seminario

primerosarquitectosmodernos enelconosur

Rosario - 5 al 7 de agosto de 2004

documentos de trabajo

Organiza: Fondo Documental De Lorenzi - Laboratorio de Historia Urbana - CURDIUR

Subsidio: Agencia Nacional de Promoción Científica, Tecnológica y de Innovación Productiva

Auspicia: Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño – UNR

primeros arquitectos modernos en el cono sur

Fondo Documental Ermete De Lorenzi

Directora:
Ana María Rigotti
arigotti@arnet.com.ar

Co - Directora:
Noemí Adagio
nadagio@farq.unr.edu.ar

Integrantes:
María Pía Albertalli
César Altuzarra
Daniela Cattaneo
Silvina Cuffaro
Jimena Cutruneo
Bartolomé Lewis
María del Mar Meana
Silvia Pampinella
Lisandro Sara
Melina Spinetta

Editora:
Ana María Rigotti

Diseño:
Brian Badano
Demian Gresores
Luciana Casas

Imagen de tapa:
Proyecto del alumno Carlos Navrátil. 1933. FDDL 0388

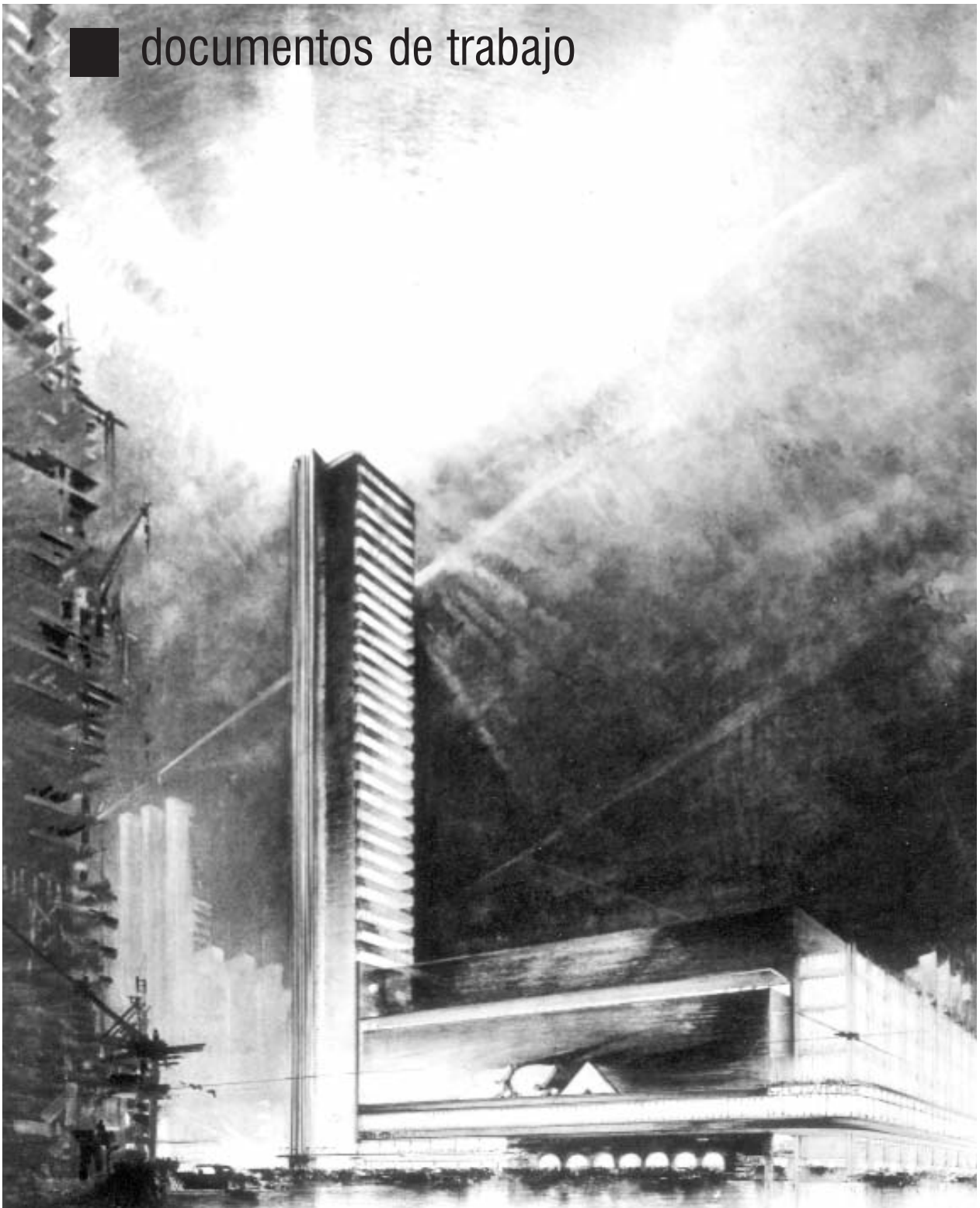
ISBN en trámite

seminario

primerosarquitectosmodernos enelconosur

Rosario - 5 al 7 de agosto de 2004

documentos de trabajo



Indice

Palabras preliminares 6

trayectorias singulares

Baroni, la praxis de la arquitectura moderna 10
María Martina Acosta

Manuel y Arturo Civit: el arribo de la vanguardia racionalista a Mendoza 22
Cecilia Raffa

Arq. Hilario Zalba (1912-1995) - Selección de Obras representativas 36
Hilda Noemí Cosogliad

visiones locales

Arquitectura (s) Moderna (s). Vanguardias pictóricas y arquitectura moderna en la ciudad de Resistencia. 1930-1960 48
Gabriel Romero

La primera modernidad en Tucumán 54
María Isabel Cusa

El "Barrio y Hotel Alfar" y la corona moderna en Mar del Plata 66
René Longoni y Elba Pologna

arquitectura moderna es arquitectura de vivienda

La vivienda especulativa en la obra de Ermete De Lorenzi (1930-1945) 76
Jimena Cutruneo

Los colores de la blanca arquitectura 94
Silvia Longo, Verónica Inés Martínez y Luciana Casas

La casa racionalista en Santa Fe (1935-1955) 114
María Laura Tarchini

urbanismo como arquitectura

A Experiência do Urbanismo Moderno na cidade do Rio de Janeiro 128
Vera F. Rezende

Os descobramentos das idéias inglesas para a cidade moderna no desenho de Maringá, Paraná, Brasil 138
Renato Leão Rego

Volúmenes en el espacio: ensayos de un nuevo escenario público 148
Ana María Rigotti

los desafíos de la representación

1928, Dos Concursos. Distribución y carácter en el debate acerca de los museos de arte 170
Silvia Pampinella

Constelaciones modernas en la noche marplatense:
la Exposición - feria de Mar del Plata. 1934-1945 186
Ramiro Dell´Erba

Pequeños gigantes. Los rascacielos de Ermete De Lorenzi 198
María Pía Albertalli

Presentación y representación de la Industria en la obra de Ermete De Lorenzi (1935-1950) 210
Daniela Cattaneo

Navrátil / Bertuzzi. La generación del cambio y el nuevo carácter
de la arquitectura pública en Santa Fe, 1935-1945 224
Lucía Espinoza y Luis A. Müller

universalismo y regionalismos

Arquitectura moderna en madera en el sur de Chile: 1925-1975 238
Gonzalo Cerda, Iván Cartes, Roberto Burdiles, Edward Rojas, Jorge Lobos y Luciana Correa

Modernidade, modernização e modernismo: a construção do “Projeto Moderno Brasileiro” 248
Paola Bernardi

Wladimiro Acosta. Luces y sombras de la modernidad argentina 256
Carlos Gómez Sierra

entre la modernidad y la tradición

Racionalismo y Beaux-Arts en Ermete de Lorenzi 268
Noemí Adagio

Tradición y Vanguardia: contrapunto entre dos proyectos de teatro para Rosario 282
Analia Brarda, Roberto De Gregorio y Pablo Mercado

El ornamento que custodia el placer: otra versión de la obra de Julio Vilamajó 290
Graciela Silvestri

Palabras preliminares

La construcción historiográfica del Movimiento Moderno -principalmente a través de Giedion (1941), Argan (1951) y Benévolo (1960)- conformó una imagen aparentemente sólida y homogénea del pensar y el hacer de la "vanguardia heroica" que ha dirigido y distorsionado la mirada sobre los escritos y las obras de un puñado de arquitectos europeos y norteamericanos, y ha moldeado las distintas aproximaciones a la producción disciplinar del segundo cuarto del siglo XX en cada uno de los países de nuestro cono sur.

Desde hace décadas han surgido nuevas lecturas -Rowe, Banham, Collins, Tafuri, Frampton, entre otros-, cuestionando la coherencia y unicidad del proceso, su supuesto compromiso social progresista y aún la radicalidad de la ruptura con la tradición arquitectónica en general y con las reflexiones del siglo XIX impropiamente sintetizadas como "academicismo", en particular. Sin embargo la inercia de aquella construcción persiste todavía como si fuese una evidencia naturalizada, agravada por la visión de la producción en la Argentina como un reflejo tardío y desfigurado de los procesos centrales. Estas ideas continúan operando, a veces de manera solapada, tiñendo opiniones y aún como canon de referencia de muchos trabajos. Están presentes en los supuestos que infiltran las valoraciones, en la discriminación de los lenguajes mediante clasificaciones estilísticas, en los conceptos utilizados. Y un abanico amplio de nociones -influencia, dependencia, consumo, transposición, apropiación, referencias, difusión, divulgación- continúa caracterizando procesos donde la coherencia del modelo y la actividad del emisor contrastan con la pasividad y la insuficiencia del receptor.

En ese marco de pervivencia de las viejas interpretaciones, las construcciones biográficas han servido como una estratagema para revelar la singularidad de los procesos y las producciones locales, recurriendo a una discriminación en "etapas" o "períodos" que diese cuenta de una complejidad difícil de asumir y, más aún, de resolver. En los últimos años, nuevas interpretaciones más comprehensivas -de las cuales *Arquitectura en la Argentina del siglo XX* de J. F. Liernur (2001) es la más significativa- abrieron caminos para abordar los múltiples problemas de la construcción de la modernidad. A pesar de su intencionada irreductibilidad a una narración unitaria y cerrada, han pasado a constituirse en nuevo lugar común y más que disparar nuevas búsquedas, suelen clausurar estudios fragmentarios que recurren a estas referencias como garantía de coherencia y legitimidad.

El Fondo Documental De Lorenzi[1] ha permitido a nuestro grupo de investigación una aproximación estrecha a las distintas y variadas instancias de la formación y de la producción profesional, académica, artística y aún gremial de una figura reconocida entre las más destacadas de esa primera generación que abrazó la empresa de "lo moderno" en nuestro cono sur. Fue posible verificar que los estudios biográficos, si logran superar la tentación del encajonamiento, pueden servir como una herramienta para cuestionar y desarmar las interpretaciones tradicionales. Ese fue nuestro punto de partida.

Nacidos con el siglo y formados en un ámbito fuertemente deudor de *l'École des Beaux-Arts*, los primeros arquitectos modernos debieron protagonizar una drástica recolocación en el campo estético y tecnológico, en relación con una industria de la construcción en continua mutación y a un mercado inmobiliario que alentaba la ampliación de sus incumbencias. Con intereses plurales en el campo artístico y cultural y una activa participación en una Universidad cuyos postulados venían de ser "reformados", estos hombres vivieron, participaron y sufrieron procesos de permanente desestabilización. No fueron pocos los interrogantes que se les plantearon: sobre los recursos técnicos y la colocación social del arquitecto como nuevo profesional; sobre sus vínculos con otras prácticas artísticas, así como con la Universidad, la política y el Estado; sobre sus particularidades como argentinos y americanos.

Pensando en estos desafíos y en la diversidad de las respuestas que pudieron surgir en consonancia con diferentes medios urbanos y sociales donde estos arquitectos desarrollaron sus tareas, y gracias al apoyo de la ANPCyT y el CONICET que avalaron nuestro interés por esta temática, nos propusimos dar forma a un espacio de reflexión para interrogarnos sobre ese campo disciplinar en convulsión. Si bien este momento de quiebre lingüístico y técnico había sido revisado en estudios sobre algunas figuras de destacada actuación en la ciudad de Buenos Aires, sabíamos que no eran pocas las investigaciones en curso sobre un conjunto de figuras menos conocidas que promovieron nuevos conceptos, ensayaron nuevos lenguajes y formaron escuela en el interior y en países limítrofes. Por eso creímos que había llegado el momento de difundir, intercambiar y debatir estos avances para enriquecer o poner en cuestión algunas de las hipótesis historiográficas construidas hasta el momento, promoviendo además futuros estudios comparativos y proyectos compartidos.

Gracias a la entusiasta respuesta de investigadores de las universidades nacionales de La Plata, Mar del Plata, Tucumán, Noreste, Santa Fe, Buenos Aires, Quilmes y Rosario, del CRICYT de Mendoza; pero también de las universidades de Bio Bio en Chile y la Federal Fluminense, la Estadual de Maringá y la Federal de Rio Grande do Sul en Brasil, ha sido posible la realización del *Seminario Primeros arquitectos modernos en el cono sur*. El presente es un Documento de Trabajo del seminario. Es el resultado de esta convocatoria y reúne las contribuciones de los investigadores que respondieron a nuestra propuesta.

Ya desde el primer momento creímos conveniente orientar los esfuerzos en torno a una serie de problemáticas, en cuya reflexión propusimos concentrarnos para avanzar en el debate teórico y metodológico acerca de los *primeros arquitectos modernos del cono sur*. Estas eran las características de su

formación, su participación desde la docencia y las asociaciones gremiales en la reformulación de las doctrinas y reglas operacionales del saber profesional, la definición de programas para los nuevos sectores medios, la dificultosa construcción de nuevos lenguajes y de una nueva arquitectura representativa de las instituciones públicas y del espacio cívico, la interlocución con obras y teorizaciones contemporáneas en sede europea y americana, la organización de las tareas profesionales, los emprendimientos empresariales y la participación en la gestión pública, las incursiones en otros campos artísticos o técnicos y la inserción de los arquitectos en el mundo cultural. Estos núcleos dieron finalmente forma a las distintas mesas del Seminario.

En *Trayectorias singulares* se presentan los trabajos de María Martina Acosta sobre Francisco Baroni, de Hilda Noemí Cosogliad sobre Hilario Zalba, y de Cecilia Raffa sobre Manuel y Arturo Civit en Mendoza. El desafío es debatir las posibilidades del género biográfico para el estudio de este período.

Visiones locales reúne las contribuciones de Gabriel Romero sobre experiencias en la ciudad de Resistencia, de María Isabel Cusa en Tucumán, de René Longoni en Mar del Plata. Estos trabajos aportan materiales para avanzar en la discusión de las potencialidades y límites de la historia local.

Arquitectura moderna es arquitectura de vivienda retoma la cuestión de la casa como un tema de debates y propuestas de la modernidad. Jimena Cutruneo reflexiona sobre la relación entre especulación y proyecto en el caso de De Lorenzi; Silvia Longo, Luciana Casas y Verónica Martínez sobre los interiores modernos; María Laura Tarchini sobre la casa racionalista en Santa Fe.

La relación entre urbanismo y arquitectura es propuesta desde un recorte particular: *Urbanismo como arquitectura*. Vera Rezende analiza los proyectos para la Av. Vargas, la explanada San Antonio y la Ciudad Universitaria en Río de Janeiro; Renato Leäo Rego, el diseño del ingeniero Macedo Vieira para Maringá, y Ana María Rigotti los intentos de dar continuidad a la escala y recursos del arte urbano en la obra y teorizaciones de De Lorenzi..

Los desafíos de la representación son trabajos centrados sobre las reflexiones en torno al carácter y la forma de programas con un rol simbólico importante en los nuevos entornos urbanos: los museos de arte en el caso de Silvia Pampinella; una exposición-feria, Ramiro dell' Erba; el rascacielos, María Pía Albertalli; edificios industriales, Daniela Cattaneo; la arquitectura del Estado, en el trabajo de Luis Müller y Lucía Espinoza.

La tensión entre *Universalismo y regionalismos* es el tema de la mesa donde participan Paola Bernardi con un trabajo que reflexiona sobre modernismo y nacionalismo en Brasil; Carlos Gómez Sierra, sobre Wladimiro Acosta y Gonzalo Cerdá sobre las viviendas "modernas" en madera en el sur de Chile.

Finalmente la última mesa revisita la dicotomía entre modernidad y tradición a través de los trabajos de Noemí Adagio sobre la tradición *beaux-arts* y la impronta del racionalismo francés en De Lorenzi; Analía Brarda, Roberto De Gregorio y Pablo Mercado, sobre dos teatros para Rosario; y Graciela Silvestri, sobre la obra de Vilamajó.

Esta publicación ha sido factible gracias a los subsidios otorgados por la ANPCyT (PICT 13-08562) y del CONICET (PIP 03023/00). Quiero agradecer a Aldo y Myrka De Lorenzi cuya generosidad al donar los remanentes del atelier de su padre dio vida a este grupo y este entusiasmo. A la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, UNR que a través de los años ha brindado su apoyo a nuestras iniciativas. A Noemí Adagio, co-directora del proyecto e impulsora de la idea de este seminario. Al desinterés y constancia de los integrantes del FDDL: María Pia Albertalli, César Altuzarra, Daniela Cattaneo, Jimena Cutruneo, Silvina Cuffaro, Bartolomé Lewis, María del Mar Meana, Silvia Pampinella, Lisandro Sara y Melina Spinetta. A aquellos que por distintas circunstancias no trabajan más con nosotros pero fueron fundamentales para la catalogación y difusión del Fondo: Alicia Augsburger, Marcela Giacometti, Nicolás Motkoski, Fernando Laporta y Silvia Bugnone. También a los amigos que se han prestado deseosos para que este encuentro sea posible: Anahí Ballent, Alejandro Dalla Marta, Silvia Cirvini, Silvia Docola, Elina Heredia, Mónica Puig, Graciela Silvestri y Claudia Schmidt.

La publicación de las contribuciones a un seminario previas a su realización es muy útil para su desarrollo e incrementan notablemente la productividad de las discusiones. No obstante, sabemos que son extremadamente difíciles de concretar por la exigüidad de los tiempos disponibles. Estos Documentos de Trabajo no hubieran sido posibles sin la entrega, el trabajo duro y las noches en vela de Brian Badano, Luciana Casas, Daniela Cattaneo y Demian Gresores. Las desprolijidades de la edición, los numerosos errores y omisiones, son de mi entera responsabilidad.

Ana María Rigotti

1 Creado en 1996 a partir de la generosa donación de sus hijos, Aldo y Myrka, de los remanentes del atelier y biblioteca de Ermete De Lorenzi (1900-1971), con sede en la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. Incluye planos, gráficos, perspectivas, bocetos y fotografías que hacen referencia a más de 250 proyectos y anteproyectos propios o de su estudio, apuntes de su formación, manuscritos y publicaciones vinculados a su tarea como docente y en la gestión universitaria, materiales relativos a su formación y producción musical, a su actuación en distintas instituciones civiles y gremiales, y aún un importante número de los volúmenes que conformaron su biblioteca. Estos materiales han sido sistematizados y descriptos en el *Catálogo Fondo Documental De Lorenzi*, UNR Editora, Rosario, 2000.

trayectorias singulares

Baroni, la praxis de la arquitectura moderna

María Martina Acosta. (UNL)

Del pintoresco proyecto neomedieval del Hogar Casa Cuna Atanasia H. de Durán (1933) a la precisión volumétrica de la Farmacia Pasteur (1935-37), median dos años que ponen de manifiesto la complejidad del discurso arquitectónico en la Santa Fe de la década del treinta.

Francisco Baroni (1906-1987?), formado como técnico constructor en la Escuela Industrial Superior de Santa Fe en 1927 y como arquitecto en la UNL en 1933, recorre en poco tiempo todo el arco de los modernismos, respondiendo pragmáticamente, tanto desde el punto de vista técnico como formal. Una praxis segura que lo lleva a interpretar ajustadamente las necesidades funcionales y simbólicas de una sociedad que se sabe -o se quiere- en transformación.

Entre uno y otro edificio podría mediar *el instante vacío de la ruptura, en que una formación repentina sustituye a la otra*, la fisura entre la nostalgia, la invención del recuerdo y la certeza de un progreso que debe afirmarse desde su manifestación más visible, la construcción de la ciudad. Entre uno y otro se precisan las demandas de una burguesía comercial que se afirma en un nuevo rol político y social, disputando los espacios de la tradicional aristocracia terrateniente.

Si desde el fin de siglo XIX a las primeras décadas del XX la ciudad se ha transformado con la instalación de las grandes infraestructuras –ferrocarril, puerto-, entre mediados de la década del treinta y mediados del cuarenta la arquitectura es llamada a completar la renovación de la imagen urbana. En este sentido, la Farmacia Pasteur, con su programa mixto de comercio y departamentos de renta, instalada en el paseo más significativo de la ciudad, se torna un símbolo de las nuevas condiciones a las que debe dar respuesta la arquitectura. En este sentido, también el personaje da cuenta de las transformaciones producidas: Francisco Baroni no es un miembro conspicuo de la sociedad santafesina, si no que pertenece a una típica familia de inmigrantes. Como tal, recorre el camino de la inserción social a partir de la obtención de un título universitario y del ejercicio de una profesión liberal.

La arquitectura de Baroni debe leerse entonces en este contexto -mixtura de progresos deseados y realidades aún atravesadas por la nostalgia- como objeto que al mismo tiempo da cuenta de todo un campo disciplinar en formación expresando su complejidad y sus propias e inevitables contradicciones. La *apariencia* de la arquitectura se torna entonces elemento fundamental, expresión visible de demandas heterogéneas a las que deberá darse una respuesta que –pragmática- es antes política que estética.

Francisco José Lattanzio Baroni nace en San Pellegrino, Terme, el 5 de agosto de 1906 y llega a la Argentina en 1912. Su padre, Bautista, funda una empresa constructora a la cual se suma posteriormente Baroni como arquitecto. Este egresa de la Escuela Industrial de Santa Fe en 1927 como técnico constructor y posteriormente se forma como arquitecto, en 1933, en la Escuela de Arquitectura de la UNL, con sede en Rosario. De este modo sigue el camino de muchos de los egresados de la EIS que, a pesar de contar con un título que los habilitaba para la práctica profesional –si bien con sus limitaciones-, continúan sus estudios ya sea como ingenieros o como arquitectos. En esta doble formación se manifiesta el peso de una cultura del progreso que se sobrepone a los deseos o a los límites instalados socialmente.

Paradójicamente, cuando en 1902 se crea la Escuela Industrial como deriva de un taller de trabajo en carpintería para maestros, la recepción había sido bastante aprensiva, fruto de un pensamiento que tenía como ideal los estudios humanísticos antes que el trabajo manual. Simétricamente -ya afirmado el valor de la Escuela en la ciudad, así como la calidad del trabajo llevado adelante por los técnicos- los directivos pensaban que era suficiente el título secundario para desenvolverse exitosamente en la práctica como auxiliar de un profesional universitario. Sin embargo, al menos entre los arquitectos que actúan durante la década del ´40, la escuela se torna una herramienta para lograr el acceso a la educación superior y al mismo tiempo un modo de competir en el campo laboral frente a constructores, ingenieros e idóneos. En años de transformación urbana, de profecías autocumplidas de progreso, la posibilidad de desarrollar una arquitectura significativa -pública o privada- aún se constituía en campo de disputa.

En 1923 la Universidad Nacional del Litoral (UNL) había creado la Escuela de Arquitectura, dependiente de la Facultad de Ciencias Matemáticas, con sede en Rosario. Ligada a la Carrera de Ingeniería Civil, la Escuela de la UNL se diferencia así de la deliberada impronta *Beaux Arts* de la Escuela de Buenos Aires. Si bien una cantidad de materias en común con ingeniería marcaban un perfil analítico de carácter cientificista, la presencia de personajes como Ángel Guido o Carlos María Della Paolera tendrían como resultado la inserción en el plan de estudios de materias dedicadas a la Historia y Teoría de la Arquitectura y, en 1929, por primera vez en el país, la apertura de la cátedra de Urbanismo.

Una formación que traza el arco de la cultura clásica, de Vignola a Guadet, asomándose a una transformación que va a manifestarse de modos diversos, en parte como ruptura y en parte apenas como novedosa apariencia de las formas. La asignatura Arquitectura, que recorre los cuatro años de la carrera, revela su matriz compositiva: son los elementos y el soporte normativo estudiados en el primer año los que regulan un proyecto que en el último año se traduce en *Gran Composición*, instalada incómodamente entre *construcciones tradicionales, hormigón armado, madera y hierro* –materias dictadas en el ámbito de la carrera de ingeniería. El énfasis concedido al dibujo, libre y lineal, o la decoración arquitectónica en la primera etapa de la carrera, refuerza este proceso de adquisición de elementos para la posterior composición. Se valoran el equilibrio, la armonía y las proporciones en el ordenamiento de la planta, así como el peso de las partes, la escala y

–fundamentalmente- el *carácter* apropiado en la resolución de la fachada. Pensada como *la impresión de la individualidad artística y la expresión, simbólica o funcional, de la finalidad a la que el edificio está destinado,* es evidente que la noción de carácter, central en la cultura académica, continúa presente en la formación de los arquitectos de principios de la década del treinta.[1] La idea de carácter -en la matriz de Taine- permitía articular conceptos generales con condiciones particulares, posibilitando legitimar las producciones locales alejadas del sistema clásico.[2]

La otra matriz que atraviesa la enseñanza de la historia de la arquitectura, y que tiene su máximo exponente en Guido, es la del pensamiento de Wölfflin. La presencia de Wölfflin en la enseñanza tiene como consecuencia más visible la reivindicación del barroco hispanoamericano, una fusión a ser rescatada frente a lo que Guido -en su polémica contra la arquitectura moderna- califica de *actitud resueltamente simiesca, al imitar todo gesto de las artes extranjeras*.[3] Por otro lado, según Liernur, esta línea argumental resulta en una *mirada de prioridad plana o volumétrica, no espacial*, producto precisamente de esa reelaboración de un arte y una construcción ajenas a todo el sistema racional devenido del humanismo y de la experiencia del espacio perspéctico.[4]

Me interesa señalar estas particularidades de la formación en la Escuela de la UNL con la intuición de reconocer en las obras de Baroni una cierta persistencia de esta mirada plana, que piensa la arquitectura como agregación de planta y fachada. Esta fragmentación estaría señalando, por otra parte, la diferencia entre carácter y funcionalismo. Este último puede ser (re)definido en la cultura moderna, a partir de las exigencias de los nuevos medios de producción, como puesta en acto del problema de dar respuesta en términos técnicos y estéticos a las funciones tal como quedarán instituidas en el relato de la arquitectura moderna.

Más allá de esta definición esquemática, la idea de carácter comprende nociones de mayor complejidad que, al persistir furtivamente, se manifestarán como posibles contradicciones. Como señalaba Guadet en su tratado, *Eléments et Theorie de l´ Architecture*, la búsqueda del carácter era un concepto relativamente moderno que no se encontraba en la antigüedad.[5] En efecto, la idea de carácter desarrollada por el sistema académico provenía de las ideas de Vitruvio sobre el *decor*. Traducido como *conveniencia externa*, cuyas exigencias eran el emplazamiento conveniente y la ejecución perfecta de los estilos en función de lo habitual, el *decor* junto a la *symetria* y *eurhythmia* -el decoro interno- eran definidos como cualidad particularmente estética del arte arquitectónico. Así el decoro quedaba escindido de la *ordinatio*, definido como el adecuado orden de las plantas según la finalidad del edificio, y dado como cualidad puramente arquitectónica del objeto.[6] El desarrollo de este concepto durante el siglo XIX articula diferentes ideas que atraviesan los problemas de la belleza ideal, la función de la ornamentación, o posibles esencias que se expresan vagamente como la gracia, lo agradable, lo refinado, variado, severo o divertido.

Entre lo suprahistórico y la particularidad, el concepto de carácter se revela una construcción que manifiesta la crisis del sistema normativo académico. En la actividad profesional de un arquitecto como

Baroni, esta crisis se articula como pragmática respuesta a una sociedad heterogénea que, sin embargo, comparte un imaginario de progreso.

Hacia 1930 la ciudad ha cumplido una parte en su proceso de transformación. La construcción del puerto en la primera década del siglo ha modificado el perfil casi cenagoso y variable de la costa de la ciudad, instalando una infraestructura que contrasta su verticalidad con el tejido urbano. Por otro lado, el puerto ha venido a cerrar el ciclo del ferrocarril, proporcionando una imagen que coincide con los idearios de modernidad.

Al mismo tiempo las primeras décadas asisten a la construcción de la nueva casa de gobierno y la sistematización del espacio público: las plazas principales de la ciudad adquieren su fisonomía característica a partir de la consolidación de sus bordes. La Casa de Gobierno, el Colegio de los Jesuitas y el Edificio de los Tribunales terminan de conformar la Plaza de Mayo como tradicional centro de poder. La Plaza España, ligada a la Estación Francesa de Ferrocarril, sin embargo, disputa este espacio de poder instalándose como el lugar desde el cual una nueva clase social se abre a la vida política. La Casa Piedrabuena, el Bar Tokio, la Administración del Ferrocarril, la Escuela Rivadavia son las heterogéneas funciones que rodean una plaza cosmopolita. La plaza y la Estación condensan los imaginarios que la sociedad construye de sí misma, alternativamente pensadas como espacio de progreso y más tarde como espacio de decadencia. Los conventillos, los ruidos extranjeros y el desorden parecen instalarse aquí a principios de la década:

> *Se respira un olor cosmopolita a fonda barata; hay un bolchevikismo gastronómico vagabundeando a la pesca de la clientela; rojos caldos de pimentón agitan su bandera vaporosa ante las narices de los posibles feligreses del mantel sucio, de los trinches desdentados, de los cuchillos de aluminio y de las cucharas de alpaca.* [7]

A pesar de esto, en estos años se reconoce que la plaza se ha conformado como un centro de poder político alternativo a la Plaza de Mayo:

> *Ayer, el cronista realizó un 'raid' de Plaza de Mayo a Plaza España. De una plaza a otra había, además de una distancia pequeña de espacio, una distancia enorme de tiempo. En Plaza de Mayo respiró atmósfera de evocaciones tradicionalistas. Templos, escudos, banderas patrias, gobernantes, jerarquías eclesiásticas, militares.*
>
> *En Plaza España, proletarios agrupados, sin banderas, tribunas humildes desde donde unos oradores anónimos volcaban frases candentes, desnudas de retórica. No hablaban del pasado ni de la Patria.*[8]

Por su parte, en la Plaza San Martín se alzan la Jefatura de Policía, el Consejo Nacional de Educación y la inacabada Catedral Nueva. Habiendo sido pensada precisamente como nuevo espacio de representación, en contacto con el centro comercial, queda sin embargo como fragmento mudo de un plan más radical de transformación urbana.

En 1932 la llegada de Luciano Molinas a la gobernación de la Provincia y de Agustín Zapata Gollán al gobierno municipal inicia una etapa fuertemente marcada por la conformación de la *res pública*.

En efecto, si hasta ese momento el estado provincial construye la identidad de su ciudad capital, se trata de construir ahora una identidad ciudadana, reforzando los ámbitos de la vida social. En este sentido, la provincia va a poner en marcha un programa cuyas consecuencias van a materializarse sobre fin de la década. El plan de construcción de escuelas de la provincia, iniciado en 1934, funcionará en la ciudad como catalizador de la vida barrial, otorgando a cada barrio una identidad no sólo en términos sociales sino de valorización de un tejido urbano disgregado.

En otros términos, la administración de Zapata Gollán constituye una experiencia singular caracterizada por una fuerte conciencia del rol del Estado y por la articulación de la acción pública con diversos espacios de reformismo social, político y cultural. Aún cuando en ocasiones los límites entre lugares de participación ciudadana y ámbitos de específica responsabilidad estatal podían tornarse difusos, como ocurría, por ejemplo, con la creación de la comisión de *Mejoras para los Barrios*.[9] Aunque podemos suponer nula la acción de la comisión, el interés por la creación de nuevos espacios de sociabilidad y por las cuestiones urbanas atraviesa toda esta gestión. Después del fallido Plan del ´27,[10] Zapata Gollán vuelve a instalar la necesidad de un plan regulador, convocando para ese proyecto a Benito Carrasco, Angel Guido y Carlos Della Paolera.[11] Como señala Collado, los nombres ponían de manifiesto una decisión de escuchar y dialogar con opiniones diversas sobre el desarrollo de la ciudad. Aún si ningún plan llega a concretarse, quedaba claro el amplio campo de intereses sobre el municipio, fundamentalmente en una acción administrativa tendiente a reforzar el poder estatal.

En septiembre de 1933 es colocada la piedra fundamental del Hogar Casa Cuna Atanasia Hernando de Durán, en la esquina de San Juan y Primera Junta. El Hogar, creado por el Padre Durán y a cargo de la Sociedad Conferencias de Señoras de San Vicente de Paul -que funcionaba desde fines del siglo XIX- venía a sumarse a la larga serie de entidades de beneficencia que trabajaban en favor de *familias vergonzantes*, mendigos, huérfanos o ancianos.

El edificio proyectado por Francisco Baroni es construido en poco menos de dos años, a una cuadra escasa del Colegio de las Hermanas Esclavas del Sagrado Corazón –una primera avanzada más allá de la Avenida Freyre- en lo que en esa década se constituía como expansión de la ciudad hacia el oeste. Esta expansión se realiza como desarrollo de la cuadricula desde el centro hacia el Río Salado. La voluntad ordenadora del territorio se completa, en el pasaje de la década del ´20 a la del ´30, con la transformación de lo que era el Vivero Municipal –a pocas cuadras del Hogar- en Jardín Público. Así queda determinado el núcleo de lo que en 1939 vendrá ser el Parque Juan de Garay, parte de la gran operación de embellecimiento urbano llevada adelante por la Intendencia de Francisco Bobbio.

En este momento, el Estado provincial conservador de Manuel María de Iriondo se hará presente en la conformación de los barrios a partir de la instalación de la escuela, un artefacto que, como señala Adrián Gorelik, posee enorme capacidad simbólica y material para encarnar los valores públicos de integración y ascenso social.[12]

Así, la década del treinta que comienza con la experiencia demoprogresista de construcción del espacio político desde las instituciones civiles, alentando la formación de las asociaciones de fomento, clubes o bibliotecas, termina con la construcción de lo público desde el propio ámbito estatal, en una suerte de legitimación del poder *a posteriori*, basada en una numerosa obra pública.

Tanto las infraestructuras de principios de siglo como las arquitecturas que en las primeras décadas van cualificando una trama indefinida e isótropa concurren en aquello que Macor y Piazzezi definen como *imposición de urbanidad,... un dispositivo amplio de normalización social impuesto por el proceso de modernización capitalista, que incluye a los diversos universos laborales; y en el que la dinámica urbana, a partir de las condiciones de vida y de consumo, establece rasgos comunes sobre los que se teje una trama significativa en la constitución de los sujetos colectivos.*[13]

En este contexto, el Hogar ocupa un espacio fronterizo, no sólo en términos urbanos. Si es posible pensar la escuela o el jardín público como elementos de formación y consolidación de la trama social, el hogar de huérfanos mantiene la marca de las sociedades de beneficencias y organizaciones religiosas, es decir, la crítica a la pobreza desde el punto de vista moral. El aislamiento en lo que aún es la periferia urbana se encuentra ligado a esta crítica moral, aunque tampoco debería dejarse de lado la hipótesis higienista.

La respuesta a un programa en cierta medida novedoso plantea a Baroni varios problemas.

Desde el punto de vista funcional, una diversidad que incluye diversas salas para dormitorio común, administración o consultorio médico y una capilla. Formalmente, habrá que realizar una cuidadosa operación de caracterización, a la que Baroni da respuesta ecléctica y eficazmente. La planta se desarrolla abrazando la esquina, con un gran volumen que contiene el amplio hall de ingreso y dos pabellones menores sobre ambas calles.

Exteriormente, una serie de volúmenes yuxtapuestos: el hall, las salas, la torre de la escalera: una fortaleza religiosa alzada en un paisaje que todavía tiene poco de ciudad. Pero la gravedad de la volumetría no parece suficiente, y Baroni le adosa un repertorio estilístico que puede leerse al mismo tiempo coherente y heterogéneo. Las almenas que recorren el perímetro, superpuestas a los muros, refuerzan el carácter grave de la composición medievalista. Al mismo tiempo, el ladrillo combinado con las jambas blancas, los arcos de las

HOGAR CASA CUNA.
FOT. MARÍA MARTINA ACOSTA.

ventanas y la división de éstas con maineles remiten a un estilo neotudor. Sin embargo, aún aparecen otros elementos, como un fragmento de *loggia* renacentista en el primer piso o el remate de la torre, una invención con resonancias del *jugendstil* vienés. Lo que tiene en común la utilización de estos recursos diversos es su alejamiento del repertorio clásico, es decir, su alejamiento de un canon significativo instalado académica e institucionalmente.

El aire al mismo tiempo grave y pintoresco del edificio parece adecuarse correctamente con el carácter del Hogar: un espacio socialmente aislado y controlado, un espacio al mismo tiempo de trabajo y espiritualidad, en el límite de la ciudad construida.

En el momento en que inaugura el Hogar, Baroni da inicio a otra obra que marca una ruptura precisa con el edificio precedente. La Farmacia Pasteur, una serie de departamentos y comercios en la esquina de Boulevard Gálvez y Marcial Candioti difícilmente podría ser asociada con las obras construidas por Baroni hasta ese momento. Y aunque sí puede ser asociada con obras posteriores como el Primicias, la Casa Luraschi o la Casa Sartori, difícilmente éstas presenten tal exacto grado de resolución.

Con un permiso de edificación otorgado en septiembre del ´35, la Farmacia es inaugurada el 1 de enero de 1937. Un edificio con un volumen preciso, austero, blanco, con una curva que remarca la esquina, avanzando sobre la vereda, y una faja superior apenas rehundida que contiene el ritmo de las ventanas. Esta obra aún se destaca frente a los arcos *tudor* de la casa vecina construida por el Ing. Niklison, frente al neogótico del Colegio Adoratrices construido por Juan B. Arnaldi, o frente la decoración de reminiscencias hispanoamericanas de la Casa Franchino construida por Rosendo Martínez en 1931.

Aunque se trata de un edificio de renta, el programa no es novedoso para el Boulevard Gálvez, en plena consolidación como espacio de representación social. El boulevard es un mosaico de deseos superpuestos, de recuerdos e invenciones: la Estación del Ferrocarril, la Quinta de Leiva, o las modernas casas de Lamouret se constituyen en episodios sucesivos del mismo afán de modernidad. En este sentido, la Farmacia, como más tarde el Edificio Primicias o la Casa Sartori, con sus diferentes escalas y emplazamientos responden con exactitud a las nuevas demandas de la sociedad santafesina de los treinta. La Farmacia, fundada

IZQ. FARMACIA PASTEUR.
FOT. MARÍA MARTINA ACOSTA.

DER. EDIFICIO PRIMICIAS
FOT. MAURO CHIARELLA.

en 1926 a pocas cuadras del nuevo edificio, pasa del corazón del Barrio Candioti, de compartir el espacio con la Biblioteca y la Asociación barrial, al espacio del boulevard, que escapa al barrio y se constituye como espacio de la ciudad. La Farmacia no configura la identidad barrial, si no que es parte de la identidad ciudadana.

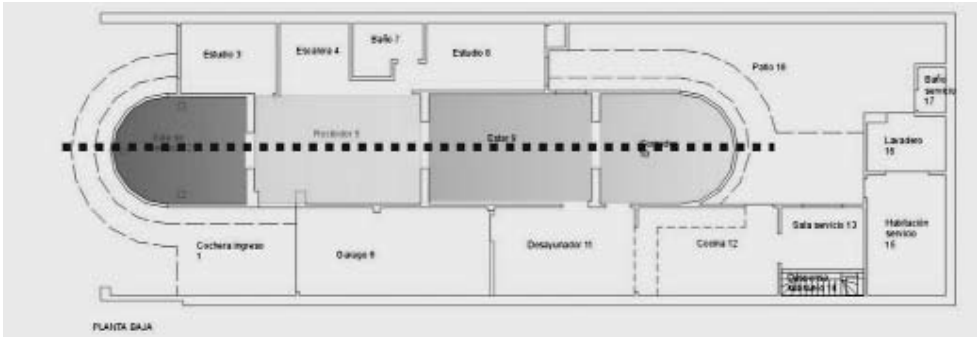
Este edificio, más que cualquiera de los posteriores, parecería responder casi con exactitud a esas certezas enunciadas por Hitchcock y Johnson en 1932; arquitectura como volumen, regularidad, ausencia de decoración: las certezas de un estilo transformado en el nuevo capital simbólico. Un *estilo* que en pocos años transforma la ciudad, diseminando su imagen austera y moderna en los barrios, en la calle comercial, en sus espacios de sociabilidad.

La obra de Baroni responde *convenientemente* a las diversas demandas, tanto en términos arquitectónicos como urbanísticos. La búsqueda permanente de cualificación de la cuadrícula se resuelve en esos volúmenes que, como en la Farmacia o el Edificio Primicias de Salta y San Martín, se instalan señalando al mismo tiempo la esquina y su propia condición de objetos singulares.

Como objeto arquitectónico, leída individualmente, la Farmacia se torna casi un manifiesto. Sin embargo, en la sucesión de edificios construidos posteriormente, no hace más que afirmar las certezas de un estilo que se revela como praxis. La precisa resolución de los departamentos compactos otorga a esta obra una tranquilidad y una eficiencia que no se observa en el Edificio Primicias, realizado entre 1942 y 1944. Aquí la planta, apretada en un lote pequeño y exigida en función del máximo rendimiento, tiene una resolución tortuosa que se vuelve una forma acabada en el exterior. La esquina es un volumen curvo construido de fajas horizontales, la simetría queda remarcada por los volúmenes a ambos lados, los balcones juegan sutilmente con la diferencia, el cierre horizontal se produce después de un vacío sobre el cuerpo principal: el edificio es una imagen potente y eficaz a nivel urbano.

La calle San Martín comienza a ver cumplida su profecía modernista:

> *Condensa ... todos los motivos ciudadanos, es la expresión máxima del alma de nuestra ciudad, traducida en el afán mejor del progreso.*[14]

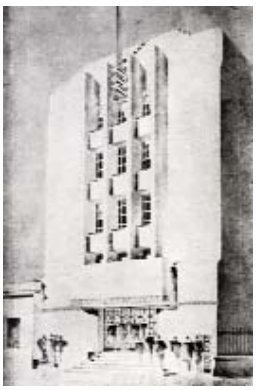


CASA SARTORI. FOT. LAURA TARCHINI - DIBUJO PEDRO COMA.

La disolución entre la perfecta resolución formal del Primicias y la planta un tanto comprometida coloca a Baroni en el límite entre la experimentación formal y el eclecticismo. Aquí podríamos pensar la forma como pura apariencia, casi del mismo modo que podemos hacerlo en la Casa Sartori, aunque aquí la disociación es de otro tipo.

La casa, ubicada en el Boulevard Gálvez frente a la Estación del Ferrocarril Belgrano se nos presenta recedida de la línea de edificación, como un volumen semi cilíndrico que se desprende de los planos laterales y llega casi hasta la vereda. Aquí el volumen no se muestra completo como en la farmacia, ni constituido por fajas como en el Primicias, sino que es posible reconstruirlo como una serie de planos horizontales. Las aberturas llegan hasta la losa, acentuando esta lectura. Interiormente, ese volumen curvo esconde el área social de la casa, flanqueada lateralmente por dos bloques de servicios. Pero además el volumen es el inicio de una serie de estancias sucesivas, que rematan en otra habitación curva -simétrica a la primera- sobre el patio, constituyendo una *fantástica enfilade a oscuras* que deja de serlo al abrir las anchas puertas dobles de madera –empotradas en los muros- que separan los espacios. Ambas salas curvas con sus ventanas vidriadas hasta el techo son espacios de perfecta racionalidad en su composición, dada por la simplicidad de los elementos: el vidrio, la losa y los pilares redondos exentos. Por otra parte, tanto el hall como los espacios principales de la casa presentan un detalle típico: unas falsas vigas de madera, a la manera de los pintorescos chalets ingleses.[15]

Este detalle lo encontramos en otras casas modernas, como en la Lupotti, también sobre el Boulevard, proyectada por León Lamouret en 1935 y modificada por el TCN Pedro Abate en 1941. Aquí las vigas falsas están adosadas a una estructura portante tradicional, de muros de ladrillos y cubiertas con bovedillas. En cambio, en la casa Sartori las vigas se mezclan con una estructura mixta con cerramientos interiores de paneles prefabricados de hormigón. En esta complejidad se revela la dimensión pública de la casa, que se expone como objeto moderno al mismo tiempo que mantiene, en el ámbito de lo privado, el confort, los hábitos y el estilo de las casas tradicionales.



PROYECTO BIBLIOTECA MORENO.
FUENTE: REVISTA ATN MARZO 1940.

En la obra de Baroni hay siempre una respuesta eficiente y conveniente, a la vez que –quizá con la única excepción de la farmacia- ecléctica en su resolución. No cabe intentar una clasificación estricta porque la complejidad del procedimiento de Baroni -y de la propia arquitectura- no lo permite. Las ambigüedades de estas arquitecturas condensan las contradicciones de una sociedad que se asoma fragmentariamente a la modernidad –pensada como ideal. Podríamos decir que la auto-representación de los sectores sociales emergentes que, según Liernur, va ligada al *art nouveau*, aquí quiebra la línea de los modernismos para converger en esas arquitecturas blancas y austeras de la década del treinta.

La arquitectura de Baroni se alza paradigmática como elemento de esta representación. Las posibles contradicciones del proyecto son el fruto de las distintas opciones del arquitecto en diversos planos.

Las plantas de casas y departamentos manifiestan su manejo más o menos certero de la tipología compacta que caracteriza las soluciones dadas al problema de la reproductibilidad. Como excepción, la casa Sartori podría constituirse en una operación de invención, a medio camino entre la sucesión académica de habitaciones y la fluencia espacial de la arquitectura moderna. En el caso del Hogar o del proyecto del ´38 para la Biblioteca Moreno, se trata *apenas* de una respuesta funcionalista que apuesta al volumen o a la fachada para imbuirse de sentido. Con respecto a la técnica, señalada por la historiografía clásica de la arquitectura moderna como elemento posibilitante y esencial, Baroni se muestra al mismo tiempo prudente y pragmático.

Todas las soluciones son posibles, siempre que no se comprometa la forma. La opción del proyecto se encuentra atravesada, en última instancia, por la idea de carácter. Baroni identifica en cada caso, los rasgos y estilemas necesarios. Una misma operación recorre las primeras obras -con su complejidad volumétrica y su profusión decorativa- y aquellas de la segunda mitad de los ´30 en las que el simple juego de planos y volúmenes se vuelve componente esencial del espacio arquitectónico y urbano. La voluntad formal de Baroni tiene resonancias de la idea de carácter, y acude a un canon establecido no sólo institucionalmente, si no aún en el imaginario social.

Si pensamos en un proyecto todavía comprendido con herramientas conceptuales del procedimiento *beaux arts*, quizás deberíamos negar el carácter *moderno* de estas obras. Ideadas en el contexto de la Santa Fe de los treinta, se abre una perspectiva que nos deja pensarlas como episodios valiosos en la transformación de la cultura y de la ciudad. La voluntad de Baroni de insertarse en un estilo internacional, la voluntad en cierta medida normativa que encierran sus arquitecturas, forman parte de una búsqueda en el seno de la problemática disciplinar de la época, al mismo tiempo que se asume como parte de una sociedad que expresa su autoconciencia a partir de esas formas nuevas, libres de una memoria conflictiva. Como crítica o como reconstrucción de un sistema urbano y arquitectónico, las obras de Baroni se encuentran plenamente integradas no ya a un sistema económico si no a un sistema cultural que las reconoce como necesarias. En relación con el espacio urbano, con el boulevard o la calle San Martín –y aún en el Hogar enclavado como promesa en la periferia- estas arquitecturas adquieren un nuevo carácter, objetos desplazados de una historia, de una poética, y constructores de nuevos mitos. Será en su repetición incansable que una sociedad encontrará la prueba de su deseada modernidad.

1 Rowe, Colin. “Carácter y composición, o algunas viscitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX” (1954). En: Rowe, Colin. **Manierismo y Arquitectura moderna y otros ensayos** (1976). Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1999, p. 65.

2 Cfr. Liernur, Jorge Francisco. “Mestizaje”, “criollismo”, “estilo propio”, “estilo americano”, “estilo neocolonial”. Lecturas modernas de la arquitectura en América Latina durante el dominio español”. **Material del seminario dictado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,** UNL, Santa Fe, Septiembre 2002.

3 Guido, Ángel. **Eurindia en la arquitectura americana. Santa Fe**. Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, 1930.

4 Liernur, Jorge Francisco. “Mestizaje...”, op. cit.

5 J. Guadet. **Eléments et Theorie de l´ Architecture**, Tomo I. Citado en: Colin Rowe. “Carácter y composición...”, p. 81.

6 Antonio Camarero. **La Teoría Ético Estética del Decoro en la Antigüedad**. Tesis Doctoral, Universidad del Sur.

7 Diario **El Orden**, 22 de abril de 1930. En: Lilia Valentinuzzi de Pussetto. **El Barrio del Puerto. Santa Fe**. Ediciones Colmegna, 1998, p. 207.

8 “Viñeta urbana. Dos plazas, dos símbolos.” **El Litoral,** 2 de mayo de 1933. En: Parera, Cecilia. **La arquitectura en la prensa local**. Santa Fe, FADU – UNL, 2000 (inédito).

9 La comisión tendría como objeto de estudiar las necesidades de los barrios, proponiendo proyectos, estudios realizando planes y relevamiento y conformando un archivo de fotografías y noticias. Debían participar en ella los delegados de los vecinos, el Director de Obras Públicas de la Municipalidad y tres concejales. Ordenanza 3039, noviembre de 1932. Agustín Zapata Gollán. En: **Digesto de la Municipalidad de Santa Fe**. Administración del Intendente comisionado Sr. Atilio Giavedoni. Santa Fe, 1936, p. 597.

10 Señalado como el plan de mayor alcance pensado hasta ese momento, podría haber sido elaborado por Juan B. Durand. Fue publicado en la revista **Arquitectura Nº 11**, Rosario, 1927. Cfr.: Adriana Collado. **Santa Fe: los proyectos urbanísticos para la ciudad 1887 – 1927**. CAI+D Mundo Urbano santafesino. Documento de Trabajo Nº 2. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1994.

11 Adriana Collado. **Santa Fe: los proyectos urbanísticos...** , op. cit.; Adriana Collado. “La defensa de los intereses ciudadanos en la intendencia de Agustín Zapata Gollán”. Separata en: **AA. VV. América 13**. Centro de Estudios Hispano-americanos. Santa Fe, 1997.

12 Adrián Gorelik. **La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887 – 1936**. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, p. 299.

13 Darío Macor y Susana Piazzesi. “Entre barcos y trenes. La formación de la clase obrera en una ciudad aldeana”. En: Müller, Luis (editor). **Arquitectura, sociedad y territorio. El Ferrocarril Santa Fe a las Colonias. Santa Fe**, Colección Polis Científica. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. UNL, 2001, p. 78.

14 **Memoria de la intendencia de Francisco Bobbio**, Municipalidad de Santa Fe, 1937-1941.

15 Varias de las casas inventariadas por la FADU, consideradas obras de la arquitectura moderna, presentan este detalle. Cfr. AA. VV. **Inventario. 200 obras del patrimonio arquitectónico santafesino**. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1993.

trayectorias singulares

Manuel y Arturo Civit: el arribo de la vanguardia racionalista a Mendoza.[1]

Cecilia Raffa. (INCIHUSA- CRICYT- CONICET)

1. Manuel y Arturo: los Civit en Mendoza

Manuel y Arturo Civit son considerados en este trabajo, como figuras claves y determinantes en el arribo de la vanguardia racionalista a Mendoza. Nuestra indagación pretende articular diversos aspectos que van desde lo personal (teniendo en cuenta sus relaciones con el ámbito político y arquitectónico local) hasta lo profesional, poniendo particular énfasis en su expresa adhesión al Movimiento Moderno y la articulación que hacen de este particular estilo tanto desde lo teórico como desde la acción desarrollada en la esfera pública y la privada.[2] Intentaremos así dar cuenta de la trayectoria de estos profesionales, relacionando su actividad en las posiciones sucesivas o simultáneas que ocuparon y su producción tanto arquitectónica como discursiva.[3]

Nacieron en Buenos Aires, Manuel en 1901 y Arturo en 1903 en el seno de una tradicional familia mendocina.[4] A poco de graduarse de arquitectos en la Capital Federal, viajaron a Alemania donde estuvieron en contacto con la arquitectura racionalista, estilo que marcó su más notoria producción arquitectónica.[5]

Se instalaron en Mendoza hacia 1932, donde desarrollaron una profusa labor profesional. Fueron alternativamente Director y Sub-director de la Dirección de Arquitectura de la Provincia durante los gobiernos neo-conservadores de Videla, Cano, Corominas Segura y Vicchi, entre 1932 y 1943. De postura avanzada en lo social, tuvieron una importante labor en lo que a Obra Pública se refiere. Son autores del conjunto de Casas Colectivas (hoy Barrio Guillermo Cano), presentado en el 1º Congreso Argentino de Urbanismo (1935); del edificio de Playas Serranas (1937), balneario popular ubicado en el extremo sur del lago del parque San Martín; así como del Hogar de la Madre Obrera (1935); el Hospital Central (1937) y de varios edificios para escuelas urbanas de líneas racionalistas.

Manejaron en su discurso, los conceptos de *"higiene", "industria constructiva", "alojamiento de masas", "vivienda moderna, científica y confortable"* y *"funcionalidad",* que tomaron como base para la resolución de problemas técnicos-sociales desde la Dirección de Arquitectura, y que fueran esgrimidos por la arquitectura y la planificación de los Estados Modernos (Alemania, Francia, Austria, EE.UU.), a los que los Civit hacían referencia.[6]

En la actividad privada, las viviendas realizadas a Berta Baeza de Ortiz Lobos (San Lorenzo y Chile); Benjamín Ugalde (Montevideo 72), Josefina Civit de Ortega (Echeverría 1849, Godoy Cruz) y la de

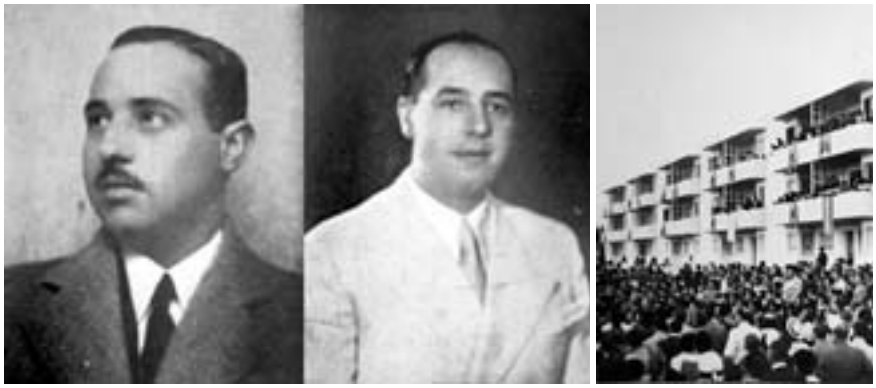
Lorenzo Roppollo (Mitre 1242), denotan la composición volumétrica y el lenguaje vanguardistas de estos promotores del racionalismo.

Mientras el gusto general de los mendocinos estaba orientado al pintoresquismo, los Civit mantuvieron su postura racionalista; no obstante ello y paralelamente a la construcción de varios de sus proyectos "modernos", diseñan y construyen edificios pintorescos o eclécticos, no sólo en el ámbito rural (Arco del Desaguadero, 1936; Hotel de Potrerillos, 1939-1940) o de vivienda; sino también en edificios públicos urbanos (Municipalidad de San Martín, Caja de Jubilaciones y Ancianidad), hecho que entendemos, se puede explicar por la reducida elite con que podían contar como clientela en el ámbito privado, y con algún tipo de "*sugerencia*" del ejecutivo provincial en lo que a obra pública se refiere.[7] De intensa participación en el ámbito social y cultural mendocino, una vez alejados de la función pública, los hermanos Civit disuelven su sociedad y cada uno se dedica separadamente a la actividad privada.[8] Mueren en Mendoza, Arturo en 1975 y Manuel en 1978, dejando como legado la única producción racionalista en vivienda de la década del '30 en Cuyo.[9]

El fin último de este trabajo es contribuir a la inclusión y el conocimiento de figuras de relevancia como los Civit en la historiografía arquitectónica local para, a través de ellos, poder ampliar la valorización de la arquitectura moderna de las primeras décadas del XX; ejemplos que hoy son parte del paisaje urbano de Mendoza.

2. La formación: Buenos Aires, la Escuela y la Alemania del Movimiento Moderno

La infancia de los Civit transcurrió en Buenos Aires. Allí estudiaron en la Escuela de Arquitectura dependiente de la Facultad de Ciencias Exactas, que se había fundado en 1901.[10]



IZQ. MANUEL Y ARTURO CIVIT.

DER. CASAS COLECTIVAS PARA OBREROS Y EMPLEADOS DEL ESTADO. INAUGURACIÓN 1938.

Por aquel momento, fines de la década del ’10 y principios de la del ’20, la enseñanza se apoyaba en el dominio del dibujo y el conocimiento de los estilos históricos que se había profundizado con la instalación de talleres (1915) y el refuerzo de la formación artística de los estudiantes con la exigencia de una “prueba- valla”, entre el 1º y 2º año que, con un examen artístico y uno científico,[11] debia captar a los virtuosos aspirantes a arquitecto, eliminando al resto.[12] A lo que se apuntaba era a la formación de un “*técnico- artista*”[13], en el que prevaleciera el perfil artístico que no era fruto del estudio sino *“del trabajo continuo y del talento creativo innato del Arquitecto”*.[14]

Los Civit, egresaron con el título de arquitectos luego de cinco años de formación [15], Manuel en 1926 y Arturo dos años después, en el momento en que se empieza a hacer más notoria la crisis del *habitus* académico en la Escuela.[16] A poco de recibirse, y como muchos de sus compañeros, en 1928, los hermanos viajan a Europa.[17] Este “ritual” de iniciación en la profesión les permite tomar contacto con el Eclecticismo pero también con las nuevas estéticas desarrolladas en Alemania por la Bauhaus.[18] En Europa permanecen un año. Ya estaban en Buenos Aires cuando se produjo la visita de Le Corbusier en 1929. Por entonces colaboraban con arquitectos enrolados en el creciente Movimiento Moderno como Sánchez Elía.[19]

A su retorno los Civit formaron parte, aunque periféricamente, de los arquitectos representantes de la vanguardia racionalista que, considerando la función social de la arquitectura, se interesaron en la introducción de los principios y las formas arquitectónicas “modernas” a la vida urbana. [20]

Hubo por esos años, un importante desarrollo conceptual y teórico. La arquitectura moderna y sus “aplicaciones” se incorporaron en congresos y publicaciones como la *Revista de Arquitectura* de la Sociedad Central de Arquitectos o *Nuestra Arquitectura* fundada por Hylton Scott, que fue uno de sus principales espacios de difusión[21] legitimando sus principios a través de la publicación de obras y escritos de Gropius, Neutra y Le Corbusier, entre otros.[22]

En base al conocimiento de la arquitectura de post-guerra europea (Alemania, Francia, Inglaterra, Rusia, Austria), pero también del debate nacional en torno a la arquitectura y particularmente a la

IZQ. BALNEARIO POPULAR “PLAYAS SERRANAS” 1937 C.

DER. VIVIENDA PARA BERTA BAEZA DE ORTIZ LOBOS, DÉCADA DE 1930.

vivienda económica; este grupo trabajaba sobre aspectos técnicos referidos al plano funcional (distribución, asoleamiento, agrupamiento, dimensionamiento); al plano constructivo (estandarización, industrialización) y a los recursos económicos (financiamiento, cooperativismo, planes estatales, etc.).[23]

Los Civit ingresan a la función pública convocados durante el gobierno de Ricardo Videla, un neo-conservador que ocupa la gobernación de Mendoza entre 1932 y 1935.[24] Hasta ese momento (1932) la Dirección de Arquitectura de la Provincia no había tenido un desempeño importante en lo que a edilicia se refiere. La planificación y concreción de importantes obras (Hospital Central, Balneario Popular, escuelas, caminos, etc.) aparece con la llegada de los Civit a las oficinas técnicas. El volumen y la calidad de la obra desarrollada se hace posible a partir de la continuidad política en los gobiernos y de ellos en la función pública (1932- 1943).

3. Arquitectos artistas: el piano, el violín y la Academia Provincial de Bellas Artes

Paralelamente al desarrollo de su pródiga obra como arquitectos en la DPA, los Civit tuvieron una importante participación en la vida cultural mendocina.

Formaron parte del grupo que creó en mayo de 1933 la Academia Provincial de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales.[25] Mendoza no contaba en ese entonces con institutos de enseñanza artística de envergadura, por eso fue trascendente en lo cultural que importantes figuras del arte mendocino se unieran para llenar un espacio vacío frente al desarrollo material de la provincia.[26] Entre los fundadores se encontraban además de los Civit, Lahir Estrella, Fidel De Lucía, Rodolfo Gustavino, Roberto Azzoni, Fidel Roig Matons, Antonio Bravo, Rafael Cubillos, Pablo Vera Sales, Federico Moyano, Juan José Cardona y José Alaminos.

Manuel y Arturo fueron los primeros Director y Vice-director respectivamente de la Academia desempeñando sus cargos hasta 1935.

La enseñanza de esta Institución, basada en planes de estudio "modernos" que incluían el aprendizaje de dibujo, pintura, modelado, arquitectura, decoración y materias complementarias (Geometría, Perspectiva, Historia del Arte, Estética, Mitología, Anatomía, etc.) era gratuita. Los Civit se encargaron de impartir, tal como el resto de los fundadores, clases en la Academia. En la reunión de la Comisión Directiva realizada el 22 de mayo de 1933, Arturo fue nombrado profesor de Arquitectura y Manuel de Perspectiva dentro de la carrera de Dibujante Arquitectónico de tres años de duración.

Los aires de vanguardia llegaron paulatinamente a la institución fundada por los Civit y obviamente por tratarse de una Academia y por la educación que tanto ellos como los demás miembros habían recibido, la formación que impartían seguía siendo de tradición *Beaux Arts*[27] si bien la crítica comentaba en ese tiempo la libertad de acción con que se movía la enseñanza.[28] Manuel y Arturo siguieron desempeñándose como profesores de Perspectiva y Arquitectura aun después de dejar de ser Director y Vice de la institución.

La Academia Provincial adquirió en 1969 la categoría de Escuela Superior con nueve años de estudio manteniendo las ramas técnica y artística, pero en la década del '70 comenzó el debate sobre el cierre de la Escuela Provincial por la similitud entre los contenidos de la misma y la ya Facultad de Arte.[29] El cierre no se concretó. La última modificación del plan de estudios en 1990, hizo que se separaran en dos Establecimientos distintos la Escuela de Bellas Artes y la de Técnico Superior en construcciones, que lleva el nombre de Manuel Civit.

3.1. Vidas culturales

Antes de finalizar la década del '30, los Civit habían empezado a formar sus familias. Manuel se casó con Stella Vonstasesky y Arturo con Alicia Evans. Manuel tuvo una hija y Arturo cinco. Mientras Manuel vivió en *El Cortijo,* residencia de estilo neo-colonial que construyó en 1936, en las afueras de la ciudad de Mendoza y que fuera centro de numerosas reuniones sociales; Arturo se estableció en las inmediaciones del Parque Gral. San Martín, en una casa que compró en obra y que terminó en líneas racionalistas sobre la calle Paso de los Andes.[30]

Ambos eran músicos.

Manuel fue violinista.[31] Se desempeñó además como vocal primero y presidente después, de la Comisión Provincial de Bellas Artes fundada por el Gobierno Provincial en noviembre de 1934. Esta Comisión se constituía con los directores de diversas instituciones (Manuel lo era de la Academia) que debían propiciar el desarrollo de las artes en general, tendiendo a su mayor desenvolvimiento y asesorar al Ministerio de Gobierno y a las instituciones que de él dependieran en lo referente a erección de monumentos, ornamentación edilicia, concursos artísticos, adquisición de obras de arte, exposiciones, salones, conciertos, formación de coros, enseñanza de la música nacional, instalaciones especiales para las exposiciones de arquitectura y arte decorativo, etc.[32] Fue jurado del "Salón Primavera" de 1934 organizado por la Asociación Amigos del Arte; miembro adherente e integrante de la comisión "recepciones" de *La Peña*, asociación de Gente de Artes y Letras de Mendoza que tenía como fin fomentar el arte en todas sus manifestaciones y que había tomado el modelo de *La Peña* de Buenos Aires.[33] Integró también, junto a su hermano, el cuerpo docente de la Universidad Nacional de Cuyo fundada en 1939.

Arturo, por su parte, fue un eximio concertista de piano y llegó a compartir escenario con Julio Perceval y Antonio Derraco. Participó en audiciones en el teatro La Argentina y el Club Universitario de Buenos Aires (junto a Raúl Llobravich en violín y Carlos Etchart en violonchelo), en el Cine Teatro Avenida de Mendoza y en audiciones privadas en Córdoba y Chile. Fue pintor y ganó premios en certámenes provinciales de escultura.

Participó además activamente en política a través del Partido Demócrata, del que fue presidente, habiendo sido parte responsable de la re-fundación del partido en el año 1957, luego de la caída del gobierno justicialista en el '55.

Siendo profesor en la Escuela de Artes Pláticas de la U. N. Cuyo, cargo que ocupó por 20 años, y con el patrocino del Departamento de Extensión Universitaria, hacia 1960, participó de audiciones organizadas por Radio Nacional. La temática de sus conferencias giró en torno a la Economía, la Política y la Arquitectura. Gran lector de Mitología Griega, incluyó temas filosóficos en los artículos que especialmente escribió para los diarios Los Andes y El Diario de Mendoza.[34] Fue nombrado Edecán de la Basílica de San Francisco, al donar sus honorarios por las obras de remodelación de la iglesia. Formó parte del Rotary Club y fue declarado ciudadano ilustre de varias ciudades en EE.UU. por su actuación en el campo de la vivienda social.

La relación con el ámbito arquitectónico local de los Civit, se dio a través de la amistad, principalmente de Arturo, con el arquitecto Ewald Wayland (que trabajó al igual que los Civit paralelamente el pintoresquismo y racionalismo), con Lino Martinelli y con Raúl Panello Gelly.[35]

Lo profesional los relacionó también con figuras como Enrico Tedeschi, fundador de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Mendoza, casa de estudios en la que los Civit no tuvieron participación. Ese hecho, tanto como la negación por parte de Arturo de formar parte en la creación de la filial Mendoza de la Sociedad de Arquitectos en 1939[36], se puede explicar, entendemos, por la presencia en ambos espacios de Daniel Ramos Correas.

Con Ramos Correas, Arturo Civit tuvo "diferencias" que llegaron al plano de lo personal. No hemos podido precisar el centro de la polémica, pero entendemos a partir de una carta que Arturo envía al presidente de la Sociedad Central, arq. Jorge Sabaté, en 1939,*"desvirtuando afirmaciones inexactas del Arq. Daniel Ramos Correas, también funcionario público de la Provincia y socio de esa institución, referentes a la intervención de la Dirección de Arquitectura en la construcción del Hotel Unión de San Rafael"*[37], que al menos parte de las diferencias se debían a "mal entendidos" (¿celos?) profesionales. En la mencionada carta, Arturo aduce que la actitud tomada por Ramos, para ese entonces Director de Parques, Calles y Paseos, sólo tiene una explicación: *"el ataque directo contra el prestigio de una Oficina Técnica, con fines inconfesables"…*[38]

4. Labor profesional y familia: ideas y realizaciones

En un relativo breve tiempo de actuación en la provincia, los Civit ya habían alcanzado gran renombre. Su capacidad y la escasez de arquitectos con las características de su formación y con título habilitante trabajando en Mendoza, los llevan a ocupar los cargos de Director y Sub-director de la Dirección Provincial de Arquitectura (DPA).[39]

Publicaciones de la época hacen referencia al "remozamiento" de la edilicia mendocina fruto de las intervenciones arquitectónicas de estos dos jóvenes profesionales que trajeron ideas nuevas a la conservadora sociedad mendocina.

Si bien la referencia de afiliaciones al ahora Partido Demócrata de Manuel y Arturo Civit, son posteriores al período en que ocuparon la Dirección de Arquitectura (1950 c.), es destacable que sus más de diez años de labor al frente del organismo fueron bajo gobiernos conservadores.[40]

La conexión con el conservadurismo mendocino se da en la familia Civit desde el origen mismo del Partido Demócrata. Francisco Civit, tío de Manuel y Arturo, y su hijo Emilio ocuparon la gobernación de Mendoza, representando al mencionado partido en 1873 y 1898 respectivamente. Pareciera existir una suerte de "marca familiar" respecto del papel que las distintas generaciones de Civit tuvieron en la Obra Pública ya sea a nivel local o nacional.

Emilio Civit, electo gobernador en 1898, tuvo que renunciar a su cargo por el ofrecimiento del entonces presidente Roca (amigo de la familia) para hacerse cargo del Ministerio de Obras Públicas de la Nación. La labor de Emilio en sus seis años en el Ministerio fue importantísima. Se completaron en diferentes ramales del FFCC; se dispuso el dragado y canalización del río de la Plata y de otros ríos menores; se comenzaron obras en distintos puertos como los de Rosario y Concepción; se dotó de agua potable a varias provincias entre las que se hallaban Jujuy, San Luis, Corrientes y Mendoza; se construyeron innumerables escuelas en todo el territorio nacional y se dio gran impulso a la construcción de edificios públicos como el Congreso de la Nación.[41] En Mendoza, Emilio Civit realizó obras hidráulicas, caminos y puentes y dio impulso a la vitivinicultura. Pero la obra que inmortalizó a este Civit fue la concreción del Parque del Oeste (ideado en la gestión anterior), paseo oligárquico por excelencia diseñado por el paisajista Carlos Thays.

Hacia fines del S XIX, esa oligarquía representada por los Civit entró en crisis.

Un período de gobierno "populista" en torno a la figura de José Néstor Lencinas y sus seguidores, ocupó discontinuamente el centro del poder en Mendoza hasta 1928.[42] Los comicios se reabrieron en la provincia en 1932 y trajeron nuevamente al poder a los Conservadores, pero esta vez con otra concepción política.[43] Estos gobiernos de carácter progresista, que ocuparon durante once años la gobernación de Mendoza (1932-1943), emprendieron obras públicas de infraestructura básica, con caminos, puentes y diques y atendieron áreas como la salud, la educación y la vivienda, tratando de mejorar el nivel general de la población.[44] En ese perfil de administración que procuraba atender con mayor sensibilidad social los reclamos de los sectores medios y bajos, se da la incorporación a las oficinas técnicas de Manuel y Arturo, portadores de una concepción arquitectónica en la que prevalece también una fuerte impronta social.

4.1. Arquitectura en función social

Preocupados por la problemática que cada vez se hacía más evidente del hacinamiento en las ciudades y la falta de regulación urbana y de vivienda decorosa los Civit, comienzan a buscar soluciones inmediatas para Mendoza.

