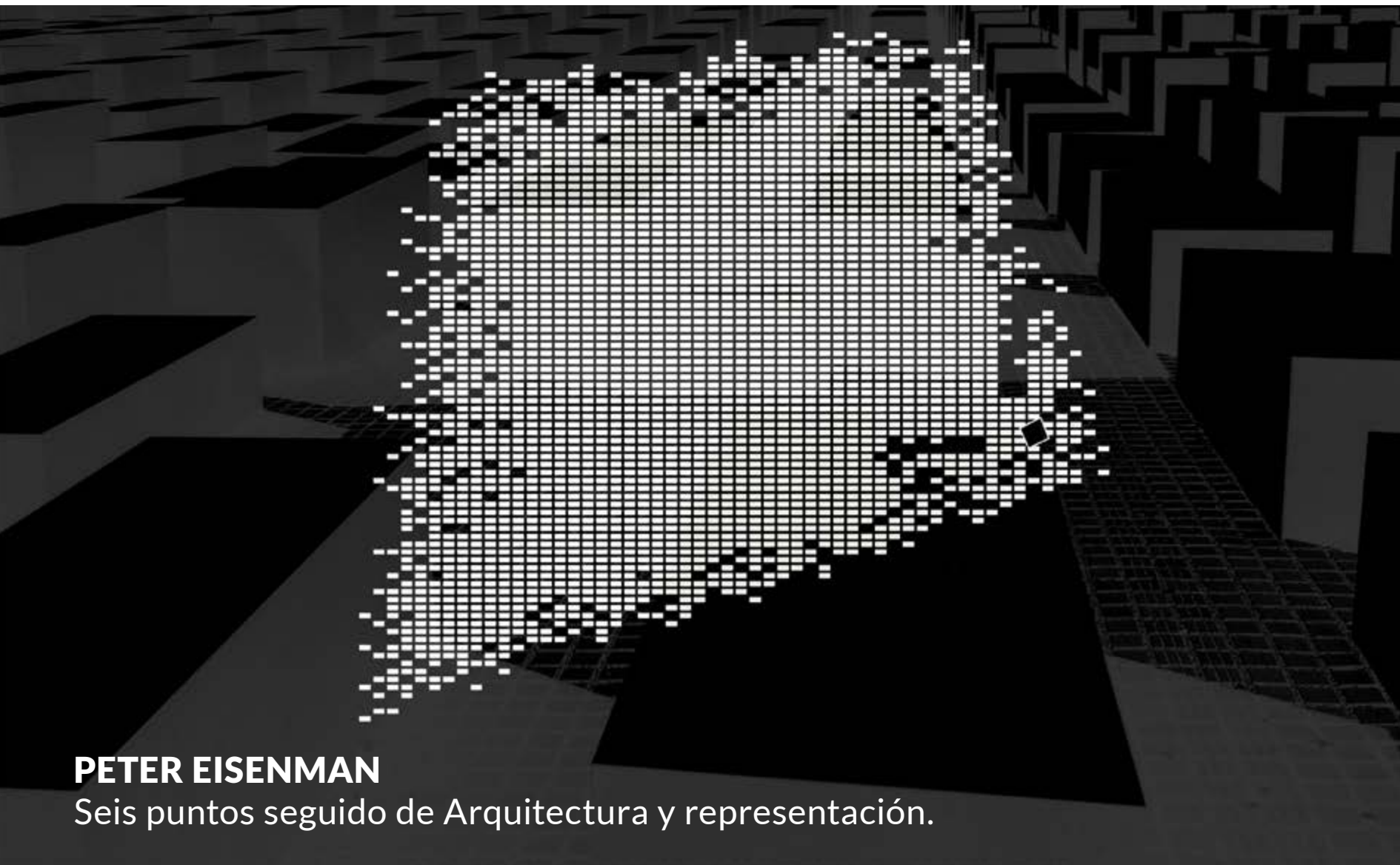


# A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura  
FAPyD-UNR

## ARQUITECTURA: REPRESENTACIONES



**PETER EISENMAN**

Seis puntos seguido de Arquitectura y representación.

N.04/3 AGOSTO 2016

[F.BOIX / S. PISTONE] [A.BELTRAMONE / S. PISTONE] [G. CABALLERO / M. CABEZUDO Y S. PISTONE] [D. ARRAIGADA  
Y J.M. ROIS / S. PISTONE] [S. BARBA / P. LOMONACO] [W. SALCEDO] [F. C. GIUSTA] [A. REYS] [S. BERTOZZI] [A. BUZAGLO]  
[A. GONZALEZ CID] [A. MONTELPARE] [M. DÁVOLA Y L. LLEONART] [C. RAMIREZ] [V. FRANCO] [F. MONTI]

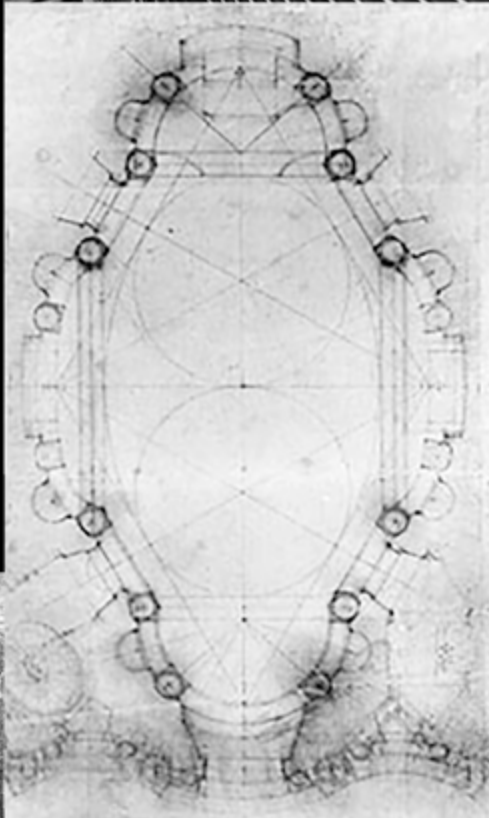
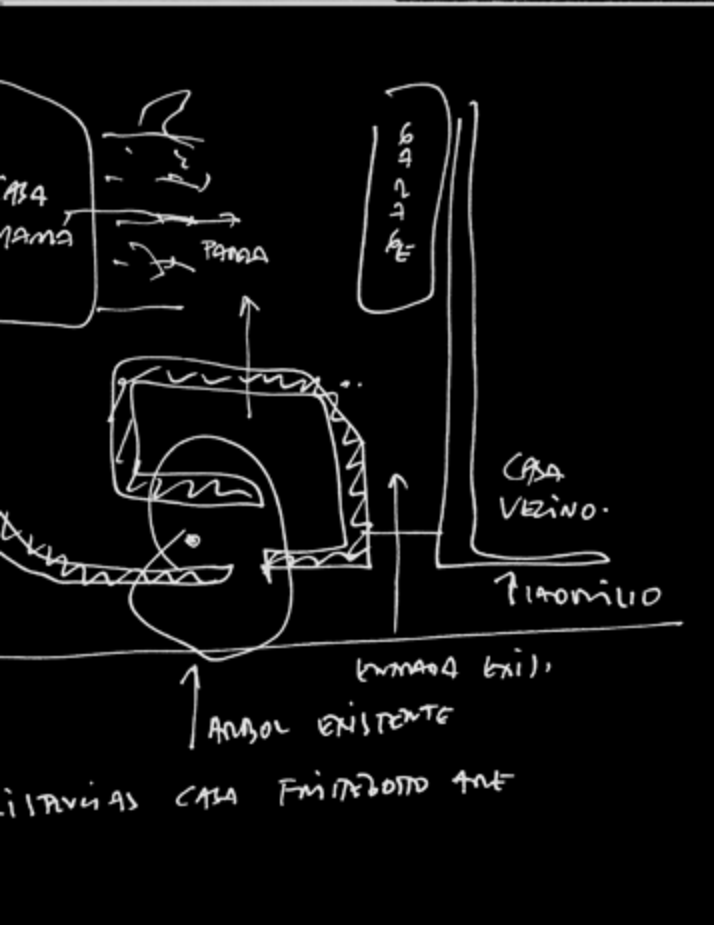
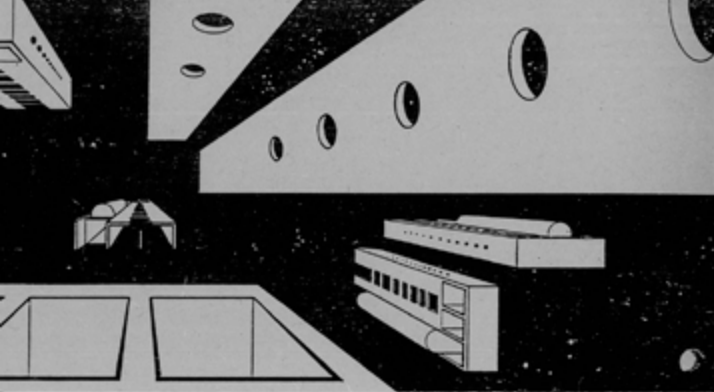
**A&P Continuidad**

