, frente al Banco de Avellaneda en Quilmes. ¿No es evidente, incluso antes de conocer sus nombres, que en cada caso difiere quien establece la dirección estética, "quien da la forma esencial", como reclamaba explicitar Tony Díaz?

Vale incluso para las comunicaciones y declaraciones: el libro del Teatro Municipal General San Martín, con sus elaboraciones textuales y gráficas sobre la composición, escrito por Ruiz y firmado Álvarez-Ruiz; los textos sobre tecnología y sistemas en *Summa* 80-81 de 1974, muy diferentes en contenido y forma, escritos y firmados por Gentile; y los discursos y entrevistas de Álvarez, quien, como decía Breyer, "huía de toda teoría"[6] y en discursos y entrevistas se enfoca en su historia personal y aspectos de relación con el cliente y empresas constructoras, organización del estudio, y las declaraciones de principios ascéticos, como diría Francisco Bullrich.

Mario Roberto Álvarez (1913-2011) fue un habilísimo hombre de negocios, un empresario con capacidad de organización y un sumamente eficaz captador de encargos luego realizados por distintos equipos de proyecto, que funcionaron, a veces sucesivamente y a veces en simultáneo, a menudo sin contacto, y a veces sin siquiera conocimiento mutuo. En algunos proyectos, el Álvarez arquitecto estuvo muy involucrado durante su concepción y desarrollo, en otros menos, y a algunos los descubría con el ensayo de la presentación, que ya como empresario haría al comitente.

Salvo contadas excepciones, que veremos en un breve período excepcional, los proyectos se acreditan en su promoción en prensa especializada exclusivamente al titular, y a partir de la creación de la sociedad comercial (1970) a la firma, que lleva como nombre el del socio principal, en ocasiones listando como autores a todos quienes tenían alguna participación accionaria (incluidos en su momento el contador y la encargada administrativa, 2% cada uno), sin detallar a los responsables de la concepción arquitectónica del proyecto, hayan sido socios o no.[7]

Lo que como cuerpo de obra unitario plantea inexplicables irregularidades en su calidad de resolución y sorprendentes divergencias en sus preocupaciones arquitectónicas, resulta perfectamente comprensible una vez conocidos los equipos de proyecto —es decir, entre otras cosas, el responsable del diseño— de que cada grupo de obras surgió.

---

[6] Wainhaus, H., & Pescio, S. (2000). Diálogo con Gastón Breyer- *Morphia*, 1-2. http://www.morfologiawainhaus.com/pdf/DIALOGO_CON_GASTON_BREYER_MORPHIA.pdf

[7] Es natural en toda gran oficina la tensión entre la necesidad interna empresarial de presentar una marca unitaria y la externa disciplinar de desglosar de nombres y tareas como insumo básico para la comprensión de procesos, intenciones, mecanismos y resultados. El tema fue ampliamente tratado en relación con SOM, y en particular Bunshaft dentro de SOM, y podrían citarse páginas enteras de publicaciones y entrevistas con paralelos en los estudios presentados en este trabajo. Lo particular en el caso de Mario Roberto Álvarez y Asociados es que, habiéndose hecho de su nombre propio una marca, en la atribución pasan a confundirse marca e individuo, tanto en la atribución del diseño como en el culto a la organización convertido en culto del individuo.

3. Ocho estudios

3. 1. Primeros años; DGA-MOP; concursos; Migliaro; Municipalidad de Avellaneda (1939-1948)

Figura 32

Casa Cantore (1939), Pergamino



Figura 33

Casa Sra. López de Cordero (1941), Mar del Plata



Nota. Revista de Arquitectura, N° *257*, mayo de 1942

Figura 34

Radio Aconcagua (1942), Mendoza



En 1935 Álvarez, estudiante del cuarto curso en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (EA-FCEN), se

incorpora a la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (DGA-MOP)[8]. Allí trabajaban los ya graduados Macedonio Oscar Ruiz (1906, EA 1934), José Aisenson (1908, EA 1933) y Carlos Luis Onetto (1909, EA 1935), entre otros, a quienes se sumaría en presentaciones en concursos realizadas en paralelo con el empleo oficial. En abril de 1937 Álvarez rinde su último examen; entre mayo de 1938 y marzo de 1939 interrumpe los comienzos de su actividad profesional para realizar su viaje a Europa y, en 1939, ingresa mediante un arreglo muy particular e ilustrativo a la Municipalidad de Avellaneda.

Desde 1937, a partir de su sociedad con el ingeniero Roberto Fortunato Andrés Migliaro (1913), reciente graduado de la EA-FCEN con quien coincidió en sus años de facultad, accede a los encargos de una larga serie de proyectos en Pergamino, incluido el restaurante Roncatti, y el Sanatorio de la Corporación Médica de General San Martín. Migliaro era un hombre de negocios, aportaba el comitente o el desarrollo y a menudo el mecanismo de financiación, y a lo largo de décadas traería obras a Álvarez y sus sucesivas sociedades en emprendimientos no solo arquitectónicos a través de sus vínculos en Pergamino y en el Banco Hipotecario Nacional. Varios de estos proyectos están firmados en sociedad, con Álvarez o Álvarez-Ruiz como responsables del proyecto y Migliaro de la dirección. En sus visitas muy ocasionales a la oficina de Buenos Aires Migliaro funcionaba como cliente,[9] y durante la dirección de obra personal de la oficina de Buenos Aires visitaba Pergamino.

En 1939 un familiar conecta a Álvarez con Alberto Barceló (1873-1946),[10] intendente de Avellaneda, entonces pujante ciudad industrial. Como remuneración por el proyecto de una ampliación en su residencia particular, Álvarez le propone a Barceló sustituir los honorarios profesionales por un cargo y un sueldo público. Como resultado, se establece en Avellaneda una oficina municipal de arquitectura a su cargo, la primera maniobra de una serie con que a lo largo de dos décadas aprovecharía las particulares vicisitudes políticas de la época para construir su estudio a partir de una serie de vínculos y contratos públicos. De esta actividad pública en Avellaneda surgirían también encargos privados pequeños y medianos en Avellaneda y Buenos Aires, y a esa oficina municipal se incorporarían los jóvenes Eduardo Tomás Santoro (1921-2013, CNBA,[11] EA 1947) y Gastón Breyer (1919-2009, EA 1945), luego socios menores de Álvarez en el estudio que produciría los

[8] El Estado en estos años era una fuente principal de empleo, incorporando a gran parte de los recién graduados. Sobre época de la DGA, se destaca el trabajo El ejercicio del arquitecto en la administración pública: La Dirección General de Arquitectura (1933-1944)", de Mariana Fiorito.

[9] En al menos una ocasión lo fue efectivamente: el edificio para vivienda de los Migliaro-Jaunarena en Pergamino, con local de doble altura en planta baja (Av. Roca, hoy Av. de Mayo, 357). El frente fue modificado significativamente en 1958 cuando el local de planta baja se adaptó para el Banco Popular Argentino.

[10] La anécdota está contada en *Mario Roberto Álvarez: Sus primeras obras en Avellaneda*, citado en la bibliografía.

[11] Álvarez, Gentile, Raffo, y también Astelarra, miembro de PENTA, habían salido del Colegio Nacional de Buenos Aires.

centros sanitarios del Plan Carrillo, a su vez producto de sus contactos en el Estado.

En los proyectos de los primeros años se mezclan los estrictamente utilitarios, "de constructor", algunos clásicos o pintoresquistas, y algunos modernistas[12] en un volumen llamativo.