En el plano teórico, principalmente Arturo, expresa el modo en que estos modernos entendían a la arquitectura. Tanto en sus participaciones como delegado de la DPA en varios Congresos nacionales e internacionales[45], como en los artículos publicados o las conferencias dictadas, se refería a la arquitectura como *"un arte espacial, escultórico- pictórico, bueno y funcional, en función social*", correspondiendo el primero de los aspectos al dominio del arte puro; el segundo a la ciencia en lo funcional y lo constructivo y el tercero, la función social (de vital y mayor importancia), a la sociología en lo colectivo.[46]

Pero ¿en qué momento la arquitectura se proyecta (o debería hacerlo) de lo individual a lo colectivo dando soluciones a los problemas del habitar?. Arturo ve una serie de acciones como solución a este interrogante. Ante todo debe respetarse el derecho de todo hombre *"a la justicia e igualdad, al sol y al aire puro, al trabajo y a la salud, a la tierra y a la vivienda decorosa y a la contemplación de la naturaleza, del cielo y las estrellas*".[47]

A partir de este principio, son los arquitectos quienes deben proponer a los poderes públicos *"las soluciones técnico- financieras y de detalle, iniciando además (…) una labor tesonera (…) creando una conciencia pública (…) cumpliendo así con la ineludible obligación profesional"* y agrega "*debemos* (los arquitectos) *crear pueblos, villas y ciudades, bellas, armoniosas, plenas de luz y sol, dotadas con todos los servicios y perfeccionamientos que brinda la tecnología moderna. Sólo así la Arquitectura habrá cumplido (…), su irrenunciable función social de luchar por la desaparición de la miseria física y moral y de la desesperación del hombre".*[48] De ahí en más es el Estado quien debe tomar partido reduciendo los gravámenes a los materiales para la construcción, promoviendo la instalación de nuevas fábricas y dándole prioridad absoluta a la construcciones económicas. Estas últimas, en forma de viviendas colectivas, que en *"vastos planes encarará el Estado"*[49]*,* ofrecerán la posibilidad de alojamiento económico mediante el sistema de alquiler a los pobladores *"pobres y desvalidos*".[50] Allí la función social incidirá en la arquitectura que dejará de ser la "individual" de los petits- hotel, los palacios y las mansiones para convertirse en la colectiva de los "barrios". Paralelamente a esto lo que se debería hacer para frenar el éxodo del campo a la ciudad que produce superpoblación y déficit de viviendas es urbanizar el campo, brindando al "hombre de campo" viviendas decorosas, agua, luz, servicios sociales y remuneraciones adecuadas.

No obstante ello, las ciudades, los pueblos y las villas, dice Arturo, han crecido y siguen haciéndolo heterogéneamente (a veces con arquitectura *"arqueológica y anacrónica"*), será necesario entonces implementar Planes Reguladores en todo el país, que sirvan para modernizar y unificar los reglamentos de construcciones, evitando la expansión arbitraria y el caos en la zonificación y tendientes al desarrollo de normas precisas de confort, seguridad y sanidad.[51]

Los Civit hablaban desde la experiencia. Desde sus iniciativas y a partir de la combinación con las políticas de los gobiernos neo- conservadores se hizo posible la materialización de muchos proyectos enmarcados en la visión social, a la que hemos hecho referencia, como el de *Las primeras Casas Colectivas para empleados y obreros modestos de Mendoza,* propuesta presentada por los hermanos hacia 1935 al gobernador Guillermo Cano, que fueron construidas en la ciudad entre 1937 y 1938.[52]

5. El arribo del racionalismo: la Dirección de Arquitectura (1932-1942) y la actividad privada. Epílogo

Hasta principios de los '30, la arquitectura tanto pública como privada en Mendoza gravitaba todavía entre los eclecticismos académicos e historicistas.

Con los Civit en la DPA, la Obra Pública adquiere un nuevo estilo: *el racionalismo*. Esta forma de hacer arquitectura, significó una nueva concepción espacial marcada por el abstractismo geométrico y la priorización del valor funcional y económico de los recintos. El monto de la obra pública proyectada *"científica y funcionalmente y construida con todos los perfeccionamientos de la técnica moderna"*[53] por los hermanos Civit entre 1932 y 1939, ascendió a un total de $ 10.037.220.[54]

La DPA tenía a su cargo, en ese momento, el proyecto, dirección técnica e inspección de todas las obras públicas que le encarga el Poder Ejecutivo de la provincia correspondiente a edificios, monumentos conmemorativos, fiestas de la Vendimia y patrióticas; así como la reparación y modernización de los edificios fiscales existentes y el asesoramiento en lo concerniente a construcciones, decoración, ornamentación y amueblamiento.

Las Casas Colectivas (con 576 unidades de 2,3 y 4 dormitorios distribuidos en 14 pabellones); el Balneario Playas Serranas; Escuelas monumentales en Mendoza y Maipú; la 1º Zona Libre Alcoholera; cinco pabellones de niños para el Hospital Emilio Civit; el Panteón Policial; el Hospital Central (monumental edificio tipo monoblock que consta de dos subsuelos, planta baja y siete pisos altos con una longitud de 126 m); el pabellón para encausados en la Penitenciaría Provincial; proyectos para la Jefatura Política de Rivadavia y para los Talleres de Limpieza de la Municipalidad de la Capital; el Centro de Protección a Choferes de Mendoza (1940), entre otros, fueron parte de las realizaciones de los Civit y sus colaboradores. En esos once años Manuel se ocupó de la dirección de la repartición de 1932 a 1938, mientras que Arturo lo hizo entre 1939 y 1943.[55]

El Gobierno pudo instrumentar en mucha de la Obra Pública emprendida el estilo racionalista, pero los nuevos modelos que trae esa arquitectura son tecnológicos y no toda la sociedad mendocina estaba "preparada" para ellos. Contemplando que el objetivo final de la Dirección era *"orientar con sus construcciones y creaciones las normas arquitectónicas y constructivas de la edificación privada*"[56], y que esa edificación privada no seguía necesariamente las líneas modernas, es que consideramos que desde la DPA se adopta para muchas de las obras realizadas en este período y paralelamente al racionalismo, el estilo pintoresquista, retornando incluso en algunos pocos casos al historicismo.[57] Sin bien en este trabajo no nos detendremos en la obra pintoresquista de los Civit, vale destacar la importancia de la misma tanto en el ámbito público como en el privado, siendo en proporción de mayor volúmen que la racionalista.

Los Civit se retiran de la función pública con la revolución militar del '43 que expulsa a Vicchi de la gobernación. Casi simultáneamente disuelven la sociedad "familiar" que había funcionado paralelamente a la labor técnica desarrollada para el Gobierno.[58]

En la actividad privada, y si bien manejaron el lenguaje racionalista para una decena al menos de viviendas, la elite con la que contaron como clientela no fue numerosa y estaba formada mayoritariamente por amigos y familiares como Josefina Civit de Ortega, tía de Arturo y Manuel. Ante la realidad local y apelando a su formación Académica, los Civit diseñan viviendas urbanas y suburbanas. Los historicismos y por supuesto el pintoresquismo, surgieron tan virtuosamente como el racionalismo de la mano de los hermanos.

En las décadas del ’50 y el ’60, Arturo retoma algunas premisas del racionalismo y diseña varios edificios de propiedad horizontal, entre los que se destaca el edificio Gómez construido en 1956, hito en el paisaje urbano mendocino. Mueren ambos en Mendoza. Detrás quedaba el más notable legado racionalista en obra pública para la provincia que los adoptó.

Multifacéticos, talentosos, de amplia participación cultural y social, reunieron en sí las características del arquitecto-artista de formación académica y de los propulsores de la vanguardia racionalista, comprometida con los avances tecnológicos, la funcionalidad y una nueva estética.

Representantes de una elite culta, que tuvo la posibilidad de acceder a los niveles de decisión, los hermanos Civit entendieron que la Arquitectura, como escribió Arturo, *“el arte más universal y el más humano, aquel que está ligado a todas las necesidades de la vida individual y social del hombre, es como la religión, que lo acompaña desde el nacimiento hasta la muerte”*… hicieron y pensaron arquitectura, una arquitectura con función social.[59]

1 Fundada en 1561 por la corriente colonizadora de Chile sobre una zona de alto riesgo sísmico, la ciudad de Mendoza, capital de la provincia homónima, se encuentra ubicada en el centro oeste del territorio argentino. Por su emplazamiento posee características de ciudad oasis en un clima árido y desértico.

2 Nos referimos particularmente a los conceptos vertidos por los Civit en el 1º Congreso Argentino de Urbanismo. C*f*. Manuel y Arturo Civit. "Proyecto para la construcción de casas colectivas destinadas a obreros y modestos empleados de la administración y libres", en: **1º Congreso Argentino de Urbanismo**, Bs. As., Imprenta Mercatali, 1937, tomo II.

3 A diferencia de las biografías, la trayectoria da cuenta de la estructura de un campo, porque considera relacionalmente la actividad de los agentes en las posiciones sucesivas o simultáneas, que ponen de manifiesto su producción. Al respecto ver: Silvia Cirvini, **Nosotros los arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina Moderna, Mendoza**, en prensa, p. 401.

4 Estos nuevos datos sobre el lugar de nacimiento de los Civit, surgen de entrevistas con Edgardo Civit Evans y Angelina Civit, descendientes de Arturo. En las mencionadas entrevistas pudimos corroborar que el lugar de nacimiento de los hermanos Civit fue Capital Federal y no Mendoza como la historiografía local había señalado. El padre de Manuel y Arturo, médico de profesión, trabajaba en Buenos Aires para la época en que nacieron sus hijos. Manuel y Arturo fueron dos de los tres hijos del matrimonio Civit- Boschi. El tercer hijo, Salvador fue ingeniero y permaneció toda su vida en Buenos Aires.

5 Datos extraídos de: Silvia Cirvini. "Manuel y Arturo Civit", en: **Summa 226**, junio 1986, p.18- 19.

6 Cf. Manuel y Arturo Civit. "Proyecto para la construcción…", op. cit.

7 Cf. Silvia Cirvini. "Manuel y Arturo Civit…", op. cit.

8 Es destacable la figura de Arturo Civit , que colabora en varias editoriales con el **Diario Los Andes**, medio local fundado en 1882, y dicta conferencias en Radio Nacional en temáticas relacionadas con la Arquitectura, la Economía y el Estado Democrático, entre otras.

9 Cf. Silvia Cirvini, en "Manuel y Arturo…", op. cit.

10 Cf. Silvia Cirvini, **Nosotros los arquitectos**…, op. cit., p. 108 y ss.

11 El plan contemplaba el mejoramiento de la enseñanza científica con el aumentando de la carga horaria en asignaturas como matemáticas y técnicas de construcción. Ibídem.

12 Ibídem.

13 Ibídem.

14 Carlos Altgelt, citado por Silvia Cirvini. Ibídem, p. 342.

15 Hasta 1915, año en que se modifica el Plan de Estudios la carrera era de cuatro años. El Plan incluía: dibujo a tiralíneas tomando como base los órdenes romanos según Vignola y el dibujo de ornato; el estudio prolijo de monumentos clásicos, en conjunto y en detalle (griego, romano, renacimiento- italiano y Luis XIV y XVI-); el estudio de materiales de construcción y su ensayo (madera, mampostería, hierro); modelado; la composición decorativa; la estática gráfica y resistencia de materiales; la composición arquitectónica en base al renacimiento italiano, Luis XIV y XVI; Higiene; Historia de la arquitectura (románico, gótico, renacimiento y moderno) y arquitectura comparada; diseño de Arquitectura monumental, decorativa y de carácter; el estudio de la Jurisprudencia, los presupuestos y pliegos de condiciones; la Historia del románico, gótico, renacimiento y moderno y nociones de estética e Historia del arte. Ibídem, p. 339 y ss.

16 Según Cirvini, el método de proyectación académico había comenzado a manifestar una crisis de adecuación a la época ya visible en el Centenario de Mayo, pero que se puntualiza con la aparición de las vanguardias. Ibídem, p. 346 y ss.

17 El viaje a Europa era común en los arquitectos recién egresados. Cirvini sostiene que ese viaje les permitía, por un lado comprobar la excelente formación académica recibida en Buenos Aires y por el otro conocer la arquitectura moderna de la que no se hablaba en la Academia. Presbich y Vautier hicieron este viaje en 1925. Cf. Silvia Cirvini. Ibídem, p. 415.

18 La Bauhaus , escuela de diseño fundada por Gropius en 1919, se convirtió a partir de 1924 en el centro internacional más activo del Movimiento Moderno. Gropius deja la escuela en 1928 para dedicarse a la investigación sobre la vivienda y los barrios populares que constituyó la aportación más significativa del racionalismo alemán.

19 Cf. Silvia Cirvini. "Manuel y Arturo…*",* op. cit.

20 Esto respecto de los arquitectos que si estaban en el centro del debate como Bereterbide, Acosta o Presbich, por ejemplo.

21 Cf. con la voz Nuestra Arquitectura realizada por Anahí Ballent para el **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina**, (edición preliminar), Buenos Aires, Proyecto editorial, 2 tomos, 1992, p. 302-309.

22 Cf. Silvia Cirvini, **Nosotros…**, op. cit., p. 39.

23 La vivienda popular comienza a transformarse en un tema estatal, anticipando el tratamiento que recibirá como problemática central del Estado Benefactor que a nivel Nación aparece a fines de los '40 con el Gobierno Justicialista. Al respecto remitimos al trabajo: Cecilia Raffa. **Un pueblo para 3000 habitantes. Las primeras Casas Colectivas para empleados y obreros modestos de Mendoza (1935 –1938)**, Mendoza, Mimeo, 2004.

24 Con "neoconservadurismo" hacemos referencia a la etapa que a nivel nacional se abre con la llegada a la presidencia de la Nación de Agustín P. Justo en 1932 y que en la provincia de Mendoza, marca el período 1932- 1943, que será llevada a cabo por la sucesión de los gobiernos de Ricardo Videla (1932-1935), Guillermo Cano (1935-1938), Rodolfo Corominas Segura (1938-1941) y Adolfo Vicchi (1941- 1943). Reciben estos dirigentes la denominación de neoconservadores en referencia a la adopción que hicieron del conservadorismo de antaño "aggiornado" como forma política de gobernar, tomando el liberalismo como ideología. Cf. Pablo Sacchero et al. **Historia de Mendoza**, Mendoza, Ed. Los Andes, 1994, fascículo 21.

25 Nombre "oficial", otorgado por ley 1107 del 6 de octubre de 1934. Cf. Marta de Rodríguez Britos**, Mendoza y su arte en la década del '30**, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, 2001, p. 52.

26 Si existieron Asociaciones, Comisiones e Instituciones varias que en menor escala que la Academia dieron apoyo a la cultura mendocina, como por ejemplo la Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre; la Comisión Provincial de Bellas Artes; la Asociación Artes y Letras, etc. Cf. Marta de Rodríguez Britos. **Mendoza y su arte …,** p. 21 y ss.

27 El plan de estudios para "Dibujante Arquitectónico", por ejemplo, incluía: 1º año: Dibujo de fragmentos de ornato de estilo clásico y moderno, en bajo y alto relieve. Objetos manufacturados. Sólidos geométricos. Estudios de tipos de caligrafía y letras usuales para planos. Estudio de escalas. Copias de planos. Nociones de geometría. Materias complementarias: Historia del Arte con proyecciones luminosas. 2º año: Dibujo de fragmentos de ornato de estilo clásico y moderno en bajo y alto relieve. Objetos manufacturados. Proyectos de pequeñas edificaciones, de acuerdo con un programa dado. Estudio de plantas, cortes y fachadas. Detalles de herrería, carpintería, yesería y ornamentación. Materias complementarias: Perspectiva y sombra. Historia del arte con proyecciones luminosas. 3º año: Proyectos de obras en varias plantas. Casas Particulares. Edificios escolares y administrativos. Detalles constructivos y en tamaño natural. Planillas de herrería y carpintería de acuerdo a los detalles. Cómputos métricos y conocimientos básicos para la confección de pliegos de condiciones y contratos. Materias complementarias: Perspectiva y Sombra e Historia del Arte. Cf.: *Acta nº 9*, en: **1º Libro de Actas**, Academia Provincial de Bellas Artes, 28 de mayo de 1934.

28 Cf. Alicia Restiffo et al. "Escuela Provincial de Bellas Artes*"*, en: **Los Protagonistas nº 454**, s/d; Marta de Rodríguez Britos, **Mendoza y su arte…**, op. cit., p. 54.

29 En 1939, junto a la Fundación de la UNCuyo, se crea la Academia Nacional de Bellas Artes, luego Facultad de Arte. Ibídem.

30 El primer domicilio de Arturo fue Huarpes 657, pero aquí hacemos referencia a la primera casa que Arturo construyó para sí.

31 Manuel tuvo una sola descendiente que vive ahora en el exterior por lo cual carecemos de mayor información sobre su trayectoria musical.

32 Se da aquí una superposición de funciones en la figura de Manuel Civit que era al mismo tiempo Director de Arquitectura (dependencia donde se formulaban proyectos respecto de la edilicia) y miembro de la Comisión que debía asesorar al gobierno sobre "ornamentación edilicia y erección de monumentos". El resto de los integrantes de la Comisión eran: Tomás Bustos Terán,, Manuel Lugones, Rafael Cubillos, José Benito de San Martín, Enrique Day y Luis Gregorio Moyano. Cf. Marta de Rodríguez Britos, **Mendoza y su arte**…, op. cit., p. 32.

33 En Buenos Aires, La Peña estaba integrada por Molina Campos, Luis Perlotti, Quinquela Martín, entre otros. Ibídem, p. 35.

34 Podemos citar entre otros: "Política y democracia"; "Economía y democracia" y "La linterna de Diógenes", publicados en **Los Andes** entre octubre de 1962 y mayo de 1963.

35 Datos extraídos de la entrevista realizada a Edgardo Civit Evans en marzo de 2004.

36 Manuel fue socio activo de la SCA desde 1932 a 1935, año en que se lo dejó cesante por falta de pago. Arturo por su parte fue el socio apartir de 1935 y hasta por lo menos 1939, año en que rechaza la invitación a participar de la creación de la filial Mendoza de la SCA. Cf. SCA. **Carpetas de correspondencia**, socios nº 378 y 781.

37 La carta que envía Arturo a la SCA es una copia de la remitida al Ministro de Economía, Obras Públicas y Riego, Ingeniero José María Alurralde. En ella se hace referencia a los dichos de Ramos en los que había atribuido a la DPA al mando de Arturo Civit "*el proyecto y construcción del referido hotel patentizando la falta de lógica en su distribución y las fallas de otro orden, significando finalmente que parecía la concepción de un lego en la materia, atentando a la comodidad y confort de los pasajeros".* Ibídem.

38 Ibídem.

39 A principios del S XX, son principalmente los ingenieros y constructores los que se encargan de la Obra Pública y privada en Mendoza. Sólo algunas figuras como el arq. Raúl Álvarez son contratadas para encargos puntuales por el Gobierno de Mendoza.

40 El Partido Demócrata de Mendoza tiene sus orígenes en el Club Liberal , luego Partido Liberal que propuso en 1873 a Francisco Civit como candidato a la gobernación de Mendoza y a su hijo Emilio en 1898. Ambos Civit ocuparon la gobernación de la provincia aunque interrumpidos por diversas luchas federales. El viejo Partido Liberal cambia su nombre por el de Demócrata hacia 1931 y lleva a la gobernación mendocina entre 1932 y 1943 a Videla, Cano, Corominas Segura y Vicchi. La última participación del partido en el gobierno provincial fue a través de Francisco Gabrielli dos veces gobernador de Mendoza en 1961 y en 1963, con varias intervenciones de por medio, e interventor de la provincia en 1970. Cf. Pablo Sacchero et al**. Historia de Mendoza**, op. cit., p.7.

41 Jaime Correas. "Civit. Por amor al poder", en: **Historia de Familias**, Mendoza, Ed. Uno, s/f, tomo I , p. 53- 63.

42 Con "discontinuo" hacemos referencia a las numerosas oportunidades en que los gobiernos lencinistas son intervenidos por el gobierno federal.

43 Pablo Sacchero et al., **Historia de Mendoza**…, op. cit..

44 Justamente del total de la población, incluyendo a las clases más bajas era de lo que no se habían ocupado los primeros gobiernos liberales. Ibídem.

45 Podemos mencionar la participación de ambos en el **5º Congreso Panamericano** realizado en Montevideo y en el ***1º Congreso Argentino de Urbanismo*** celebrado en 1935 en Buenos Aires y de Arturo en *las* **1º Jornadas Regionales de vivienda y planeamiento** que se realizaron en 1963, como representante de la Asociación Propietarios de Bienes raíces de Mendoza.

46 Cf. Arturo Civit. **La función social de la Arquitectura**, borrador de la conferencia pronunciada en Radio Nacional, el 7 de diciembre de 1959, inédito.

47 Ibídem.

48 Ibídem.

49 Ibídem.

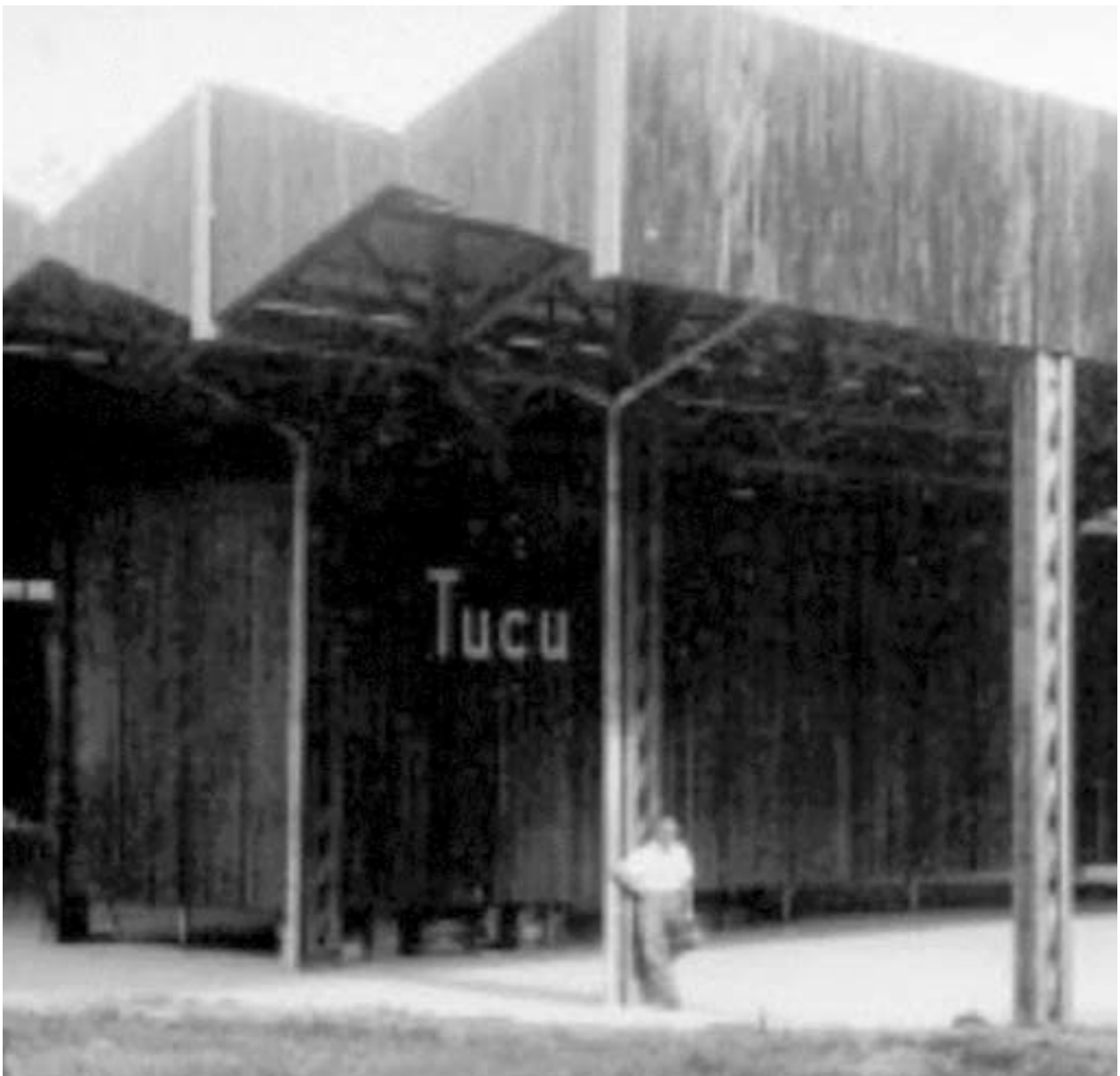
50 Arturo Civit, "La vivienda económica: un agudo problema argentino*",* en: **El Diario**, 11 de septiembre de 1962.

51 Arturo Civit. "La función social…*",* op. cit.

52 Al respecto ver: Cecilia Raffa. **Un pueblo para 3000 habitantes**…, op. cit.

53 Cf. Manuel y Arturo Civit. "Proyecto para la construcción…*",* op. cit.

trayectorias singulares



Arq. Hilario Zalba (1912-1995) - Selección de Obras representativas.

Hilda Noemí Cosogliad (UNLP)

Introducción

El objetivo principal de este trabajo es rescatar del olvido la persona y la obra de un digno representante de la modernidad en nuestro país, hasta ahora no demasiado difundidas**.**

La trayectoria del arquitecto Hilario Zalba tiene dos puntos cruciales, uno es su formación y el otro su relación con el Grupo Austral; ambos a su vez tienen que ver con la relación de Zalba respecto a la modernidad en nuestro país. Este grupo, de corta duración pero intensa actividad, quiso que el movimiento moderno se adaptara a nuestra realidad; para ello intento cubrir un amplio espectro en distintas esferas relacionadas con la industria de la construcción, es decir pasar de la teoría a la práctica.

He seleccionado para este trabajo una serie de obras públicas y privadas de distintos períodos, pretendiendo, con el análisis de las mismas, demostrar la coherencia de este profesional y su adaptación a diferentes medios y situaciones sin renunciar a sus principios éticos.

Selección de obras públicas y privadas en el período 1938-1946

El mismo Zalba le da poca importancia a este período, comentando que se trata de obras de "principiante"; de principiante porque efectivamente recién iniciaba el ejercicio de la profesión y, también agrego, porque tenía "principios".

Del año 1938 es el proyecto de Zalba de la vivienda para peones camineros de la Dirección de Vialidad de la Provincia de Buenos Aires; y no es casual que tenga que ver con el tema de las viviendas rurales, el asoleamiento, clima, y materiales de construcción y también con la prefabricación para la vivienda rural, artículo publicado por Austral en su revista.

Este prototipo de vivienda, de acuerdo con lo expresado en la memoria descriptiva, consistía en la ubicación, en un terreno de 5 hectáreas, al borde de un camino, de una casa para el peón caminero y su familia. Las necesidades eran las siguientes: un lugar de estar – cocina – comedor, dos dormitorios y un baño, una galería, y un galpón para los elementos del equipo de conservación del camino. La superficie de la vivienda resultó de 86 m^2.

Los materiales previstos fueron : muros de mampostería de ladrillos, fibrocemento acanalado con aislación de aglomerado (“celotex”), piso de baldosas cerámicas, carpintería de cedro, provisión de agua por medio de bomba, instalación de agua caliente con intermediario y cocina económica. Entre las conclusiones que se derivan de la experiencia de la construcción de estas viviendas están las que se refieren al sitio, al arbolado, a la comodidad, equipamiento, higiene y mantenimiento, y también a la recomendación de estandarización y provisión de un sencillo mobiliario para mejorar el estándar de vida del peón caminero.

En el caso que se muestra, la vivienda puede constituir perfectamente un prototipo, con elementos prefabricados en taller y otros realizados in “situ”. Las “casas rurales” de Austral fueron casi contemporáneas a éstas, y Zalba tuvo la oportunidad de llevar a la práctica este proyecto utilizando en su momento una tecnología apropiada y un diseño flexible y austero, con paneles interiores y exteriores (estos recuerdan a la Ville aux Mathes de Le Corbusier), sin olvidar por cierto lo que fuera su gran preocupación: el clima, con una lucarna al norte, y como siempre respondiendo a una estricta modulación. Modernidad adaptada al medio y circunstancia

En 1942 aparece el primer número de *Tecné*, y en 1944 el último; dirigen *Tecné* Pedro Sondereguer y Simón Ungar, y colaboran, entre muchos otros, el Grupo Austral. El primer número esta dedicado a la madera, su historia y uso en la construcción, distintas tipologías, su producción y posibilidades en el país. No es casual que Zalba se entusiasmara con el estudio de la madera y sus posibilidades de industrialización en el país, ya que volvió sobre el tema en distintas oportunidades, en particular durante su estadía en Tucumán, tal como se verá mas adelante.

En el Sector Público, ya como Jefe de la División de Urbanización y Vivienda del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires (1943-46), realiza un proyecto integral para la urbanización de Punta Lara, un proyecto de urbanización para el balneario La Perla de Mar del Plata y un barrio de viviendas económicas en Ing. White, Bahía Blanca; en estos casos pudo trasladar muchos de los saludables principios de la Carta de Atenas, en cuanto a la relación de la arquitectura con la ciudad y con lo social.

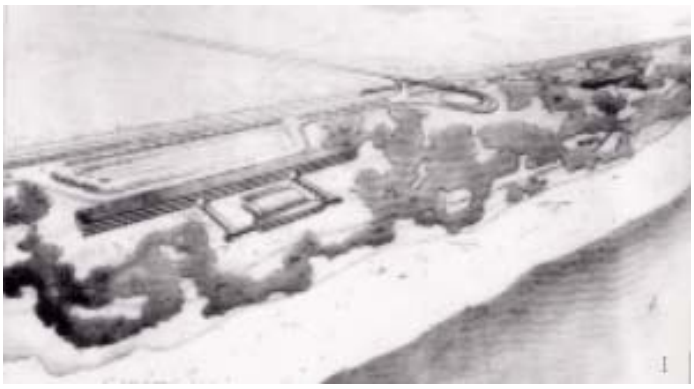
Prototipo de vivienda para peones camineros de la Dirección de Vialidad de la Provincia de Buenos Aires.

La urbanización de Punta Lara es una respuesta a la falta de zonas balnearias organizadas y, teniendo en cuenta el carácter popular de estas playas, obliga a destinar casi la totalidad de esta zona costera y de las obras que se realicen en ellas, al uso público. Dentro del plan de obras de ese momento se la prioriza como "urgente", aunque muchos años pasarían para que se realizara otro proyecto.

El anteproyecto contempla obras de infraestructura, y comprende tres conjuntos balnearios emplazados dentro de una zona verde. Los edificios en sí están formados por dos cuerpos elevados sobre pilotis; en planta baja sólo hay algunos locales de negocios, servicios sanitarios y primeros auxilios, por lo que puede hablarse de una planta baja casi libre, que permite visuales al río desde el camino. El resto de la superficie cubierta en planta alta constituye un amplio lugar de estar, protegido del sol y con vista al río. El cuerpo más cercano al río está constituido por un recreo-restaurante, con capacidad para más de mil personas. Años más tarde se retomaría esta idea en los Balnearios de Punta Mogotes.

En la Actividad Privada trabajó paralelamente en esos años con el arquitecto Antonio Bonet, con quien realizó la casa Daneri en Chapadmalal, obra atípica para la época (1940), que al decir de Ramón Gutiérrez y Federico Ortiz: *"Estamos ante un caso del más sensato pragmatismo. Muy lejos de la plástica del racionalismo, aquí hay texturas fuertes. En esta obra Zalba y Bonet se muestran flexibles en lo formal, y bien adecuados al clima y el entorno*" ("La arquitectura argentina 1930-1970" en **Hogar y arquitectura No.103** nov.-dic. 1972). Esto no es casual, pues analizando toda su obra vemos que esta no es para nada dogmática en lo formal y se adapta con holgura a los cambios que imponen las circunstancias particulares.

También de ese período son la casa Renom (1938) en La Plata, y la casa Arroyo (1940) en Olavarría. La primera se destaca por la resolución de su planta entre medianeras, dándole prioridad a la buena orientación en desmedro de la fachada, luego modificada. La segunda, por la sencilla resolución en un pequeño lote de esquina con materiales y tecnología del lugar. Este último proyecto lo construye Zalba con paredes exteriores de piedra de 35 cm de espesor e interiores de ladrillo. Por tratarse de un lote urbano y en esquina, las decisiones de proyecto pasan por una acertada combinación de racionalismo no ortodoxo, regido por la lógica que impone



URBANIZACIÓN DE PUNTA LARA, ENSENADA, PROVINCIA DE BUENOS AIRES, 1944. PERSPECTIVA AÉREA DE UNO DE LOS CONJUNTOS.

el sitio, los materiales y la mano de obra de la zona. El resultado es más que interesante, con dos fachadas que nos hablan un poco de las vanguardias europeas, pero sin seguir cánones estrictos.

El pragmatismo de la casa Daneri se traslada aquí, y al igual que aquella, luego de más de medio siglo, permanece en perfecto estado de conservación, pese a una posterior ampliación que modificó su fachada. Es de remarcar que en el extenso y cuidadoso legajo de obra realizado por Zalba abundan los planos de detalle, entre los que se destacan los de la chimenea de piedra, y los muebles y carpinterías que prácticamente en su totalidad realizó un carpintero de Olavarría y que se conservan perfectamente. El oficio de arquitecto requería entonces de gran precisión, ya que cualquier innovación tecnológica con mano de obra poco especializada necesitaba del conocimiento multifacético, perfeccionismo y exactitud del profesional.

El anteproyecto para el Departamento de Aeronáutica de la Universidad Nacional de la Plata (1944), realizado también con Bonet, sería una anticipación al que años más tarde realizaría SEPRA en los laboratorios Abbott (Fcio. Varela, Pcia. de Buenos Aires).

Selección de obras período 1946-1955

En 1946 Zalba se dirige a Tucumán, con 34 años de edad y una amplia experiencia en el ámbito público, privado e institucional. Allí le tocaría jugar un rol importantísimo como docente que completa su interesante perfil.

Zalba había sido convocado para formar parte del equipo de lo que sería la famosa "Escuela de Tucumán", donde se dieron cita los mejores docentes argentinos y extranjeros como: Vivanco, Sacriste, Caminos, Rogers, Calcapina, Tedeschi, etc. Como integrantes de este equipo realizaron importantes trabajos, como los planes para Palpalá y Maimará en Jujuy y la famosa Ciudad Universitaria de Tucumán. Sobre dicha importante experiencia transcribimos las palabras del arquitecto A. Schugurensky, alumno de dicha institución:

Casa Arroyo, Olavaria, 1940.
Fotografía de la vivienda recién concluida.

" Yo me inicié en 1945 y mi primer profesor fue Sacriste; cuando vino Rogers de Italia hice un curso con él, y cuando tuve que elegir al tutor de mi proyecto final, con el que tenía que pasar todo el año mano a mano, pensé que la persona adecuada era el Arq. Zalba, la persona equilibrada para que casi un profesional haga su último proyecto… Pude conocerlo bien y decir que como persona era un ser humano único, equilibrado, bonachón, sabiendo que las cosas hay que hacerlas bien".

Esta etapa de la trayectoria de Zalba es quizá la más difundida, por eso quisiera hacer hincapié en una actividad que siempre lo apasionó y pudo desarrollar con bastante continuidad en Tucumán: la prefabricación.

En 1950 el arquitecto Hilario Zalba y asociados instalan, en la ciudad de Tucumán, una planta piloto de secado artificial de madera: Madenor. Se trataba del primer secadero artificial en el país. Zalba realiza una serie de trabajos de investigación sobre el tema, y deciden constituir la empresa Cimad, que utilizaría esa madera para la construcción.

En dicho ámbito crean un sistema modular, desarmable, de paneles standard intercambiables, cuyo montaje se efectúa rápida y exactamente por medio de bulones y ensambles sencillos. El sistema modular imparte a estas construcciones gran flexibilidad, pues con sólo cuatro tipos de paneles (paredes, puertas, ventanas y techo), se obtienen posibilidades de combinación casi ilimitadas; además su intercambiabilidad permite, después de armada la unidad, subordinar el número y ubicación de puertas y ventanas a las necesidades del usuario.

En 1954, aplicando este sistema, Zalba proyecta, realiza la dirección en fábrica, y luego la dirección de montaje del Pabellón Tucumán para la Feria de las Américas en la ciudad de Mendoza. El ingeniero J. R. Galíndez calcula la estructura; utiliza pino para la estructura resistente, y nogal y laurel de la zona para los cerramientos y revestimientos. El pabellón tiene una superficie cubierta de 1100 m^2 y una luz entre apoyos de 18 m. La estructura está formada por columnas compuestas, vigas compuestas y cabriadas que conforman un tejido espacial; las uniones son clavadas, exceptuando las vigas principales unidas con conectores metálicos. El techado se hace por medio de paneles prefabricados que contienen la estructura, la cubierta, la aislación y el cielorraso simultáneamente, lo que Zalba realizaba en sus prototipos de viviendas de Cimad. El montaje lo realiza con sólo 20 operarios, en 20 días. Una vez terminada la Feria, el pabellón es desarmado, y retorna a Tucumán. Este pabellón obtiene el primer premio entre los pabellones argentinos.

Selección de obras 1956-1964

Indudablemente, este período de su actividad, rescatando la importancia que tuvo para la Facultad de Arquitectura de La Plata la presencia de Zalba, dejó su impronta en un tema que siempre le preocupo y del que era un estudioso, la vivienda para las clases más vulnerables. Por ello es que tras una breve descripción de su

paso por la Facultad de La Plata, me aboco a transmitir su experiencia como presidente del Instituto de la Vivienda de la Provincia de Buenos Aires.

La importante experiencia docente tucumana la traslada a La Plata, donde en el año 1956 asume como Director de la Escuela de Arquitectura, dependiente de la Facultad de Ciencias Fisicomatemáticas. Junto con Zalba vienen Mitrovich, Vivanco, Borgato y otros conocidos profesionales. Según sus propias palabras, la Escuela de La Plata:

> *"...estaba horrorosamente organizada, en ella se daba lo que yo llamo arquitectura payada, es decir que a uno los alumnos se la contaban... Recuerdo que Borgato les decía a los chicos que la arquitectura no es sólo una mera creación del espíritu, que también está formada por magnitudes, pesos, costos, exigencias de tipo social, en arquitectura no se puede evadir del hecho material. Luego puede hacerse buena o mala arquitectura".*

Zalba dictó Teoría I y Teoría II desde 1957 a 1964 en La Plata, con una idoneidad producto de su vasta experiencia y profundo conocimiento: *La Carta de Atenas*, los métodos para calcular asoleamiento, la variante nacional del movimiento moderno, fueron experiencias muy saludables y añoradas por todos nosotros que en ese entonces cursábamos primero o segundo año.

En el año 1958, durante el gobierno del Dr. Alende, Zalba asume la Dirección del Instituto de la Vivienda de la Pcia. de Buenos Aires, poniendo en práctica tres importantes planes de vivienda: el ATEPAM (sistema de autoconstrucción, con asistencia técnica, esfuerzo propio y ayuda mutua), la operatoria P y M (Provincia y Municipio) y la tercera, vinculada al Banco Hipotecario Nacional.

Inteligentemente introduce estos temas como trabajos de investigación en la facultad, promoviendo una saludable discusión entre sus alumnos; esta vocación docente ha dejado profundas huellas, así lo dice su nieto Camilo Galletti: "*Haber podido compartir a mi abuelo como docente fue un lujo y lo que más rescato es una metodología de trabajo más allá de una disciplina arquitectónica, sobre todo tener los objetivos claros*".

En relación al sistema ATEPAM, Zalba pensaba que este sistema de autoconstrucción no iba a solucionar el problema de la vivienda en el país, pero sí permitiría acceder a una vivienda digna a mucha gente.

Secadero de madera Madenor 1950 - Viviendas prefabricadas Cimad. Prototipo de estudio vivienda prefabricada CIMAD.

Bajo su dirección se ejecutaron dos tipos distintos y Zalba tuvo la responsabilidad de organizar tanto al equipo proyectista como al de asistencia técnica.

Las viviendas de una planta tienen 62 m^2 de superficie cubierta, y se disponen apareadas. Los muros pueden ser de ladrillos o de bloques de hormigón, y el techo, de losa de hormigón armado, alivianada con elementos cerámicos. Tienen una sala de estar de 3.20 m x 4.80 m, una cocina de 2.55 m x 3.20 m, baño, lavadero y dos dormitorios de 3.20 m x 3.20 m, con servicios de gas, cloacas, electricidad y agua corriente.

El otro prototipo que desarrolla Zalba para ejecutar con el sistema ATEPAM, es de dos plantas y en tira, está perfectamente modulado y en obra no resultaba necesario utilizar la cinta métrica. Según lo expresa Zalba en el V° Congreso Argentino de la Vivienda, celebrado en Buenos Aires en el mes de noviembre de 1964, esta era una característica que hacía a estos prototipos particularmente recomendables cuando se diseña para mano de obra no especializada. (**Revista del Instituto Argentino de la Vivienda, N°18**, 1964).

La memoria descriptiva hacía hincapié en lograr una baja ocupación del suelo, por eso se desarrolla en 5 m de ancho y dos plantas. En planta baja está el living de 4.70 m x 4.05 m, cocina de 2.40 m x 2.05 m y lavadero; la escalera centrada y ubicada a lo ancho del ambiente conforma la separación de estar y servicios en planta baja, y de los dos dormitorios en planta alta; cada vivienda posee su jardín y patio. Los muros son de mampostería de ladrillos portante, losas y viguetas cerámicas en los entrepisos y cubierta de chapa a dos aguas. La superficie total es de 79.50 m^2 y el costo por m^2 resultó algo menor que el de las viviendas de una planta.

Ambas tipologías se siguieron utilizando por mucho tiempo, y con ellas se ejecutaron un número importante de viviendas en distintos lugares de la provincia. La tarea de organización resultó muy exitosa y el proyecto adecuado a su fin**.**

Otro importante proyecto desarrollado durante la actuación de Zalba al frente del Instituto de la Vivienda fué el del block prototipo, para sectores de bajos ingresos, que se concretaría en terrenos pertenecientes a barrios

Pabellón Tucumán , Feria de las Américas , Mendoza, 1954. Pabellón Tucumán durante la construcción y durante la terminación. Detalle de la estructura.

obreros ya existentes, en su mayoría dentro del casco urbano. Ya en 1964 se habían construido 38 unidades en distintos puntos de la provincia de Buenos Aires. Se optó por una tipología de block compacto, con circulaciones horizontales y superficies comunes reducidas a un mínimo, con densidades superiores a 250 habitantes por ha. A pesar de las limitaciones se decidió dejar libre la planta baja, de uso común, aunque en algunos casos (Quilmes, Avellaneda, etc.), esto no se respetó.

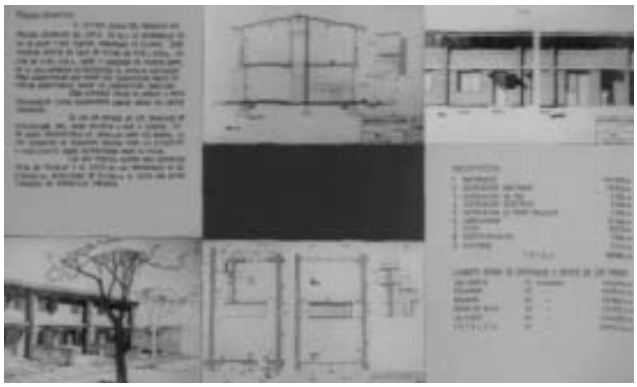
De estructura aporticada de hormigón armado a la vista y envolvente de mampostería vista, este block resulta diferente a otros de su misma tipología, tanto por sus materiales como por sus proporciones: *"...tratándose de un partido racional, se lo podría relacionar con Marsella, pero en el contexto local"* (Arq. G. Azpiazu, Mesa redonda en la Casa Curutchet, mayo de 1997).

El proyecto se realizó en equipo, dirigido por Zalba, quien tenía muy en claro que sólo con esto no se solucionaría el déficit de vivienda, pero se podrían construir viviendas mejores y de menor costo, dejando de lado las viviendas aisladas que demostraron ser más costosas.

El block tiene 50.40 m de longitud y 10.20 m de profundidad. La planta tipo contiene ocho departamentos, cuatro de tres dormitorios en el núcleo central, con una superficie de 71 m^2 cada uno, y cuatro de dos dormitorios, en ambos extremos, de 57 m^2 cada uno; el porcentaje de superficies comunes, no habitables, por unidad, es de 12.5 %.

El cuerpo central es de cuatro pisos y los dos laterales de tres; se crean de este modo niveles intermedios que acortan los tramos de escalera. Todos los ambientes ventilan al exterior, y sus aberturas son proporcionales a la superficie de los ambientes. Los placards se encuentran ubicados en el paso, lo que permite una mayor amplitud a los dormitorios. Los servicios se ubican agrupados por departamentos (cocina con cocina y baño con baño). La superficie de circulación es mínima, tanto en los paliers como dentro de las unidades, y la modulación de 5.60 m de los pórticos, que se marca en la fachada, se corresponde cada dos ambientes en planta.

La planta baja libre, destinada a usos comunes, tiene dos accesos correspondientes a las dos alas del edificio; en esta planta, estructura y envolvente se separan. El tratamiento con traba de ladrillos abierta marca en fachada los lavaderos y baños, y remata las terrazas laterales. Los antepechos de las ventanas están



SISTEMA ATEPAM 1958. PROTOTIPO DE VIVIENDA DE DOS PLANTAS POR AUTOCONSTRUCCIÓN.

revocados y pintados de blanco, y al igual que las losas, acentúan las diferentes texturas de los materiales. En este proyecto encontraremos muchos de los signos de la Modernidad, pero no aplicados en forma dogmática, sino adaptados a nuestra tecnología.

La labor de Zalba en el Instituto de la Vivienda es recordada con cariño y respeto; según el arq. Juan Carlos Viale, actual funcionario:

> *"El Instituto de la Vivienda tiene por el arq. Zalba una especial predilección, porque fue quien dictó los lineamientos básicos de una política de vivienda…(muchas de las operatorias propuestas por Zalba aun se siguen realizando). Desde el primer momento realizó una tarea esencialmente docente, preparando equipos de trabajo técnicos y asistentes sociales, basándose en la sistematización, modulación y racionalización, todos conceptos que aun no se manejaban en la mayoría de las instituciones dedicadas a la vivienda".*

Selección de obras en Tafí del Valle, 1970-1986

Finalmente, luego de jubilarse en el año 1970, Zalba retorna a Tucumán, a Tafí del Valle, instalándose en La Quebradita, en lo alto del valle, al pie de la montaña, donde construye su casa, que es la asimilación perfecta con el medio circundante y materiales del lugar: piedra, adobe, paja, caña, lo que hoy se conoce como tecnología apropiada.

Hilario había conocido Tafí del Valle en 1947; quedó prendado del lugar y en un loteo compra un terreno junto con el arquitecto italiano Cino Calcaprina, quien instala una casa prefabricada metálica traída de Italia. Allí pasan gratos momentos junto a sus familias, en las doradas épocas de la "Ciudad Universitaria".

A esta casa, la suya, de 138 m^2 de superficie, no le falta ni sobra nada; su observación de la arquitectura del lugar y las características de zona sísmica hacen que Zalba opte por el adobe, ya que este material cumple una doble función: aislante y portante. La base de piedra del lugar es la que siempre se usó en la zona, como puede observarse en las viejas construcciones de Tafí.

Block Prototipo (MOP-IVBA), 1958.
Perspectiva de un conjunto.

Zalba era un experto en clima, de modo que orientaba sus casas con absoluta precisión, previo gráfico de asoleamiento, para colocar las aberturas adecuadamente, en la cantidad suficiente y necesaria. Al profundizar en la observación de la casa vemos que responde a una modulación estricta, con vigas compuestas como estructura de techo, cañas como entablonado y chapa de acero galvanizado en la cubierta. Según el arquitecto tucumano Osvaldo Merlini, que fue su discípulo y colaborador, la casa Zalba es el paradigma de lo que debe ser la arquitectura del Valle de Tafí. Su casa de adobe responde con solvencia al sitio, si entendemos como tal al clima, suelo, materiales y tecnología.

Construye luego la casa Otto Paz y las casas Nougués, García Hamilton , Leal Lobo, estas dos últimas asociado con el arquitecto Merlíni.

Zalba se hacía amigo de sus clientes, y en estas obras de Tafí se nota el cariño que ponía al hacerlas. En 1999, en ocasión de realizar una exposición con documentación del archivo de Zalba en la Universidad de Tucumán, amigos, clientes y colaboradores se expresaron con el mismo afecto de su persona y con el mismo respeto por su profesionalismo.

Otto y María Paz fueron unos de esos "amigos-clientes", y se podría decir que juntos elaboraron esa pequeña joyita que es su casa. De nuevo estamos ante un ejemplo de adaptación al sitio, con esa sencillez característica, unida a un especial cuidado en los detalles. Piedra, mampostería revocada, techo de paja con estructura de troncos atados con tientos. Una terraza en madera, que nos habla de otras arquitecturas en madera (*"a iguales latitudes, iguales arquitecturas"*, decía Sacriste), puesta para que se pueda tomar sol en invierno, en esa *"tierra fría donde calienta mucho el sol"*. Una superficie de sólo 80 m^2, más el monturero, con esa cabriada de troncos que nos recuerda el proyecto de casas rurales de aquel Austral, de más de 30 años atrás.

Su constructor, el señor Mamani, cuenta el aprendizaje del oficio que hizo con Zalba al construir esta casa:

> *"...si no entendiste, preguntá las veces que sea necesario... él me enseñó a leer los planos, a hacer el adobe en la adobera, yo usaba la manguera y él tenía un aparato para medir los niveles... yo quiero lo rústico, lo natural de Tafí, lo que quiero es respetar la fisonomía de Tafí, nos decía..., la construcción es sencilla, pero hay que hacerla bien..., él nos enseñaba la resistencia que tenía un clavo, a trabajar con madera..., fue una persona especial que tanto defendía al cliente como al que trabajaba..."*

El cuidado en los detalles se ve en sus planos y en la realidad; esto nos habla de una cuidadosa dirección de obra.

Según Osvaldo Merlini, Zalba transmitía a sus obras la sencillez y austeridad con que vivía. Las cuatro estaciones enmarcan la belleza y respuesta al clima de esta vivienda, con más de 20 años de construida y en perfecto estado de conservación.

Paralelamente a esta actividad privada ocupa el cargo de Director de Obras Públicas de la Municipalidad de Tafí; con muy modestos recursos sabe ganarse el aprecio de la gente del lugar, proyecta un plan regulador del embalse La Angostura y deja sentadas las bases para un código ambiental.

De esta última etapa, corroborando lo que ya dijimos anteriormente, el arquitecto Merlini concluye: *"Hilario dejó una ética de trabajo y una postura frente a la arquitectura y a la vida que nos marcó a fuego a quienes seguimos haciendo su obra"* y cabe agregar que también dejó profundas huellas en todos los que tuvimos la suerte de conocerlo y de ser sus alumnos.

Para terminar, resaltaría la vigencia que, luego de transcurridos tantos años, tiene la postura de Hilario Zalba frente a la arquitectura, en un país periférico como el nuestro, donde los contrastes cada vez son mayores, exigiéndonos una respuesta honesta y coherente, y apelando a nuestra creatividad y a nuestra ética.

CASA ZALBA, 1973. CASA Y PAISAJE.

CASA PAZ, 1977. FOTO Y PAISAJE.

visiones locales

Arquitectura (s) Moderna (s). Vanguardias pictóricas y arquitectura moderna en la ciudad de Resistencia. 1930-1960

Gabriel Romero (CEHAU - UNNE)

La vanguardia local. El rol del Fogón de los Arrieros

En el proceso de "construcción" tanto física como intangible de ciudad moderna, la presencia de grupos de vanguardia tuvo un rol fundamental en el desarrollo de actividades culturales y la concreción de obras modernas entre las décadas del ´30 al ´60. El primero de estos grupos se gesta hacia 1935: "Peña los Bagres" Estaba conformado por un grupo de hombres de las artes y las letras entre los que se destacaban el Dr. Alberto Torres, el poeta y crítico de arte de el *Diario el Territorio* Garpar Benavento, los pintores Alfredo Pértile y Rafael Galindez, y los escultores Julio César Vergottini, Crisanto Dominguez y Juan de Dios Mena, reconocido por sus motivos criollos y caricaturescos constituyéndose en una especie de versión escultórica de Florencio Molina Campos.

La prensa local consideraba a este grupo como "....*los intelectuales más destacados del Chaco.... Es un grupo de hombres inquietos con algo más que aserrín y estopa en la cabeza. A ellos llegan todos los que piensan y sienten cuando pisan el suelo chaqueño. A su mesa se sientan los que tiene fe en el arte, los que creen en la belleza y los que fincan el porvenir de los pueblos en el afán de superación del espíritu humano*".[1]

Caracterizada por la informalidad, la Peña los Bagres, amplió su espectro, transformándose en 1938 en una organización más compleja que recibió el nombre de Ateneo del Chaco. De todas maneras quedó latente en muchos el deseo de recuperar aquel espíritu bohemio de "Los Bagres" y entre 1943 y 1944 Juan de Dios Mena junto a Aldo Boglietti crearon una institución que sería fundamental en la evolución cultural del Chaco y del nordeste argentino, el Fogón de los Arrieros. Boglietti había llegado con su hermano Efraín en 1937, proveniente de Rosario.

El Fogón de los Arrieros se inicia en 1943 y durante diez años va a tener su sede en la residencia de Aldo Boglietti. En 1953 el Fogón se asentará definitivamente en el inmueble de Brown 350, edificio proyectado por el arquitecto Horacio Mascheroni, convirtiéndose en un manifiesto de los postulados de la arquitectura moderna.

Conferencias sobre los temas más variados, el teatro y las letras así como actividades relacionadas con la pintura o la escultura, caracterizaron la gestión cultural que desarrolló y desarrolla hasta la actualidad el Fogón de los Arrieros. Victor Marchese, Benito Quinquela Martín, Demetrio Uchurrúa, quien hacia 1954 realizó un mural en el nuevo edificio del Fogón, tradición que continuó con la realización del mural que el rosarino Julio Vanzo realizó en la fachada del nuevo edificio, René Brusau ambos en 1955, César Fernández Navarro en 1956, Jacinto Castillo y Victor Marchese en 1958 y Raúl Monsegur en 1959.

Vale la pena destacar, entro otros acontecimientos, la realización del concurso Esso de paisajistas argentinos en junio de 1956, y entre 1956 y 1958, la visita de los artistas plásticos Rodrigo Bonome, Raquel Forner, Jacinto Castillo, Alfredo Bigatti, Octavio Fioravanti, Horacio Butler y la organización de los lunes plásticos a cargo de José Zali.

> *"Mientras el Fogón funcionó en su primer edificio, los logros en materia artística fueron de relativa importancia, alcanzando una gran trascendencia años después.*
>
> *De todas maneras, el Fogón comenzó a ser conocido en el ámbito nacional desde sus orígenes, por los visitantes que llegaban a Resistencia, los conferencistas y expositores presentados por la institución, que se convirtieron en voceros de este ´Museo del disparate´ Rincón de amigos´ o ´Museo existencialista´, entre otros calificativos que le fueron dando a lo largo de su historia. Lugar de encuentro de amigos, donde la desaprensión, la risa franca y el humor travieso rompieron la solemnidad que caracterizaban cotidianamente a muchas empresas culturales del país, más aún en un medio en embrión".* [2]

Este entorno cultural de características únicas fue el ámbito propicio donde se cultivaron las innovaciones plásticas y las renovaciones arquitectónicas que transformaron el paisaje urbano de Resistencia y le dieron su propia identidad..

Resistencia. Arte y ciudad
Arte chaqueño. Tradición, internacionalismo y vanguardia

La experiencia de las artes en la provincia del Chaco transita a partir de la década del ´30 por diversos caminos que integran el conocimiento del internacionalismo, la tradición el color local y una definida inserción en los lenguajes de la modernidad.

La fuerza del paisaje chaqueño, la tradición de las culturales indígenas (presentes hasta la actualidad y no siempre integradas al desarrollo cultural de la provincia) y la impronta europea de la inmigración, confluyeron en la formación de una sociedad con sentido de modernidad y progreso que se "construye" en una dinámica diferente a la conformación social de otras fundaciones cercanas de origen español.

Este ámbito físico y la particularidad del contexto social fue el propicio para el desarrollo de una producción artística de excelencia y particularmente de las experiencias plásticas más importantes que le dio al Chaco trascendencia nacional e internacional.

> *"En la década del `20 la vanguardia argentina gira entorno a tres ejes principales: en primer lugar la cuestión de la nacionalidad y de la herencia cultural, cuestiones planteadas en un país que estaba siendo modificado por miles de inmigrantes. En segundo lugar la necesidad de definir una relación con el arte occidental y en tercer lugar la búsqueda de los medios formales con los que trazar la línea divisoria respecto del pasado literario y de las estéticas realista y socialista del momento".*[3]

Con un considerable desfasaje temporal, esta situación se desarrolla en algunas ciudades del interior del país, fundamentalmente en las que, como se menciona anteriormente, se plantea un espíritu moderno como es el caso de la ciudad de Resistencia.

Nacionalidad, herencia cultural, persistencia de lenguajes decimonónicos como el impresionismo, y una tímida incorporación de vanguardia pictórica: cubismo, surrealismo, caracterizaron un primer período de producción artística chaqueña.

El paisaje chaqueño es reflejado desde una estética figurativa en la obra del acuarelista Rafael Galíndez. El campo, los trabajos propios del ámbito rural, el cachapé, un relato costumbrista construido desde un lenguaje vinculado al impresionismo en la obra de Alfredo Pértile. Escultores como Crisanto Domínguez y Carlos Schenone reflejan desde el magistral trabajo de la madera la herencia indígena y la fuerza de sus temperamentos. Si bien su obra transita también por lenguajes figurativos, un papel protagónico en la renovación del lenguaje plástico lo tiene René Brusau que incorpora a un paisaje plástico en plena ebullición, las novedades formales del cubismo y el abstraccionismo. La cuestión de la tradición es trabajada en los *curupíes* de Juan de Dios Mena donde sus tallas retratan, desde una mirada intencionadamente caricaturesca, a distintos personajes rurales y urbanos del Chaco. Una temática de neto corte costumbrista que se vincula, como se menciona anteriormente, estética y temáticamente a la pintura de Florencio Molina Campos.

A finales de la década del `50 la producción de los artistas plásticos se va a caracterizar por la convivencia de estéticas de diferentes extracciones. La producción local se vincula con la instalación urbana de obras de artistas de trascendencia nacional como los murales de Raúl Monsegur y Rodrigo Bonome en la Plaza 25 de Mayo, el mural de Emilio Petorutti en la corbusierana casa de gobierno o el mural de Julio Vanzo en la fachada del edificio del Fogón de los Arrieros.

Con lenguajes aproximados a la pintura metafísica y al surrealismo, cubismo, expresionismo, abstracción, neofiguración se destaca la producción de escultores, pintores y grabadores de la talla de Eddie Torre, Rodolfo Schenone, Domingo Arena, Oscar Sanchez Kelly, Fabriciano Gómez y Humberto Gómez Lollo. que caracterizan la producción artística del Chaco a inicios de los ´60.

Arquitecturas Modernas y vanguardias artísticas en Resistencia

La arquitectura moderna y las vanguardias pictóricas de Resistencia representan un momento que, más allá de la resolución formal, se vincula con la representación simbólica del tiempo y un espíritu de modernidad.

En el amplio repertorio de edificios modernos de la ciudad de Resistencia encontramos ejemplos de las diferentes tendencias que en sus lugares de origen eran irreconcialibles (ornamentación vs. pureza), art déco, racionalismo y arquitectura barco. Existen ejemplos puros o combinados de cada uno, dando resultados totalmente novedosos gracias a la desteorización de estos ejemplos fuera de sus lugares de origen.

Esta actitud de mixtura de los diferentes lenguajes ha producido ejemplos que, por recursos expresivos y por el equilibrio de su composición, revelan su vocación de instrumentos de los sueños de progreso y prosperidad de las primeras décadas de nuestros siglo.

Se podrían presentar una gran cantidad de ejemplos donde se verifique lo expuesto anteriormente. Las imágenes sintetizan conceptualmente el repertorio de un espectro programático que va desde viviendas pertenecientes a una clase media en ascenso, comerciantes prósperos, jóvenes profesionales, a construcciones que albergan nuevos programas como cinematógrafos,estaciones de radio, correo o Casa de Gobierno.

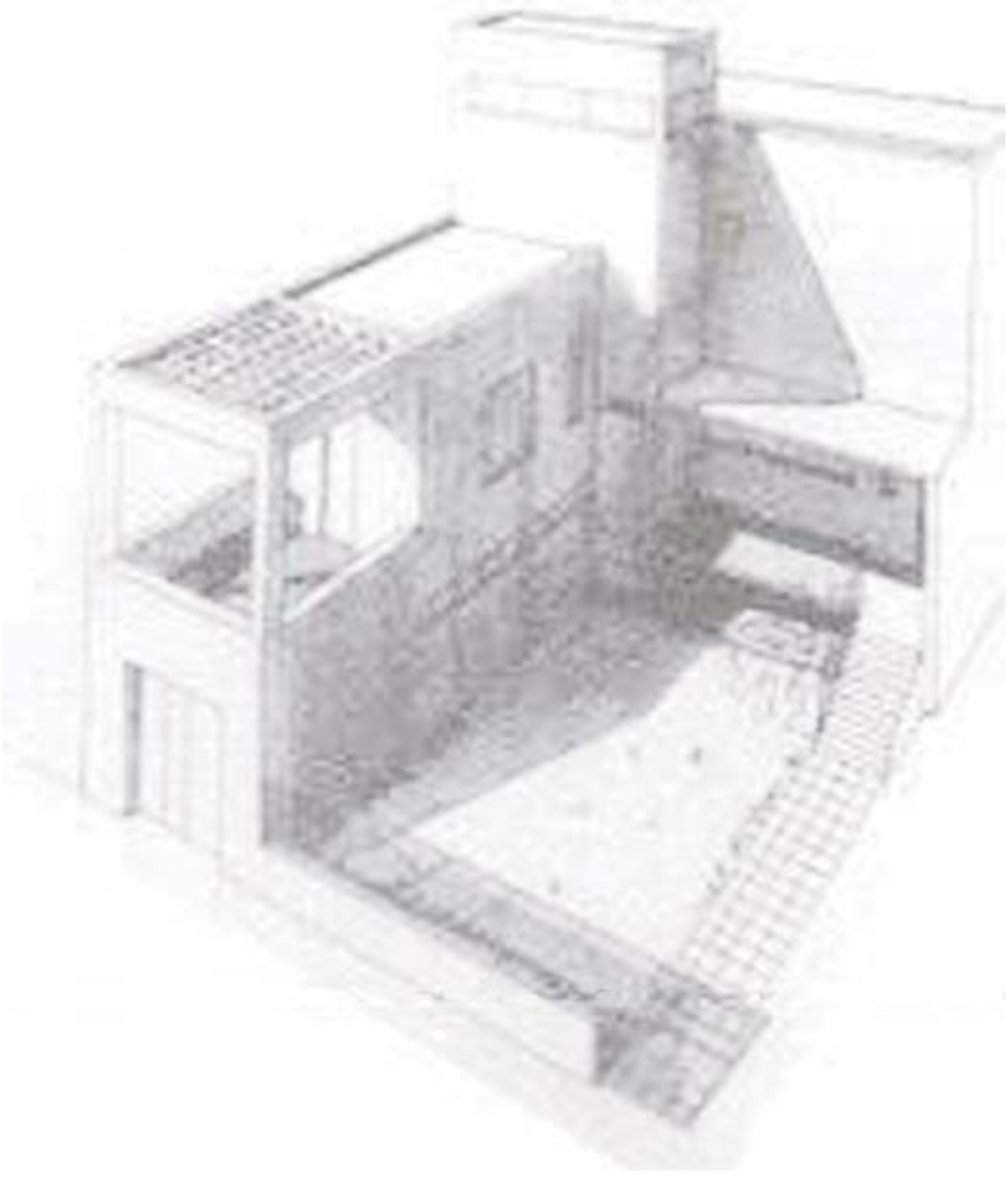
La casa Romagnoli (1935, Santos Ronconi), de rasgos cercanos al expresionismo alemán y a la obra de Mendelsohn; la innegable influencia corbusierana en la Casa de Gobierno (1954-1971) o el edificio del Fogón de los Arrieros (1952-1955) de Horacio Macheroni, donde el Ministerio de Educación de Río de Janeiro, la Unidad de Habitación de Marsella y la Ville Savoye están presentes como elocuentes referencias en sus volúmenes y fachadas, parecen anecdóticos si los tomamos de manera aislada. Estas obras representan la materialización del imaginario colectivo en torno a la modernidad, la imperiosa necesidad de inserción en un concierto internacional donde el paradigma lo constituyen las experiencias europeas y Brasilia.

1 **La Voz del Chaco,** Resistencia, 1 de diciembre de 1937. Extraído de Giordano, Mariana. **Juan de Dios Mena**. CEDODAL, 1999. pág. 28.

2 Giordano, Mariana. **Juan de Dios Mena**. CEDODAL, 1999. pág. 34.

3 Sarlo, Beatriz. “El caso Xul Solar en Argentina 1920-1994”. **Catálogo de la Exposición Art from Argentina 1920 1994**. Oxford: Museum of Modern Art. 1994. pág. 3.

visiones locales



La primera modernidad en Tucumán.

María Isabel Cusa (UNT)

El presente trabajo tiene como objetivo reconocer los primeros arquitectos modernos que se organizaron lentamente y trabajaran en la ciudad de San Miguel de Tucumán, durante los años treinta y hasta la mitad de los cuarenta. Desde mediados de la década siguiente, la arquitectura moderna mostrará un mayor avance fruto de la llegada de importantes arquitectos para trabajar como profesores en la Escuela de Arquitectura, las primeras promociones de arquitectos recibidos en la UNT y nuevos gobiernos que favorecieron importantes proyectos para la ciudad. Esto es más conocido.

La ciudad de Tucumán

La tercera década del siglo se inició con dos acontecimientos destacados. En el ámbito mundial la gran crisis económica originada en Estados Unidos que afectó a todas las economías latinoamericanas y, en el ámbito nacional, el primer golpe militar que iniciaría un largo período de gobiernos de facto en nuestro país.

Después del gobierno del general Félix Uriburu, las cuestiones políticas en Tucumán no estaban muy asentadas y el Dr. Juan L. Nougués que había llevado adelante una exitosa intendencia para la ciudad no pudo repetirlo para la gobernación. Una fuerte huelga general terminó deteniendo a la provincia y con ella terminó su gobierno. Luego de un año de intervención, siguieron los gobiernos radicales del Dr. Miguel Campero (1935-39) y el del Dr. Miguel Critto (1939-43). Campero nacionalizó la universidad y fueron años de gran movimiento cultural. Se creó la Dirección Provincial de Vialidad y, como parte de la acción oficial, se trazaron nuevos caminos (entre ellos el que lleva al cerro San Javier) y numerosos puentes. La Caja Popular de Ahorros construyó viviendas baratas a través de la Junta Permanente de Hogar Propio.

La lucha por retener sus inversiones enfrentó a británicos y norteamericanos. Los primeros eran propietarios de los ferrocarriles y la Corporación de Transportes, mientras que los segundos desarrollaron sorprendentemente el transporte automotor. Había cada vez más automóviles y los colectivos competían con los tranvías. Como gran novedad se inauguró una Estación de Servicio (1935) en la esquina de las calles Mendoza y Rivadavia; años después y dentro de un plan nacional, la sede del Automóvil Club Argentino (1940) al sur de la ciudad, en la esquina noroeste de Crisóstomo Álvarez y Jujuy. Apenas había comenzado la década, la empresa NYRBA inauguró vuelos entre la Capital y Tafí del Valle que duraron un corto tiempo pero nos dan una idea del progreso de la ciudad. La actividad aérea de intercambio, tanto de personas como de

productos, se reinició unos años después con los vuelos entre Buenos Aires y La Paz con escalas en Tucumán y Salta y por fin, a inicios de 1940, se sancionó una ley para crear un aeropuerto. La ciudad avanzaba con paso firme hacia el progreso. Se prolongaron las avenidas Mate de Luna (1936) y Aconquija (1937) que permitían llegar a las zonas de Marcos Paz y Yerba Buena, transformándose en los ejes de extensión de la planta urbana. A continuación se habilitó el camino al cerro San Javier donde se había proyectado realizar una villa veraniega y un importante hotel (Hostería, 1943). A mitad de camino se construyó la conocida "Primera Confitería"(1937) con proyecto del arquitecto Adolfo Cavagna para bailes y encuentros sociales.

El Plan Regulador para la ciudad de Tucumán encargado al arquitecto Angel Guido estaba concluido en 1938. Incluía un eje monumental uniendo el nuevo edificio de Tribunales con la Plaza Independencia que, además, pondría en valor a la Casa Histórica. También un estudio para viviendas mínimas, estudios de asoleamiento que aconsejaban recovas y un estímulo del elementos arquitectónicos asociables a la arquitectura colonial. Poco se hizo más allá de la apertura de esta Avenida Central que llevó décadas urbanizarla.

La modernización continuaría en la década siguiente ampliando el acceso a productos de la técnica que habían comenzado a transformar la vida diaria de las personas. La planta urbana ya había sobrepasado las cuatro avenidas que formaban el segundo anillo a la ciudad pero estos nuevos barrios no contaban todavía con alumbrado eléctrico, agua potable o servicio de cloacas y en gran parte mostraban un total abandono. En las calles céntricas, en cambio, desde 1930 una ordenanza prohibían las construcciones con materiales precarios y se fueron incorporando nuevas tiendas, viviendas y edificios públicos: la Caja Popular de Ahorros (1939); el edificio de Tribunales (1936); el edificio de Correos (1939); el cine Edison (1933) y algunos edificos en altura: Roselló (1935) y La Continental (1938). Los siguieron la mencionada Hostería de San Javier (1943), la Asistencia Pública Municipal (1942), el Matadero Municipal (1942), el Hipódromo (1940), más cines y nuevas escuelas (Patricias Argentinas y Bernabé Aráoz en 1942) y la Caja Popular construyó el barrio jardín a través de la Empresa Meossi en 1942.

Se organiza la profesión

Al igual que la mayoría de los Reglamentos de Construcciones, la ordenanza de 1930 disponía tres categorías de constructores: los ingenieros y arquitectos no tenían restricciones, los maestros mayores de obra diplomados por las Escuelas Industriales de la Nación con dos años de práctica efectiva podían ejecutar obras de hasta cuatro pisos altos, y los sin experiencia o diplomados en otros institutos autorizados por el Honorable Consejo Directivo que aceptaran un control de tres profesionales sólo planta baja y un piso alto. Hasta tanto se crearan, se podía acceder a través de un examen de competencia ante un tribunal conformado por el Director de Obras Públicas y dos Ingenieros municipales. Todos debían registrarse.

A raíz de la huelga de albañiles de 1930 se formó el Centro de Ingenieros y se trabajó sobre un pliego de condiciones a aprobarse entre la Sociedad de Resistencia de Obreros Albañiles y Anexos y el Centro de Constructores de Tucumán que exigía no aceptar a ningún obrero que no estuviera agremiado, salario mínimo, regular el trabajo de menores de edad, una jornada máxima de 8 horas y domingo inglés. También se exigía un porcentaje mínimo de 80% de obreros provincianos que en general no se cumplia, la mayoría de los trabajadores en obras viales eran polacos o rusos y en general eran los que más resistían la explotación laboral.

A mediados de los años cuarenta, el Centro de Ingenieros propone la reglamentación del ejercicio profesional para agrimensores, arquitectos, ingenieros y agrónomos y se forma el Consejo Profesional de Agrimensores, Ingenieros y Arquitectos de Tucumán (COPIAAT) el 23 de abril de 1946, formado por dos representantes de cada una de las profesiones (los primeros arquitectos fueron Eduardo Sacriste y Luis M. Graña) y presidido por el Director del Departamento de Obras Públicas de la Provincia: Se creó la matrícula profesional y se aprobó la Reglamentación Interna (tomando como base la del Consejo de Ingenieros de Santa Fe), el Código de Etica Profesional (siguiendo el modelo de Buenos Aires) y los aranceles profesionales. Luego de las elecciones lo integraron los arquitectos Peregrino David Medici y Amílcar Ibis Delgado. La COPIAAT, debió afrontar numerosos problemas: no todos entendieron el sentido de la nueva corporación y no había medios económicos para financiar su mantenimiento que debía sostenerse con el anticipo de cuotas de sus asociados. La Universidad no resolvía las incumbencias de los títulos otorgados y el Gobierno Provincial no se pronunciaba acerca de los reglamentos o aranceles. Las interminables reuniones desmoralizaron a los integrantes y el fracaso quedó a la vista con la falta de quórum durante casi dos años (1948-50).