Publicación semestral de arquitectura

**Institución editora**

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño  
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35  
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

[aypcontinuidad@gmail.com](mailto:aypcontinuidad@gmail.com)  
[proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar](mailto:proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar)  
[www.fapyd.unr.edu.ar](http://www.fapyd.unr.edu.ar)



revista

**A&P**

continuidad



**Imagen de tapa :**

Monumento a los judíos de Europa asesinados (Denkmal für die ermordeten Juden Europas). Peter Eisenman, Berlin 2005.  
Planta y corte. Dibujo: Pendino Lara. Foto: Matías Imbern

**Director A&P Continuidad**

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

**Editor A&P Continuidad N4**

Arq. Santiago Pistone

**Corrección editorial**

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

Arq. María Claudina Blanc

**Diseño editorial**

Catalina Daffunchio

*Departamento de Comunicación FAPyD*

**Comité editorial**

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

Arq. Nicolás Campodonico

Arq. Ma. Claudina Blanc

**Comité Científico**

Julio Arroyo (ARQUISUR-UNL)

Renato Capozzi (Federico II Nápoles)

Fernando Diez (SUMMA)

Manuel Fernández de Luco (FAPyD)

Hector Floriani (CONICET-FAPyD)

Sergio Martín Blas (ETSAM-UPM)

Isabel Martínez de San Vicente (CONICET-CURDIUR-FAPyD)

Mauro Marzo (IUAV)

Aníbal Moliné (FAPyD)

Jorge Nudelman (UDELAR)

Alberto Peñin (Palimpsesto)

Ana María Rigotti (CONICET-CURDIUR-FAPyD)

Sergio Ruggeri (UNA- Asunción, Paraguay)

Mario Sabugo (IAA-FADU-UBA)

Sandra Valdetaro (FCPyRI-UNR)

Federica Visconti (Federico II Nápoles)

*El Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) reconoció a A&P Continuidad como revista científica a propuesta de la Sociedad Científica del Proyecto.*

El objetivo principal de A&P Continuidad es dar voz a todos los docentes de FAPyD. Por esta razón, el contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que allí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité Editorial.

Los editores de A&P Continuidad no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

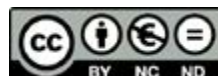
Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionados por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores ceden sus derechos a A&P Continuidad, la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

*Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada las imágenes del edificio de nuestra facultad.*

*Agradecemos al Centro de Documentación Visual por el apoyo recibido en este número de la revista.*

ISSN 2362-6097



Próximo número:

**PAISAJES: TERRITORIO, CIUDAD, ARQUITECTURA**  
DICIEMBRE 2016, Año III – N°5 / on paper / online

**AUTORIDADES**

Decano

Adolfo del Río

Vicedecana

Ana Valderrama

Secretario Académico

Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación

Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Damián Villar

Secretario de Extensión

Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado

Natalia Jacinto

Secretaria de Ciencia y Tecnología

Bibiana Cicutti

Secretario Financiero

Jorge Rasines

Secretaria Técnica

María Teresa Costamagna

Dirección General de Administración

Diego Furrer

## INDICE

### *Presentación*

06

## Arquitectura: Representaciones

Gustavo A. Carabajal

---

### *Editorial*

08

## Homonimia de la representación

Santiago Pistone

---

### *Reflexiones de maestros*

16

## Seis puntos seguidos de Arquitectura y representación

Peter Eisenman

---

### *Conversaciones*

26

## Sobre Axonometría

Fernando Boix por

Santiago Pistone

---

36

## Sobre el dibujo de viajes

Alejandro Beltramone por

Santiago Pistone

---

50

## Ver de lejos para ver con claridad

Gerardo Caballero por

Martín Cabezudo y Santiago Pistone

---

64

## Sobre el diagrama

Diego Arraigada y

Juan Manuel Rois por

Santiago Pistone

---

78

## Introducción al relevamiento digital

Salvatore Barba por

Paula Lomonaco

---

### *Dossier temático*

92

## La representación gráfica como construcción

Walter Salcedo

---

100

## Íconos del proyecto / *Icone del progetto*

Fabián Carlos Giusta

---

122

## El papel de la arquitectura en la conformación y representación del espacio fílmico

Alejandro Reys

---

138

## De Babel a Dubai

Sergio Bertozzi

---

152

## De lo representativo a lo presentativo

Alejandra Buzaglo

---

164

## Gráfica transcalar: Mapeo/intervención del territorio

Agustina Gonzalez Cid

---

172

## Relaciones entre el proceso proyectual y el lenguaje gráfico

Adriana Montelpare

---

180

## Apuntes sobre el dibujo de proyecto de Arquitectura

Martina Dávola y Luis Lleónart

---

184

## *Poché*, la representación gráfica del espacio

Cintia Ramírez

---

202

## Representaciones urbanas contemporáneas

Victor Franco

---

210

## Palabras de proyecto

Fernando Monti

---

# Sobre el dibujo de viajes

ALEJANDRO BELTRAMONE *por* SANTIAGO PISTONE

## Español

“Dibujar es un placer. El placer del dibujo es estar en un sitio determinado, encontrar momentos mágicos...” Esta frase resume de modo sucinto la temática de la conversación con el prolífico arquitecto Alejandro Beltramone. Recorriendo su formación en la FAPyD durante la década del ‘80, destaca el aporte de su docente de primer año: el Japo Schira, quien estaba dibujando siempre a la par de ellos. La conversación encuentra en este aporte las bases de un principio fundamental a la hora de transmitir el oficio del dibujo de registro. A la vez que le permite relatar la experiencia personal posterior respecto de este tipo de práctica, las singularidades y adaptaciones de esos registros gráficos que comenzaron en el año ‘87 para dar forma en distintos tipos de soportes a los registros de un viajero. La conversación, entonces, vincula la especificidad del dibujo *in situ* con la lectura y narración de esos lugares mágicos recorridos (Floencia, Cuzco, Lisboa o Valparaíso). En esta exposición que sintetiza lo adquirido y lo transmitido, se suman también las marcas de las experiencias graficadas por Le Corbusier en sus viajes. El diálogo concluye con apreciaciones respecto a la adquisición y la instrumentación de este tipo de dibujo por parte de los estudiantes. Se advierte, así, la necesidad de reforzar el oficio; una actividad en la cual “...La motivación es más importante que el talento...”<sup>1</sup>

**Palabras clave:** dibujo, oficio, viajes, arquitecto

## English

“Drawing is a pleasure. The pleasure of drawing means to be in a certain place enjoying of magic moments...” This quote sums up the topic of the conversation with the prolific architect Alejandro Beltramone. Reflecting on his training at the Faculty of Architecture, Planning and Design, he highlights the teaching contribution of Professor Japo Schira who was always drawing together with his students. It is this contribution that has become the basis of a fundamental principle when dealing with registration drawing. Beltramone analyzes not only his subsequent personal experience on this type of practice but also the unique features and adjustments of graphic records carried out since 1987 in order to shape the records of a traveler by means of different types of media. He deals with the specificity of an *in situ* drawing as well as the reading and portraying of magic places tours (Florence, Cuzco, Lisbon, Valparaíso). Thus, he synthesizes the acquired and the transmitted along with the meaningful experiences sketched by Le Corbusier as a traveler. He concludes with findings concerning students’ acquisition and implementation of a practice in which “...motivation is more important than talent...”

**Key words:** drawing, practice, travel, architect

1- Senneth Richard. “El artesano”. Tercera edición Noviembre de 2012. De la traducción de Marco Aurelio Galmarini 2009, Editorial Anagrama, Barcelona España, página 350.



Croquis de Alejandro Beltramone. Venecia, 28.07.1994 – 01.11.2005.

