

## De la ciudad de Buenos Aires de Borges a la calle sin esperanza de Le Corbusier

---

**E**l 13 de noviembre de 1923 llega a Buenos Aires Jean Claude Nicolas Forestier, contratado como asesor del plan que desarrollaba la Comisión de Estética Edilicia presidida por el Alcalde Carlos M. Noel. La llegada de Forestier a Buenos Aires, según comenta Sonia Berjman (209), estuvo rodeada de una cierta polémica entre los que estaban a favor o en contra de su contratación. Los primeros deseaban adecuar Buenos Aires, “la vieja ciudad española”, al nuevo modelo de ser “la París del Plata”, labor iniciada durante muchos años por el paisajista francés Charles Thays, que llegó a ser el Director de Paseos de la ciudad de Buenos Aires. Los segundos suponían en Forestier una respuesta alejada de la idiosincrasia porteña.

Desde 1887 Forestier ocupaba distintos cargos para el servicio municipal de París. Comenzó como Conservador adjunto del Bois de Vincennes, hasta ocupar las máximas responsabilidades como Ingeniero jefe del Municipio de esta ciudad. Por sus ideas sobre el *systeme de parcs*, como dice Françoise Choay, se sitúa en la línea abierta por la *City Beautiful*, en la teoría de los jardines para la ciudad y el territorio (Choay 14).

El plano fundacional de la ciudad de Buenos Aires, en donde se detalla el repartimiento de los distintos solares, data de 1583, por tanto es posterior a las Ordenanzas de Felipe II, de 1573; sin embargo, como dice Fernando de Terán: “Estas Ordenanzas no llegan a aplicarse en su integridad en ninguna población, pero abren numerosas opciones a la construcción de la ciudad” (16).

El modelo establecido por las Leyes de Indias españolas, siguiendo las Ordenanzas dictadas por Felipe II el día 13 de Julio de 1573, se desarrollaba según criterios de eficacia geométrica como los de la utilización de la cuadrícula:

Se haga la planta del lugar repartiéndola por sus plazas calles y solares a cordel y regla comenzando desde la plaza maior y desde allí sacando las calles a las puertas y caminos principales y dexando tanto

compas abierto que aunque la población vaya en gran crecimiento se pueda siempre proseguir en la misma forma y haviendo disposición en el sitio y lugar que se escogere para poblar se haga la planta en la forma siguiente. (*Ordenanzas* 3)

De esta forma, se plantea un modelo de crecimiento ilimitado en función del imprevisible crecimiento de la población, basado en una cuadrícula rigurosa caracterizada además, como explica Berjman, por: “poseer el espacio público casi sin vegetación y por la presencia de elementos urbanos tradicionales, como Plaza Mayor, las plazas de toros, los atrios, los huecos y mercado al aire libre.” (207) En 1907, el arquitecto francés Joseph Bouvard había desarrollado un nuevo Plano de la ciudad de Buenos Aires, a la manera haussmaniana, con el fin de producir aberturas en la cuadrícula, siguiendo “una propuesta basada en la yuxtaposición de una red de diagonales generadas en estrella sobre la trama ortogonal existente, y sobre las dos, otra red formada por espacios verdes inspirada en la teoría de Forestier” (Berjman 208).

La apertura de paseos y avenidas fue una iniciativa común en muchas ciudades americanas de mediados del siglo XIX en su intento de conseguir una imagen similar a algunas ciudades europeas, tomadas en este caso como modelos, a la vez que daba salida a una mayor diversificación del espacio público ciudadano en el proceso de crecimiento de las ciudades.

Dentro de este contexto de adaptar la imagen ciudadana a modelos de ciudades europeas, fundamentalmente con París tomada como paradigma, se producen las llamadas de técnicos europeos, normalmente franceses, para realizar un cambio cualitativo en el espacio libre urbano; de esta manera, en Buenos Aires, a partir de la gestión de Alvear comienza a construirse la “*París del Plata*”.