El editorial de Walter Hylton Scott en *Nuestra Arquitectura* (Marzo 1932) sobre *"La industria de la construcción y la crisis"* refleja los acontecimientos en Tucumán de estos años:

> *"...conviene puntualizar alguna causas particulares que contribuyen a agravar la situación de por sí ya deplorable de los gremios que directa o indirectamente dependen de la industria constructiva (...) el estándar de la construcción deja mucho que desear (...) defectos, que tienen la forma de materiales o mano de obra inferiores, de deficiencias técnicas". " Buenos Aires ha saltado de aldea a gran ciudad en treinta o cuarenta años; ha llegado a ser la metrópoli de más de un millón y después de más de dos millones de habitantes sin que la masa del pueblo posea una cultura fija y relativamente elevada y sin contar con una tradición profesión arquitectónica que fuera una garantía siquiera relativa de eficiencia".*

Numerosos artículos en la prensa escrita dejan constancia de la difícil situación que atraviesan en estos años los gremios relacionados con la construcción, expresado a través de continuas huelgas contra los contratistas. Recién a mitad de los años cuarenta la Universidad Nacional de Tucumán tendría la primera promoción de Arquitectos, hasta entonces las obras estaban en manos de constructores o maestros de obras, en menor porcentaje, ingenieros y unos pocos arquitectos.

La primera arquitectura moderna: Viviendas unifamiliares y en altura

A pesar de la gravedad de la crisis que atravesó la provincia en los años treinta, también se verifica un importante movimiento cultural.

El diálogo entre la persistencia del academicismo, la búsqueda de las raíces americanas, y algunos *revivals,* era una de las principales características de la arquitectura de estos años. El Art Déco transformó la fachada de numerosísimas viviendas de la ciudad y alcanzó también a algunos edificios públicos como los primeros cines Majestic (1927) y Edison (1933), el Mercado del Norte (1938) y la Caja Popular de Ahorros (1939). El nuevo paisaje urbano resultó absolutamente ecléctico y, la arquitectura moderna comenzó a surgir discretamente entre el neogótico del edificio de Correos (1939) finalizado después de una larguísima y complicada ejecución, y la inauguración del gran edificio para los Tribunales de la Provincia (1938), primer premio de un Concurso Nacional cuyo segundo premio se otorgó a un proyecto moderno de Mario Roberto Alvarez y Adolfo Cavagna.

La modernidad fue un tema sólo de viviendas unifamiliares hasta principios de los años cuarenta cuando se construyeron destacados edificios como el Hipódromo (1940), el ACA (1940), el Policlínico Ferroviario (1940) y la escuela Patricias Argentinas (1942).

A todas las ciudades que les costaba abandonar el pasado arquitectónico Alberto Prebisch decía en 1930 que *"el más íntimo burgués tiene sueños versallescos y quiere construir su casa según el modelo del palacio"* y Eduardo Sacriste recordaba que, cuando recibió el encargo de la casa Gómez Omil casi a finales de los años cuarenta (1949), su propietaria le dijo "C*he, Edward, yo quiero el Partenón"*. El desconocimiento sobre la nueva arquitectura desorientaba a aquellos ignorantes en el tema, un malentendido razonable puesto que también el ámbito arquitectónico mostraba tal desconcierto. El artículo a modo de Editorial del Diario El Orden titulado *"La Ciudad de Lilliput"* (11/05/35) ilustra al respecto:

> *" Estos arquitectos son gente tornadiza. Hasta hace poco, habríamos oído decir que la nueva corriente era la de construir casas altas. Hasta se dictó alguna vez una ordenanza municipal en Tucumán, estableciendo que toda nueva edificación sobre la Plaza Independencia debía ser de dos pisos por lo menos. No se decía, es cierto, que los tales pisos debían ser pisos de verdad. Y hemos visto como en plena Plaza tenemos pisos de mentirijillas. Pero ahora, según parece, las corrientes del pensamiento arquitectónico han cambiado; la moda impone casas bajas. Y así hemos visto nuevos edificios urbanos, en pleno centro, que parecen una caja de botines abandonada. Cierto es que uno de los edificios que nos ha causado esa sensación es una zapatería. Tucumán tenía nombre ya de ciudad chata; ahora parece reducir su altura, para hacer una ciudad de liliputienses. No sabemos cuál de las tendencias arquitectónicas es la más cuerda, útil o científica, si la que tiende a clavar agujas en el cielo o la que quiere aplanar los techos con la calzada. Pero reclamamos que se pongan de acuerdo los arquitectos sobre el punto. Y que la Municipalidad de una vez por todas, reglamente las construcciones y*

proyecte, por lo menos, un plan de urbanización racional, que mejore la estética de la ciudad y evite que haya casas tan desparejas".

En los años treinta comenzó la modernidad en Tucumán. No fue una arquitectura sobresaliente. La ciudad no contaba con arquitectos dedicados a la profesión, salvo aquellos que trabajaban dentro de la tradición académica; y en un alto porcentaje las viviendas fueron realizadas por Constructores. La modernidad reunió ciertas condiciones básicas y generales: el conocimiento del Racionalismo como nueva corriente, la formación profesional ingenieril de nuestra Universidad hasta mediados de los años cuarenta, una gran cantidad de constructores que hacían arquitectura y una clientela, de clase media, que decidía construir su casa con reglas formales diferentes a lo que se conocía hasta ese momento.

Esta primera arquitectura moderna tucumana es posible identificarla en la concepción del proyecto, en la volumetría y también en la estética. El relevamiento fue realizado sobre planos catastrales municipales durante la década del treinta y mitad del cuarenta y se pudo valorar que la gran renovación arquitectónica fue a partir de los años cincuenta. En estos años se construyeron numerosas viviendas nuevas y otro importante número de casas chorizos renovaron sus fachadas (se modernizaron) reduciendo el tamaño de las aberturas e incorporaron, por ejemplo, ojos de buey, limpiaron y regularizaron los remates finales del plano de fachada y en caso de agregar una planta alta, balcones con barandillas niqueladas.

Se construyó un alto número de casas en dos plantas: la planta baja resolvía el sector social y de servicios y, en la planta alta, el sector íntimo con los dormitorios. En el sector social, la novedad radica en la directa relación entre "living-room" y comedor, contrapuesto al espacio tradicional cerrado al que la sociedad estaba acostumbrada. La planta se organiza racionalmente según la similitud de uso de ciertos locales, de esta manera se economizaron distancias a recorrer en largos pasillos resultando proyectos compactos que, a diferencia de la larga secuencia de espacios de las habituales casas chorizos, estas casas cumplían con un programa de necesidades muy elemental. En relación a esta elementaridad, Le Corbusier se refería a *la vida doméstica como una serie de funciones precisas. La serie regular de funciones organiza un fenómeno de circulación. La circulación exacta, económica, rápida, es la clave de la arquitectura contemporánea* (Le Corbusier, 1929).

Las Ordenanzas Municipales de 1930 redujeron las alturas de los locales de un mínimo de cuatro metros en los pisos bajos y tres metros mínimos en los pisos altos a una altura mínima de 2,80 metros y los segundos una altura mínima de 2,20 metros. Estas alturas guardaban relación con la distinción entre locales habitables: salas, escritorios, comedores, dormitorios y locales no habitables: la mayoría de los cuartos de servicio. En consecuencia, disminuyeron las alturas interiores entre piso y techo y las alturas mínimas sugeridas fueron muy poco superadas. Se agruparon las zonas húmedas para una optimización de uso de las cañerías (baño-cocina o baño-toilette) y un buen resultado sobre la ley de economía.

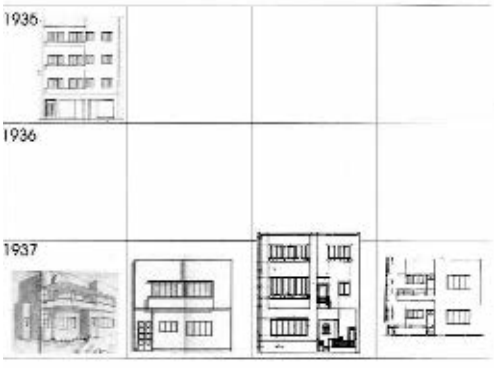
> *La vivienda "equipada"racionalmente, mediante elementos de serie fabricados por la gran industria, lleva consigo una economía considerable en gastos de realización y en gastos de construcción.* (Le Corbusier, 1929/30).

Con respecto a los materiales y técnicas constructivas, para los entrepisos se aconsejaba el uso de vigas de madera dura junto a bovedillas y materiales aislantes o vigas de hierro u hormigón armado. Para galpones o depósitos: estructura de mampostería, hierro u hormigón armado. El hormigón armado comenzaba a ocupar lentamente su inamovible lugar en la construcción. La prohibición de construir con barro o madera (1930) dentro del radio céntrico ponía en claro cuales eran las características urbanas en la década del treinta.

Las parcelas donde se construyeron las viviendas tenían aproximadamente ocho metros de ancho, dentro de los cuales: cinco metros correspondían al living-room y los tres restantes para garaje o pasillo con escalera incluida. El living-room y el comedor, como espacios estancos y cerrados, se transformaron en dos espacios continuos dentro de la casa. Esta continuidad marcaba una potencialidad de doble aprovechamiento del espacio pudiendo a través de cerramientos móviles transformarlo en dormitorio o escritorio. La popularización del automóvil provocó que algunas familias necesiten incluir, en el diseño de su casa, un garaje, aunque el relevamiento realizado indica un bajo porcentaje de casas con garaje.

Si algo caracterizará a estas viviendas unifamiliares es un diseño simple aplicado a dimensiones mínimas para cada uno de los locales de la casa. A las "funciones precisas" y la "circulación exacta", Le Corbusier agregaba, que *la estructura será estándar; los elementos de la casa, los objetos del equipamiento serán estándares, sobre una serie de modelos variados establecidos a una justa escala humana (escalera, puertas, ventanas, paneles de cristal, etc). La industria de objetos domésticos, hasta ahora limitada a los aparatos sanitarios, cocina, calefacción, se ampliará infinitamente más.*

Resultaron, en general, volúmenes cúbicos articulados a través de volúmenes curvos, que en algunos casos contenían las escaleras o marquesinas curvas, retirados de la línea municipal. Lo más frecuente era encontrar una arquitectura de fachadas planas, en las que la volumetría se perdía porque ocupaban todo el



ancho del lote. De estas fachadas el único elemento destacado era el balcón que cumplía, sin duda, una posición ornamental. Del estudio realizado, hubo distintas maneras de ubicar un balcón. Las Ordenanzas Municipales reglamentaban su ubicación a 0,60 mts de la propiedad vecina y la altura mínima de los balcones a 2, 80 metros y el ancho variable entre 1,20 y 1,50 metros según estuviera frente a una calle o avenida. Las soluciones eran variadas: podía servir a las dos habitaciones o sólo a una de ellas. La forma redondeada en uno de los extremos del balcón era la más repetida y acompañado por barandillas metálicas plateadas que cobraban un importancia similar a la que *tenían las balaustradas en la arquitectura académica* (Hitchcock y Russell, 1932). La admiración que Le Corbusier sentía por las máquinas y, particularmente, por los enormes transatlánticos dio lugar a una arquitectura con reminiscencias náuticas muy utilizada a través de elementos como ventanas con formas de ojos de buey o barandillas metálicas niqueladas que podían utilizarse como pasamanos en las escaleras o como remate final del borde de los balcones. (Ver láminas 1-6 que acompañan el trabajo)

Según consta en la información de los planos obtenidos en Catastro Municipal: los autores fueron, entre los constructores: Héctor Tesina, Guido Valperga. Valentín Venchiarutti, Pedro Toscani, Prieto Moreno, Carlos Odstricil, Agostino del Frai, Juan Galíndez, Alejandro Brunella, José Marconi, Vicente Meloni, Walter Frey, Manuel Castellote, Francisco Parrado, Víctor Mónaco, Mario Folquer; entre las empresas constructoras: Rodríguez Drago y Cía, Sollazo Hnos, César Grandi; Ings. Cs. Blas Alascio, Vicente Platas, Valentín Taddei, Robles Mendhilarzu, Máximo Puparelli, Antonio Arancibia, Antonio Rivadeneira; los maestros de obras: Vicente Chiorelo, José Fiorenza, y sólo dos arquitectos: Gualterio Carminatti y Carlos Mendioroz que se destaca de manera suficiente y necesaria.

En el año 1935, Carlos Mendióroz, proyecta y construye la casa para el Dr. Posse y, tres años después, el arquitecto Eduardo Sacriste proyecta la casa Terán, que son dos de los primeros y mejores ejemplos de la modernidad en nuestra ciudad.

Carlos Mendióroz (1908-1982), era hijo de padre salteño y de madre tucumana. Había egresado como Arquitecto de la Universidad Nacional de Buenos Aires en 1931 y supo conjugar la docencia

con su trabajo de arquitecto en la ciudad de Tucumán. Fue el primer Arquitecto que enseñó arquitectura en Ingeniería.

La enseñanza de la Arquitectura había comenzado como asignatura en 1930 dentro de la carrera de Ingeniería Civil de la Universidad Nacional de Tucumán. Un año después, fue contratado Carlos Mendióroz para hacerse cargo de las cátedras de *Elementos de Construcciones* y *Arquitectura* en reemplazo del Ing. Carlos D' Agnillo. Sin dudas, fue un buen presagio que un arquitecto enseñe Arquitectura. El nuevo Profesor, se mostró inquieto desde el principio y modificó los programas de ambas materias. Los programas locales estaban basados en los de Buenos Aires y sobre ellos Mendióroz efectuó los cambios. Como ex-alumno de la Escuela de Arquitectura de la UBA seguramente, aprovechó para realizar los cambios que mientras fue estudiante, creía que eran necesarios realizar. Eduardo Sacriste, amigo y compañero de Mendióroz opinó de él diciendo "*nuestro grupo se enteró de su existencia (el Movimiento Moderno) por Carlos Mendióroz, muy inteligente y el más versado. Él nos hizo conocer a Perret, a quien admiraba y, nos presentó a Alberto Prebisch".*

Ciertamente, su condición de único arquitecto entre tantos ingenieros dentro de la carrera de Ingeniería, no le resultó cómoda. Para Mendióroz, era urgente modificar no sólo los programas de las dos materias a su cargo, sino también el Plan de Estudios de Ingeniería, para que Arquitectura obtuviera el lugar destacado que merecía dentro del gran conjunto de la enseñanza universitaria. Entre los muchos cambios propuestos y realizados, pensaba que era una total utopía suponer que un alumno aprendería a proyectar con sólo seis horas semanales. Era básico fomentar el hábito del aprendizaje de la arquitectura desde la enseñanza. Recién habían transcurrido un par de años desde su llegada a la Universidad de Tucumán y, todas sus nuevas ideas, ya generaban cambios a favor de la futura creación de la Escuela de Arquitectura (1939). Buscó ampliar constantemente el espacio que Arquitectura tenía hasta ese momento y aún cuando sus propuestas no fueron aceptadas, como era de preverse, en un primer momento. Se alejó por casi dos años de Tucumán y, finalmente, renunció en 1938. Continuó trabajando como profesor en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires. Seguramente, fue su tesón el que incentivó la creación de la Escuela de Arquitectura en el año 1939.

La renuncia de Mendióroz en 1938 abrió el juego. En 1939, se creó por fin la Escuela de Arquitectura y se incorporaron nuevos e importantes arquitectos como los arquitectos Adolfo Cavagna de Buenos Aires y Horacio Moyano Navarro de Córdoba. Cavagna trabajaba en Obras Públicas de la Provincia y también en la actividad privada y Moyano Navarro también en contacto con obras desde lo privado. Conforme avanzaban los años cuarenta se ampliaba el cursado e iban agregándose las materias respectivas y llegaban a trabajar en la Escuela arquitectos como Eduardo Sacriste, Jorge Vivanco, Horacio Caminos, José Le Pera, Hilario Zalba, entre muchos otros.

En el corto tiempo que estuvo en Tucumán construyó un pequeño número de viviendas, destacándose la casa para el Dr. Posse en barrio norte de la ciudad y muy cerca de otro de sus proyectos la casa del Dr. Terán y dos viviendas más con negocios en la planta baja y vivienda en la planta alta. En la casa Posse, Mendióroz muestra la nueva arquitectura con su nuevo programa, funciones, materiales y formas. Proyectada a mitad de los años treinta, cuando el medio no había cambiado de las casas chorizos con fachadas eclécticas o viviendas negocios de dos plantas igualmente eclécticas. Fue resuelta en tres plantas donde se desarrollan sus diferentes funciones: en planta baja, la zona de servicios; en la planta principal los locales para la vida social de la familia y una tercera planta con dormitorios. Sobre un esquema básico de Petit-Hotel reconoce la diferencia de un diseño racionalista en tanto al funcionalismo, dimensiones de los locales, volúmenes puros intersectados con total ausencia de ornamentación. Barandillas metálicas, ojo de buey, ventanas continuas, cerramientos metálicos con reminiscencias náuticas en general, son los elementos ornamentales de la casa. La posición retirada con respecto a la línea municipal con un pequeño jardín delantero favorece su perspectiva desde la calle.

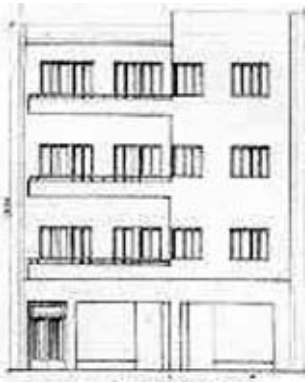
Hacia 1938, aproximadamente, el arquitecto Eduardo Sacriste, recién egresado como Arquitecto y para un querido amigo, diseñó la casa para el Dr. Juan B. Terán, fundador de la Universidad de Tucumán. Esta vivienda fue resuelta también en tres plantas: sociales, dormitorios y servicio. Aun hoy marca un quiebre con respecto a la arquitectura tradicional de la ciudad de entonces. Su ubicación entre medianeras, muy blanca, tres pisos,

Casa del Dr. Juan B. Terán, 1938.

retirada con respecto a la línea municipal, la hicieron y la hacen todavía diferente, aunque Sacriste criticó siempre su escaso conocimiento del clima para el diseño. Un juego volumétrico de volúmenes puros y las aberturas de madera le otorgan ritmo a la fachada. El ladrillo visto bolseado con junta enrasada pintado de color blanco, provoca un efecto a la distancia que aparenta ser una superficie lisa.

Sacriste, adoptaría a Tucumán como lugar para vivir desde 1944, cuando vino a trabajar en Obras Públicas de la Provincia y como profesor en la Escuela de Arquitectura. Es enorme su amplio aporte a la docencia, sus escritos que han quedado como legado sobre su pensamiento con respecto a la vida y a la arquitectura a través de su vastísima obra en nuestra provincia.

Las viviendas de renta en altura, agregaron novedad a la ciudad en la segunda mitad de los años treinta. El primer proyecto fue la Casa Roselló de tres pisos y planta baja con dos locales comerciales sobre la calle, ubicada en la zona bancaria y actualmente en su mayoría son oficinas. Fue diseñada y construida por dos constructores italianos que llegaron a la ciudad con gran pompa luego de hacer mucha obra en Italia, según publicitaban en amplias páginas del diario El Orden. La fachada con netas características racionalistas: balcones con barandillas metálicas, superficies lisas, revocadas y de color blanco. Los cerramientos son estándares e incorpora, aún cuando las Ordenanzas Municipales no lo exigen para tres plantas, dos ascensores más escaleras. El acceso a los departamentos se realiza a través de un pasillo longitudinal apoyado sobre una de las medianeras y forma tres bloques de departamentos separados por dos patios de aire y luz.



IZQ. CASA PARA EL DR. POSSE, 1935.

DER. CASA ROSELÓ, 1935.

Pocos años después, en 1937, comenzaron los trabajos de la empresa de Seguros Generales La Continental que construyó en nuestra ciudad (1938/39) el primer edificio de renta en altura, sobre una de las principales esquinas de la Plaza Independencia. El proyecto era del arquitecto porteño Raúl Togneri y el arquitecto cordobés Jaime Roca fue el encargado de la construcción. El nuevo edificio contaba con siete plantas de departamentos para la renta, locales comerciales y oficinas. Representaba a la nueva arquitectura moderna y era también un símbolo de progreso. El programa contaba con una enorme cantidad de avances relacionados con el concepto de confort: calefacción y agua caliente central, filtro central, secadero eléctrico, heladeras y cocinas eléctricas, incinerador de residuos, roperos en las habitaciones, mosquiteros y celosías americanas regulables. La fachada combina el revoque pintado de color blanco con ladrillo visto, ambos materiales colocados en franjas verticales intercaladas.

Edificio Seguros Generales La Continental.

visiones locales

El "Barrio y Hotel Alfar" y la corona moderna en Mar del Plata

René Longoni (UNLP) y Elba Pologna (UNMdP)
M. Bevilacqua, L. Almozni, V. Galcerán colaboradores (UI 10/IDEHAB) [1]

Mar del Plata y la "modernidad"

La introducción de la modernidad tuvo manifestaciones claras desde los años 20 en los principales centros urbanos del país. Una visión amplia que trascienda a la épica del llamado Movimiento Moderno, reconocerá la existencia de obras y textos que, desde distintas expresiones, enfrentaron al hegemónico academicismo.

Sin embargo en Mar del Plata sucedió otro fenómeno. La ciudad permaneció indiferente, sino refractaria, a los avatares de la modernización arquitectónica, continuando fiel a su tradición pintoresquista, la que impregnó rotundamente el paisaje construido.

La masividad del turismo y la especulación inmobiliaria desatada a partir de la ley de propiedad horizontal de 1948, modificarán drásticamente el *townscape* marplatense, extendiendo y densificando su perfil. En esta explosión edilicia se puede observar una escasa producción de obras modernas; un ralo inventario que exhibe algunos ejemplos valiosos reconocidos en la historiografía nacional e internacional.[2]

Una segunda e inmediata observación es la aceptación social del gesto conservador. Resulta notable el cambio de sintonía que se operaba en nuestras revistas de arquitectura o en los suplementos culturales de los principales diarios porteños al referirse a la producción marplatense, a la que dedicaron espacio en forma permanente, especialmente a partir de 1935.[3] Cuando la línea editorial habitual era la publicación casi predominante de una arquitectura cada vez más austera, una creciente permeabilidad a la producción europea y norteamericana o la amplia difusión del mensaje de los heraldos de las "buenas nuevas", contrastaba la difusión del *chalet marplatense*, una obra que representaba a las apetencias de nuestra oligarquía en malla de baño y las expectativas de la siempre despistada clase media (proyectos de los arquitectos locales Alula Baldassarini, Alberto Córsico Piccolini, Auro Tiribelli, Gabriel Barroso y José Coll; o Alejandro Bustillo, Héctor Morixe, Rodríguez Etcheto, Becú-Beccar Varela, etc. entre otros proyectistas radicados en Buenos Aires).[4]

La aristocrática escritora Victoria Ocampo es un buen ejemplo de esta actitud: una casa racionalista en Buenos Aires y un *cottage* de madera en Mar del Plata. El mismo Estado, embarcado en la transformación de la villa balnearia en un centro de turismo popular, de la Biarritz argentina a la "perla del Atlántico", resumió su embate modernizador en el Plan Trienal de Obras Públicas (1937-40). Pavimentó el acceso vehicular desde Buenos Aires por la nueva ruta N° 2, prolongó la accesibilidad a la costa por casi 40

kilómetros hasta Miramar, además de construir aeródromo, puerto, playas y dos importantes urbanizaciones: las ramblas Bristol y Playa Grande, pero al momento de perfilar la nueva "corona de la ciudad", elige al dúctil Alejandro Bustillo.[5]

Estas acciones oficiales tuvieron continuidad y énfasis con la llegada del peronismo al poder (1946-1955), el que priorizó las políticas sociales, entre ellas el acceso al turismo de los sectores más postergados. En el nuevo camino a Miramar, en la desembocadura del arroyo Chapadmalal, la Fundación Eva Perón construyó en 1948 un mega centro turístico en tono *pintoresco* e interés arquitectónico.

Sobre la arquitectura local, y en especial sobre el chalet marplatense, existe una apreciable bibliografía.[6] Esta tipología ejerció una indudable fascinación en muchos de los integrantes del *parnaso* moderno nacional que, al pasar por Mar del Plata, dejaron su personal interpretación del mismo. Desde aquel "pecado de juventud" del todavía estudiante Amancio Williams, pasando por el buen oficio de Mario Roberto Álvarez y el SEPRA, hasta un estrafalario ensayo de Francisco Salamone, existen suficientes ejemplos que confirman esta seducción ejercida por el chalet. Aún el pionero Alejandro Virasoro, a quien se le deben un buen número de obras art déco construidas entre los años 20/40, no se sustrajo del influjo del chalet y su propia casa frente al mar, realizada en 1950 resultó una creativa variante.[7] No menos sugestivos resultan los estudios sobre el chalet costero que realizó Ermete de Lorenzi circa 1935.[8] De los varios ejemplos que pueden citarse, es muy significativo lo ocurrido con la casa Daneri en Chapadmalal de Antonio Bonet e Hilario Zalba, con un primer proyecto con bóvedas (más Bonet que Zalba) rechazado por los propietarios, para concluir construyendo una bella y original recreación del chalet, en piedra y tejas (más Zalba que Bonet).

En este marco específico se construyeron los *chalet* y Hotel del Barrio Alfar. A nuestro entender, constituyen un solitario ejemplo de otra forma de ser moderno, sin relaciones aparentes con las usinas de los países centrales ni con sus sucursales porteñas. Omitido, desde luego en la historiografía oficial, el Alfar presenta diversas facetas que convergen en la idea de una modernidad nacional, en contraposición a los internacionalismos predominantes.

Publicidad Hotel Alfar.

Orígenes del Barrio Faro Punta Mogotes o "Alfar"

Esta urbanización está ubicada sobre la prolongación de la Ruta N° 11, el camino parque que une Mar del Plata y Miramar, inmediatamente al sur de Punta Mogotes y originalmente se denominó Faro Punta Mogotes, al igual que la Sociedad propietaria, representada por su principal accionista, el abogado Narciso Machinandiarena.[9]

A fines de 1950, ya estaban construidos varias decenas de *chalet* y un hotel casino, proyectados por el arquitecto Carlos Navratil, a excepción del *chalet* perteneciente al mismo Machinandiarena y su esposa, obra del Estudio Borgato-Marquart-Puerta y Thomas.[10]

Carlos Navratil (1910 - 1972) egresó de la UNL en 1937, Premio Mitre en Arquitectura de ese año, para de inmediato sobresalir en salones locales y nacionales.[11] Trabajó para la administración provincial, primero en la Dirección de Construcciones Escolares con quien luego fuera su socio, Salvador Bertuzzi, y luego, junto a Wladimiro Acosta en el Plan de Sanidad para Santa Fe en 1938/39, reemplazando a Acosta en su cargo de la Dirección Sanitaria, cuando éste se alejó.[12] En 1940 ganó una mención en el concurso Monumento a la Bandera y también por concurso, construyó los Tribunales provinciales. Alternó su residencia profesional entre Rosario y Santa Fe, donde realizó numerosas obras. César Carli le reconoce relevancia moderna a dos edificios santafecinos: el ministerio de Agricultura y la casa Pocoví.[13] En Rosario, desarrolló un tipo de casa urbana muy personal. A pesar de estos antecedentes, ni él ni su obra tuvieron una difusión acorde.

Al contrario, Borgato-Marquart-Puerta y Thomas, egresados UNL en 1943, son más conocidos. En 1945 proyectaron el cine Radar considerado un hito del MM local.[14] En 1947 Borgato participó de la experiencia de la Universidad de Tucumán regresando en 1952 a Rosario, donde ejerció la docencia hasta el final de su vida. Esta coincidencia hace relativa su participación efectiva en el Alfar.

Un rasgo común entre estos jóvenes rosarinos es haber sido alumnos dilectos de Ermete de Lorenzi, un notable arquitecto y maestro, felizmente rescatado por la crítica.[15] ¿Porqué buena razón Machinandiarena produjo este desembarco rosarino en playas marplatenses, teniendo opciones más simples como contratar a profesionales locales o porteños?

IZQ. PLANIMETRIA BARRIO ALFAR.

DER. C. NAVRATIL, CHALET.

Dos experiencias míticas en la cultura "nacional", en estricto sentido "jauretchiano", pueden orientarnos.

Entre 1942/46, Machinandiarena reunió en la cooperativa *Artistas Argentinos Asociados* a uno de los equipos más formidables del cine argentino, creadores de numerosos éxitos tales como *La Guerra Gaucha* o *La pampa bárbara*.

La asociación entre AAA (los actores Muiño, Alippi, Petrone y Magaña, el director Demare, el productor Faustín, los guionistas Manzi y Petit de Murat) con los Estudios San Miguel (galerías, equipos, técnicos y capital) permitió hacer realidad los sueños de la bohemia del café *El Ateneo*, de hacer cine genuinamente nacional, uniendo calidad y éxito. Un clásico del cine nacional, *La guerra gaucha*, basada en cuentos de Leopoldo Lugones, tuvo en el año de su estreno, 1942, más espectadores que la famosa superproducción norteamericana *Lo que el viento se llevó*.

En los Estudios San Miguel, una de las productoras más importantes y modernas de nuestro cine en su época dorada, Narciso Machinandiarena recogió un vasto conocimiento sobre la industria que aplicó luego en la experiencia con AAA, en la etapa 1942-46, luego en una efímera productora propia, la *Alfar* (1946-48) y mucho después, en su gestión al frente del Instituto de Cinematografía (1956-57).[16]

No menos importante fue la también cooperativa, la Sociedad Argentina Editora, que publicó el semanario *Qué!* en su primera etapa (1946-47), imponiendo una dinámica periodística que fue hito en la historia del periodismo gráfico nacional, si bien la idea original se inspira en la norteamericana revista *Time*, adaptada al gusto local.

La dirección de *Qué!* la ejercieron Baltazar Jaramillo, Rogelio Frigerio, Bernardo Verbistky y Dardo Cúneo, acompañados por un sólido equipo que integraron, entre otros Eduardo Aragón, Eduardo Calamaro, Marcos Diskin, Manuel Gurrea, Vicente Fatone, Domingo de Núbila, Marcos Merchensky, Julio Payró, Mariano Perla y Ernesto Sábato. Lo que Frondizi calificó como "*alarde del periodismo moderno*" duró 57 semanas y en algunos números, se llegó a un tiraje de 200 mil ejemplares.

Nacida a casi días de la ascensión del primer gobierno peronista, *Qué!* se inclinó por "*informar sin tomar partido, ni a favor ni en contra de nada ni de nadie*". Esta declaración de objetividad y neutralidad política en una sociedad polarizada ("Braden o Perón"), no impidió que le trascendieran ciertas simpatías por la intransigencia radical, por los funcionarios del gobierno que provenían de FORJA: Jauretche, López France y Maya, por el gobernador Mercante o el Ministro de Economía, Miguel Miranda. Organizada en 30 secciones que barrían desde el complicado panorama internacional de posguerra hasta la hípica porteña, pasando por la política y cultura argentina y latinoamericana. El petróleo, el acero y el transporte, temas tan caros al futuro desarrollismo, ocupaban un espacio tan importante como el dedicado a la cultura, de la culta a la popular. Sin embargo, algunos artículos irritantes sobre el Gobierno, Perón y/o Evita, produjeron el cierre o el boicot a la revista.[17]

Machinandiarena fue el gran organizador -y seguramente el respaldo económico- de estas empresas, a las que se asociaron un buen número de profesionales e intelectuales, los que habían estrechado relaciones personales y políticas durante su militancia estudiantil. De clase media acomodada, universitarios, cosmopolitas, bohemios y ex activistas de la izquierda ortodoxa, coincidían en criticar la cosmovisión europeísta de sus dirigentes locales. A partir de 1945 comenzaron a perfilar un proyecto político propio en base al "conocimiento científico de la realidad".[18]

Si bien los diferenciaban sus orígenes y algunas de sus prácticas políticas, la relación con FORJA -al menos con Jauretche y Scalabrini Ortiz- fue amistosa y por momentos, confluyente.[19]

Estas referencias previas nos hacen suponer que el Barrio Alfar fue algo más que un negocio inmobiliario, de los muchos que se hicieron con la bonanza económica de pos guerra y acceso al turismo de amplias franjas de la sociedad. En los 33 Km. del camino-parque, inaugurado por Fresco en 1940, aparecieron una docena de loteos sólo en 1948. Competitivos, los vendedores ofrecían amplia financiación y mejoras en la infraestructura y equipamiento urbano. En la vecina "Playa Serena" se construyó el "Ariston", un atractivo parador utilizado luego como emblema publicitario.

Machinandiarena y sus amigos redoblaron la apuesta, ofreciendo al mercado una propuesta innovadora y apropiada como lo anunciaban en el diario La Nación:

> *"se han tenido en cuenta las concepciones más modernas logradas en la materia en los Estados Unidos de Norteamérica y en Italia"*

Un hotel-casino era, desde Las Vegas en adelante, un escenario casi indispensable del ceremonial turístico. Así ocurría en toda la costa uruguaya y en Belho Horizonte, el entonces gobernador Kubistchek (1943) incluyó un casino en la nueva urbanización de Pampulha. El mismo hotel Provincial de Mar del Plata, aún en construcción, tenía sus propias salas de entretenimientos. Pero en nuestro caso, existió una cerrada oposición a su habilitación. Desde la Asociación de Propietarios de Hoteles se ejerció presión para que el gobierno no autorizara la concesión, campaña de la que se hizo eco el diario *La Prensa,* coincidiendo con la posición sobre el monopolio estatal del juego que sostenían muchos funcionarios.

La construcción del Barrio y Hotel Alfar

La urbanización del barrio no guarda sorpresas y más bien su trazado continúa -aunque espejado- a su lindero norte, esta vez con tres diagonales paralelas. Algunos sectores de las 180 manzanas rectangulares y otras triangulares, en que se subdividió la fracción, tras desagotar la barra del arroyo, fueron a remate público en tres oportunidades, entre 1948-49.[20]

También se subastaron los *chalet*, ubicados de uno a tres por manzana. Los 70 a 100 *chalet* que se construyeron -los datos difieren- cubren una amplia gama de tamaño, forma y materialización, siempre exentos y sin cercos divisorios, expresando una idea -seguramente programática- de diversidad, lejana de las tesis de repetitividad en boga *("lograr un carácter personal que huya de la standarización"* proponía el maestro De Lorenzi).

Desde el modesto "dos ambientes" hasta las amplias residencias, si bien *chalet,* se parecen muy poco al típico marplatense. El desafío de responder profesionalmente a tan importante cantidad de proyectos en un plazo exiguo, lo resolvió Navratil mediante la combinatoria de componentes espaciales, formales y tecnológicas. Esta circunstancia facilita la identificación de sus proyectos de los muchos que se construyeron posteriormente, una suerte de firma que los distingue: los pórticos en arco, los tanques de agua, la unión entre distintos materiales. Tienen cierto aire expresionista y son esencialmente modernos.

Existen vasos comunicantes entre los *chalet* del Alfar y las experiencias de Ermete de Lorenzi con la arquitectura "rústica", cuando en 1935 realizó la serie "pequeños chalet para Mar del Plata", *"con pequeñas variaciones en las plantas, para obtener un ábaco de soluciones que aseguran la apariencia de una variedad"*.[21]

El *chalet* de los Machinandiarena posee otra impronta. En una manzana triangular, recostado sobre la esquina recta, presenta una rica volumetría, producto de los quiebres resultantes de una planta con tres patas. Bien implantado y mal orientado, formalmente se aproxima al imaginario hollywoodense, con acentos wrightianos.

El hotel Alfar, de 130 departamentos, se inauguró -sin casino- el 30 de diciembre de 1950 y a fines de 1951, fue puesto en venta en propiedad horizontal, convirtiéndose en el primer *appart hotel* del país.[22]

El Instituto Inversor de la Provincia financió las obras. Creado por ley en 1948, esta novel institución administraba los recursos provenientes de las cajas de jubilación provinciales recientemente creadas. Presidida por el presidente del Banco Provincia, que era el mismo Arturo Jauretche, su objetivo era apoyar proyectos de desarrollo, incluidas las inversiones en turismo.[23]

La Compañía de Construcciones Civiles, la CCC de los hermanos Aragón, con otras dos empresas subsidiarias, Indarco SRL y de Mendiguren, Betrosse y Cía., realizaron las construcciones. El mobiliario fue provisto por las conocidas Nordiska Kompaniet y Comte, completándose la decoración con pinturas originales de 36 artistas argentinos contemporáneos.[24] En el Comedor se ubicó un relieve perteneciente al escultor Falcini y un fresco de Juan Carlos Castagnino.

Habilitadas y puestas en funcionamiento las obras, el hotel y los chalet, se conformó una cooperativa de propietarios, la Coopefaro, para realizar, hasta hoy, el mantenimiento del barrio. El medanal de los años cincuenta es ahora una reserva forestal protegida.

Aún hoy, a más de 50 años de construido, el hotel Alfar, con sus siete pisos se yergue airoso sobre el paisaje de médanos fijados por una generosa vegetación. Ubicado en una manzana triangular en la diagonal Central,

el edificio es una placa de seis pisos que contiene a la recepción, el comedor, cuatro plantas tipo de dormitorios, para rematar con la "sala de entretenimientos" en la terraza. No tiene subsuelos.

Un basamento hueco, con un patio-jardín interior, de dos niveles que contienen a los servicios del hotel y habitaciones para el personal, reconstruye el volumen de la manzana. Basamento y placa están interrelacionados, formal y funcionalmente, sin las transiciones que recomendaba el *internacional style*, adoptando en cada esquina, una solución particular: aquí un vacío, allá un lleno, alto, bajo, recto o curvo...

Originalmente, una calle pasante oficiaba de acceso directo a las habitaciones o al casino, sin pasar por un *hall*, pero posteriormente, la dureza del clima obligó a cerrarlo.

La piedra Mar del Plata, el revoque símil piedra, vítrea, aluminio, madera, tejas y cobre fueron los materiales utilizados, de buen comportamiento frente a la agresión del ambiente. Justamente es en el encuentro entre los distintos materiales, en la unión de colores y texturas, donde Navratil cobra su mayor estatura como diseñador, obteniendo detalles de calidad e inventiva sobresalientes.

Si en los chalet del Alfar se perciben algunas propuestas del maestro De Lorenzi; en el hotel esta relación es mucho más franca y directa: algunas referencias pueden encontrarse en obras como el viejo Sanatorio Británico, el sector sobre la calle Rioja del edificio Gilardoni o en la misma torre de La Comercial de Rosario. Pero las notables similitudes entre el Alfar y la ampliación del Británico (1953) que realizara Carlos Rébora, otro Premio Mitre de los siete seguidos que obtuviera la UNL entre 1932 y 1939, nos indicaría que por esos años, hubo una escuela de arquitectura moderna, no colonial diría Jauretche, poseedora de teorías y maestros.

He aquí el punto de encuentro -querer ser modernos y nacionales- entre el grupo Alfar o *Qué!* y los jóvenes arquitectos de la "escuela" de De Lorenzi.

Años después, Machinandiarena y sus amigos integraron el Frente Nacional que llevó a Frondizi al Gobierno (1958-62), tras lograr el guiño de Perón en el exilio. En la campaña electoral, la revista *Qué!,* en su segunda etapa y bajo la dirección de Delia Machinandiarena y Rogelio Frigerio, fue un instrumento relevante de difusión programática. Ocupando luego del ascenso al Gobierno, algunas áreas del Estado, intentaron llevar a la práctica un mayor y polémico proyecto: el desarrollo del país que venían pensando desde 1945.

1 Nuestro reconocimiento a Eduardo Calamaro, Alvaro Machinandiarena, José M Jaramillo y Luis Stark por ayudarnos a reconstruir la historia del grupo **Qué!** y a los arquitectos A. M. Rigotti, C. Benetti Aprosio, C. Carli, A. Archipenko, R. Molina, N. Adagio y C. Muller, por sus diversos aportes al conocimiento de sus colegas santafecinos.

2 Una "*corona moderna*" construida entre la acción del Estado (Playa Grande, Dirección de Arquitectura, 1937; el Correo Argentino, de la Secretaría de Comunicaciones, 1950), las corporaciones (Estación ACA, del ingeniero A. U. Vilar, 1940; el edificio para la Ford "Stantien", de J. de la María Prince y la acción privada (Casa del Puente de Amancio Williams en 1943, el hotel Hurlinghan, de H. Miglierini, 1937; la Confitería Ariston, de Marcel Breuer, Catalano y Coire,1947; algunas casas de renta (Luro e Independencia), los cines Ambassador, Ocean Rex y Atlantic; viviendas experimentales de Alejandro Virasoro y a finales de los cincuenta, la llegada de Antonio Bonet dejó el Terraza Palace (1959), la galería Rivadavia (1959) y otros interesantes edificios de galería comercial y vivienda en propiedad horizontal con erráticas posturas ante la ciudad).

3 Nos referimos a la **Revista de Arquitectura**, **Nuestra Arquitectura** y **El Arquitecto**, a los suplementos dominicales de los diarios **La Nación** y **La Prensa**, a las revistas **El Hogar**, **Mundo Argentino**, etc.

4 Marinetti (1926), Steinhoff (1929), L.C. (1929); Hegemann (1931); Sartoris (1935); Perret (1936) y en años posteriores: Neutra, Pier Luigi Nervi, Zevi, etc.

5 Como corona de la ciudad (Die Stadtkrone, 1919), Bruno Taut aludia los edificios que aspiran a construir en un sentido más elevado, que resumen el "*espíritu de la época*", al que todos dirigen su mirada y orienta la voluntad constructiva. Bruno Taut, **Escritos expresionistas**, El Croquis Editorial. 1997.

6 R. Cova y otros, Domingo Barilaro, J. Sáez, Fernando Cacopardo entre otros autores.

7 R. Longoni y E. Pologna. "La Modernidad apropiada. Virasoro en Mar del Plata en 1950", **Revista "47 al fondo" N° 5,** La Plata.

8 Noemí Adagio. Voz "Ermete de Lorenzi" **Diccionario de Arquitectura en la Argentina**. Vol III.

9 En 1947 la Sociedad adquirió a la Sucesión Jacinto Peralta Ramos esta fracción de 218 has, que incluía al arroyo Corrientes. Existía una pequeña barra que fue desagotada, ganando unas 90 ha.

10 Narciso era hijo de Silvestre y sobrino de Miguel Machinandiarena, conocidos empresarios del ocio: concesionarios de casinos y balnearios y propietarios de la Cinematográfica San Miguel. Su mujer, Blanca Stábile, era historiadora del arte y colaboradora permanente de Jorge Romero Brest en **Ver y Estimar**. Su hermana María Teresa estaba casada con Armando Bó, exitoso actor, director y productor de cine. La hermana menor, Delia, fue la esposa de Baltazar Jaramillo (1915-1951), destacado dirigente universitario de izquierda (FJC), abogado, socio y amigo de Narciso.

11 Premio Rotary en el Primer Salón de Arquitectura local y Primer Premio en el Segundo Salón Nacional de Arquitectura 1937. El segundo premio correspondió al SEPRA.

12 En dos años se construyó un Hospital Psiquiátrico en Santa Fe, una Colonia de Alienados en Oliveros y 58 Estaciones Sanitarias Rurales. Posteriormente, Navratil realizó la ampliación de Oliveros.

13 César Carli, **Los constructores de la ciudad**, publicado por el Centro de Estudiantes de la UNL, sin fecha.

14 En **Revistas A&P 11/12** y **[041] N° 3** 1999.

15 Ver E. Yaqüinto y E. Sproviero "Ermete De Lorenzi. Cinco Obras en la Configuración Urbana de Rosario" **A&P 11/12**; Noemí Adagio "Ermete De Lorenzi" en el **Diccionario de Arquitectura, Urbanismo y Hábitat**, editores Liernur Aliata, mímeo y Ana María Rigotti (ed.) "Ermete De Lorenzi. Ideas, lecturas, obras, inventos" UNR Editora 2003. En 1947/48, De Lorenzi organizó y dirigió la primera Facultad de Arquitectura de la UBA, de la cual su socio Otaola, era el Rector.

16 Domingo Di Núbila, **Historia del Cine Argentino Vol 1**; AA. VV. **Reportaje al Cine Argentino. Los pioneros del sonoro**; Claudio España (ed.), **Cine Argentino (1933- 1956) Industria y Clasicismo**.

17 Si bien J. M. Jaramillo sostiene el secuestro y clausura de la revista, E. Calamaro prefiere la tesis de un boicot sindical que le impidió la continuidad. La segunda etapa de **Qué**, bajo la dirección de Delia Machinandiarena y la conducción de Frigerio, estuvo vinculada a la campaña presidencial de Frondizi y su gobierno, luego de 1958.

18 El grupo de los Machinandiarena, Frigerio, Jaramillo, Calamaro, Aragón, etc. fue la semilla del luego Partido político MID (Movimiento de Integración y Desarrollo). Sensibles a los hechos nacionales e internacionales, sus análisis se basaban en la estadística. Según Calamaro, los "textos de cabecera" eran los trabajos de Alejandro Bunge, de Bernardo Canal Feijoo y de un grupo de estudio rosarino liderado por los ingenieros Cristiá y Ottado. En 1947, apareció, editado por El Ateneo: **Somos una Nación? Geografía Económica-Social Argentina**, primer documento doctrinario del grupo.

19 Tanto Jauretche como Scalabrini tenían una sección permanente en **Qué!,** y el mismo Scalabrini reemplazó a Frigerio en la Dirección cuando éste formo parte del gobierno frondizista.

20 Los remates fueron realizados por la conocida firma "A. C. Taquini y Cía.". El primero se hizo el 14 de febrero de 1948 en el Estadio Bristol de Mar del Plata, tras una importante campaña gráfica y cinematográfica. El segundo y tercer remate se realizaron en Buenos Aires.

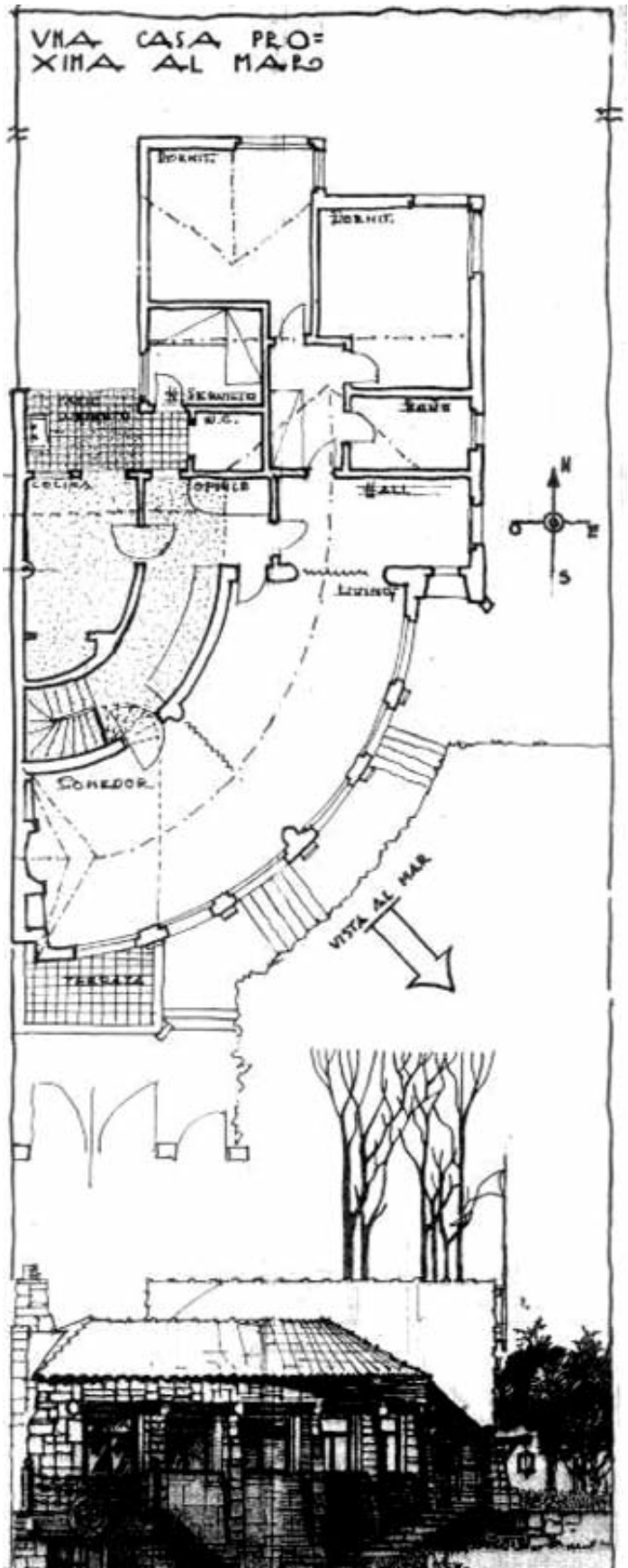
21 En Noemí Adagio op. cit. pp. 196.

22 Un accidente aeronáutico ocurrido en Camet, donde perdieron la vida los dos ingenieros vascos, Bruno de Mendiguren y Juan Salinas, a cargo de la obra, hizo que la fiesta inaugural se postergara al 5 de enero, con la participación de Jean Sablón, un *chansonnier* de moda, con el sostén de Guy Montana y el inolvidable quinteto de Oscar Alemán.

23 La operación financiera consistió en la venta por cinco millones de pesos de una bolsa de compromisos (cuotas) de ocho millones a 10 años.

24 Seguramente a instancias de Blanca Stábile, se adquirió "*lo más valioso de la pintura argentina de hoy*": Pettoruti, Basaldúa, Soldi, Gómez Cornet, Policastro, Del Prette, Daneri, Berni, Battle Planas y Norah Borges entre otros.

arquitectura moderna es arquitectura de vivienda



La vivienda especulativa en la obra de Ermete De Lorenzi (1930-1945)

Jimena Cutruneo (FDDL)

Especulación hacedora de casas

En el estudio de las viviendas modernas, la historiografía las ha dividido según sus cualidades tipológicas, formales, o de acuerdo al nivel económico de sus destinatarios. Aquí proponemos enmarcar la problemática aludiendo a su condición de producto para el mercado, más allá del sector social, el tipo o lenguaje adoptado. Incorporaremos a un debate, que durante años sólo comprendió el estudio de edificios y casas de renta, otras modalidades como el chalet y prototipos a ser construidos en lotes individuales de alto valor especulativo. Encargadas por la iniciativa privada, fueron motivadas por las mismas búsquedas especulativas y planteadas desde la misma lógica proyectual, aunque con particularidades de acuerdo a cada circunstancia.

Entre los años 1930 y 1945 De Lorenzi lleva adelante más de cincuenta proyectos de viviendas encargadas con fines lucrativos. Dentro de ellos puede distinguirse una amplia gama de variantes: desde pequeños condominios en pasillos, hasta proyectos de *cités*; desde viviendas para sectores medios, hasta casas para sectores más acomodados; desde unidades habitacionales para el alquiler, hasta viviendas individuales conformando conjuntos para la venta. Para entender su postura ante estas viviendas creemos indispensable establecer un cruce entre su labor proyectual y su producción teórica, ya que es este cruce el que lo define como un moderno en todo su sentido, un arquitecto que no actúa a caballo del entorno que lo circunda desde una postura cómoda, sino que intenta plantar ideas y toma partido de manera comprometida.

El tema de la vivienda ha ocupado ya desde los tiempos de Vitruvio un sitio privilegiado en las investigaciones y búsquedas de los arquitectos. Pero es en el siglo XIX, con las *utopías urbanas* y las propuestas modélicas para el proletariado, cuando comienzan a aparecer los temas de la homologación tipológica y estandarización de componentes constructivos que luego pasarán a ser cuestiones centrales en las estrategias disciplinares de intervención pública residencial.

Ya Engels en 1872[2] demostró los límites y la cruda condición lucrativa de la producción en serie de viviendas individuales y colectivas promovidas por entidades filantrópicas, industriales o el Estado bajo... *"la cándida bandera de la 'caridad"*.[3]

Con las guerras se reorientó la experimentación a la reconstrucción de áreas destruidas y al alojamiento perentorio de los involucrados en la industria bélica. La investigación se focalizó en nuevas

soluciones tipológicas, sistemas constructivos normalizados, diseño de unidades reproducibles, y nuevas formas de agrupamiento que, en busca de mayor eficiencia económica y funcional, rompían con los modos de producción tradicionales.

Este camino, emprendido en Europa y Estados Unidos, pronto derivó en una serie de ensayos en el resto del mundo que marcaron el debate arquitectónico. Nuestro país no permaneció ajeno a esta experiencia. Desde los municipios, las sociedades caritativas, algunas industrias y hasta sociedades inmobiliarias, se produjeron grupos de viviendas en loteos periféricos de alto nivel especulativo. Un buen ejemplo de esto resulta la *expansión al Oeste* emprendida en Rosario por el *Banco Constructor Santafesino* y el *Banco Sindical*, donde la edificación en serie (sumada a la racionalización de los materiales, los modos constructivos y el uso del suelo) condujo a una gran proliferación de innovaciones tipológicas introduciendo un *plus* con respecto a los modos tradicionales de construir y cierta armonía resultante de la continuidad morfológica de los conjuntos.[4]

La necesidad de construir más rápidamente y más barato impulsó a la nueva generación de arquitectos a realizar investigaciones sobre variables tipológicas y espacios habitables mínimos, replanteando de este modo no sólo las formas constructivas, sino también las relaciones espaciales de la casa en correspondencia con los nuevos modos de vida y de relación intrafamiliares.[5]

La explotación al máximo del espacio también estimuló la ideación de una producción en serie de dichas unidades en verdaderas *sociedades de edificios*, que plantearon nuevas relaciones con el espacio y el tejido urbano. Así, *"La unidad de vivienda como célula constitutiva de la manzana, que en su agrupamiento concurre a definir los dos ámbitos espaciales correspondientes a los dominios citados"* (público y privado).[6]

No se pueden dejar de mencionar las excelentes innovaciones que plantearon obras como el *Conjunto los Andes* o el *Parque de los Patricios* de Bereterbide, *cités* que ampliaron el espectro de posibilidades de espacios comunes de transición entre el afuera y el adentro, y enriquecieron aquellas mezquinas propuestas de angostos corredores que hasta el momento habían resuelto la agregación de unidades en los estrechos lotes de nuestras ciudades, al tiempo que proveían de escenarios promotores de un sentido de unión a la comunidad.[7]

De todas maneras, no fueron pocos los casos de investigaciones tipológicas en los cuales se funden propuestas distributivas mínimas con máscaras académicas, o donde esquemas espaciales tradicionales se minimizan y desvisten de ornamento, lo que induce a pensar que muchas veces estos planteos novedosos fueron más producto de la conveniencia de un sector inmobiliario que pretendía explotar al máximo el potencial económico del suelo, que de la reflexión arquitectónica sobre el espacio en relación con las formas de vida traídas por la modernidad. Lo singular es que estas estrategias brutalmente especulativas fueran solicitadas por una clientela de mayor capacidad adquisitiva para la cual esto resultaba una *moda*.[8] No casualmente la *"denominación generalizada de esta arquitectura fue 'estilo moderno' paradójicamente a la contraria proclama del movimiento moderno de abolir los estilos"*.[9]

Definitivamente, las experimentaciones que fuimos enumerando esconden otras motivaciones no tan altruistas como las que los manifiestos y la historiografía pretendieron mostrar. Más allá de las preocupaciones sociales, existía otro interés condicionante a la hora de construir... el económico.

En esta modernidad, existe una idea de *mínimo* en relación al ahorro de superficies y de inversiones distinta de aquella expuesta en el 2º CIAM. Un *mínimo* que motivó exhaustivas reflexiones sobre la racionalidad de los loteos y la eficiencia distributiva, que tuvo una expresión propia en nuestro país estrechamente vinculada a las lógicas de tejido y las particularidades del mercado inmobiliario. Una especulación ligada al rédito económico que planteó a estos primeros arquitectos modernos el desafío de imaginar una vivienda-mercancía, que los avergonzaba pero que contribuyeron a sostener. Y aún cuando esté ausente en las reflexiones teóricas, este *"mínimo"* hizo que lo edificado sea lo que es y en gran medida es responsable de la incorporación de los nuevos conceptos de racionalización a la producción arquitectónica nacional.

Cuatro tipologías un destino

En el prolífero campo de la vivienda para el mercado, podemos establecer una clasificación primaria que nos ayudará en la definición de las variantes que identificamos en los proyectos de viviendas vendibles de De Lorenzi. Por un lado se identifican claramente las viviendas colectivas y las individuales. Pero para ser más precisos debemos identificar dentro de estas categorías diferencias notables que ameritan una subdivisión de cada una de ellas. En las viviendas colectivas se verifican diferencias entre aquellos conjuntos de pequeñas dimensiones y aquellos emprendimientos que por su mayor tamaño lógicamente van a ofrecer respuestas más complejas. En las viviendas individuales hay una diferencia notoria entre aquellas urbanas y las pensadas como residencias suburbanas o chalets para veraneo. Estas cuatro categorías presentan algunas características singulares que llevaron a la adopción de recursos proyectuales particularizados para cada una de ellas y que muchas veces alejaron la posibilidad de analizarlas como una variedad de opciones para un edificio que en definitiva debía responder a una misma problemática: la especulación (proyectual y lucrativa).

En cada uno de estos campos De Lorenzi presentará una postura que lo identificará como un arquitecto moderno controvertido, a veces ligado a una posición conservadora, otras como innovador, pero estos matices no son gratuitos y la lectura de algunos de sus textos aclara las aparentes inconsistencias.

Pasillos que ya no son conventillos

Antes de avanzar en la descripción de los proyectos de De Lorenzi es necesario aclarar que nos hallamos ante un tipo de larga tradición en nuestro país, que resultó útil para el desarrollo de viviendas lucrativas por la simpleza que, derivada de la repetición en profundidad de las lógicas de la casa chorizo, se convirtió en la respuesta convencional para conformar conventillos y casas de vecindad. Pero en los años que nos ocupan ya

había consenso sobre la necesidad de reformular *"La mala vivienda que engendra, como es sabido, las peores lacras sociales, las más temibles enfermedades, los más execrables vicios y la delincuencia"*[10] con una solución que parecía venir de la mano de la *"simplificación de la casa"*.[11]

De Lorenzi reformula la tradicional distribución de departamentos a lo largo de un angosto pasillo lateral que se hubiera convertido en la distribución preferencial de unidades para renta en el período comprendido entre 1880 y 1930, incorporando cualidades modernas de confort a aquellas plantas esquemáticas donde una sucesión de cuartos abrazaban los patios nucleares, agregando un *plus* de eficacia a la simpleza de un partido que pretende conservar, en una reformulación acorde a la tendencia de cambio que caracteriza el periodo comprendido entre 1930 y 1948.[12]

Al esquema despojado de las unidades en la Casa de Renta en Concordia[13] en 1930c. -casi textual copia de la casa romana- en proyectos posteriores introduce variaciones que proporcionan a las unidades y a los espacios comunes nuevas cualidades. Así, en las Viviendas Corominas[14] de 1939, los espacios de servicio se agrupan enfrentados a los espacios sociales facilitando su comunicación mediante una galería que no es más que un estrangulamiento del único patio original ahora convertido en dos (uno principal y otro de servicio). La parcial compactación de la planta, considerada en esos años como expresión de la vida moderna, produce un híbrido que reúne las cualidades de ambas en un gris que nos muestra a un De Lorenzi capaz de maniobrar con racionalidad según la ocasión, sin adscribir a rajatabla a ninguno de los tipos establecidos. Otra preocupación (que se explicita en anotaciones sobre los planos) es reducir visualmente el largo pasillo de acceso y atenuar la monotonía de su anchura regular ocupando con la unidad del fondo el espesor completo del lote e incorporando losas agujereadas a modo de pérgolas que se complementan con bancos fijos sobre los ingresos a las unidades. Este trabajo rompe la homogeneidad habitual del angosto corredor (al que se concedía sólo el ancho estrictamente necesario), tratando de compensar la ausencia de fuentes, pérgolas, ensanches y jardines comunes que poseían los conjuntos de mayor envergadura.

En la mayoría de los proyectos se presentan variantes en los departamentos, según estén más o menos próximos a la calle, su relación respecto de los patios interiores, etc.; aunque siempre son variantes de un mismo esquema estructural o tipo distributivo. Sólo en la Casa de Renta en Concordia reduce las opciones

Casa Corominas, detalles del pasillo.

a una sola que contrasta con la vivienda unifamiliar al frente, de dimensiones opulentas (probablemente para el dueño), en la que incluso introduce un retiro de la línea de edificación. Se trata de departamentos sin habitación de servicio ni W.C., y el único caso que no responde a un esquema compacto sino al de la casa romana según la describe en *Evolución de la vivienda*, evidentemente para un mercado de menores posibilidades que incluso hace pensar que el tema de la diferencia y la variedad se reserva para viviendas destinadas a otra franja del mercado.

Citas de la cité

A diferencia de las casas de vecindad en las que el terreno angosto y el reducido número de unidades alentó la repetición sin mayores exploraciones respecto a los espacios comunes que sus antecesores conventillos, los edificios en cuyos límites se alojan varias unidades de viviendas resultaron más atractivos para el proyecto. No sólo por la posibilidad de transgredir la lógica de la casa chorizo, el estímulo a experimentaciones tipológicas y la relación entre espacio publico y privado que debe establecerse, sino por la particular dialéctica entre mecanismos de *repetición* y *diferencia* que deben ser contemplados para que la unidad y la monotonía no sean sinónimos, llevándolos al paroxismo como síntesis perfecta de lo vendible. En ellas las citas de las *cités* ofrecen un modelo particularmente apto para este desafío con un "público" suficientemente íntimo, un "privado" necesariamente integrado.

De Lorenzi no se aleja en estos edificios de las plantas claustrales ya probadas en las viviendas colectivas tan frecuentemente realizadas por asociaciones caritativas o por el Estado. Pero ciertos indicios aseveran que dichas soluciones no eran de su absoluto convencimiento y que, tal como lo expresará en sus escritos, tenían notables desventajas para asegurar el rédito a las inversiones respecto a la pura repetición en altura del edificio de renta. Tal el caso del proyecto para Roncoroni que incluye entre los bosquejos de un anteproyecto la propuesta de cuatro torres de líneas modernas que remiten a la Cité Contemporaine de Le Corbusier y que lejos están formal y conceptualmente del edificio que finalmente se construye, evidentemente por decisión del comitente.

CONDOMINIO, CORTE LONGOTUDINAL.

Dentro de esta categoría también se destaca el Condominio con Patio Central[15] encargado por la Compañía Santafesina de Inmuebles y Construcciones quince años antes. A pesar de la apariencia de una composición absolutamente automática, casi descuidada en la propuesta de un esquema que desconoce la esquina planteando para una de sus fachadas una medianera ciega, los espacios comunes del conjunto presentan aquellas connotaciones urbanas que nos hacen vislumbrar que *"L'objectif premier de cette 'science expérimentale' est de saisir les lois fondamentales qui régissent l' organisme urbain, qui sont les conditions essentielles de la vie en collectivité".*[16] Aquí se reproducen soluciones que por esos años tuvieran gran aceptación, como el cuidado tratamiento de sus fachadas interiores, la aparición de las escaleras como un elemento formal en la composición de esa fachada, etc.[17] Es claro el avance que se produce desde este primer proyecto hasta el de Roncoroni donde incluso la espacialidad de las habitaciones comienza a enriquecerse con la aparición de puertas plegadizas que integraban opcionalmente vestíbulos y *livings*, flexibilizando la división en recintos propia de la arquitectura tradicional y avanzando en cierta fluidez espacial semejante a la ya explorada en Casa Bisaro (1932) o en los Chalets y Casas Chicas en Mar del Plata (1935).

El Condominio con Patio Central con una estética pintoresca, que incluye algunos elementos del lenguaje clásico (que constantemente se ponen en crisis), logra diferenciar las unidades sin hacerlas perder su sentido de pertenencia. Y es incluso este exceso de diferencias el que genera una cierta homogeneidad para el ojo desatento. La variedad ornamental y las múltiples formas de los vanos camuflan una simetría que evita el desconcierto. El conjunto Roncoroni, por el contrario, es finalmente construido bajo normas compositivas estrictas que no dan lugar a las dudas anti clásicas.

A pesar de contar con extensos terrenos, en ambos casos las viviendas se ubican sobre la línea de edificación sin dejar ningún retiro, reservando los espacios abiertos al interior del conjunto, sin integrarlos a la vía pública: se trata de un público-privado que rehuye de la ciudad, insistiendo sobre esa voluntad de reconstruir comunidades autónomas dentro de la metrópoli que justificara la invención del tipo en sus orígenes aunque ya sin rastros de la inicial pretensión de reforma social.[18] Sin embargo sería erróneo adjudicar a De Lorenzi esta decisión, ya que en el caso de las Viviendas Roncoroni, un gran número de propuestas anteriores a la definitiva plantean la posibilidad de hacer estos espacios permeables desde la vía pública.

TORRES RONCORONI.

Cálido negocio: las viviendas de veraneo

En la primera mitad del siglo XX, el mercado de la vivienda en Argentina transgredió los límites de la rutina. En las revistas se ven numerosas viviendas veraniegas de *"tipo económico"* con ubicación preferencial en Mar del Plata, en el incuestionable estilo californiano que evidentemente supo adecuarse a las exigencias de *"comodidad y sencillez"*.

Tanto en estos proyectos como en los de casas económicas en lotes propios que prefieren los techos inclinados, es clara la voluntad de distinguirse mediante variaciones en las fachadas y siluetas irregulares, recursos que provocaron la modificación de la planta. La voluntad de una composición cuyas premisas básicas fueran la imperfección, la irregularidad, lo imprevisible, cuestiones todas asociadas a lo placentero para la percepción, encontraron la respuesta en un pintoresquismo *"identificado a aquella arquitectura que intenta ser percibida en términos visuales, alentando tal percepción a través de efectos que sugieran variedad – asimetría, por ejemplo- y contraste- ya sea volumétrico, de texturas o colores"*.[19]

En este tipo de viviendas la forma exterior adquiere tal importancia que, a diferencia de los casos de viviendas económicas urbanas, las publicaciones sobre ellas se detienen en hacer una descripción minuciosa de su *"natural marco riente y muy agradable"* (refiriendo a) *"fachadas con sus amplias superficies blancas constituyen un excelente fondo, sobre el cual se destacan la carpintería de colores vivos, la chimenea en la hermosa piedra del lugar y los techos inclinados. Jardines movidos en que alternan la piedra y muchas plantas floríferas en combinaciones sencillas, prestan a la vivienda un marco admirable"*.[20]

En su condición de lugar de veraneo y descanso, los requerimientos superaron la planta de la casa. Aquí el jardín que la rodea, la forestación, eran recursos indispensables que la aproximaron a aquella tradición de la casa de campo que en algún momento fuera sólo accesible a los sectores más pudientes, y ahora se acercaba a los sectores medios, adaptada a ese estilo "californiano" que por su *"gran similitud y analogía con nuestra arquitectura; de marcado carácter español y mediterráneo, no desentonaba con el ambiente y clima de nuestro suelo"*.[21]

Ya en 1928 De Lorenzi aseguraba que las arquitecturas pintorescas, como el colonial, no podían despojarse de un entorno natural sin perder su gracia: *"quitarle sus flores, sus rejas sus decoraciones es quitarle la vida, las mismas rejas sin flores resultan frías y tristes"*.[22] Para él la 'naturaleza' es aquí un elemento más de composición, y legitimaba estas búsquedas en lenguajes especiales.

Los proyectos de chalets que realiza para Mar del Plata muestran, sin embargo, un pintoresquismo que no se conformaba con una búsqueda estética, sino que indagaba en cuestiones espaciales y formales, introduciendo rupturas respecto de los chalets tradicionales, explorando juegos volumétricos que generaron en el interior un quiebre con los recintos convencionales. La incorporación de terrazas y abalconamientos exacerbó las yuxtaposiciones volumétricas que de común se producían, osando mostrar en una casa de techos inclinados los recursos más innovadores de la arquitectura moderna.

Este programa dio lugar a una gran variedad de propuestas distributivas y formales que seguramente formó parte de una especie de catálogo de viviendas a ofrecer tanto a clientes particulares como

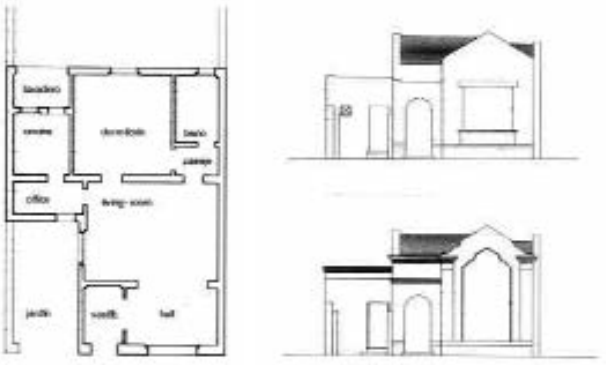
a aquellos interesados en desarrollos inmobiliarios de mayor escala. Algunas, estrictamente racionalistas y muy similares a obras de Wladimiro Acosta. Otras, extremadamente pintorescas: chalets rústicos de siluetas zigzagueante representados desde una mirada romántica (a lo lejos detrás de vegetación, con sombreados y esfumados). Están también las que intentan integrar ambas opciones: chalets que juegan con la composición volumétrica mediante la aparición de terrazas, y masas que se entrecruzan.

Esta intención de fusionar lo rústico y lo moderno, quizás emparentado con F. L. Wrigh, también caracteriza a la Casa Próxima al Mar en Punta del Este. En esta vivienda encargada por Bianco, la disposición de la planta es muy similar a la casa en la campiña de Bruno Taut que aparece en uno de los libros de su biblioteca.[23] El tema de la curva y su relación con las visuales parece aquí sintetizar búsquedas que se realizaran en algunos de los proyectos para Mar del Plata de manera más tímida.

Viviendas individuales para loteo urbano

Las primeras décadas del siglo ofrecieron un rico y vasto campo de experimentación en la vivienda individual urbana. Las operaciones de loteo encaradas por sociedades filantrópicas, caritativas o el Estado se encargaron de generar tipos repetibles que aseguraran la rapidez y economía de la construcción. Sin embargo en los emprendimientos realizados con fines menos altruistas no sólo se debió pensar en la respuesta habitacional, sino también en los recursos para generar en estos conjuntos un agregado estético capaz de hacer vendibles estas casas.

Los prototipos que De Lorenzi formula a pedido de la Compañía Santafesina de Inmuebles y Construcciones podrían emparentarse a algunas urbanizaciones de la Compañía de Construcciones Modernas, La Comisión Nacional de Casas Baratas o La Vivienda del Trabajador, en Rosario. Pero a diferencia de ellas, no contaron con el aval del crédito público que aseguraría su venta sino que debieron hacer énfasis en la diferenciación de las fachadas independientemente de las plantas, del mismo modo que lo hicieran Hernández Larguía y Newton en las viviendas del Pasaje Monroe. Pero aquí el partido es distinto. En lugar de compactar la planta y disponerla sobre la línea de edificación para liberar el máximo de lote destinado al jardín posterior, la volumetría de la casa zigzagueaba dejando jardines de variadas dimensiones hacia la vía pública.



Prototipos en planta baja lotes 5 y 58.

Esta búsqueda más que orientada a la invención tipológica, al igual que las de Hernández Larguía y Newton, estaba preocupada por reproducir la disposición de las casas y mansiones de los ricos, aunque minimizadas. El recurso del jardín frentista como jerarquizador de la vivienda también posibilitó un estadío intermedio de compactación de la planta que sólo se adhirió completamente a una de sus medianeras.

En el marco de esta estrategia cobran significación ciertos espacios 'conservadores' que reprodujeron en miniatura la relación entre la esfera social, la privada, la íntima y la de servicio de la casa burguesa. Persistieron los "ante" y no se avanzó en la integración espacial ya explorada en otras propuestas (escaleras despegadas de la caja muraria, integración de comedor y *living room*, etc.). Sólo en la propuesta para el lote 3 hay una indagación tipológica que alcanza la sectorización entre espacios servidos y sirvientes. Por otro lado, este es el único planteo que se desarrolla en dos plantas, y se percibe cierto grado de indeterminación de la planta que podría tener relación con su carácter experimental.

La pregunta es si este juego con la disposición respondía a exigencias del encargo o fue una actitud ante un planteo urbano. Ya que para una misma planta que debía repetirse en distintos lotes aparecen dos vistas diferentes, lo que denota más que la búsqueda de un prototipo, la necesidad de diferenciar cada unidad independientemente de su interior.