Algunas obras fueron, entre otras, Restaurant Roncatti (1937), Vestuarios en Club Sport Pergamino (1939), Sanatorio Corporación Médica General San Martín (1939), Sanatorio Pergamino (1941), Edificio Neira en Pergamino (1941), Club Sirio Libanés Pergamino (1941), Dispensario de Lactantes de Avellaneda (1944), Conjunto Pochat en Pergamino (1941), Jardín de Infantes Piñeyro en Avellaneda (1944), Hogar de Ancianos Avellaneda (1945), Pabellón de Urgencias y Urología en Avellaneda (1946), Miró 39 (1947), Club Gimnasia y Esgrima de Pergamino (1949), PH Migliaro-Jaunarena en Pergamino (1947). Casa de los padres de MRA en Pozos 825, Buenos Aires (1946).

3. 2. Álvarez, Santoro, Breyer (1947-1955)

A poco de la muerte de Barceló, Álvarez establece con dos socios menores provenientes de la oficina de Avellaneda, los más jóvenes arquitectos Gastón Breyer (1919-2009, EA 1945) y Eduardo Santoro (1921-2013, EA 1947), un estudio con sede en un departamento de Piedras 666, propiedad de Santoro, principalmente dedicado a proyectar y dirigir los Centros Sanitarios del Plan Carrillo, contratos adjudicados por su hermano menor, el neumonólogo Gerónimo Horacio Álvarez (1918-1959), entonces director del Departamento de Planificación del Ministerio de Salud Pública.[13] Esta evolución de la estructura de Avellaneda se conforma con independencia de la que, como veremos a continuación, se constituía en paralelo en torno a los muy distintos proyectos hechos por la sociedad Álvarez-Ruiz.

Álvarez también aparecerá entre los arquitectos seleccionados para un viaje organizado por el Ministerio de Aeronáutica en mayo de 1948 (seis escalas hasta Nueva York) a estudiar infraestructura aeroportuaria.[14]

---

[12] Vivanco, modernista, contaba que en sus primeros tiempos de facultad discutía con Álvarez, convencido clasicista antimoderno, hasta que en un momento "Álvarez se hizo moderno" con igual convicción. La historia se la transmitió María Luisa Lezcano, mujer de Jorge Vivanco (1912-1987), a Isidoro Fraidenraich.

[13] Con el avance de los 40, la prevalencia en la DGA y en general en las oficinas públicas de la lealtad política como criterio de selección de personal frente al anterior foco en la excelencia académica y profesional, el aumento de la cantidad de personal y el deterioro de los sueldos, y las consecuentes caídas en la productividad y eficiencia en las oficinas estatales de arquitectura, el mismo Estado pasa a contratar de manera directa a estudios profesionales por fuera de esa estructura. Álvarez traslada entonces la estructura de Avellaneda al ámbito privado, para seguir sirviendo al Estado (ahora al Ministerio de Salud) pero como privado.

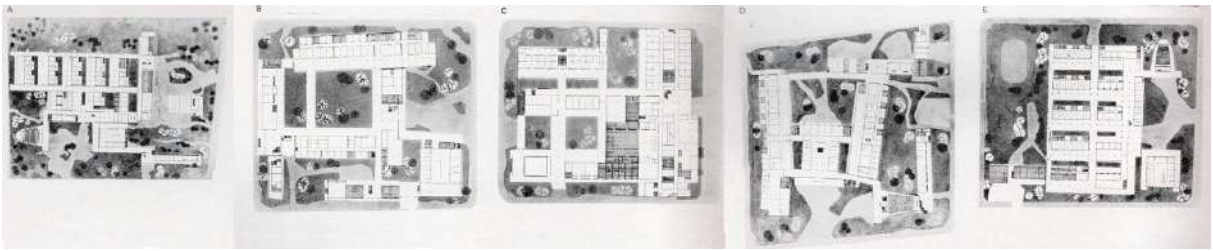
[14] La delegación de arquitectos, que con algunos acompañantes ocupaban íntegramente un DC-4, incluía a Alfredo Agostini, José Aslan y Héctor Ezcurra, Miguel Devoto, Alberto Lanusse y Eduardo Martín, Abelardo Falomir, Alberto Prebisch, Santiago Sánchez Elía, Héctor Morixe y los hermanos Antonio y Carlos Vilar. Por cambios de criterio en Aeronáutica el itinerario se anula apenas la delegación llega a Nueva York, ante lo cual algunos deciden volver y otros

Álvarez pasaba medio día en la oficina de Piedras, reuniéndose con Breyer, enfocado en los diseños, y Santoro, más técnico, que supervisaba la producción como jefe de taller. A partir de 1948, el todavía más joven Domingo Gerónimo Raffo (1925, CNBA, FAU 1950) crecería progresivamente en el taller, guiando sobre los varios tableros a los dibujantes mayormente técnicos y estudiantes de arquitectura.

El foco del trabajo de este estudio fue el proyecto y la dirección de los centros sanitarios de Tucumán, Santiago del Estero, Salta, Jujuy, Catamarca, Corrientes, Maternidad de Corrientes, y el proyecto no concluido del Hospital de Heine Medin, a cuya construcción se adelantó Salk con el descubrimiento de su vacuna. A partir de 1955 se mantendría en Piedras 666 la administración del estudio, y seguiría siendo ésta la sede de "Mario Roberto Álvarez, arquitecto", pero el personal técnico se trasladaría al obrador de Álvarez-Ruiz incorporado al equipo del TMGSM.[15]

Figura 35

De izquierda a derecha, algunos centros sanitarios: Santiago del Estero, Corrientes, Maternidad Corrientes, Catamarca, Tucumán



Nota. Summa 80-81(1974)

3. 3. Álvarez-Ruiz (1940-1957, 1958-1962)

El todavía no graduado Álvarez y el varios años mayor Ruiz (1906-1987, EA 1934)[16], ambos empleados en la DGA-MOP, habían participado en concursos como parte de grupos mayores a partir de 1936. A partir de 1940 comienzan a presentarse en concursos como dúo y realizar algunas de las

aprovechan la oportunidad para un recorrido arquitectónico. Quienes se quedaron visitaron el estudio de Mies van der Rohe, con Federico Ruiz Guiñazú como traductor, y Álvarez repetidamente se refiere a ese viaje como un posgrado.

[15] En abril de 1955 se anuncia la autorización de la vacuna. En un nuevo salto acrobático comparable al que lo llevó de la oficina de arquitectura en Avellaneda a los contratos del Ministerio de Salud, Álvarez había conseguido el acuerdo con la Municipalidad de Buenos Aires (entonces distrito federal; su cliente era el Estado nacional) para el nuevo Teatro Municipal General San Martín, luego de que Álvarez-Ruiz demostraran su eficacia proyectando y dirigiendo en el verano de 1953-1954 un anexo al edificio existente.

[16] En 1938 Ruiz había ganado el concurso del edificio de SADAIC con D'Anna y Aisenson, con quien en esta época construían también Paul Hermanos, a media cuadra de la que sería oficina de Álvarez-Ruiz en Maipú 71. Una introducción a la vida y obra de Ruiz puede apreciarse en Azpiazu, J. I. (2014). Macedonio Oscar Ruiz: Apuntes para una celebración, *Notas* CPAU, 27.

obras privadas que Álvarez conseguía a partir de sus vínculos en Avellaneda. En 1943 ganan el concurso para el Nuevo Asilo de Huérfanos de la Sociedad de Beneficencia de la Capital, en Monte Caseros (hoy Brigadier General Juan Manuel de Rosas 1601, Lomas del Mirador), obra realizada parcialmente que dirigen hasta 1947.