Durante el siglo XIX éste había sido un proceso bastante común en muchas ciudades de fundación española, con la demolición de antiguos edificios representativos del poder español y su sustitución por nuevos edificios que se suponían más adecuados al modelo del sistema republicano. Este proceso se hace estructural cuando no afecta únicamente a edificios sino que se generaliza a toda la ciudad en forma de parques y avenidas, diseñadas a la manera francesa haussmaniana, en un intento de olvidar el hermetismo del espacio libre ciudadano heredado de la forma española de construir ciudad. Las plazas mayores se ajardinan, las calles se llenan de árboles y parques, y uno de los pocos testimonios de esta forma de relación con lo natural de la cultura española, el patio, se mantendrá en su esencia, planteando una resistencia mayor a su

transformación a pesar de los procesos constructivos de modernización iniciados a comienzos del siglo XX, que implicaron la desaparición de muchos de estos patios en favor de construcciones, normalmente en altura, en su interior.

A pesar de los años transcurridos desde el comienzo de este proceso hasta la llegada de Forestier, su trabajo para la ciudad de Buenos Aires se entiende dentro del mismo contexto y de las mismas aspiraciones de transformación de la imagen porteña.

Forestier plantea su propuesta para Buenos Aires desde la posición teórica de la "*City Beautiful*" (Lejeune 173), continuando con la línea teórica abierta en Norteamérica por Frederic Law Olmsted, que supone asumir la dimensión total de la ciudad en sus avenidas, espacios y edificios públicos, en sus equipamientos urbanos, organizando una red estructural de toda la ciudad a través de un sistema de parques y avenidas ajardinadas sobre un continuo neutro del espacio edificado.

De todas las intervenciones que plantea, la más significativa será el borde de La Costanera, donde propone una amplia zona de terrenos ganados al río (Estuario del Plata), con una dimensión de plataforma aproximada de 11 kilómetros de longitud y 500 m de anchura, la cual destina a una gran zona compleja de ciudad jardín unida a paseos arbolados a lo largo de la ribera, jardines y equipamiento comercial, desarrollada en un estilo ecléctico, con grandes ejes geométricos de carácter estructurante, en donde intercala pequeños jardines *españoles*, de carácter secuencial con aparentes patios sucesivos, junto a otros de tipo paisajista.

En 1929 Le Corbusier viaja en trasatlántico a Buenos Aires, donde iba a dar diez conferencias, recogidas posteriormente en *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. En el trayecto, despliega el plano de Buenos Aires y comprueba que toda la ciudad está trazada sobre "*el cuadrado español* de 120 metros de lado, medida antigua del tiempo de los desplazamientos lentos." La cuadrícula de 120m por 120m se extendía interminable a lo largo de 14 kilómetros de ancho y 20 kilómetros de profundidad, como un enorme *punto* trágico, como *la calle sin esperanza*. (232)

Durante la octava conferencia diría: "La vista del plano produce un choque; uno queda agobiado. He visto este plano en el barco, a lo largo de Canarias, y he exclamado: ¡oh! pero, ¿es posible? ¡Vaya aventura!"

Su llegada por barco a Buenos Aires, de noche, le causa una profunda impresión: la ciudad como eje de simetría entre el cielo y la tierra, línea

de luces que se pierden en el horizonte y su reflejo perfectamente especular de estrellas en el cielo. Lo dibuja más tarde en una cartulina azul oscura en donde confunde a la vez la impresión de la llegada y su proyecto de futuro.

Otro dibujo de Le Corbusier marcará su proyecto; estará en la imagen sintética de la Pampa, en la enorme línea que forma la llanura que va desde los Andes hasta morir en las aguas del Río de la Plata, en el Atlántico.