Los chalets que aparecen en los folletos de Quincke, Mitchell y Chute en San Isidro (que De Lorenzi no casualmente conservó en su estudio) también habían sido producto de un loteo para la venta. Los bosquejos de De Lorenzi que acompañan este folleto traducen su intento de reconstruir las plantas a partir de las fotografías. Las anotaciones de los precios a los que se vendieron, nos dan la pauta de que este loteo sirvió de referente para operaciones inmobiliarias posteriores.

Tanto en el Folleto Chalet en San Isidro, como en los chalets en Mar del Plata y los bosquejos del Roncoroni, se percibe una búsqueda que va más allá del proyecto solicitado. El encargo sirve de disparador de nuevas ideas paralelas al diseño que se "debe" realizar, y éstas se constituyen en una suerte de catálogo disponible, muchas veces haciendo referencia al ahorro de superficies de las diferentes 'soluciones'.

Haz lo que yo digo... De Lorenzi y sus escritos

Uno de los reflejos de la modernidad, entre muchos otros, fue el intento de sistematizar el conocimiento para poder resumirlo *"en arreglos típicos, sin mayores variantes que las más o menos artificiosas soluciones, de unión entre las partes, a que llevan en cada caso las diversas características del terreno"*[24], para contribuir a la estandarización. En este sentido los manuales constituyeron uno de los pilares fundamentales donde se manifiesto esta inquietud racionalizadora donde la vivienda especulativa tuvo un sitio de extrema importancia en cuanto se prestaba a la aplicación de fórmulas probadas para asegurar la economía. *Evolución de la vivienda* (1940), uno de los diez Apuntes para estudiantes de Arquitectura propuestos por De Lorenzi[25], puede entenderse como un manual,

en cuanto guía y contenedor de ejemplos de arquitecturas útiles, que pretende constituirse en un *"libro en que, en forma compendiada, se expone lo más sustancial de una materia"*.[26]

Podríamos pensar que el intento de sistematizar fórmulas fue el motivo que llevó a De Lorenzi a desarrollar este estudio en un intento por evitar *"el choque violento y la reacción brutal contra el pasado"* entendiendo que esta evolución *"ha consistido siempre en la perfección de los elementos legados por la larga experiencia de la humanidad"* [27] En su reseña histórica, hace mención a ciertos ejemplos de interés que caracterizaron a cada época y a aquellos que hasta el momento seguían siendo utilizados. Estos escritos no son una mera teorización, sino que es posible reconocer los elementos a los que hace mención en las obras de su autoría.

En lo que refiere específicamente a la vivienda especulativa, establece la aparición de la casa de renta en la historia cuando hace mención a la casa de Pansa (rico comerciante pompeyano) que había sido publicada en uno de los primeros números de la *Revista de Arquitectura*[28], publicación que casi hasta 1916 se encargó de hacer conocer a sus lectores ejemplos de arquitecturas del pasado. De Lorenzi afirma que:

> *"la vivienda propiamente dicha aparece como un conjunto interior, alejado de las calles, rodeada por una serie de locales de negocios y casas independientes que se proyectan francamente al exterior. Se tendría aquí el primer caso concreto de un Edificio de Renta en la Historia de la vivienda. La morada interior pierde así monumentalidad y carácter señorial pero, en cambio, presenta dos importantísimas ventajas: mayor intimidad y tranquilidad por estar alejada de los ruidos callejeros, y haber conseguido una buena renta al destinar a ella la parte exterior"*.[29]

Esta cita resulta interesante debido a que muestra que De Lorenzi no tiene ningún pudor en asumir como ventaja de la arquitectura el poder dar rédito económico como una cualidad equiparable a la tranquilidad y la intimidad del habitante, problemática que en la modernidad comienza a teorizarse. Y si bien esta tipología de viviendas internas y local al frente fue muy utilizada (y se hace presente en una de las propuestas de la Casa de Renta en Concordia), esta no fue la única referencia. Cuando se refiere a las habitaciones de servicio, hace mención a que *"el personal doméstico distaba mucho de gozar de sus prerrogativas actuales; la misma designación de parásitos, con que se les indicaba, es suficiente para justificar su confinamiento en miserables pisos superiores, de poca altura y pequeñas aberturas sobre los aleros de los patios"*.[30] Definitivamente los arquitectos modernos no daban los mismos valores al estudio de los espacios habitables mínimos para el servicio que para los dueños de casa. Si bien ya no se los denominaba parásitos, a ellos se siguieron destinando míseras habitaciones de pequeña altura en pisos superiores (como sucede en el Condominio con Patio Central, en la Casa Corominas etc.). Incluso la ampliación de la cocina se justificó por estos años en la obligada prescindencia *"del servicio doméstico por lo escaso y deficiente"*, llevando a prever espacios adecuados para que el ama de casa misma se ocupara de los quehaceres domésticos con comodidad.[31]

De Lorenzi prosigue su paso por la historia de manera discontinua, en artículos separados por títulos de acuerdo al período, y dentro de los cuales no se hace ninguna mención a las causas que motivaron las diversas

soluciones: más que una evolución de la vivienda lo que hace es una clasificación de ejemplos en la historia. El hecho de no establecer relación entre los distintos momentos puede estar justificado en la intención de conformar un catálogo del que se pudieran servir los alumnos. Haberlo planteado como una sucesión evolutiva hubiera supuesto que los primeros eslabones de la cadena habían perdido eficacia dando lugar a otros más avanzados. Así lo había entendido Viollet le Duc (quien lo inspiró teóricamente en tantas oportunidades): *"no se puede estudiar una antigüedad limitada en el inventario humano, que todas las épocas se encadenan y transforman a través de una serie de fases transitorias y de influencias"*[32], situación que de modo alguno se pone de manifiesto en el escrito de De Lorenzi, pese a que para él esta *"evolución artística fruto de un continuo perfeccionamiento... ha consistido siempre en la perfección de los elementos legados por la larga experiencia de la humanidad"*.[33] Quedan dudas entonces acerca de la elección del título, si se debió sólo a una negligencia filológica o si intentó encubrir esta consideración de un pasado a disposición para ciertos casos precisos.

En lo que se refiere al medioevo si bien reprueba ese *"aspecto funcional descuidado"*, haciendo referencia al paso obligado a través de los ambientes y a la disposición alejada del retrete, De Lorenzi se detiene en las buenas enseñanzas de las mansiones del rico destacando el uso de las *"escaleras de planta circular dentro de pequeñas torres acusadas francamente en fachada, conjuntamente con las chimeneas y lucarnas tan características en el arte francés y, como consecuencia, en todas las escuelas que recibieron su influencia"*.[34] La recuperación de estos elementos es claramente visualizada en el Condominio con Patio Central (donde las escaleras de cada vivienda sobresalen en la fachada como semicilindros truncados en la base en el sentido ascendente), o en el catálogo algo pintoresco que realiza para los Chalets y Casas chicas en Mar del Plata.

Otro tema que interesa a De Lorenzi es la capacidad de armonizar fachadas e interiores en el Renacimiento Francés, sin por ello atarse a fórmulas y conservando una sana independencia: *"se encuentran servicios netamente distintos, agrupados cada uno en un grupo de edificio a parte, con desempeños, escaleras que se disponen sin ningún cuidado de los ejes de simetría, sin otra regla que las exigencias a satisfacer: un desorden razonado"*.[35] Estos principios de la arquitectura francesa tan útiles al grand hôtel como el renacimiento inglés y alemán a las casas de campo, de veraneo y a los clubes, constituían una enseñanza sobre las posibilidades de desligarse de los prejuicios de la composición que forzaran la funcionalidad.

Pero lo más curioso es la incorporación de la arquitectura moderna a este catálogo de ejemplos históricos; no como la sabia interpretación de las indagaciones del pasado, sino como una arquitectura más, en la cual la modalidad más característica eran los edificios de departamentos -*"máxime que ella ha llegado a un sentido de standarización"*-[36] como si el moderno fuese el estilo acorde a los edificios de renta por esta capacidad de repetición en altura que conlleva economía. Así, del total del repertorio disponible, entre los buenos ejemplos de arquitectura, De Lorenzi se sirve sin prejuicios de cada uno de ellos, sin atarse a lo moderno pero haciendo uso de sus bondades en edificios como el Gilardoni, que no casualmente es la única imagen de arquitectura moderna presente en este libro.

Este catálogo que De Lorenzi propone a sus estudiantes tendría esta utilidad de poder tomar de cada ejemplo en el momento oportuno. Estrategia que podemos ver en su propio quehacer: si en las casas de categoría, como la Casa de los Padres, resulta interesante referir a la disposición del *Hôtel Français*, en cambio en las más rudimentarias casas de renta, como la ubicada en Concordia, la simplicidad y carácter elemental de la casa romana resulta particularmente útil en el ensayo de un esquema remitido a la sola repetición de las unidades girándolas para acomodarlas a la irregularidad del terreno.

Este libro deja de manifiesto los contrapuntos de la modernidad argentina, donde la flexibilidad es un requisito para poder construir. Pero la posibilidad de recurrir al pasado no se piensa en un sentido puramente funcional o como punto de partida para generar proyectos superadores. Las entiende como soluciones casi textuales, en las que no se descalifican los elementos de carácter 'ornamental' ya que *"si bien es cierto que una mansión estrictamente funcional puede llegar a reunir todas las condiciones de la máxima comodidad, economía y higiene de vida, no debe tampoco olvidarse que el temperamento del hombre termina por evolucionar, en forma triste, rodeado de un ambiente uniforme y frío"*.

Para De Lorenzi la simplicidad encuentra su límite en la falta de "carácter" y decoro, así:

> *"Aceptable es el colonial, en ciertas mansiones de campo o mismo de ciudad cuando el paisaje puede formar el marco que le corresponde, en estancias, en ciertos tipos de iglesias etc. etc.; en general, en una palabra en todos aquellos sitios en que reviven viejos ambientes o viejas costumbres, resulta en cambio equivocado en ciertos edificios modernos, ya de renta o no, donde grandes ventanales u otras circunstancias constructivas chocan con las características puramente coloniales"*.[37]

Su postura, espontánea y desprejuiciada, plantea una arquitectura que se sirve de los ejemplos del pasado en consonancia con los distintos programas, reservando a la arquitectura moderna la ejemplaridad de los edificios en altura, útiles cuando lo que se requiere es la estandarización y la tecnología. Concesiones que los integrantes del supuesto Movimiento Moderno no hubieran estado dispuestos a otorgar...

¿Artesano de la Industria Cultural?

En sus tempranos escritos de 1928, De Lorenzi sugería la existencia de un estilo o una manera de proyectar acorde a cada programa y circunstancia, estableciendo que el profesional no debía inclinarse por una *"modalidad arquitectónica determinada, sino que muy por el contrario, resolver en cada caso el problema con las formas que más satisfagan al mismo, las cuales a su vez podrán ser originales o inspiradas en una pasada forma"*.[38] Ya en estas afirmaciones asumía la existencia de viviendas condicionadas por el mercado, pero en esta categoría sólo incluía a las casas y edificios de renta, dejando afuera a numerosas alternativas que de manera menos explicita también podían contribuir al beneficio de los inversores rentistas.

Más allá del comitente, de las diferentes oportunidades y posibilidades de sus terrenos, o la condicionante de ser vendibles o rentables, todos los casos fueron pensados mediante una misma lógica: considerando a las viviendas como mercancía.

Para comprender esta lógica, debemos abordar el tema de la especulación en la vivienda en su complejidad (contemplando tanto su faceta de reflexión, como su condición de producto vendible). Considerando las demandas sociales e individuales que la han hecho surgir como tal, como así también las aspiraciones estéticas e intelectuales que la motivaron. Así, podemos entenderla como la síntesis dialéctica de elementos constantes y variantes. Los primeros procuran la repetición: la recurrencia a tipos establecidos o experimentales, la racionalización de elementos, la repetición de configuraciones espaciales verificadas en su economía, etc. Los segundos refieren a esas diferencias que dan carácter particular a cada vivienda, haciéndola propia a un determinado momento, lugar y… hasta comitente.

La vivienda venal coordina en justa medida elementos repetitivos y diferencias porque en estos polos se debaten las aspiraciones sociales e individuales más elementales de los hombres. Cualquier producción cultural puede analizarse en tanto es motivada por la satisfacción de necesidades del yo, ya que *"sin algo a que pertenecer, el yo carece de estabilidad. Por otro lado, el compromiso total, y la total adhesión a cualquier unidad social, suponen la anulación relativa del yo. La conciencia de ser persona, proviene tal vez de la unidad mayor en la que estamos inmersos; la conciencia del yo, quizá vaya esbozándose a través de las resistencias minúsculas que oponemos a la poderosa atracción de esa entidad. Si nuestro status se apoya en las más sólidas construcciones del mundo, el sentimiento de nuestra identidad personal suele, por el contrario, radicarse en sus grietas"*.[39]

De ellos también se deducen las inquietudes estéticas e intelectuales que marcan una obra. Por ejemplo, la arquitectura clásica en su búsqueda de un sistema unificador como parámetro de belleza, presenta un predominio de elementos repetitivos, y las diferencias están supeditadas a este esquema totalizador, como es claro ver en el caso de las *Places Royales* y los *boulevards* que asumen la transformación de Paris entre el siglo XVII y XVIII; contrariamente en las arquitecturas donde la personalidad del artista sobresale cargando de subjetividad los contenidos de las formas, la diferencia toma la delantera y los componentes repetitivos quedan relegados. Análogamente al modo que en los clasicismos se buscó representar lo bello mediante la homogeneización, en la modernidad, esta fue dada por los estándares y la reproductibilidad de series tipológicas.

No debemos, empero, reducir esta polaridad analítica a una simple descomposición, sino entenderla como la interrelación de momentos inseparables, antagónicos y complementarios. Esta síntesis nos hace posible echar luz a la relación con el comitente, las preocupaciones del arquitecto, su apego a ciertas *modas*, los sectores sociales a los que esta vivienda mercancía estaba destinada, e incluso la influencia de ciertas normativas en su definición.

Cuando en *Evolución de la vivienda* De Lorenzi se refiere específicamente a viviendas para la renta, sostiene que el estilo acorde es el moderno, por la economía que supone la estandarización y la superposición de departamentos en altura. Claro que esta convicción muchas veces debió supeditarse a las demandas del comitente, como en el caso del edificio Roncoroni, donde la propuesta de departamentos en torre finalmente resulta en un edificio de tres plantas resuelto en el "neofrancés lavado" que hizo furor entre los años 40 y 50. ¿Se trataría entonces de un edificio resuelto contrariamente a su voluntad primordial por no adoptar la tipología más eficiente para la renta?

Creemos que la confusión deriva de la afirmación de De Lorenzi de que el modo y las lógicas proyectuales son determinados por el programa de un edificio y no por su condición de producto para la venta. Desde esta postura, una casa de veraneo debía ser pensada en californiano y un edificio de renta en moderno como lo afirma en *Generalidades*… y como lo realiza en la práctica. Esto hace perder de vista lo que ambos programas tienen en común, manteniendo el debate en una selección estilística y subestimando la influencia del comitente que, como viéramos, pueden dar un giro radical al planteo. Esta perspectiva estrecha deja fuera de la categoría de especulativas a las casas de veraneo o de campo, e incluso puede hacernos pensar que los condominios no resolvieron eficazmente el problema del rédito económico por no optimizar el uso del terreno mediante la repetición en altura.

La explicación a esto se encuentra en la disociación que De Lorenzi hace de la dupla *repetición* y *diferencia* en busca de la descripción del estado ideal de un edificio para la especulación. Asocia a las viviendas lucrativas con aquel estilo que sólo representa su carácter de economización: *la repetición*, dejando afuera a las casas de vecindad, las viviendas de veraneo, y los loteos urbanos. En esta simplificación idealista, aleja las viviendas lucrativas de aquella categoría que en la realidad es inevitable en la conformación de la síntesis y que obviamente también se encuentra presente en los edificios en altura. Olvida que *las diferencias* siempre están y esto le impide visualizar como buenos ejemplos de especulación al resto de las tipologías de habitación aquí consideradas. En este sentido, desconoce su propia afirmación de que *"El arquitecto deberá esforzarse por llegar a soluciones de justo equilibrio entre lo que le exige el arte y le permite el utilitarismo y la economía"*.[40]

En la documentación de estos proyectos, sin importar su destino o condiciones del encargo, aparecen junto a la planta y las perspectivas, cálculos de superficie y precios estimativos. Queda así en evidencia el cruce entre la especulación económica (lucrativa) y la especulación proyectual (reflexiva), siendo la primera un motor de la segunda, ya que la búsqueda del rédito económico requiere e impulsa un ejercicio intelectual sumamente exhaustivo tendiente a sintetizar las demandas del cliente capitalista y del futuro usuario (anónimo e inespecífico) en un resultado armónico. Esto puede aclararse si se observa el mencionado folleto publicitario del conjunto de chalets en San Isidro (realizados por Quinke, Mitchell y Chute) acompañado de anotaciones acerca del precio final en que se subastaron las viviendas y una serie de bosquejos que pretenden descifrar las plantas de las unidades desde sus fotografías, haciendo explícita esta simultaneidad lucrativa- proyectual.

¿Hay acaso variaciones en esos quince años de actividad profesional respecto de esta dialéctica especulativa? Podríamos afirmar que en las primeras obras los elementos repetitivos y las diferencias pueden discriminarse más claramente que en las últimas obras, en las cuales podemos hablar de una verdadera síntesis. Como sucede en los chalets de Mar del Plata en relación con los Prototipos, con el paso del tiempo aquellos elementos que en un primer momento eran exclusivamente repetitivos son atravesados por las diferencias que en los primeros años se remitían a agregados estilísticos fácilmente reconocibles, a un elemento 'autónomo' respecto de los componentes repetitivos estructurantes. Luego los polos se entrelazan complejizando el espacio y la apariencia formal. En los edificios en altura, en cambio, se conservó una cierta 'autonomía' de las componentes. La diferencia supo mantenerse al margen clarificando el rol de lo repetitivo, estableciendo la brecha entre lo propio y lo común, lo que contribuye a explicar por qué toda esa generación los consideró ejemplo óptimo de especulación.

Lo determinante en el proyecto de estas viviendas no tuvo que ver con su programa, fuera éste el de casas de veraneo o residencias permanentes, viviendas individuales o colectivas. Fue la condición venal de las mismas la que unificó su lógica proyectual-lucrativa y permite entenderlas, más allá de la diversidad de motivos que las determinaron, como producto de esta relación dialéctica. Fueran para pobres o ricos, en terrenos vastos o mínimos, para ser alquiladas o vendidas, todas ellas debían cumplir dos exigencias fundamentales del mercado: ser rentables, para lo cual el elemento repetitivo es un valor fundamental en cuanto proporciona economía y rapidez en su construcción[41], y ser atractivas a la clientela, punto donde las diferencias comienzan a jugar un rol determinante. Separar a estas viviendas en distintos grupos nos haría perder de vista la rica relación que se entreteje en su conformación ya que *"la industria cultural tiene necesidad de unidades obligatoriamente individualizadas... debe vencer pues, constantemente, una contradicción fundamental entre sus estructuras burocratizadas –estandarizadas- y la originalidad (individualidad y novedad) del producto que ella debe suministrar"*.[42] Sin embargo existe en esta compleja realidad una controversia: muchas veces para lograr esta diferenciación se recurre a *"técnicas standard de individualización que consisten en modificar de los diferentes elementos, como se pueda, a partir de piezas standard de mecano, para obtener objetos más variados"*, a la vez que el exceso de diferencias puede producir un efecto de homogeneidad.

La idea de De Lorenzi de la historia de la arquitectura como un catálogo a disposición para utilizar en casos determinados, parece mostrarnos su capacidad de adaptación a las demandas de su clientela, su conocimiento de las reglas del juego. Lo que parece confirmar que no logró escapar de la telaraña de lo venal, contribuyendo a lo que Horkheimer y Adorno definieran como las lógicas de la industria cultural, donde *"las distinciones enfáticas como aquellas entre films de tipo A y B o entre historias de semanarios de distinto precio, no están fundadas en la realidad, sino que sirven más bien para clarificar y organizar a los consumidores, para adueñarse de ellos sin desperdicio. Para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar; las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente. El hecho de ofrecer al público una jerarquía de cualidades en serie sirve sólo para la cuantificación más completa"*.[43]

1 Abordar el tema de la vivienda como producto de la especulación, supone la complejidad que el término mismo implica en su polisemia. Por lo que hablaremos de viviendas especulativas para hacer mención a aquellas que fueron pensadas, reflexionadas, pero incluso condicionadas por el aspecto económico, es decir especulativa en tanto producción intelectual y lucrativa, pero evitando en todo caso cargar de prejuicios a esta palabra tan controvertida.

2 Engels, F. Artículos publicados en el periódico **Volkstaat** entre 1872 y 1873, luego recogidos en el pequeño volumen **Zur Wobnungsfrage** de 1887.

3 Benedetto Gravagnuolo. **Historia del urbanismo en Europa 1750-1960**, ediciones Akal, Madrid, 1998. pp. 69.

4 Ver Silvia Pampinella, **El Palacio de Justicia de Rosario a fines del siglo XIX**, inédito y "Construir para Extender" en Ana María Rigotti, **Municipio y vivienda. La vivienda del trabajador. Rosario 1923/1948**; Tesis de Maestría, FLACSO, mayo 1996.

5 "*Como en todos los órdenes de la existencia, la modernización provocará la especialización de los usos y funciones del habitar doméstico. Lo que significa, ante todo, una separación clara entre los espacios de la intimidad y el mundo exterior, público o privado. Con el nacimiento y desarrollo de nuevas formas de subjetividad, las casas, en éste primer sentido de su condición moderna, se harán totalmente opacas, recintos perfectos, en el extremo, para una pudorosa utopía nudista. Vicio privado, pública virtud. Y esa separación afecta también el interior de las casas de ricos de comienzos del período que analizamosvi. No bastará separar el cada vez más poblado mundo de las acciones privadas de la mirada externa, habrá que separar además las miradas de patrones y sirvientes, de padres e hijos, de hombres y mujeres. Se adoptará entonces el pasillo: con el las habitaciones ya no se conectan unas con otras solo mediante puertas. Entre ellas, ordenándolas, crece la red de estos tubos para la circulación separada de los cuerpos y de las cosas. Las tuberías invisibles son la marca principal de estas nuevas máquinas destinadas a la reproducción de cuerpos y valores en las casas modernas. Por ellas circulan mensajes de papel, aguas, cenizas, deshechos, sonidos, vapores y la novedosa energía de la electricidad*." Liernur, Jorge Francisco; **"Casas y Jardines. La construcción del dispositivo doméstico moderno (1870/1930)"**; UTDT/ CONICET/UBA en **Historia de la vida privada en Argentina**. Devoto, Mercado comp.

6 Silvia Pampinella. **Hilarión Hernández Larguía 1892 – 1978.** Fac. Arq. PyD. UNR, mayo 1993.

7 "*El término cité adoptado del francés, es ilustrativo porque alude concretamente al 'organismo', al lugar para una comunidad organizada, redimida por el trabajo industrial; un espacio armónico y alternativo al caos espacial y a los problemas morales y sociales suscitados por la metrópolis.*" Alicia Novick, "La ciudad como arquitectura: La cité Azucarera de 1924". En **Alberto Prebisch, Una vanguardia con tradición**. Fundación CEDODAL, Bs. As. 1999.

8 "l*a vida en la historia de nuestra especie ha supuesto, en su propio ámbito, una manera peculiar de conjugar el interés por la permanencia, la unidad y la igualdad con el interés por la variación, la particularidad y la singularidad...*
La moda es imitación de un modelo dado y proporciona así satisfacción a la necesidad de apoyo social; conduce al individuo al mismo camino por el que todos transitan...Pero no menos satisfacción da a la necesidad de distinguirse, a la tendencia a la diferenciación, a contrastar y destacarse...en este sentido es el hecho que la modas son siempre modas de clase, de manera que las modas de la clase alta se diferencian de las modas de las de la clase inferior y son abandonadas en el momento en que esta última empieza a acceder a ellas". Ver en Georg Simmel. "La moda", **Sobre la aventura, ensayos filosóficos,** Barcelona, Ediciones Península, 1988. pp. 27, 28,29.

9 Julio Cacciatore. "La arquitectura de la primera modernidad racionalista en tiempos del arquitecto Prebisch" en **Alberto Prebisch, Una vanguardia con tradición**. Fundación CEDODAL, Bs. As. 1999.

10 Juan Justo Dassen, "Algunas consideraciones sobre la vivienda obrera en la Argentina" (Comisión Nacional de Casas Baratas), **Revista Edilicia**, Febrero 1944. pp. 15.

11 Cesar Albertini, (ing.) "El problema económico de la casa moderna", **Revista Edilicia**, Marzo 1937. pp..23.

12 Ver Eduardo. Gentile, "Casa de Renta", voz del **Diccionario de Arquitectura en la Argentina.** J.F. Liernur; F. Aliata comp. Clarín. 2004. pp. 38,39,40.

13 Anteproyecto Casa de Renta en Concordia. **FDDL C129**, 1930c.

14 Casa Corominas. **FDDL P102 y C197**, 1939.

15 Condominio con Patio Central. **FDDL C131**, 1930c.

16 Louis Bonnier, “De l’urbanisme”, en Louis Gautier, **Exposition de la cité reconstituée, esthétique et hygiène. Rapport général,** Paris, Association générale de hygiénistes et techniciens municipaux, 224. 1917. en Susanna Magri. “La cité ingénieur du social”. pp. 64.

17 Ver Gentile, E. “Casa de Renta”, op. cit.

18 “*Les ‘cités’ résidentielles sont pensées comme lieux de reconstitution de nouvelles communautés autonomes*”. en Magri, Susanna. “La cité ingénieur du social”. pp. 61.

19 Anahí Ballent. “Country life: los nuevos paraísos, su historia y sus profetas”, **Revista Block “Naturaleza” Nº 2,** Universidad Torcuato Di Tella, mayo 1998.

20 “Viviendas de balneario”, **Nuestra Arquitectura Nº 2**, febrero 1936.

21 En **Casas y Jardines Nº 1**, enero 1933, pp. 20.

22 Ermete De Lorenzi, “Generalidades Arquitectónicas”, **El Constructor Rosarino, 1928**. pp. 27.

23 Ver Enrico Griffini. **Construzione racionale della cas**a. U. Hoelpli Ed., Milan, 1933. pp. 41.

24 Ermete De Lorenzi, **Evolución de la vivienda.** FCM/UNL 1940. pp.118.

25 A partir de 1937 De Lorenzi escribe diez apuntes para los estudiantes de Arquitectura: **Historia de la Arquitectura** (1937), **Teoría de la Arquitectura, Teatros, Auditórium, Cines** (1938), **Perspectiva práctica** (1938), **Nociones de Clima y Asoleamiento** (1940), **Evolución de la Vivienda** (1940), **Fundamentos de Teoría de la Arquitectura** (1941), **Ensayos Elementales de Materiales** (1944), **Investigación sobre la Forma de Instrumentar** (1947), **Harmonía geométrica como nuevo sistema en la Composición Musical** (1948).

26 voz del **Diccionario Enciclopédico El Ateneo**, 2da Edición tomo IV, ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1974.

27 De Lorenzi, **Evolución de la vivienda.** Prefacio.

28 Casa de Pansa en Pompeya, **Revista de Arquitectura Nº 6**, 1915. pp.1.

29 De Lorenzi, **Evolución de la vivienda.** pp.68.

30 Idem pp.71.

31 “Las Casas de Renta”, **El Constructor Rosarino Nº 69,** Julio de 1929. pp.17.

32 Viollet le Duc, E. **Historia de la vivienda humana**, ediciones Centauro, México, 1945. pp. 374/375.(1875)

33 De Lorenzi, **Evolución de la vivienda.** FCM/UNL

34 Idem pp.78.

35 Idem pp.88.

36 Idem pp.118.

37 Idem. pp. 27.

38 De Lorenzi, “Generalidades Arquitectónicas”, op. cit. pp. 27.

39 Goffman, Erving. **Internados,** Buenos Aires, 2º edición, Amorrortu, 1972, pp. 316.

40 De Lorenzi, **Evolución de la vivienda.** pp. 90.

41 Como bien lo sintetizaran Theodor Adorno y Max Horkheimer en “La industria Cultural”, **Dialéctica del iluminismo.** Ed. Sudamericana, Bs. As. 1988. (Alemania 1947) pp.147: “*Las células edilicias se cristalizan sin solución de continuidad en complejos bien organizados. La unidad visible de macrocosmo y microcosmo ilustra a los hombres sobre el esquema de su civilización: la falsa identidad de universal y particular... Quienes tienen interés en ella gustan explicar la industria cultural en* términos tecnológicos. La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard”

42 Idem Producción- Creación: el modelo burocrático. pp. 29, 30.

43 Idem pp.149.

arquitectura moderna es arquitectura de vivienda

Los colores de la blanca arquitectura

Silvia Longo, Verónica Inés Martínez, Luciana Casas (UNR)

Introducción

Tal vez hayan sido las grises apariencias de las reproducciones editoriales, al equiparar los tonos y aplanar los contrastes, las que nos alejaron injustamente de comprobar los aportes provistos por la manipulación de colores en la arquitectura moderna. Exploramos el espacio interior en la etapa inicial de la publicación *Nuestra Arquitectura* [1] para poner en evidencia literalmente una paleta cromática precisa y para destacar la diversidad de elementos y fundamentos con los que se definió la arquitectura en la Argentina de los años '30.

El modo polémico en que Mark Wigley en su libro *White Walls* [2] cuestiona y reta la construcción del blanco en sus orígenes (como voluntad de unificación, como razón moral y estética de la arquitectura moderna), estimula el planteo que asumimos hacia esta modernidad periférica. Reconocemos que aquí, la supuesta objetividad del blanco representa para muy pocos artistas un asunto ético, y que el interior moderno no es silencioso, sino que se enciende con los colores que lo completan.

El compromiso inaugural de *Nuestra Arquitectura*: "*Para servir al arte y a la industria"*, pretende que estos desarrollos impulsen una renovación integral de la arquitectura. Esta revista es sustantiva en la divulgación del espacio interior y sus colores por las recomendaciones que escoge de los artículos extranjeros, por los temas que selecciona en los editoriales, por la sistemática exhibición de las novedades y por la utilización de la publicidad para propagandizar una nueva cultura del habitar. En su conciencia de ser "parte diario del progreso", pasa revista a las principales exposiciones donde diferentes tradiciones de las artes aplicadas buscan posicionarse frente a los avances de la industria. Se atribuye esa función expositora que permite *"Aprender a Ver, Ver Comparando"* [3] y, la manera de mostrar los interiores, amoblamientos y objetos acompañados por minuciosos epígrafes y memorias, reflejan una valoración crítica de nuestra inserción en el panorama mundial.

El interior arquitectónico es un campo particular de conocimiento, de escasa producción teórica y mucha experimentación, disputado por arquitectos, artistas decoradores e industriales. La arquitectura comienza a integrar las viejas tradiciones artísticas y artesanales con las nuevas posibilidades de la vida moderna propuestas por el desarrollo creciente del cine, la fotografía, la prensa y la propaganda. En este proceso, revisamos cómo la industria intentó efectivizarse como el nuevo programa del arte decorativo, cómo se delinearon los ámbitos de aplicación de los saberes y hasta qué punto se pensaba la Arquitectura como "madre de las artes" exigiendo de los arquitectos la síntesis de un saber total.

Colores modernos

Las siguientes constataciones sobre los colores con los que se construye el interior moderno, (que abarca del blanco generalizado al contraste del negro en detalles y se estaciona en algunos tonos precisos del arco cromático, hasta brillar intensamente en diferentes superficies), nos habilita a formular que buena parte de la renovación espacial responde a una serie de investigaciones plásticas. Si supiéramos decirlo de una manera tan poética como "*es el juego sabio, correcto y magnífico*", cambiaríamos volúmenes por formas, colores y texturas que se alteran bajo los nuevos efectos de la luz en el interior. Las formas se hacen nítidas o se desmaterializan, los colores se encienden o se irradian, las sombras se recortan o se pulverizan.

Si podemos objetar la esencialidad del blanco para la particular experiencia moderna en Argentina, también debemos señalar que los colores no desbordan irreflexivamente en nuestros interiores, sino que están sujetos a precisiones de control y de carácter. La valoración del contraste, en operaciones cromáticas y aún en los razonamientos más organizativos, manifiestan especulaciones visuales simples de figura-fondo. La búsqueda de la armonía espacial total a través de la aplicación de colores contiguos o de un mismo color con distintos grados de saturación, vincula la diafanidad conseguida con la idea misma de belleza.

Blancos y blancuzcos

La casa que Bustillo realiza para Victoria Ocampo en 1929 impacta a los sentidos por la determinación de la total blancura y el despojamiento de sus interiores. Una búsqueda que alcanza ciertos logros desde que algunos pocos arquitectos de nuestro medio comienzan a fomentar la conciencia del blanco, motivada incipientemente por las repercusiones de la Exposición de París de 1925[4] y de un modo más concluyente por el frente común armado para la Exposición del Weissenhof de 1927.[5]

En *Nuestra Arquitectura* la cuestión del blanco no se omite, se expone permanentemente en las obras de Antonio Vilar, Alberto Prebisch y Wladimiro Acosta; redunda en las casas de campo o de formas

náuticas donde la blancura exterior se prolonga hacia el interior; subyace en los ambientes de los departamentos como fondo sobre el que se iluminan los colores de las cosas; sin embargo, no surgen prescripciones que reflejen el fundamento moral que le asignan los europeos, ni existe una voluntad general manifiesta de adoptarlo.

En rigor, hay poco "blanco" a secas. Una serie inicia la paleta cromática desde el "blanco purísimo": blanco nieve, blanco mate, blanco brillante, blanco raso hasta el blanco marfil. El blanco es impuro en gran parte de nuestros interiores: es el resultado "blancuzco" de aguados rosados, celestes, ocres, grises o verdes que actúan como superficie de base.

Las elecciones de nuestros profesionales no se centran sobre el blanco, sino que operan desde un debate tácito sobre una cuestión de control y de carácter, que se manifiesta en el uso de diferentes proporciones de blanco y de color.

Materiales "al natural"

Las propiedades y características naturales de los materiales se acusan, alteran y perfeccionan en función de sus colores, valores, texturas, vetas, opacidades, transparencias y brillos. Son manipulados cuidadosamente para obtener variadas y "novedosas" combinaciones. Si a esto se le agregan las formas simples que portan esos materiales o un determinado patrón geométrico que se repite, parece reformularse aquel "motivo ornamental" de algunos modernismos de principios de siglo.

Las maderas nacionales e importadas se eligen para conseguir diferentes efectos: la tersura que se logra con maderas claras como el fresno, el abeto y el maple refuerzan la diafanidad de los ambientes; la disposición del parqué en mosaico con tablillas de distintos tonos provee un piso vibrante; las diferentes piezas se someten a minuciosos ensamblajes para que las vetas brinden la apariencia de una cinta continua; el diseño de las sillas exalta las posibilidades de comba que tiene el haya; las vetas profundas y contrastantes de la madera de Zebrano, se replican en las rayas de los tapizados, la alfombra sobre la que apoyan los muebles y las cortinas que lo rodean.

ING. ARQ. ANTONIO U. VILAR. CASA DE RENTA. HALL DE INGRESO REVESTIDO EN MARMOL TRAVERTINO. NA, 1934.

En los ambientes de simples geometrías resaltan los cueros de vaca, de cocodrilo y el de chancho (tan flexible que se usa como cortina). Están tapizando los sillones o sus formas, manchas y texturas irregulares son arrojadas deliberadamente sobre el piso.

La utilización de algunos detalles metálicos y bronces de formas netas o líneas simples en tiradores y herrajes del mobiliario, lámparas de pie y bases cromadas "*ponen una nota brillante*" a los espacios que los contienen.

Los basamentos exteriores de mármol negro de Bélgica, Boticcino y Travertino, ingresan muy pulidos, ensanchando los vestíbulos y multiplicando la luz de la entrada. El recubrimiento total de las superficies de piso, muros y, a veces también techos, hace desaparecer las aristas, y con ellas los ejes ordenadores del espacio euclidiano. Los palieres de los numerosos edificios de renta realizados por Vilar, León Dourge y el estudio Sánchez, Lagos, De La Torre, cuidan en el montaje de las piezas de revestimiento que expresen la continuidad de los dibujos y las vetas sin distinción entre el interior y el exterior sino en correspondencia con la horizontalidad y verticalidad de los planos.

Valoración de la superficie

La superficie se organiza. Encontrar respuestas al tema del carácter lleva a una surtida composición de materiales al natural y a la incorporación de diferentes terminaciones y acabados. Los recursos que persiguen la armonía o el contraste, son utilizados tanto para dar la idea de volumen como para distinguir planos individuales.

El muro tratado como superficie organizada, subraya la cualidad estética del plano. Se busca controlar la integridad amenazada por aquellos objetos y elementos fragmentarios: las ventanas pequeñas se ocultan bajo largos cortinados que llegan hasta el suelo; las puertas se colocan a filo de pared y se pintan con idéntico color y acabado; el reloj pasa de ser un objeto colgado o apoyado, a resumirse sobre el muro en sutiles marcas y agujas del cuadrante.

ARQ. DANIEL DUGGAN, SU PROPIO HOGAR EN CEDRO, BLANCO Y COBRE, EN EL EDIFICIO DE DEPARTAMENTOS EN DÚPLEX DE LAMARCA Y BLAGOVETCHENSKY. NA, 1935.

El color homogeneiza la diversidad. Se recurre a las lacas, las pinturas al duco o al aceite, las tinturas en textiles, maderas y cueros, y los enchapados naturales y sintéticos para igualar la expresión superficial. La armonía creada mediante la composición de colores estipulados y la búsqueda del tono exacto en distintos soportes materiales, posibilitan la lectura del espacio concebido como envoltorio. Los conjuntos cromáticos más recurrentes son: el verde pálido con el amarillo limón y el habano; los blancos y grises con el azul-grisado y el metal cromado; y las combinaciones de los distintos valores de beiges, damascos, ocres y pardos.

El arquitecto Daniel Duggan en sus interiores del '33 compone distintos verdes con el blanco marfil de los muebles de maple: verde claro en las paredes y verde oscuro en la alfombra; las cortinas de seda aceitada verde se vuelven translúcidas al recibir la luz del día y durante la noche se vuelven brillosas; también define que los lomos de los libros que organiza en los estantes se vean como un conjunto de líneas alternadas en verde, azul, marrón y blanco.

El contraste cromático enfatiza la lectura de planos individuales. La oposición entre los muros "claros" y el plano "oscuro" del piso, que se extiende de manera uniforme recorriendo distintos espacios, dilatan los ambientes. En pisos y zócalos revestidos con baldosas negras se incrementa la oposición al suspender un mobiliario de madera blanca.

La ilusión de continuidad conseguida por André Lurçat se parece a algunos ejemplos locales: para la casa del country Tortuguitas, los arquitectos Mansilla Moreno y Tívoli diseñan el piso monolítico de *"pasta de madera tête de negre"* sin vetas sobre el que parecen flotar los muebles livianos de líneas simples.
Los pisos de madera se prolongan y revisten el muro, dividiendo el espacio en dos volúmenes, uno inferior, "lleno" y otro superior, "vacío". En el inferior, se dispone el mobiliario y las cosas hasta una línea invisible acotada por el antepecho de las ventanas, por encima la desnudez se acentúa con el reflejo de la luz sobre los muros y cielorrasos claros.

La individualidad de partes y direcciones de los planos se pone en evidencia por contraste de materiales y color, por ejemplo la pintura negra suele enmarcar puertas y ventanas; las molduras en el revoque

ARQS. MANSILLA, MORENO Y TÍVOLI.
VISTA OPUESTA A LA CHIMENEA EN EL LIVING-ROOM DE UNA CASA EN EL TORTUGAS COUNTRY CLUB. "EL GRAN ESPEJO TIENDE A AUMENTAR LA LUMINOSIDAD Y PROPORCIONAR NOTAS AZUL (CIELO)Y VERDES (GREENS Y ÁBOLES) AL INTERIOR. GRANDES CORNISAS DE LUZ INDIRECTA." (SIC).
NA, 1935.

o las bandas de color, refuerzan las arcadas que dividen los ambientes; las guardas de azulejos o mayólicas sectorizan las cocinas y los baños.

Los "trucos" de la luz

Con la aceptación general de "*luz y sol a raudales*" en el interior arquitectónico, se exploran las posibilidades constructivas y climáticas locales, valorando desde los principios rectores de los discursos higienistas hasta las últimas *précisions*.

Mientras algunos arquitectos como Bustillo recortan los muros portantes para alinear ventanas horizontales, otros independizan la estructura del cerramiento, como Ocampo y Rodríguez Remy para aplicar la *fenêtre en longueur* corbusierana o como Duggan para proporcionar un vidriado de piso a techo.
Se recomienda la colocación de espejos o superficies reflejantes cerca de las ventanas para multiplicar la luminosidad en los locales profundos. Se incorpora la desmaterialización del ángulo pero conservando la columna justo en la esquina que sus referentes pretendían eliminar. En habitaciones medianeras se coloca una ventana al borde de la arista y en la perpendicular se ubica un espejo de iguales dimensiones que parece duplicarla.

La luz entra teñida por los colores de los géneros y filtrada por persianas y biombos que texturan las sombras. El cortinado corrido forma una superficie ondulante de luz difusa que esfuma los recortes de ventanas, marcos y vanos. Se alternan cortinas claras y oscuras en franjas verticales que dibujan rítmicamente los haces de sombras sobre el suelo.

La manipulación de la luz natural permite suavizar y armonizar colores, desvanecer aristas arquitectónicas, pulverizar límites entre los elementos, animar los espacios y dramatizar las sombras.

Las potencialidades de la iluminación artificial se comienzan a explorar sin previas formulaciones y sin vocabulario específico para describir sus elementos y sus efectos visuales. Se exhiben las novedades y las múltiples aplicaciones halladas en las exposiciones y se reconoce el empirismo técnico y estético de estos

IZQ ARQS. PREBISCH Y DUGGAN. VERDES MUY CLAROS EN LA REFACCIÓN Y DECORACIÓN DE UN HALL. NA, 1933.

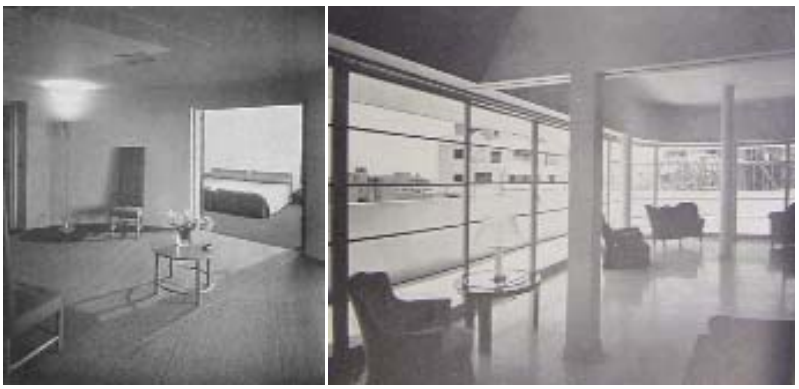
DER. ING. Y ARQ. STOCK Y STOCK. DORMITORIOS DE NIÑOS, PAREDES CON PINTURA AL AGUA EN COLOR "AZUL AGUAMARINA", TABLILLAS COLOR NATURAL Y PISO PARQUET DE ALGARROBO.

ensayos, paliando la ausencia teórica con una abundancia de imágenes. Su divulgación coincide con la profusa construcción de los edificios en altura. Se publicitan lámparas y sistemas de iluminación difusa en cielorrasos que aseguran emular la luz solar en los ambientes de proporciones alargadas. Artículos técnicos y gráficos aconsejan soluciones que promueven una actualización constante en la construcción de novedosas gargantas, plafones o molduras especiales. Un "anillo de luz" se ejecuta con la disposición concéntrica de ocho lamparitas individuales y una "luz lineal" con una sucesión de lamparitas comunes, evidenciando el proceso de evolución en que se encuentra actividad industrial.

La sección Revista de Libros presenta una bibliografía técnica que subraya la coexistencia de dos posturas: la de pensar en términos de una "arquitectura iluminada" (por proyección de luz proveniente de distintos artefactos) y la de pensar una "arquitectura luminosa" incorporada a la concepción del espacio, donde las formas mismas son las que irradian luz a su entorno.

La primera actitud utiliza la tradicional iluminación central del ambiente, complementada por puntos de "luz funcional" focalizada en el escritorio, junto al sillón de la biblioteca, o suspendida sobre la mesa del comedor. Los últimos "aparatos luminosos" provistos por la industria de la electricidad consagrados en vidrieras comerciales, carteles publicitarios y cines son conquistados por el interior doméstico. Los dispositivos tubulares se aplican a dinteles, vitrinas y espejos; lámparas de pie niqueladas, reflectores y tubos de neón aparecen como objetos decorativos; y la popularizada lámpara esférica que diera la vuelta al mundo desde su aparición en la Bauhaus también hace su escala.

La segunda actitud considera a la iluminación como un material arquitectónico. La luz difusa, aconsejada para "evitar el encandilamiento", se resuelve estéticamente. Permite agregar efectos ocultando la fuente de luz y otorga al arquitecto la oportunidad de desarrollar una personal búsqueda expresiva. Los paneles de vidrio esmerilado con luz interior sirven para dividir ambientes y captar la claridad de una caja de escaleras; los cielorrasos trasuntan en planos iluminados por ingeniosas claraboyas y bóvedas de doble curvatura; los biombos espejados, cortinados y superficies traslúcidas cambian sus efectos al transcurrir las horas.



IZQ. ARQ. DANIEL DUGGAN ANTECÁMARA DE PISO DE ESTERAS Y SILLAS TAPIZADAS EN RAZO DE ALGODON VERDE. EDIFICIO KAVANAGH. NA 1933.

DER. ARQ. DANIEL DUGGAN, EL LIVING Y LA TERRAZA DEL OCTAVO PISO EN SU EDIFICIO DE RENTA DE AV. CALLAO Y QUINTANA. NA 1937.

Interiores modernos: formas de vida, industria y arte decorativo

El lema repetido desde las primeras portadas hasta marzo de 1932 "cómo hacer de la casa un lugar íntimo, alegre y confortable" reclama de los arquitectos su responsabilidad sobre los temas principales de la arquitectura doméstica. La "casa", formulada así genéricamente, debe proveer de intimidad, alegría y confort (valores aparentemente subjetivos que intentamos esclarecer y precisar) como sobrentendiendo un acuerdo disciplinar colectivo y comprometido. Por otro lado se enuncia: "*Muchas casas, buenas casas, y casas baratas, ese es el problema que ha de resolverse; y en ese sentido trabaja intensamente la industria, con sus errores, con sus desviaciones, pero haciendo evidentes y rápidos progresos*" pluralizando la problemática de la concepción inicial.

Las recomendaciones explícitas ingresan mediante las traducciones realizadas personalmente por el director, Walter Hylton Scott, de notas de expertos y corresponsales extranjeros.[6] Aunque fragmentarias, se encadenan en su conjunto para resonar como nuevos fundamentos del habitar. Dexter Morand viaja por Europa y comenta las novedades edilicias de las capitales del diseño. Las obras innovadoras de Richard Neutra, Ludwig Kozma, Hoffman y Augenfeld, se alternan a las producciones de los profesionales locales. A los alegatos permanentes de Vilar, Prebisch y Acosta se suman otras colaboraciones que, a diferencia de estos colegas, ofrecen su discurso solamente a través de la exposición de sus trabajos cuidadosamente fotografiados. Daniel Duggan, Alfredo Joselevich y Enrique Douillet, los ingenieros Germán y J. Bernardo Joselevich y otros miembros de frecuente participación en la revista, marcan un momento peculiar de concientización de los problemas que ofrece el interior.

El abundante y calificado material con que se presentan las obras, las memorias y artículos técnicos que las sostienen y los cruces publicitarios que las complementan, instalan los temas sustantivos: el interior como problema de organización, como soporte de la industria y como tema estético.

El "gobierno interior"

El gobierno del interior moderno supone explorar en el proyecto la organización racional de la casa y de la habitación, donde cada local es resignificado y ajustado. Lonia Winternitz, desde París, puntualiza ciertos preceptos en sus artículos sucesivos sobre el living, el comedor, la cocina, la mesa, los negocios y para ejemplificar aporta con sus propias decoraciones y las de los reconocidos arquitectos como Maurice Barret y René Herbst y las inquietas Charlotte Perriand y Adrienne Gorska.

El estudio Lamarca-Blagovetchensky es uno de los pocos que explora aquí las posibilidades del departamento en dúplex, reduciendo al mínimo las cotas del corte en las habitaciones de servicio para integrar un único ambiente de estar en doble altura articulado con el dormitorio por una curvilínea escalera. Los ojos y cajas de escaleras se fotografían exaltando el manejo plástico de las formas, la luz en los vitrales, los colores y los materiales.

La revista reproduce los debates del diseño de la habitación mínima, del mueble tipo, económico y producido en serie, del espacio multifuncional que resulta de convertir su mobiliario a distintos usos según las distintas horas del día. La pionera arquitecta e ingeniera Liane Zimbler, desde Viena, señala los beneficios de la practicidad en el amoblamiento.

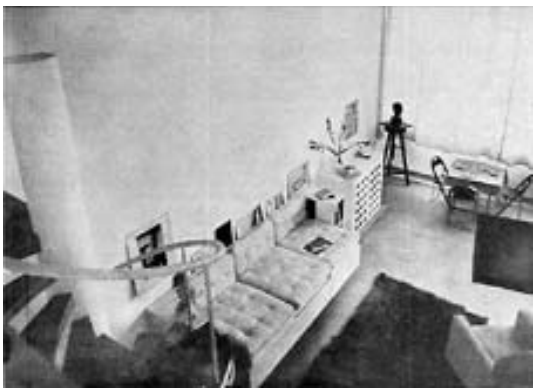
La flexibilidad espacial se logra desde la continuidad visual por medio de arcadas que unen locales de uso independiente hasta la completa integración en una única habitación. Tabiques móviles, biombos, cortinas o puertas corredizas limitan sectores de determinada función y carácter. En los interiores del francés M. Barret y del ya mencionado D. Duggan las líneas divisorias son más sutiles: la disposición de los muebles, la diferenciación de color en los muros, los juegos geométricos de alfombras en el suelo y los trucos de luz en el cielorraso, generan "lugares dentro del lugar".

Paisajes y escenas en el interior

Los interiores se formulan en relación con el exterior: enmarcando visuales interesantes, como el atelier frente al Riachuelo de Bidart Malbrán y la casa en Milán de Gio Ponti; ostentando la transparencia como la casa de vidrio de Neutra; o la densa diafanidad de la Maison de Verre de Pierre Chareau. Numerosos ejemplos abren los ambientes prolongando los planos de techo y piso en aleros y galerías, inclusive León Dourge desmaterializa la carpintería embutiendo los marcos y colocando puertas plegadizas para entregar el interior plenamente hacia afuera.

Las tomas fotográficas rechazan la tradicional perspectiva apuntalando el concepto de ruptura de la caja arquitectónica. La documentación de muchas obras es responsabilidad del reconocido Manuel Gómez. Sus imágenes arman una composición expresionista de luces y sombras tanto en interiores como exteriores; organiza una puesta en escena con muebles, adornos e iluminación; cuida los enfoques hacia el ángulo de la habitación para captar una carpintería perpendicular, un paisaje exterior o una secuencia espacial.

De igual modo que la casa de Victoria Ocampo, la que Bustillo le construye a este fotógrafo en 1932, alberga interiores innovadores. Con la primera se demuestra que un soporte arquitectónico blanco y



IZQ. ARQ. BIDART MALBRÁN. ATELIER FRENTE A LA BOCA DEL RIACHUELO. VISTA DESDE LA ESCALERA. NA, 1933.

DER. ARQ. L. DOURGE. EL DPTO. DEL SR. COLIN JEANNEL EN EL COMENTADO EDIFICIO DE ALVEAR Y MALABIA. NA, 1934.

luminoso puede contener algunos muebles "antiguos", que la disposición descentrada en el ambiente y el despojamiento general, conforman igualmente un interior original. En la de Gómez, el amoblamiento de vanguardia y los efectos de la iluminación tienen un rol esencial para definir el carácter, independientemente del "estilo" algo anticuado del contenedor.

La "importancia del plan"

Las mesas se apartan hacia un rincón o un lateral, los muebles se concentran en un ángulo, el espacio es simplificado y "vaciado". El mueble se integra al muro: las bibliotecas, cajoneras, chimeneas y divanes adoptan la altura de los antepechos de las ventanas, formando un zócalo útil de muebles y superficies de apoyo respaldado también por los elementos sueltos del mobiliario y los adornos. Los aparatos y equipos se embuten: vitrolas, radios y calefactores quedan incorporados en aparadores; respaldares de cama incluyen luces y estantes.

Los objetos útiles son perfectamente ubicados: el cenicero de pie junto al diván, la bocha de cristal pisapapeles sobre el escritorio, el reloj de diseño geométrico sobre el boudoir. Los objetos fútiles son controlados, se disponen junto a libros en las bibliotecas y se encierran selectivamente en vitrinas; los cuadros abandonan la pared para reposar sobre los muebles bajos o erigirse en los atriles. Entre los objetos "vivientes" sólo se admiten las calas, azaleas y cactus en las sobrias decoraciones.

El dibujo de la planta revela el diseño total, la atención al detalle, nada es superfluo ni está librado al azar. La representación exhaustiva de proyecciones de paneles plegadizos, arcos de giro, la rotulación del mobiliario ("gaveta-escritorio", "armario-teléfono", "banqueta", "guardavajillas", "mesa plegadiza"), presentan la necesidad de ser designados, explicitada su forma flexible y las funciones que cumple, construyendo un pedagógico manual de instrucciones para usuarios y constructores.

La elocuencia del dibujo en corte donde Joselevich y Douillet integran el mobiliario que ellos diseñan a los recorridos; las "plantas comentadas" de las casas rurales de Vilar; los fotomontajes que muestran el uso de los muebles económicos de Gropius-Moller; los detallados prototipos de Neutra mezcla de plano

IZQ. ARQ. DANIEL DUGGAN. NA, 1936.

DER .ING. ARQ. ANTONIO U. VILAR. UN DORMITORIO EN UN DEPARTAMENTO DEL CONTRAFRENTE. EL TOCADOR EMPOTRADO FUE REALIZADO POR LA MUEBLERÍA NORDISKA, Y LA CAMA Y EL RESTO DE LOS MUEBLES POR EL ARQUITECTO DUGGAN.

técnico y arquitectónico, con las luminarias, extractores, tablas de planchar, las puertas corredizas y plegadizas; y los dormitorios que necesitan ser explicados por los arqs. Hoffman y Augenfeld; todo ello da cuenta de la precisión con que se organiza el espacio interior.

Confort e industria

La estrategia publicitaria vehiculiza el potencial empresario sobre los temas del confort; propone la interacción entre producto e imaginario estipulando conductas y nuevas exigencias que fortalecen los mitos del "eterno progreso" y el "ascenso social".

El confort es un factor de felicidad que parece asequible a través del consumo de las novedades de la industria: coloreados artefactos sanitarios, perfectas máquinas eléctricas, mobiliarios cómodos y originales luminarias. La difusión de estos atributos modernos contribuye a incrementar las aspiraciones de la clase media y a precisar cómo satisfacerlas.

Muebles y artefactos

Es constante la proclama de que la industrialización de la arquitectura, es no sólo deseable sino perfectamente posible en nuestro país. La inserción del diseño norteamericano en la industria se muestra a través de la figura del proyectista industrial Gilbert Rhode con sus decoraciones interiores en Chicago, sus muebles económicos y diversos objetos de nuevas líneas.

Algunas industrias tradicionalmente ligadas a la construcción, como la carpintería metálica de Joselevich Hnos. y los herrajes de Gueudet y Rodríguez, emprenden ambiciosamente la fabricación de todo tipo de muebles y objetos tubulares. La mueblería Comte reproduce los modelos portadores del estigma de los años '20 (del alemán Marcel Breuer y del holandés Mart Stam también explorados por el equipo Le Corbusier-Charlotte Perriand) y con la misma concepción ejecuta muebles en madera. Las diferencias espaciales y tipológicas no impiden su elección ya que las livianas mesas, sillas, escritorios y banquetas se adoptan ampliamente, tanto en los ambientes económicos y los departamentos de renta, como en los salones de lujo.

IZQ. ACEBEDO, BECÚ Y MORENO. NA, 1933.

DER. NORDISKA KOMPANIET: UNA EXPOSICIÓN DE RINCONES MOERNOS: GRAN HALL CON MUEBLES TAPIZADOS EN LANA BEIGE; EN EL FONDO UNA TELA CHINA DE FONDO ROJO; MESA DE MACASSAR; BIOMBO DE MADERA PLATERADA; BIBLIOTECAS ABIERTAS DE ABEDUL; LA MESA DE CENTRO CON TAPA DE CRISTAL Y PIE CROMADO. NA, 1934.

La firma sueca Nordiska Kompaniet, según palabras de su Director Erich Werth, se radica con el propósito de "*dotar al país argentino de una industria que viniese a colaborar con el magnífico empuje de su joven arquitectura*". Sus técnicos y artistas escoltan con sus objetos y mobiliarios escandinavos a numerosos arquitectos partidarios de la estética racionalista. En sus talleres se tratan y procesan finas maderas nacionales e importadas. Las exposiciones permanentes de sus mobiliarios y objetos organizadas conjuntamente con la Sociedad Central de Arquitectos, conforman atractivas ambientaciones que convocan a todos los profesionales vinculados a la construcción. La alta calidad de sus productos la posiciona muy bien en el medio local generándose una competencia encarnizada con otras mueblerías prestigiosas de Buenos Aires como Kadema, Muebles Díaz, y sobre todo con Fendrik Hnos (sucesores de una tapicería tradicional), a través de frecuentes jactancias publicitarias.

El Instituto Argentino de Electricidad Aplicada desde las publicaciones iniciales sobre "luminotecnia" hacia las exposiciones de "luminicultura" va delineando un progresivo carácter científico-técnico en la "cultura" de la iluminación para construir el gusto y la generar la aceptación de los usuarios. Las amas de casa (principales destinatarias) pueden ver en esmeradas ambientaciones los trucos de la luz artificial, asumir la imagen de los nuevos "equipos" de las cocinas e intruirse sobre su uso eficiente. De este modo el comprador se convierte en consumidor experto.

"La casa eléctrica" es un nuevo concepto. Propicia la verificación de soluciones técnicas y estéticas, donde las empresas e industrias publicitan un catálogo continuamente renovado de artefactos, equipamiento, mobiliario e instalaciones, los arquitectos los integran en la arquitectura y los especialistas instruyen sobre sus aplicaciones y cálculos específicos. Es también una eficaz consigna propagandística que instaura la idea de una modernidad basada en la innovación científica aplicada al hogar.

Todas las casas son una casa eléctrica. A los ejemplos paradigmáticos de las muestras itinerantes, se suman los departamentos de renta que incluyen ascensores, bombas de agua, refrigeradores, purificadores de aire, cocinas eléctricas e incluso relojes de pared. Los arquitectos eligen y proponen materiales, instalaciones y marcas, formando implícitamente sólidas asociaciones con las empresas e industrias que los proveen.

El arte decorativo de hoy

Los principios de diseño que se aplican y la presencia de ciertos aportes de las tradiciones del arte decorativo nos permite emprender (sin pretensión de exhaustividad) una perspectiva de comprensión habilitada por el propio pasado disciplinar. Hylton Scott advierte tanto para la arquitectura como para el diseño del mueble, que "*no se trata de una evolución jalonada de pasos seguros*". Muestra un arco iris de ejemplos donde viejas tradiciones se aceptan y se cuestionan, nuevas hipótesis se exploran y se desechan, sabiendo que habrá ensayos felices y desgraciados para el juicio futuro de la historia.

El principio neoclásico de "carácter"

El rango, la personalidad, la profesión o la edad se constituyen en temas de diseño y las pautas de una nueva cultura del habitar se dictan en las láminas de interiores. La nueva domesticidad de la familia nuclear se revela en los flexibles y luminosos "living-room", las asépticas cocinas y los agradables cuartos infantiles. La intimidad personal muestra glamour en el "dormitorio para una dama", controlado retraimiento en la "casa de un aviador" y discreta sensualidad en la *garçonnier*. Los interiores se describen con una abundante adjetivación que vincula la noción de *carácter* con cuestiones de forma y color: a un ambiente "alegre" o "fresco" le corresponden los amarillo-limón o los verde agua; a la femeneidad los lilas y blanco-rosados, la sobriedad racional puede ser polícroma si define estrictamente los volúmenes. A la manera de los tratados franceses se distinguen los tipos fijando colores, materiales y escala para diferenciar un "comedor de embajada" de los "aligerados y rejuvenecidos" comedores de los departamentos urbanos.

L'Esprit Nouveau

La primera producción de Le Corbusier [7], incluyendo la proposición "máchine à habiter" son familiares antes de la famosa visita a Sudamérica. Los recursos replicados de la plástica corbusierana permiten rastrear los argumentos del debate Arquitectura "Funcional" / Arquitectura "Emocional". Las influencias de la reformulación de arte decorativo del fugaz pero contundente pabellón-manifiesto L'Esprit Nouveau, se detectan en algunas exploraciones de la espacialidad de los departamentos en dúplex con la ventana de doble altura y en la aparición de la pintura moderna de artistas argentinos en nuestros interiores domésticos. Los decoradores y los equipos técnicos prefieren ofrecer sus producciones como "ambientaciones" integrales, gustan de promover los utensilios, la cerámica y los textiles del país, combinando objetos hechos a máquina con los "folclóricos".

El lujo burgués

La satisfacción de una clientela de gusto tradicional y burgués, amante del lujo y los materiales caros y raros, se exhibe y queda perpetuada junto al nombre de los profesionales que intervienen en la obra, generando un prestigio mutuo. Ante el propietario coleccionista de objetos de arte, alfombras y tapices, la tarea de los arquitectos A. Joselevich y E. Douillet no se reduce a brindar el marco arquitectónico, sino que implica además proyectar "a medida" los muebles, los artefactos eléctricos y poner en valor los recorridos. El gusto escenográfico del déco norteamericano está presente en la simplicidad en las formas y el diseño, sustentado por los materiales vistosos, el brillo de los metales y las superficies laqueadas.

Diseño y standarización

El entusiasmo que despiertan la experiencia alemana y la forma de trabajar industrializada y cooperativa de los Estados Unidos se transforman en arengas permanentes. La determinación de prototipos es una práctica que la proclama convincente de la revista intenta fortalecer. Muchas nuevas ideas se cultivan y la producción industrial argentina se expande hacia todos los públicos. Los ensayos tipológicos y los detalles técnicos ofrecidos por los arquitectos van sedimentando en soluciones susceptibles de ser provistas como "partes": una excelente solución consigue Vilar para incluir la carpintería, el cerramiento y el cortinado en el dintel de hormigón y los Establecimientos Stessen le fabrican tales perfiles; se generalizan los placares y pasaplatos creados por Acosta; y los muebles cromados de tubo de acero continuo se constituyen en una alternativa exitosa en el medio local.

Los regionalismos domésticos

El aprecio hacia el concepto de "home" de los *Arts & Crafts* se advierte en el gusto por el equipamiento emergiendo de los muros y en la pervivencia de la chimenea (reformulada e innecesaria por las calefacciones de radiadores) que sigue siendo objeto de culto. La preferencia por un mobiliario coherente con el fondo arquitectónico liga el concepto de confort al de armonía y se rechaza el snobismo de la propensión indiscriminada a lo standard o lo mecánico como sucede con el mueble convertible que tiene una causa específica en habitaciones pequeñas. Duggan rescata el sillón Morris y lo femeiniza con almohadones rosa y plateado para el local de Elizabeth Arden en Harrod's.

Las reseñas de la Exposición de Bruselas del '34 desplazan la atención hacia Bélgica, Suecia y Dinamarca, culminando con fuertes críticas en consecutivos números del '38 a la Exposición Internacional de las Artes y de las Técnicas de París. Se reduce el predominio inicial de las obras de Francia y los sajones para radicarse en los Países Bajos y Nórdicos, cuya tradición de casas más pequeñas o acogedoras parecen resultar más afines en escala y carácter que la amplitud de las viviendas estadounidenses o la desnudez de los ambientes alemanes.

IZQ. ARQS. OCAMPO Y RODRÍGUEZ REMY. CASA EN OLIVOS, MUEBLES EN CAÑO CROMADO DEL COMEDOR Y EL LIVIG-ROOM. EL SILLÓN GIRATORIO DE ASIENTO PULLMAN Y RESPALDO EN CUERO ROJO Y EL SILLÓN ELÁSTICO DE ALMOHADONES DESMONTABLES FUERON DISEÑADOS POR LOS ARQUITECTOS Y EJECUTADOS POR LA MUEBLERÍA GUEUDET Y RODRÍGUEZ.

DER. PUBLICIDAD DE LA CASA DE MUEBLES DE JOSELEVICH HNOS. NA, 1932.

La casa all'italliana

Se divulga el concepto de "viviente": puesto que la vida no es un escenario fijo, los muebles y el equipamiento tampoco deben serlo. Las cosas deben servir a la conversación, a la lectura, al reposo y al trabajo. La vanidad social se ve como debilidad burguesa. Observamos una menor artificialidad en las tomas de los ambientes, comienzan a aparecer en las fotografías objetos "casuales" y personas en actitudes distendidas. Las bibliotecas se incluyen en la construcción, las ventanas se resuelven como elemento de amoblamiento, surge la ventana-vitrina. Hay esmero en producir la planta útil perfecta aunque sea pequeña, con un mínimo estorbo y máxima transformabilidad. A través de "Una habitación demostrativa" en la VI Trienal de Milán del '34 el arquitecto Gio Ponti, propone un ideal humanístico habiendo asimilado ya las máquinas, predica "sustancia y no apariencia" en la vida moderna.

Arquitectos, artistas decoradores, industriales: tradición y experimentación

Intentamos reconocer por fuera de preconceptos las búsquedas de una activa generación de diseñadores, formados en disciplinas tensionadas por las reformulaciones teóricas y en un proceso que exige constante actualización científica y técnica. El interior brinda una posibilidad excepcional de experimentación para arquitectos, artistas decoradores e industriales, donde las proyecciones de las diferentes genealogías artísticas y competencias revalidan sus diferentes saberes. Las asociaciones fecundas entre ellos, pero también los esfuerzos por distanciarse para precisar sus roles, así como el afán de establecer sus productos en el mercado de consumo, resumen el panorama profesional. Trabajan en solitario o asociados, o en dependencia unos de otros para producir "la obra". Dos actitudes presiden las prácticas locales: una, la de funcionalizar los límites de saberes afines y complementarios; y otra la de recrear un saber total e integrador.

Adyacentes y complementarios

Vilar refleja la actitud del complemento. Conforma esa asociación deseable en la que el arquitecto define y arquitecturiza todo lo que está adosado al muro, y se sirve de las artes del decorador o el industrial para completar la escena. Delega las decoraciones a Geza Tauzig, encomienda los muebles a Nordiska Kompaniet y elige entre los productos industriales del mercado. Esta postura, bastante generalizada, es semejante a la pregonada en la Villa D'Avray por André Lurçat donde todo el mobiliario principal fue incorporado o adherido a los muros y el resto fue elegido entre los fabricados en serie.

La rotación de roles del arquitecto con el decorador según los encargos confirman la superposición de sus incumbencias. Algunas asociaciones eran más estables que otras: casi todos usan sus muebles, pero Germán y J. Bernardo Joselevich solicitan las decoraciones a Duggan; Bustillo a Mansilla Moreno y Tívoli, quienes eligen los muebles de Comte. Nordiska encarga a Vilar su nueva sede aunque opera

con numerosos arquitectos y cuenta con profesionales propios. A través de los epígrafes de las obras publicadas y desde los espacios publicitarios de cada firma, se hacen constantes referencias cruzadas entre empresas y profesionales. El arquitecto es el respaldo de la firma, y ésta pasa a ser garantía de realización de los ideales modernos.

Joselevich Hnos. producen objetos y muebles complacientes. Desde una perspectiva técnica resultan sencillos de fabricar, fácilmente estandarizables y de rápida ejecución, lo que permite su disponibilidad en cantidades. También son cómodos, higiénicos, livianos y ocupan poco espacio. Desde una perspectiva estética son muy combinables, en su singularidad acompañan bien a otros muebles en un mismo espacio, asociados con materiales tradicionales como la madera, los textiles y el cuero tranforman su frialdad inicial. Al ser tan flexibles en su uso, la diferencia espacial y tipológica sobre la que flotan se relativiza. "Muebles modernos para gente moderna" decía el aviso de Mir, Chaubell y Cía vitoreando la creación de un gusto. Su presencia abunda en las casas económicas de Florida del dúo Gropius-Moller; en las casas de estancia de Acevedo, Becú y Moreno; infinidad de salas de espera, (en el Sanatorio de la Sociedad de Asistencia Médica Argentina, con los que Sánchez, Lagos y De La Torre equipan también los consultorios y las habitaciones de internación); en los estares más innovadores como los de Dourge en su comentado edificio de Alvear y Malabia.

La arquitectura y el arte total

Desde un rol amplio de arquitecto-decorador, Daniel Duggan resuelve arquitectura y espacio interior mediante una estrategia integradora de diseño que alcanza el carácter de la ambientación, los objetos y los muebles. El uso del color en pisos, muros y cielorrasos permite desmaterializar los límites de la caja; la aplicación de ciertos materiales desnaturaliza los elementos arquitectónicos. La luz artificial magnifica escaleras y dobles alturas; la luz natural tiñe de claro los locales oscuros y brinda un efecto diferente a través de los materiales de cortinas y biombos. Para ampliar el espacio arquitectónico desnuda las superficies, homologa las alturas de los distintos muebles, diseña un mobiliario bajo ajustado a la totalidad de uno de los laterales, en algunos casos los integra

Ing. Arq. Antonio U. Vilar.

al muro mediante el empleo del color; aprovecha el rincón y diseña los sillones en esquina. Posee un escrupuloso cuidado artesanal en los detalles y utiliza pocos pero sugestivos objetos.

Su labor técnica y artística fue sostenida desde 1933 a lo largo de su continua presencia hasta 1938. Lo encontramos formando equipo con Prebisch en sus inicios, luego trabajando solo o como decorador en obras de otros (Lamarca y Blagovestchensky, Sánchez, Lagos y De La Torre), siempre convocado por una exigente clientela de propietarios e inquilinos para sus residencias particulares o para lujosos locales de negocios como la Tienda de Madame Fenly y la confitería del Jockey Club. Un profesional que diseña el interior desde las claves de transformación de la Arquitectura con mayúsculas, a la vez que dirige la ejecución del mobiliario confiado a Fendrik y dispone los objetos que son de su propio diseño.

Últimas reflexiones

La sobrada identidad de esta publicación conforma una literatura de alto valor documental, puesto que allí afloran las contradicciones y los matices de nuestra cultura arquitectónica plural. Hemos interrogado sin prejuicios la selección aparentemente "silenciosa" de traducciones, imágenes y ejemplos, preguntándonos también por ciertas omisiones de color y de principios.

Comprobamos que con creciente interés y fascinación los arquitectos asumieron problemas que dilataban el núcleo disciplinar. Temas específicos como el diseño de la ciudad o incluso las cuestiones técnicas, sumaron sus nuevos paradigmas científicos. La fertilidad del empirismo con que la mayoría de ellos trabajaron el diseño del interior nos permite apoyar las hipótesis que sostienen que la Arquitectura Moderna centró sus argumentos en la renovación tipológica y técnica de la vivienda, pero además nos permite proponer que el Interior Moderno presentó un campo de experimentación plástica y estética de notable riqueza cultural, donde confluyeron soluciones de creatividad y originalidad que no decantan en un único autor ni en una única teoría.