Figura 36

Casa Puentes en Martínez (1954)



Figura 37

Ampliación de la Tribuna Central del Lawn Tennis (1953)



Nota. *Summa* 80-81 (1974)

Figura 38

Hall del Teatro Municipal General San Martín en "Un palacio de cristal"



Nota. Revista *Claudia*, agosto 1960

Figura 39

Posadas 1695



Nota. Manuel Gómez Piñeiro

En 1944 establecen además una sociedad desarrolladora e inmobiliaria, nombrada PENTA SRL. en referencia a sus cinco socios, entre ellos Migliaro e inicialmente otros dos conocidos de Álvarez. Oficina y estudio de arquitectura funcionaban en Maipú 71, escritorio 303 (tres salas en hilera: una para la secretaria y el contador, otra con los escritorios de Álvarez y Ruiz y la restante para el taller, con cuatro tableros). A diferencia de las anteriores y posteriores sociedades de Álvarez, las cuotas en PENTA y la sociedad en los proyectos era en partes iguales, y así se reflejaba en las publicaciones en revistas de arquitectura, los contratos y las firmas en bronce sobre los edificios. El estudio Álvarez-Ruiz, "una sola cosa" para los colaboradores de la época, era para los socios de todos modos una relación abierta: tras su salida forzosa de la DGA Ruiz estaba todo el día en el estudio ("al pie del cañón") pero en los años iniciales realizó en paralelo al menos un par de proyectos asociado a Espinosa y Lafosse,[17] y Álvarez concurría "casi todas las tardes" (quedando las de los miércoles reservadas para la práctica de tenis) mientras dedicaba las mañanas primero a Avellaneda y después a la oficina que crearía con Santoro y Breyer para los centros sanitarios del Plan Carrillo.

En la oficina de Maipú, el técnico Alegre Pascarelli, mayor que Álvarez y Ruiz, dibujaba él mismo y guiaba y formaba a uno o dos dibujantes. De los nombres que veremos en las décadas siguientes llegan a Maipú en 1947 Leonardo Kopiloff (1930), todavía estudiante de secundario técnico, en 1950 el técnico ruso croata Víctor Satow (1931-2018), y pocos años después, en las etapas iniciales del proyecto del Teatro General San Martín, el técnico ruso-francés Michel Nicolaeff (1924). Aquí arribaría también a principios de los 50 el contador Manuel Antonio Izquierdo (1922).

Las tareas eran diversas en este estudio-desarrolladora-administradora-inmobiliaria. Carlos Andreola (1931) dibujaba los municipales de Parera 65, iba a obra y luego también a atender reclamos de los primeros ocupantes del edificio. Además, dibujaba los planos de hormigón de Potosí 3857 y haría también un domingo la guardia de ventas de los departamentos, tarea que normalmente cumplía la recepcionista-telefonista Martha Heron, formada como promotora-vendedora por el mismo Álvarez.

[17] En 1944-1946 nada menos que el conjunto de cine-teatro y club en La Emilia.

En febrero de 1952 el arquitecto Jorge Sabaté (1897-1991) es nombrado intendente de la Ciudad de Buenos Aires por el presidente Perón. Sabaté propone un ambicioso plan de proyectos de arquitectura a adjudicar directamente a estudios privados, según el procedimiento que se había vuelto habitual en dependencias oficiales necesitadas de los resultados que ya no podían producir las para entonces desvirtuadas oficinas públicas de arquitectura.[18] En un operativo relámpago, el verano siguiente Álvarez-Ruiz proyectan, dirigen y construyen por administración refacciones en el recientemente renombrado Teatro Municipal General San Martín (un edificio de 1908), incluyendo una torre de servicios de nueve pisos, con ascensores y camarines. La rápida obtención de resultados visibles, el sueño de todo intendente, le gana para el equipo la adjudicación de obras en el Club Municipal de Tenis (hasta 1950 Buenos Aires Lawn Tennis Club), el Campo Municipal de Golf (anteriormente Golf Club Argentino) y, finalmente, el nuevo y ampliado San Martín sobre la demolición del edificio existente y adquisición de terrenos adyacentes.

Los arquitectos tienen libertad en la elaboración del programa, el diseño, la planificación del proyecto, e incluso en la anexión de terrenos cuya adquisición Álvarez va gestionando durante el proceso, lo que ocasiona modificaciones en el proyecto con la obra en marcha. Esa libertad se aprovecha para avanzar la construcción de manera que cualquier cambio político o económico la encontrara activa hasta un punto sin retorno. El ritmo de trabajo era intenso ("de lunes a lunes, el domingo no existía").[19] Cuando comienzan las excavaciones, Álvarez-Ruiz directamente trasladan su taller al obrador del San Martín, donde pronto se sumarían al proyecto colaboradores de Álvarez de Piedras, como Raffo y varios dibujantes. Menos de un año después, en octubre de 1954, Sabaté es separado de la intendencia. Sobre la excavación de cuatro subsuelos, inciada mientras se preparaba la licitación principal, emergía para entonces una estructura de hormigón de cuatro niveles sobre Corrientes. La obra continúa a todo ritmo hasta que a mediados de 1955 "empezó la decadencia", reduciéndose significativamente el equipo de trabajo ("No se podía seguir con ese ritmo de gasto", recuerda Samuel Milner). Para entonces, sin embargo, estaban colocados los cristales y los conductos de aire acondicionado, y el edificio efectivamente no tenía marcha atrás.[20]

El cambio de escala que imponía el San Martín afectaría de manera significativa al equipo de trabajo. Pascarelli, que como jefe de taller de Álvarez-

[18] El mecanismo, sumado al desorden económico general, daría lugar luego de 1955 a suspicacias, interrogatorios personales y cuestionamientos en la prensa. Ver, por ejemplo, *El Hogar* del 9 de marzo de 1956, donde se publica una entrevista a Ruiz que parece al menos parcialmente falseada. En ese contexto debe entenderse la página 7 de *Teatro Municipal General San Martín* (Infinito, 1959), dedicada a un alegato en favor de este modo de contratación de servicios.

[19] El recién graduado Samuel Milner (1930) ingresa a Álvarez-Ruiz en esta época, a partir de la recomendación de Jacobo "Cacho" Binstock, compañero de facultad que ya trabajaba en el estudio, quien le recomienda "No digas que no, nunca" y "Si Álvarez te llama a las doce de la noche hay que ir".

[20] Comparar con los casos de la Ciudad Universitaria de Tucumán y el Mercado del Plata en Buenos Aires.

Ruiz esperaba una participación del 10 % que le fue negada, se retira; los dibujantes provenientes de las más pequeñas oficinas de Piedras y Maipú se encontraban con un trabajo "muy monótono", entre "un montón de dibujantes" y un "trato totalmente distinto" del que tenían en las pequeñas oficinas de que provenían, recuerda Andreola. Con la unificación de hecho de las estructuras también se produce un ambiente de competencia ("No te podías dar vuelta")[21] entre quienes venían funcionando como jefe de equipo o tenían ya años de historia en uno u otro estudio.

En 1954, antes de caer en desgracia él mismo, Sabaté transmite a Álvarez que había recibido la instrucción de excluir a Ruiz del proyecto por razones políticas. Álvarez negocia con Sabaté que Ruiz saldría del cartel y se reharían los contratos sin su nombre, pero seguiría trabajando en el proyecto.[22] También desaparece su nombre en los rótulos del Campo Municipal de Golf y el Club Municipal de Tenis.

Durante 1955 se reduce sensiblemente el ritmo de la obra, que tras la caída del gobierno de Perón queda paralizada con destino incierto. El equipo de trabajo disminuye drásticamente, y desde el obrador del San Martín como oficina del estudio se trabaja en los proyectos de viviendas unifamiliares y multifamiliares de Álvarez-Ruiz, entre ellos Posadas 1695. En ese edificio tendrían sus viviendas particulares Álvarez (en el piso nueve) y Ruiz (en el trece).

A partir de 1957, mientras continuaban los varios trabajos en conjunto hasta 1961, Álvarez y Ruiz comienzan a participar en concursos por separado, con colaboradores que deben elegir con quién de los dos seguir en el del Policlínico de Vicente López.[23] En 1962 Álvarez le propone a Ruiz hacer en conjunto el Teatro Cervantes, pero ya no en términos de sociedad de pares. Álvarez controlaba al cliente y la estructura de producción, apoyada en Santoro (ex-Piedras) y Kopiloff (ex-Maipú), que se oponían a la aparición de más socios. Las discusiones relacionadas conducen al final de la relación profesional.