Una expresión literaria de esta geografía la da el escritor Carlos Fuentes:

Dos inmensos silencios se dan cita en Buenos Aires. Uno es el de la Pampa sin límite, la visión del mundo a un perpetuo ángulo de 180°. El otro silencio es el de los vastos espacios del océano Atlántico. Su lugar de encuentro es la ciudad del Río de la Plata, clamando, en medio de ambos silencios. (50)

En 1929, el mismo año en que Le Corbusier viaja a Buenos Aires, pocos meses antes, en una casa de la calle Garay, en *la calle sin esperanza* lecorbusierana, moría Beatriz Viterbo, protagonista en la ficción del relato "El Aleph", de Jorge Luis Borges. A partir de ese momento, en el tiempo siempre presente de la ficción, el autor –el escritor en la realidad y en el relato – se consagra a su memoria, y cada año, el treinta de abril, fecha del cumpleaños de Beatriz, visitará al primo hermano de ésta, Carlos Argentino Daneri, que vivía en la misma casa de la calle Garay. A través de este personaje, el autor será partícipe de algunas confidencias de Carlos Argentino sobre un largo poema que estaba escribiendo, titulado *La Tierra*, de donde extrae una evocación del hombre moderno:

–Lo evoco (...) en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana<sup>1</sup> de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines... (OC 1: 618)

La mayor revelación la obtendrá en el sótano de la casa, exactamente en el escalón número diecinueve: la existencia del Aleph, uno de los puntos del espacio donde convergen todos los puntos, desde donde es posible ver simultáneamente el "inconcebible universo." (OC 1: 626)

Tiempo después, y según la narración, fue inevitable la demolición de la vivienda de la calle Garay y, con ella, de una pequeña parte de ese

---

<sup>1</sup> Torre que servía de atalaya.

*enorme punto trágico* que era entonces Buenos Aires. Con la desaparición en la ficción de este pequeño lugar, desaparecía teóricamente la posibilidad de la visión de un agujero lleno de lugares y de espacios, la agitación imparable del movimiento con el cambio constante de puntos de vista, el cosmos en un agujero.

Una analogía de un lugar semejante al Aleph de Borges podría ser la del Nautilus, el submarino del Capitán Nemo, que Julio Verne describe en su novela *La isla misteriosa*, un lugar en cuyo interior se encuentra concentrado el saber y el conocimiento de todas las cosas existentes, un lugar que, según Juan José Lahuerta:

Está lleno, repleto de objetos de todas clases de todas las procedencias, pero entre los cuales existe un denominador común su valor único, inalienable, su preciosidad. En efecto, se trata de objetos cuya reunión simboliza toda la cultura, el trabajo, el esfuerzo del hombre. Estamos visitando, ya lo sabíamos, el Nautilus del capitán Nemo. Un barco por tanto. Y si el barco es, por una parte, el lugar de la reclusión por excelencia, también es la imagen del dominio más absoluto sobre todas las cosas existentes, puesto que no hay nada fuera de él sino la homogénea superficie del mar. (70)

La esfera primordial del Aleph nos muestra el universo inconcebible en su simultánea movilidad; se asemeja inevitablemente a un navío que en su maternal interior de *ville flottante* reúne el conocimiento de todas las cosas conocidas, y en sus viajes por todos los mares del mundo, a través de su ojo de buey resumirá las imágenes de cualquier geografía.

En el trabajo de Cristina Grau sobre Borges, se comenta una definición del universo en las *Pensées* de Pascal que había tenido una gran importancia en sus textos: "El Universo es una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna." (Grau 74) Esta idea paradójica servirá de base a muchas de sus construcciones en la ficción; tal y como comenta Grau, este pensamiento está en la base del laberinto de "La biblioteca de Babel: *"La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible"* (OC 1: 466). O también en el relato "Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto": "Dunraven dijo que tenía la forma de un círculo, pero tan dilatada era su área que no se percibía la curvatura." (OC 1: 600 -601)

El mundo de recurrencias abierto a cualquier posibilidad, la coincidencia del todo y la parte en los múltiples puntos de vista de un punto singular, es un mundo que refleja la tendencia a la multiplicidad que define Calvino en sus propuestas para el próximo milenio: "Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple" (133).

Este pensamiento aparece sugerido como una constante en la obra de Borges, trasciende el mundo de lo concreto y lo reconvierte en una abstracción personal, como el caso de la ciudad de Buenos Aires. Según se desprende de la lectura del trabajo de Grau, el proceso de arquetipizar le lleva a la identificación de su ciudad con “el que representa a todas las ciudades; con La Ciudad”, de la misma manera que intenta la unidad de los espacios en un solo espacio, de todos los libros en un libro, en un punto el Universo. Pero estas totalidades o unicidades son en el fondo un engaño, porque como dice Carlos Fuentes comentando la obra de Borges: “crea totalidades herméticas” (65), que circularmente nos llevan de lo simple a lo múltiple, a lo relativo de cualquier posibilidad.