Nuestra Arquitectura fue como un gran escenario, donde Hylton Scott como un maestro de ceremonias, nos introdujo en los interiores de la arquitectura nacional e internacional y nos permite agregar otros nombres al elenco de los primeros modernos consagrados por la historiografía. Junto a Antonio Vilar, Alberto Prebisch o Wladimiro Acosta, aparecen Daniel Duggan, Alfredo Joselevich y Enrique Douillet, León Dourge, Mario Bidart Malbrán, José Luis Ocampo y Rodríguez Remy, que transitaron las mismas páginas y cuyas búsquedas obtuvieron cierta proyección internacional.[8] La obra aparentemente ecléctica de Bustillo se presenta sin aprehensiones ante la de Gropius-Moller. Las obras locales compartían el cartel con las obras lejanas sin que importaran las nacionalidades ni los títulos adquiridos. Se expusieron por igual todos quienes se sentieran movilizados por la creciente modernización: Birabén y Lacalle Alonso, Lamarca y Blagovestchensky, Mansilla Moreno y Tívoli, G. y J. B. Joselevich. También quienes no transitamos particularmente como Alejo Martínez, Squirru y Croce Mujica, Ploetz y Fisher, Arturo y Francisco Montagna, Carlos de Álzaga, Geza

Tauszig, los equipos técnicos de las casas de diseño de muebles; y muchos otros arquitectos, ingenieros y decoradores, que no nombramos; conforman una productiva retaguardia soslayada a la hora de aunar criterios y construir discursos. Estos autores adquieren mayor significación a la hora de compararlos entre sí, de contrastarlos en su tiempo con los extranjeros, permitiéndonos identificar las operaciones historiográficas realizadas, los recortes y continuidades, las ausencias y legitimaciones.

Frecuentemente nuestra arquitectura moderna fue vista como un simple "estilo de fachada". Los debates recogidos respecto de las posibilidades de un nuevo arte decorativo rodeaban la definición de una imagen de "identidad apropiada", haciendo oscilar la discusión entre lo regional y lo universal. Pero explorar el interior nos permite reconocer el trasfondo social y moral de sus fundamentos técnicos y estéticos; y las siempre renovadas búsquedas proyectuales entre la tradición y la vanguardia. Allí adentro se resolvieron muchos de los problemas substanciales que se polemizaban en el exterior de las arquitecturas. Los interiores se ejecutaban sobre un programa debatido en el marco de una teoría débil y una multiplicidad de ensayos febriles, efectivizando y afianzando una alianza entre arquitectos, artistas e industriales sin la necesidad de fundar un Werkbund. En definitiva, el sillón BKF es el resultado maduro de innumerables ensayos previos que realizaba la industria local y, la discutible hegemonía del Racionalismo admite hipótesis diversas.

A prudente distancia de las engañosas cajas blancas maquinistas, los arquitectos valoramos su herencia irremediable: la costumbre de resolver en planta, la atribución de diseñar desde el territorio hasta la cafetera, y la voluntad de incorporarnos a las redes productivas. Nos conmueven sus proyectos por la maestría en lograr la continuidad espacial, incluir el paisaje en las habitaciones y aquellos viejos muebles resisten triunfantes el paso del tiempo. Los interiores, escasamente retados frente a otros temas de la empresa moderna, nos iluminan con sus colores apenas abrimos las puertas.

1 **Nuestra Arquitectura, un aporte a la cultura del habitar en la encrucijada de entreguerras** es un trabajo reciente en el que exploramos la estrategia inicial de su director Walter Hylton Scott. Entre la historiografía argentina que recoge esta publicación, destacamos el desarrollo en términos institucionales de Anahí Ballent sobre la colección completa (de agosto de 1929 a mayo de 1986).

2 **White Walls** plantea que el muro blanco deja el discurso teórico en el momento exacto que se vuelve ubicuo en la práctica. Toma la exhibición, congregada en la colina con vista a Stuttgart con el extraordinariamente profético nombre de Weissenhof (superficies blancas), como el punto de partida que facilitó la reducción de las diversas tendencias y contradicciones de la vanguardia. Desde entonces el muro blanco, gran triunfo de la superficie, no ha sido cuestionado y mucho menos desafiado. Mark Wigley, **White Walls**, **Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture**. Introducción. MIT Press Edición 2001. 1995, Massachussets Institute of Technology.

3 El sentido alude al propósito de Henry Cole para la organización de la Gran Exposición de 1851. Siegfried Giedion, **La mecanización toma el mando**, Parte IV. Encuentro de la mecanización con el entorno humano, pág. 361, Colección Punto y Línea, GG, 1978.

4 "*Pocos pabellones han sido policromados, algunos han sufrido un dorado y una decoración de estuco de pésimo gusto, varios, principalmente los pabellones regionales del Mediodía, aparecen en discretas tintas ocres o rosas, pero los más son de un blanco purísimo. A estos va la mirada, ansiosa de descubrir en sus desnudas líneas, libres de toda decoración falaz, los caracteres ya generales de la nueva arquitectura*.", Julio Payró, **Arte y Artistas de Europa y América**. Cap VII Artes decorativas. Arquitectura. Escenografía: La Exposición Internacional de Artes Decorativas de Paris (1925). Ed. Futuro, Bs.As., 1946.

5 "*The only restriction was that they use flat roofs and white exterior walls. Photographs of the idyllic collection seemed to capture the look of an immanent future, a coherent environment defined by white walls*" M. Wigley, op. cit. Introduction, p. XIV.

6 Advertimos un elenco internacional de frecuencia constante y diferentes procedencias. Los austríacos Liane Zimbler, Wolfang Hofmann, Félix Augenfeld y el personal Richard Neutra (trasladados a París y los Estados Unidos); la rusa Adrienne Gorska (discípula de Robert Mallet-Stevens, estudia junto a Jean Badovici y fue maestra de Eileen Gray); los húngaros Pierre Vago (redactor y luego director de L´Architecture d´Aujourd´hui e hijo del arquitecto Josef Vago) y Ludwig (Lajos) Kozma (profesor, arquitecto, artista gráfico y diseñador de muebles reconocido en Budapest en los '20 y '30). Las crónicas de las Exposiciones provienen de los siguientes arquitectos: desde Bruselas, Lonia Winternitz y Francis Rousseaux; desde París, Dexter Morand y Maurice Barret; y desde Milán, Gio Ponti y Bruno Moretti.

7 El presente trabajo surge desde los avances realizados en el proyecto de investigación **La biblioteca de la arquitectura moderna: textos y lecturas. Aproximaciones indagatorias en Argentina de entreguerras**. El equipo reflexiona sobre "*la cultura arquitectónica desde el conjunto de textos e imágenes de diversa procedencia que circularon en la Argentina de entreguerras, identificando las lecturas que se mostraron más productivas al desarrollo local de la arquitectura*".

8 Alberto Sartoris incorpora estas obras en la 2ª edición de **Gli elementi dell'architettura funzionale**. **Sintesi panoramica dell'architettura moderna**, Ed. Ulrico Hoepli, Milano, 1935: de Wladimiro Acosta la casa del periodista Raul de Polillo en San Pablo y el proyecto de la cittá-blocco integrale de 1931; una casa en Olivos realizada por el estudio José Luis Ocampo y Rodríguez Remy; la torre del edificio Comega de Alem y Corrientes proyectado por Alfredo Joselevich y Enrique Douillet; la casa estudio de Mario Bidart Malbran; el Hindú Club de Antonio Vilar (mostrando tres fotos del sector de la pileta), todos de 1932; el barrio de viviendas Solaire (1933) y el edificio de renta de Alvear y Malabia (1934), ambos de León Dourge. Esta obra de Vilar se publica en **Moderne Bauformen**, la Casa de Renta de Duggan (1937) en **The Architectural Forum**. También es conocido el contacto de algunos de nuestros profesionales con Le Corbusier.

arquitectura moderna es arquitectura de vivienda

La casa racionalista en Santa Fe (1935 - 1955)

María Laura Tarchini (UNL)

Modernización, vida nueva y construcción de viviendas

Cuando la arquitectura moderna racionalista irrumpe en las ciudades, una multiplicidad de transformaciones se había y estaba produciendo en el ámbito más general de la cultura. Eran los paradigmas de la modernidad que se hacían presentes alterando la apariencia y tiempos de las ciudades, el pensamiento de sus habitantes e instalando en los imaginarios sociales la cuestión de lo moderno.

Causas técnicas y culturales permitieron la modernización de la sociedad santafesina y produjeron la transformación de los modos de vida domésticos. Se trataba de una modernización incipiente y dispar pero que no obstante ello planteó, a su escala, todo un clima de incertidumbres, promesas y expectativas. Nuevos modelos de casa y habitabilidad se instauraban en la conciencia de los hombres. La modernidad se adoptaba como estilo de vida y la consigna era romper con el pasado. Nueva arquitectura y nuevas pautas culturales fueron fenómenos que se dieron conjunta y simultáneamente, resultando difícil desentrañar influencias y reflejos en el tiempo. Lo que se verifica es una sumatoria armónica de necesidades, sueños, aspiraciones, deseos y finalmente respuestas que permitieron a la arquitectura racionalista construir un sinnúmero de lugares para la satisfacción más íntima y espiritual del individuo.

Santa Fe, como otras ciudades argentinas, fue un escenario en donde la arquitectura moderna se expresó con fuerza en la construcción de viviendas, acompañando la consolidación y expansión urbana y siendo por lo tanto protagonista de la configuración de una nueva imagen ciudadana.

El imaginario doméstico que construyen las revistas

Los medios de comunicación pueden considerarse una de las expresiones más significativas de la modernización en las ciudades que repercutirán en la vida privada. Interesa destacar la acción de los medios gráficos, que por su naturaleza fueron los encargados de llevar a cada hogar las imágenes de la vida moderna y fueron responsables de la construcción de un nuevo imaginario doméstico que facilitará la introducción y aceptación de las nuevas ideas arquitectónicas.

Dentro de la prensa -diarios, revistas, manuales para la mujer- la casa ocupaba un lugar destacado. En Santa Fe, el diario *El Litoral* semanalmente destinaba artículos a *"La edificación privada en el municipio"* o *"El embellecimiento edilicio de Santa Fe"*. Los discursos presentaban con aire progresista y cierto

incentivo social imágenes de una nueva ciudad que se iba instalando en diversos sectores de la mano de modernas representaciones urbanas, entre las cuales, muchas se relacionaban con la estética racionalista.

> *"Numerosos edificios vienen erigiéndose actualmente en nuestra ciudad, cuya orientación definitiva nos coloca entre las mejores ciudades de la república; ello es debido a la técnica de nuestros profesionales y a su severo estudio en el difícil arte de construir".*[1]

Por su parte, con una llegada a todos los hogares del país y mayor repercusión, hacen su aparición una serie de revistas destinadas al público no especializado, entre las que se destacan *Casas y Jardines*, *El Hogar*, *Vosotras*, *Femenil*, *Confort*. Aparecen en un momento de grandes transformaciones en el habitar, en donde el público se presentaba deseoso de consejos y referencias que guiaran su accionar. Las páginas dedicadas a arquitectura y decoración, mostraban casi exclusivamente ejemplos de viviendas individuales destinadas a los sectores medios y altos. Se llevaba a cabo un verdadero acto aleccionador y pedagógico que mostraba los beneficios que aparejaba la adopción de la nueva arquitectura.

> *"Para que la mujer argentina arregle bien su casa, primero será necesario que desaparezca definitivamente la detestable sala Luis Tanto, con esas sillas tísicas y sus fundas horrorosas; hace falta que se acabe con el pomposo escritorio, con el vergonzante comedor de diario y con el solemne comedor para visitas y que la gente comprenda que la casa es para que sus habitantes vivan bien y no para despatarrar de asombro a los escasos visitantes. La incorporación a nuestras casas del living room sencillo y confortable (...) donde se comparten alegrías y dolores con los amigos sinceros, será la manifestación externa de que por fin, hemos aprendido a vivir para nosotros mismos".*[2]

La consigna era que, si se quería ser moderno, era necesario romper con el pasado y transformar la casa en un espacio de afecto y familia, introduciendo los adelantos técnicos que aseguraban el confort. Atrás debían quedar las viejas y tradicionales intenciones de representación social, con sus grandes casas y salones que quedaban obsoletos por no ser funcionales ni eficientes.

La modernidad se expresaba en la casa a partir de diversas tendencias estéticas, ya sea que se buscara en el pasado remoto o sitios extravagantes -el neocolonial, los pintoresquismos-, o bien, en la huida hacia el futuro que prometía la técnica - el racionalismo.[3] A pesar de las diferencias existentes entre ambas tendencias, los medios de difusión estimulaban tanto una como otra, ya que ambas eran capaces de modificar el habitar en un sentido modernizador, abandonando las formas del pasado, suprimiendo el ornamento y simplificando el desenvolvimiento de la vida privada.

La elección quedaba en manos del comitente, y se trataba más bien de una cuestión de gusto relacionado con las imágenes y representaciones que se querían evocar. La estética racionalista, basada en la abstracción y geometrización de las formas, enfatizaba la introducción de los nuevos materiales que la tecnología y la industria ponían al alcance. Con sus techos planos, paredes blancas e inspiración náutica, evocaba claramente un mundo moderno y urbano.

Vinculada a los medios gráficos de comunicación, se desarrolla paralelamente la industria publicitaria. Las imágenes y *slogan*s publicitarios, al tiempo que se encargaban de vender un determinado producto, tenían la función de vender un nuevo estilo de vida, más fácil, más cómodo, más ágil, en donde era posible alcanzar un grado mayor de felicidad por el solo hecho de poseer y hacer uso de esos productos.

> *"Los enseres eléctricos de General Electric materializan el sueño del hogar confortable. La cocina eléctrica, la máquina lavarropa, el aspirador y la plancha, la radio, la estufa eléctrica y la suave luz fluorescente son otras tantas maravillas que General Electric produce para llevar al hogar todos los adelantos de la ciencia moderna y hacerlo acogedor y confortable".*[4]

Los protagonistas de las casas racionalistas santafesinas

Los comitentes: ser modernos y mostrarse como tal

Fueron la clase media y media alta quienes hicieron propios los imaginarios del habitar moderno. Profesionales, empleados administrativos y comerciantes de la sociedad tercerizada santafesina fueron receptivos a los cambios, recatados en los gastos, despreocupados de todo lo suntuario y ajenos a toda tradición artística. El derrotero de su vida, era el de una suerte de superación personal constante. Superación que tenía su correlato directo en el plano económico y en el engrandecimiento individual, y por lo tanto debía ponerse de manifiesto en su intimidad. La construcción de la casa propia era una manera de cumplir con uno de los tantos objetivos de vida de estos sectores: tener "el lugar de uno", un cobijo donde vivir feliz junto a la familia.

La casa debía ser expresión de su condición en la sociedad: eran modernos y sentían placer de serlo. Eran hijos de una nueva época. Habían conocido el ascenso económico y la movilidad social, hasta sentían orgullo de diferenciarse de las clases altas tradicionales, a las que eran ajenos y que comenzaban a declinar.

La casa racionalista se constiyó en la imagen de estos sectores medios que, por su propio esfuerzo y capacidad, tenían la posibilidad de hacer frente a la construcción de una vivienda que expresamente se desprendía de todo lo asociable al ámbito residencial de principios de siglo. Era una manera de presentar una historia paralela y distinta a la tradicional que, nacida a la sombra de aquella, había cobrado brillo propio. La casa racionalista fue representativa de esta necesidad y deseo de renovación y fue sinónimo de mejores condiciones de habitabilidad, higiene, practicidad y felicidad; todas condiciones necesarias para completar los eslabones de la cadena del progreso material de las clases medias.

Los profesionales: el pragmatismo de una arquitectura de mesurada expresividad

En la ciudad de Santa Fe, a diferencia del caso porteño, la confrontación teórica entre arquitectura academicista y moderna interesó poco. La adopción de la arquitectura moderna racionalista se trató más bien de una cuestión de gusto, de elección de una estética que marcaba distancias con el pasado y se ajustaba al nuevo ideal de vida.

El escenario urbano se presentó, por lo tanto, plural y contradictorio. La actividad de los profesionales de la construcción estuvo inmersa en este clima de oscilaciones, y más que adscribirse a los cánones de la arquitectura moderna racionalista, se vieron obligados a incursionar por las más diversas corrientes arquitectónicas adquiridas durante su formación, o que llegaban a Santa Fe a través de las revistas especializadas.[5]

Entre los profesionales actuantes se destaca la labor efectuada por los técnicos constructores egresados de la Escuela Industrial.

> *"...los primeros egresados en la especialidad construcciones: al iniciarse, encontraron el gran obstáculo de los derechos creados a los que, por carencia de titulados, monopolizaban casi el ejercicio de la profesión. Pero poco a poco logróse (sic) infiltrar en la población el concepto de la vivienda cómoda y confortable, económica y estética y así, por superioridad técnica, nuestros egresados imponerse a la tradición y a la rutina. No es pues aventurado decir que los técnicos constructores han contribuido a cambiar la fisonomía de algunas ciudades y en especial de la de la ciudad de Santa Fe".*[6]

La Escuela Industrial abre sus puertas en 1902. Pertenece a la provincia hasta 1909, año en que se nacionaliza. En 1915 comienza a funcionar la especialidad construcciones, egresando al año siguiente el primer grupo de constructores con el título de maestro mayor de obras. En 1919, la Escuela pasa a depender de la Universidad Nacional del Litoral y, en 1923, se reforman los planes de estudio y se modifica el título de maestro mayor de obras por el de técnico constructor.[7]

Según datos extraídos de los boletines informativos que publicaban la Escuela Industrial y la Asociación de Técnicos Nacionales, entre 1916 y 1924 egresaron los primeros 36 maestros mayores de obra y entre 1924 y 1934 los técnicos constructores egresados ascienden a 135.

La enseñanza se impartía de manera pragmática y naturalmente con una gran inclinación técnica. No obstante no debe despreciarse la profunda convicción que acompañó a profesores y alumnos en su formación, acogiendo mediante una atenta selección ideas y modelos vanguardistas que se difundían a nivel mundial.

De acuerdo a información recogida en el relevamiento de cien viviendas racionalistas de la ciudad de Santa Fe construidas entre los años 1935-1955, es clara la preponderancia de la actuación de técnicos constructores, representando un 60% de la obra construida, mientras que un 38% corresponde a la obra de arquitectos y el porcentaje restante a ingenieros. Entre los técnicos constructores de mayor actuación se destaca por la calidad y cantidad de obra la figura de Pedro Mario Abbate[8], pero también la de Eugenio Vallejo, Eduardo Geangrossi, Francisco Crespi, Raúl Cantero, Rodolfo Lenarduzzi, Alfonso Desmonts, Ángel Corti, Eliseo Brusa, Domingo Sedrán, José Tonelli, Ricardo Tornimbeni, Orlando Bolzico, Orlando Ovidi y otros tantos.

Más allá de sus particularidades, comparten la contundente formación técnica que recibieron en las aulas de la Escuela Industrial. En ese ámbito, no interesaron las discusiones teóricas sobre los estilos y las vanguardias, sino los materiales disponibles, las técnicas constructivas, la funcionalidad de la planta, la armonía de proporciones, el cómputo y presupuesto, y las nuevas ideas sobre higiene y confort. Resultado de ello fue la capacidad que tuvieron sus egresando para acoger sin inconvenientes las preceptivas de la nueva arquitectura que se estaba gestando. Nacida en Europa, había ingresado a nuestro país asociadas a ideas menos comprometidas con la política para, finalmente, llegar a Santa Fe desprovista de todo debate, para convertirse en símbolo de un grupo social que se sentía protagonista de los procesos de modernización.

Si bien menor en cantidad y difusión, debe destacarse la actividad de los arquitectos que tuvieron a cargo las obras residenciales más paradigmáticas del racionalismo santafesino.

En su gran mayoría eran egresados de la Escuela de Arquitectura de Rosario, dependiente de la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad Nacional del Litoral, creada en el año 1924. Muchos habían continuado la carrera universitaria luego de recibirse de técnicos constructores. Tal fue el caso de Salvador Bertuzzi (MMO, 1922), Héctor Beltrame (MMO, 1923), Pedro Galán (MMO, 1923), Francisco Baroni(TCN, 1927), Pedro MAzzuchelli (TCN, 1929), Ángel Gronda, (TCN, 1933), etc. También dejaron su impronta el Carlos Navratil de Rosario, Rosendo Martínez egresado de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, y arquitectos de formación extranjera como León Lamouret y Wladimiro Acosta.

El escenario construido: viviendas individuales, casas y edificios de renta en Santa Fe

Los casos de estudio fueron aquellas viviendas asociables al racionalismo que por sus características espaciales y formales pueden considerarse de nivel alto y medio, es decir, los casos paradigmáticos y aquella otra producción que Liernur denomina "mediocre" pero que con calidad y mesura ha proliferado construyendo sectores de ciudad. Se seleccionario cien obras entre aquellas todavía presentes en la ciudad sin sustanciales modificaciones, para poder captar los espacios mediante una observación directa.[9]

Expresión de una concepción moderna de la vida, incluyen casas individuales o edificios de departamentos o conjuntos de viviendas.

Las casas unifamiliares

"*Cuando hagamos nuestra casa" ha sido frase diaria en la vida de la familia. Todos sus sueños se han concentrado en ello. Y han trabajado y economizado durante años para realizarlo, porque la felicidad estaba simbolizada por la casa propia*".[10]

El anhelo y la aspiración de vivir en el marco familiar del hogar propio adquirió particular significación en este período y debió adaptarse a las características del parcelamiento y configuración urbana, donde prevalecen los lotes entre medianeras de proporciones longitudinales.

Las casas se desarrollaron compactadamente sobre el frente, liberando el fondo para el patio o jardín. La distribución funcional se resolvía volcando sobre una de las medianeras el área de servicios: cochera, cocina, habitación de servicio cuando la había y toilet; sobre la otra medianera se volcaban las áreas principales: living, comedor, dormitorios, escritorio. La presencia de las medianeras obligaba a trabajar sobre dos planos: fachada y contrafachada eran caras de un volumen prismático resueltas a partir de similares códigos estéticos. En lo tecnológico el construir una caja entre medianeras facilitaba resolver las luces entre los apoyos, racionalizando, disminuyendo los elementos estructurales.

La mayoría de estas casas se construían sobre la línea municipal, aprovechando al máximo la superficie del terreno y siguiendo la vocación de las áreas céntricas de la ciudad. Hubo casos de viviendas de grandes dimensiones y calidad de detalles en que las que el volumen edificado se retrocedía de la línea municipal, destinando unos metros cuadrados a la representatividad del ingreso.

Como casos excepcionales, se construyeron viviendas entre medianeras recostadas sobre una de ellas, resueltas como si fuera un lote en esquina. Estas decisiones deben haberse tomado buscando buenas orientaciones para iluminar y ventilar los ambientes en forma natural -nuevos conceptos de higiene-, buscando liberación de perímetros para un mayor juego formal. Otro factor a considerar es la permanencia de los modelos de casa chorizo en los imaginarios sociales.

De cantidad inferior, teniendo en cuenta la particularidad del lote dentro del catastro urbano, fueron las viviendas unifamiliares en esquina. Con todos los ambientes principales orientados a la calle, el ingreso se daba generalmente por la ochava. Cuando el terreno era de dimensiones reducidas se consolidaba la línea municipal y la única licencia en la resolución ajustada del partido funcional eran volúmenes curvos que, a la altura del primer nivel, reforzaban la esquina. Lotes más generosos ubicados en la intersección de importantes vías de comunicación permitieron mayores experimentaciones arquitectónicas, recediéndose de la línea municipal y trabajando fuera de los límites en paralelo de las medianeras.

En algunos casos, las viviendas unifamiliares incorporaban un programa funcional mixto. Propietarios con vocación especulativa llevaron a cabo emprendimientos rentables que combinaban viviendas con locales comerciales. En muchos casos el local comercial estaba explotado por el mismo propietario que habitaba la casa y, en viviendas de profesionales se solía incorporar un escritorio o consultorio.

Las casas y los edificios de renta

Algunos fenómenos impulsaron el desarrollo de las unidades de vivienda multifamiliares. La crisis económica de 1930 volvió inestable muchas actividades productivas y debieron buscarse alternativas de ingreso, al tiempo que las familias medias debieron reducir costos de vida. El crecimiento y concentración de población en áreas centrales hizo que aumentara el costo del suelo y que la implantación de una única casa en un terreno fuese prácticamente prohibitiva.[11]

Como todavía no existía la ley de Propiedad Horizontal (se dicta en 1948), se trataba de edificios que pertenecían a un único propietario con unidades para alquiler. Este hecho fue determinante de su calidad para evitar constantes mantenimientos y conservar buenas condiciones de funcionamiento.

Si la compactación de la planta en las viviendas unifamiliares generó nuevas relaciones espaciales y funcionales en el desenvolvimiento de la vida familiar, mayor fue la repercusión de esta compactación en los edificios de renta que reducían sus dimensiones para obtener mayor beneficio. Los límites formales entre recintos desaparecían, los servicios se concentraban en un punto reuniendo las llamadas zonas húmedas en pequeños ámbitos que debían funcionar con la mayor eficiencia técnica, dejando el máximo de superficie a las habitaciones principales. Los lugares neutros se eliminaban y las circulaciones se reducían al espacio necesario para la comunicación entre habitaciónes.

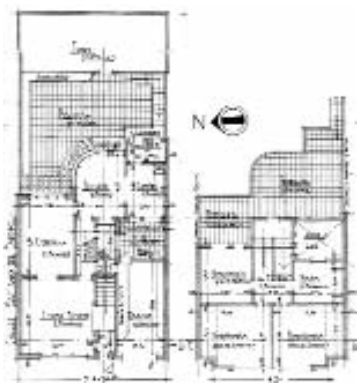
La vivienda mercancía tuvo en la ciudad de Santa Fe dos manifestaciones: viviendas internas y de altos compartiendo un mismo lote, que denominaremos casas de renta, y el edificio de renta en altura.

Casas de renta

Son numerosos los ejemplos de esta tipología edilicia que buscaba la rentabilidad del suelo a partir de emprendimientos que no abandonaban la escala doméstica y el habitar en condiciones similares a una casa individual. Dos, tres y hasta cuatro viviendas compartían un mismo lote, siendo todas propiedad de un sujeto que llegaba inclusive a ocupar una de las unidades. Frecuentemente se proyectaba el conjunto previendo puertas laterales de acceso a pasillos internos o escaleras. En una primera etapa se construía la vivienda principal del propietario dejando planteado el emprendimiento rentable que se completaba en el tiempo.

Estas viviendas se ubicaron más bien en las inmediaciones del centro administrativo y comercial, en los barrios residenciales que se estaban consolidando "entre bulevares" con la expansión urbana. Desarrolladas en lotes entre medianeras o en esquina, en todos los casos buscaron la consolidación de la línea municipal para lograr mayor rentabilidad del suelo.

En lotes entre medianeras, se ensayaron distintas resoluciones según sus proporciones. Cuando no era suficientemente profundo, se desarrollaba una vivienda en planta baja y otra en planta alta, el



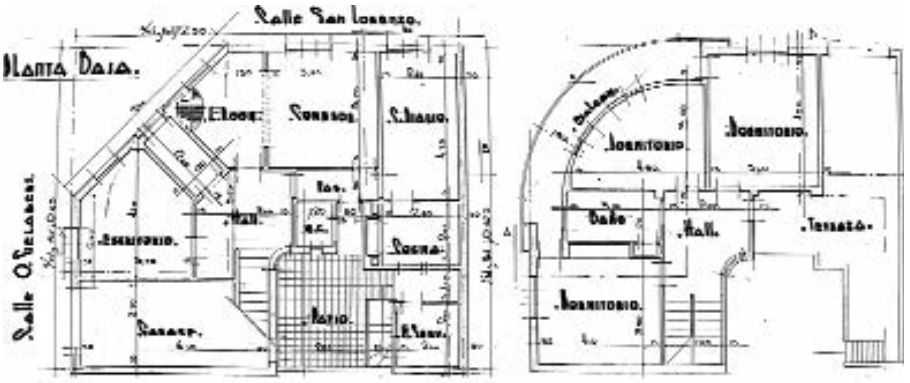
tradicional esquema de casa de altos. Cuando la longitud del terreno lo permitía, al esquema anterior se le anexaba una vivienda más en el fondo, a la que se accedía por un paso lateral. Y finalmente en lotes de grandes dimensiones el paso lateral permitía el acceso a dos o tres casas desarrollas secuenciadamente sobre la medianera. El conjunto de viviendas no se leía desde ningún punto de vista. Formalmente se presentaban al escenario urbano como una vivienda unifamiliar. Tecnológicamente estaban resueltas como viviendas aisladas, tal como demuestra la división entre unidades con muros "medianeros" de 0,30. Y funcional y espacialmente lo único que compartían era una puerta de ingreso y un pasillo de estrechas proporciones.

Cuando el lote era en esquina, no se generaban situaciones de habitabilidad diferenciales entre casas al frente y casas internas y la imagen urbana era más representativa del conjunto. En muchos casos estas tipologías alojaron programas mixtos que combinaban locales comerciales u oficinas en planta baja y viviendas en planta alta. En lotes entre medianeras este programa no es recurrente. Las esquinas, en cambio, atractivas para la actividad comercial, posibilitaron tener un doble y hasta triple frente de exhibición, con una presencia urbana privilegiada. El ingreso al local comercial se daba por la ochava, por medio de aberturas vidriadas de grandes proporciones, y el acceso a las viviendas de planta alta se hacía por escaleras localizadas sobre las medianeras.

Edificios de renta

Tipología novedosa para el contexto de la ciudad de Santa Fe en la década del '30 y expresión máxima de la modernidad en las ciudades, permitía una vida totalmente diferente. La construcción de los edificios en altura, era una manera de poner a tono la ciudad con la modernización que se venía gestando en los distintos ámbitos de la sociedad y cultura. Más que una necesidad, fue una forma de manifestar la pujanza de la ciudad desde el ámbito privado.

Ubicados todos en el epicentro comercial-administrativo, multiplicaban el suelo urbano y permitían habitar en el área central con todos los beneficios que ello comporta, de otro modo prohibitivo por el alto costo del suelo. Tuvieron gran repercusión en la imagen provinciana de la ciudad que, a partir de estos



nuevos componentes urbanos perdería parte de su unicidad escalar. La altura de estos edificios no sobrepasó los 32 metros, que era la máxima permitida para fachadas según las ordenanzas municipales vigentes.

El confort en la casa racionalista
Un modo de comprender su aceptación y profusa construcción

Los beneficios de la casa moderna racionalista se presentan en términos de confort, relacionándoselo con la idea de comodidad y gusto, satisfacción, bienestar físico y disfrute, que en este período estaba particularmente vinculado a las variantes que la tecnología y la industria ponían al alcance de la vida cotidiana, conjugándose con todo un cambio en las actitudes y modos de pensar de la sociedad.

El término confort comienza a utilizarse en el ámbito de la vida doméstica que necesitaba de una palabra especial, capaz de comunicar una idea que anteriormente no había existido o no necesitaba expresión.

La domesticidad

El modelo de familia de clase media introdujo una serie de transformaciones al habitar doméstico. La casa ahora debía alojar a pocas personas, sólo el núcleo familiar de padres e hijos, con lo cual podía reducirse el número de habitaciones. El servicio doméstico era más restringido y no trabajaba permanentemente, por lo que la menor dimensión de la casa y la simplicidad de las formas colaboraba con el ama de casa en las tareas domésticas. Ciertas actividades sociales, se desplazaban del ámbito residencial a espacios ofrecidos por la urbanidad. La casa se convertía en verdadera reserva de intimidad y vida en familia.

Esta vida más hogareña y privada era consecuencia de la importancia dada a la familia en el seno de la sociedad media. Un modelo de familia que se distinguía de aquél del siglo anterior por basar su existencia y unidad en relaciones más estrechas e informales entre padres e hijos.

Una nueva concepción espacial interior se consolidaba, no sólo como producto de las transformaciones arquitectónicas, sino también por un cambio en la cualificación proporcionada por la

decoración. Las habitaciones reducían superficies y alturas interiores, los muebles y otros ornamentos simplificaban sus líneas y se utilizaban discretamente, mientras los ambientes se fusionaban en espacios homogéneos y fluidos que se hacían más informales.

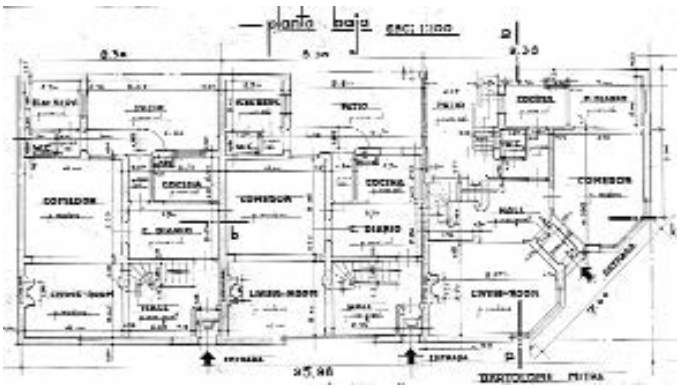
Es indudable que aquellas habitaciones con una o dos sillas debajo de la ventana, un banco y un aparador junto a la puerta, eran en sí humanas, destinadas al uso de la intimidad familiar y alejadas de la idea de espacios para grandes recepciones sociales. .

Intimidad y privacidad

Actividades públicas y privadas comienzan a separarse. La vida moderna en la ciudad ofrece nuevos espacios de sociabilidad: el club, el cine, el teatro, los parques, las plazas. Como consecuencia de esta nueva dinámica social, las relaciones humanas se modifican y hacen su impacto en la casa con la búsqueda de mayor intimidad, convirtiéndose en el lugar privado por excelencia. Junto a este deseo de privacidad surge un sentido cada vez mayor de identificar la casa con la vida de la familia.

La casa racionalista, adoptando la tipología compacta, incorporaba pasillos y halls permitiendo que las habitaciones se especializaran funcionalmente y adquirieran mayores características de intimidad. La casa se organizaba con una serie de habitaciones comunes para comer, recibir y pasar el tiempo de ocio, y además comprendía una serie de habitaciones privadas para uso exclusivo de los integrantes de la familia. Generalmente las actividades estaban separadas verticalmente, las públicas abajo y las privadas arriba. El subir o bajar no sólo significaba cambiar de piso, sino dejar la compañía de otros o sumarse a ella.

Padres e hijos según el sexo tenían su dormitorio. La mayor cantidad de dormitorios según los miembros de la familia, indicaba que se dormía de una manera diferente, y que había una nueva distinción entre cada uno de sus integrantes. El tener una habitación propia no era sencillamente una cuestión de intimidad sino que además demostraba la conciencia cada vez mayor de individualidad, de una vida personal interior y la necesidad de expresar esa individualidad de forma física. Sin dudas se trató de un cambio profundo en la vida de la familia, de las relaciones entre padres e hijos, entre marido y mujer, y entre la mujer y el hogar.



Eficiencia

Las evoluciones técnicas producidas en la década del ’20 se difundieron en la década del ’30 favoreciendo el desarrollo de la nueva arquitectura. Los tendidos de redes de agua corriente y desagües cloacales y el perfeccionamiento de los artefactos sanitarios mediante la incorporación del sifón, permitieron que el baño y la cocina se especializaran e ingresaran definitivamente a la vivienda.[12] El baño sería una aséptica e imprescindible célula azulejada que permitiría el aseo diario, mientras que la cocina se uniría al comedor posibilitando la integración de la mujer a la vida del hogar mientras desempeñaba sus tareas.

En la década del ’30 la tecnología se introduce definitivamente en la vida doméstica mediante el uso de la electricidad. Cocinas, heladeras, lavarropas, ventiladores, aspiradores, calefactores, planchas, eran algunos de los artefactos que las familias medias santafesinas podían incorporar a su casa para hacer más fácil y confortable su existencia. Por razones sociales y económicas, la mujer media santafesina hacía ella misma las tareas domésticas, lo que significó que al tiempo que entraba en la casa la electricidad y la mecanización, muchas mujeres se hallaban en condiciones de apreciar los beneficios de estos nuevos aparatos que ahorraban tiempo y esfuerzo.

Si bien se daba una enorme difusión de los electrodomésticos, su incorporación concreta a los hogares se produjo de manera lenta. En Santa Fe hacia los años ‘30, la tecnología doméstica era escasa y se reducía a unas pocas familias adineradas. Su uso generalizado se sitúa hacia fines de la década del ’50, años en que ya se habían construido prácticamente la totalidad de los ejemplos de arquitectura residencial racionalista de la ciudad. En este punto reside uno de los defasajes de la modernidad de la vida privada en Santa Fe, que también se verifica en la escasa implementación que se hace de los nuevos materiales y técnicas constructivas.

Probablemente interesaba que la casa se modernizara, fuera eficiente y fácil de operar. En este sentido se orientaba la compactación de la planta y la reducción de las dimensiones interiores, y en este mismo orden se implementaron los muebles empotrados: estantes, armarios de cocina, aparadores, etc.; con directas ventajas para la limpieza y el incremento de espacios de guardado con menores superficies perdidas.

Se trató de una suerte de optimización de todos los aspectos de la vida doméstica. La eficiencia se hacía presente como ideal a perseguir y se convertía en un valor a obtener.

Comodidad y agrado

En toda casa, es imprescindible para la comodidad y gusto de sus moradores, la presencia de un sinnúmero de objetos personales, que más allá del valor que posean, estén impregnados de una carga afectiva haciendo que sean deseados como parte integrante de la vida hogareña.

Para la época en estudio, se produce un cambio de gusto acompañado por toda una evolución en la vida familiar y la casa. El nuevo gusto pasa por disminuir el abigarramiento, la densidad y la diversidad visual de los interiores. Las habitaciones dejan de ser obras de arte para pasar a ser lugares de la vida cotidiana,

espacios cómodos y agradables según los nuevos parámetros de habitabilidad. La arquitectura simplifica sus líneas y se despoja de elementos decorativos.

La liberación de la presión de la simetría permitió una planificación y composición más libre de las habitaciones y pieles exteriores. Las fachadas abandonaban las imposiciones académicas de decoro, incorporaban juegos de planos y volúmenes, mientras las ventanas adquirían proporciones horizontales y se agrandaban permitiendo mayor entrada de luz y aire.

En el interior, la decoración era sobria, los muebles eran objetos para admirar pero también para utilizar, y nunca eran tantos que redujeran la sensación de luminosidad y espacio; las paredes no estaban profusamente decoradas, aunque estaban adornadas con pinturas, empapelados, espejos y otros objetos. El efecto de estos interiores distaba de ser severo, ni era eso lo que se pretendía.

La casa y el habitar doméstico se habían transformado radicalmente para estos años, pero la cualificación de las habitaciones continuaba con ciertas tradiciones del pasado ya incorporadas en los imaginarios sociales. La clase media mostró receptividad a las formas e ideas de la nueva arquitectura en cuanto a funcionalidad, comodidad y eficiencia, pero no ocurrió lo mismo con la decoración y el diseño de los interiores de la mayoría de las casas que se equiparon con objetos y muebles que no guardaban relación con la arquitectura racionalista. En tanto la cocina y el baño, ligados a las innovaciones técnicas se transformaban, introduciendo los elementos que la industria ponía a su alcance; el living room, el hall y los dormitorios mantenían una domesticidad acogedora a la que sus moradores ya estaban acostumbrados. Esta contradicción constituye otro de los defasajes de la modernización y modernidad santafesina en el ámbito de la vida privada.

A partir de la idea de confort se ha intentado dar cuenta de las transformaciones producidas paralelamente en el habitar doméstico y en la arquitectura residencial, destacando reflejos, continuidades y contradicciones que, en el tiempo, permiten comprender el particular desarrollo que tuvo la vivienda racionalista en ciudades de escala y características como Santa Fe.

En efecto, si bien la construcción y difusión de la vivienda racionalista fue posible gracias a la presencia de una serie de circunstancias, demandas y respuestas provenientes tanto del ámbito profesional como de la vida privada; no es menos cierto que se trató de la adopción de un modelo arquitectónico difundido mundialmente, respecto del cual las condiciones locales se presentaban con características diversas para su adopción irrestricta.

1 Diario **El Litoral**, Santa Fe, 23 de marzo de 1940, Pág. 7.

2 **Casas y Jardines**, Nº 4, julio, Agosto, 1933, pág. 151.

3 Se considera al modernismo como movimiento que busca fundar una nueva estética que se independice de los cánones heredados, y como tal no sólo comprende al racionalismo sino también el neocolonial, el art nouveau, el art déco, el pintoresquismo; en tanto cada una de ellas a través del tiempo realiza un aporte en pos de una nueva arquitectura. Esta es la línea de pensamiento trabajada por Jorge Francisco Liernur.

4 Revista **Casas y Jardines**, Octubre, 1949, pág. 633.

5 De las publicaciones extranjeras que influyeron en el país puede mencionarse la revista francesa **L' Architecture d' aujourd' hui**, la revista alemana **Moderne Bauformen**, las revistas norteamericanas **Architectural Record** o **The Architectural Forum**. Entre las publicaciones nacionales deben destacarse, por su amplia difusión, **Revista de Arquitectura** y **Nuestra Arquitectura**, ambas editadas en Buenos Aires. De las publicaciones locales cabe mencionar la revista **Edilicia** editada en la ciudad de Rosario, y de menor trascendencia las revistas **Arquitectura** y **La Gaceta**, editadas en la ciudad de Santa Fe.

6 Discurso pronunciado por el Director de la Escuela Ing. Ángel Nigro, en el 25 aniversario de su nacionalización. Santa Fe, noviembre de 1934.

7 Datos extraídos del **Boletín de la Escuela Industrial de la Nación** de los años 1934 y 1939.

8 Según los datos relevados en la investigación, el 36% de las viviendas son obra del TCN ABBATE.

9 Se tomaron cien casos de viviendas racionalistas construidas entre los años 1935 - 1955, por considerarse una muestra representativa que permite hacer extensiva la lectura a una cantidad mayor.

10 "El confort en el hogar. Las comodidades en la casa chica", Revista **Nuestra Arquitectura**, Septiembre, 1929.

11 Entre principios del siglo XX y la década del '30 el crecimiento poblacional es de 150.000 habitantes. Paralelamente la mancha urbana se expande acompañada de numerosas obras de infraestructura y servicios, alentadas desde el gobierno municipal. Un cambio global se estaba produciendo en la imagen de la ciudad de Santa Fe.

12 Para más detalles de la evolución que se produce en el baño y la cocina, ver los términos "baño" y "cocina" en el **"Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina"**, Liernur, Jorge; Aliata Fernando (directores); proyecto edit. FADU - UBA - CONICET, Bs. As., ed. preliminar, s/f.

urbanismo como arquitectura

A Experiência do Urbanismo Moderno na cidade do Rio de Janeiro

Vera F. Rezende (Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense - UFF)

Um Quadro de Transferências Internacionais

Na cidade do Rio de Janeiro, nos primeiros 50 anos do século XX, entre os artigos publicados nos principais periódicos técnicos[1], são inúmeros os que reproduzem exemplos de outros países num evidente processo de transferências[2] de conteúdos, no interior do qual, a partir da década de 30, são também transferidos os princípios do modernismo[3] na arquitetura e no urbanismo.

Em parte podemos creditar esse fato ao Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento para o Rio de Janeiro, Distrito Federal, capital do país, de autoria do arquiteto francês D. Alfred Agache, concluído em 1930. Apesar de não ser implantado, ele estimula a discussão[4] sobre os problemas e soluções para a cidade e concorre para aumentar a circulação de idéias contemplando exemplos de outros países.[5]

A Segunda Guerra Mundial, nessa mesma década, e a tensão que a antecede, marcam e se expressam nos textos publicados, observando-se que os países utilizados como exemplos variam em intensidade segundo o desenrolar do conflito. Com o transcorrer da guerra à medida em que a simpatia do governo brasileiro transfere-se da Alemanha para os países aliados, aumenta o número de exemplos de experiências de urbanismo nos E.U.A., enquanto desaparecem os referentes a cidades alemãs.[6]

Antes, durante e imediatamente após o período da guerra, o urbanismo é obrigado a apresentar respostas à proteção ou à reconstrução das cidades na Europa, preocupação que é aqui no Brasil reproduzida.[7] Questões como a largura das vias, a orientação dos ventos e ainda a dispersão de atividades comerciais e industriais passam a ser questões urbanas ligadas à segurança. É nesse ambiente, propício à circulação de modelos de outros países, que circulam também os ideais modernistas.

O Plano Voisin (1925) de Le Corbusier, para a cidade de Paris é apresentado por Estelita (1934) como estratégico em caso de guerra, e é inaugurada curiosamente a menção ao urbanismo modernista, vinculando-o à defesa de cidades em caso de bombardeios.

Os Princípios Modernistas

> *"Na época nós todos estávamos convencidos que essa nova arquitetura que estávamos fazendo essa nova abordagem, era uma coisa ligada à renovação social. Parecia que o mundo, a sociedade nova, a arquitetura nova eram coisas gêmeas, uma coisa vinculada à outra".*

Esse sentimento expresso por Lúcio Costa (1987), que coloca a arquitetura como elemento essencial da transformação social, parece ser compartilhado pelos arquitetos brasileiros que a partir do final da década de 20 se tornam defensores dos princípios do modernismo, em especial, no Rio de Janeiro.

Os ideais propagados pelos CIAM, que se realizam após 1928, trazem a possibilidade de solução dos problemas da cidade para todos os indivíduos das cidades modernas e uma nova etapa da civilização em que as decisões sejam tomadas de maneira mais racional, necessária para impor ordem às cidades, uma das exigências dos CIAM. A busca dessa racionalidade aplicada às cidades é vista como a solução para os problemas do Rio de Janeiro, uma cidade que de 1920 a 1930 dobra a sua população, chegando a 2.380.000 habitantes. Como se manifesta Lúcio Costa (1962):

> *"... O Novo Mundo não está mais à esquerda ou à direita, mais acima de nós; precisamos elevar o espírito para alcançá-lo, pois não é mais questão de espaço, mas de tempo, de evolução e de maturidade. O Novo Mundo agora é a Nova Era, e cabe a inteligência retomar o comando".*[8]

Os temas recorrentes do discurso modernista vão conquistando adeptos entre os arquitetos e urbanistas cariocas.[9] No nível simbólico, uma sociedade mais justa, em que os benefícios sejam distribuídos de forma igualitária. No nível espacial, uma cidade estruturada de forma diversa das tradicionais: a ausência de lotes ou quadras, a separação entre pedestres e veículos, onde a verticalização é utilizada como estratégia para a concentração de áreas edificadas com a criação de áreas vazias. Mais ainda, um urbanismo que se apoia sobre a arquitetura realizada dentro de princípios racionais.

O modelo é a cidade centralizada, a metrópole em oposição à cidade com os seus subúrbios. Le Corbusier (1937)[10], em artigo publicado no Rio de Janeiro, critica os esquemas de descentralização:

> *"Nós os urbanistas modernos pensamos que deve-se dar um fim a este desastre que são os arrabaldes e as cidades de extensões ilimitadas com seus gastos desenfreados".*[11]

As transferências dos princípios modernistas ao meio técnico brasileiro se devem em grande parte às suas visitas ao Rio de Janeiro, que se tornam o principal veículo de tradução dos ideais do CIAM junto aos urbanistas locais. A primeira visita ocorre em 1929, ocasião em que vai às cidades de Buenos Aires, Montevidéu e São Paulo, sua porta de entrada, por onde se dão os contatos iniciais com o Brasil, quando produz o famoso croquis do edifício viaduto, cortando a cidade e registra suas impressões sobre a cidade (Le Corbusier, 1930).

No ano de 1936, Le Corbusier vem novamente ao Rio de Janeiro em viagem solicitada por arquitetos brasileiros, em especial, o arquiteto Lúcio Costa, com vistas a consultá-lo sobre os projetos para a construção do Ministério da Educação e Saúde e para a Cidade Universitária. Nessa ocasião, é difícil ficar imune ao encanto de suas idéias, que juntam princípios arquitetônicos e decisões tomadas racionalmente.

Propõe a negação das propostas do arquiteto francês D. A. Agache, que havia concluído o plano para a cidade do Rio de Janeiro, por entender que representam aquilo com o que se deveria romper. Os princípios de Le Corbusier marcam os assistentes das palestras e a partir daí arquitetos e urbanistas

comprometem-se com eles. A. Szilard (1936) dois meses mais tarde, já os utiliza e propõe soluções, que parecem constituir a primeira manifestação de adesão aos novos valores.

Le Corbusier (1936) em artigo, também publicado em revista técnica local, exalta as obras do ex-prefeito Pereira Passos, que havia empreendido uma série de obras na cidade no início do século (1904-1908), colocando-se como possível continuador de um urbanismo desenvolvido no séc. XX com raízes em Haussmann no séc. XIX. Apesar da incoerência de princípios entre as duas modalidades de urbanismo, ele utiliza-se de um discurso renovador, que anuncia uma nova era para a cidade do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro é, então, objeto de uma série de formulações de inspiração modernista. Na XIª Feira Internacional de Amostras da Cidade em 1938 a Prefeitura apresenta os seus projetos de urbanização elaborados pela Comissão do Plano da Cidade na administração do Prefeito Henrique Dodsworth.

Embora a maioria das propostas relacione-se com o sistema viário, elas demonstram o aproveitamento dos terrenos por uma tipologia arquitetônica em série, onde estão presentes edificações em *"redent"*, pilotis e a abertura de áreas livres. A arquitetura modernista em série se antecipa ao urbanismo modernista.

Paralelamente, os novos princípios fazem com que sejam questionadas propostas anteriores feitas por D. A. Agache. Os arquitetos Affonso Eduardo Reidy (1938) e Hermínio de Andrade e Silva (1938) discordam da proposta feita para a Esplanada do Castelo, as quadras com áreas internas, típicas do urbanismo acadêmico proposto por Agache, segundo eles, com deficiências de ventilação e propõem o aproveitamento das quadras ainda vazias dentro dos princípios modernistas, proposta que passa a prevalecer a partir de 1938.[12]

Ao final da década de 30 e início da de 40, entretanto, alguns princípios do urbanismo modernista, como a separação de vias para veículos e pedestres, a concentração em torres e a ausência de divisão em lotes, não são utilizados mesmo em projetos, ao contrário dos princípios arquitetônicos. Além disso, algumas propostas dirigem-se para uma cidade ideal e não para uma cidade existente.[13] Presentes, estão sempre, nas propostas teóricas ou nos projetos, os pilotis, os blocos de diferentes alturas e os elementos centrais da *"Ville Radieuse"* (1934) de Le Corbusier – sol, ar, vegetação.

pag. inicial Rio de Janeiro, croquis. Le Corbusier, 1929.

der. Construções modernas, maquete. Comissão do Plano da Cidade, 1938.

Por outro lado, apesar da crescente adesão aos novos valores, ao final da década de 40, são evidentes as dificuldades de aplicação dos ideais modernistas à cidade existente. A. Szilard (1944,1950), que havia sido um dos primeiros a aderir ao novo paradigma, expressa a tentativa dos estudiosos locais de compatibilizar os novos princípios com a realidade das cidades. Compara as propostas de Le Corbusier, concentração e alta densidade, e Frank Loyd Wrigth, dispersão e baixa densidade, para concluir, que constituem propostas radicais, tornando-se necessário voltar para os urbanistas que propuseram melhoramentos nas cidades existentes: Patrick Geddes, Lewis Munford e Werner Hegemann.[14]

A este propósito cumpre-nos destacar, que no período do pós-guerra, outros fatores são também valorizados pelos CIAM e a cidade já é então entendida como uma categoria complexa, não mais abstrata e universal. Essas idéias vêm a ser compartilhadas por arquitetos e urbanistas locais.

Projetos e Realizações do Urbanismo Modernista

Nas décadas de 30, 40 e 50 algumas relizações urbanísticas incorporam parcial ou totalmente os novos critérios modernistas. Destacam-se, por seu porte, os projetos da Avenida Presidente Vargas, da Esplanada de Santo Antônio e da Cidade Universitária.

A implantação da Avenida Presidente Vargas coincide com a consolidação dos princípios modernistas no Rio de Janeiro, embora a intenção de prolongamento do antigo Caminho do Aterrado até o mar date de meados do século XIX (Reis, 1977).

Na administração do Prefeito Henrique Dodsworth, em 1938, o projeto é reavaliado[15] e apresentado na XIª Feira Internacional de Amostras, parte importante do conjunto de obras viárias propostas.[16] Reproduzem-se as condições favoráveis para a execução de obras na cidade do Rio de Janeiro, pela concentração de poder de decisão e recursos propiciadas pela ditadura do Estado Novoxvii, com a atuação conjunta e harmônica entre a Prefeitura e o Governo Federal, razão pela qual a avenida acaba por ser executada.

Trata-se, também, do momento em que os ideais modernistas começam a dar sinais de que estão sendo absorvidos. Nesse momento, a solução parece ser a adoção do traçado viário já amadurecido como proposta inclusive de Agache em 1930, dando-lhe um caráter modernista na ocupação.

O projeto do conjunto de obras viárias da Prefeitura, reunidas sob a denominação equivocada de um Plano da Cidade, de autoria de engenheiros como José de Oliveira Reis, começa a expressar os novos valores, ainda limitados à representação das edificações em desenhos ou maquetes. Por vezes, o único elemento novo é o pilotis. Em outras representações, as edificações com previsão de pilotis, são dispostas em *"redents"* e criam espaços livres.

A Avenida Presidente Vargas é inaugurada em 1944. A ocupação final demonstra, que a sua implantação por fim não atende em toda a sua extensão aos princípios modernistas. Persistem em parte dela -

trecho mais próximo à igreja da Candelária- as edificações coladas nas divisas, embora com galerias térreas para pedestres. A harmonia é dada pela uniformidade de alturas em alguns trechos, que aliada à largura da via, dá ao espaço uma característica monumental. A avenida, contudo, encontra-se integrada ao restante do centro da cidade e constitui um ponto de referência para os habitantes da cidade.

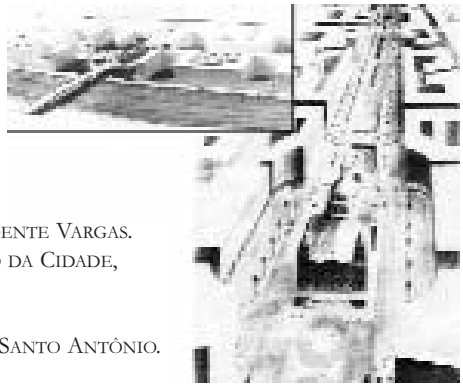
Constante, também do conjunto de obras da Comissão do Plano da Cidade em 1938 encontra-se o desmonte do Morro de Santo Antônio (Farme d'Amoedo, 1958 e Reidy, 1948), proposta que data do início do século XIX justificada por razões sanitárias.

Embora, na década de 30, a idéia de desmonte já figure entre as intenções da comissão encarregada do Plano da Cidade, em 1943, o Prefeito Henrique Dodsworthxviii lamenta não ter sido possível realizá-lo em face de seus altos custos no período da 2ª Guerra Mundial. Em 1941, é aprovado um projeto de alinhamento considerando a demolição do morro, mas será na década de 50, que as obras serão iniciadas.[19]

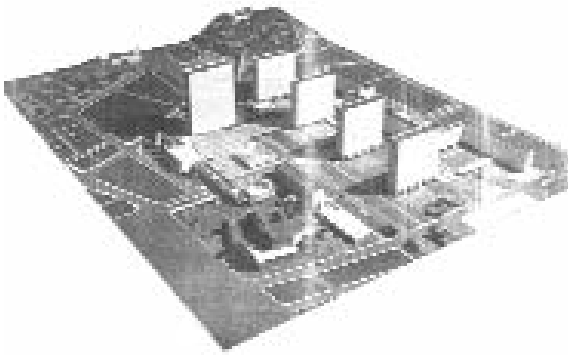
Ao longo das décadas de 40 e 50, o aproveitamento da esplanada do Morro de Santo Antônio é objeto de vários projetos[20], um deles de Saboya Ribeiro em 1941, colaborando com a Comissão do Plano da Cidade, com as mesmas características da arquitetura modernista em série que se antecipa ao urbanismo modernista.

É, contudo, o projeto de Reidy e Andrade e Silva de 1948 que expressa de forma ampla os ideais modernistas. Uma via arterial, em dois níveis separa a circulação de veículos leves e pedestres da de veículos pesados, propostas justificadas pela transcrição de trechos da Carta de Atenas.

A densidade, também baseada na Carta de Atenas, é de 1000 habitantes por hectare -a mesma advogada por Le Corbusier para a cidade de Paris em 1939- distribuída por blocos alguns de 26 pavimentos, comerciais e uma lâmina residencial de 780,00 m de comprimento e 12 pavimentos, com a criação de áreas livres e outras edificações mais baixas para lazer. Presentes estão os princípios modernistas, em especial, o atendimento das funções -habitar, trabalhar, circular e recrear-se- a concentração com a criação de áreas livres, o sol, o ar e a vegetação.



izq. Avenida Presidente Vargas. Comissão do Plano da Cidade, 1938-42.



der. Esplanada de Santo Antônio. A. E. Reidy, 1948.

O projeto, entretanto, ainda sofre modificações futuras e a urbanização, iniciada na década de 60 e presente hoje no local não corresponde às propostas do projeto de Reidy e Andrade e Silva. Além da ausência da função residencial, as diversas edificações verticalizadas diferem uma das outras, tendo o conjunto perdido o caráter de unidade. Embora o urbanismo modernista tenha sido capaz de ser expresso como projeto, ainda assim não logrou a sua concretização completa naquele espaço.

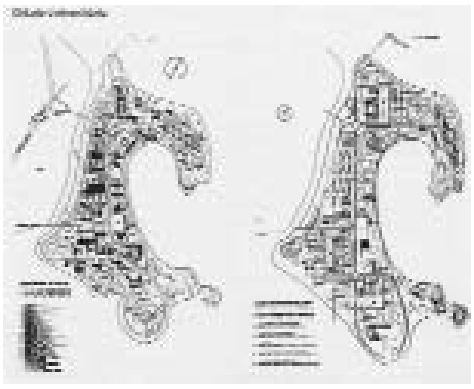
Quanto à implantação da Cidade Universitária, essa passa a ser uma intenção concreta quando o Governo Federal decide reunir em um só local, as várias faculdades que vão compor a Universidade do Brasil. Diversas localizações se sucedem e dentre essas a área da Praia Vermelha, que já conta com outros prédios públicos, e já havia sido indicada por Agache em seu plano, a área da Quinta da Boa Vista e finalmente, o arquipélago do Fundão.

Em sua segunda visita ao Rio de Janeiro (1936), Le Corbusier também trata desse assunto, que é um dos motivos de sua vinda. Em 1935, Piacentini, o arquiteto de Mussolini, também aqui já havia estado para estudar a questão, fato que, segundo o arquiteto Lúcio Costa, havia dificultado a solicitação da vinda de Le Corbusier.[21]

Este arquiteto elabora um estudo desenvolvido por Lúcio Costa, Reidy e outros, que acaba por não ser aceito pela Comissão Geral de Professores. A Comissão faz objeções a várias questões técnicas e econômicas, dentre elas a previsão de ar condicionado geral, além da invasão de parte do terreno do parque da Quinta da Boa Vista.

Nesse mesmo ano, Lúcio Costa, Reidy e Jorge Moreira, entre outros, ainda preparam outro projeto, em que são corrigidas algumas das críticas feitas ao estudo de Le Corbusier, que também não é levado adiante. A partir do final da década de 40, para o local de arquipélago do Fundão são elaborados novos projetos em que colaboram ainda, Lúcio Costa e Reidy, mas finalmente a responsabilidade do projeto e execução ficam por conta do Escritório Técnico da Universidade chefiado por Jorge Moreira.

Em todas as propostas que são feitas após a visita de Le Corbusier estão presentes vários dos princípios modernistas: a concentração/verticalização com a liberação de espaços vazios, áreas verdes, a



CIDADE UNIVERSITÁRIA. J. MOREIRA, 1952.

ausência de parcelamento de lotes e a continuidade dos terrenos e, ainda, a indissociabilidade entre arquitetura e urbanismo, ou seja, a arquitetura como base principal de apoio ao projeto urbanístico. A partir do projeto de 1936 é abandonada, porém, a intenção de separação da circulação de pedestres/veículos presente no estudo de Le Corbusier.

O resultado da implantação tanto do projeto modernista para a área do desmonte do Morro de Santo Antônio, quanto o da Cidade Universitária evidenciam a fragmentação causada na cidade pela aplicação dos princípios que os inspiraram. Nos dois casos, trata-se de áreas de expansão. Uma delas ganha por desmonte de um morro, a outra ganha por aterro de um conjunto de ilhas.

Nos dois casos, contudo, o urbanismo modernista parece ter causado a descontinuidade do tecido urbano, fato de maior evidência no caso da Esplanada de Santo Antonio por esta se localizar junto ao antigo centro histórico. Este, com seu parcelamento típico em lotes de pequenas dimensões e construções coladas nas divisas, difere em forma, função e destino da grande área objeto do projeto modernista.

No antigo centro, as ruas e calçadas são intensamente utilizadas por pedestres e o comércio tem papel importante; no espaço modernista -onde os passeios não estão definidos claramente e as edificações se encontram distantes umas das outras- poucos são os pedestres que se aventuram a cruzá-lo, optando por outros caminhos. Além disso, não existem lojas, mas sedes de grandes empresas em edificações de grande porte.

O Urbanismo Modernista se Concretiza

As manifestações concretas do urbanismo modernista em nossa cidade se fazem sentir de forma gradual a partir da década de 40, demonstrando que as idéias contidas nos textos produzidos na década de 30 precisavam ser melhor assimiladas antes de sua execução.

Ao longo das décadas de 40 e 50, os arquitetos, especificamente aqueles comprometidos com o modernismo definem e consolidam um campo de projeto dentro do campo maior do urbanismo, que nas décadas anteriores, era ocupado por engenheiros-urbanistas (Leme, 1999). É na vertente do movimento modernista que cresce e se consolida a contribuição dos arquitetos.

Enquanto no decorrer da década de 30 e início da de 40, os engenheiros são responsáveis pela urbanização de diversos bairros, nos quais a ênfase se encontra na definição do sistema viário e praças, nas décadas de 40 e 50, o profissional mais adequado para projetos de urbanização é aquele que domina o referencial modernista, que se apoia principalmente sobre a arquitetura, como Reidy e Lúcio Costa. Nesse processo, a execução do projeto do arquiteto Lúcio Costa para Brasília, a nova capital do Brasil, e sua inauguração em 1960, funcionam como um marco.

Através da arquitetura, também, se dá a introdução concreta do urbanismo modernista em nossa cidade. Apesar da boa receptividade das palestras de Le Corbusier em 1936, algumas de suas propostas, como a ausência de lotes e quadras, a separação de circulação de pedestres/veículos são de difícil execução. Os princípios arquitetônicos são mais facilmente concretizados através de construções isoladas como o prédio do Ministério da Educação e Saúde (1936) de autoria de um grupo de arquitetos brasileirosxxii é um exemplo aprovado por sua beleza e por suas qualidades de ventilação e iluminação.[22]

Paralelamente, ao longo da década de 30, enquanto vão sendo assimilados os novos princípios, como vimos, vai sendo posto de lado o Plano Agache. Não podemos esquecer, embora não sejam objeto de nossa análise, dois outros embates que travam o academicismo e o modernismo. O primeiro diz respeito às transformações propostas pelo arquiteto Lúcio Costa, quando diretor da Escola de Belas Artes no início da década de 30, função da qual se retira meses depois. O segundo diz respeito ao concurso para o projeto do Ministério da Educação e Saúde, cujo projeto vencedor de características acadêmicas acaba por ser substituído pelo projeto modernista da equipe de arquitetos brasileiros, a partir do risco de Le Corbusier para outro terreno.[23]

Finalmente, em 1969, o plano para a Baixada de Jacarepaguá, de autoria do arquiteto Lúcio Costa, é a oportunidade que o modernismo tem de se concretizar em uma área de expansão da cidade, desvencilhando-se das dificuldades impostas em áreas já parceladas e edificadas. No momento de sua elaboração, após a inauguração de Brasília e de parte da Esplanada de Santo Antônio, o urbanismo modernista já havia incorporado algumas críticas quanto a uma certa rigidez funcional ou à presença "brutalista" da arquiteturaxxiv. Esse fato, aliado à beleza do sítio objeto do plano, a Baixada de Jacarepaguá, parece contribuir para que Lúcio Costa opte pela valorização de aspectos paisagísticos, preocupação já presente em outro projeto do autor para o conjunto residencial do Parque Guinle. O resultado é um plano -não estamos nos referindo aos resultados de sua implementação- em que o modernismo se curva frente à natureza, retomando de certa forma as impressões deixadas em Le Corbusier quando da visita à cidade em 1929.

1 Este artigo é resultado da pesquisa *"Levantamento Documental do Urbanismo no Brasil, 1900-1995, Sub-projeto Rio de Janeiro"*, que se propõe a registrar e interpretar artigos, projetos, planos e a atuação de urbanistas na cidade do Rio de Janeiro e é parte de uma rede de pesquisa para oito cidades brasileiras.

2 Estamos cientes da dificuldade de denominação para esse processo. Conceitos como: circulação, transferências e ressonância, tentam dar conta dessa dificuldade, esse último contemplando a característica de mão-dupla do processo de transferência de modelos.

3 Utilizamos a denominação urbanismo modernista, embora respeitemos o desagrado do arq. Lúcio Costa: *"Moderno é o certo. Modernista tem um ar pernóstico e um sentido suspeito. Parece que está se opondo ao que se fazia antes, a tradição, para fazer uma coisa obcecadamente moderna. Eu não via diferença. A verdadeira arquitetura moderna não promove a ruptura com o passado, só a falsa"*, Lúcio Costa, entrevista, **Folha de São Pau**lo, 23/07/95. Consideramos, entretanto, que dada a distância que nos separa dos acontecimentos que estamos por analisar esse aspecto apontado por Costa se encontra atenuado.

4 Esse fato vem a ser reconhecido pelo Prefeito Henrique Dodsworth (1943) ao afirmar que o plano: *"repercutiu no seio das Academias e das Associações Técnicas, despertando curiosidade, interesse e gosto pelas coisas do urbanismo".*

5 Destacam-se Armando de Godoy (1932), que escreve sobre cidades industriais nos E.U.A. e na Rússia, José Estelita (1933), que divulga as cidades socialistas e lineares segundo plano de Arturo Soria Y Mata (1844-1920).

6 Com a ascensão da Alemanha no período anterior à guerra, a cidade de Berlim é utilizada como modelo, destacando-se Penido (1937), que apresenta a Vila Olímpica para sede das Olimpíadas de 1936, oportunidade de propaganda do poderio alemão para os demais países. Penido, João Augusto Maia. "Urbanismo e tráfego". **Revista da Diretoria de Engenharia, R.J., nº 1**, janeiro 1937, pág. 31 a 37.

7 Destacam-se Hellmeister (1947) e Correa Lima (1947), que utilizam a Inglaterra como exemplo.

8 Costa, L. (1962), para os alunos da *"Law School"* em Harvard.

9 São denominados cariocas os indivíduos nascidos na cidade do Rio de Janeiro.

10 Le Corbusier (1937). A densidade proposta para Paris, segundo o autor, corresponde a 1000 hab/ha, seis vezes a das cidades jardins e três vezes a dos quarteirões parisienses. Este estudo se tornou mais preciso quando da construção do Pavilhão dos Tempos Novos na Exposição de Paris de 1937.

11 Dentro dessa linha, a **Revista de Arquitetura** (1938) transcreve um projeto para Nova York, de autoria de Norman Bel Geddes em que torres, acessadas por vias elevadas, separadas por largos espaços acomodam uma população três a cinco vezes maior que a existente.

12 Trata-se de área de expansão do Centro, resultado do desmonte do Morro do Castelo executado na década de 20.Entre 1928 e 1938 os projetos da Esplanada do Castelo são elaborados de acordo com o Plano Agache. Em 1938 o Projeto de Alinhamento 3085/38 revoga e modifica os anteriores.

13 Como as propostas de A. Szilard (1943, p. 225) e J. O. Saboya Ribeiro (1943, p. 161).

14 Patrick Gueddes (1865, 1935) dedicou-se à biologia e ao estudo das atividades humanas. Lewis Munford discípulo de Gueddes, crítico das idéias de Le Corbusier e das grandes metrópoles era defensor da descentralização. Werner Hegemann (1882-1936) tornou-se famoso por sua campanha pela descentralização de Berlim em 1912. Foi editor de 1924 a 1933 da Revista Arquitetura e Urbanismo (alemã).

15 Reis (1994) e Alves de Brito (1944). A implantação da via, com largura de 80,00m, resulta na demolição de 525 edificações.

16 Entre obras da administração H. Dodsworth destacam-se a Avenida Presidente Vargas, a urbanização da Esplanada do Castelo, a Avenida Brasil, a Avenida Tijuca, a duplicação do Túnel do Leme e o Corte do Cantagalo. Juntamente com a Avenida Presidente Vargas, são projetadas vias, entre elas a Avenida Diagonal, cortando área de desmonte do Morro de Santo Antônio e ligando a Lapa à Praça da República.

17 Trata-se do período (1937-1945) ditatorial em que o país é governado pelo Presidente Getúlio Vargas.

18 Dodsworth, H. opus cit.

19 O início é motivado pelo XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, cujo sítio definido para a realização é a área resultante do aterro.

20 PA 3612/41, PA 5028/49, PA 6972/57 e PA 7214/58.

21 As dificuldades da vinda de Le Corbusier estão relatadas por Lúcio Costa (1995) .

22 Este grupo composto por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, Ernani Vasconcellos, entre outros, inspiram-se em estudo de Le Corbusier com o mesmo fim para outro terreno.

23 Segundo Gustavo Capanema: *"... depois de concurso por mim mesmo promovido para escolher um projeto, antes da vinda de Le Corbusier, mandei pagar o prêmio ao primeiro colocado (Arquimedes Memória) com a ressalva de que não aproveitaria o seu trabalho..."* Reprodução da entrevista do Ministro ao Jornal do Brasil, **Revista de Arquitetura**, Rio de Janeiro, julho 1963.

24 Cabe lembrar, o impacto que a massa edificada da Unidade de Marselha (1948) produz em Lúcio Costa (1987): *"O Ministério da Educação não tinha essa estrutura brutalista... Pensando e exigindo dos calculistas (a respeito do MEC) que reduzissem os diâmetros dos pilotis e, de repente vieram os pilotis enormes".*

urbanismo como arquitectura

Os descobramentos das idéias inglesas para a cidade moderna no desenho de Maringá, Paraná, Brasil

Renato Leão Rego (Universidade Estadual de Maringá, Paraná, Brasil)

Introdução

Em um seminário sobre os primeiros arquitetos modernos no cone sul vou apresentar o trabalho de um engenheiro que projetou cidades. Não obstante, veremos que o projeto da cidade de Maringá, elaborado pelo engenheiro Jorge de Macedo Vieira em 1947, é um ato pioneiro e guarda inestimáveis lições arquitônicas. Este projeto nos apresenta uma inovação na conformação da cidade no Brasil, de desenho predominantemente retilíneo, assim como uma alternativa ao pensamento urbano aí desenvolvido na primeira metade do século XX.

Maringá é uma cidade *ex-novo*, o quer dizer que seu projetista teve a oportunidade de sonhar e realizar uma nova forma urbana. Mas o desenho desta nova cidade descartou a forma ideal, construída a priori, naturalmente abstrata e, quase sempre, geométrica. Desde logo, trata-se de uma construção dissonante da tônica das idéias urbanistas de Le Corbusier, em discussão por aqui desde sua primeira visita a América de Sul em 1929.

É por ocasião desta sua primeira viagem à América do Sul que Corbusier passa de proposições mais abstratas a intervenções em sítios mais específicos, ainda que seus desenhos para Buenos Aires, Montevidéu, São Paulo e Rio tratem de moldar a natureza destes sítios às teses puristas. A intenção de Corbusier ao desenhar as modernas cidades sul-americanas é instaurar a paisagem pelo gesto humano construtivo, culturalizando o ambiente natural, ordenando o contingente, atribuindo-lhe valor (MARTINS, 1998:83).

Le Corbusier instituiu uma paisagem moderna paradigmática a partir da relação arquitetura-natureza na qual a intervenção arquitetônica focaliza o entorno de duas posturas distintas, sucessivas e, por fim, opostas, que estão contidas nas noções de ênfase e descontinuidade. É neste sentido que, em conferência no Rio de Janeiro, LE CORBUSIER (1978:260) fala do seu enfrentamento da natureza como uma *"partida a dois, uma partida 'afirmação-homem' contra ou com 'presença-natureza'"*.