28 | 7  
94  
—  
01 | 11  
05

**E**l arquitecto Alejandro Beltramone es un profesional de reconocida trayectoria en el ámbito profesional y académico, ha participado y obtenido premios en distintos concursos entre los que se destaca su propuesta para el Pasaje Juramento que hoy configura uno de los espacios públicos más significativos de la ciudad. Su prolífica obra abarca viviendas sociales, edificios singulares que configuran espacios públicos, edificios en altura, viviendas individuales, etc. Esta conversación aborda la temática propuesta para este número de *A&P Continuidad* desde su concepto de Arquitectura, su rol como docente y particularmente su posición ante el dibujo a través de sus viajes por el mundo.

**Santiago Pistone.** ¿Durante el período de alumno en la Facultad, alguna vez alguien te habló del valor del dibujo de registro o

bitácora del arquitecto, lo que más tarde sería la base del dibujo de viajes?

**Alejandro Beltramone.** El primer trabajo que tuve como alumno en la Facultad, encargo del “Japo” Schiira, en la cátedra de Introducción a la Arquitectura del Arq. Flavio Bella fue justamente tomar el registro de lo que, para nosotros los alumnos, era un mojón en la ciudad. Salimos a dibujar con esa consigna cada uno por separado, de un lunes a otro. No fue con asistencia docente, fue directamente a libertad de cada uno de los alumnos y nos encontramos a la semana siguiente con nuestra producción que era, básicamente, un croquis. Después se descubría que había sido necesario posicionarse sobre el significado de “mojón”, seleccionarlo y elegir la técnica para representarlo. En realidad era un trabajo para

romper la inercia del inicio de clases. A su vez, resumía desde un principio lo que iba a ser el desarrollo de la problemática a lo largo de toda la carrera: plantear un problema, su significado y luego su desarrollo; desde lo conceptual, lo instrumental y la técnica. Me pareció fantástico, lo entendí tiempo después. Yo había trabajado con el Museo de Bellas Artes. Se hacía una enchinchada con observaciones de todo tipo: sobre la elección de la obra, su significado, sobre la técnica de representación que se había utilizado, se identificaban los elementos, se reflexionaba acerca del objeto o su contexto... recuerdo que mi primer dibujo estaba vacío, como si hubiera estado dibujando a las cinco de la mañana. La verdad es que fue fantástico incorporar a la gente, al movimiento y a la escala por primera vez.



Croquis de Alejandro Beltramone. Venecia, 28.07.1994.

**SP.** ¿En qué contexto de facultad estábamos, era una Facultad masiva o con pocos alumnos?

**AB.** No, era la Facultad de ingreso libre, el Plan 85. Ya con Alfonsín en 1983 el ingreso se hizo irrestricto y era una Facultad populosa. Ese año lo pude compartir con compañeros que tenían gran vocación hacia lo que era la representación gráfica, y un gran interés por la carrera: Víctor Cittá Giordano, Fabián Llonch y el Negro Di Gioia -que venía con una virtud ya consolidada en lo que tiene que ver con representación gráfica. Nos íbamos mirando el uno al otro e íbamos aprendiendo del compartir experiencias. Creo que la vocación se descubre mucho después.

**SP.** ¿En ese momento aún estaba la asignatura "Implementación"?

**AB.** No, justo en el '85 se unificaron en una materia principal distintos contenidos que ahora están parcialmente separados en diferentes materias, tanto cuatrimestrales como anuales. Antes empezábamos Geometría Descriptiva en 2º año. Había cátedras muy definidas en lo que concernía a la representación en la materia Introducción a la Arquitectura. Fernando Boix y Selva Moreno tenían un perfil más definido. Flavio Bella, en cambio, era más abierto con sus docentes y la orientación que ellos quisieran darle a la materia. Esta condición repentina de pensar la Arquitectura a través de sus tres dimensiones estuvo presente desde el inicio de la carrera en la condición de partida de cada ejercicio. No eran necesariamente proyectos sino también interpretaciones del espacio y del objeto en el espacio. La inducción estuvo presente a través del dibujo tridimensional y de

enchinchadas constantes desde el inicio de la hora de taller. No teníamos correcciones de tablero.

El primer ejercicio importante fue graficar una obra de arquitectura. Recuerdo que me tocó la casa Oks de Antonio Bonet en Martínez. Una obra muy bien elegida para entender los geométrales y axonometrías. El segundo ejercicio troncal fue el relevamiento de las cuatro plazas de Alberdi. Estuvimos trabajando dos meses para hacer todo el relevamiento que se hizo exclusivamente a través de croquis. No se utilizaron planchetas catastrales ni fotografías, en realidad la foto era nuestra interpretación en el croquis.

**SP.** ¿Hasta ahí sólo usaban el término "croquis" como el dibujo en perspectiva?

**AB.** Es verdad que dentro del concepto de croquis se podían hacer también volumetrías axonométricas o plantas, pero me refiero a que usábamos al croquis en perspectiva peatonal.

**SP.** ¿Y técnicamente como lo concebían?

**AB.** A prueba y error. Obviamente que teníamos una bibliografía, en esa época se miraba mucho el libro de croquis de Raúl Ferreira Centeno, se miraba a Edgardo Minond y fundamentalmente se lo miraba al profesor. El docente estaba a la par mía dibujando, por eso había una suerte de sana competencia entre todos para ver quien rescataba mejor una situación urbana o una determinada obra de arquitectura que le hubiera llamado la atención. Dentro de ese contexto de las cuatro plazas, que incluía la Bajada Puccio, el croquis del sitio te proponía una variante de topografía. Todo esto no era dicho, era a descubrir.

**SP.** ¿Que formato usaban?

**AB.** Básicamente utilizábamos la hoja 35x50, ni siquiera era formato IRAM, la hoja Canson te permitía trabajar con fibrones al solvente sobre una base de lápiz. Rara vez se trabajaba en tinta. Luego se introdujo el pincel a pluma, con tanque de tinta, pero porque fue una propuesta del docente. Era realmente un taller. Yo dividía en cuatro la hoja 35x50 para usar la carpeta como tablero. Nunca usé tablero con paralela, jamás. Antes se llevaba la regla T a la facultad. Luego empezaron los tableros y luego la *notebook*. Cuando vos exponías estaba el que trabajaba muy bien, el que trabajaba en lápiz, el que usaba tinta, el que usaba acuarela, y uno después se entrenaba en figura humana, en vegetación, etc. mirando la referencia de la enchinchada. La referencia número uno, sin lugar a dudas, era el docente. Yo siempre me manejé con el dibujo, hasta 6º año no hice nunca una maqueta, por ejemplo. Hacíamos incluso el despiece de una bajada pluviocloacal de un edificio en axonometría en A0.

Luego de trabajar en 35x50, el otro formato que utilicé en esta cuestión de competencias que hacíamos en el curso de primer año fue el de la diapositiva. El docente Roberto Schiira, nos instaba a que en las clases teóricas no tomáramos apuntes sino que reprodujésemos cada una de las diapositivas de la clase en un formato que no fuera más grande que la medida de una diapositiva real. Todas en una hoja A4, y no se escribía nada. Allí estaba otro gran aprendizaje: ejercer el poder de concentración para visualizar rápidamente lo que se estaba exponiendo; eso permitía desarrollar un poder de síntesis para luego hacer énfasis en el dibujo y enmarcar lo que

realmente era de interés. Al terminar nos reuníamos en el taller y cada uno mostraba su hoja A4 porque era la que entraba en el banco.

Ahí estaba la condición de una medida para establecer la condición de una intención en el dibujo. La A4 te permitía dibujar alrededor de 21 diapositivas. Fuimos perfeccionando el registro a partir de este ejercicio, empezábamos el año con el 50% de las diapositivas registradas y lo terminábamos casi en el 100%. Entendíamos que condensando el tamaño te limitabas a la cantidad de información que le agregabas, separando lo aleatorio de lo fundamental, el detalle de lo principal. Y así se fue desarrollando el sentido de la importancia del formato y lo incorporamos cuando empezamos a viajar.

**SP.** Muchas veces nos pasa como arquitectos que tenemos que ir al exterior para adoptar el hábito del cuaderno, generalmente en formato pequeño, de bolsillo prácticamente y allí verdaderamente encontramos nuestro estilo de dibujo -un poco por la restricción del formato, otro poco por hacerlo rápido -ya que a veces viajamos con gente que nada tiene que ver con nuestra profesión- y otro poco para no andar cargando un montón de cosas o lápices, uno va encontrando en el cuaderno su propio estilo de dibujo de arquitectura. ¿Vos encontraste alguno definido?