Son proyectos de Álvarez-Ruiz, entre otros, los concursos del Monumento a la Bandera (1940, tercer premio), Instituto Argentino del Cemento Portland (1941, tercer premio), Mausoleo Círculo de la Prensa (1942, tercer premio y mención), Círculo de la Prensa (1944, tercer premio), Hospitales Ferroviarios (1945, tercer premio tipo "A"), Sociedad Militar Seguro de Vida (1947, segundo premio), Tribunales de San Juan (1948, segundo premio), Asilo de Huérfanos en Monte Dorrego de la Sociedad de Beneficencia de la Capital (1943; construido parcialmente entre 1944 y 1947), Colonia de Vacaciones para el Personal de la Carne (1952, mención); las casas Lunacek en Madero 1188, Vicente López (1948), Moretton en Avellaneda (1952), Podestá y Puentes en Martínez (1956), Mancini y Dal Brollo en Pergamino (1958), Pérez Vélez en

[21] La frase es de Raffo. Años después, Carlos Ramos (1937) le señalaba a Francisco Díaz (1926) su error político: "Tenés que llevarte bien con Kopiloff; si te llevás bien con Álvarez tenés a Kopiloff en contra". La anécdota la cuenta Lucio Díaz.

[22] La historia la cuentan desde distintas perspectivas Kopiloff y Satow, y las hijas de Ruiz.

[23] Manolo Borthagaray transmitía las dos perspectivas: su amigo Álvarez le había dicho que "Ruiz nunca había traído un cliente". Borthagaray le comenta eso a Ruiz, quien responde: "Si le hubiera llevado el cliente para un baño me lo sacaba".

Temperley (1958); los edificios de viviendas de San Mateo 3745 (1945), Combate de Los Pozos 1164, Hortiguera 20 (1946), Rivadavia 6016 (1947), San José 1121 y 1135 (1948), Yapeyú 93, Alsina 3263 (1950), Combate de Los Pozos 825 (1951), Potosí 3857, Parera 65 (1955), Yapeyú 27, Posadas 1695, Arenales 1167 (1959); los edificios comerciales o industriales de Matheu 1220 (1950), Carlos Calvo 2756 (19NN) y Saraza y Centenera (19NN), la sucursal del Nuevo Banco Italiano en Belgrano 1358 (1944, hoy alterado), el Sanatorio Central de Avellaneda (1948, demolido), la ampliación del Campo Municipal de Golf (1954, demolida), la ampliación de la Tribuna Central del Lawn Tennis (1955), las sedes de Teléfonos del Estado de Ciudadela (1954) y Resistencia (1955), el Teatro Municipal General San Martín (1953-1961).

3. 4. Álvarez, Di Veroli, Raffo[24]

En 1957, mientras Álvarez y Ruiz comenzaban su largo y complicado proceso de separación, Débora Di Veroli y Domingo Raffo, hasta poco antes empleado del estudio, le proponen a Álvarez realizar en conjunto los concursos que se anunciaban para el Banco Hipotecario Nacional. Durante 1957 participarían en varios, en más de una ocasión presentando dos entregas. Los proyectos se realizaban en el estudio de Di Veroli-Raffo, en Libertad y Lavalle, al que Álvarez iba después del horario de oficina. Álvarez claramente guiaba el diseño. Arquitectónicamente, la relación con Raffo, productor, y Di Veroli, gestora de negocios y dueña del estudio, era la de maestro y discípulos.

Tras la separación con Ruiz, que liberaba porcentajes de participación para distribuir entre asociados menores, Mario Roberto Álvarez y Asociados era una estructura estrictamente de producción (él manejaba a los clientes públicos y privados, mientras que Kopiloff y Santoro llevaban el desarrollo del proyecto y la dirección). En concursos, Álvarez participa aparte, como si fuera con su estudio boutique, con independencia de su estructura comercial y de producción.

Este equipo se presentó en los siguientes concursos: marzo 1957, Banco Hipotecario Nacional, Rosario (cuarto premio) y Córdoba (mención); noviembre 1957, Remodelación del Hospital Fiorito Avellaneda (mención); diciembre 1957, Almacenes Generales de la Flota Mercante del Estado (segundo premio y segunda mención).[25]

[24] Domingo Gerónimo Raffo (1925, CNBA, FAU 1950; JTP Geometría Descriptiva 1950-1953). Había llegado a funcionar como jefe de taller en los proyectos de los centros sanitarios, en la oficina de Piedras 666 de Álvarez-Santoro-Breyer, y trabajó un tiempo en la oficina del Teatro en las obras de Álvarez-Ruiz. En 1957 Álvarez le ofrece incorporarse como socio, pero Raffo prefiere abrirse para asociarse con Débora Di Veroli (1926, FAU 1953), con quien por unos diez años realizarían una larga serie de propiedades horizontales y supermercados en que aplicaría su extraordinaria capacidad de trabajo y organización en la aplicación del sistema de producción ejercitado durante años en Álvarez-Santoro-Breyer y Álvarez-Ruiz. Luego seguiría una muy activa carrera profesional en otras sociedades.

[25] Posiblemente haya sido este equipo el que hizo además dos envíos al concurso del Edificio de Administración para la Flota Fluvial del Estado en 1958, cuya devolución solicita Álvarez en nota a la SCA el 30 de junio (recibos 4 y 16, sin premios).

3. 5. Mario Roberto Álvarez y Asociados

La estructura de Álvarez-Santoro que funcionaba en Piedras 666, la que quedó de la de Álvarez-Ruiz[26] que se había trasladado desde Maipú 71 al obrador del Teatro, junto con la contable heredada de Maipú 71, se reúne geográficamemente a partir de 1964 en lo que hasta hace pocos años sería la sede del estudio, Solís 370, constituida desde 1970 como Mario Roberto Álvarez y Asociados.

Figura 40

Club Alemán (1970-72)



Nota. Clarín, "Diez estudios argentinos"

Figura 41

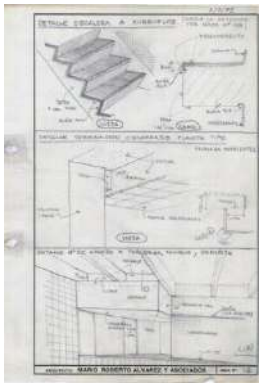
Bolsa de Comercio (1972-77)



[26] Kopiloff se quedó con Álvarez. Kertész se quedó con Ruiz. Satow se iría un tiempo con Ruiz y luego volvería con Álvarez, que aseguraba continuidad y volumen de trabajo. Pascarelli y los mas jóvenes Roberto Salerno y Carlos Andreola se fueron con el cambio de escala de la oficina en el San Martín y la progresiva fusión de hecho con Piedras, con el anterior Álvarez-Santoro-Breyer devenido a esta altura en Álvarez-Santoro.