E nestes casos é a geometria e a razão que coordenam seus projetos. *"Uma cidade! É o domínio do homem sobre a natureza. É uma ação humana contra a natureza (...)"*. E *"a geometria é a base"*, dirá Corbusier no seu Urbanismo de 1925.

Esta sua cidade moderna estava impregnada de um sentimento moderno que Corbusier definia como *"um espírito de geometria, um espírito de construção e de síntese. A exatidão e a ordem são sua condição"* (1992:36). De acordo com ele, *"traçando retas o homem demonstra que se dominou, que entra em ordem. A cultura é um estado de espírito ortogonal"* (1992: 35). Este espírito moderno, assim como os preceitos da Carta de Atenas (publicada em 1941) e das propostas da Ville Radieuse (1935), perpassa todo o desenho de Brasília, que Lucio Costa risca em 1957.

Contudo, Maringá, dez anos mais velha que Brasília, descarta este espírito moderno. A estética purista de Corbusier, que influenciou sobremaneira a arquitetura moderna brasileira, por estes tempos mundialmente reconhecida – basta lembrarmos da Exposição *Brazil Builds* no MoMA em 1943, não têm ascendência sobre o desenho de Maringá. Sua modernidade reside menos na estética (purista, funcionalista, maquinista) do que no próprio fato que a gera: um projeto, ou seja, uma cidade nova, desenhada em atenção às demandas do seu tempo e conformada segundo seu sítio. O que se vai ver no seu plano é uma proposta diferente para a espacialização das atividades urbanas, distinta das cidades brasileiras, evitando a afirmação de um traçado geométrico e respeitando a natureza do lugar.

Ainda que fosse uma cidade nova, o exercício projetual de Maringá não descartou as experiências da história urbana. Na verdade, aí se fundamentou as decisões projetuais tomadas. Como veremos, todo o projeto de Macedo Vieira para Maringá é consoante com o tratado de desenho urbano de Raymond Unwin, *La practica del urbanismo. Una introducción al arte de proyectar ciudades e barrios*. Neste livro, Unwin recupera e analisa exemplos, experiências, e lições das variadas conformações urbanas que se vêem na história das cidades. E um projeto baseado em referências projetuais históricas também destoa da prática modernista dominante, partidária do novo e da invenção.

Deste modo, sem inventar uma forma nova, a cidade de Maringá tem um desenho peculiar, mais orgânico, precisamente porque sua conformação resulta da geografia do lugar. Mesmo sem visitar ou conhecer o sítio, de posse apenas de um levantamento topográfico do lugar escolhido pela empresa que o contratou, o engenheiro Jorge de Macedo Vieira desenhou Maringá a partir das características do terreno de modo que a paisagem antrópica aí construída respeitou todas as particularidades e desenvolveu as potencialidades que o cenário natural lhe oferecia.

Circunstâncias e antecedentes

A criação da cidade de Maringá está diretamente associada a um grande empreendimento agrícola e imobiliário. Decorre da marcha pioneira que avançou em direção ao norte do Paraná e à região noroeste de São Paulo na primeira metade do século XX, tendo como eixo as linhas ferroviárias então abertas, plantando grandes cafezais no lugar da mata atlântica. A Companhia de Terras Norte do Paraná, empresa privada de capital

britânico, (vendida a um grupo nacional em 1939, quando então passou a ser chamada Companhia Melhoramentos Norte do Paraná - CMNP), promoveu o planejamento territorial da região, com o parcelamento das áreas rurais e a instalação de uma rede de cidades com cerca de 62 sedes de municípios.

A solução dada pela Companhia à 'espacialização' do território tomava como elemento estruturador a artéria traçada pela ferrovia ao longo do espigão e dividia cada uma das bacias hidrográficas em lotes compridos e estreitos, cujas extremidades atingiam, de um lado, o rio e, do outro, o topo do terreno, de modo que a estrutura agrária, com lotes de dimensões limitadas, se fazia consoante com a configuração topográfica.

A estratégia da Companhia para o estabelecimento da rede de cidades foi manter a estreita relação entre as vias de comunicação e as aglomerações, assim como a regularidade na distância entre os assentamentos urbanos. Com este raciocínio, foram implantadas cidades planejadas para se tornarem grandes centros prestadores de serviços, posicionadas sempre a uma distância de 100km entre si, e, entre elas, cidades menores, planejadas como centros de abastecimento da população rural, com no máximo 15km de distância entre si.

A Companhia encarregou Jorge de Macedo de Vieira do projeto de uma das grandes cidades que estruturariam esta rede urbana. Macedo Vieira (1894-1978), formado em Engenharia Civil pela Escola Politécnica de São Paulo em 1917, trabalhara na Cia. City, empresa de loteamentos responsável pela elaboração do projeto de vários bairros-jardins na cidade de São Paulo. Nesta época, e para executar estes trabalhos, a Cia. City havia contratado Barry Parker, o urbanista inglês sócio de Raymond Unwin e seu parceiro no projeto das cidades-jardins inglesas, o que nos confirma a influência das idéias e das soluções formais do tipo *garden city* desenvolvidos nos loteamentos da empresa no trabalho de Macedo Vieira.[1]

Como sabemos, Unwin e Parker foram os responsáveis pela materialização das idéias de Sir Ebenezer Howard para a cidade moderna do século XX. Juntos projetaram as cidades-jardins de Letchworth (1904-06) e Hampstead (1905) de acordo com o esquema proposto por Howard, seguindo sua proposição de vida comunitária e cooperativa, imprimindo a estas cidades um desenho informal de ruas, distanciando-se de configurações geométricas rigorosas de tradição clássico-renascentista, acentuando a idéia de convívio com a natureza, propiciando um ambiente acolhedor, pitoresco, imaginado e construído em uma escala mais reduzida, que remetia diretamente às idéias urbanas de Camillo Sitte.

Em 1909, depois destas duas experiências fundamentais, Raymond Unwin publica *Town planning in practice: an introduction of the art of designing cities and suburbs*, no qual reflete sobre a forma urbana ao longo da história para em seguida definir as práticas do desenho urbano orientado pelo caráter artístico da construção da cidade, face ao empobrecimento estético e qualitativo e à uniformização observada na produção recente de cidades e bairros. Neste tratado encontram-se soluções formais e sugestões de procedimentos no desenho da cidade já experimentadas na composição da cidade-jardim, que então se transformou em um tipo arquitetônico (alternativo à cidade funcionalista), uma configuração urbana cuja forma-base passou a ser

empregada e reformulada em todo o mundo, de certo modo abandonando o ideal de Howard concentrado nos princípios de uma vida comunitária e cooperativa.

Em seu tratado UNWIN (1984:5) se empenha em *"encontrar uma bela forma de expressão para a vida da comunidade"*. Para tanto, trata da individualidade da forma urbana como uma qualidade positiva, extraída sobretudo da especificidade do lugar, defendendo a utilização conjunta da regularidade natural do desenho ordenado com a igualmente natural irregularidade do sítio. Mas Unwin não esconde os efeitos negativos da adoção indiscriminada dos traçados regular e irregular e por isso vai defender a beleza de ambos, apontando as características e potencialidades de cada um destes partidos, sem excluir a possibilidade de sua adoção conjunta: a regularidade natural do desenho ordenado com a igualmente natural irregularidade do sitio.

Unwin trata ainda da escolha do lugar para o centro da cidade, da definição formal da praça, da relação centro da cidade/praça/estação ferroviária, do modo de agrupar os edifícios públicos e de sua posição em relação à praça central, da determinação do centro principal e dos centros secundários, da organização da rede principal de ruas, que divide a cidade em diversas zonas, da definição das principais linhas de comunicação entre os diversos centros secundários e o centro principal, entre as áreas residenciais e os núcleos de comércio e serviços, do ajardinamento das vias, dos cruzamentos, das dimensões recomendadas para as quadras e os lotes.

Sempre de acordo com *La practica del urbanismo*, estas proposições de Unwin reaparecerão no desenho proposto por Macedo Vieira para Maringá.

Da arte de projetar cidades.

Para a escolha do sítio e o traçado da cidade de Maringá tomou-se como referência três preexistências fundamentais: a linha férrea no sentido leste-oeste e dois pequenos vales localizados mais ao sul. Estes dois vales foram delimitados como parques urbanos, preservando as duas nascentes aí existentes. Entre eles posicionou-se o centro da vida comunitária numa área praticamente plana, de acordo com as diretrizes de UNWIN (1984:117), de modo a figurar como o elemento principal do plano.

VISTA AÉREA, 1979. ARRIBA, EL FERROCARRIL Y LA ESTACIÓN; A LA DERECHA Y A LA IZQUIERDA LOS DOS PARQUES URBANOS; EN EL CENTRO, LA CATEDRAL Y PLAZA PRINCIPAL. NÓTENSE LOS TRAZADOS REGULAR EN LA ZONA CENTRAL E IRREGULAR EN LAS EXTREMIDADES DE LA FOTO.

De acordo com UNWIN (1984:140), para se escolher *"um lugar adequado para o centro principal de nossa cidade ou distrito, além de sua relação com a entrada principal e com as linhas de tráfego, devemos ter em conta que é desejável que seus edifícios estejam bem situados e se distingam desde o mais distante possível. Isto sugerirá a escolha do topo de (...) algum terreno elevado, mas nunca deverão ser excessivas nem a altura nem a pendente do acesso, pois em ambos os casos o fluxo do tráfego tenderá a ficar muito desviado da posição central"*.

Esses procedimentos adotados no projeto da cidade de Maringá vão subsidiar sua individualidade urbana, tal como a defendia UNWIN (1984:22), como uma das características mais positivas de sua forma urbana: a própria personalidade da cidade, relacionada àquelas características arraigadas que nascem da natureza do cenário e de suas circunstâncias, que consideradas em conjunto dão aquele sabor particular e peculiar a cada forma urbana.

Essa valiosa individualidade alcançada pela aproximação do desenho urbano às condições naturais do lugar se transformava em *'irregularidade artisticamente organizada'*, outrora valorizada por Sitte como ponto positivo nas conformações do espaço urbano. UNWIN (1984:93) retomou este ponto, não defendendo o *'formalismo irregular'*, mas insistindo na consideração das características do sítio e das irregularidades decorrentes delas, ponderando sempre a beleza extraída das duas categorias: o regular e o irregular. Unwin parecia saber que o curvo serve ao pitoresco e, como diria anos depois LE CORBUSIER (1992:200), *"o pitoresco é um ornato cujo abuso cansa depressa"*.

Em suas considerações, Unwin conclui que *"parece provável que a adaptação ao meio e à função, ou como a denominamos, o ajuste da forma, se não dá como resultado necessário a beleza, constitui ao menos a base sobre a qual é muito possível que apareça. Ainda que devido à inter-relação de numerosas e complexas influências a natureza inalterada dá lugar a uma beleza que poderíamos denominar irregular, não por isto podemos assumir que a beleza resida na simples irregularidade (...) nem deduzir de dita premissa que a regularidade não vá produzir beleza"*.

Mas adverte ao formalista que seu desenho deve estar subordinado à implantação, à ondulação do terreno e à presença de elementos naturais a serem preservados por sua beleza, o que demandará freqüentemente um certo distanciamento da absoluta regularidade. Tal regularidade, quando presente na idéia do urbanista, deve ser considerada como um método de levar à prática intenções precisas e não um objetivo em si mesmo que justifique a destruição da beleza existente ou a criação de regularidade *per se*.

La ciudad en 1949. Vías y trazado orgánico.
Archivo PMM.

Unwin enfatiza que o desenho ordenado pode considerar uma gama variada de combinações em seus limites e, neste caso, é importante ressaltar o extremo cuidado de Vieira ao desenhar as concordâncias entre retas e curvas na malha urbana maringaense.

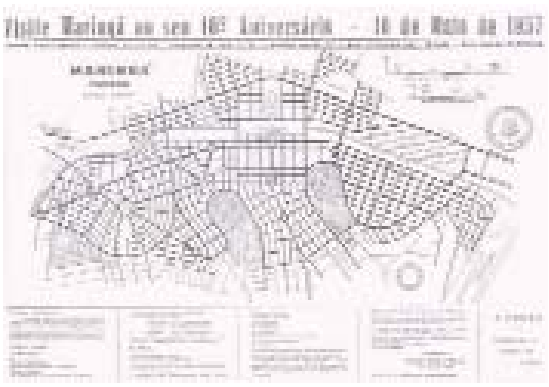
As curvas de nível foram determinantes para o desenho desta cidade, uma vez que foi a partir delas, da pendente do terreno e da configuração topográfica, que se definiu a forma urbana alongada e o traçado orgânico como diretriz para suas principais vias. Percebe-se aí que o diálogo com o ambiente natural demandou um traçado irregular na maior parte da malha urbana, que, não obstante, pôde cobrar regularidade, simetria e rigidez no centro da cidade, o principal elemento da composição, onde a finalidade, o caráter e a importância do espaço público cobravam certo formalismo e monumentalidade, garantindo o *"caráter artístico"* do desenho urbano e forjando a individualização do desenho da cidade a partir das características naturais.

No entanto, o desenho das vias deveria ser extremamente simplificado a fim de facilitar *"ao plano uma personalidade própria"* (UNWIN, 1984:174), uma vez que a atenção à natureza do terreno forçava à irregularidade na estrutura principal da rede viária.

Voltando ao plano de Maringá, o quadrilátero formado pela ferrovia ao norte e os bosques a leste e oeste delimita a área central de traçado regular, coroada pelo centro cívico no lado oposto à estação ferroviária.

As vias que deixam o centro e conduzem às zonas secundárias no lado oeste da cidade perdem a regularidade ortogonal e adquirem um traçado consoante com as curvas de nível, logrando variedade com movimento orgânico das pendentes.

Na percepção do espaço urbano maringaense é sensível a hierarquia entre as vias principais e secundárias, diferenciadas pela largura (20, 30, 35 e 40 metros), pela eventual presença do canteiro central e pela variedade de espécies na arborização (UNWIN, 1984:179). Por outro lado, as vias de traçado ortogonal são proporcionalmente mais curtas que as vias curvas e irregulares, menos monótonas e mais variadas. As retas desenhadas pelas primeiras têm definidos seus pontos iniciais e finais, deste modo garantindo um limite e um atrativo à paisagem da rua.



IZQ. PLANO DE LA CIUDAD (1957). ARCHIVO PMM. NÓTENSE LA VÍA FÉRREA, LOS DOS PARQUES, LA PLAZA CENTRAL ENTRE ELLOS, EL TRAZADO ORGÁNICO Y LOS CENTROS SECUNDARIOS.

DER. TRAZADO REGULAR Y CENTRO SECUNDARIO CON PLAZA CERRADA POR EDIFICIOS PÚBLICOS Y COMERCIO. ARCHIVO PMM, 1947.

Onde as considerações do trânsito se faziam mais importantes, foram criadas rotatórias que organizam o tráfego em uma só direção (UNWIN, 1984:177). Deste modo podemos notar que o automóvel e a circulação urbana eram preocupações projetuais, mas não chegam às proporções do papel que assumem nas cidades racionalistas. Aqui, o pedestre e o espaço público têm prioridade.

No plano de Maringá se pode notar a existência de um centro principal e centros secundários, como propunha Unwin, o que deu ao espaço urbano uma estrutura polinuclear com hierarquia bastante clara.

O centro da cidade bem como os centros secundários estão definidos por uma praça cercada de edifícios agrupados, de modo a formar núcleos comerciais que ocupam posição central no bairro ou ponto estratégico para a boa construção do espaço urbano. (Esta sensação de fechamento encontrada nas praças medievais é lembrada com entusiasmo por Unwin e por Sitte).

Quando agrupados e dispostos corretamente, diz UNWIN (1984:132), *"o resultado final obtido pode ter entidade para impressionar a imaginação e para formar um motivo central genuíno no desenho da cidade"*. E pode-se notar aí a sugestão de *'imaginabilidade'* como potente qualidade do espaço urbano que lhe confere a possibilidade de suscitar uma imagem vigorosa na memória de qualquer observador, mais tarde retomada por Kevin Lynch nos anos 60.

Seguindo esta idéia, e sempre de acordo com *'A prática do urbanismo'* (1984:138), nota-se que em Maringá os bairros também são dotados de um centro, produzindo o mesmo efeito da área central da cidade em escala menor, atuando como ponto focal da zona, servindo de instrumento de hierarquização dos espaços urbanos, contribuindo para se fazer perceber a identidade da área com mais clareza.

A praça central de Maringá, pondo em prática a recomendação do tratado de Unwin (1984:138), não coincide com a praça da estação ferroviária, mas se une a esta por meio de um bulevar com 46m de largura e 600m de comprimento.

Vieira parece acatar a recomendação de UNWIN (1984:152), sacada de Sitte, de que *"as praças não sejam retangulares, mas algo oblongas, mantendo largura e comprimento uma proporção entre si"*. Praças circulares, oblongas, em meia lua, triangulares, ou ainda com formas menos regulares podem ser encontradas no desenho da cidade, atendendo cada uma à demanda da circunstância em que se inserem.

IZQ. TRAZADO IRREGULAR (ORGÁNICO) CONSONANTE CON LA TOPOGRAFÍA, CENTRO SECUNDÁRIO CON PLAZA CERRADA POR EDIFICIOS PÚBLICOS Y COMERCIO. ARCHIVO PMM, 1947.

DER. VISTA AÉREA, AÑOS 80.

O anteprojeto de Vieira apresenta três zonas residenciais (principal, popular e operária), zona industrial, zona comercial, dependências e armazéns da estrada de ferro e os núcleos comerciais. Cada um dos bairros apresentaria uma praça cercada por seu núcleo comercial (nove pelo anteprojeto de Vieira) alocada junto às vias principais que cruzam a área. Já nos mapas da cidade datados de 1951 estes núcleos comerciais não estão assinalados, registrando assim a atomização informal do comércio que, ao invés de se concentrar como fora imaginado, em torno das praças fechadas, se expandiu ao longo das avenidas, quase assumindo o caráter de zoneamento funcional que hoje percebemos na forma urbana. Com isso nem todas as praças mantiveram sua característica original.

As quadras residenciais e comerciais de aproximadamente um hectare foram desenhadas respeitando o formato retangular (144x80m em geral), entretanto a não adoção do traçado xadrez imprimiu algumas modificações à forma ideal. Elas foram subdivididas em parcelas de 500m2 em média, reconhecendo a relação indicada por UNWIN (1984:232) de 25 a 30 lotes por hectare, dando lugar a jardins privados que ampliam para dentro do lote a massa verde que cobre as largas calçadas públicas. Os lotes estão sempre posicionados de acordo com a pendente de modo a evitar as transversais inclinadas.

Resta comentar que a Companhia trouxe a Maringá em 1949 um engenheiro florestal, especialista em botânica, para providenciar a rápida arborização da cidade, que então oferecia uma paisagem desoladora marcada pelas queimadas. O sucesso do empreendimento comercial da Companhia dependia de uma imagem sedutora e a vegetação nativa e exótica que se fez plantar satisfez aquela condição.

Deste modo, a paisagem urbana ganhou *"variedade e encanto"*, conforme recomendava Unwin, com a instalação de um canteiro central com uma terceira fileira de árvores nas vias principais, mais largas que as ruas menos importantes apenas arborizadas nas calçadas laterais. A construção da cidade implementou a arborização urbana como *"decoração natural"* e, de acordo com os preceitos de UNWIN (1984:203), cada via recebeu um tratamento diferente, plantando-se em cada uma um determinado tipo de árvore, distinto do das vizinhas, conferindo a cada via a própria individualidade, rebatendo a uniformização da cidade e, conseqüentemente, seu empobrecimento estético e qualitativo. Deste modo, a vegetação favorece sobremaneira a legibilidade urbana, constituindo um fator positivo na avaliação da imagem da cidade (LYNCH, 1995).

Afora os dois parques previstos originalmente no projeto da cidade, a Companhia delimitou uma terceira área verde, onde manteve seu viveiro de mudas, hoje transformado no terceiro dos parques urbanos de Maringá, somando 137 hectares de reserva na área urbana, contribuindo para a relação de 25,47m2 de área verde por habitante. Ponto de encontro, local de recreação e da prática de exercícios físicos, estes bosques são referência na forma urbana, seja como ponto focal ou limite entre os distintos bairros que os cercam, co-responsáveis pela individualidade desta cidade.

Conclusões

O que pudemos observar da criação e da implantação da cidade de Maringá é que os princípios formais da cidade jardim inglesa -aplicados em Letchworth e Hampstead- e reunidos por Unwin em seu tratado de desenho urbano, serviram de base para a conformação da cidade imaginada pelo engenheiro Jorge de Macedo Vieira. Estas idéias inglesas para a cidade do então novo século XX seriam mais tarde sombreadas pelo urbanismo racionalista e funcionalista assim como pelas idéias de Corbusier, ainda que tenham constituído um tipo urbano específico, divergente e alternativo a ele.

Das sessenta e duas cidades fundadas pela Companhia somente duas -Maringá e Cianorte- possuem um traçado orgânico, enquanto as demais apresentam a malha ortogonal comum.[2]

É por vincular-se a este tipo que Maringá deixa de ser modernista, mas se faz moderna, porque planejada, implantada na expansão colonizadora do noroeste do Paraná e, desde logo, distinta das demais cidades de sua região e da prática corrente de se pensar e conformar o espaço urbano no Brasil deste anos.

E através da conformação de Maringá podemos perceber como a construção da cidade utilizou as mesmas ferramentas e os mesmos mecanismos da arquitetura. Criar a cidade não é senão criar espaços arquitetônicos: as condicionantes e o programa de necessidades, comandados pelas referências do projetista e sua intenção plástica deram à forma de Maringá aquilo que Unwin entendia por expressão da vida comunitária – o seu caráter de arte urbana.

1 Sobre a relação entre Unwin e Parker assim como suas produções no período ver WOLFF, S. F. S. **Jardim América. O primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura**, p.35.

2 Cianorte também é projeto de Jorge de Macedo Vieira, de 1955.

LE CORBUSIER. **Urbanismo.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Precisiones respecto a um estado actual de la arquitectura y del urbanismo**. Barcelona: Poseidon, 1978.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

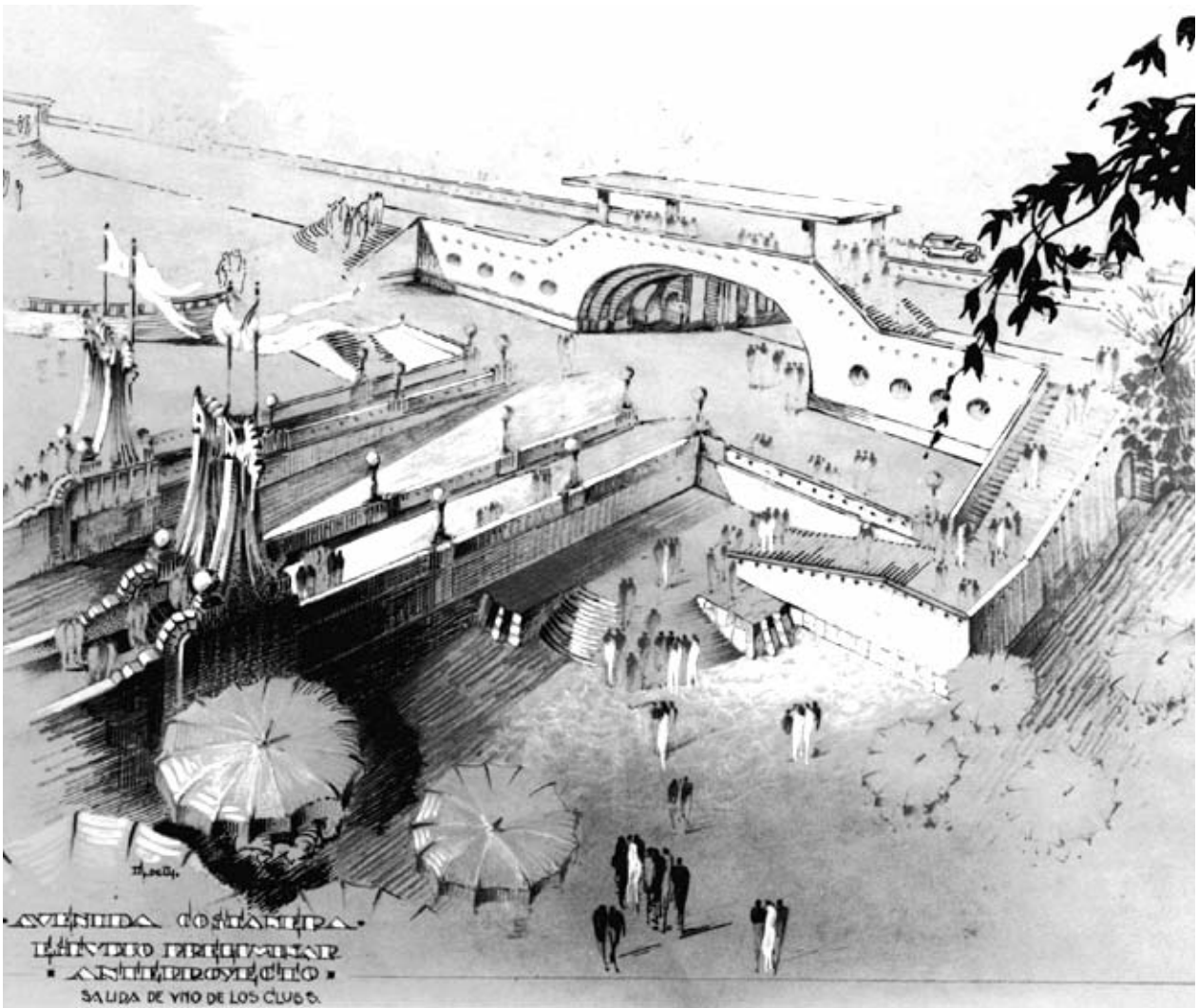
MARTINS, C. “Bajo aquella luz nació una arquitectura...” **Block Brasil Nº 4,** Buenos Aires, 1998.

O URBANISMO do engenheiro Jorge de Macedo Vieira. Exposição de trabalhos na **4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.** 1999. www.uol.com.br/bienal/4bia/salas/pao_16.htm Acesso em maio. 2000.

REGO, Renato Leão. O desenho de Maringá e a idéia de cidade-jardim. Maringá: **Acta Scientiarum,** UEM, 2001. V.23, n.6, p.1569-1577.

UNWIN, Raymond. **La practica del urbanismo. Una introducción al arte de proyectar ciudades e barrios.** Barcelona: GG, 1984.

urbanismo como arquitectura



Volúmenes en el espacio: ensayos de un nuevo escenario público

Ana María Rigotti (LHU/ CURDIUR - CONICET)

> *Es necesario plantear resueltamente el rumbo. ¿Es el arquitecto un artista o un artista técnico? ¿Es verdad que el verdadero arquitecto de la era moderna es el ingeniero y la verdadera belleza resulta del cálculo? No opino de tal manera. La economía actual, el Standard, la arquitectura funcional, etc. no podrían nunca llegar a matar en el arquitecto la parte artística que escapa al cálculo y, aunque parezca velada, da ese aire de belleza que no puede resultar de una estructura puramente utilitaria, especulativa o del calculo matemático o constructivo puramente. (…) El arquitecto debe ser ante todo un artista que distribuye, ordena y concibe. (…) De no aceptarse este temperamento esencialmente artístico del Arquitecto, quedaría la proposición de la carrera de Ingeniero-Arquitecto, con amplios conocimientos de ambas cosas, eliminado la competencia ilógica.* Ermete De Lorenzi, Tercer informe a la Comisión de Planes de Estudio de la FCM del Litoral, setiembre de 1933.

El Urbanismo y la Arquitectura constituyen dos dominios de saber y de acción diferenciados, si bien han reconocido momentos de encuentro, superposición y aún antagonismo. Esta ambigüedad en los límites ha sido particularmente importante en nuestro país donde la captura de la primera actividad por parte de los arquitectos, notable desde mediados de los años '40, contribuyó a dejar en la oscuridad la distinción entre las lógicas y procedimientos del Urbanismo como nueva disciplina, y las del Arte Urbano como tradición centenaria de aplicación de los recursos y normas de composición arquitectónica a escala de los escenarios públicos de la ciudad.

Esta distinción no es fruto de la aplicación de categorías analíticas extemporáneas a los debates en torno a la intervención en las ciudades del segundo cuarto de siglo en Argentina. Fue un registro presente en estas discusiones y contribuyó a su complejidad, coloreando las ideas y vueltas en torno al reconocimiento, consolidación e incipiente profesionalización del Urbanismo como nueva técnica específicamente orientada al ordenamiento comprehensivo de los asentamientos humanos. Hace ya varios años, Noemí Adagio -al analizar el Proyecto Orgánico de la Comisión de Estética Edilicia para Buenos Aires- había llamado la atención sobre los esfuerzos de las instituciones del Arte y la Arquitectura por preservar un lugar destacable en este nuevo campo en formación, sin renunciar a sus propias lógicas y resistiéndose a reconocer la hegemonía de los instrumentos y procedimientos de un Urbanismo científico ya maduro en algunas sedes europeas.[1] También nosotros hemos reflexionado sobre las particularidades de la perspectiva de los arquitectos en el conjunto de

prácticas maduradas hacia 1900 para hacer frente a los inéditos desafíos sociales, circulatorios y formales derivados del explosivo crecimiento de los centros urbanos en nuestro país, previos a la emergencia del Urbanismo y al consenso respecto al Plan Regulador.[2]

En esta ponencia queremos hacer una operación distinta: nos detendremos en los que siguieron resistiendo la hegemonía del Urbanismo y defendiendo la continuidad de la tradición del Arte Urbano -aunque explorando nuevos recursos espaciales y de lenguaje- dentro de operaciones técnicas más vastas a cargo de urbanistas *tout court*. Lo haremos a través de la voz potente –aunque no protagónica ni innovadora- de Ermete De Lorenzi y de sus actuaciones en tres proyectos relativos a los nuevos escenarios para las masas, la reconversión de la red de transporte con el desarrollo automotor, y la definición de un centro cívico de nuevo carácter. Si bien recortadas, estas intervenciones balizan un territorio poco explorado y nos permiten avanzar en una necesaria clarificación conceptual y en el ensayo de herramientas analíticas pertinentes a su especificidad.

Arte urbano, *Art Public*, *Civic Art*, *Stadtbaukunst* fueron denominaciones acuñadas a fines del siglo XIX para referir a una renovada preocupación por la concepción de conjunto de los escenarios urbanos desde un punto de vista estético, en consonancia con los nuevos imperativos de la extensión, movilidad y continua renovación de las ciudades. En torno a los textos claves de Camilo Sitte, Charles Buls y Hegemann & Peets, y a los cuatro congresos internacionales de *l'Art Public,* se actualizaron los preceptos y recursos de esa actitud proyectual preocupada por la prefiguración tridimensional de las ciudades, con una conexión secular con la Arquitectura que, autores como Benedetto Gravagnuolo, han rastreado hasta la baja Mesopotamia (3500 AC).[3] Apoyándonos en su definición, usaremos *arte urbano* como término genérico para referir a una tradición circunscripta a proyectos -en el sentido de intervenciones unitarias fruto de una voluntad individualizable- de conjuntos religiosos o cívicos donde es posible discriminar cierta regularidad de formas y la voluntad de conformar lugares extraordinarios respecto al tejido, donde se aplican criterios compositivos como simetría, escala, regularidad, carácter o efectos perspectívicos propios de la Arquitectura.[4] El término *Urbanismo* lo reservamos para la nueva disciplina que ganó consistencia internacional en la Town Planning Conference de 1910, presentándose como una superación de las aproximaciones abstractas de los ingenieros e higienistas, y de la escala recortada y el enfoque netamente artístico del arte urbano, reclamando *status* científico e incumbencias y credenciales diferenciadas. En nuestro país tuvo un desarrollo relativamente temprano y la figura de C. M. Della Paolera fue decisiva en la estabilización de su cuerpo doctrinario y metodológico entre 1928 y 1935. Esto explica una formulación más próxima a las lógicas del ingeniero restringiendo las huellas de la Arquitectura a la concepción sintética del *parti* (considerando como unidad la totalidad de la planta urbana y sus prolongaciones en el territorio), el diseño tridimensional de ciertos fragmentos donde se concentraría la renovación edilicia, y la reformulación en clave higiénica de las ordenanzas de servidumbres estéticas.

Urbanismo o Gran Composición ¿qué enseñar a los arquitectos?

En un principio, los arquitectos locales prefirieron considerar al Urbanismo como una técnica complementaria capaz de favorecer su práctica profesional específica. Basta recorrer las resoluciones de los Congresos Panamericanos de Arquitectos que comenzaron a realizarse con periodicidad en la tercera década del siglo. En el primero reclamaron la realización (por otros) de planes reguladores para asegurar sitios adecuados para las obras artísticas –monumentos, edificios públicos- y liberar parte de la planta urbana a complejos proyectos de barrios jardín. En el segundo sugirieron su obligatoriedad por ley, reservándose sólo la redacción de reglamentos de edificación para garantizar la armonía edilicia y el asoleamiento de la habitación. De todos modos ya partir de 1927 la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) comenzó a insistir en el llamado a concurso para la contratación de planes reguladores, un mecanismo estabilizado para dirimir la calidad de otras netamente artísticas en las que más que el valor de verdad, prima el juicio estético controvertido.[5] Creó una Comisión de Urbanismo y Estética Edilicia con sedes en distintas ciudades para asegurar la participación activa de los arquitectos en este nuevo campo[6] e hizo gestiones en este sentido respecto a los planes de Córdoba y de Concordia (ambos finalmente asignados por contrato directo al ingeniero Benito Carrasco), participando activamente en las consultas previas a la contratación del Plan para Rosario.[7]

Si bien la entidad gremial recelaba del Urbanismo por su perspectiva ingenieril, le resultaba atrayente su oferta de propuestas sustentadas en un conocimiento acabado de cada ciudad que aportaba nuevos argumentos al rechazo de la contratación de expertos extranjeros. Más prudente aún resultaba incorporar esta "*ciencia íntimamente vinculada con la Arquitectura*" a la curricula. En este registro De Lorenzi tuvo una intervención destacable.

Ya en 1921 el arquitecto Alberto Coni Molina había propuesto ciertas transformaciones para el programa de la UBA, entre ellas la incorporación de estudios urbanísticos: el desafío era introducirlos de manera que acentuaran la demarcación respecto a los ingenieros. Esta obsesión trascendía las fronteras nacionales, como lo demuestran los debates del *International Congress on Architectural Education* organizado por la RIBA en 1924.[8] En él participó Raúl Fitte quien, luego de tomar conocimientos de la curricula de distintas universidades europeas y americanas, realizó una serie de reflexiones para un posible plan de estudios que presentó al Decano de la FCE/UBA y publicó en la revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería.[9] Apoyándose en la tradición racionalista francesa defendía, para los arquitectos, un enfoque práctico antes que científicos (propio de los ingenieros) a los problemas constructivos. Dentro de este mismo registro y siguiendo consideraciones de Jaussely en el mencionado congreso, proponía la incorporación de un Urbanismo entendido como "*gran composición de conjuntos*" sustentado en la subordinación del proyecto –entendido como concepción de las grandes masas- al entorno, sin intentar reducir la ciudad a Arquitectura sino pensando "*lo urbano como escala de referencia del proyecto*".

Este artículo tuvo gran influencia sobre De Lorenzi. Ese mismo año 1925, como presidente del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la UBA y en base a un estudio realizado con su compañero Julio Otaola, presentó un proyecto para jerarquizar la carrera mediante el examen de ingreso, la calificación por coeficientes y la inclusión de cursos de Gran Composición y Urbanismo.[10] La otra figura determinante en su pensamiento fue el mencionado Coni Molina que, luego de un viaje de estudios a Europa, se constituyó en un defensor tardío del *estilo* de enseñanza Beaux Arts para acentuar las diferencias y arribar a una convivencia sin superposiciones con los ingenieros. Desde esta perspectiva, el cursado debía rematar en un curso orientado a la *grand composition* como aproximación al ideal de puro arte en una escala propiamente urbana.[11]

En 1929, seis años después de la creación de la carrera en Rosario, De Lorenzi fue nombrado como integrante de una comisión para reformar su plan de estudio y asimilarla en jerarquía a las de Buenos Aires y Córdoba.[12] Propuso el dictado de dos cursos sobre Urbanismo pero en abierta crítica al perfil teórico que Della Paolera había impreso a la asignatura como introducción a una ciencia nueva, autónoma y con procedimientos sistematizados.[13] A pesar de sus reservas, Coni Molina lo había convencido de duplicar el número de cursos y ampliar los horarios de "*esta materia*" que prefiere denominar "*Urbanología* (termino acuñado por Mauricio Cravotto) *y trazado de ciudades*" para subrayar el aspecto proyectual, otorgándole "*una importancia excepcional en el estudio y ejercicio de la profesión de arquitecto*".[14]

En el primer curso de carácter introductorio (con tres horas de teoría y tres de práctica por semana a dictarse en el quinto año de la carrera) se ofrecerían conocimientos elementales de topografía y de diseño de parques y jardines construyendo "*una carpeta de croquis y de relevamientos con ensayos críticos para apreciar en la realidad la aplicación de cuanto se estudia*".[15] Podría ser desarrollada por un urbanista o un arquitecto para asegurar su articulación con el segundo curso -de tres horas teóricas y seis de práctica por semana en sexto año- con un enfoque claramente práctico y artístico "*al trazado de las ciudades, etc."* neutralizando la lógica "científica" que predominaba en el Urbanismo en su versión argentina.

> *"El Urbanismo, la gran composición, lo que hace al verdadero arquitecto, no debe ser a base de palabras y discursos sino de hechos concretos, de lo efectivo. El Urbanismo es sobre todo un asunto de gran composición, es un asunto netamente arquitectónico. Entrará la colaboración del ingeniero, del médico de la ciencia, del humanismo, de la estadística, etc., pero por encima de todo, en el planeamiento, en la "concepción", en la directiva, sólo puede triunfar el arquitecto o el que sin tener el título es un arquitecto innato. En el petit hotel, en la construcción corriente aun más o menos grande, puede competir, en ocasiones el dibujante proyectista, el ingeniero, el constructor, etc. En Urbanismo el concepto de gran y verdadero arquitecto prima en forma indiscutible. Es pues este un punto que deber ser estudiado con un criterio extremo".*[16]

No se trataba de una perspectiva novedosa, sino que se apoyaba en el sesgo ya implementado por la Universidad de la República en Uruguay con dos semestres orientados al trazado de ciudades y arquitectura paisajística.[17] De Lorenzi retomó estas ideas en un documento -*Algunas sugerencias de planes de estudio para la carrera de Arquitectura y pedido de colaboración a los colegas*- redactado como presidente de la SCA (División Santa

Fe) donde se proponía la creación de una Facultad de Arquitectura autónoma si bien próxima a la de Ingeniería y a la Escuela de Bellas Artes. Escrito pocos días después del golpe militar de 1943, seguramente influyó en su casi inmediata designación como Delegado Interventor en la FCM/UNL.[18] Muchos años después de haberse retirado del ejercicio profesional, en el ocaso de su vida, le fue solicitada otra propuesta de Plan de Estudio.[19] Sus convicciones no habían cambiado. Propuso un curso en el último año dividido en tres partes –jardines, parques y urbanismo casi como simples graduaciones de escala- cada una introducida con una selección de ejemplos históricos, nociones específicas de composición, y reflexiones sobre lo pintoresco y lo monumental. Sería complementario de un taller de "*arquitecturas mayores: gran edificio de gobierno, gran comercio o industria, etc.*"

Estas propuestas no fueron meros juegos especulativos dirimiendo pasiones y disputas en el planteo de un programa que, idealmente, redistribuyera los poderes relativos e intentara reformular un pacto en el dominio de la construcción. Si bien fueron escasas las oportunidades, también en su vida profesional ensayó poner a prueba estos presupuestos. A ellas nos referimos en los próximos títulos.

Repensando el espacio público en una sociedad de masas

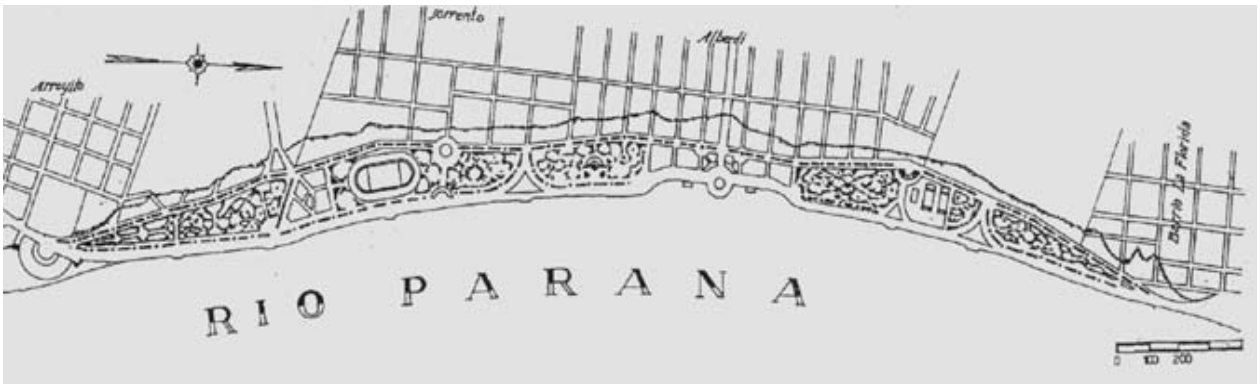
El crecimiento de las poblaciones urbanas, la importancia creciente de "*los trabajadores*" y la preocupación por la reproducción eficiente de sus cuerpos y su "*elevación moral*", condujeron a repensar la noción de espacio público y a su especialización. Junto a la inquietud por imaginar escenarios de nueva escala "*para la congregación de multitudes en justas cívicas*"[20] emerge un creciente interés por el desarrollo de espacios adecuados para el ocio planificado y la recreación saludable de los sectores populares, en lo posible al aire libre, como contrapeso utilitarista de sus perniciosas inclinaciones por el café, el juego y el alcohol. En ellos debían promoverse áreas diferenciadas para nuevas formas de esparcimiento, compensadoras de los efectos nocivos del trabajo industrial y la urbanización modernos, pero también pensados como dispositivos para regenerar conductas desviadas. Así las áreas de juego programadas científicamente para el desarrollo motriz en los niños; las canchas para la iniciación en la práctica del *sport* reconsiderado como instrumento disciplinador; los circuitos peatonales con miradores y áreas para pic-nics para el esparcimiento pasivo y el refinamiento de la sensibilidad; los zoológicos, botánicos, aviarios y teatros para la recreación didáctica; y finalmente los balnearios y las pistas para ciclistas, jinetes, patinadores o remeros que desarrollaran destrezas físicas de manera no sistemática. No debían faltar las explanadas, refectorios y kioscos para bandas que alentaran la concentración y socialización ordenada de estas nuevas multitudes. En este contexto, las costaneras permitían reconsiderar productivamente aquellas áreas ribereñas no aptas para la extensión de áreas portuarias, que por sus desniveles habían quedado fuera del aprovechamiento urbano, la regulación y el aseo.

En la ciudad de Rosario la recuperación de la cota alta de la barranca para el atravesamiento norte-sur de la ciudad estuvo presente desde ese temprano proyecto de extensión de 1873. Se perfeccionó cuando Joseph Bouvard propuso sumar a la proyectada avenida Belgrano, un segundo trazado sobre la cima

para garantizar las vistas panorámicas hacia el río, que remataba con un parque en el límite norte de la ciudad ascendiendo por el curso del arroyo Ludueña hasta el nuevo camino a Santa Fe sobre el que se habían consolidados los nuevos pueblos de Sorrento, Alberdi y La Florida. Para ese extremo se aprobó la creación de un balneario en 1910 e incluso se encargó un proyecto a Carlos Thays, que fue sucedido por otros finalmente abortados cuando gran parte de ese tramo de playas naturales de dio en concesión a clubes costeros: Regatas, Rosario Central y Náutico.

El encendido debate abierto por la posible instalación de la estación única del FCCA en el extremo de Bv. Oroño -que amenazaba con bloquear definitivamente la conexión con el norte de la ciudad recientemente ampliado con la incorporación de los tres pueblos mencionados- estimuló ambiciosos proyectos para subrayar las posibilidades que esa obra amenazaba con abortar. Entre ellos las sugerencias para la "*ansiada costanera*" presentadas al Concejo Deliberante en junio de 1926 por el Comité Patriótico Amigos de Rosario. Con carácter de *parkway*[21] uniría los dos arroyos formando "*jardines escalonados adornados por cascadas, fuentes de agua, y estatuas*" en las barrancas, y una secuencia de parques especializados: zoológico y botánico, balneario y astillero sobre el Ludueña; jardines y paseos en el actual Parque Urquiza; salón de Bellas Artes y pileta flotante en la cabecera de Bv. Oroño sobre las tierras del controvertido proyecto que fue definitivamente rechazado al año siguiente; clubes de regatas, pesca, ejercicios físicos y fuegos artificiales sobre la isla del Espinillo.

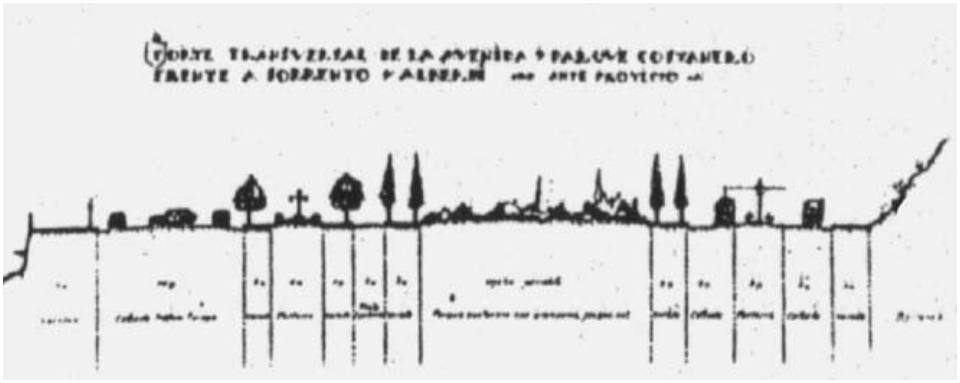
Junto a los pueblos se había incorporado al ejido un tramo ribereño de barrancas bajas, extensiones naturales de arena y una isla costera que tempranamente habían sido señalados como los más adecuados para el recreo y los (todavía riesgosos) baños. Fue el ingeniero Juan Devoto quién realizó el primer proyecto para esta zona, entre el reclamado balneario de El Arroyito y la bajada natural Escauriza donde está el actual balneario La Florida, si bien se prolongaría como una simple calle hasta Punta Barrancas. Titular junto a Barnett de una oficina especializada en trabajos de agrimensura, fue una figura destacada por sus propuestas de reforma en los modos de crecimiento de la ciudad, aunque desde una posición que reconocía los límites y especificidad de su saber a cuestiones de trazado, haciéndolo particularmente permeable a la colaboración con arquitectos.[22] La propuesta, en este caso con la colaboración de De Lorenzi y del ingeniero Hugo Buchanan para los temas hidráulicos, fue donada a la Municipalidad de Rosario por el Rotary Club a principios de 1931.[23]



En el marco de la misma institución, Devoto había presentado el proyecto de un Parque Público La Florida en una conferencia dictada en noviembre de 1928, que reiteró dos meses más tarde en el Jockey Club de Rosario. Haciendo referencia a un Urbanismo definido como "*conjunto de normas, conceptos y leyes de carácter científico y práctico para hacer a las ciudades más sanas, activas, agradables y atrayente*", y en el marco de un discurso positivista que traducía los fenómenos urbanos a formas numéricas y los hombres a organismos a los que un ciclo vital en un medio favorable podía hacer robustos, activos y "*hasta satisfechos*", proponía la creación de parques periféricos para conjurar el peligro que entrañaba "*la tendencia de la población del Rosario a no moverse o hacerlo lo menos posible. Tengo el convencimiento que los campos de deportes y los demás sitios de diversiones al aire libre deben ser lo más alejados posible del centro de la ciudad para obligar a su población a que se desplace al maximun hacia fuera los días de descanso provocando así la descongestión de los locales cerrados en los cuales han vivido los días de semana en un ambiente pobre de luz y de aire, y generalmente tristes. Débese pues combatir el deseo de tener al lado de la cama las canchas de football, tennis, el hipódromo y el golf*"[24]. En ese contexto defendía la prioridad de una costanera con un programa complejo: viabilidad norte-sur, bajadas y escaleras en puntos clave, balnearios, mejora de los barrios circundantes, monumento a la bandera, reestructuración del puerto y estación fluvial. También resulta interesante la sugerencia de un nuevo criterio de gestión tomando como modelo las comisiones de parques que, junto con otros recursos alternativos de gestión local propios del reformismo municipal norteamericano, venían permeando los debates locales.

El proyecto de Paseo y Avenida Costanera superó con creces la torpe delineación de un posible recorrido y avanzó en la disposición de ese ambicioso programa que Devoto desplegó siguiendo los códigos de representación propios de la mirada del ingeniero: una planta para demostrar la racionalidad del sistema viario, y un corte explicativo indicando la especialización y circunscripción de los flujos.[25]

Constaba de dos vías bien diferenciadas: una de dos manos para tranvías y ómnibus pegada a la base de la barranca separadas por un *parterre* donde coloca la iluminación, y otra calzada de 20m de ancho para tráfico ligero bordeando el río, con una terraza de 10m de ancho con parapeto sobre la ribera y una senda

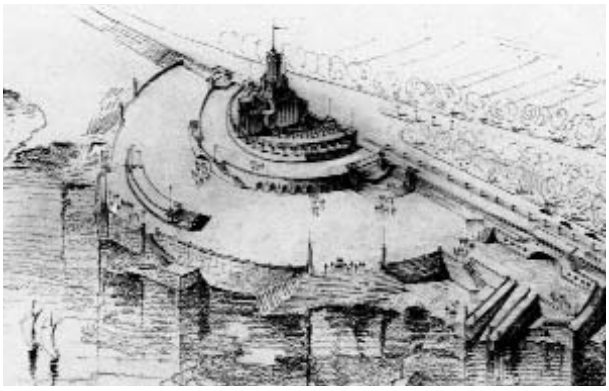


J. Devoto.
Trazado y corte del Paseo y Avenida Costanera en Rosario, 1931.

para bicicletas o cabalgatas separadas por un cantero en el otro costado.[26] Entre ambos brazos Devoto proponía un área parquizada con ancho variable de acuerdo a la topografía, con plazas para juegos, un gran Stadium Municipal, canchas de tenis, etc., bordeada por árboles altos que hubieran interrumpido las visuales entre ambos márgenes. Ni las barrancas en gran parte en manos privadas, ni los clubes de remo ya instalados, fueron tenidos en cuenta. Se trata de un planteo convencional que evita la consideración de los accidentes topográficos entubando la desembocadura del arroyo Ludueña, incorporando la Isla de los Bañistas casi sin dejar rastros, avanzando con rellenos sobre la orilla con un terraplén. Sólo tiene en cuenta las bajadas naturales que, en forma de calles transversales, dividen el parque longitudinal en tramos individualizados por el diseño de senderos convergentes y lo vinculan con las áreas urbanizadas que se desarrollan en la cota alta. Resulta evidente la falta de experiencia referido a las playas, circunscrita a una mera y estrecha franja de arena, con algunos accesos y sin protección alguna respecto a la correntada del canal que, con el relleno programado, quedaba muy próximo.

Ermete De Lorenzi fue convocado como colaborador para subrayar con los recursos de la arquitectura, ciertos focos de interés que la racionalidad del trazado tendía a borrar. No parece haber tenido participación en el esquemático diseño de los jardines, si bien su insistencia en introducir una materia que aportara conocimientos sobre las diferentes especies vegetales de acuerdo al terreno, el clima y los vientos, y elementos de composición paisajística en relación a ejemplos históricos, adquiere otro sentido si pensamos en el desafío abierto por esta iniciativa, que luego no volvería a enfrentar en su vida profesional.[27]

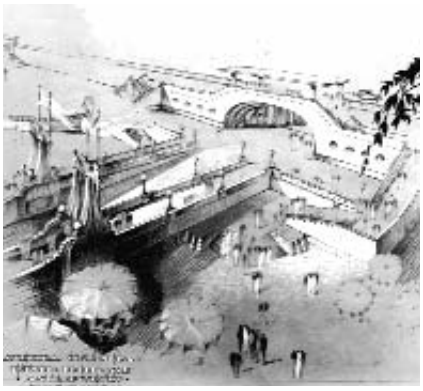
Su participación se limitó al proyecto tridimensional del punto de arranque en eje con Av. Génova, con una compleja construcción semicircular desarrollada en dos perspectivas *à vol d'oiseau*. Se trata de una gran y alta explanada semicircular para la congregación de los paseantes que avanza sobre el río, con distintas escaleras monumentales para bajar a nivel del agua y operar como amarradero. En su centro se dispone una construcción de gran dimensión pensada como una articulación volumétrica de espaldas a la ciudad. Está compuesta por un pesado basamento semicircular con arquerías que servirían para vincular la explanada con el teatro y los salones de negocios dispuestos en su interior, resuelto con gran monumentalidad subrayada por la pureza de su geometría y la desnudez rigorista de sus muros en la que es posible identificar una reflexión



sobre la estética habilitada por el uso del hormigón armado explorada en sus múltiples variables por Tony Garnier en sus dibujos para la Ciudad Industrial.[28] El segundo nivel consiste en una composición volumétrica más articulada que aprovecha un segundo nivel de terraza semicircular con una disposición adecuada para las extensiones exteriores de la confitería, el restaurant y hasta un parque de diversiones, enmarcándolas con una rambla cubierta con columnas, también semicircular. Para este sector hay dos versiones alternativas. La primera y finalmente desechada, es una composición vertical compleja que remata en una torre mirador, en la que ha desaparecido el lenguaje clásico pero no la modulación vertical de entrantes y salientes que, aludiendo a la retícula estructural, reproducen su capacidad de modular el muro con claroscuros. Trabajada como mojón urbano, consistía en un ensayo de articulación de la silueta costera capaz de competir con la masa de los silos que se comenzaban a edificar hacia el sur en las laderas de la costa alta flanqueando las instalaciones portuarias. La segunda es una composición volumétrica en la predomina la horizontal, con una gran bóveda y un ábside de cubierta vidriada que se leen como la yuxtaposición de una semiesfera y un cilindro en un cuerpo prismático donde, nuevamente, la pureza geométrica, los muros lisos sin perforaciones que refieran a la escala humana o a los ritmos de las paredes urbanas, otorgan inusual monumentalidad.

Existe una tercera perspectiva de estudio para la secuencia hacia el norte de la costanera, que ensaya un tratamiento arquitectónico de la salida del Club Rosario Central hacia el área de playas. Se trata de un desarrollo del tema de la gran escalinata, con rellanos para miradores y terrazas y dos espigones que, adentrándose en el río amplían las visuales, en el que se combina una articulación barroca de tramos y descansos ampliados, con muros de superficie blanca tensa modulada por aberturas semicirculares que remiten a la arquitectura naval, y dos complejos mástiles trabajados como esculturas, que nos remiten a los pilonos del Ferdinandsbrücke de Otto Wagner.

Probablemente la participación de De Lorenzi habría continuado con el diseño de otros "momentos" arquitectónicos que, como terrazas para pescadores y variaciones en torno al tema del semicírculo aunque a escala menor, jalonaban el trazado marcando el ritmo de la rambla. Quedaba también por formalizar una gran explanada que hubiese ocupado 200 metros a cada lado de la Bajada Puccio con piletas de natación flotantes y otras instalaciones dividiendo claramente el sistema ribereño en dos grandes secciones.



pag. anterior De Lorenzi.
Perspectivas para la cabecera de la Avenida Costanera sobre Genova: dos variantes.

izq. De Lorenzi.
salida del Club Rosario Central.

Si para Devoto, desde la lógica del ingeniero, la intervención en la ciudad tenía que ver con un conjunto de normas, conceptos y leyes con pretensión universal y de carácter utilitarista, coincidiendo con el enfoque científico del Urbanismo; para De Lorenzi la acción del arquitecto consistía en revelar la potencialidad de ciertos focos en una ciudad entendida como contorno de un espacio público que -con la complejización social y modernización de la vida cotidiana- debía multiplicarse en funciones, formas y lugares. En esta primera intervención, la actuación del arquitecto es para marcar jerarquías. Con sus recursos debía hacer de una encrucijada o un desnivel, una oportunidad de encuentro y un escenario para la sociabilidad que de manera firme –aunque imperceptible- condujera a un nuevo concepto de civilidad para masas, con el auxilio de la naturaleza, el aire libre y los espacios abiertos. Con su tarea hizo carne ese perfil más modesto del arquitecto como colaborador en proyectos urbanísticos, que no renuncia, sino que por el contrario subraya la especificidad de su noble profesión a través de formalizaciones signadas por el arte, en el marco de operaciones técnicas donde predominan las lógicas del ingeniero.

La coordinación del transporte como clave de la reestructuración urbana

> *El tránsito es uno de los tres elementos fundamentales de la vida de las ciudades. Es, como para todo ser animado, la manifestación más evidente de su vitalidad.* Louis Bonnier en un curso del Institut d'Urbanisme de Paris donde en 1930 Juan Devoto asistiera como alumno.

En otros trabajos hemos abundado sobre la excepcionalidad del Plan Regulador de Rosario concluido en 1935, capaz de intuir las potencialidades abiertas por la inevitable sistematización de los accesos ferroviarios y el agotamiento del ciclo de las redes tranviarias que exitosamente comenzaban a ser complementadas por colectivos. Apoyándose en hipótesis maduradas entre 1929 y 1932, no supo entrever empero los alcances de las transformaciones que el desarrollo del transporte automotor y las rutas nacionales impondría al sistema regional y a las interconexiones en el área metropolitana, constituyéndose este punto débil en uno de los argumentos principales para su reconsideración total por el *Plan Director de Transformación de Rosario* de 1949/53.

El proyecto de 1939 de Devoto trataba de salvar esta omisión (calcula en 4 millones la cantidad de pasajeros anuales que se trasladan por ese medio desde las afueras a la ciudad de Rosario) con un sistema de tres estaciones terminales de ómnibus interurbanas coordinadas que, simultáneamente, ponían en cuestión la tesis de la Estación Central Única defendida por el Plan Regulador. Estarían ubicadas estratégicamente en los vértices norte (que es la única desarrollada a la que nos referiremos a continuación), oeste (en la intersección de las avenidas Francia y Godoy) y sur (en la intersección de San Martín y 27 de Febrero) de un polígono que funcionaría como circuito circunvalar para la EMMTR: la empresa mixta pionera en el país en la municipalización de los servicios de transporte para cuya sede De Lorenzi también había esbozado un proyecto. Dividiendo analíticamente la ciudad en tres anillos de densidad creciente, este circuito funcionaría como interfase entre las rutas de acceso, las estaciones terminales de las distintas empresas ferroviarias y el área más densa de la ciudad, evitando los atravesamientos.

El desarrollo del vértice norte suponía, también, un avance en dos temas críticos de la ciudad: las conexiones norte-sur interrumpidas por el desarrollo de las playas de maniobras y talleres del Ferrocarril Central Argentino, y la rehabilitación de la zona roja de la ciudad -el barrio Pichincha- luego de la derogación en 1932 de las ordenanzas que permitía una prostitución regulada y la instalación casas de tolerancia en esa área. La preocupación de la bancada radical por los perjuicios económicos de esa medida encontraba a través de uno de sus concejales –Devoto- una salida inesperada: la expropiación y demolición de toda el área y su rehabilitación y revalorización a través de un conjunto de obras viales, el nudo circulatorio y una nueva plaza.[29] Se complementaba con otra intervención menor de una diagonal que rectificaba el acceso al llamado Cruce Alberdi.[30]

La intervención de De Lorenzi, en este caso firmando junto a los otros socios del estudio (si bien en la carpeta hay constancias de su protagonismo decisivo como en otras obras para la ciudad) se restringe a la definición de las plantas y el tratamiento volumétrico exterior de la Terminal de Ómnibus que no casualmente se presenta como "*una de las estaciones proyectadas*", atribuyéndole el carácter de tipo repetible y articulador de todo el sistema coordinado de transporte.[31]

El encargo de Devoto fue muy sucinto. El terreno de 74 x 100 metros sobre calle Brown, Pichincha y Ovidio Lagos, tangente a la diagonal proyectada y limitado al norte y al este por la futura plaza y una plazoleta. Un estudio esquemático de las circulaciones previendo una suerte de rotonda interna en el interior de la estación para redistribuir el tráfico hacia el norte y hacia el sur, y la derivación de tráfico ligero y de servicio de la EMMTR por la mencionada diagonal. En un papelito De Lorenzi enumera el programa: sala de espera, bar, boletería, kiosco, toilet, peluquería, baños para hombres y mujeres, primeros auxilios y depósito de equipaje.

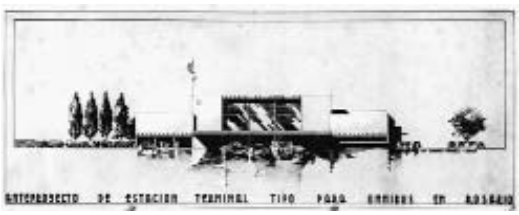
En este caso la operación del arquitecto era más complicada No sólo debía resaltar en formas y escenarios las potencialidades de un nuevo dispositivo urbano, contando como referencia a superar el proyecto de la Estación Única de Guido como una variación de la Grand Central Station de Nueva York en el extremo del eje monumental propuesto. El edificio tenía que dar calidad a un sector de la ciudad "*de tan mala*

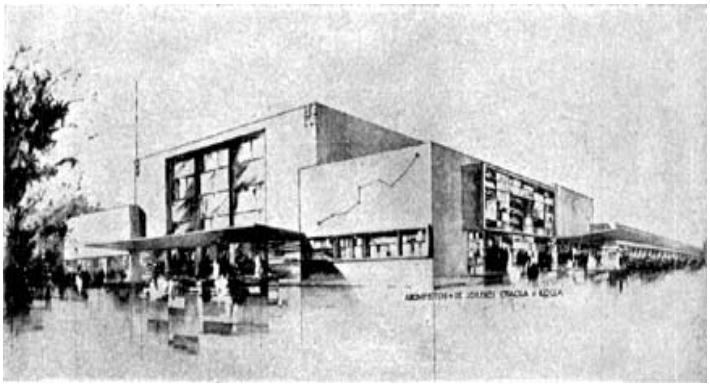
J. Devoto.
Sistema de estaciones terminales de ómnibus en Rosario, 1939.
Trazado para la Estación Norte.

fama" y estimular su drástica renovación edilicia, compitiendo y destacándose contra la gran escala de las instalaciones ferroviarias e industriales vecinas, y los extendidos vacíos de las playas de maniobra, los estacionamientos, las plazas y las anchas avenidas propuestas. Su desafío era reconsiderar el carácter de lo público: era producto de una intromisión del Municipio en el mercado de tierras y del transporte público que necesitaba ser convenientemente celebrado. Sería una de las puertas de la ciudad y debía reinterpretar el tema de la estación ferroviaria ensayando variaciones tipológicas, lingüísticas y hasta tecnológicas que marcaran la diferencia entre un sistema en decadencia y otro, práctico, moderno en un sentido alternativo, y promisorio. Finalmente debía operar como rótula, como pieza clave de articulación y redistribución de un red compleja y complementaria de transporte que incluía tranvías y colectivos urbanos, transporte vehicular interurbano y red ferroviaria, lo que suponía un funcionamiento intenso y enmarañado.

Por los croquis archivados es claro que la labor de De Lorenzi comenzó con algunos ajustes al esquematismo del sistema vial ideado por Devoto, corrigiendo la distribución de los flujos, separando para mayor claridad los del norte y del sur, y repensando la conexión con el resto de la ciudad a través de un circuito especial para los taxis y el tráfico liviano en dirección al centro que lo llevan incluso a alterar la extensión de una de las plazoletas proyectadas. Poco tiene que ver con la racionalidad abstracta del ingeniero que piensa el territorio urbano como una máquina cuya productividad puede ser optimizada a partir de la definición de los recorridos más cortos y directos. Esta mayor sensibilidad frente la complejidad circulatoria y su necesaria discriminación debemos entenderla dentro del ya antiguo arte de la distribución madurado en el seno de la Arquitectura desde el siglo XVI en referencia a las sutiles graduaciones entre privacidad y publicidad de la habitación, y se extiende a la disposición de los espacios interiores.

Se trataba de un programa complejo donde resulta evidente el esfuerzo por conciliar -en un lote no muy amplio- el circuito de los pasajeros (ingreso-boletería-sala de espera-depósito de equipajes-andenes y salida a una vereda cubierta donde acceder a vehículos de conexión con el centro de la ciudad) con la disposición de espacios de recepción a doble altura (gran hall y confitería), los servicios en el entrepiso, el aprovechamiento de ese flujo de pasajeros para desarrollos comerciales en forma de "kioscos" a lo largo de los andenes, el ingreso y salida de los ómnibus con un radio de giro cómodo para las maniobras en una gran





De Lorenzi.
vista y perspectiva de la Estación
Terminal de Omnibus tipo, 1939.

plataforma cubierta (su punto más débil) y, aún, la disposición estratégica de una playa para la venta de combustibles que atrajera al mayor número posible de unidades al reconocer las ventajas de comprar combustible allí y no en otro lado.

El último desafío era pensar en los recursos formales para jerarquizar esta gran pieza dentro de las pautas de "*austera tranquilidad y reposo*" que De Lorenzi atribuía al "*estilo moderno*" como antídoto para la vida nerviosa de las ciudades contemporáneas y "*el torturado perfil de sus accidentadas e inarmónicas edificaciones*", sin caer en el monumentalismo de la propuesta de Guido.[32] Nuevamente la respuesta la encuentra en los recursos expresivos posibilitados por el hormigón armado que un proyecto de esta magnitud puede explotar en todas sus posibilidades: la fuerte horizontalidad y pureza de las marquesinas flotando en voladizo; la articulación de volúmenes de piel tensa, aristas nítidas y sin ningún vestigios de cornisas, zócalos o cualquier otro recurso de modulación y referencia a la tectonicidad del muro; la serena articulación de planos ciegos subrayados por líneas tipográficas, expresivas *fenêtres à longueur* y grandes vidrieras para la doble altura del hall y la confitería apenas enmarcadas que aluden a espacios de una escala que claramente rompe con la edilicia vecina; la regularidad y repetición como principio del largo cierre sobre calle Brown. No hay dudas de las referencias a los paralelos ensayos de Antonio Vilar en Nordiska y con la serie del Automóvil Club pero, en este caso, el sabio, articulado y variado manejo volumétrico que constituyó su destreza inigualable; la abstracta clasicidad de la disposición simétrica que nos remite al racionalismo italiano; la recesión de la planta baja por las sombras arrojadas y, sobre todo, la radicalidad de los aventanamientos que subrayan su expresividad retrocediendo y haciendo extremadamente esbeltos los pilares que le sirven de estructura y que así se integran casi como un componente más de la geometría gráfica de su superficie; resultan todavía más promisorios de las potencialidades expresivas de esta nuevo vocabulario y sintaxis plásticos que tendría su punto más alto en la gran cúpula vidriada articulada con tres bóvedas de cañón corrido cubriendo la playa de maniobras de 50 m por 60m. cuyas posibilidades de ejecución y costo, anota, tenía que "*preguntar a Dikeroff*".

Volúmenes generando un nuevo espacio cívico

La generación de un ámbito especial para promover la vida cívica y la cohesión social en torno a ideales comunes constituyó en Argentina –como también lo fue en otro país construido sobre la inmigración como Estados Unidos- un tema destacado y recurrente que mereció iniciativas y reflexiones desde la Arquitectura dentro o fuera de planes urbanos más comprehensivos. La cuidada elaboración de recintos de regularidad y simetría implacable donde disponer los edificios públicos todavía presente en el Proyecto Orgánico de la Comisión de Estética Edilicia de 1925, fue desplazada por la prefiguración de áreas más complejas donde dar cabida también a focos comerciales y de entretenimiento como las imaginadas por Guido para Rosario, o Bereterbide y Vautier para la avenida norte-sur de Buenos Aires, en forma de ejes monumentales con el contrapunto de torres/rascacielos para jerarquizar algunas encrucijadas. El Plan Director para Buenos Aires de

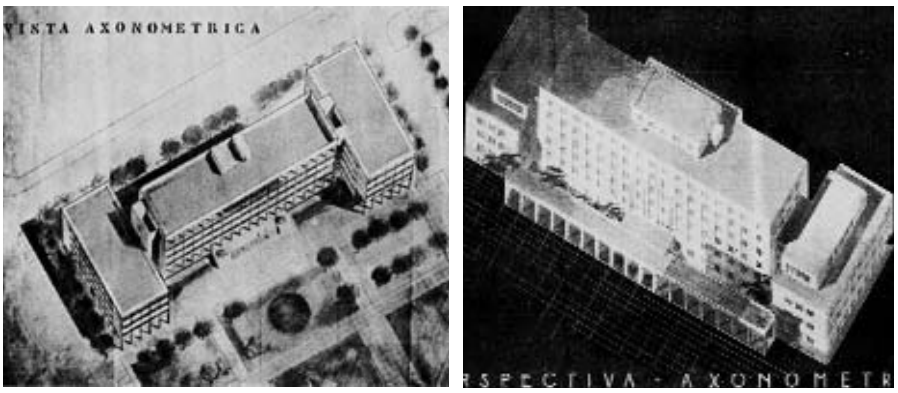
Le Corbusier, Kurchan y Ferrari Hardoy supuso un quiebre más neto apoyándose en la renovación tipológica de arquitecturas de gran dimensión para definir nuevos conceptos de vida colectiva y sustituir tajantemente los procesos de construcción de la ciudad. Se trató de una serie de composiciones tridimensionales que optaban por volúmenes rotundos desprendidos de lógicas de la calle corredor y que remitían a la estrategia plástica que Siegfried Giedion denominó "*tercera concepción espacial*": la interacción de volúmenes altos y bajos pensados como esculturas que irradian su propia atmósfera espacial.[33] El atraso en la difusión de este Plan publicado recién en abril de 1947 y la radicalidad de una estrategia que requería como condición previa una "*regeneración celular*" del tejido en supermanzanas sólo alcanzable mediante agresivas e inviables expropiaciones, hizo que otros ensayos tuvieran más vigencia como modelo, especialmente es esbozado por el equipo de Bereterbide, Belgrano Blanco, Cravotto y Scasso Mendoza en 1942. Entre otras cosas proponía la densificación de los edificios públicos en un circuito de centros especializados sobre terrenos abiertos e interrelacionados que se organizaba como una secuencia quebrada de corredores, atrios, foros y volúmenes edilicios aislados donde primaba la horizontalidad, con perspectivas extendidas y panoramas variables donde ensayar "*una nueva expresión arquitectónica sencilla, moderna y autóctona*".

Esta idea fue la que guió la intervención de José Pastor en la ciudad de San Juan, la última de una serie de siete que se sucedieron sin solución de continuidad en los cuatro años que siguieron al terremoto de 1944 que había destruido o dañado seriamente el 95% de sus construcciones. No se trataba de una actuación técnica más, sino de la reivindicación –para las acciones urbanísticas- de los arquitectos como profesionales liberales creativos, centrados en la concepción de objetos singulares, descartando la formación de equipos interdisciplinarios dependientes de organismos estatales *ad hoc* donde, aún los arquitectos, funcionaban como expertos dependientes de las directivas de la burocracia. Fruto de un convenio con la SCA, a Pastor le cupo establecer los lineamientos generales de un Centro Administrativo Gubernamental -concebido como una secuencia de avenidas articuladas con tres plazas históricas- esbozando un sencillo esquema volumétrico indicativo para los cuerpos edilicios aislados en el verde cuya definición sería dirimida por concursos nacionales a dos vueltas, sustanciados entre julio y octubre de 1948. De Lorenzi, como cabeza de un estudio en ese momento integrado por Aníbal Rocca y Mario Oppici, participó por lo menos en los tres que fueron publicados, mereciendo el cuarto premio para los Tribunales de Justicia y el Palacio Legislativo, y el primer premio para la Casa de Gobierno.[34]

Los Tribunales se ubicarían en una media manzana en el lado sur del arranque de la Avenida Central para la cual se había dispuesto una altura fija de 13 m., con un revestimiento con materiales decorativos hasta los 3m de altura y una recova de 5m en la faja norte. El jurado estaba constituido por Pastor, Collado Achával, Mendioroz, Onetto y Leiva con más de 200 proyectos presentados.