**AB.** En 1987 fui por primera vez a Europa en una gira de rugby. En ese viaje descubrí el formato del cuaderno de viajes. Esa condición de que el cuaderno te permitía una anotación, esa anotación un dibujo de relevamiento de verificación de medidas y el croquis tridimensional, englobar el contexto inmediato. La condición es-

pacial de una obra surgió de la necesidad, como siempre. Lo fantástico del ejercicio del cuaderno era no tomar el dibujo como una mera cuestión sacra sino para tomar apuntes inmediatos y que ese relevamiento de datos quedara condensado en un elemento que era verdaderamente un disco rígido.

Descubrí el formato del Paperback (en relación a un tipo de libro de la editorial Gustavo Gilli), sería un formato parecido a una A5. La mitad de una A4, ese es el que entra justo en el bolsillo de un pantalón de fajina, en el bolsillo del pantalón militar. Así fue que ya en el segundo viaje, en 1994 por un curso en el extranjero que hice en Barcelona en la Universidad de San Luis, adopté el formato del cuaderno definitivamente. Y no era solo el cuaderno, también tenía libretitas más chiquitas, de un cuarto del Paperback, porque me permitían a su vez mayor practicidad. Cuando no tenía destino, cuando el viaje no era dirigido sino que iba a perderme, viajaba con libretas más pequeñas. Para el ejercicio de posgrado el trabajo en el sitio fue realizado en una libretita muy pequeña. Hacíamos unos croquis, luego unas plantas verificando las medidas de la calle. Cuanto más chicos más me gustaban los dibujos.

**SP.** ¿Cuándo empezaste a decirte: ¡cómo disfruto de estos dibujos!?

**AB.** Siempre, desde el primer dibujo del primer año -que reconozco fue tortuoso. En realidad creía que dibujaba más o menos bien desde antes de empezar la facultad. En la primaria dibujaba mapas, luego repetía la figura de los comics de Nippur de Lagash. Me encantaba tanto como Asterix ese tipo de dibujos que tenían que ver con la caricatura. Yo creí que sabía algo

de dibujo, aparte era muy riguroso. Después me di cuenta que esa prolijidad iba en desmedro de lo que hacía. Sin embargo, gracias a esto incorporaba al hombre como escala. El valor de la medida implica también entender cuanto debo apretar el lápiz, que espesor debo darle a las cosas. Otra cosa importante que me pasa en algunos de los dibujos que guardo es que algunos tienen la fecha del viaje y otros de muchos años después. Me acuerdo de un dibujo que hice en Venecia mientras estaba esperando el *vaporetto*. A ese lo completé con lo que le faltaba de contexto en otra ocasión, siempre había guardado en el registro de mi memoria el volumen que faltaba.

**SP.** Sí, la idea errónea es que uno empieza y termina un dibujo en el lugar, sin moverse, cuando en realidad los completamos o los terminados en cuanto a las texturas o el tramado cuando estamos esperando un vuelo, por ejemplo. Las demoras en los aeropuertos son los momentos creativos más importantes para volver a los dibujos y completarlos a partir de una técnica. Yo dibujaba siempre cuando me sentaba en bares, al punto que empecé a dibujar la mesa, la taza... iba dibujando un poco el entorno del sitio para sacarme la idea de que había que dibujar arquitectura solamente. Lo que quería era hacer la instantánea de ese momento mío, no me importaba si el dibujo salía bien estando ahí. Creo haber sacado mil fotos que nunca vi.

**AB.** Al principio, el cuaderno de viajes era solo para poder sacar el croquis de una obra de arquitectura, luego me decía: está bien el dibujo, está bárbaro, pero perdí la oportunidad de medir, dimensionar a partir de registros de medidas lo que era la



Croquis de Alejandro Beltramone. Machu Pichu, 05.07.1997.



Croquis de Alejandro Beltramone. Lisboa, 04.07.2002.



Croquis de Alejandro Beltramone. Alhambra, 17.01.2005.

escalera, la ventana, los antepechos, todos los elementos. Entonces ya le incorporas dibujos que tienen que ver más con la rigurosidad en cuanto a la verificación (alzados y cortes) y después llegas a un momento en el que el cuaderno de viajes es para disfrutar de un escenario, ya sea un paisaje de río, el mar, la montaña o un escenario urbano. Rara vez de una obra de arquitectura.

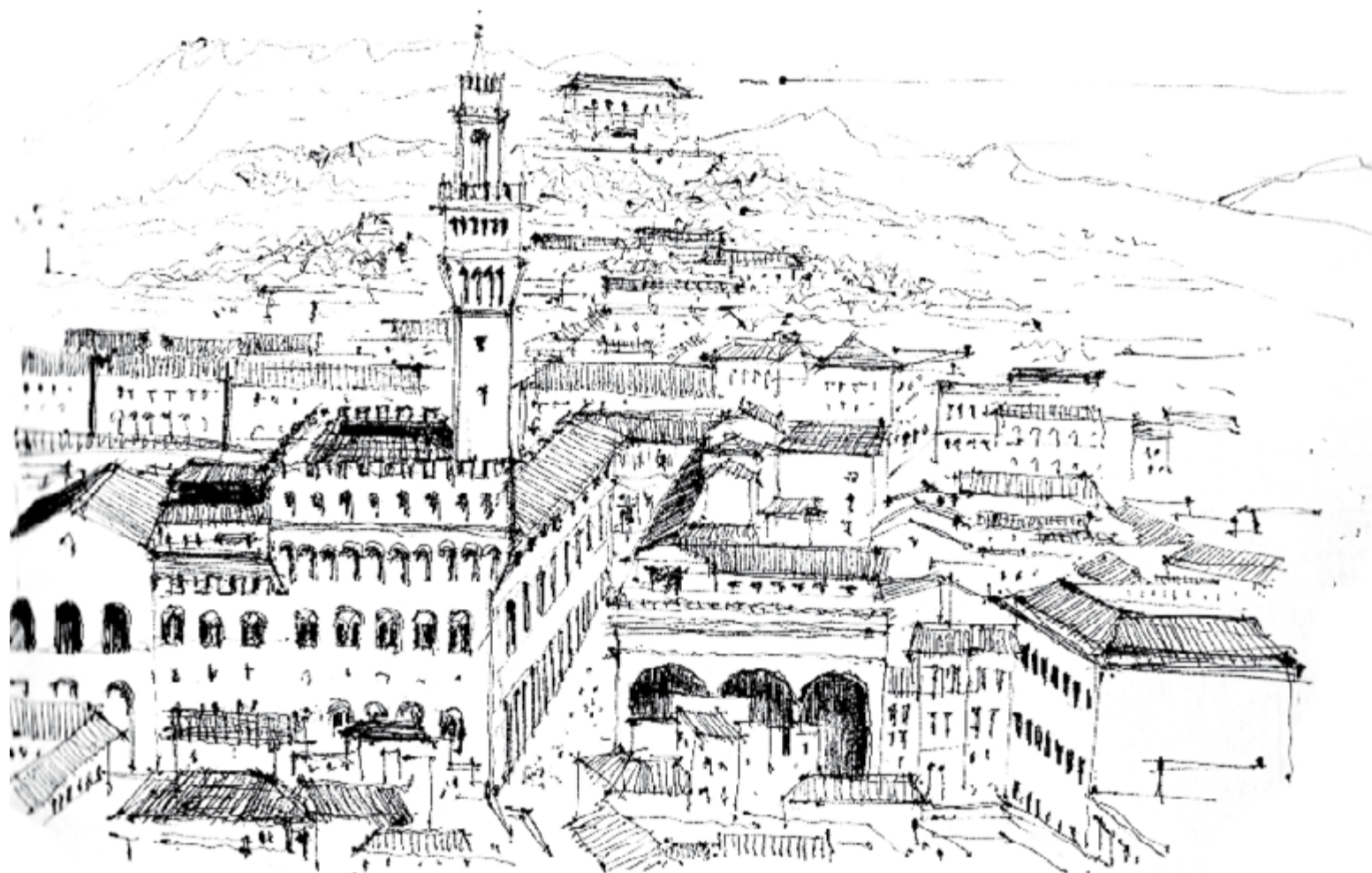
Dibujar es un placer. El placer del dibujo es estar en un sitio determinado, encontrar momentos mágicos. Tengo la experiencia de dibujar desde el coronamiento de la cúpula de Brunelleschi en el *duomo* de Florencia y dibujar lo que se ve desde allí, pero también desde el balcón de *San't Angelo* dibujar Florencia donde se destaca la magnitud del *duomo* y pensar: "yo vengo de dibujar ahí". Eso te deja reflexionando, es algo que te llevas por haber estudiado

Arquitectura y en la Facultad de Rosario. También tiene que ver lo fortuito porque yo no elegí el docente que tuve.