Figura 42

Club Alemán (1972)



Nota. Detalles de obra de Carlos Ramos

Externamente, el titular era la identidad del estudio; internamente, era mucho más organizador que diseñador. Recibido el encargo, Álvarez llamaba a asociados y habilitados[27] a concursos internos de partidos, como heredados de los esquicios de la Escuela de Arquitectura.[28] En esa instancia él no proponía sino que actuaba como juez ("Con muy buen ojo", recuerda Javier Sánchez Gómez), eligiendo propuestas o combinándolas, haciéndoles alguna corrección,[29] y generalmente terminaba llevando al cliente más de una solución.[30] Con el crecimiento del estudio, el desarrollo del proyecto lo hacían arquitectos jóvenes, con la guía y el apoyo de los técnicos, como siguiendo un

[27] Los "habilitados" recibían alguna participación en las ganancias, en función de las obras que controlaban, sin participar de la sociedad y sus ganancias, ni conocer sus números.
[28] Fernando Vannelli (1942): "Álvarez tenía la mala costumbre, para los habilitados y los socios, de pasar a las seis de la tarde, y te dejaba en la mesa un papelito con un terreno y te decía que al día siguiente venía el cliente a ver qué podíamos hacer con eso. Una propiedad horizontal, suponete; Lucio Díaz (1965): "Álvarez tenía un sistema que no proyectaba, pero sí elegía, y elegía muy bien. Hacían el concurso interno, salían cuatro o cinco propuestas, y de ésas elegía y a veces las mezclaba, tomando cosas de una y otra, e iban sacando el proyecto. Mi padre [Francisco Díaz] decía que Álvarez no era buen proyectista pero sí excelente director de orquesta. No proyectaba bien, pero elegía siempre lo mejor y te mejoraba mucho el proyecto. Una vez que partía de una cosa tenía una idea muy clara y limpiaba los proyectos".
[29] "Al dibujo de concursito te decía: 'Eso no, esto así'", imponiéndole su estilo", recuerda Algañaraz, lo que en el estudio llamaban "pasarle la plancha" a la propuesta (el "limpiaba" de Díaz). Miguel Soubotin (1945) contaba que circulaba en el estudio la historia (cabría imaginar que apócrifa) de que "una vez Álvarez dice: 'Bueno, muchachos, ¡tenemos que hacer algo espectacular! A ver, alcanzame la escala de los grises'".
[30] En 1989, en una entrevista publicada en *Itinerarios*, Álvarez cita como inspiración a las variaciones de diseños que preparaba Mies van der Rohe "en una especie de concurso privado consigo mismo". En el caso de MRAyA, el concurso era entre socios y habilitados, y a menudo él llevaba al cliente varias opciones, una variación de su costumbre de, apoyándose en la sólida estructura de producción, enviar dos entregas a cada concurso.

patrón, casi un proceso industrial.[31] Las documentaciones eran correctas pero sencillas,[32] y luego había muchos detalles de obra adjuntados al cuaderno de órdenes de servicio, como parte de una dirección de obra muy cuidada.

La oficina estructurada de manera fuertemente piramidal, formada a partir de un significativo volumen de obra realizada en conjunto, con Álvarez dirigiendo a varios técnicos, cada uno con su equipo de dibujantes, funcionaba como aceitada maquinaria de producción y también como escuela de oficio. Luego del descontrol de la obra estatal y los atractivos sueldos iniciales, ahora muchos jóvenes arquitectos trabajaban los primeros meses (en algún caso, dos años) sin retribución, solo por la experiencia.[33] A partir del precedente de obras se organiza la biblioteca de detalles.[34] Técnicos

[31] Guillermo Algañaraz (1950): "El zócalo negro, la buña, todos proyectábamos a la manera del maestro, porque era un producto que se vendía"; Ernesto Werner (1953): "Ya sabíamos todo cómo tenían que ser las carpinterías, a qué alturas iban. Era una especie de Neufert, y lo teníamos en la cabeza. Hacíamos el desarrollo del proyecto y Ramos hacía la dirección. Ramos tenía en la obra una resma de papel y su Caran d'Áche, y ahí resolvía. Sino después iba Álvarez y rompía todo".

[32] Martín Laborda (1941): "Y después en los laboratorios [de CITEFA] había que hacer todo el laboratorio. ¿Te acordás la manía de Álvarez? Con los azulejos, que había que modular todo, teníamos unas tablitas, unas fotocopias, que decían 15,3, 30,6, 45,9, 61,2, no se puede creer. Te muestro mi casa, todo así. Hice planos de los baños, [...] una vez que entraste en eso después no te imaginás que la llave de luz esté en cualquier lugar del azulejo, tiene que estar en el encuentro de cuatro, qué menos. Bueno, entonces había que hacer esos laboratorios, todos azulejados, y entonces yo lo que tenía que hacer era de acuerdo a lo que ya estaba construido, los replanteos. Estaban las ventanas, con banderolas, toda la pared de azulejos con las tomas con distintos tipos de tensión, aire, esas cosas. Creo que eso lo estaba haciendo con Junor. Le dije: 'Che, si en vez de hacerlo con regla y escuadra y lapicera y tinta [...], no lo hago en lápiz a mano levantada', total lo que importa son las cotas. Uno tiene que acotar desde qué punto arrancar de la pared con azulejos para acá y para allá, y le pareció bien. Entonces me hice una grilla con Rapidograph, regla y escuadra, 15,3, toda esa boludez. Le ponía un calco encima y lo hacía coincidir, y lo calcaba a mano, y salían como chorizo los planos, Imaginate"; Guillermo Algañaraz (1950): "Y en esa época hicimos, por ejemplo, Torreblanca (Tucumán 744), con Carlitos (Ramos) todos dibujábamos en calco berreta porque la obra iba a los pedos. La obra tenía, ponele, 20 x 60, y dibujábamos todo a mano alzada, todo eran plantas, llegó un momento en que le preguntaron: 'Pero esto, ¿cuándo va a tener los originales?'. '¡Estos son los originales!'".

[33] "En Álvarez había como un escalafón. Primero aprendías a dibujar y a resolver baños, después te pasaban a cocinas, después subsuelos, garages, hasta que llegabas a plantas tipo, digamos", recuerda Jaime Uriburu en una de las entrevistas de Molina y Vedia en DAR (https://dar.fadu.uba.ar/entrevistas.html). Hacia 1972 Esteban Azumendi llega recomendado a su entrevista con Álvarez, quien le señala que "en realidad la gente que viene a trabajar acá al estudio debería pagar porque es una especie de posgrado". A Guillermo Algañaraz le explica que "en Francia se paga para estar en los estudios, usted va a estar tres meses gratis aprendiendo". La escena, con distintas resoluciones, se repite en casi todos los testimonios.

[34] Carlos Llorens (1942): "Le dije a Álvarez: 'Si los manijones del San Martín se usan en todas las obras, ¿para qué diablos tenemos que dibujar el manijón cada vez?'. Entonces propuse e hice la primera, lo que sería biblioteca de detalles. Yo tenía en tamaño A4 los detalles. El corte clásico de Álvarez del baño, que era siempre igual en los edificios, yo lo tenía hecho ya en detalle, entonces el sello [rótulo] se [llenaba] en lápiz, sacabas el plano, escribías el número de plano, le sacabas una copia transparente y pasaba a la documentación de esa obra en particular. [Señala en el plano de la oficina.] Acá había todo un mueble, de biblioratos y planeras, y yo tenía esa documentación y la usaba, y a medida que otros se adaptaron a eso

experimentados, ritmo exigente, trabajo *ad-honorem*, y el desarrollo sistemático de los proyectos como con un kit de partes, daban una estructura que, apoyando la eficiencia de Álvarez como captador de encargos y la marca respaldada por nada menos que el San Martín, ofrecía honorarios más bajos y respuestas más rápidas y exhaustivas que la competencia.

Con el fondo de esa máquina de ventas y producción, durante años se convocó a externos para la concepción del proyecto en concursos y encargos de prestigio. Se sondea a Eithel Traine para los concursos de hospitales, pero no aceptó la invitación. El joven Juan Manuel Borthagaray (1928), premiado en el concurso de la Biblioteca Nacional (1962), se incorpora para el concurso del Jockey Club (1963). En 1962 ingresa al estudio Alfredo Héctor Gentile (1935), que aportando una nueva dirección al diseño pronto terminará conformando prácticamente un estudio independiente del propio estudio. Fallecido Gentile, Horacio Baliero participa en el proyecto de la torre IBM.[35]

La máquina de ventas y producción se expande también mediante asociaciones, como por ejemplo repetidamente con Aslan y Ezcurra, a veces a partir de propuestas de los clientes. Cuando un empleado se iba del estudio, Álvarez lo invitaba a su despacho, al que no se accedía sin solicitud previa a su asistente, y le ofrecía la asociación con el estudio en caso de que le aparecieran oportunidades que requirieran una estructura mayor. Más adelante tomaría también trabajos de documentación y dirección, como la Mezquita de Palermo y el Edificio República. Un competidor comentaba, refiriéndose al temor que provocaba Álvarez con su capacidad de acaparar encargos: "Era una aspiradora. Pasaba y no quedaban ni las miguitas".