Esta idea teórica de ciudad simultánea es semejante a la propuesta por Ludwig Hilbersheimer en su proyecto “La ciudad vertical”, de 1924. En una frase similar a la definición de Pascal que había inspirado a Borges, Iñaki Ábalos y Juan Herreros comentan lo siguiente acerca de los rascacielos de la “Ciudad Vertical”: “El rascacielos no está en el centro de la ciudad: es él mismo ciudad y centro” (199), reflexión a que les lleva la complejidad de usos propuesta por Hilbersheimer en cada sección vertical de los rascacielos, la inmovilidad aparente de la ciudad al condensar en cada una de sus torres una compleja y completa diversidad de usos. Posteriormente, según Ábalos y Herreros, esta idea de la interacción de usos en un rascacielos, *el edificio –ciudad* encontraría tras la Segunda Guerra su momento de desarrollo.

Para Juan José Lahuerta, en este planteamiento de Hilbersheimer el espacio ha quedado definitivamente anulado a favor del tiempo:

Puesto que sólo un tipo de “circulación” tiene ahí lugar: la del capital. Es por ello que (...) todas las relaciones posibles tienen lugar ya en un solo bloque: cada uno de ellos es ya, sin diferencias, sin desajustes, la gran ciudad. Nada hay en su texto, en sus esquemas, que tenga relación con aquella concepción lineal de construcción de ciudades (de una pretendida construcción de la vida, en definitiva) que es el denominador común de las grandes operaciones de viviendas de las administraciones socialdemocráticas alemanas (...) pero también de la ideología de la Bauhaus de Gropius o de algunas de las propuestas lecorbuserianas de esos años. (226)

El *cuadrado español* de 120m por 120m de Buenos Aires, en su repetición seriada de manzanas, que contienen un patio interior que invariablemente se repite en muchas de ellas y que son pequeños oasis “con su cariño de árboles” (*Tamaño* 13), que en su multiplicación indefinida componen un inmenso *puzzle* de jardines troceados, donde patio a pa-

tio se componen los agujeros de “vaga astronomía” del gran jardín de Buenos Aires (OC 3: 186), es un elemento que introduce a su través toda la diversidad del universo, en el crecimiento ilimitado de la ciudad definida por Le Corbusier como un enorme *punto trágico*, un universo todo centro y periferia, hasta donde la cuadrícula se disuelve en la nada.

Esta imagen del patio como un gran agujero de la mirada, ofrece la tentación de compararlo con esos otros agujeros de espacio y tiempo que sugiere el universo completo contenido en el Aleph, casi como una síntesis de la concentración de las entradas del mundo exterior en el interior opaco de la ciudad de Buenos Aires. Esta identificación podría funcionar con más fuerza si tenemos en cuenta las definiciones que da el propio Borges cuando habla de los aljibes situados en los patios (OC 1: 67):

No he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas.

(...)

Vienen del patio donde el aljibe es una torre inversa entre dos cielos.

En otros casos habla de Buenos Aires como la ciudad “de patios cóncavos como cántaros” (OC 1: 73), o en algún verso como el que aparece en *Cuaderno San Martín* (OC 1: 84):

Sótano circular de la base que hacías vertiginoso el jardín,

daba miedo entrever por una hendija tu calabozo de agua sutil.

Curiosamente, el escritor argentino Julio Cortázar muestra el mismo trayecto entre el cielo y la tierra a través del juego de patio en la novela del mismo nombre, “Rayuela”. Los movimientos de la piedra transitan de un mundo a otro, y de cuadro en cuadro pasan de la tierra al cielo, o de Buenos Aires a París, y así, jugando con el orden y el azar, traza el camino personal entre ambos.