**SP.** Hablando de esos "momentos mágicos" que descubrimos gracias al dibujo y que guardamos para siempre en nuestro disco rígido. En mi caso recuerdo la vista a la Alhambra desde el Albaicín, cómo a partir de esas callecitas estrechas de pronto se abre la escena y aparece la panorámica. ¿Recordás algunos?

**AB.** Son dos cosas las que generalmente me seducen. Por un lado, la ruptura del sistema cartesiano X e Y, todo lo que no tenga que ver con el trazado en damero. Y por otro la topografía. La ciudad medieval me atrapa totalmente y me ha servido como estructuradora de un proyecto. Lo tengo narrado en un proyecto para el cas-

co histórico de Barcelona en un curso de verano de la Universidad de Washington. Como siempre, para que un curso sea internacional tiene que haber un sudamericano, y en ese curso el sudamericano era yo. Éramos unos 20 alumnos, un curso fantástico de dos meses. El proyecto se me estructura desde el camino de la Casa de la Caritat hasta el terreno, que estaba en el casco medieval, pero cerca de la diagonal. Hicimos todo un camino laberíntico atravesando el barrio del Rabal y el casco gótico, todo el tema de las visuales sesgadas, las perspectivas, la escala de la calle en su ancho y su alto fueron conceptos que introduce luego con un lenguaje más contemporáneo en relación a mis proyectos actuales. El registro de ese lugar de peregrinación está hecho todo en croquis en perspectiva. No saqué fotos. Raramente sacaba fotografías, había que revelarlas,



Florence 03/11/05

Croquis de Alejandro Beltramone. Florencia, 03.11.2005.

esperar un tiempo. Yo sacaba el croquis y a media tarde ya trabajaba en el tablero sintetizando arriba de un transparente y en eso consistía la enchinchada.

La topografía es fantástica para la representación. Esa ciudad que se te puede presentar por su desarrollo o pendientes como una conformación de la masa, diferente, de tal manera que se incorpora la cubierta como quinta fachada. De ahí tengo experiencias fantásticas, una sin lugar a dudas la que vos decís del Albaicín. Otra de la ruta románica de España a Lisboa que luego recree en los croquis que tuvimos de un curso de viajes al que fuimos con la cátedra de Anibal Moliné a Valparaíso, otro lugar mágico.

Ahí no teníamos tiempo, íbamos de acá para allá y la verdad es que no quería hacer los croquis por compromiso. Una mañana me levanté y me fui a los lugares que más me habían gustado y con la tranquilidad de no estar apurado recorrí tres sitios y allí saqué croquis. Les tuve que poner que eran de Valparaíso para no confundirme con los de Lisboa. Y en el ínterin, Cuzco, por esa posibilidad de estar arriba, estar en el medio o estar abajo cosa que Rosario no te permite. Recapitulando, en orden temporal: en 1997 fui a Cuzco y el Camino del Inca, ahí por primera vez dibujé exclusivamente paisaje natural. En el año 2002, Lisboa. En el 2004 a la Alhambra desde el Albaicín (lo que te permite dibujar un espacio que está pensado arquitectónicamente, para mirar más allá) y en el 2006 a Valparaíso. Si miro hacia atrás lo que hacíamos en la facultad como para armar un recorrido, -uno ya tiene 30 años en esto- veo que en mi curso desde que empezábamos hasta que terminábamos teníamos una producción gráfica. En cambio, cuando hicimos el viaje a Valparaíso, ya como

docente, éramos los menos los que hicimos el registro gráfico. Es más, me pidieron los croquis a mí para publicarlos. Los alumnos fascinados, pero como observadores. No está el oficio, la voluntad.

**SP.** ¿Porqué crees que se perdió la tradición de la libreta de croquis?

**AB.** Lo que pasa es que el celular reemplazó a la libreta de croquis. La fotografía instantánea tiene sus ventajas, rápidamente puede hacer un relevamiento de una situación aunque el ojo crítico siempre tiene que estar. Para poder sacar una fotografía hay que pensarlo muy bien.

Si sos alguien que tiene una metralleta sin criterio de selección, no sirve. Lo bueno también es que puedes sacar y enseguida enviar a otro e ir trabajando en conjunto. Para relevar un detalle te ahorra mucho tiempo si sabes cuál es el criterio, sino te aporta una gran confusión o una verborragia que más que esclarecer, confunde. El dibujo es diferente, es imposible desarrollar la técnica sin esa actitud crítica que es la que tenés que tener formada para entrar en la fotografía porque de lo contrario es una imagen sin contenido.

**SP.** Ahí es donde está la importancia. Hay una cosa que me interesa y que les digo a los alumnos: hay una visión fotográfica y una visión radiográfica. Esa visión radiográfica (que es la prefiero) te la da el croquis, pero el croquis de toma de medidas, el de relevamiento, ese es el que quiero expandir en esta conversación. A veces veo que hay cierta confusión cuando tendemos a pensar en la obligación de que los dibujos que producimos tienen que ser bellos, por más que muchas veces lo sean. Cuando estamos viajando, cuando esta-

mos dibujando las obras estamos también trabajando y formándonos. Una vez tuve la oportunidad de participar en un encuentro con Alberto Campo Baeza quien nos interrogaba a partir de preguntarnos cuanto medía el diámetro de la escalera de una obra de Mies van der Rohe en Stuttgart, y para mi sorpresa unos lo sabían porque habían ido- como yo-, pero ellos lo habían medido, se habían llevado el registro gráfico para utilizar en sus obras. Ese dibujo de relevamiento, aprender Arquitectura de tus propios apuntes, es fantástico y nunca se va a perder, no compite con la fotografía, es netamente disciplinar y comprende al término Croquis. Tenemos que potenciar eso, buscar el dibujo, que como dice Álvaro Siza procesa ese “deseo de inteligencia”.

**AB.** Totalmente de acuerdo. Ese dibujo de verificación, que antes era absolutamente de documentación, hoy comparte ese rol con la imagen fotográfica digital, a través de algo muy sencillo y a la mano de todos como un celular. Mi formación del taller de arquitectura me hizo entender que en realidad el dibujo tiene que significar y documentar por fuera de lo que es el concepto personal o universal de belleza porque de lo contrario entramos en el “virtuosismo gráfico”. Por eso me gustó tu definición de radiografía, porque ves más allá de la epidermis y si vamos a los cuadernos de viajes de Mario Roberto Álvarez, por ejemplo, vemos claramente que combinan dibujos pictóricos con el espacio urbano, la escala de la obra con los esquemas de planta o un alzado de los escalones de un claustro.

**SP.** Eso también está plasmado en los cuadernos de viajes de Le Corbusier donde hasta se detalla el relevamiento de la medida la escalera de acceso a Santa Sofía.

**AB.** Yo he mostrado muchas veces imágenes de los dibujos de viajes de Le Corbusier, cuando él pateaba el tablero con la formación académica y comienza sus viajes por Italia y Grecia dibujando las obras a partir de establecer medidas, comparaciones, plantas, cortes, croquis tridimensionales. Fue la primera persona que me hizo entender que el dibujo -que en su caso no era riguroso- no necesariamente transmite algo por tener un oficio pictórico. Comprendía que esos espacios deformados estaban ejecutados en función de lo que él percibía que debían ser esos espacios y no en función de la literalidad de la cámara de fotos como documento explícito de la realidad. Por supuesto que también hay buenos fotógrafos que distorsionan esta realidad, y la fotografía tiene su propio arte. En la cátedra de Historia de la Arquitectura de Ernesto Yaquinto, descubrí al Le Corbusier realizador, a partir de unas clases teóricas que él daba. Ahí vi unos dibujos de Le Corbusier que para mí eran sorprendentes porque parecía que estaban mal hechos.