El proyecto se atribuía a la empresa, en la que había hecho de su nombre y su persona un estilo y una marca. En entrevistas a menudo se confunden la primera persona del plural y la del singular. "No delego", solía repetir.[36] A partir de la constitución de Mario Roberto Álvarez y Asociados SA en 1970, se configura una estructura accionaria en la que Álvarez siempre controla el 51%, y varios socios menores van repartiénose la minoría, lo que da lugar a

también le iban agregando cosas, y se hizo importante. 'Detalle de cajonera', 'detalle de anafes para edifcios de oficina', *pum*, ya lo tenías hecho, para qué andar dibujando. Entonces eso se usaba bastante, también en carpintería, el clásico detalle de la puerta con la buña"; Osvaldo Salerno (1945): "Vos le dabas un plano a, por ejemplo […] Carpintería Metálica Rosario Andó, que ya no trabajan más. Rosario Andó te hacía la carpintería metálica para todas las obras pero de diez, vos le dabas el detalle y te venían ellos con los detalles que ya sabían que hacía el estudio, ¿me entendés?".

[35] Varios testimonios atribuyen a Baliero los balcones y en general la estética exterior de la torre IBM, a partir del esquema de Ramos, ganador del concurso interno, con el basamento y la transición (en *Obras 1937-1993* y *Diez estudios argentinos* se publica un croquis con el mismo esquema general pero distinto en este sentido). Algañaraz recuerda el paso de Baliero por MRAyA para IBM: "Yo repetía un esquema del estudio, que era las placas, en la misma placa poníamos el *sprinkler*, la luz, y el tipo, porque él no sabía cómo solucionarlo, dice: 'Este estudio piensa'. Yo me lo tomé como que él me lo decía a mí, en realidad yo estaba copiando lo que había visto en Libertad y Viamonte. El Gordo Ramos lo había hecho".

[36] Frase solo comprensible externamente, hacia el cliente, incomprensible internamente en un estudio de arquitectura. La también muy repetida "Los méritos son de ellos, los defectos son míos" producía irritación en el equipo de Gentile, recuerda Gaucheron. "Se apropiaba", recuerda Vannelli. Tras el fin de la sociedad 50-50 con Ruiz, siempre mantuvo con sus socios diferencias de edad, experiencia y poder, que en el trato diario hacía notar continuamente.

continuas rivalidades por la participación (en 1970 eran en números redondos 16 % Kopiloff, 10 % Gentile, 7 % Satow; su hermano Jorge Álvarez, el contador histórico Manuel Izquierdo y la administrativa Laura D'Huicque participaban con 2 % cada uno). Y entonces, por ejemplo, en el número 477 de *Nuestra Arquitectura* (1972) y en otras publicaciones se atribuye el proyecto y la dirección de SOMISA a "Mario Roberto Álvarez y Asociados: Mario Roberto Álvarez, Eduardo T. Santoro, Leonardo S. Kopiloff, Alfredo H. Gentile, Víctor Satow y Laura d'Huicque", con lo que el nombre de Gentile, quien lideró el proyecto, se pierde en los créditos entre los de socios que no participaron en su concurso, proyecto y dirección, serie que termina además con Laura d'Huicque, encargada administrativa. Repetidamente, incluso en homenajes públicos, Álvarez se refiere a sus socios como "sus manos", es decir, instrumentos de su voluntad.[37]

Incluso sin considerar las tres configuraciones particulares comentadas en lo siguiente, y limitándose a los edificios en que Santoro, Kopiloff y Satow seguían con sus equipos "la línea Álvarez", la lista de obras sería enorme y las diferencias, sutiles. Con las precauciones inherentes a lo que es finalmente una presentación preliminar del tema, resulta más práctico definirla en negativo: todo lo que no aparece nombrado en otro lado puede suponerse perteneciente a este grupo. Algunos ejemplos, sin embargo, se mencionaron en la introducción y otros aparecerán en lo que sigue.

3. 6. El equipo de Gentile

Figura 43

Talcahuano y Paraguay (s/f)



[37] Cuenta Lucio Díaz, hijo de Francisco Díaz: "Santoro competía mucho con Kopiloff. Era un arquitecto bueno, Kopiloff no era arquitecto. Según cuenta mi padre, un día Santoro le dijo a Álvarez que elija entre Santoro y él, y Álvarez había tenido un socio histórico, el mejor arquitecto del estudio, Gentile, según mi padre el mejor arquitecto que tenía. Álvarez le dijo que él había perdido la mano derecha y ahora podía perder la izquierda, pero que no se olvide de que hay pintores que pintan con la boca. Entonces Santoro, como no vio un apoyo de Álvarez, se fue y quedó Kopiloff. Kopiloff era muy importante en el studio. Tenía a los clientes, muchos clientes venían por él. Y si bien no era buen arquitecto, porque no era arquitecto, la parte de gestión la llevaba bien".

Figura 44

Club Hípico Argentino (1964)

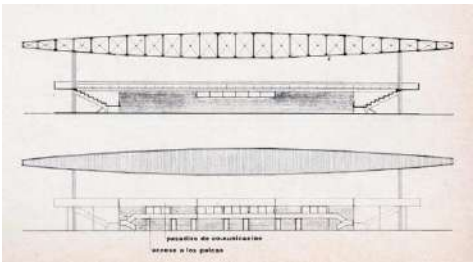


Figura 45

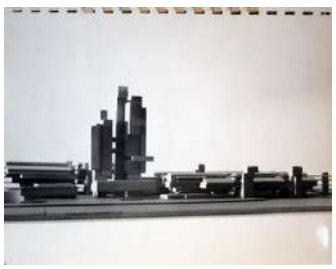
SOMISA (1966-76)



Nota. Archivo Arquitectura UTDT

Figura 46

Concurso UB (1970)



Nota. Foto de la maqueta en la carpeta de presentación

Alfredo Héctor Gentile (1935-1977) ingresa al estudio a principios de 1962, introduciendo una nueva dirección en el diseño y una ambición intelectual por lo demás ausente. Su participación en los concursos internos

y luego externos pronto lo pondrán a liderar el Centro Cultural General San Martín, Panedile y la pista cubierta del Club Hípico. En 1966 incorpora a su equipo a su amigo Javier Sánchez Gómez para iniciar el proyecto de SOMISA, al que Sánchez Gómez dedicaría dos años y medio entre concurso y proyecto de licitación.

El equipo de Gentile terminaría teniendo su propia oficina, a una cuadra de Solís, desde la que se manejaría con gran autonomía. De los cinco nombres que aparecen como jefes de taller en el organigrama de *Summa* 80-81 de diciembre de 1974, Ana María Gaucheron y Fernando Vannelli eran de este equipo, y junto con Mauricio Rantz se preparaban para abrir un nuevo estudio con Gentile cuando éste fallece repentinamente a sus 42 años. Gaucheron había sido obligada a dejar el estudio cuando anuncia su casamiento con Gentile, y Vannelli y Rantz lo dejan a poco de su muerte.

Una introducción a este equipo se publicó ya en el número 170 de *Summa+* (2019) con el título "Alfredo Héctor 'Chiche' Gentile, 1935-77: Notas para una historia de nuestra arquitectura", disponible en línea.