La serie compacta de la cuadrícula de Buenos Aires no admite para Le Corbusier divisiones o vaciados, porque identifica penosamente la ciudad con un todo imposible de dividir, un *protoplasma* obstruido:

Se han llenado de construcciones los cuadrados españoles, con siete pisos sobre la calle y habiendo cubierto completamente los jardines (...). Se ha dicho: vamos a desobstruir. Y ahora se abren dos diagonales. (236)

¿Cuáles son entonces las relaciones entre monumentos que no estén afectadas por esa rigurosa geometría cartesiana? ¿Cuál puede ser la topología monumental de la ciudad que sintéticamente defina el mínimo que se pueda llamar todavía Buenos Aires? ¿Cuál su centro? ¿Cuál su periferia?

Le Corbusier plantea su intervención separada y alternativa a la ciudad existente, al margen del espacio neutro y simétrico, el *damero maníaco* compacto e indivisible de la ciudad, porque invariablemente, aunque a través de un razonamiento inverso al de Borges, la respuesta le lleva a que el mínimo es el todo.

En el caso de Borges, la consecuencia de su razonamiento la obtiene a través del análisis y la recreación del hombre y su biografía, del hombre y la historia de su ciudad, que es La Ciudad. En Le Corbusier el esfuerzo está en el Hombre teórico y la síntesis al límite de todas las ciudades, en una única idea de Ciudad.

No tienen tales artistas para qué ser modestos (...) La mayor libertad nace del mayor rigor. Mas mirando a su secreto, bastante conocido es. Sustituyen la naturaleza, contra la que se esfuerzan los demás artistas, por otra naturaleza más o menos sacada de la primera, pero cuyas formas y seres todos no son al fin sino actos del espíritu: actos bien determinados y conservados por sus nombres. De este modo esencial construyen mundos perfectos en sí mismos, que a las veces se alejan del nuestro hasta lo inconcebible, y a las veces se acercan a él hasta coincidir en parte con lo real. (Valéry 81)

Le Corbusier, en este primer proyecto para Buenos Aires de 1929, opta por hacer una intervención similar al Plan Voisin de París, en su forma y en su contenido, como “sede de la ciudad de los tiempos modernos (...) cuyo destino será el mismo que el de Nueva York” (227), ya que el modelo de ciudad a imitar empieza en estos años a desplazarse desde el París del continente europeo a la Nueva York del continente americano, como nuevo símbolo del poder y de la imagen del progreso. Buenos Aires pasa así de aspirar a ser “la París del Plata”, de Forestier, a la “Nueva York del sur del Atlántico”, en Le Corbusier.

El proyecto la sitúa, a semejanza del proyecto de 1923 de Forestier, como una isla en medio del Río de la Plata, en donde coloca sobre una plataforma de cemento una malla organizada de doce rascacielos cruciformes con *redents* (diseño que evita y suprime los patios).

Procede en negativo con respecto a la ciudad; no actúa en ella sino fuera; no en la tierra, sino en el agua. Transforma la retícula de 120m por 120m en el amplio y neutro espacio libre de la plataforma y, en el negativo de aquellos agujeros cósmicos y jardineros que eran los patios, crecen hacia el cielo, como rayos cristalizados en menhires, doce torres *albarranas*:

Arriesgarse a trabajos tales, retar es al propio Neptuno. Montañas hay que echar a carretadas en las aguas que se quiere ceñir. Hay que



oponer los rudos escombros ganados a la hondura de la tierra, a la móvil hondura del mar. (Valéry 33)

Una arquitectura diseñada para cualquier lugar es en cierta manera una arquitectura móvil; si además se coloca encima de una plataforma sobre el agua, simula la movilidad de la navegación. La estética de la máquina, que tan sugerente resulta en estos años, no lo será únicamente por su anhelada producción fabril, sino también en su formalización a semejanza de objetos que se deslizan en el espacio, en la tensión del objeto a punto de zarpar. A la estética de la fábrica se une la estética del producto, o a la idea del trasatlántico se asocia la del rascacielos comercial moderno.

De esta manera, en su particular descubrimiento del Nuevo Mundo, Le Corbusier cumple una de las ordenanzas de Felipe II, al hacer coincidir el lugar del centro de la ciudad con el mar, para que “se pueda entrar fácilmente y salir comerciar y gobernar socorrer y defender” (*Ordenanzas* 3).