Al respecto recuerdo la anécdota de cuando pasa por Pisa en tren y hace rápido unos garabatos en alzado del conjunto monumental. Describe cómo se impresiona por la similitud con su propuesta del Palacio de los Soviets, concurso que no llega a concretar. Entonces toma ese dibujo del conjunto de Pisa del siglo XI y lo compara con un dibujo en planta y en alzado de su proyecto y dice que su comparación se basa en “la diversidad en el conjunto y unidad en el detalle”. Las formas en el conjunto de Pisa son tres: la del baptisterio con su planta circular y la cúpula, la nave central con su techo a dos aguas y la torre esbelta de planta circular. El Palacio de los Soviets también tenía tres piezas: la sala de congresos, las oficinas y el recinto

de discusión. La envolvente de las tres piezas de Pisa y el tratamiento arquitectónico del Palacio de los Soviets obedecen a una misma manera de diseñar y proyectar. En uno el material era la piedra y en el otro era el hormigón. Si yo lo quiero comparar literalmente no voy a lograr la similitud de imagen, pero si hago del dibujo su interpretación y de su interpretación un concepto, lo puedo trasladar a otra obra como una similitud de proceder proyectual.

Otro gran dibujo que sale del descubrimiento del conjunto de Pisa es el que hace de la transgresión del claustro para el monasterio de la Tourette. Él ya tiene dibujada la planta de esos registros de viajes rápidamente. Ahí es donde el dibujo es fantástico porque la foto te da un exceso de información, en cambio el dibujo de indagación va a la esencia, te permite la clasificación de esa información.

**SP.** Si ambos notamos eso, ¿en dónde crees que pueda estar nuestra falla como docentes?

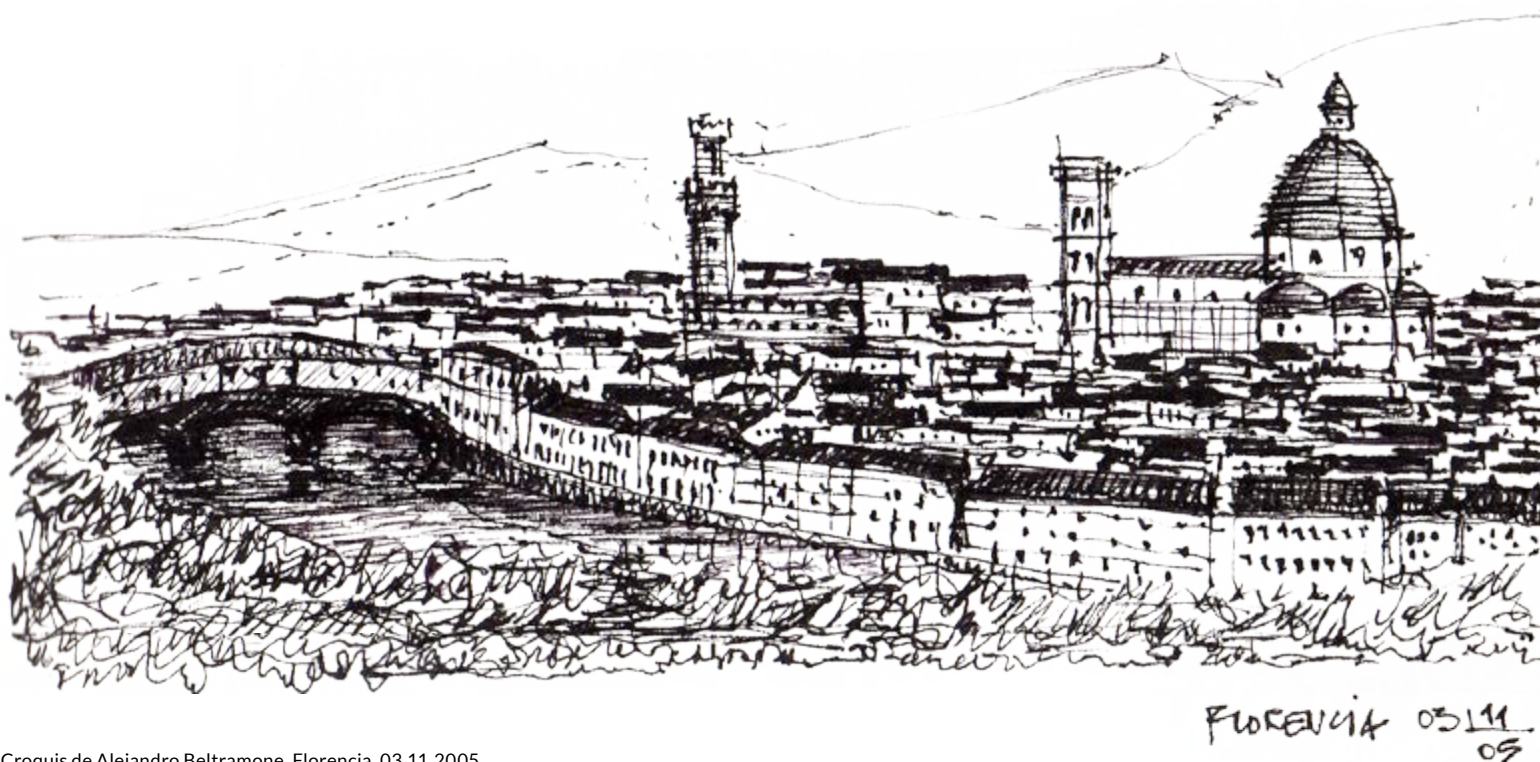
**AB.** En la falta de ejercicio y oficio. La gráfica puede ser digital, analógica o ambas dos. Yo en realidad confío más en un proceder que sea mixto. No estoy buscando el dibujante virtuoso desde lo analógico sino aquel que pueda hacer una radiografía de su trabajo y pueda llegar a sintetizar o transmitir, a través de su producción gráfica, lo que realmente son sus intenciones y decisiones de proyecto. Yo creo que la falta del ejercicio gráfico no necesariamente indica una falta de preocupación para el claustro docente. Hoy tenemos dos materias que abarcan el área de representación: Expresión gráfica y Geometría Descriptiva. Antes, todo eso estaba incorporado a lo que era el cuerpo proyectual.

Estimo que en realidad no hay que enseñarlo sino aplicarlo en el ciclo superior. Se supone que allí uno debe llegar con las herramientas adquiridas y sin embargo no se llega a un efecto directo en el alumno de cuarto año por la falta de integración y, tal vez, porque la educación es demasiado sistematizada. Ahí entra la máxima de Le Corbusier: “prefiero dibujar a hablar, dibujar es más rápido y no deja lugar para la mentira”. Hoy en los alumnos hay mucho discurso y poca concreción a través, justamente, del instrumental gráfico visual, de la representación. No hay criterio, porque no hay reflexión y no hay reflexión porque no hay ejercicio.

La educación que yo tuve en la FAPyD no era tan sistémica, hoy veo que la educación en Arquitectura es mucho más sistémica, no me puse a analizar si en otras disciplinas pasa lo mismo. Tampoco había mecanismos proyectuales que hacían hincapié en estos sistemas: los diagramas.

**SP.** Es interesante lo que marcas. No hay peor manera desde mi punto de vista de transmitir pasión por este oficio -y generar el hábito que combina necesidad y ganas- que poner a los alumnos a dibujar el pasillo de la Facultad. Parece un camino mejor reducir formatos, desacralizar el dibujo, investigar, y tomar datos para complejizar hasta reconfigurar espacialmente lo que se acaba de relevar. Dejar de lado el virtuosismo para generar un hábito. Luego el alumno continuará desarrollándolo con las técnicas, con los medios que les resulten más cercanos y con los referentes que elija.

**AB.** De todos modos al virtuosismo te lo dan las técnicas digitales. No podés competir, pero por otro lado para que querés



Croquis de Alejandro Beltramone. Florencia, 03.11.2005.

competir? La pintura, por ejemplo, hace un gran cambio con la irrupción de la fotografía. La pintura se dijo: ¿para qué voy a reproducir la realidad si lo hace mejor la fotografía y luego el cine? y justamente para no perder la guerra empieza una reinterpretación. El dibujo está en ese camino de reinterpretación, sólo pido que haya un manejo de la proporciones, un manejo de la luz, un entendimiento de lo que puede llegar a ser relevante. Eso es necesario y permite que el disco no se me ponga cada vez más rígido y la mano no se convierta en muñón.