Entre los proyectos liderados por Gentile están el conjunto Panedile (1964);[38] la pista cubierta del Club Hípico Argentino (1963); Centro Cultural General San Martín (1964); sede del Bank of America (1968), en calle San Martín; Ken Brown (1969); Salto Grande (1973); Paraguay y Talcahuano (1964), Villanueva 1301 y Teodoro García (1969), Inge Argentina en Lomas de Zamora (1968, construido parcialmente), Finanfor en Viamonte y Esmeralda (1968), Sanatorio Güemes (1970); el Complejo Tecnológico Universidad Tecnológica Nacional (1971); los anexos del Túnel Subfluvial (s/f); SOMISA (1966-1976); los concursos de la ampliación de la Cámara de Diputados (1966), Facultad de Ingeniería, Universidad Nacional de La Plata (1967), Sierra Grande (1968), Universidad de Belgrano (1970), Abel (1972), INTA (1972), Estadio Único de La Plata (1972), conjuntos Umo (1973), Pachón, y Barreal (1975).

3. 7. Sichero (1976-1992)

A partir de mediados de los 70 Álvarez contacta a Raúl Sichero (1916) para la ejecución en Uruguay de torres de vivienda con desarrolladores de Buenos Aires.

[38] Sobre la historia de este proyecto, entre otros temas, ver en macedoniooscarruiz.blogspot.com el excelente testimonio de Jorge Aslan.

Figura 47

Country Club Newman (1977)



Nota. Arquitectura, 244 (1978)

Figura 48

Concurso del Teatro Argentino de La Plata (1979)



Nota. Perspectiva de Isabel Caggiula en *Mario Roberto Álvarez y Asociados - Obras 1937-1993*. El desarrollo de la entrega se hizo en Buenos Aires, en una oficina aparte, con presencias de Sichero, visitas periódicas de Álvarez y Kopiloff y la jefatura directa de Hernán Bernabó.

La asociación daría lugar también a un par de proyectos notables en Argentina de la mano de Sichero. Según éste le contó a Pablo Frontini, a partir del acuerdo de que para convocatorias a concursos que llegaran por el lado de

Álvarez, las propuestas exitosas de Sichero darían lugar a la realización del proyecto en sociedad 50-50 % (si ganaba la de Álvarez, éste se quedaba con la totalidad). Surgen de este esquema el trazado urbanistico y *club house* del Country Club Newman en Benavídez (1976-1980)[39] y el concurso del Teatro Argentino de La Plata (1979, tercer premio), cuya presentación se desarrolla en una oficina de MRAyA establecida al efecto, fuera de Solís. Con la misma modalidad surgiría la Casa Espacio en Punta del Este.[40]

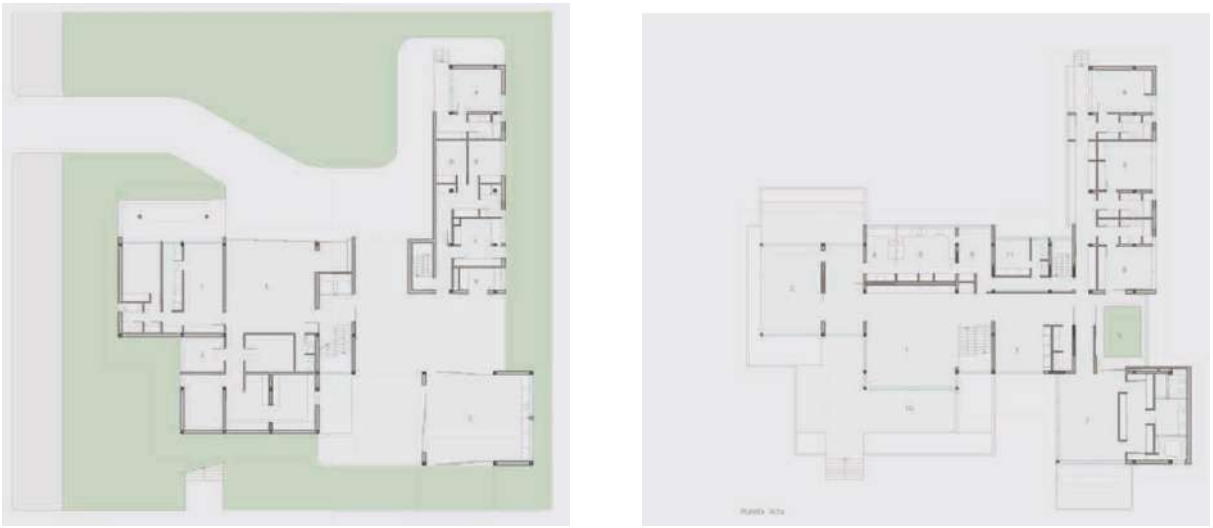
Figuras 49, 50 y 51

Casa Espacio en Punta del Este (1982-1984)



[39] En el número 244 de *Arquitectura, Revista de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay* (1978), se cubren la entrega de Sichero, las circunstancias que llevan a su participación, el equipo que armó al efecto y el fallo del jurado. En el concurso privado se invitó a SEPRA, Aslan y Ezcurra, Kocourek, y MRAyA, que a su vez invitó a Sichero para competir con dos presentaciones. Sichero salió primero y, según *Summa* 233/234 (1987), MRAyA segundo. Sería éste el concurso privado en que según el testimonio de Guillermo Algañaraz participaba también el equipo de Gentile, quienes en la tradición del estudio venían preparando una entrega sin escatimar recursos y ven un día aparecer a Sichero “con un rollito debajo del brazo”.

[40] En la presentación de las dos maquetas al cliente, desarrollador de edificios de Álvarez en Buenos Aires, Álvarez comenzó la exposición del proyecto de su estudio con “Imaginate una caja de zapatos”. La mujer de la pareja comitente, de belleza destacada universalmente, justificó con marcado entusiasmo su inclinación por el proyecto de Sichero diciendo que era “más sensual”. La anécdota se la contó el mismo Sichero a Leo Ravera.



Nota. Frontini, P. (2015). *Raúl Sichero: Arquitectura Moderna y Calidad Urbana.* Editorial de la Universidad de la República.

3. 8. Álvarez como arquitecto desarrollador

Figuras 52 y 53

Acoyte 196



Nota. Construcciones, 275, (1979)

Figura 54

Zapiola 1834



Nota. De Gustavo Robinsohn y Martín Torrado, *ARQUIS. Patrimonio Moderno 1940-50-60*. Foto de Albano García.

La separación con Ruiz significó la salida de éste de la desarrolladora-inmobiliaria PENTA. Álvarez continuaría participando en proyectos de desarrollos, además de como arquitecto, interviniendo con capital y al menos alguna vez también con el terreno,[41] en proyectos llevados por Kopiloff, Santoro, o Satow.