Las críticas del jurado refieren sólo a aspectos funcionales, salvo objeciones plásticas por no contemplar el emplazamiento urbanístico en el caso del 3º premio. La solución ganadora de Amaya, Cáceres, Devoto, Lanusse, Martin y Pieres consistía en una placa de planta baja con seudo *pilotis* y cinco pisos altos donde dominan las horizontales y un cuerpo bajo articulado para la Corte de Justicia. Las soluciones propuestas por M. R. Álvarez y Ruiz que ganan el segundo premio y De Lorenzi son análogas volumétricamente-una placa central de cinco pisos y dos transversales más bajas en los extremos articuladas por los núcleos verticales- pero difieren en el tratamiento de la envolvente y en la modulación del espacio público que generan en torno. Los primeros optan por dramatizar la grilla estructural que, en forma de *pilotis* en los pórticos de la planta baja y en la logia superior, subrayan su inmaterialidad. El estudio de De Lorenzi, en cambio, expresa los volúmenes con una envolvente blanca tensa donde una sutil cornisa y el ordenamiento de los huecos de las ventanas rectangulares recedidas contribuyen a esbozar una modulación vertical que puede intuirse como remedo de una columnata con arquitrabe, que reaparece con la decisión de adelantar un pórtico con columnatas que contribuiría a la continuidad de la fachada urbana de la Avenida Central, neutralizando las potencialidades de articulación espacial que ofrecía el partido.

El Palacio Legislativo se ubicaría, enfrentando a la Casa de Gobierno, como remate del eje del Centro Administrativo y Gubernamental (paralelo a la Avenida Central) sobre una manzana completa pero previendo un espacio frontal para jardines articulados con la Plaza Laprida. El jurado estuvo compuesto por Pastor, Achával, González Pondal, Madero y Onetto y sus preocupaciones también estuvieron concentradas en temas distributivos, y en las derivaciones ambientales del desarrollo de la fachada principal al oeste; incluso otorgan el primer premio a un edificio con una pobre solución de fachada que se espera quede resuelta de forma digna y armónica en el estudio definitivo. Todos los premios son variaciones en el tema de la placa articulada con un sector de círculo opaco de cubiertas abovedadas para el recinto principal, inspiradas en el proyecto para el Palacio de las Naciones de Le Corbusier,[35] a veces -como el caso del segundo premio de Möller y Möller- subrayado por una trabajo expresivo de vigas superiores de donde colgaría la cubierta y avanzando en la

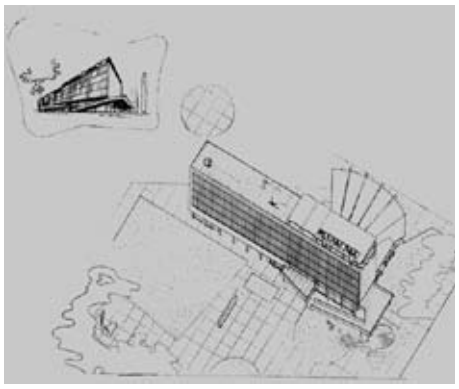


IZQ. M. R. ÁLVAREZ Y RUIZ
2º PREMIO CONCURSO TRIBUNALES DE JUSTICIA, SAN JUAN, 1948.

DER. DE LORENZI, ROCCA Y OPICCI.
4º PREMIO CONCURSO TRIBUNALES DE JUSTICIA, SAN JUAN, 1948.

articulación del espacio exterior con una marquesina despegada y una rampa exterior. El planteo de De Lorenzi es el único compacto, que insiste en la dualidad extrema entre edificio y espacio de emplazamiento, con una "*concepción tradicional*" del hemiciclo, una composición simétrica de las partes contradictoria con el partido longitudinal que complicaba innecesariamente las circulaciones, y sin reflexión alguna sobre la orientación al oeste que, para los otros casos, había sido motivo de exploración de circulaciones externas, losas en voladizo y planta baja libre sobre *pilotis*. En pocos casos el agotamiento de De Lorenzi resulta tan evidente, explorando incluso la vertiente imperial del *stile littorio* con un pórtico de órdenes monumental debidamente abstraídos que nos remite al acceso de la Ciudad Universitaria de Roma de Piacentini. La alusión al templo períptero por la mudulación de las aberturas recortadas en la envolvente blanca –ensayado tempranamente por Behrens en la Fábrica de Alta Tensión para la AEG- aquí está exacerbada con la referencia a un frontis en el tratamiento del recinto semicircular.

El tercer concurso para la sede de la gobernación y tres ministerios, en el otro extremo del eje y adyacente a la catedral para la que el arquitecto asesor Naon Gowland había sugerido dos placas en ele, el consabido recinto desarrollado en un sector de círculo y un parque delantero, es ganado por De Lorenzi y su equipo debido a "*su composición de conjunto que contempla el emplazamiento en su relación al ambiente urbanístico, así como el equilibrado agrupamiento de las distintas funciones del edificio*". Quizás sea el menos elaborado de todos estos ensayos, si bien es el único en que se desembaraza totalmente de cualquier referencia al sistema clásico de composición. Planteado como la articulación en hache de tres placas donde reaparece el despiece volumétrico como recurso, y plantas bajas libres sobre *pilotis* en el caso de los ministerios y el gran salón de recepción, el trabajo puede entenderse como exploración de las variaciones expresivas de la trama estructural como generatriz de la composición que caracterizó el racionalismo soviético de la escuela Vkhutemas, si bien en la versión más estática desarrollada por Giuseppe Terragni. Los prismas están buscadamente diferenciados a través de distintas declinaciones rítmicas que ponen en valor la superficie parietal, con variaciones según el espacio urbano correspondiente que contribuyen a conformar. Para la Sala de Recepción se opta por la monumentalización escultórica de la grilla



IZQ. DE LORENZI, ROCCA Y OPICCI.
4º PREMIO CONCURSO PALACIO LEGISLATIVO, SAN JUAN, 1948.

DER. MÖLLER Y MÖLLER.
2º PREMIO CONCURSO PALACIO LEGISLATIVO, SAN JUAN, 1948.

estructural dejándola libre a través del retraimiento de la envolvente, formando un pórtico y una logia continua hacia el exterior. La gobernación se trabaja como una placa de cuatro niveles cuyo ingreso recedido en su eje de simetría coincide con el eje del Centro Gubernativo, donde se resaltan los elementos verticales de la trama como un orden gigante aunque casi en el mismo plano de las fajas horizontales dominantes, despegándose de los dos cuerpos laterales por dos volumen en encastre, uno caracterizado por la trama apretada de la envolvente en ladrillo de vidrio y otro de muro pleno con aberturas recortadas. Los ministerios se presentan como dos volúmenes desplazados, uno en envolvente plena y el otro con la estructura recedida que da protagonismo a la grilla abstracta de dominancia vertical de un sistemas continuo de *brise-soleils* para la orientación norte.

Las oscilaciones de De Lorenzi entre la abstracción del sistema clásico y el tratamiento escultórico de los elementos propios de una nueva lógica estructural –grilla, *pilotis*, voladizos y *brise soleils*- deben ser entendidas en el marco del debate en torno a la arquitectura monumental que atravesaba esos años. La "*introspección argentinista*", en nombre de una arquitectura capaz de resaltar valores nacionales había tildado a "*lo moderno*" de foráneo y antipatriótico e impulsado el cubrimiento de las nuevas instituciones -los ministerios de Guerra y de Hacienda, los bancos oficiales, la Facultad de Derecho o la Fundación Eva Perón- de "*un tratamiento ficticiamente clásico*" también presente en el dórico rojo soviético, el estilo imperial italiano o el *neoclassic* de las oficinas gubernamentales norteamericanas, motorizando un movimiento reaccionario que ponía en riesgo el desarrollo de esos edificios francos, sinceros, claros en su expresión y desprovistos de "estilo" que había sido el objetivo de las batallas libradas por esta primera generación de arquitectos modernos. El desafío, tal como se hace explícito en un editorial de la Revista de Arquitectura de 1951, era el desarrollo de una arquitectura pública genuina anclada en estos nuevos principios y lenguaje, cuya validez era confirmada por su internacionalismo, lejos de "*las antiguallas*" pero también del exhibicionismo y extremismo de ciertas construcciones despreciadas como "*modernalla*". En ese espacio estrecho donde crece el protagonismo de las nuevas generaciones, se debatían los ensayos de De Lorenzi explorando las posibilidades de declinación de viejas reglas y formas

De Lorenzi, Rocca y Opicci. 1º Premio concurso Casa de Gobierno, San Juan, 1948.

clásicas en la abstracción de las envolventes abstractas y tersas, o asumiendo sin miedos las posibilidades expresivas y lingüísticas de las nuevas formas constructivas.

Un lugar discreto

> *Los arquitectos no sabemos, y de hecho ninguna persona puede saber suficientemente, acerca de las ramificaciones múltiples del amplio campo de la planificación social y física, para que podamos cargar con el total, o aún con las principales responsabilidades.* Thomas Sharp

Los cuatro episodios sobre los que nos hemos detenido fueron expresamente elegidos para poner en resalto esta historia paralela, y generalmente poco entrevista, de los esfuerzos de la Arquitectura para resistir en su especificidad los avances del Urbanismo en la transformación de la ciudades. Sus participaciones nos permitieron iluminar el debate a lo largo de estas dos décadas sobre la enseñanza de esta nueva disciplina en la carrera de Arquitectura, y sobre las posibilidades de intervenir en tres problemáticas urbanas cruciales: los nuevos escenarios para la recreación programada de las multitudes, la coordinación de los sistemas de transporte y los nuevos espacios para la vida cívica. Su posición fue clara: el arquitecto debía ser un colaborador fundamental en las intervenciones urbanísticas interpretando desde el arte los desafíos de la vida contemporánea mediante la concepción de construcciones singulares que, articuladas con un redefinido entramado circulatorio, proveyeran de los escenarios para la sociabilidad, el intercambio y la representación.

A principios de los ’50 De Lorenzi no estaba más tan solo. El fracaso de la profesionalización del Urbanismo capturado por los arquitectos que -al imprimirle en algunos casos un sesgo formalista extremo- contribuyeron desde otro ángulo a propiciar la fragilidad de la nueva disciplina y su disgregación en la metodología abstracta y autónoma de la Planificación, volvió a poner en consideración este perfil de modesto colaborador. Thomas Sharp fue un vocero elocuente de esta posición. En su conferencia en el VIII Congreso Panamericano de Arquitectos de 1952 hizo un llamado a abandonar las pretensiones de experto y recuperar la posición discreta y modesta del artista creador, aceptando un pequeño rol en la localización y proyecto de los grandes edificios -“*trabajo noble y ampliamente suficiente en sí*”- que de ninguna manera necesitaba sustentarse en los estándares objetivos y en los procedimientos técnicos complejos del Urbanismo o la Planificación, sino en la sabiduría de la tradición arquitectónica y su sensibilidad a la individualidad del sitio y a las tradiciones de vida del lugar. “*Quizás nuestra única función profesional sea la de aconsejar sobre la obligación práctica de las decisiones sobre asuntos sociales tomadas por el gobierno a nombre del pueblo que representa, poniendo estas decisiones a efecto con toda la habilidad que poseamos con el objeto de crear un modo y ambiente para vivir prudente, eficiente y, si es posible, bello*”.[36]

1 Noemí Adagio **"El arquitecto frente al fenómeno urbano"**, presentado en Seminario Internacional Vaquerías, setiembre 1996 y publicado por el IDEHAB; La Plata.

2 Rigotti, Ana María. "Many plans, the plan. Practices on Argentine Cities around 1900" en **Architectural Culture around 1900**, U. T. Di Tella, Buenos Aires, 2003.

3 Benedetto Gravagnuolo, **La progettazione urbana in Europa 1750-1960**, Laterza e Figli, 1991 (5-7).

4 Seguiendo a David N. Livingstone en **The Geographical Tradition**, Cambridge, Blackwell Publishers, 1996, elegimos la categoría de **tradición** para reconocer e incluir los perímetros cambiantes de una práctica en el tiempo que incluye dos vertientes ya presentes en el *Quattrocento* italiano: la formalización de recintos abiertos y el diseño de un sistema primario de calles y plazas.

5 Ésta fue la posición defendida en principio por Ángel Guido, director de la revista **Arquitectura** de la recientemente creada Sociedad de Arquitectos de Rosario. Desde sus editoriales resistió los reclamos de un Plan Regulador (por la *"grandiosidad"* del instrumento técnico, la multiplicidad de problemas a abarcar y la falta de expertos nacionales), proponiendo a cambio una estrategia más acorde con los modos de intervención de los arquitectos: el concurso de anteproyectos sobre problemas específicos Sin embargo no dudó en formar parte del equipo contratado en forma directa para la ejecución del Plan Regulador de Rosario, usando para este tipo de tareas su título de ingeniero.

6 Los delegados en Rosario fueron Juan Durand, los hermanos Micheletti, Guido y De Lorenzi.

7 En este caso De Lorenzi tuvo una actuación comprometida. Decidida la contratación directa, envió una carta a la SCA denunciando el hecho y ésta se negó a nominar un jurado para la aprobación final del plan que hubiera supuesto poco más que un aval a lo actuado, distorsionando el sentido de competencia entre posiciones artísticas variadas que daba sentido a los concursos.

8 **International Congress of Architectural Education**, (del 28 de julio al 2 de agosto 1924) Londres, RIBA, 1925.

9 Raúl E. Fitte "Planes de estudio de Arquitectura. Resumen de programas de algunas Escuelas de Europa" **Revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería N° 276**, Buenos Aires junio 1925, pp. 5-11.

10 Ermete De Lorenzi, **Segundo informe a la Comisión de Planes de Estudio de la FCM del Litoral**, 17 diciembre de 1932. FDDL 0261.

11 René Karman se oponía. Consideraba la grand composition como un estadio reservado a los más talentosos, que predisponía a "*una bella retórica sobre temas más ideales que reales*". Así fue que el Plan finalmente presentado por la SCA lo sustituyó la realización de un "*legajo completo y pliego de condiciones para una supuesta licitación*", incorporando dos cursos de por Urbanismo para competir con ventajas en este nuevo mercado con las otras profesiones afines.

12 Esta participación y las publicaciones en que dio a conocer sus ideas fueron desarrolladas en A. M. Rigotti "Un plan de estudios para la carrera de Arquitectura construcción*"* en **Ermete De Lorenzi: ideas, lecturas, obras, inventos**, UNR editora, Rosario **2003.**

13 Se trataba de la primera y todavía única cátedra del país que desde 1929 se dictaba simultáneamente para las carreras de Ingeniería, y Arquitectura en Rosario. Recién en 1933 se incorporó –con el mismo programa y profesor- en la Escuela de Arquitectura de la UBA.

14 Esta postura la había sostenido como ponencia en el III Congreso Panamericano de 1927. Ver **Carta de Alberto Coni Molina del 7 de octubre 1932** y Ermete De Lorenzi, **Primer Informe a la Comisión de Planes de Estudio de la FCM del Litoral, 29 noviembre de 1932**, FDDL 0261.

15 E. De Lorenzi, **Segundo informe…** op. cit. El vínculo entre urbanismo y arte de trazar jardines debe rastrearse en las precisiones de Marc Antoine Laugier en su **Essai sur l'architecture** de1753 sosteniendo que la ciudad debía ser considerada como un bosque y cuya belleza derivaría del número, ancho y alineamiento de los senderos-calles, y la forma y diseño de los carrefours-plazas, según los preceptos de este arte signado por la sabia combinación de orden y fantasía, simetría y variedad, incorporando las aperturas, largas perspectivas y atravesamientos.

16 Ermete De Lorenzi, **Tercer Informe…** op. cit.

17 Este énfasis tuvo una tradición duradera a través de la figura de Mauricio Cravotto quien propuso la distinción entre Urbanología como nueva disciplina sustentada en la conjunción de distintas ciencias y técnicas, y la Urbanística como gran composición.

18 Esta nota, junto a otras iniciativas tendientes a ampliar los cursos de la Escuela de Bellas Artes incorporando la carrera de Artesanos de Artes Plásticas anexa, fueron publicadas por el autor en mayo de 1944.

19 La redactó en enero de 1970 para la Sección de Arquitectura de la Universidad del Plata.

20 Della Paolera, Farengo y Guido, **Plan Regulador y de Extensión**, Municipalidad de Rosario, 1935.

21 El *parkway* fue explorado por F. L.Olmsted y C. Vaux por la inadecuación del gran parque a la creciente extensión de la planta urbana; no sólo proveían de belleza escénica a las grandes vías de comunicación, sino que debían oficiar como lugar de recreo a las poblaciones cercanas. La *costanera*, en cambio, derivaba de una visión estrictamente recreativa, siendo las de Montecarlo, Niza, San Remo y Budapest las más difundidas como modelos.

22 Una primera actuación reconocida fue la nivelación de la pista del hipódromo del Parque Independencia en marzo de 1920, ocasión en que José Gerbino estuvo a cargo del proyecto de las tribunas populares. En octubre de 1923 realizó un proyecto de urbanización para un terreno triangular entre el arroyo Ludueña y el actual Bv. Rondeau, que por su excepcionalidad -calles con un rumbo diagonal, manzanas estrechas y donación de las tierras irregulares para un parquización a cargo del municipio- le valió ser frecuentemente mencionado en los debates del Concejo Deliberante. Probablemente fue el autor de un segundo proyecto concéntrico con diagonales en tela de araña del parque Casas en 1925. En 1932, como concejal radical, haciendo referencia a lo normado por los manuales de Urbanismo y a "*su experiencia europea*" (que hasta era motivo de mofa en los periódicos y refería a cursos que habría realizado en Paris en 1930), presentó un proyecto para la creación de una reserva de parques boscosos y espacios libres en las terrenos bajos de las cuencas de los arroyos Ludueña y Saladillo. También fue autor del anteproyecto para una nueva ordenanza de urbanización que desarrollaba en treinta artículos criterios de buen diseño alternativos a la cuadrícula tradicional.

23 Vinculado a una política explícita de expansión cultural norteamericana, el Rotary Club había sido fundado en Rosario en 1922 y rápidamente supo demostrar la productividad de su "*preocupación comunitaria*" participando activamente en los debates urbanísticos que conmocionaban el medio local. Incluso promovió algunos proyectos: el Parque Público La Florida (1928), la costanera norte y la visita y exposición de Werner Hegemann, un premio de Arquitectura y el apoyo al concurso de viviendas obreras del Instituto Social de la UNL en 1934, la construcción de una estación fluvial (1938) y una propuesta para la urbanización del barrio Pichincha nuevamente de Devoto y De Lorenzi a la que nos referimos en el próximo título. Ver **Bodas de Oro del Rotary**, Rotary Club Rosario, 1955. Ofrecía un ámbito propicio para la legitimación social de los jóvenes profesionales que usufructuaron varios implicados en cuestiones urbanísticas Devoto, Buchanan y De Lorenzi (secretario entre 1934/5 y bastonero en 1936), Guido, H. Hernández Larguía, el ingeniero Laporte decano de la FCM y Alberto Montes autor del Plan Rosario de 1951.

24 Publicada en **El Constructor Rosarino** de enero de 1929.

25 Hasta el momento se habían difundido dos proyectos detallados: el parque metropolitano de 70 Km. vinculando la Capital Federal con el Tigre de Carrasco de 1924: un *parkway* sobre la costa baja con una sucesión de motivos y equipamientos diversos en coincidencia con las estaciones ferroviarias existentes para hacerlos accesibles a "*todas las clases*", y el proyecto de J. N. Forestier donde ensayó un paisajismo mediterráneo que fuera rechazado por su frialdad.

26 El proyecto fue publicado en parte en **El Constructor Rosarino** de enero de 1931. Noemí Adagio refirió a sus características subrayando su ejemplaridad respecto a la perspectiva arquitectónica sobre la ciudad en **La formación de un pensamiento sobre la ciudad y la vivienda**, II Taller de Historia Urbana, 1993 inédito.

27 En la mencionada propuesta de 1970 es uno de los tres pilares del ciclo artístico, complementario al estrictamente arquitectónico, sustentando en tres proyectos: un jardín, una decoración y un monumento presentado en maqueta de barro o yeso.

28 Tony Garnier, **Une cité industrielle. Étude pour une construction des villes,** Ed. s/d, 1917. Como sabemos, en las viviendas exploró los paramentos lisos sin cornisas adecuados para el encofrado de los tabiques de hormigón; en la Sala para la Asamblea, los grandes voladizos y horizontales; la grilla inmaterial en la estación de trenes; variaciones escalonadas de las

cúpulas y las bóvedas en los hangares para las industrias; y el contrapunto entre la verticalidad de las columnas y la horizontalidad de las vigas de los pórticos, ocultando unos u otros por la disposición de la envolvente en la Sala para las Exposiciones Temporarias.

29 El proyecto comprendía una Playa y Estación de Camiones para la zona norte, un estacionamiento para autos próxima a la Estación Rosario Norte del FCCA, la Estación Terminal del Norte para ómnibus "*vinculando el riel al motor*", una plaza y la reestructuración vial con una diagonal en línea con el túnel Celedonio Escalada que se ensanchaba a 30m, una avenida conectando las avenidas Francia y Aristóbulo del Valle, y tres fracciones (en celeste en el original) para ser revendida para su construcción según criterios modernos. En los considerando de la ordenanza Devoto señala como objetivos: encauzar y descongestionar el tráfico intenso de vehículos sorteando los pasos a nivel, demoler y hacer desaparecer el barrio que fue de los prostíbulos "*incapacitado para atraer el interés de la vida familiar, generador de conventillos y asilo del vicio y la corrupción*", suplantando las viejas construcciones por una edificación moderna y ofreciendo a la densa población de ese barrio (cómo permanecería es un misterio) los beneficios del aire, luz y tranquilidad, valorizando el barrio y haciendo desaparecer las prevenciones por su "*tan mala fama*". Texto del proyecto de ordenanza del 30 de mayo 1939 archivado con un plan de financiación y los informes positivos de los directores de las distintas dependencias municipales y de consultores jurídicos en **Exp. 23642-C-1939**, aprobada como **Ordenanza 173/39 de la Municipalidad de Rosario**. Su justificación fue publicitada en una serie de artículos del mismo Devoto en **La Capital** de los días 25, 38 y 29 de julio y 4 y 10 de agosto de 1939. La intervención suponía una ampliación de la ingerencia del Municipio expropiando grandes superficies y construyendo instalaciones que usufructuarían las empresas privadas de transporte, en la que no es nuestro objetivo avanzar ahora.

30 Los errores de la traza de Devoto por la multiplicación de los conflictos y cruces en "*un laberinto contumaz*" –descartada apenas unos años mas tarde- fueron desarrolladas por el ingeniero José Fascella en "Problemas viales de Rosario. Estudio crítico del proyecto de estación municipal de ómnibus interurbanos" **Edilicia** julio 1943.

31 La documentación en **C-189** y **P-072** del FDDL.

32 Del texto del discurso de Ermete De Lorenzi ocasión de otorgarse el 21 de octubre de 1934 el premio de Arquitectura instituido por el Rotary Club a propuesta suya. **FDDL 0284**.

33 Siegfried Giedion **El presente eterno: los comienzos de la arquitectura**, Madrid, Ed. Alianza, 1981 (494-5).

34 Las bases, programas sintetizados en gráficos y prefiguraciones volumétricas fueron publicados junto a los premios y menciones en Tribunales de Justicia, **Revista de Arquitectura Nº 335,** Enero 1949, Palacio Legislativo: **Revista de Arquitectura Nº 337** marzo 1949 y Palacio de Gobierno: **Revista de Arquitectura Nº 339,** mayo 1949.

35 De Lorenzi y su estudio lo incorporarán como tema en el anteproyecto para Instituto Geográfico Militar, por el que reciben una mención. Ver **Revista de Arquitectura Nº 351**, marzo 1950, pero reduciendo su potencialidad expresiva al plantearlo como mera continuidad de un planteo en placa.

36 Thomas Sharp "Planificación Social y Física", **Revista de Arquitectura Nº 368**, setiembre/diciembre 1952.

los desafíos de la representación

1928, Dos Concursos
Distribución y carácter en el debate acerca de los museos de arte

Silvia Pampinella (CIC - UNR; Laboratorio de Historia Urbana - CURDIUR)

En el año 1928 y con apenas un mes de diferencia, la Sociedad Central de Arquitectos llevó adelante dos concursos de anteproyectos para los edificios de dos museos de arte. Parecía entonces que en las dos ciudades más importantes del país iba a resolverse la ausencia de lugares adecuados para la conservación y exposición de las colecciones públicas, un problema que se enunciaba desde fines del siglo XIX.

El estudio conformado por De Lorenzi, Otaola y Rocca participó de ambos certámenes, obteniendo el tercer premio con su propuesta para el edificio del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires (ganado por C. A. Herrera Mac Lean y Rafael Quartino Herrera) y el primer lugar en el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario. Es indudable que, en la trayectoria del estudio, estos resultados les brindaron tempranamente un reconocimiento en el panorama nacional con la publicación de los trabajos premiados. Ángel Guido fue otro participante de ambas contiendas y en ambos casos obtuvo un segundo premio. Esos resultados demuestran que hay dos contextos distintos, que producen la inversión del orden en los puestos obtenidos. El estudio de De Lorenzi adaptó para el segundo concurso el proyecto presentado en el primero insistiendo sobre un esquema distributivo (que había sido alabado por el primer jurado), mientras que Ángel Guido cambiaba su enfoque estilístico para resolver el mismo tema monumental. Mal se podrían justificar ambas actitudes en un mero acatamiento de los conceptos vertidos en el primer dictamen; por el contrario, ambas actitudes guardan la mayor coherencia con los propios postulados.

En el contexto de Buenos Aires, el orden de los premios respondía al partido estético dominante en el sistema institucional del arte: la tradición, entendida como logro del carácter mediante la resolución estética del aspecto exterior, mientras que en el concurso de Rosario hubo espacio para un acento mayor sobre la distribución y la funcionalidad, aunque todavía dentro de referentes conceptuales con un corazón antiguo.

Los museos “modernos” en Argentina

Como se sabe, las periodizaciones generales ubican la formación de la Nación y el Estado moderno en Argentina entre 1880 y 1930. Para una historia de los museos de arte, en relación a periodizaciones de la historia del arte y de la arquitectura desde perspectivas de la historia cultural, las décadas de los veinte y los treinta resultan difíciles de escindir en la continuidad de sus problemáticas.

Por otra parte, hasta los años veinte la representación de la Nación tenía por centros a otros museos y fue a través de estos concursos que los museos de arte adquirieron protagonismo. El peso que se había asignado a la iconografía de los edificios en la tarea de exhibir la representación estatal desde fines del siglo XIX cedía paso a un rol estetizante de representación de la memoria cultural, vinculado a los nuevos paradigmas de la modernidad y a las diversas posiciones frente a la tradición para definir lo que se denominaba "arte nacional". Si bien la cuestión del arte nacional era objeto de debates ya desde la primera década de este siglo en la confrontación entre nacionalistas y cosmopolitas, entre naturalistas e idealistas, entre la escuela italiana y la francesa, y existía conciencia por parte de los artistas de las relaciones con otras esferas del campo intelectual y político en la búsqueda de un "carácter nacional", es a mediados de los veinte cuando se produce un momento de inflexión: cuando el "arte nuevo" intenta imponerse en los espacios de legitimación a la vez que abre nuevos espacios. Y el otro momento de inflexión es a comienzos de los 30: cuando en el debate por el arte moderno y el arte nacional se logra construir una tradición alternativa (en 1931 la obra *Tradición* de Víctor Cúnsolo es el manifiesto de una tradición de "lo nuevo"). Entonces, los concursos de 1928 se desarrollan en un caldero donde difícilmente se admiten nuevos ingredientes. Esto resulta más evidente si nos desplazamos desde fines del siglo XIX hasta los años treinta en el registro acotado de los museos de arte.

Durante la etapa de organización y consolidación del Estado moderno, la esfera gubernamental apreciaba poco el valor del arte como partícipe del concepto de progreso. Abrir un espacio institucional por parte de Eduardo Schiaffino, había sido el resultado de una puja en la que, con grandes dificultades, se obtuvo la creación del MNBA. Desde lo político, y particularmente desde las decisiones económicas, el arte era colocado en un peldaño inferior respecto a otros elementos de la cultura pública.[1]

Schiaffino fue el emergente de una generación y un sector social y cultural defensor de un proyecto de construcción de la Argentina moderna, donde el arte sí tenía un papel. Que desde el concepto de patrimonio nacional, la clase gobernante se encaminara a promover el desarrollo de una cultura basada en la ideología de una Nación homogénea, no implicaba una homogeneidad de ideas respecto a los modos de constituir ese patrimonio. Tampoco pueden ignorarse los conflictos de intereses en las acciones del proceso de construcción del Estado nacional y en la valoración del aporte de los museos para conformar un corpus iconográfico vinculado con la Nación, y que tuvo sus primeras realizaciones en otras áreas (el Museo de Historia Natural en la ciudad de La Plata, inaugurado en 1884 y en 1889 el Museo Histórico Nacional).

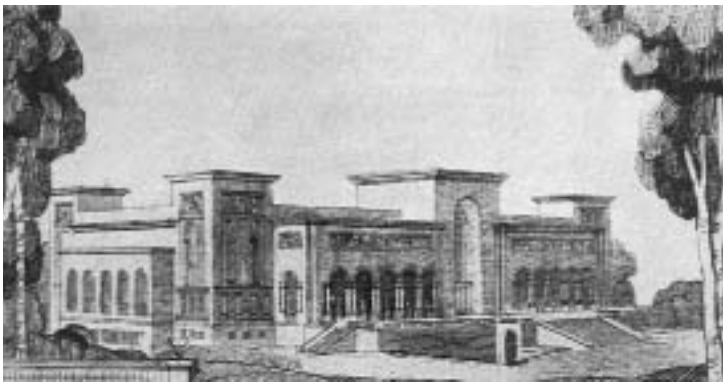
Si entre mediados de los noventa y fines de los veinte el museo público de arte ocupó un lugar secundario en la escena general de la representación de la Nación, aún así, es posible ver en las gestiones para obtener un edificio la puja, aún en desventaja, por ocupar un espacio cultural. Así se pasa del espacio de una gran tienda en desuso a ocupar locales vinculados a la representación nacional: el Congreso Nacional y, poco después, el pabellón argentino recuperado de la Exposición Universal en París. El funcionamiento en esos espacios transitorios era resultado de una cesión esporádica y de una refuncionalización de escasa intervención para el albergue del patrimonio de las "bellas artes".

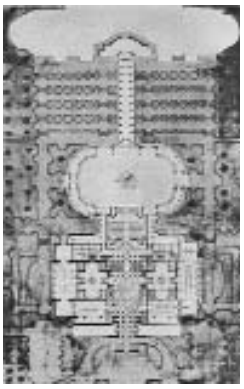
Los concursos de 1928 parecían superar la falta de atención hacia el arte por parte del Estado. A nivel nacional y a nivel municipal había una intención diferente, que quedará empantanada, sin recibir las inversiones correspondientes hasta que se construyan otros proyectos arquitectónicos realizados por encargos directos durante la década de los treinta. 1928 constituye un excelente momento institucional, pero los resultados de ambos concursos expresan la tensión entre modernidad y tradición en un capítulo donde tal tensión aún se resuelve según viejas fórmulas.

Concurso de anteproyectos para el edificio del Museo Nacional de Bellas Artes

Ubicado con frente sobre la plaza San Martín, hacia el otro lado sobre el Paseo L. N. Alem, e integrándose al Parque Retiro, el conjunto habría de formar parte del eje monumental nacido con las propuestas para los festejos del Centenario entre la plaza y la estación de pasajeros.

Entre los doce trabajos enviados y expuestos en las salas de la Comisión Nacional, obtuvieron el primer premio los arquitectos C. A. Herrera Mac Lean y Rafael Quartino Herrera. Hubo dos segundos premios para los arquitectos Bunge y Roca y para Ángel Guido. También una recomendación especial hacia De Lorenzi, Otaola y Rocca: "*Como valor de composición el Jurado recomienda el proyecto de De Lorenzi, cuya planta es una de las mejores entre los concurrentes*". El jurado estaba constituido por los arquitectos Martín Noel, Raúl E. Fitte y Héctor Greslebín, y los señores Atilio M. Chiappori y Jorge Soto Acebal (los 5 votos para el primer premio); Carlos P. Ripamonte, Pío Collivadino y José Fioravanti (los 3 votos para Bunge); el ingeniero Sebastián Ghigliazza sólo concurre a la primera reunión y desisten lo arquitectos Gelly Cantilo (en viaje a Europa) y Villalonga. Se reúnen el 8 de agosto y aceptan la propuesta del arquitecto Fitte de proceder al estudio de conjuntos y fachadas señalando los que se consideren de interés, para lo cual se designa un jurado técnico. Ese jurado técnico resuelve los criterios fundamentales: 1) que el valor estético de la fachada constituye uno de los puntos capitales en el valor del proyecto, siempre que las plantas respondan en líneas generales al programa del certamen y sean susceptibles de arreglo; 2) que se tolera un margen para el anfiteatro; 3) que las pérgolas y pórticos forman parte del parque y no del edificio; 4) que el costo máximo no debe exceder, de acuerdo al precio básico de $180 por m^2, a un total de 3.300.000 pesos (lo cual amplió la superficie 16.700 a 18.350 m^2).





MNBA, primer premio, Herrera Mac Lean y Quartino Herrera. Perspectiva y planta principal.

izq. siguiente MNBA, segundo premio, Ángel Guido. Perspectiva.

der. siguiente MNBA, segundo premio, Bunge y Roca. Perspectiva.

Estas modificaciones incidieron decisivamente en el resultado final. Interesa especialmente el argumento de Fitte para la importancia de la fachada: "*en el caso especial, por tratarse de un edificio de carácter eminentemente estético, tanto por su destino como por su emplazamiento, debe primar dentro del conjunto del proyecto el valor estético de la fachada*".[2]

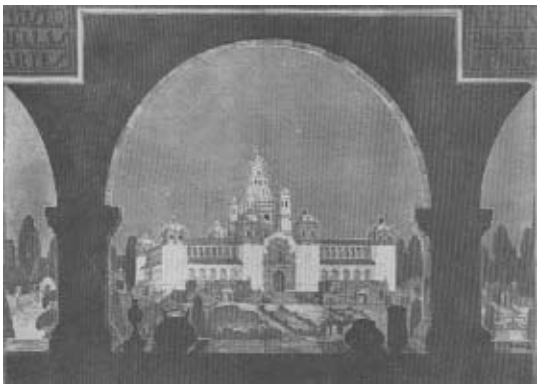
Las opiniones sobre cada uno de los proyectos son particularmente detalladas. El concepto premiado: una resolución modernizada de estilo, es decir: la tradicional elección estilística que definiese el carácter del edificio, la expresión de su destino.

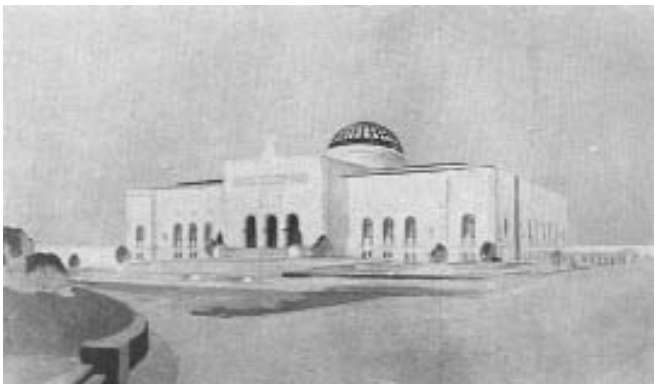
Estilización modernizada

El lema *"Pourquoi pas?..."* expresa la opción de C A Herrera Mac Lean y Rafael Quartino Herrera, sortear los inconvenientes más que proponer y, consiguientemente, "*¿por qué no así?"* es el concepto que triunfa en el concurso.

El informe del jurado es sumamente descriptivo del partido en cuatro pisos, el destino de los distintos locales en cada planta, la ubicación central de un gran vestíbulo. Dicen: "*algo grande: 22 x 44m (...) y presenta excesivo número de columnas".* Este gran vestíbulo de la planta principal se conforma como una secuencia o trama ritmada de bóvedas apoyadas sobre columnas (ocupada en algunos de sus módulos por las escaleras que vinculan con el subsuelo y con la planta noble); este espacio continuo vincula el ingreso desde un nivel inferior al de la calle San Martín, deriva en recorridos transversales hacia los depósitos (uno el de libros y el otro general), luego hacia dos enormes salas (sin especificación) que llevan al museo de calcos y a la biblioteca, y finaliza en el vestíbulo del anfiteatro (un enorme cuerpo que sobresale hacia el parque por detrás del edificio) y en las vinculaciones laterales con la Dirección y la Comisión Nacional.

En la planta noble el gran hall de honor ocupa el centro del edificio, formando parte de una clara secuencia espacial jerárquica: acceso monumental desde una terraza a la que se llega por una gran escalera central y dos laterales, ingreso marcado por el gran arco de triple altura, ya en el interior: hall de ingreso, gran hall de honor, gran escalera, pequeño hall y, más atrás, el vestíbulo de ingreso a la parte alta del anfiteatro. En esta planta se percibe con toda claridad la trama que sustenta el recorrido continuo por las galerías de escultura,





salas de medallas y de grabados, todas ellas perimetrales, y el cruce de las dos salas temporarias de pintura (con luz cenital) a ambos lados del "gran hall de honor", central. Al ubicarse en todo el perímetro las salas reciben iluminación por el aventanamiento sobre los muros exteriores, pero también por los que dan hacia los cuatro patios interiores, o sea que cada sala tiene dos lados enfrentados de iluminación natural, o dos lados continuos en las salas de los pabellones de esquina. En la fachada principal, dos *loggias* de exposición a ambos lados del ingreso se anteponen a las galerías de escultura, lo que provoca que ese nivel de la fachada presente un fuerte contraste de luces y sombras, al que se suma el generado por el pórtico de ingreso resuelto en triple altura y con un gran arco de medio punto.

La planta alta, destinada a las galerías de pintura, con distintas dimensiones y compartimentaciones definiendo salas mayores y menores, todas cerradas en el perímetro murario en tanto tienen iluminación cenital, excepto la galería de frescos (ubicada en la parte central de la fachada sobre el parque) que tiene *loggias* como las de la planta noble. Los locales de mayor altura se ubican en esta planta: uno, el "salón de honor", en la parte central de la fachada principal, y el otro en el centro de la composición, es el gran hall de este piso cuya doble altura bajo una bóveda de arco rebajado articula dos niveles de la circulación en su perímetro, la gran escalera de honor y los cuatro ascensores que vinculan los halles de los distintos pisos. El subsuelo, como era previsible, está ocupado por talleres, depósitos y el sistema de calefacción, con comunicaciones verticales muy claras y un sistema de ocho pequeños patios de aire y luz.
"*Fachada interesantísima*", dice el informe del Jurado técnico. "*Con mucho carácter y presentando una interesante estilización modernizada de influencias clásica y florentina* (sic). *Buen estudio de la fachada posterior y del parque*".

Dejando de lado la resolución estilística, observemos la solución compositiva.

El conjunto se presenta como una organización jerárquica de volúmenes que se definen en su tratamiento murario: el cuerpo central con su arco de ingreso y su alta cornisa; los cuatro pabellones de esquina sobresaliendo respecto al muro que los une, continuo, de altura uniforme, liso y sin cornisa, que enlaza el rectángulo básico del edificio ocultando la presencia de los lucernarios sobre la cubierta; los cuerpos laterales del frente emergiendo más bajos (acordes a la dimensión de las salas menores allí ubicadas) y con su propia cornisa, que coincide con las que aparecen sobre las fachadas laterales y a ambos lados de la fachada posterior; por debajo de estas cornisas decorativas sobresalen los volúmenes menores que corresponden a las salas de la planta noble y los "balcones" del piso alto (sin acceso) ocultan la entrada de luz sobre la línea de exposición de esculturas prevista en las salas inferiores); el cuerpo central en la fachada sobre el parque correspondiente a la sala del anfiteatro y más bajo el que corresponde al escenario; finalmente los cuerpos menores de los pórticos y de las pérgolas en el parque, cuyo tratamiento no resulta ajeno al sistema jerárquico descrito. El sistema de pérgolas define una enorme terraza con fuente central, que constituyen el motivo principal de intervención, de donde derivan recorridos definidos por el tratamiento de la jardinería, una sucesión de terrazas y escalinatas y una línea de fuentes que descienden sobre el eje de composición hasta un enorme espejo de agua hacia el parque de Retiro.

Es claro que los muros del museo son ciegos en su parte superior, debido a la iluminación cenital de las salas de la planta alta; dada la ausencia de ventanas ¿por qué no intervenir con motivos decorativos como frisos, aplicaciones decorativas sobre estos muros: un orden menor conformado por dos columnas y un arco de medio punto, y otro mayor de dos columnas sosteniendo el friso del entablamento por debajo de la gran cornisa?

Se usan órdenes clásicos en la planta noble: dobles columnas con arco palladiano en las *loggias* y pórticos adintelados en los pabellones de esquina. Los pabellones laterales tienen ventanas con arcos de medio punto inscriptas en el muro liso. Los pabellones del parque, con clásica resolución palladiana. En las vistas interiores, el uso de los órdenes clásicos se ajusta a las dimensiones de las salas y al rol que cumple cada uno de los halles, vestíbulos y patios cubiertos. Es decir: tanto el interior como el exterior se controlan compositivamente mediante un "*excesivo número de columnas*".

Todo el conjunto resulta de una sutil composición de las fachadas que equilibra las luces y las sombras, mediante la introducción de *loggias* y pórticos, y equilibra los llenos y los vacíos de la masa muraria con la sabia administración de motivos decorativos sobre los distintos elementos, o cuerpos, de manera acorde a la estructuración jerárquica y usando una artillería de recursos para subsanar el horror al vacío.

Un cierto sentido ultraísta

Luego de las observaciones que alaban la interesante composición, el partido claro en planta, la distribución adecuada de los elementos del programa, la sencillez y simplificación general "*que despierta una viva simpatía por el proyecto*", las soluciones de iluminación de las salas y la aplicación de principios técnicos modernos, el jurado agrega: "*No obstante, es lástima que sus autores hayan exagerado en la expresión estética de esta composición, un cierto sentido ultraísta que no corresponde a la serenidad de un Museo de Bellas Artes. Por otra parte, escapa también su fisonomía arquitectónica al ambiente impuesto por el marco del sitio en que ha de erigirse el edificio, comprometiendo la unidad y armonía del conjunto edilicio que se aspira a crear en este gran centro cívico de la Capital Argentina*".

En una actitud exactamente contraria a la del primer premio, Bunge y Roca asumen como una condición estética los muros vacíos de toda decoración. La resolución del anteproyecto resulta la de mayor coherencia con elección tipológica. En el exterior no hay ninguna columna, en el interior muy pocas, las necesarias para resolver la continuidad espacial de la secuencia de vestíbulos y halles (probablemente no correspondían a órdenes clásicos, sino a una expresión simple de su rol estructural).

En barroco hispano-americano

Al igual que en el informe sobre el primer premio hay una descripción no adjetivada del proyecto y observaciones menores respecto a las entradas en planta baja y la "*monotonía* (de) *sus frentes, muy iguales*", críticas fácilmente subsanables según el mismo jurado. Se resalta el "*estudio de mucho valor*" de la fachada en barroco

hispano-americano y el "*proyecto muy interesante y con soluciones buenas, respondiendo en general al programa en forma monumental y clara*".

De composición y claridad impecable, el proyecto merece una reflexión respecto a la voluntad de formalizar un conjunto perfectamente controlado en torno a la cúpula central, flanqueada por cuatro torretas, y un contorno ceñido por un muro blanco que se eleva en las cuatro torres del frente sobre el parque y las cuatro torres del frente sobre calle Arenales; el receso indicado por los techos inclinados y el cambio de color y de material del muro correspondiente al piso alto en los cuerpos laterales y las alas laterales de ambos frentes; el contraste entre los muros blancos y lisos, con las arquerías del piso noble, por una parte, y los muros de piedra con su textura y color y el apretado ritmo de los pequeños arcos del piso alto, que junto al tratamiento de la parte superior de las torres y sus cúpulas, los basamentos, las terrazas y las escaleras del parque, provocan una cierta sensación de flotar de las partes superiores, una cesura provocada por el muro blanco entre "los pisos" y "las cubiertas". Y sobre ese muro los dos portales de ingresos, monumentales pero también ceremoniales, demasiado asociados a referentes de la arquitectura barroca hispano-americana.

En la distribución y la espacialidad de los interiores, calibre de las dimensiones y armonía de la composición, especialmente de las secciones. Y nuevamente el contraste abrupto entre los patios de muros blancos y apenas una línea de ventanas discretas en el piso noble, por un lado, y la altura del hall, extrapolado de sus referentes religiosos. Una catedral del arte. La crítica principal es la referida a la excesiva importancia de la cúpula central, que se juzga inadecuada dado el emplazamiento del edificio previsto como parte de un conjunto cívico de la Capital Federal.

Una planta excelente

> "*Excelente planta, quizás una de las mejores comprendidas y más acertadas de cuantas figuran en el concurso. Aprovechamiento del terreno, división acertadísima de todos los servicios y elementos de la composición dentro de un sano equilibrio arquitectónico. En las fachadas se observa idéntica claridad pero adolecen por su carácter de una expresión severa y fría, que no condice con la finalidad del programa. Sería su expresión o arquitectura más adecuada para un museo de Ciencias y Arqueología. En el frente posterior no se ha sacado provecho de los desniveles y de la presencia de los jardines y de la explanada del* Retiro. *La fachada lateral, en cambio, se aligera y parece señalar la verdadera inspiración que debió primar en esta obra.*"

Hay que señalar además, la aparición franca de las cubiertas de los lucernarios. La flexibilidad de la compartimentación de las salas no condice con el modo de exponer las obras en el interior. Es difícil determinarlo en la publicación, pero las secciones parecen indicar la transparencia de ambas estructuras de la cúpula central

Los límites de las propuestas

Hay una tipología de base que está presente en todas las propuestas premiadas de este concurso, la que articula la galería y la rotonda en un cruce con el esquema de palacio (salas en torno a un patio). Es la tipología del Altes Museum (1825-1830) de Schinkel en Berlín, que venía influenciando numerosas experiencias a lo largo de un siglo de construcción de museos.

Ciertamente, esta articulación de galería y rotonda sobre una planta cuadrada no había sido una invención de Schinkel sino el resultado de medio siglo de experimentaciones que moldearon lo que sería el museo del siglo XIX. En los concursos de la Academia de Bellas Artes francesa los proyectos de museos de Guy de Gisors y de J. F. Delannoy de 1778 ya se habían resuelto con planta cuadrada, cuatro patios y brazos en cruz, con larguísimos pórticos y bóvedas con aberturas superiores para ampliar la intensidad de la iluminación. Pero el primero en introducir una gran rotonda en el cruce de los brazos fue Boullée (1783) con pórticos semicirculares en los cuatro lados, dejando las galerías en el perímetro. Luego Durand propuso una solución de síntesis que enfatizaba la idea geométrica implícita en Boullée: planta cuadrada, con cuatro brazos en torno a la rotonda central (que no se utilizaría para exposiciones) con una composición sobre la grilla homogénea (1802), separando las artes y diferenciando entre exposición permanente y temporal, estudiando la luz con fuente cenital en las bóvedas de todas las intersecciones y lateral en las galerías perimetrales. El proyecto de Pierre Adrien Paris de 1810 jerarquizó la rotonda central (un patio circular ajardinado) como elemento principal de la composición en cruz griega. Schinkel daría el paso siguiente cubriendo la gran rotonda central, que él llamó "el Santuario", dándole un destino museológico (al exponer allí las mejores piezas escultóricas) y no sólo compositivo; pero además introdujo un eje muy potente que vinculaba la entrada (una gran *stoa* de columnas jónicas), la escalera (entre interna y externa) y la rotonda; flanqueando este eje: dos patios en torno a los cuales se desarrollaba la galería. Su "templo del arte" combinó el palacio y el panteón.

Los anteproyectos elaborados por Bunge y Roca, por Guido y por De Lorenzi, Otaola y Rocca ajustan el programa del concurso a este esquema tipológico de planta cuadrada con dos patios y rotonda central, las galerías en el perímetro: dos líneas de salas (exteriores e internas) con cierta flexibilidad por parte

MNBA, mención especial, De Lorenzi, Otaola y Rocca. Perspectiva.

de Bunge; alas más caracterizadas (como en el tipo palacio) rodeadas exteriormente por *loggias* en el caso de Guido; salas de diferentes dimensiones y variadas opciones de recorridos mediante particiones en De Lorenzi. En cambio Mac Lean altera en varios sentidos la tipología de origen: introduciendo salas en el lugar de los dos patios: en la planta principal dos salas con forma de cruz griega con pequeños patios de aire y luz en las esquinas; en la planta noble, dos salas de exposiciones temporarias con iluminación cenital (estas salas articulan el "gran hall de honor" central con las salas sobre los laterales o galerías de esculturas, generando cuatro patios estrechos); sólo en la planta alta los patios adquieren su máxima dimensión y forma cuadrada, cuando las galerías de pintura se cierran absolutamente hacia ellos (la iluminación es cenital). Es decir: tipología de planta cuadrada con dos patios, pero ¿por qué no aprovecharlos y usarlos con elementos conectores agregando dos brazos en medio de los patios?

El anteproyecto ganador es un gran ejercicio de composición con hibridaciones cada vez que se enfrenta un problema. En rigor de verdad, hubiese requerido de un presupuesto mayor que el estipulado para poder construir los elementos arquitectónicos del parque, imprescindibles para disimular la aparición del anfiteatro como un agregado visiblemente forzado. Es que la inclusión de un anfiteatro o sala de conferencias es una novedad programática que la tipología tradicional no logra absorber sin inconvenientes. Bunge lo ubica por debajo de la rotonda; De Lorenzi lo incluye en un ala sobre la fachada principal; Guido esconde la biblioteca y la sala de conferencias bajo una terraza hacia el parque. Mac Lean y Guido son los que extienden la planta inicialmente rectangular aprovechando la diferencia de nivel hacia el parque y aumentando la superficie del edificio.

El resultado del concurso desata una fuerte polémica, donde intervienen varios temas. En principio se trata de una cuestión de interpretación de las palabras: "*arquitectos argentinos*" (¿nacionalidad o título?). Mac Lean era uruguayo con título obtenido en la UBA, donde había cursado sus dos últimos años. Jorge Bunge había sido protagonista principal de publicaciones en la prensa pública que denunciaban el fallo a favor de un arquitecto extranjero. El otro implicado era Raúl E Fitte, quien había formado parte del jurado "*en virtud de su cargo de Presidente de la SCA*"; es claro en las actas que sus criterios habían establecido las reglas del juego que definirían el triunfo de Mac Lean. Si bien fueron varias las cuestiones en debate (saber "*perder con honor*", la práctica de usar lemas en vez de los nombres, la necesidad de un mérito extraordinario para justificar el no cumplimiento de las bases, la inapelabilidad del fallo del jurado, las posibilidades de sanciones según los estatutos), nos interesa señalar un argumento de Bunge: "*Entiendo que un fallo resuelto por cinco votos contra tres es un fallo discutido, sobre todo si se tiene en cuenta la personalidad de los tres votantes dentro de nuestras más grandes figuras artísticas*".[3]

Recordemos que quienes habían votado por el trabajo de Bunge eran Carlos P Ripamonte, Pío Collivadino y José Fioravanti. La personalidad del propio Bunge define también la línea que había perdido en aquella votación. Habiendo iniciado sus estudios en la Escuela de Arquitectura de la UBA, fue becado por el gobierno argentino para estudiar en el Instituto Politécnico de Munich, donde en 1915 se graduó de

ingeniero y arquitecto. De regreso en el país revalidó su título y se dedicó al ejercicio de la profesión y la docencia, dictando la cátedra de Historia del Arte en la Academia Nacional de Bellas Artes entre 1917 y 1929, como también en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1927 obtuvo el primer premio de la Municipalidad de Buenos Aires por su edificio de Paseo Colón al 800. Su perfil cultural es claro al ser designado en representación de la Comisión Nacional de Bellas Artes para el inmediato concurso del Museo en Rosario. Su trabajo para el MNBA es elocuente respecto a su conocimiento de la producción centro europea de preguerra que abre nuevas líneas de indagación a partir del no ornamento y de una reinterpretación del pensamiento semperiano acerca del mito de origen textil de la arquitectura.[4]

En la redacción de las actas es obvia la alineación de los representantes arquitectos del jurado Martín Noel, Raúl E. Fitte y Héctor Greslebín que se reúnen separadamente como "jurado técnico" durante tres días y preparan un informe detallado sobre cada uno de los trabajos recibidos. Cuando se realiza la segunda reunión del jurado en pleno, se vota y se emite el dictamen. A la luz de la polémica posterior vale la pena revisar ese dictamen respecto al anteproyecto de Bunge y Roca. Las soluciones alabadas están adjetivadas como "*modernas*", como sencillas y simplificadas, también se destaca la "*feliz adaptación al programa*" de "*un pequeño teatro encargado de un programa general de enseñanza cultural"*. Son conceptos que alaban la propuesta por su actualización. Pero la expresión estética y la fisonomía se evalúan negativamente, no resultan acordes al conjunto monumental al que se aspira. Esta expresión moderna ("ultraísta") no tiene cabida para los jurados que encarnan el gusto profesional, ni siquiera cuando no vaya mucho más allá de un despojamiento del ornamento para resaltar las superficies murarias, disminuyendo la contundencia volumétrica mediante la desarticulación de las aristas y destacando la superficie de planos tensos, blancos y despojados. Algo parecido ocurre en la pérgola posterior trabajada como líneas de simplificada geometría (como una pintura abstracta) en distintos valores, que se corresponde con la organización geométrica simple de la parquización propuesta. Asimismo, el tambor de base octogonal recibe el empuje de las líneas-fuerza de color negro de la cúpula en franco contraste con los planos blancos. Pero la fuerza de esos muros lisos de grandes dimensiones, acordes al funcionamiento del museo (a la adopción del sistema de iluminación cenital en las salas de pintura), resulta una apuesta demasiado riesgosa, poco serena.

La serenidad corresponde aún a las expresiones tradicionales: preferentemente la de una "*estilización modernizada*" que el jurado identifica como "*de influencias clásica y florentina*", pero que guarda semejanzas con la fisonomía de la Dulwich Gallery de Sir John Soane (inaugurada en 1811).

Aún con profundas diferencias, los distintos anteproyectos para el MNBA, imaginados para albergar tanto el patrimonio del pasado como las exposiciones de obras recientes, ilustran los límites de la cultura arquitectónica de finales de los años veinte. En la evaluación del conjunto del proyecto, el jurado daba primacía al "*valor estético de la fachada*", mientras que el valor de las plantas se redujo a satisfacer de una manera general el programa del

certamen. Es decir: separación neta entre funcionalidad y carácter. Esta separación no es algo particular de la cultura local, sino que constituía la traba conceptual que imposibilitaba la búsqueda de nuevos modelos hasta los años treinta, a excepción de algunas propuestas aisladas de las vanguardias.

Recorridos, tipologías de agrupamiento, forma y tamaño de las salas difieren en las resoluciones adoptadas, como variaciones sobre conceptos similares: la composición como la estructuración de secuencias jerárquicas de un programa. Las distintas propuestas se presentan como variantes de una misma línea de pensamiento acerca del museo de arte. Las diferencias entre los participantes quedan atrapadas en los marcos de lo que ha sido ya probado por la tradición, más o menos lejana según la elección estilística.

Concurso de anteproyectos para el edificio del Museo Municipal de Bellas Artes (Rosario)

El Jurado estuvo constituido por el doctor Juvenal Machado Doncel (presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes), los arquitectos Jorge Víctor Rivarola (delegado de la SCA), Jorge Bunge (representante de la Comisión Nacional de Bellas Artes) y Jorge A. Tavernier (Director General de Arquitectura de la Nación en Rosario), el ingeniero Mario Morgantini (Jefe del Depto. de Obras Públicas de la Municipalidad de Rosario) y el arquitecto Crescencio de la Rúa (miembro de la Comisión Municipal de Bellas Artes). El jurado se constituye en Rosario el 8 de septiembre. El anteproyecto de De Lorenzi, Otaola y Rocca obtiene el primer premio. El de Ángel Guido recibe la compensación establecida para el segundo premio y una distinción especial por sus cualidades y méritos. Otro trabajo presentado por De Lorenzi, Otaola y Rocca obtiene el tercer premio. La ubicación en el parque Independencia es exenta y dispone de un terreno de 60 m de frente por 60 de fondo.[5]

Plantas clarísimas y de perfecto equilibrio

Fachadas cuyo concepto plástico es exacto y está en perfecta armonía con la planta. Del primer premio el dictamen elogia el motivo central de la fachada principal, las plantas clarísimas y de perfecto equilibrio, la circulación fácil, las buenas proporciones de las salas y el máximo aprovechamiento de la superficie edificable (6347 m^2).

Museo Municipal, primer premio, De Lorenzi, Otaola y Rocca. Fachada.

Teniendo en cuenta que el trabajo para Rosario es una variante del presentado anteriormente para el MNBA, que cambia la ubicación de la cúpula central (antes: sobre el hall de planta cuadrada y organizando las circulaciones en el corazón del edificio) por una cúpula emergente de la fachada principal que resuelve el ingreso a través de un peristilo semicircular de orden dórico, concentrando ahora las circulaciones inmediatamente detrás del gran hall (mediante un *engagement*). Una solución pragmática para un programa acotado, sin renunciar al encuadre acorde con el destino del edificio. El desarrollo de las fachadas se resuelve de forma idéntica a la del MNBA: una línea de ventanas regulares en el zócalo que ilumina el subsuelo, series de ventanas con arco de medio punto para el piso principal y un gran friso en el piso alto, donde la iluminación se resuelve cenitalmente.

Hermosa fachada de estilo sobrio y severo

Del anteproyecto de Guido el jurado elogia el estilo, acorde al destino del edificio. Que se destaquen cualidades y méritos a pesar de la planta "*de composición confusa y aglomerada*", de las deficiencias en la iluminación, de la excesiva superficie cubierta (8606 m^2) y con un costo tan elevado que lo ponía lejano de las disposiciones de las bases, pone en evidencia que tales cualidades y méritos se remiten exclusivamente al logro del carácter adecuado.

En este caso, Guido había cambiado el estilo para pasar del Barroco hispano-americano al neogriego con grandes masas murarias, fachada principal con peristilo jónico en el cuerpo principal tras ascender una escalera de escala monumental, y aplicación de grupos de cariátides. Había cambiado también la alta cúpula del MNBA por otra maciza y baja sobre un tambor de base octogonal. La perspectiva general, enmarcada en un portal de ingreso, remite a las experiencias estadounidenses que, bajo el llamado "*estilo acrópolis*", integraban escalinatas, fuentes, lagos y perspectivas grandilocuentes precediendo el edificio del museo a modo de una acrópolis ideal.[6]

La participación de los arquitectos ganadores del primero, segundo y tercer lugar en el concurso para el MNBA, donde habían obtenido premio y mención permite diferenciar sus respectivas propuestas para uno y

Museo Municipal, segundo premio,
Ángel Guido. Perspectiva.

otro concurso. La oscilación estilística de Guido se asemeja a las dos líneas de los museos norteamericanos de esos años: el "*estilo acrópolis"* como retorno a lo clásico desde una perspectiva de integración del ambiente, o el revival georgiano, un movimiento reivindicado como propio, una vuelta a la época colonial frente a las influencias europeas.[7] La adaptación del anteproyecto de Buenos Aires para Rosario por parte de De Lorenzi, al mismo tiempo que se ajusta a un programa más acotado, significa una hibridación de las referencias tipológicas ya que se mantiene la organización en planta cuadrada con dos patios, pero se da un paso hacia un modelo más lejano en el tiempo, cual es el de la organización lineal sobre el frente del edificio de la secuencia "galería-rotonda-galería" -ensayada tempranamente en el Newby Hall (1770) en Inglaterra, luego en el Museo Pío Clementino (1773) en el Vaticano, o en el Brazo nuevo (1806-1823) dentro del patio del Belvedere-; pero De Lorenzi sigue además una secuencia sobre el eje central: la rotonda (que es gran hall o lugar de exposición según el piso), una circulación transversal articulando las escaleras hacia ambos lados y, luego, la galería (o anfiteatro según el piso). Es decir que la rotonda se comporta como un elemento más en una sucesión lineal de salas (sobre el frente) tanto como en elemento de articulación circulatoria (sobre el eje), pero también como el elemento que otorga carácter a la expresión exterior del edificio.

Estas modificaciones pueden haber influido en el orden diferente de los premios. El exceso de superficie usada por Guido es una razón clara de su ubicación en segundo lugar. Pero la diferencia entre uno y otro certamen parece responder más al grado diferente de apertura de la Comisión Municipal y la Comisión Nacional en el campo de valoración estética. Ese mismo año el Salón de Rosario integra a Alfredo Guttero en el jurado, demostrando una permeabilidad a las nuevas búsquedas en las artes plásticas. La composición diferente del jurado, con la participación en Rosario de Jorge Bunge (el arquitecto que había elaborado el trabajo votado por los "artistas" en el jurado de Buenos Aires) no es un dato menor para una lectura de los resultados. El otro índice de una mayor capacidad de incorporación de nuevas ideas en el ámbito de la cultura arquitectónica de la ciudad de Rosario es la publicación de varios artículos sobre museos de arte. Esto ocurría en la revista local *El Constructor Rosarino* en el mismo número en que se publicaban los resultados del concurso para el museo en Rosario.

"Modernos Museos de Arte"

Dos artículos se publican simultáneamente: una serie de consideraciones sobre los Modernos Museos de Arte por parte del estudiante C J Díaz Abbot, realizadas a partir de un trabajo de H W Kent publicado en *The Architectural Forum* (diciembre 1927), y la traducción de un artículo de Lorimer Rich (del mismo número). Registro inmediato de las nuevas tendencias en los nuevos museos norteamericanos.[8]

El artículo del estudiante Díaz Abbot comienza citando como ejemplo de los cambios de criterio introducidos en los últimos tiempos el New Fogg Museum de los arquitectos Coolidge, Shepley, Bunfich y Abbot, cuya fachada en estilo colonial norteamericano, el "*georgian*" está de acuerdo con la tradición

de Harvard. Por otra parte señala la necesidad de un nuevo tipo de planta adaptable a las nuevas ideas que desechan el museo mausoleo y de unas fachadas que no se subordinen al principio sagrado del aventanamiento como modo de arribar a un estilo de museo: apropiado, bello y práctico. Continúa exponiendo distintas sistematizaciones respecto a las funciones del museo y sus consecuencias en el programa de requerimientos. Pasa revista a la discutida cuestión de la iluminación señalando condiciones específicas y ejemplos de museos nortemericanos y europeos (luz cenital, lateral, alta o de ático, artificial).

El trabajo de Lorimer Rich refiere también a las nuevas funciones del museo, con la inclusión de biblioteca y sala de conferencias, salas de estudio, de fotografías, etc. Asegura que el partido toma forma por los modos de transitar el público por el museo, definiendo el tipo basilical (como el Museo Metropolitan de Nueva York), el tipo de galería y corredor (la Freer Gallery de Washington) y el tipo continuo (adecuado para museos pequeños como el Museo de Arte de Cleveland o el propuesto por Wilkes-Barre). Abunda en consideraciones acerca de los modos diferentes de la iluminación, acerca de la decoración interior adecuada a los objetos a exhibir (un patio pompeyano para el ala de Griegos y Romanos del Metropolitan) y a condiciones de confort para el visitante, teniendo en cuenta el valor educativo de las exhibiciones, acerca de nuevos materiales y nuevos equipamientos.

Es claro que "*museos modernos*" significaba entonces adaptaciones programáticas y técnicas -especialmente de iluminación-, pero de ninguna manera se incluía en las preocupaciones por lo "moderno" las poco conocidas búsquedas nuevas de las vanguardias: la "Habitación con flores" de Van Doesburg (1923), el café Aubette (1927) de Jean Arp, las exposiciones didácticas en la URSS sobre vagones de tren (1917), el "espacio Proum" de Lissitsky (1923), la primera exposición constructivista (1923) en Amsterdam, los nuevos criterios expositivos de la Bauhaus (Lee, Kandinsky, Schlemmer, Gropius), el pabellón de Melnikov o el pabellón de L'Esprit Nouveau en París (1925), la galería de la casa La Roche (1923) o el Museo mundial de Ginebra (1928) de Le Corbusier.

Martín Noel, presidiendo la Comisión Nacional de Bellas Artes desde 1921 hasta 1931, marca un sentido limitado para "lo moderno" en el campo institucional de las Bellas Artes. La comisión del MNBA arriesga una jugada fuerte cuando elige al arquitecto Alberto Prebisch para realizar un viaje de estudio de museos recientes, un contacto directo con los modelos a nivel internacional. Esta oportunidad para la Arquitectura Moderna, tanto por la elección del arquitecto como por la voluntad de actualización, se perdió junto a la idea de un edificio nuevo. En 1931 se encarga un proyecto de reforma del edificio de Aguas Corrientes a Alejandro Bustillo, el arquitecto de mayor prestigio entre los que sostenían el apego al pasado clasicista, quien actúa según el concepto de modernización técnica referido a la iluminación, ventilación, los modos de colgar, la claridad de los recorridos, el confort de los visitantes, en un ambiente de sereno clasicismo. Sin embargo, el ambiente cultural en la Argentina será permeable a nuevas ideas difundidas con la visita de Le Corbusier, que llevará a una dama de la sociedad porteña a iniciar gestiones para la construcción del Museo de crecimiento ilimitado (proyecto de 1930) en Buenos Aires (aunque todo queda en un breve intercambio

epistolar). Luego en Rosario, en 1937, los arquitectos Hernández Larguía y Newton realizan el proyecto del Museo Municipal Juan B Castagnino por voluntad de la familia, que dona los fondos para la construcción así como la colección que posibilita la existencia del nuevo museo. Ellos retoman las soluciones técnicas ya ensayadas por Bustillo en una planta cuya distribución incorpora -aún con una matriz de composición tradicional- nuevos criterios de espacialidad, visiones en diagonal para la comunicación entre las salas, preocupación por el crecimiento futuro, búsqueda de una acentuada neutralidad tanto del aspecto exterior como de la elección de los materiales y la resolución de los detalles en el interior, como renuncia -aunque no radical- a la cuestión del carácter.

1 La historia del MNBA ha sido estudiada desde el seguimiento de los debates, las resoluciones y decretos, las aspiraciones y los modelos, los mecanismos de adquisición y los criterios de selección de las obras, desde la primer propuesta en 1894 y a lo largo de la gestión de Eduardo Schiaffino. El discurso del propio Schiaffino sostiene la formación del museo como una epopeya personal. María Isabel Baldassare reconoce ese protagonismo indiscutido en la génesis y desarrollo del museo y destaca la apertura de un espacio para las nuevas tendencias del arte y para los artistas nacionales que él promovió desde la idea de un progreso que no es viable sin las respectivas instituciones artísticas. (En "Reflejos de una figura: Eduardo Schiaffino y la formación del Museo Nacional de Bellas Artes", Buenos Aires, 1998, paper).

2 Las reuniones del jurado transcurrieron entre el 8 y el 14 de agosto. Las actas y los trabajos premiados fueron publicados en "Concurso de Anteproyectos para el Edificio del Museo Nacional de Bellas Artes. Actas y Fallos del jurado"; "Arqs. C A Herrera Mac Lean y Rafael Quartino Herrera. Anteproyecto 'Pourquoi Pas...' Primer premio"; "Arqs. Bunge y Roca. Segundo premio". "Arq. Ángel Guido. Segundo premio"; "Arqs. De Lorenzi, Otaola y Rocca. Mención especial"; en **Revista de Arquitectura,** Nº 94, octubre de 1928, pp. 443-469.

3 Publicación del acta de la 23ª sesión de la Comisión Directiva de la Sociedad Central de Arquitectos, dedicada especialmente al asunto promovido con motivo del fallo que distó el Jurado del Concurso para el Museo Nacional de Bellas Artes, en "Sobre el Concurso del Museo Nacional de Bellas Artes", **Revista de Arquitectura**, Nº 94, octubre de 1928, pp. 470-472. Luego en Acta correspondiente a la "21º sesión de la CD, Agosto 17 de 1928", la resolución acerca del profesional premiado "*por ser en realidad un 'arquitecto argentino'*", uruguayo de origen, aunque con título expedido por la UBA. En sesión de la CD de la SCA del 5 de octubre, Bunge sería exonerado de su calidad de socio activo en razón de sus publicaciones en **La Razón** del 25 de septiembre (con la abstención de Calvo y de Fitte).

4 La obra de Josef Hoffmann se difunde en la Argentina por vía de las publicaciones norteamericanas. **El Constructor Rosarino** publica en enero de 1929 una traducción del artículo de Shepard Vogelgesang de **The Architectural Forum**. Allí se destaca la predominancia de la proporción, el ritmo y el color como modos de dar a cada objeto su forma lógica. En rigor de verdad, recién en 1925, después de la Exposición de Artes Decorativas de París, Hoffmann fue reconocido ampliamente como inspirador del *art-déco*, lo cual explica la difusión en los Estados Unidos y en la Argentina a fines de los veinte.

5 "Concurso de Anteproyectos para el Museo Municipal", en **El Constructor Rosarino**, Nº 60, octubre de 1928, Rosario; pp. 19-32.

6 Ejemplos de este "*estilo acrópolis*" son la Albright Art Gallery en Buffalo, el Museo de Bellas Artes de Cleveland (1916), el Instituto de Artes de Detroit (1927) o el Museo de Bellas Artes de Boston (entre 1906 y 1931).

7 Por ejemplo, el Fogg Art Museum (Harvard, 1927).

8 "Algunas consideraciones sobre los Modernos Museos de Arte", por C J Díaz Abbot, en **El Constructor Rosarino**, Nº 60, octubre de 1928, Rosario; pp.33-36. "Proyectando Museos de Arte", por Lorimer Rich -de la oficina de Mac Kim, Mead y White- (traducción del artículo publicado en **The Architectural Forum**, diciembre de 1927), en **El Constructor Rosarino**, Nº 60, octubre de 1928, Rosario; pp.36-40.

los desafíos de la representación

Constelaciones modernas en la noche marplatense: la Exposición - feria de Mar del Plata. 1934 - 1945

Ramiro Dell´Erba (UNMdelP)

Entre 1925 y 1960 distinguimos tres fases en la Arquitectura Moderna en Mar del Plata, inauguradas por una obra que manifestará sus características de modo temprano.

La primera, entre 1926 y 1934, comienza con el proyecto y construcción de la casa de verano de Victoria Ocampo y esta definida por escasas y furtivas intervenciones de profesionales foráneos que comparten un tono experimental. Hubo discursos contundentes pero aislados contra el torrente de una tradición pintoresquista. Aún no aparece obra pública en lenguaje moderno y tampoco se conservan obras en pie.

El segundo período (1935-1947) comienza con la inauguración de la Pileta Municipal y la creación del Centro de Constructores y Anexos. En esta etapa la Arquitectura y el Urbanismo Modernos produjeron grandes logros de la mano del Estado y las instituciones. La vivienda en lenguaje moderno alcanzó niveles de producción casi masivos de mano de los primeros arquitectos marplatenses con algunas soluciones tipificadas que desembocaron en un "estilo moderno" con adaptaciones locales; menos radical y más descomprometido. Aparecieron las primeras organizaciones gremiales para la profesión y normativas municipales ayudaron a consolidar el proceso.

La última fase (1948-1959) queda inaugurada por el proyecto y construcción del Hotel Alfar y se distingue por la disminución del consumo del lenguaje moderno en general y doméstico en particular, mientras que se establece una nueva relación entre Arquitectura Moderna e Imagen Corporativa, más depurada y culta comprometiendo no sólo el resultado formal sino aún su ordenamiento general intensificándose su voluntad abstracta de clara influencia europea. Las empresas constructoras formadas en el período anterior tienen una importante capacidad de producción.