Hay que salir a desarrollar la técnica a partir de que lo que se observe sea relevante para la formación arquitectónica. Nuestra ciudad posee sitios relevantes, pueden ser sitios urbanos, sitios con referencias arquitectónicas u obras de arquitectura. Yo sé que es difícil por los permisos y todo lo

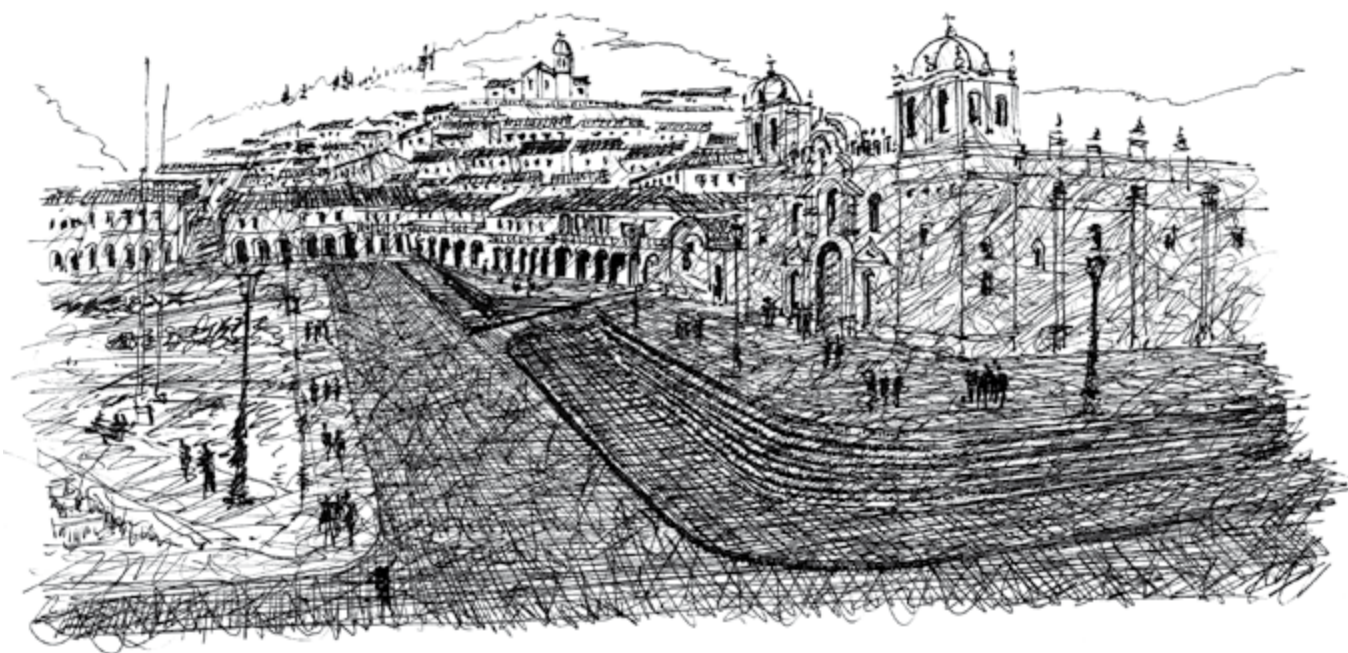
demás, pero uno podría llegar a desarrollar ese primer inicio del contacto del relevamiento gráfico desde obras de arquitectura que sean convocantes: al coronamiento del Palazzo Minetti lo puedes dibujar desde la calle, desde la ventana del edificio de un amigo, desde los propios geometrales, yo lo creo de un tremendo valor. Celebro la posibilidad de darle el lugar que tiene a la Expresión Gráfica en el Plan de Estudios de la Carrera, lo que cuestiono, porque en realidad ya se puede verificar, es este desmembramiento que se produjo. Me parece que hay una atmósfera de particularidades en vez de un sentido holístico de integración. Pero ojo, es una crítica constructiva, hoy en día los alumnos se esfuerzan por cumplir un calendario que es imposible.

**SP.** Hay una sobre exigencia horaria terrible, sobre todo en los primeros años. Cosa

que llevó a perder la noción de que Proyecto es la materia troncal. Casi te diría que para un alumno de primer o segundo año no es la materia más importante. Se ha perdido la centralidad por la sobrecarga horaria. Se supone que la complementación la hace el alumno, tal vez esto sea demasiado optimista, ahí es donde podemos trabajar la integración.

**AB.** Es una más.

Tu inquietud, o tu preocupación -que también es la mía-, es que los medios digitales tengan complementación en la gráfica analógica. Sobre todo en su condición de partida del Proyecto, excepto que desarrolles un método muy particular desde lo digital que es lo paramétrico. En ese caso -¿Qué pasa cuando se cortó la luz?, ¿Me voy a mi casa?, ¿Qué pasa cuando no tengo la computadora disponible? Lo otro es



Croquis de Alejandro Beltramone. Cuzco, 02.06.2006.

Cuzco 26/06  
plaza de armas

inmediato, agarro el cuaderno y lo anoto. Siempre recurro a la complementación. Creo que es lo que debiera establecerse en el Plan de Estudios de la Carrera.

La formación universitaria tiene que permitir que, dentro de la cátedra, se le de al docente la libertad de implementación de los contenidos del plan. Yo festejo cuando existe pluralidad dentro del Taller. Podemos hablar de diseño paramétrico con docentes que lo llevan adelante como pueden en nuestro medio. La elección debe ser del alumno. Si mi contexto es Sudamérica, y dentro de ese continente mi contexto es Argentina y de ahí mi proyecto hacia mi ciudad, mi región, mi país, tengo que entender que las técnicas

de representación de mi proyecto tienen que corresponderse con las técnicas ejecutivas y de construcción del mismo para poder llevarlo adelante. Estamos hablando de tecnología: tecnología de representación y tecnología constructiva. Si para poder llevar adelante un proyecto -entendiendo en este caso la gráfica ya como proyecto y no como representación desde lo digital- tendré también que llevar a mi obrador los instrumentos digitales para poder construir en 1:1 los datos que tengo registrados en la instrumentación gráfica digital. Yo no tengo un obrador y no tengo hoy los talleres que puedan llevar adelante lo que digitalmente he proyectado y de lo que tengo la información

para representarlo. Entonces, como no tengo esa tecnología desarrollada en la producción es muy difícil. Hoy, en nuestra región, con los medios que disponemos no estamos todavía en condiciones de hacer en una vivienda, como se hizo en la Ville Savoie, una abertura corrediza de un solo vidrio de 2,26x 3,20 metros. Cuando Le Corbusier hizo el croquis estableciendo la relación interior exterior con la terraza, eso se materializó a través de la ventana de una vivienda unifamiliar •



Croquis de Alejandro Beltramone. Valparaíso, 02.04.2008.



**Alejandro Beltramone** es Arquitecto (la Universidad Nacional de Rosario. 1991. Medalla de Oro). Es Diplomado en Estudios Avanzados, Suficiencia investigadora en Construcciones Arquitectónicas por la Universidad Politécnica de Madrid (2003). Es Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Garaffa para la asignatura Proyecto Arquitectónico en el ciclo superior de la carrera. Fue Consejero Directivo Docente de FAPyD. Es miembro del estudio Alejandro Beltramone y asociados. Su obra, por la cual ha recibido premios y distinciones es difundida en medios locales y extranjeros.



**Santiago Pistone** Arquitecto (UNR). Profesor Titular de Expresión Gráfica en la FAPyD. Investigador Categoría IV. Director de proyectos de Extensión. Miembro del Comité Editorial A&P Especiales. Alterna la docencia con la actividad profesional.

## Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

### Objetivos y alcances de la publicación

*A&P Continuidad* es una publicación semestral iniciada en 2014. Esta publicación se pone en continuidad con los principales valores perseguidos y reconocidos por la tradicional revista de la Facultad de Planeamiento, Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario cuyo primer número fuera publicado en 1957. Entre ellos, con su vocación de pensarse como una herramienta útil a la circulación de ideas y debates relacionados con las áreas disciplinares afines a la Arquitectura. El proyecto está dirigido a toda la comunidad universitaria, teniendo como punto de partida la producción intelectual y material de sus docentes e investigadores y de aquellos que, de distintas maneras, han estado vinculados o desean vincularse con nuestra Institución. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada también en formato digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos con el fin de compartir un punto de inicio común para las propias reflexiones, conversaciones con especialistas y material específico del número que conforma el dossier temático.