Raúl Cohen (1939), arquitecto de proyecto en, entre otros, Acoyte 196 y Neuquén (1967), Santa Fe 3401 y Salguero (1967), Corrientes 1769-Callao 441, relata cómo funcionaba el estudio para este tipo de proyectos en Solís:

> Kopiloff hacía un croquis y vos tenías que desarrollarlo. Después venía y te corregía. Y no me acuerdo si Acoyte y Neuquén fue la primera cosa que hice, y ahí me probaron, estoy seguro. Kopiloff te dibujaba una planta, a mano levantada, muy esquemático. Y seguro, a ojo de buen cubero, algunas cosas no andaban, no se resolvían.
> ¿Si había una estructura? No, para nada, era un dibujo de… acá ponemos los dormitorios, acá el living, acá a lo mejor hay que hacer un patio, y vos tenías que desarrollar eso.
> De pronto Álvarez caía y venía a ver cómo se solucionaba la planta, y de pronto te tiraba un "¿Por qué no probamos por acá?". Y como Kopiloff estaba enfrente, se daba vuelta y le decía: "Che, Kopiloff, hagamos así y así y así", y se iba. Ahí no fue mucho tiempo. […] En general era así, eh. Le caía [el proyecto] a uno y lo usaban a ese personaje para que desarrolle. Y vos te podías dar vuelta, y "Che, Satow, ¿cómo puedo hacer una carpintería así?". Porque Satow era un desculador de detalles de la san puta. El tipo agarraba

[41] Rodríguez Peña 1815-21 (1962-64), donde residiría Santoro, proyecto de su equipo, aparece en planos como propiedad de Mario Roberto Álvarez y Jorge Álvarez. Parral 76 (1958-60), también Santoro, aparece como propiedad de Mario Roberto Álvarez y Edudardo Tomás Santoro, y allí tendría al menos una unidad Migliaro (ex-PENTA). Habrá desarrollos en sociedad con el ingeniero Juan Domingo y un financista, en Rivadavia 4006, donde Álvarez habría aportado capital además del terreno de esquina proviniente del desarrollo con PENTA de Yapeyú 27 y en Paraguay 2574. El financista observa sobre el perfil más modesto de algunas de estas obras, relacionado con el esquema financiero que aprovechaban, en comparación con obras de perfil más alto que hacía el estudio: "Es que en las otras tenía un cliente, éstas eran sus obras". En 1979 se constituiría la sociedad anónima constructora Ramsgate, en la que participarían todos los socios del estudio más tres inversores. Hay más ejemplos.

> y te resolvía el detalle de cómo la carpintería encontraba contra… contra lo que vos quieras, y cómo podía ser la carpintería, así o asá. Era un tipo que sabía mucho de eso. Y yo aprendí ahí mucho de Kopiloff, mucho. En que él no se conformaba, él daba vuelta el proyecto en dos minutos. Le buscaba la vuelta y no se conformaba, y seguía hinchando las pelotas con darle una vuelta de tuerca más: "Y bueno, y te acordás que no estamos conformes, que la cocina todavía es chica, entonces busquemos, entonces salí de acá y dale un poco para allá". Ése era Kopi. Pero era la línea de MR. […] El Kopi era Mario Roberto, no hacía falta que viniera MR. El Kopi era el fiel reflejo de lo que MR pensaba y hacía y cómo concebía la arquitectura.[42] Chiche le daba una vuelta de tuerca más. […]
>
> En Callao y Corrientes fue más, ahí fue que MR me decía que me quede de noche, y venía con dibujitos muy parecido a estos [los del fondo del libro *Obras* 1937-1993] de cómo parar el oeste, y discutíamos de cómo parar el oeste. El oeste había aparecido cuando yo visité el colegio [Belgrano Day School], pero acá en Callao era una fachada oeste, y él rompía las pelotas con estos dibujitos, venía con dibujitos eh, dibujitos a mano levantada. Me miraba el proyecto pero enseguida volvía con el tema de él, que lo volvía loco, cómo manejar el oeste.

4. Referencias

Azpiazu, J. I. (2014). Ruiz: Apuntes para una celebración. *Notas CPAU*, (27), 10-17. https://static.cpau.org/revistanotas/fpb/27/files/assets/common/downloads/publication.pdf

Azpiazu, J. I. (2017). *Los primeros de nosotros. Vivienda colectiva extraordinaria en los primeros modernos de Buenos Aires: Macedonio Oscar Ruiz, Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás con Musheli, Mario Bigongiari.* Moderna Buenos Aires - Ediciones CPAU. https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/modernabuenosaires/textos/LosPrimerosDeNosotros_ORIGINAL web.pdf

Azpiazu, J. I. (2020). Alfredo Héctor "Chiche" Gentile, 1935-77: Notas para una historia de nuestra arquitectura". *Summa+*, (170). https://www.academia.edu/43328927/Alfredo_Héctor_Chiche_Gentile_1935_77_Notas_para_una_historia_de_nuestra_arquitectura?auto=download

Barbagallo, I., Descole, M., Fuentes, G., González, R., & Sotelo, P. (2003). *Mario Roberto Álvarez: Sus primeras obras en Avellaneda.* Nobuko.

Frontini, P. (2015). *Raúl Sichero: Arquitectura Moderna y Calidad Urbana.* Editorial de la Universidad de la República.

[42] Ana María Gaucheron recordaba que "Kopiloff es habilísimo haciendo torres y oficinas: Club Alemán, IBM. Sabía armar mecanos, como rompecabezas. Cuando tenés las piecitas, *pi pi pi*, rápido". Y Javier Sánchez Gómez comentaba que "Kopiloff sabe armar plantas, está hecho a la medida de Álvarez de armar plantas. Yo creo que Álvarez fue muy buen *plantígrado*. Manejaba las plantas, las sabía hacer".

Wainhaus, H., & Pescio, S. (2000). Diálogo con Gastón Breyer. *Morphia*, 1-2. http://www.morfologiawainhaus.com/pdf/DIALOGO_CON_GASTON_BREYER_MORPHIA.pdf

Agradecimientos

Roberto Luis Acuña, Roberto Aisenson, Julio Horacio Ajón, Ana Aldaburu, Guillermo Algañaraz, Mario Roberto Álvarez, Carlos Alberto Andreola, Ivana Ángeli, Gastón Ansuini, Lidia Arneri, Jorge Aslan, María Luz del Azar, Esteban Martín Azumendi, Francisco "Quico" Benasso, Andrea Brenda Breyer, Jacobo "Cacho" Binstock, Juan Manuel Borthagaray, Rafael Alfredo Cardemil, Elvira Carolina Castillo, Raúl Benito Cohen, Jorge Cortiñas, Liria Celina "Yiya" Dalmasso, Eduardo Dell'Oca, María Dell'Oca, Martín Dell'Oca, Débora di Veroli, Lucio Díaz, Beatriz Escudero, José Faskowicz, Carlos Fos, Isaac "Isidoro" Fraidenraich, Pablo Frontini, Ricardo Galli, Mihran Yetvart "Eduardo" Garabetyan, Raúl Oscar García Campos, Ana María Gaucheron, Gerardo Gentile, Javier Gentile, Carlos González Araujo, Juan Alberto "Juancho" González Morón, Pedro Ángel Gordon, Gisella Graci, Hernán Guiraud, Catalina Hantos de Kertész, Alberto Mariano Haedo Uranga, Kati Hantos de Kertesz, Martha Heron, Emerenciana Laura D'Huique, Mauricio Jacubovich, Enrique Junor, Tomás Kertesz, Leonardo Kopiloff, Silvia Alicia Kuriss, Martín Enrique Laborda, Allan Levato, Martha Levisman, Carlos Luis Llorens, René Longoni, Edgardo López Albarellos, María Rosa Mancini, Mónica Melhem, Samuel Milner, Isabel Molinero, Eva Rubí Muchnik, Michel Nicolaeff, Ernesto José Nuño, Roberto Aldo Pastore, Julia Pérez Cases, Ricardo Pérez Vélez, Ana Pousada, Jacqueline Poodts, Domingo Gerónimo Raffo, Leo Ravera, Cora Roca, Víctor Domingo Rosetti, Mai Rosmet, Roberto Rossi, María Elena Ruipérez, Ana María Ruiz, María Liliana Ruiz, Osvaldo Salerno, Javier Sánchez Gómez, Víctor Satow, Miguel Soubotin, Rosa Sztrik, Raquel Ruth Teller, Marcelo Tocchetto, Ángel Tuero, Fernando Jorge Vannelli, Pablo Andrés Villar, Ernesto Werner.
Archivo Correspondencia SCA, Archivo de Planos Domiciliarios, AySA, Archivo Di Tella Arquitectura, CPAU, Archivo General de la Nación, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Secretaría Académica UBA.
Isabella Buccieri, Raúl Gioiosa, Francisco Piferrer, Ricardo Turano