En el año 1938 Le Corbusier, con la ayuda de dos arquitectos argentinos, Jorge Ferrari y Juan Kurchan, retomó este proyecto para Buenos Aires. El nuevo proyecto es en realidad un ajuste más preciso de la primera idea, manteniendo la plataforma sobre el Río de la Plata, con cinco rascacielos cartesianos, unidos a otra zona de rascacielos en primera línea de borde de ciudad.

Un detalle curioso de esta propuesta está en el lugar de La Costanera en donde aparece dibujado como un homenaje póstumo el proyecto completo de la Avenida que años antes había planteado Forestier.

Se podría comentar la paradoja que supone la introducción de un paseo ajardinado siguiendo criterios contrastados de solución de un parque público y urbano construido con fragmentos de carácter doméstico, como soluciones menores del espacio íntimo e individual de los patios. Algo semejante a lo que comenta Dorotheé Imbert hablando de los jardines de Forestier, cuando afirma que “Opera la transformación inversa, del Hortus conclusus en Parque, multiplicando y agrandando los elementos que lo componen” (74).

En la Costanera, como en muchos otros diseños de sus parques, Forestier combinaba un trazado geométrico de control riguroso del espacio diseñado con partes en que el trazado desaparece a favor de una “veladura romántica” (Pérez Escolano 106), asimilándolo a diseños *españoles* para algunas fuentes y plazas en superficies reducidas a semejanza de patios. De esta manera, en el espacio casi teórico del jardín aparece

una nueva ciudad de Buenos Aires, vegetal y colorista, cuyo nuevo trazado juega, quizás involuntariamente, con las imágenes especulares de la cultura urbana de la propia ciudad.

Según Salvador Tarragó, la inclusión del proyecto de Forestier en el de Le Corbusier delata algo más que un signo de amistad, “que más allá del mutuo reconocimiento, existía una participación en ciertos ideales comunes” (260).

Quizás por el hecho de trabajar ambos la idea de reconversión de la ciudad de Buenos Aires y también por mostrar ambos en su localización la preferencia por la línea frontera de costa, lugar libre de las influencias de las fuertes tensiones geométricas que organizan la ciudad, y por la intención de darle a Buenos Aires una nueva perspectiva sobre la presencia *silenciosa* del río.

Flora Pescador Monagas  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## BIBLIOGRAFÍA

- Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias, dadas por Felipe II el 13 de Julio de 1573, en el Bosque de Segovia*. Edición facsímil según el original que se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla. Madrid: Ministerio de la Vivienda, 1973.
- Ábalos, Iñaki, Juan Herreros. *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*. Madrid: Nerea, 1992.
- Berjmann, Sonia. “En la ciudad de Buenos Aires”. Leclerc, 207 -219.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989 -1996.
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- Choay, Françoise. “Préface. Paysage”. Leclerc, 13 -15.
- De Terán, Fernando. *El sueño de un Orden*. Madrid: Cehopu, Mopu, 1989.
- Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. Madrid: Alfaguara, 1993.
- Grau, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Imbert, Dorothée. “Tracé Architectonique et Poétique végétale”. Leclerc, 69 -81.
- Lahuerta, Juan José. *1927 La Abstracción Necesaria en el Arte y la Arquitectura Europeos de entreguerras*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Le Corbusier. *Precisiones*. Barcelona: Poseidon, 1978.
- Leclerc, Bénédicte, ed. *Jean Claude Nicolás Forestier (1861 -1930)*. Paris: Picard, 1994.
- Lejeune, Jean Francois. “La Ville et le Paysage”. Leclerc, 173 -187.
- Pérez Escolano, Víctor. “El parque de María Luisa de Sevilla”. *Fragments* 15 y 16 (1989).
- Tarragó Cid, Salvador. “Entre Le Nôtre y Le Corbusier”. Leclerc, 253 -266.
- Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Colección de Arquitectura 5, 1982.

Apéndice: Dos dibujos de Le Corbusier sobre Buenos Aires (1929).

Los dos siguientes dibujos de Le Corbusier provienen de su libro *Precisiones*.