Se invita al envío de contribuciones que se encuadren dentro de los objetivos propuestos. Estas serán evaluadas mediante un sistema de doble ciego por el cual se determinara la factibilidad de su publicación. Los artículos enviados deben ser originales e inéditos y deben contribuir al debate que plantea cada número monográfico cuya temática es definida por el Comité Editorial. De dicha condición, así como de la transferencia de derechos de publicación, se debe dejar constancia en una nota firmada por el autor o los autores de la misma.

*A&P Continuidad* publica artículos, principalmente, en español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés. En estos casos deberán ser traducidos al español si son aceptados por los evaluadores. El artículo debe ir acompañado de un resumen/ *abstract* de aproximadamente 200 palabras como máximo, en español e inglés y entre tres y cinco palabras clave/*key words*.

### Normas de publicación para autores

Los artículos se enviarán en archivo Word a [aypcontinuidad01@gmail.com](mailto:aypcontinuidad01@gmail.com) y a [aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar](mailto:aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar). En el asunto del mail debe figurar el número de revista a la que se propone contribuir. El archivo debe tener formato de página A4 con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado simple. Los artículos podrán tener una extensión mínima de 7.000 caracteres y máxima de

15.000 incluyendo texto principal, notas y bibliografía.

Las imágenes, entre 8 y 10 por artículo, deberán tener una resolución de entre 200 y 300 dpi en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Deberán enviarse en formato jpg o tiff. Si el diseño del texto lo requiriera el editor solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor.

Al final del artículo se proporcionará una breve nota biográfica de cada autor (2 máximo) incluyendo actividad académica y publicaciones (aproximadamente 50 palabras). El orden de los autores debe guardar relación con el aporte realizado al trabajo. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica el/los autores deberán enviar una foto personal.

Las secciones de texto se encabezan con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita, los de segundo orden en bastardilla y los de tercer orden, si los hay, en caracteres normales. Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, las palabras extranjeras y los títulos de libros van en bastardilla. Las citas cortas (menos de 40 palabras) se incorporan en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua. Es aconsejable citar en el idioma original, si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia del autor (Apellido, año: pág.) En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido. Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca el año de la edición original entre paréntesis y, dentro del paréntesis, el año de la edición utilizada y el número de páginas entre corchetes, por ejemplo: (Scott 1914 [1970: 170-172]).

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

Todas las citas deben corresponderse con una referencia bibliográfica. Por otro lado, no debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto. La lista bibliográfica se hace por orden alfabético de los apellidos de los autores. El apellido va en mayúsculas, seguido de los nombres en minúscula. A continuación va el año de publicación. Este debe corresponder -por una cuestión de documentación histórica- al año de la edición original. Si de un mismo autor se lista más de una obra dentro del mismo año, las subsiguientes a la primera se identifican con el agregado de una letra por orden alfabético, por ejemplo, 1984, 1984a, 1984b, etc. Luego se escribe el título de la obra y los datos de edición. Si se trata de un libro el título va en

bastardilla. Si se usa una edición traducida se colocan en primer lugar todos los datos de la edición original, luego va el nombre del traductor y todos los datos de la edición traducida. El lugar de publicación y la editorial van entre paréntesis. Si la edición utilizada no es la original, luego de la editorial va el año correspondiente. El año a tomar en cuenta es el de la última reedición revisada o aumentada. Meras reimpresiones se ignoran. Ejemplos:

LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (Paris: Éditions Plon). Trad. Española por Julio E. Payró, Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos (Buenos Aires: Poseidón, 1948). Liernur, Jorge Francisco y Pschepiurca, Pablo. 2008. *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Prometeo). Liernur, Jorge Francisco. 2008a. *Arquitectura en la Argentina del S. XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

Si se trata de un artículo en una revista o periódico, el título del artículo va en caracteres normales y entre comillas. Luego va el nombre de la revista o periódico en bastardilla, volumen, número, y números de páginas. Ejemplo:

PAYNE, Alina. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of modernism", *The Journal of Architectural Historians* 52 (3), 322-342.

Si se trata de un artículo publicado en una antología, el título del artículo va en caracteres normales y entre dobles comillas. Luego de una coma va la palabra "en" y el nombre del libro (en bastardilla). Luego va el nombre del compilador o editor. A continuación, como en el caso de un libro, la ciudad y editorial, pero al final se agregan las páginas que ocupa el artículo. Ejemplo:

ARGAN, Giulio C. 2012. "Arquitectura e ideología", en *La Biblioteca de la arquitectura moderna*, ed. Noemi Adagio (Rosario: A&P Ediciones), 325.

Si lo que se cita no es una parte de la antología, sino todo el libro, entonces se pone como autor al compilador o editor, aclarándolo. Así, para el caso anterior sería:

ADAGIO, Noemi, ed. 2012. *La Biblioteca de la arquitectura moderna* (Rosario: A&P Ediciones)

Si se trata de una ponencia publicada en las actas de un congreso el modelo es similar, pero se incluye el lugar y fecha en que se realizó el congreso. Nótese en el ejemplo, que el año que figura luego del autor es el de realización del congreso, ya que el año de publicación puede ser posterior.

MALDONADO, Tomás. 1974. "Does the icon have a cognitive value?", en *Pa-norama semiotique / A semiotic landscape, Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milán, junio 1974, ed. S. Chatman, U. Eco y J. Klinkenberg (La Haya: Mouton, 1979), 774-776.

Si se cita material inédito, se describe el origen. Ejemplos:

BULLRICH, Francisco. 1954. Carta personal del 14 de mayo de 1954.

Aboy, Rosa. 2007. *Vivir con otros. Una historia de los edificios de departamentos en Buenos Aires, 1920-1960* (Buenos Aires: Universidad de San Andrés, tesis doctoral inédita).

Cuando se trata de autores antiguos, en los cuales no es posible proveer de fechas

exactas, se utilizan las abreviaturas "a." (ante), "p." (post), "c." (circa) o "i." (inter). Ejemplo: VITRUVIO. i.43 a.C.-14 d.C. *De architectura libri decem*. Trad. inglesa por Morris Hicky Morgan, *The ten books on architecture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914).

Si es un artículo que está publicado en papel y en línea, indicar los datos correspondientes y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

SHIRAZI, M. Reza. 2012. "On phenomenological discourse in architecture", *Environmental and Architectural phenomenology* vol. 23 n°3, 11-15, [http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi\\_phenomenological\\_discourse.htm](http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi_phenomenological_discourse.htm) (consulta: 5 de Julio 2013)

Si es un artículo que solo está en línea, indicar los datos del mismo, y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

ROSAS MANTECON, Ana M. 1998. "Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de México", [www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm](http://www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm) (Consulta: 7 de enero 2006).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) que pueden consultarse en <http://normasapa.com/>

### Aceptación y política de evaluación

La aceptación de un artículo para ser publicado implica la transferencia de derechos de autor a la revista. Los autores conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras y de aprobar o vetar la republicación de su trabajo, así como los derechos derivados de patentes u otros.

El formulario de cesión de derechos puede bajarse desde la página web de la Facultad: <http://www.fapyd.unr.edu.ar/ayp-ediciones/ap-continuidad/>

Las contribuciones enviadas serán evaluadas por especialistas que aconsejarán sobre su publicación. Los evaluadores son profesores, investigadores, postgraduados pertenecientes a instituciones nacionales e internacionales de enseñanza e investigación o bien autores que han publicado en la revista. La revisión de los trabajos se hace a ciegas, la identidad de los autores y de los evaluadores queda oculta en ambos casos.

Como criterios de evaluación se valorará la profundidad y originalidad en el tratamiento del tema editorial propuesto, el conocimiento del estado de la cuestión, el posicionamiento en el estado de la controversia, el empleo de bibliografía relevante y actualizada, la unidad, claridad, coherencia y rigor en la argumentación.

Los autores serán notificados de la aceptación, rechazo o necesidad de revisión de la contribución junto con los comentarios de los evaluadores a través de un formulario destinado a tal fin.



FACULTAD DE ARQUITECTUR

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO Y DISEÑO

A PLANEAMIENTO Y DISEÑO - U.N.R.

[www.fapyd.unr.edu.ar/ayp-ediciones](http://www.fapyd.unr.edu.ar/ayp-ediciones)



**Esta edición fue impresa en Acquatint.**

L N Alem 2254

Rosario, Argentina

Julio 2016

Cantidad: 500 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.

A&P Ediciones, 2016.