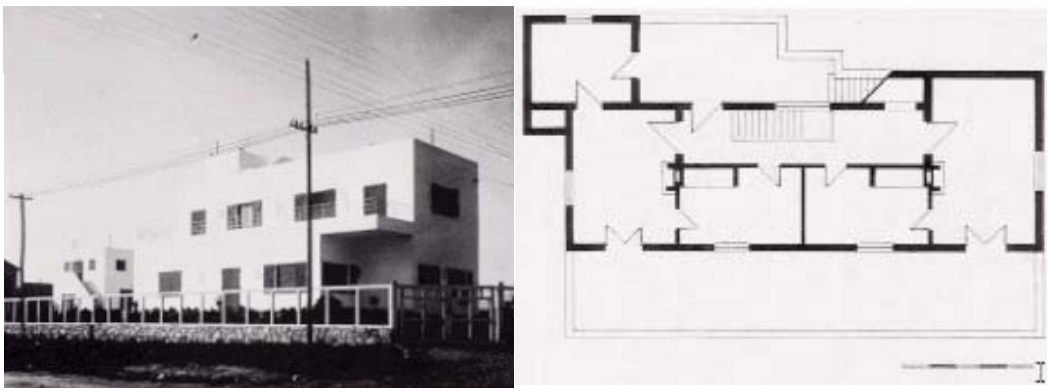
La Exposición-Feria de Mar del Plata, primera manifestación de Arquitectura Moderna que supera la escala, el programa y un consumo domésticos, es el último exponente del primer período y prueba las dificultadas para instalarse en un contexto de tradición pintoresquista.

La importancia del inicio como laboratorio

La concepción de Mar del Plata como laboratorio en el primer período es la que permite intervenciones de carácter experimental cuyas notas modernas resonaron de manera más estridente en contraste con la escenografía pintoresquista.

La idea de Mar del Plata como laboratorio no debe entenderse como un proyecto global, sino como una suma de ensayos particulares sin concierto.[1] Esta predisposición es la que permitió a Victoria Ocampo proyectar en clave moderna y dirigir íntegramente su casa de verano (1926-27) sin más ayuda que la de Pedro Botazzini, un constructor de galpones.[2] Sin embargo, para su vivienda moderna de Buenos Aires (1931) no solamente recurrió a un profesional, sino que nada menos que a Bustillo, confeso anti-moderno. ¿Qué ofrecía Mar del Plata para permitir tamaña libertad? Esta licencia también parecen habérsela tomado los arquitectos Raúl Birabén y Ernesto Lacalle-Alonso, quienes diseñaron con una libertad y retórica casi infantiles la casa Hrapug-Paú del Dr. Costa Buero (1933), mientras que sus propuestas para Buenos Aires tendían al grado cero de comunicación.[3]

El proyecto de Victoria Ocampo fue concebido de un modo dominantemente racional, desde adentro, con una voluntad tanto austera como abstracta; análoga a los postulados teóricos y los resultados formales de Adolf Loos.[4] La casa Hrapug-Paú es superior en lo que a destreza proyectual y tecnológica respecta: la composición de fachadas, terrazas y volúmenes es original y compleja, así como el sistema circulatorio revela que la obra fue pensada para el movimiento; para un movimiento lúdico y sportivo. En este aspecto, la obra de Ocampo no tiene demasiado que ofrecer: las circulaciones son ortogonales y simétricas determinando entradas y salidas frontales y una especie de simetría caprichosa en el armado de algunos locales. Asimismo, la tecnología empleada fue el ladrillo común revocado, conformando un conjunto estereotómico con estructura muraria de compresión y vanos angostos; en lugar de disponer de ventanales apaisados -acordes con sus deseos panorámicos-, la fachada muestra, con ritmo monótono, pequeños vanos de igual tamaño que parecen insuficientes frente a la espectacular dimensión de la terraza.[5] Esto no fue problema para Birabén-Lacalle Alonso, ya que la estructura de hormigón armado no sólo liberó el ancho de sus carpinterías, sino que quitó al muro su función de sostén como toda planta libre. Esta misma estructura independiente es la que permite despegar el plano de la terraza de la superficie de la arena mediante pilotis y construir cubiertas accesibles que permiten un uso dinámico y original de la terraza jardín. Todos recursos modernos de los que carece la casa de Ocampo, sin embargo su destino último es considerarlos en el amasijo apretado e interdependiente de la nostalgia por el barco,[6] de la evocación, de la representación y del mito. La casa de



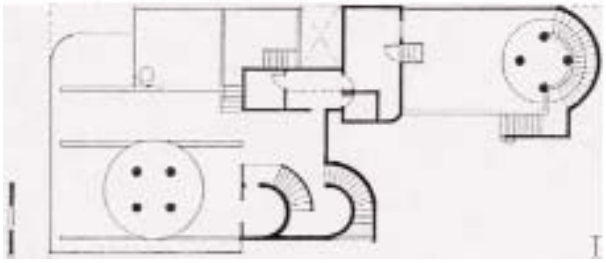
Casa de verano de Victoria Ocampo, Alberti y Carlos Pellegrini, Mar del Plata. Victoria Ocampo, 1926-27. Fotografía y planta 1º piso. Fuente: Archivo del CEHAU.

Victoria Ocampo, prescindiendo de sofisticación tecnológica y de los cinco puntos para la arquitectura moderna de Le Corbusier, trabaja con elementos no menos racionales: el estándar y la serie, conformando así carpinterías, barandas y el cerco perimetral con la elocuencia de las cosas que se entienden por sí mismas.[7]

Sendas concepciones proyectuales, que nada tuvieron que ver entre sí, parecen constituir polos opuestos. La casa de Victoria fue proyectada "desde adentro", con voluntad *austera* y *abstracta*; Hrapug-Paú se concibió "desde afuera", con ánimo *recargado* y *figurativo*. El silencio trágico y adulto de la obra de Victoria contrasta con la comedia que representa Hrapug-Paú. Mientras que Ocampo expresa su voluntad de *ser*, Costa Buero manifiesta su voluntad de *parecer*.

Estas obras representan dos tendencias que coexistirán a lo largo de los períodos siguientes. Por una parte, las obras que propusieron una nueva arquitectura basada principalmente en la incorporación del proceso productivo y las posibilidades tecnológicas como temas de proyecto; dieron por resultado un lenguaje abstracto propio del descuido manifiesto por representaciones materiales o de carácter simbólico. En contrapartida, hubo una arquitectura que no pudiendo soltarse de los lazos pintoresquistas que desde diversas esferas condicionaban el proyecto en Mar del Plata, pusieron énfasis en el rol simbólico y aportaron un nuevo estilo al repertorio ecléctico de la ciudad.

Otro ensayo interesante es el de la invitación del urbanista Werner Hegemann a la ciudad por parte de la Comisión Pro-Mar del Plata. Esta aristocrática entidad -más afecta a formas que a contenidos- se vanagloriaba de haber invitado a tan ilustre hombre y defendía su postura moderna. Sin embargo, años más tarde la Comisión Pro-Mar del Plata organiza concursos de fachadas con bases ambiguas y criterios de selección muy laxos que tienden a premiar lo pintoresco. En el concurso de 1937, el primer premio lo obtuvo Antón Gutiérrez Urquijo, cuyas invectivas contra la arquitectura moderna fueron manifiestas en la *Revista de Arquitectura* y cuya obra no hacía otra cosa que -para decirlo con Hegemann- contribuir a la "ensalada detestable de arquitecturas y decoraciones de pésimo gusto".[8] Dos años después de la visita de Hegemann, la Asociación de Propaganda y Fomento de Mar del Plata encarga al Arq. Carlos A. Machiavello la construcción de un Stand de Turismo a colocarse en el predio de la Sociedad Rural en Buenos Aires durante la temporada '33-'34.[9] El proyecto se



Casa "Hrapug-Paú" del Dr. Luis Costa Buero,
Playa grande, Mar del Plata.
Arqs. Raúl Birabén y Ernesto Lacalle-Alonso, 1933.
Fotografía y planta 1º piso. Fuente: Archivo del CEHAU.

resolvió en un esquema mínimo y un lenguaje muy moderno, con un manejo estructural y compositivo coherente que combinaba sutiles referencias al Pabellón de *l'Esprit Nouveau* con muebles *Bauhaus* y un tótem algo *Art Déco*. Todo bajo un lenguaje muy medido casi opuesto a su función. Así, la Asociación de Propaganda y Fomento promocionaba la ciudad del pintoresquismo a través de un lenguaje moderno bastante abstracto pues, al contrario de lo que podría esperarse, las referencias náuticas eran prácticamente imperceptibles.

Uno de los experimentos más interesantes del período es la intervención del urbanista Carlos María della Paolera a lo largo de los tres períodos mencionados, adaptándose notablemente a la situación coyuntural. Al comenzar los años '30, exhortó a la *modernización* del balneario hacia lo que él denominaba una ciudad-jardín. Sus principales aportes fueron: el proyecto de "Gran Entrada al Mar" y el de *"aprovechamiento de los sobrantes fiscales"* sobre la barranca costera; ambos del año 1932. El primero consistía en una operación de escala importante que vincularía la plaza cívica con el mar a través de un corredor verde, ligando este espacio con los jardines del paseo General Paz, reubicando los edificios más importantes y expropiando varios inmuebles en la zona céntrica. Finalmente, no se realizó. La semilla del segundo, en cambio, logró germinar en el período siguiente con la recuperación, como espacio verde, de barrancas antes concesionadas y la inauguración del parque General San Martín.[10] Si bien ambos proyectos proponían ampliar la superficie verde de la planta urbana, la concepción espacial no siempre es moderna.

En el año 1934 la firma Polledo Hnos. y Cía. presentó una propuesta para la construcción de un Gran Casino Municipal. Desarrollado en media manzana sobre la Av. Luro, constaba de cinco niveles con grandes ventanales y un juego de terrazas que descomponían la simetría del basamento. Los accesos resuelven con destreza la incorporación de la circulación vehicular en el edificio, habilidad que se encargará de ratificar en el período siguiente su proyectista: el arquitecto Antonio U. Vilar, con sus obras para el Automóvil Club Argentino. Los desacuerdos y los vaivenes en las reglamentaciones provinciales sobre los juegos de azar, finalmente, frustrarían la propuesta.

Stand de Turismo de Mar del Plata en la Sociedad Rural de Buenos Aires para la temporada '33-'34.
Arq. Carlos Machiavello, 1933.
Fuente: Boletín Municipal 1º trimestre de 1934.

El último de los experimentos del período es la Exposición-Feria de Mar del Plata -también del arquitecto Machiavello-, que actúa como articulación con el período posterior: hace uso de la ciudad-laboratorio y establece el primer vínculo entre Arquitectura Moderna y Estado si bien el proyecto es promovido por la gestión privada con control municipal.

Experimentos en el barrio La Perla

En el año 1932 comenzaron las gestiones para la instalación de *"una exposición-feria de verano"* en el Paseo General Paz, cuya ubicación es aún hoy el centro mismo de la ciudad.[11] Estas gestiones fracasan pero el municipio acepta la iniciativa trasladándola a la plaza España en el barrio La Perla, que en ese entonces se encontraba en una situación marginal tanto por su condición de borde construido de la ciudad como por encontrarse "detrás" de la loma de Stella Maris. Mientras la rambla Bristol y su playa fueron los sitios predilectos de las familias más pudientes (antes de que éstas se trasladaran a Playa Grande en los años '30), La Perla ofrecía una versión más modesta y popular. El roce social y las lujosas reuniones de la rambla Bristol terminaban temprano y los señores se trasladaban solos a la rambla La Perla donde los horarios y la moral eran menos rígidos. Desde su creación, la plaza España había pasado por las consideraciones más diversas y ya contaba con varios ensayos.[12] En el año 1913, los vecinos sostenían que *"una plaza frente al mar constituye un espacio inútil y es causante del retraso de la edificación en la zona, motivos generadores de su ofrecimiento para remate"*[13]. En 1924 se firma un convenio entre la municipalidad y la Asociación Marplatense de Foot-ball para la administración del campo municipal de deportes existente en la plaza España que conducirá a la construcción de una tribuna y otras dependencias adyacentes al campo de juego. La cancha dejaba dos sobrantes triangulares que, junto a las calles de tierra, daban un aspecto miserable. En el año 1926 se aprueba el proyecto para un Balneario Municipal de importantes dimensiones, con vestuarios, baños y duchas con agua caliente y fría para los bañistas y un túnel de acceso directo a la playa. El balneario se ubicaría en un de los triángulos sobrantes de la plaza y, junto a la cancha de fútbol, conformarían una unidad funcional. Sin embargo, el balneario no fue más que un proyecto y en general la plaza España, hasta el año 1934, era un espacio descuidado. La Exposición-Feria, es otro eslabón en la cadena de ensayos en el barrio norte. El interés principal para la instalación de la exposición parece haber sido el de obtener un permiso legal para corridas de toros que, hasta el momento se realizaban clandestinamente en las instalaciones del Club Atlético Mar del Plata (antes en Av. Independencia y Alberti). Así se nuclearía una actividad que tenía sus adeptos y que ahora podría exigir exclusividad a cambio de mejores condiciones sanitarias con la construcción de la infraestructura adecuada. Aquí volvemos a La Perla como laboratorio y como margen. Margen entre la periferia y el centro, entre lo socialmente aceptado y lo prohibido, donde lo clandestino es negociable.

El proyecto: condensación de múltiples intereses

No hubo un único punto de partida que fomentara el emprendimiento, sino que la Exposición-Feria condensa en su proyecto diversos intereses. No sólo las lidias de toros tenían perspectivas comerciales; la radiodifusión era otro de los espacios que abarcaba y la Exposición-Feria contaba con estaciones propias y con ventajas impositivas que fueron oportunamente ajustadas con el órgano municipal.[14] La construcción del *dancing* y la confitería apuntaban a un público específico; más adulto y con mayor capacidad de consumo que la torre-mirador que contemplaba un espectro mayor. Luego los pabellones dedicados a las exposiciones de arte, industria y comercio estaban orientados tanto a la promoción y venta como a atraer los intereses de comerciantes locales. El teatro al aire libre apuntaba, junto con playas de recreo, a un público infantil.

Completaban sus atractivos un stand de tiro y diversas fiestas que se celebraban durante la noche. Finalmente, los nichos comerciales (secundarios en rentabilidad pero no en cantidad) eran cubiertos por el alquiler de locales, las concesiones en el parque de stands provisorios y carpas, juegos al aire libre y espacios publicitarios. El proyecto también contemplaba la construcción de un túnel de acceso directo al mar y de un cine al aire libre, pero no hay registros de que realmente se hayan construido.

El esquema articulaba distintos pabellones de exposición con locales para consumo de diversos servicios y espectáculos, todos realizados con estructura de hormigón armado y, en su mayoría, blancos.[15] El conjunto combinaba volúmenes puros con formas euclidianas y profusión de curvas, evitando simetrías y explotando una estética moderna expresionista. Los pabellones más relevantes estaban *articulados* entre sí por elementos semicubiertos rectos, de hormigón armado, y soportados por columnas circulares, que establecían una especie de jerarquía circulatoria a los múltiples senderos y jardines que resolvían los intersticios.[16] Las edificaciones más sobresalientes del conjunto eran la confitería, la torre-mirador, el *dancing*, el teatro al aire libre y el anfiteatro o plaza de toros. El edificio de la confitería (uno de los pocos que no era blanco) era un paralelepípedo murario con tres niveles interiores, uno de ellos incompleto formando un palco y doble altura sobre el salón principal. La fachada de mayor superficie la componía un frente integral de carpintería modulada en rectángulos que abarcaba los dos niveles superiores. Con un mismo recurso y una

IZQ. TORRE-MIRADOR Y CONFITERÍA A SU LADO.
FUENTE: LA PRENSA 17 DE ENERO DE 1934.

DER. EXPOSICIÓN-FERIA DE MAR DEL PLATA. VISTA DEL AMERICAN DANCING Y EL TEATRO AL AIRE LIBRE CON STAND DE TIRO POR DETRÁS; AL FONDO LA PLAZA DE TOROS DE HORMIGÓN "BRUT". LA FOTOGRAFÍA FUE TOMADA DESDE LA TORRE-MIRADOR.

misma imagen exterior resolvía el aventanamiento tanto del local de simple altura como del salón principal, que miraban a una fuente iluminada en el parque. La torre-mirador era una edificación esbelta de 36 m de altura, adyacente al paralelepípedo de la confitería. La planta, inscripta en un cuadrado, tenía una forma semicircular hacia el paseo costero, sobre la que se desarrollaba una matriz homogénea de vanos cuadrados a lo alto de su fachada que permitían la vista al mar y a la ciudad a medida que se ascendía. Aparentemente, sólo contaba con una escalera en su interior. El *dancing*, de forma semi-cilíndrica, se ubicaba elevado sobre *pilotis* dejando una amplia *planta libre* de acceso. El plano curvo de su fachada contenía una panorámica ventana corrida, mientras que su fachada recta posterior era ciega. El volumen semi-cilíndrico estaba atravesado por otro volumen, levemente más alto, de planta elíptica que tomaba los dos niveles. Presumiblemente, este volumen contuviera tanto los servicios del "American Dancing" como cabinas de iluminación y sonido del teatro al aire libre que se encontraba frente al mismo, a espaldas del *dancing*. Dicho teatro constaba de una gran caja de escena a la que se adosaban dos pequeñas cajas de dependencias en sus laterales. La única alteración significativa de este conjunto recto y murario era la apertura del escenario en forma de parábola muy peraltada. El público se ubicaba simplemente sobre el césped, al aire libre, en sillas dispuestas para la ocasión. El anfiteatro remataba en el ángulo más agudo del terreno. El esquema estructural-compositivo estaba ordenado por veinticuatro módulos triangulares en los que se desarrollaban las gradas rectas. La arena estaba rodeada por una tribuna de catorce gradas con tres escaleras de acceso desde el parque de la feria. Una escalera más, exenta, permitía subir hasta el borde de la tribuna y ubicarse en un palco que se desarrollaba alrededor de un tercio del contorno superior. Todo realizado en hormigón armado sin acabado exterior. Bajo la tribuna, no había dependencias, por lo tanto desde el exterior, sólo se veían el reverso de las gradas y las columnas que las soportaban.

La Exposición-Feria, como emprendimiento, nunca tuvo un desarrollo exitoso. Podemos ubicar los orígenes del fracaso en dos conjuntos de desaciertos: los relacionados con la conformación del *proyecto-emprendimiento*, y los que posteriormente se presentaron en el decurso de su *funcionamiento*. Con respecto al primero, la complejidad del programa parece no haber podido resolver algunos aspectos contradictorios. Los anuncios la presentan como un lugar de diversión para toda la familia, mientras que la publicidad muestra bocetos de imágenes nocturnas en las que no sólo no aparece ningún niño, sino que únicamente aparecen adultos en pareja.[17] Esta indefinición entre parque de diversiones y salón de cocktail no contribuyó a obtener del conjunto las calidades deseadas. A esto se suma la excesiva expectativa de los empresarios que montaron una infraestructura cuya magnitud no se condecía con el consumo.[18] Otro aspecto negativo relacionado con la infraestructura, que no se manifestó hasta su funcionamiento efectivo, fue la cesión del espacio público a un concesionario privado.[19] Dentro del conjunto de elementos desfavorables vinculados a su funcionamiento encontramos, en primer lugar, desajustes e incumplimiento de las cláusulas contractuales, a las que siguieron las protestas de vecinos por ruidos molestos durante noche y día. El bajo rendimiento económico condujo al descuido y falta de mantenimiento de las instalaciones, y a la incorporación de carpas de gran tamaño y juegos para niños, con el consecuente cambio de ambiente e incremento del bullicio, una imagen distante de las

publicidades que auguraban lujosas reuniones y cocktails.[20] Así se pasó de *"Gran Exposición-Feria de Mar del Plata"* a *"un mal llamado Parque de Diversiones"*.[21] La aversión del público también repercutió en sus apreciaciones estéticas y la feria, en la que *"armoniza el buen gusto con la sencillez de las líneas..."* pasó a ser *"...el primer aspecto desagradable con que tropieza el turista"*.[22] Esta tampoco es una apreciación meramente objetiva, la fuerza del pintoresquismo subyace en sus intenciones. En esa misma época la rambla Bristol con sus formas afrancesadas presentaba un agudo grado de deterioro, pero no se oyeron voces que reclamaran su reemplazo sino tan sólo su mantenimiento.[23]

Algunas conjeturas

La mayor parte de los textos de la época, referentes a la Exposición-Feria lo definen como *"de líneas modernas"*.

Esta ponencia sostiene que tal caracterización constituye un menosprecio del objeto cuyos rasgos modernos iban más allá de las líneas. Esta forma de abordar la arquitectura no implica una postura adversa necesariamente; es un condicionamiento propio de la actitud pintoresquista hacia la arquitectura, y a su vez, tal actitud pintoresquista no implica un resultado pintoresco necesariamente. En el modo proyectual pintoresco, lo funcional-programático está subordinado al "carácter", al estilo. Esta independencia del estilo, de aplicación aleatoria según la manera en que el proyectista desea caracterizar la obra, genera una sobredimensión del lenguaje que polariza la atención del receptor. Al agotarse la percepción en la envolvente del edificio, es poco común que se busque trascenderla para hallar otros valores (espaciales, funcionales, compositivos, productivos, estructurales, etc.). Por esta razón, en las universidades, maestros como René Karman no superaban la búsqueda del carácter y asignaban el "moderno" a temas más frívolos o de mayor dinámica social como: *casino* o *club náutico*. La relación entre el lenguaje y, por ejemplo, la planta de estos ejercicios daba cuenta del grado de independencia del primero y de la obsolescencia del esquema compositivo derivado de *l'École de Beaux-Arts*. El modo proyectual pintoresco-beauxartiano estaba validado académica y disciplinarmente, trascenderlo implicaba nadar contra la corriente de la tradición.

Uno de los desafíos más grandes que debió afrontar la Exposición-Feria fue el de orquestar distintos programas con características disímiles. Para dar homogeneidad el arquitecto optó por la expresión de la tecnología en su sentido más industrial y por un lenguaje moderno abstracto que evitaba los consabidos referentes náuticos. Así se conjugaban modernidad y tradición en un programa cargado de historia: la plaza de toros. Por lo tanto, lejos de cualquier referencia historicista, el anfiteatro es la estructura y su acabado es simplemente "brutalista", que en sí es toda una novedad ya que el brutalismo es una tendencia difundida en la Argentina en las décadas del '50 y '60.[24] Por otra parte, el pintoresquismo era el sello de la oligarquía veraneante y su refinada ornamentación, el reflejo de su plusvalía económica. Aquí, la actitud hacia el pintoresquismo de la masa popular como expresión de deseo se ve "brutalmente" anulada por una obra que, además de ser

prácticamente ingenieril, no expresa la mínima voluntad de aproximación al pintoresquismo, ni de suavizar su rigor geométrico con ornamentación.[25]

Más allá de su destino, la Exposición-Feria fue un proyecto adelantado a su tiempo con propuestas que no se repitieron sino años después. Las posibilidades panorámicas del "American Dancing" (1934) pueden parangonarse con las del parador "Ariston" (1947) de los arquitectos Marcel Breuer, Eduardo Catalano y Horacio Caminos; el volumen orgánico suspendido, el acceso vertical central y el amplio perímetro transparente libre son elementos comunes en ambos proyectos.[26] Todos componentes que permiten abordar el paisaje en términos francamente modernos: entre hombre, espacio y naturaleza, nada se interpone. Mayor grado de transparencia tiene aún la confitería con su ventanal de doble altura, que aporta una tecnología, y expresión plástica severa en franca relación con el exterior. La torre-mirador de 36 m de altura, exenta y esbelta, es un desafío tecnológico inédito en la ciudad y su relación con los vientos costeros debe haber exigido un cálculo estructural sin precedentes. La relación de los pabellones entre sí y en el verde también es muy moderna, liberando volúmenes en el espacio y formas puras que prescinden de la simetría para articularse. La incorporación de la luz eléctrica en la iluminación artística de los edificios provocaba un efecto contrastante con el entorno y denunciaba el salto de una época a otra, de una estética a otra, de una tecnología a otra. Estas propuestas pueden haber estado adelantadas a su tiempo; pero preguntarse acerca de la extrapolación de las experiencias y las tipologías no debe hacerse en términos meramente objetivos, ni disciplinares, ni como un ejemplo al que nadie prestó atención. Independientemente de sus adelantos o virtudes arquitectónicas, tecnológicas o estéticas, la Exposición-Feria era una concesión transitoria y por tanto un programa secundario. Era una propuesta marginal y como tal, arquitectura, tecnología y estética eran los referentes de esa marginalidad. La misma suerte corrió el Stand de Turismo cuya sencillez y coherencia entre tecnología, espacialidad y lenguaje, parecen haber sido valores que le dieron cierta trascendencia, pues el stand que la Dirección Municipal de Turismo realizó para la exposición del año 1938 no tiene mucho que agregar al de su predecesor.[27] El rol que estas dos obras desempeñaron como soportes de espectáculo y propaganda, promovió el manejo de formas pregnantes como parte de su seducción.[28] A su vez, la combinación de geometrías puras y la obra como desafío tecnológico muestran una voluntad hacia lo *nuevo* acorde con las llamadas "vanguardias heroicas".[29] La participación activa de Machiavello, como estudiante de arquitectura, en la revista *"Insurrexit"* parece corroborar esta hipótesis en tanto que demuestra que estos discursos no le eran ajenos.[30]

Los problemas propios del funcionamiento, las molestias en el barrio, el desdén por la historia, la actitud no-pintoresquista y, sobretodo, la ocupación de un espacio público para fines privados, le valieron a la Exposición-Feria el descontento general de un barrio que ya contaba con antecedentes en el reclamo de su espacio público. Mientras se cuestionan las formas y se procede a la demolición de la plaza de toros, se elogian las formas de las nuevas obras de Playa Grande. La adopción de la Arquitectura Moderna al servicio público en Playa Grande es un avance; la ocupación del espacio público en La Perla es una osadía que se subsana con una determinación bastante retrógrada: una plaza al estilo siglo XIX.

1 Tal vez, sería más gráfico hablar de Mar del Plata como un casino en el que cada cual hace su apuesta a su parecer, a pesar de las probabilidades del fracaso.

2 Victoria Ocampo disfrutaba contando que su casa en el balneario era conocida como "*la casa más fea de Mar del Plata*". Su casa de Buenos Aires fue construida gracias a un permiso pero sin el consenso de la oficina de estética urbana (y a regañadientes por Bustillo, que es también parte del contexto).

3 Sobre esta misma inquietud, ver: Jorge Francisco Liernur, "El discreto encanto de nuestra arquitectura 1930/1960" en revista **Summa Nº 223**, Buenos Aires, 1986, p. 72.

4 "La casa 'moderna' de Victoria Ocampo", en revista **Casas Nº 25**, Buenos Aires, CP67, 1991.

5 Un testimonio de la familia del constructor, Pedro Botazzini, refiere que terminada y habitada la vivienda, la propietaria recibió al constructor acostada en su cama, e invitándolo a sentarse a su lado en el lecho, le reprochó furiosa: "*Mire, mire, no alcanzo a ver el mar por esa ventana...*", en "La casa 'moderna' de Victoria Ocampo", op. cit, p. 16.

6 En la fotografía del suplemento de **La Prensa** del 5 de marzo de 1933, podemos ver al Dr. Luis Costa Buero descendiendo la escalera de la "cubierta" vestido de marinero. ¿Tal sería la fuerza de la representación o la casa daba al Dr. la posibilidad de sublimar sus deseos náuticos durante las vacaciones?

7 Respecto de los estándares, Le Corbusier dice: *"La arquitectura actúa según el estándar. Los estándares son objetos de lógica, de análisis, de estudio escrupuloso. Los estándares se establecen sobre problemas bien planteados. La arquitectura es imagen plástica, es especulación intelectual, es matemática superior. La arquitectura es un arte muy proporcionado…"*, en Renato de Fusco; **Historia de la arquitectura contemporánea**. Celeste Ediciones, Madrid, 1992, p. 295.

8 Werner Hegemann; **Mar del Plata. El balneario y el urbanismo moderno.** Conferencia pronunciada el 11 de noviembre de 1931 en el Teatro Odeón de Mar del Plata, publicada por la Comisión Pro-Mar del Plata, Buenos Aires, 1931, p. 18.

9 La Asociación de Propaganda y Fomento de Mar del Plata, perseguía los mismos fines fomentistas que la Comisión Pro-Mar del Plata, pero a diferencia de esta sus miembros no eran oligarcas sino comerciantes prósperos, empresarios, políticos y vecinos influyentes. De allí también la dirección de sus intereses más democráticos que aristocráticos.

10 Para más detalles sobre las propuestas de della Paolera, ver: Perla Bruno; "Mar del Plata en los años '30. El plan ¿ausente?", en Carlos Mazza (ed.) **La ciudad de papel. Análisis históricos de Normativas y Planes Urbanos para la ciudad de Mar del Plata, 1885-1975.** SEU/UNMdP, Mar del Plata, 1997.

11 El solicitante es el Sr. J. M. Marana y Etchepareborba para la temporada '33-'34 (**Boletín Municipal, 3º cuatrimestre de 1932**, p. 10). Para la temporada '34-'35 la explotación de las instalaciones pasa a manos del Sr. Jaime Yankelevich bajo la denominación de "Parque Atlántico" (**Boletín Municipal, 2º y 3º trimestre de 1934**, pp. 143-144).

12 Sobre los cambios materiales y sociales de La Perla y, particularmente, de la plaza España, ver: Graciela Zuppa; "Estrategias populares para el 'reducto aristocrático'", en Fernando Cacopardo (ed.); **¿Qué hacer con la extensión? Cap. III**, Alianza Editorial, Madrid-Buenos Aires, 2001.

13 Graciela Zuppa; "Las lógicas en el consumo del espacio público de la plaza (Mar del Plata a principios del siglo XX)", en Elisa Pastoriza (ed.); **Las puertas al mar. Consumo, ocio y política en Mar del Plata, Montevideo y Viña del Mar**, Editorial Biblos-UNMdP, 2002, p. 86.

14 Se instalaron las emisoras LS2 y LR2, Radio Prieto, ambas de propiedad del Sr. Jaime Yankelevich. Sobre este asunto, ver pliego de bases y condiciones en Boletín Municipal, 2º y 3º trimestre de 1934, pp. 143-144.

15 No se conservan planos en la Municipalidad del Partido de General Pueyrredón que ofrezcan datos como: medidas, escalas, uso interno de los locales, etc. Los análisis están basados en memorias descriptivas, artículos periodísticos, perspectivas del anteproyecto, fotografías y las aerofotogrametrías de los años 1935 y 1944.

16 Estos intersticios no son del todo comprensibles. Hay sectores del terreno que parecen desregulados y abandonados; como si el terreno hubiese sido excesivo para la disposición del programa.

17 Ver publicidad en: Asociación de Propaganda y Fomento de Mar del Plata; **Anuario 1933-34.**

18 *"Habiéndose inaugurado la feria el 18 de enero de 1934, los concesionarios enviaron una nota a la municipalidad el 27 de febrero en la que se quejan porque hubo que cerrarla por falta de movimiento"*, en: Roberto Cova; **Apuntes para una historia de la arquitectura marplatense**, FAUD-UNMdP, 1994, p. 82.

19 Si bien la plaza era prácticamente un baldío al momento de instalarse la Exposición-Feria, la ocupación de todo el terreno —con la clausura del último tramo de la calle Chacabuco para la construcción del anfiteatro— fue uno de los principales argumentos utilizados por los vecinos que reclamaban su vista al mar. La plaza de toros era uno de los puntos más vulnerables del conjunto ya que, además de su presencia física, recibía constantemente las acusaciones de la asociación Sarmiento de protección a los animales contra los espectáculos taurinos. Es curioso que en estos espectáculos se hacía la pantomima del toreo pero jamás se mató un ejemplar. No obstante, la asociación Sarmiento no presentaba quejas contra el Pigeon Club, el aristocrático reducto donde se practicaba el tiro al pichón, en Playa de los Ingleses. Este es otro rasgo que se desprende de la condición marginal de La Perla: el estrato social medio que conforma la Exposición-Feria estaba más desamparado ante las diatribas de la asociación Sarmiento; el estrato social alto del Pigeon Club gozaba de total impunidad. Las protestas se hicieron oír lo suficiente como para que en el año 1938 se procediera a la demolición de la plaza de toros, y la reapertura de la calle Chacabuco con el diseño de su plazoleta aledaña. El resto de las instalaciones de la Exposición-Feria siguió funcionando sin mayores alteraciones edilicias hasta el año 1945, en el que se procedió a su demolición total y a la "refundación" de la plaza España con un diseño pintoresco integral que completaba el iniciado por la plazoleta del año '38.

20 A medida que la feria se empobrecía, el ambiente se tornaba más marginal, con mujeres ligeramente vestidas y con denuncias por apuestas ilegales (**La Prensa**, 16 de enero de 1935).

21 Asociación de Propaganda y Fomento de Mar del Plata; **Anuario 1933-34**; .**La Prensa**, 18 de enero de 1938.

22 **La Prensa**, 17 de enero de 1934 y 15 de marzo de 1937.

23 El reemplazo de la rambla Bristol por el complejo Casino-Hotel Provincial en el año 1938, a los efectos de esta exposición, es circunstancial. Su demolición no fue el resultado de la protesta de vecinos sino la decisión del poder central.

24 Jorge Francisco Liernur / Fernando Aliata; **Diccionario de Arquitectura en la Argentina**, Clarín, Buenos Aires, 2004.

25 Sobre el pintoresquismo como deseo popular, ver: Javier Sáez; "La máquina promiscua. El estilo Mar del Plata y la conformación del espacio doméstico. 1935-1950", en Fernando Cacopardo (ed.); **Mar del Plata. Ciudad e historia**, Alianza Editorial, Buenos Aires-Madrid, 1997.

26 Entiéndase que no pretendo decir que Breuer-Catalano-Caminos se inspiraron en el American Dancing, sino que es evidente que el arquitecto Machiavello tenía un manejo de la Arquitectura Moderna superador de los esquemas modernos beauxartianos. Por esta razón, los autores del parador Aristón, tampoco dudaron en proponer una tipología que ofreciera las mismas bondades.

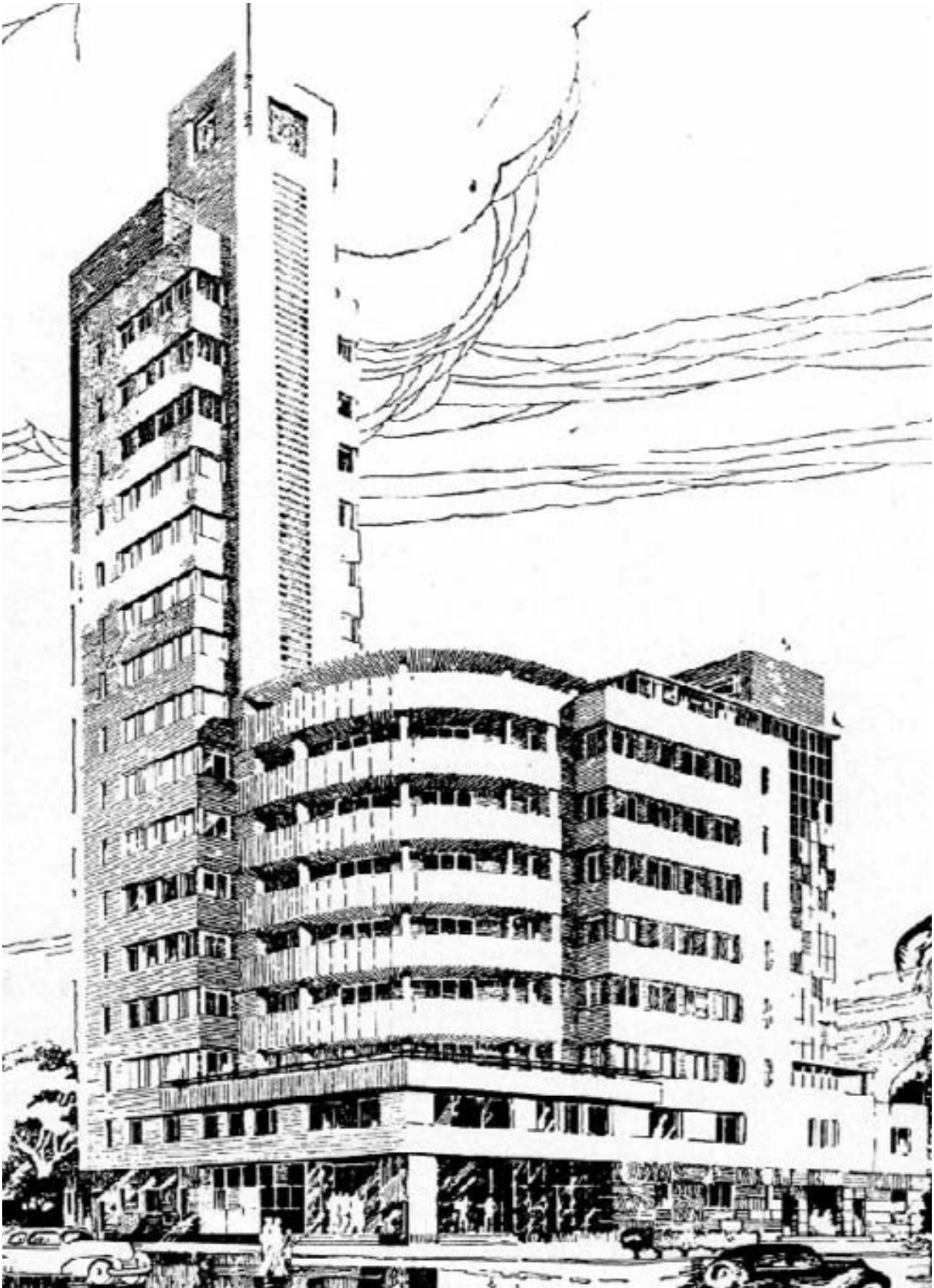
27 La apreciación está hecha en función de la decoración, el mobiliario y el armado general, extraído de fotografías y perspectivas, ya que, en ambos casos, no se conservan planos.

28 *"Para Adorno (...) es preciso seducir siempre al comprador con el estímulo de la novedad del producto"*. Peter Bürger; **Teoría de la vanguardia**. Península Ediciones, Barcelona, 1987, p. 121.

29 *"La autoridad de lo nuevo es la de lo históricamente necesario (...) La experiencia de lo nuevo dice mucho, aún cuando su concepto, por muy cualitativo que sea, está siempre trabajado en el terreno abstracto. Es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que no puede seguir siendo, mucho más que palabra positiva".* Theodor Adorno; **Teoría estética**. Ediciones Orbis, Madrid, 1983, p. 36.

30 **Insurrexit**: revista de ideología marxista editada por los estudiantes de distintas facultades de la Universidad de Buenos Aires entre los años 1920-1921 y 1933-1935. Por sus páginas pasaron varios estudiantes militantes activos, así como figuras c consagradas como: Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni y Horacio Quiroga.

los desafíos de la representación



Pequeños gigantes
Los rascacielos de Ermete De Lorenzi

María Pía Albertalli (FDDL - UNR)

Los rascacielos alimentaron el imaginario de los arquitectos argentinos a principios del siglo XX.

En las primeras décadas, los edificios en altura se plantearon a partir de la idea de bloque compacto, con patios y una volumetría predominantemente horizontal. Las únicas concesiones a la verticalidad se hacían presentes en las cúpulas o torres con agujas que celebraban las esquinas y, por supuesto, las iglesias. Sólo algunos pioneros comenzaron a romper esta monotonía, aunque sólo en la ciudad de Buenos Aires.[1] En 1921, el Palacio Barolo de Mario Palanti alcanzó con su torre los cien metros de altura. Su ejemplo se difundió en una serie de edificios que repitieron el planteo de torre emergente y planta en hache de clara influencia norteamericana, de los cuales el edificio Mihanovich fue su ejemplo más acabado. Paradójicamente, la gran crisis de 1929 -que puso en suspenso la construcción de los grandes rascacielos norteamericanos- coincidió con el impulso para la construcción de los pocos casos en versión local. Para ese entonces Rosario ya tenía su propio ejemplar de rascacielos –por muchos años el único- el edificio de oficinas para Minetti y Cía. de Durand, Gerbino y Schwarz (1928), que reinterpretaba el esquema en hache con un escaso despegue de la torre y cuya verticalidad descansa en el tratamiento vertical de la decoración en su envolvente.

La construcción de estos edificios es sólo la punta de iceberg de una discusión en la que el rascacielos aparece vinculado a la definición de una nueva forma para la ciudad y fue el motivo principal de los proyectos para la remodelación de la Plaza de Mayo de la Comisión de Estética Edilicia (1925), en el presentado por el concejal Cabal en Santa Fe (1927), en las propuestas de Bereterbide y la de Vautier para la avenida Norte-Sur (1933), de Guido para el eje monumental en Rosario (1935) y, como ejemplificación de las potencialidades de los rascacielos cartesianos pensados como volúmenes aislados en el verde, en los esquicios para la *cité des affaires* de Le Corbusier (1929).

En este trabajo nos restringiremos a abordar el rascacielos en la obra de Ermete De Lorenzi, una figura menor pero que permite plantear continuidades en un tema que siempre fue considerado como problemática en ciertas coyunturas aisladas entre sí. En los ejemplos seleccionados, si bien en gran parte están firmados por el estudio De Lorenzi, Otaola y Rocca, es indudable el protagonismo del primero –en los croquis, en los modos compositivos- como en otros casos de obras para Rosario. Corresponden a tres series que recorren su vida profesional desde sus inicios en 1928 en consonancia con el auge de los rascacielos en el país, hasta principios de los años ´60 cuando, en sociedad con sus hijos y retirado de su vida profesional, participa en el concurso

Peugeot, la primer oportunidad de pensar un rascacielos a escala de los desarrollos internacionales. La primera etapa, inmediatamente a lo obtención de su diploma y donde intenta aplicar el bagaje de su formación, corresponde a tres edificios proyectados entre 1929 y 1930; la segunda, en el momento de mayor prestigio profesional alrededor de 1938, cuando ensaya desde el género una renovación del tema del edificio de rentas; una breve y última etapa en la que la persistencia de ciertos criterios compositivos dificultan su adaptación a la nueva escala permitida por las posibilidades técnicas y los desafío formales consecuentes.

Rascacielos, pero... ¿cuáles?

Pensar en el rascacielos en Argentina como un problema de género exige algunas precisiones. Antes que considerarlo como respuesta a variables especulativas o simplemente por cierta altura mínima, preferimos definirlo por su voluntad de trascendencia con respecto al tejido urbano, su silueta elaborada, su autonomía respecto a los programas, y su capacidad representativa en cuanto imagen de modernidad. En el campo local, y debiéramos preguntarnos si no fue esa también la lógica en Nueva York, no vino a resolver un simple problema de especulación inmobiliaria; al contrario resulta más sugerente la lectura que de ellos hizo Ángel Guido en *Catedrales y rascacielos* (1936) como obras de arte que venían a representar la pujanza de los nuevos pueblos americanos. Esto explica su escaso número y dispersión en Buenos Aires, o su aparición en Rosario (1928) donde la disponibilidad de lotes céntricos lo hacía "innecesario".

Fueron los rascacielos neoyorquinos los que operaron como referente por su capacidad de encarnar en su silueta el símbolo de las grandes corporaciones, que aquí se tradujo como símbolo de modernización.[2] Como observa Guido *"los rascacielos corrieron la aventura de renunciar a la renta segura y fríamente calculada en homenaje al record, al anuncio, al orgullo de grandeza"*.[3] Esta capacidad representativa -asociada a su forma escultórica a escala urbana- trascendió la referencia norteamericana y sirvió de sustento a la aplicación de otros lenguajes formales como veremos en los ejemplos que aquí analizamos.

Construir rascacielos en nuestras ciudades implicó ciertamente un desafío, resuelto principalmente desde la investigación formal y el tratamiento de la monumentalidad para intentan torcer la escala de los emprendimientos económicos, lo exiguo de los lotes y las restricciones de altura impuestas por las ordenanzas municipales. Enfatizamos esta dimensión formal porque en nuestro país el tema tecnológico, la libertad de la planta dada por la regularidad estructural, los grandes paños vidriados y el uso comercial, no fueron temas centrales

Primeras armas.

En 1929, De Lorenzi proyecta el Rascacielos Recagno y participa en el concurso del Centro Unión Dependientes (CUD), realizando dos desarrollos paralelos sobre el tema cuyas diferencias están marcadas por el destino del edificio y por las particularidades del lote en el que se implantan.

La forma de ambos edificios parte de una composición volumétrica vista a *"vuelo de pájaro"* donde los elementos se diferencian entre sí por pequeños movimientos en planta y variación de alturas. En ambos casos, enfatiza el volumen central -trabajado como torre con remate escalonado- por el receso de los cuerpos que lo circundan. En el Recagno la torre se independiza a un tercio de su altura en una composición de cinco partes (a-b-C-b-a) donde los cuerpos laterales garantizan la autonomía de la silueta y sugieren la continuidad con los edificios linderos a mediana altura, mientras que los intermedios toman el carácter de buñas verticales que despegan la torre del conjunto. En el CUD la solución es más comprometida debido una utilización más intensiva del lote, la torre se separa a partir del piso dieciséis y se eleva sólo cuatro pisos por encima de los laterales con una timidez que recuerda a su vecino edificio Minetti.

Los juegos volumétricos son, en cada caso, potenciados por la composición decorativa de las masas murarias. Este recurso introduce el efecto de planos superpuestos con mínimos espesores entre unos y otros, creando la ilusión de profundidad a partir del juego de luces y sombras visto desde una perspectiva central al modo de Alberti y Palladio. Este tratamiento de los muros es el principal recurso para trabajar el carácter y la dimensión monumental.[4]

En el Recagno, la referencia a los primeros rascacielos neoyorquinos de inspiración gótica es evidente.[5] Lo interesante, sin embargo, es concentrar la mirada en el empleo que hace de un sistema referencial antes que en la referencia misma. Utiliza una serie de costillas -agrupadas por pares- que recorren la torre imprimiéndole un fuerte sentido vertical y planteando una "negociación" entre la imagen del muro como esqueleto y vidrio -tema de los rascacielos referidos- y el programa del edificio principalmente destinado a viviendas que limita las superficies vidriadas, reemplazando vacío y vidrio por sombra sobre el muro. En la parte superior de la torre se incorporan los motivos ornamentales multiplicando el efecto de luces y sombras a modo de remate. Estos no son citas estilísticas, aunque en conjunto conforman un perfil almenado que dialoga con las ventanas apuntadas de dos niveles con balcones de planta triangular.

En el CUD, la masa muraria de la torre se trabaja como una sucesión de planos en los que se recortan primero un gran vano en sentido vertical de trece pisos, y otro de dos niveles y proporción apaisada

IZQ. FACHADA DEL RASCACIELOS RECAGNO, 1929.

DER. CENTRO UNIÓN DEPENDIENTES. PERSPECTIVA PRESENTADA EN EL CONCURSO, 1929.

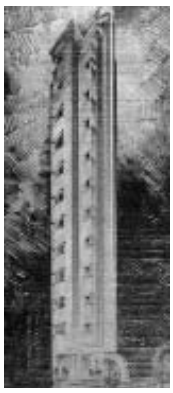
que actúa como remate. Un segundo plano -trabajado como un orden monumental- antepone al ritmo de llenos y vacíos un juego de pilastras lisas que parecen continuar por debajo del primer plano. Por detrás los vanos quedan definidos nuevamente por el juego entre ambos planos: uno aporta las líneas verticales y el otro contiene las bandas que separan el dintel de un piso con el antepecho del piso siguiente.

Lo que para el Recagno se hace en clave "gótica", aquí aparece en clave "clásica," atento al carácter que debe manifestar su destino institucional como centro de salud. El basamento de proporciones cuadradas y doble altura, en correspondencia con el arranque de la torre, refuerza la centralidad y el equilibrio de la composición. En el Recagno, en cambio, se permite una proporción deliberadamente apaisada y una sucesión de ingresos que anula las jerarquías y refuerza el contraste entre la horizontalidad de la calle y el tránsito, y la verticalidad del conjunto.

En ambos edificios los temas decorativos planteados en la torre aparecen como variación en los cuerpos de cierre laterales. Esta idea de tema con variaciones anticipa su obsesión de encontrar un orden en la estructura y armonías musicales que pueda ser trasladado a la Arquitectura.[6]

Muy cercano en el tiempo, el proyecto del Rascacielos Triangular (1930c.) aparece como un punto de inflexión entre sus primeros ensayos y los edificios de su producción madura. El progresivo abandono de los recursos decorativos, el énfasis en la complejidad volumétrica y la introducción de las tensiones horizontales marcadas por las ventanas, son temas que seguirá trabajando. También desaparece el zócalo y con él la referencia a los ejemplos neoyorquinos. Los volúmenes que componen la silueta del edificio quedan en voladizo sobre una planta baja recedida.

De Lorenzi explota los pequeños quiebres en el muro para dar sensación de profundidad por el juego de luces y sombras. En este caso, las aristas son las encargadas de producir el efecto de verticalidad –a diferencia de los casos anteriores donde utiliza motivos aplicados- obligándolo a incrementar los juegos volumétricos. Los resultados son sorprendentes: logra dar autonomía a la silueta aunque sólo pueda actuar en una de las caras del reducido terreno triangular.



CROQUIS DEL PROYECTO DE
RASCACIELOS TRIANGULAR, 1930.

La austeridad decorativa otorga gran importancia a los aventanamientos que, por primera vez, toman la proporción horizontal y giran sobre las aristas. En las ventanas de los palieres estos efectos se consiguen trabajando el muro como superposición de planos de mínimo espesor, al modo del CUD.

El cuerpo de la esquina evita de referencia de escala humana, imprimiendo carácter monumental al edificio. Toma forma cilíndrica y -como los pílono de Antoni Sant´Elia en sus bocetos para una Ciudad Nueva (1914)- contiene un ascensor panorámico y está seccionada en toda su extensión por una raja de vidrio que se transforma en linterna. Mayor dramatismo adquiere por el agregado en su arranque de un motivo decorativo con forma de cresta que crece hasta convertirse en un kiosco.

El croquis es el recurso fundamental para el control formal.[7] En los tres casos, el juego de luces y sombras se acrecienta en la medida que el edificio cobra altura y, en la misma medida, adquiere importancia la escala de los motivos decorativos en unos y las cornisas en otros.

Entre julio y septiembre de 1928 De Lorenzi había publicado *Generalidades arquitectónicas,*[8] un texto a primera vista confuso, hasta contradictorio, pero que cuando es leído en relación a sus primeros proyectos puede ser redimensionado casi como un declaración programática de sus estrategias de diseño. Los temas que quedan enunciados, y a los que hemos recurrido en los análisis precedentes, son múltiples. La Arquitectura como *"estudio de las masas y proporciones"*. La *"relación directa entre Decoración y Arquitectura para formar un conjunto único"* de acuerdo con los principios de la *"Composición Decorativa Moderna"*. La correspondencia entre el programa de un edificio y el "carácter". Las analogías entre la composición decorativa y musical: los temas con sus variaciones, el contrapunto entre llenos y vacíos, muro liso y ornamento definiendo los "compases". La *"inspiración* (en los temas del pasado) *llevada a adaptarse a las formas y técnicas modernas, como se ha hecho en muchos rascacielos"*. Finalmente la enumeración de recursos para aumentar la monumentalidad de las fachadas, las relaciones entre planta y juego de volúmenes, entre ornamento, escala y perspectiva, etc.

Mientras tanto….

En 1932 el tema del rascacielos en Argentina llegaba a su punto culminante con el Comega, el Safico y un año más tarde el Kavanagh. En los tres, la referencia a la producción neoyorquina es clara: la planta en forma de H con la torre emergente en los dos primeros; el tratamiento estriado en vertical de los muros del Comega, descartado en su construcción y retomado en el Kavanagh; el remate en forma de zigurat y las ventanas en ángulo del Safico; la volumetría escalonada según el máximo aprovechamiento de las alturas permitidas por las ordenanzas que recuerda los dibujos de Hugh Ferris...

También la idea de integrar los rascacielos a sistemas de ordenación urbana persistía y son de esta época el proyecto de cien metros de altura de Vautier para la Avenida Norte Sur y el de Bereterbide para un centro cívico en la intersección de Av. Corrientes y Avenida Norte-Sur. Un año antes W. Acosta había

planteado su City Block siguiendo la idea de la ciudad vertical de L. Hilberseimer y con algunas alusiones a los proyectos corbusieranos. En 1935, el Ministerio de Obras Públicas se erige como símbolo de la pretendida modernidad del estado. En el mismo año el Plan Guido para Rosario introduce cuatro rascacielos en la intersección de las dos arterias principales, uno de los cuales se construyó finalmente en 1942 para Unione e Benevolenza.[9] También estuvieron presentes en el Plan Director de Buenos Aires de Le Corbusier, Ferrari Hardoy y Kurchan de 1937.

Sin embargo a comienzo de la década del ´40, el tema de los rascacielos parece extinguirse, no sólo en sus concreciones físicas -cada vez más aisladas- sino en el discurso de los arquitectos modernistas. Paradójicamente será el momento en que De Lorenzi comience a concretar sus proyectos sobre el tema.

Nuevos guantes para la misma mano

Había transcurrido casi una década desde los croquis de sus primeros rascacielos. Los modelos formales son diferentes, pero es posible distinguir no pocas persistencias de ese período exploratorio en su obra madura. Dos edificios y dos proyectos componen esta serie: el edificio de renta Gilardoni (1938) y La Comercial de Rosario (1939), y los anteproyectos para los concursos de Industria y Comercio (1938) y el Monumento Nacional a la Bandera (1940).

Como se anunciaba en el Rascacielos Triangular, el marco de referencias había cambiado, y no sólo para De Lorenzi. El rascacielos norteamericano había cedido su sitio a las referencias europeas: Le Corbusier, pero sobre todo el racionalismo italiano difundido en la Muestra de 1933. Su trascripción a la idea de rascacielos fue una marca distintiva en la obra de De Lorenzi, posible en gran medida por la persistencia de principios básicos de composición que le sirven de marco para abordar estos cambios.

Los edificios Gilardoni y La Comercial de Rosario constituyen dos soluciones de esquina volumétricamente complejas y con una fuerte voluntad de diferenciación de los edificios linderos. La composición, controlada por la perspectiva a vuelo de pájaro, se da siempre a partir de pequeños movimientos en la planta.

IZQ. EDIFICIO GILARDONI. DIBUJO DEL FOLLETO DE VENTA, 1938.

DER. PERSPECTIVA DEL EDIFICIO DE LA COMERCIAL DE ROSARIO, 1939.

La composición decorativa ha desaparecido, cediendo su lugar al contraste cromático de los materiales o a la transparencia, para aumentar los efectos de profundidad –contrastados con las masas blancas- en los basamentos o en los cuerpos más bajos que se apoyan en las medianeras. Lo que se conserva es la voluntad de reforzar la autonomía a la silueta. Otra herencia de la composición decorativa es el modo de trabajar con las bandas opacas de los balcones como ritmo de llenos y vacíos, luces y sombras. La verticalidad aparece como superposición de motivos horizontales.

El edificio Gilardoni opta por un bloque apoyado solamente en una de sus medianeras y dejando un jardín sobre el lado norte conectado con la calle. Su fachada sobre Oroño sugiere una composición simétrica definida por el giro de los balcones, sin embargo cada cara está resuelta como variaciones de un mismo tema.

En La Comercial de Rosario el esquema se insinúa simétrico en la planta: un bloque sobre cada calle y una gran curva uniendo ambos, todo apoyado sobre un zócalo de dos niveles de planta cuadrada.

Sin embargo esta claridad se tensa con el crecimiento del bloque ubicado sobre calle Córdoba hasta los dieciséis pisos de altura que por años funcionó como torre/rascacielos en ese sector de la ciudad. Se plantea un juego dialéctico entre la verticalidad de la torre y la horizontalidad de los bloques, atándolos con las mismas ventanas alargadas que doblan sobre las aristas y se asocian a las bandas horizontales de los balcones que definen la esquina (en los primeros esquicios unidos entre sí). Superado este "conflicto" inicial, la torre se define por la intersección del bloque mencionado con una serie de volúmenes controlados desde la perspectiva aérea. Uno, revestido en ladrillos refractarios como los usados en el Gilardoni, cierra la composición, separándola de la medianera y asegurando la autonomía de la torre en el perfil urbano. Otro, sobre una cara lateral de la torre hacia calle Córdoba, retoma el tema del pílono con un ritmo ascendente enfatizado por unos parasoles transfigurados en motivos geométricos horizontales que culmina con la identificación de la Empresa.

Con el proyecto para el Edificio Industria y Comercio se inaugura la idea de torre en forma de cruz con planta baja libre sobre *pilotis*, que retomaría en proyectos posteriores. Liberar la planta baja no parece aquí una declaración de principios, sino un recurso para conseguir espacio en un terreno sumamente apretado.

El sentido de la composición volumétrica se recompone viendo la perspectiva frontal desde la calle: un gran pórtico de proporciones cuadradas con un orden gigante para el ingreso, dos cuerpos laterales que resuelven la continuidad con la ciudad, y la torre centrada en la composición y separada de las medianeras reelaborando la organización del CUD. Lo más sorprendente es la decisión de unificar en un plano cóncavo las caras de la cruz de modo tal que se perciben como una sola. Esta posición diagonal de las caras reduce visualmente el ancho de los volúmenes y contribuye a exagerar las proporciones verticales de la torre en continuidad con experimentaciones anteriores. Los volúmenes que se apoyan en las medianeras reelaboran la opción formal de los balcones del Gilardoni.

La consolidación de la capacidad representativa del rascacielos como imagen de modernidad queda ampliamente demostrada en el concurso para el Monumento a la Bandera (1940). La idea de que debía ser la celebración de la vertical sobre la horizontal, no estaba en duda para los participantes del concurso y tampoco era nueva, sin embargo no deja de llamar la atención que tanto el proyecto ganador de Guido y Bustillo como el de De Lorenzi trabajaran sobre la idea de rascacielos.

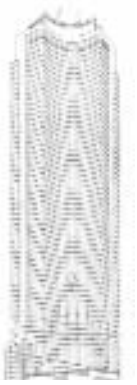
El proyecto de De Lorenzi tiene claras referencias futuristas, rematando en una especie de faro proyectando luces celestes y blancas para formar una bandera. Está resulto por el encastre de dos volúmenes rodeados por una sala períptera con un pórtico de doce columnas.[10] Una serie de plataformas ordenan la composición a nivel del suelo, subrayando el desnivel entre la parte alta y baja del terreno. Como en ensayos anteriores, la torre se independiza del conjunto, expresándose hacia el frente ribereño en toda su magnitud.[11] Sorprende su parecido al coronamiento del silo Davis, tantas veces atribuido erróneamente a la mano de De Lorenzi.

El ocaso de un saber

En el final de su carrera, De Lorenzi integra un estudio con sus hijos Victorio y Aldo. De este período son los dos proyectos elegidos: el edificio para la Fraternidad Argentina SCL de 1955 y el Rascacielos Peugeot, presentado en el concurso de 1962.

El primero muestra una renovación en lo formal que es claramente producto de la mezcla generacional. La transparencia cobra protagonismo destacando la sucesión de los planos de losa, que se continúan al exterior como balcones y cuyo protagonismo es reforzado por la ausencia total de columnas a la vista.

El terreno -una esquina en ángulo muy agudo- hubiera cumplido los sueños del rascacielos triangular tantos años antes. Una vez más el edificio se plantea como un juego volumétrico, simétrico en planta pero que –en parte por su implantación que privilegia las vistas en escorzo- provoca la ilusión de una composición centrífuga estructurada por un núcleo central de mayor altura y -en el croquis- opaco. Este juego



IZQ. CONCURSO MONUMENTO NACIONAL A LA BANDERA. VISTA GENERAL, 1940.

DER. PROYECTO PARA EL CONCURSO INTERNACIONAL RASCACIELOS PEUGEOT, 1962.

entre simetrías frontales y complejas siluetas en escorzo ya estaba presente en la serie anterior, como también la generación del volumen más alto a partir de pequeños quiebres en la planta. Otro tema a rescatar es la introducción de la placa curva que volverá a trabajar en el concurso Peugeot.

Adelantándonos al final diremos que si este estudio sirve para comprender la pervivencia de ciertos mecanismos compositivos para enfrentar distintos paradigmas formales, el Rascacielos Peugeot será la prueba de estos principios modelados en la Escuela de Arquitectura de los años '20 -claramente deudores de las destrezas que aportaba la composición Beaux Arts, y que sin embargo le habían servido a De Lorenzi para enfrentar con habilidad y calidad las transformaciones lingüísticas generalmente englobadas como Arquitectura Moderna- para los años sesenta están en crisis.

En estos años, con la dolorosa constatación de la inviabilidad del proyecto corbusierano de transformación radical del tejido urbano, no parece descabellado volver a pensar en los rascacielos según la nueva generación de gigantes incubada en los EE. UU. de posguerra. La silueta y la tensión vertical de la envolvente de los primeros modelos han cedido el paso al prisma puro. Ya sea con forma de placa sobre un zócalo (Lever Brothers Co (1951), Naciones Unidas (1947/50) o como un único prisma que arranca del nivel de piso como los rascacielos de Mies van der Rohe, entre los cuales el Seagram (1954/8) es sin dudas el más admirado.

La propuesta de De Lorenzi es una placa curva de cincuenta pisos, de la cual se desprende un gran núcleo de ascensores que muestra la persistencia de recursos que tantas veces le habían permitido salir airoso. La placa está compuesta por la agregación de varios volúmenes, articulados entre sí por pequeños quiebres que convierten la forma unitaria en composición. Lo inexplicable es el planteo de un zócalo conformada por dos edificios menores, uno de los cuales parece una torre de departamentos, que si bien resultan de composiciones complejas, se ven empequeñecidas por proximidad a la placa de casi doscientos metros de altura. El dominio de las proporciones que caracterizó a De Lorenzi a lo largo de su trayectoria aparece aquí desbordado. Los muros vidriados impiden el trabajo de luces y sombras, y la escala dificulta la articulación con otros volúmenes por lo exiguo del lote. El resultado es la muestra de sus saberes en crisis.

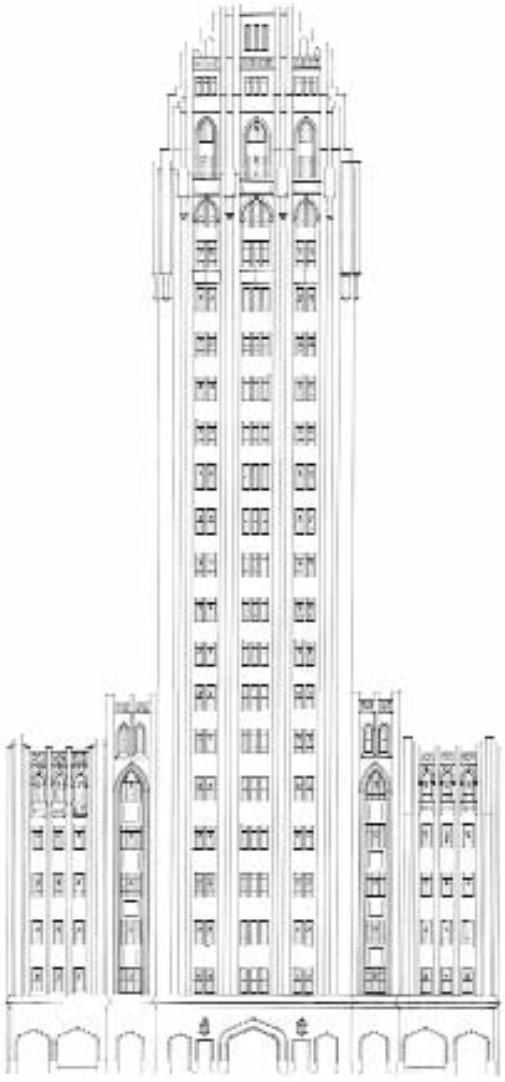
A modo de cierre

Como anticipamos en la introducción, el valor del estudio de la figura menor y su trayectoria radica justamente en la posibilidad de encontrar continuidades donde nunca han sido planteadas. De Lorenzi tiene en el tema del rascacielos un cierto protagonismo en momentos en los que el tema se pierde para las propuestas de avanzada en el campo local, y la fuerte continuidad interna de sus recursos proyectuales nos permiten revisar la idea de ruptura con la que siempre se consideró la práctica de esta primera generación de arquitectos modernos.

Su habilidad radica en el trabajo de las masas -una derivación de la idea de composición Beaux Arts por volúmenes complejos vistos a "vuelo de pájaro"- y en el manejo de la perspectiva frontal que, al modo de Palladio, logra construir la ilusión de un juego volumétrico en aquello que no lo es.

Su logro fue saber traducir el saber de la *grand composition* al lenguaje moderno. Los pilotis, la *fenêtre à longueur*", la ruptura de las arista por aberturas que giran: son simples episodios en ese juego.

Más que dirimir la figura de De Lorenzi en referencia a la polaridad vanguardia/tradición, este trabajo nos permite comprender que (como tantos otros) en el ejercicio de la profesión recurrió a una serie de normas básicas para componer formas arquitectónicas –los principios invariables a los que pretendía capturar en sus clases de Teoría de la Arquitectura- que en su expresión abstracta permanecieron, y le permitieron incorporar temas nuevos sin perder cierto margen de certidumbre.



1 J. F. Liernur, en la voz “Rascacielos” del **Diccionario de Arquitectura en la Argentina, Tomo V**, Clarín, 2004, señala como antecedentes directos del rascacielos en Argentina al Plaza Hotel (1910) de Alfred Zucker donde por primera vez se empleó una estructura metálica, la Oficina de Ajustes del Ferrocarril en Paseo Colón y Alsina (1910) de Conder-Follett-Farmer y Chambers-Newbery Thomas con una altura de 13 pisos y, siguiendo el modelo del Ausonian Hotel (N. York, 1904), la torre de la Galería Güemes en calle Florida de Francisco Gianotti (1915).

2 Si bien este tipo edilicio tuvo su origen en las experiencias constructivas de Chicago con una conformación volumétrica determinada por la máxima renta que dio como resultados formas paralelepípedas, las exploraciones locales estuvieron más en sintonía con la producción en Manhattan por su concentración en la silueta como problema de plástica urbana, y su tratamiento como torre, independizándose hacia arriba para separarse de sus vecinos a los cuales están unidos en las bases, logrando interesantes grados de libertad y arbitrariedad.

3 Ángel Guido, **Catedrales y Rascacielos**. Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, 1936.

4 Sobre la importancia otorgada por De Lorenzi a la composición decorativa ver: A. M. Rigotti, “Nuevo pacto en el dominio de la construcción. Un plan de estudios para Arquitectura de Ermete De Lorenzi (1933)”. **Revista A&P 14**, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. UNR, 2000. pp. 62.

5 La referencia a lo gótico en los rascacielos neoyorquinos se inaugura con el Woolworth Building de Cass Gilbert (1911/13) y tiene su más célebre exponente el edificio para el Chicago Tribune de J. M. Horwells y R. M. Hood (1922).

6 Ver A. M. Rigotti, “La Música: imperio de orden” en **Ermete De Lorenzi. Ideas. Lecturas. Obras. Inventos**, UNR editora, Rosario, 2003.

7 En sus elaboraciones para una reforma del Plan de Estudios de la carrera, insiste en la idea del croquis como “el lenguaje propio del arquitecto”, necesario y suficiente para resolver los elementos fundamentales del proyecto. Ver A. M. Rigotti, “Nuevo pacto…” op. cit. pp. 60. Esta idea cobra vida en el Rascacielos Triangular (1930) que debe su existencia casi exclusivamente a un maravilloso croquis donde quedan planteados los temas formales (un par de plantas confirman la existencia de un terreno real para el ejercicio, de forma triangular y escasas dimensiones, ubicado en Calle Tucumán 915 de Rosario).

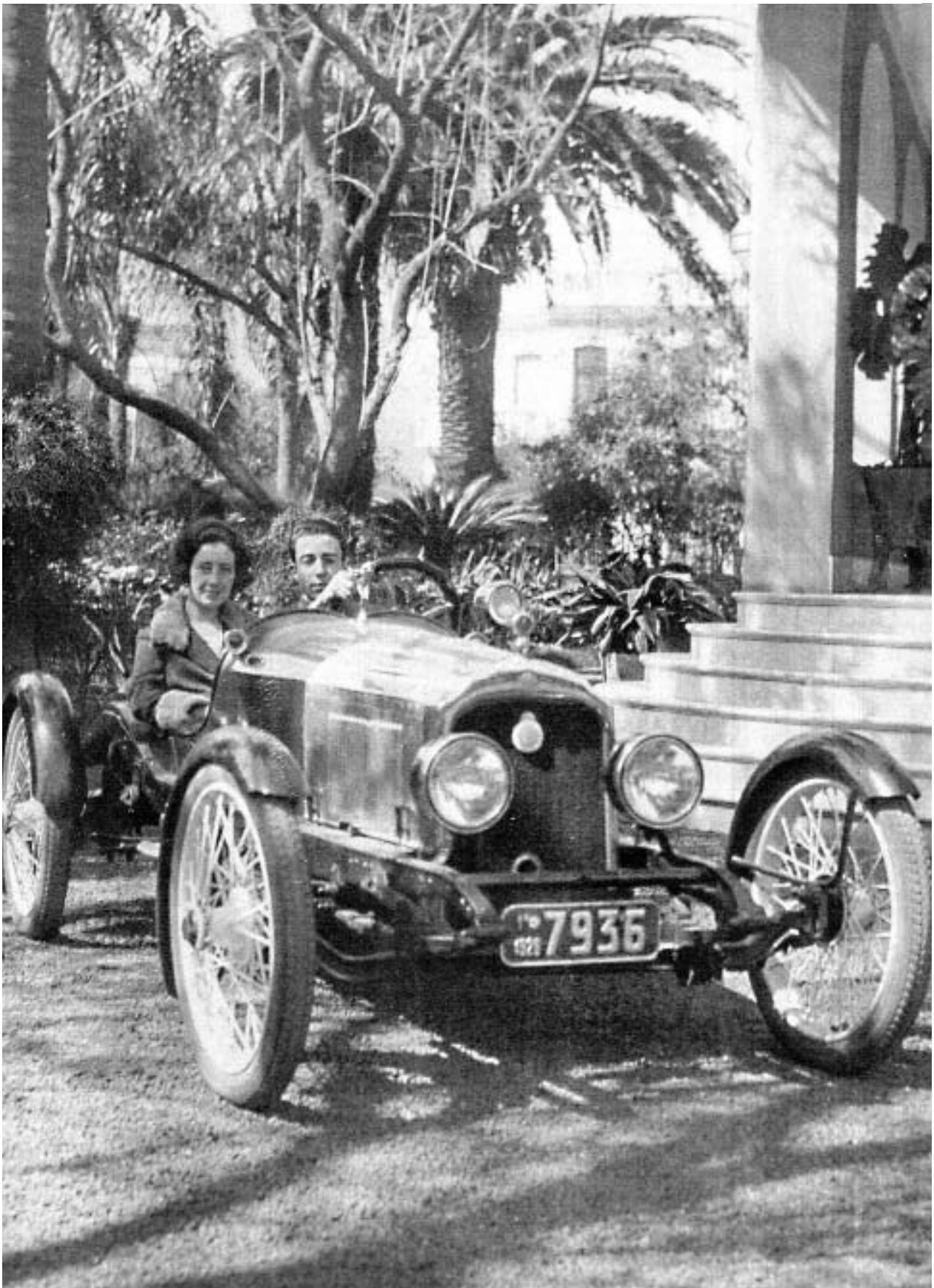
8 Artículo publicado en tres partes en **El Constructor Rosarino**, julio, agosto y septiembre de 1928.

9 El proyecto de Picasso, Fernández Díaz y Funes (1943) siguió los lineamientos y sugerencia formales del Plan.

10 **Monumento Nacional a la Bandera, Lema Ágora Dorea, Rosario**, Ed. del autor, 1940 **FDDL 006.**

11 La idea de torre en el proyecto de Guido es más contundente, planteando la morfología del rascacielos con sus particularidades: el zócalo para vincular el conjunto con la escala urbana, la torre con sus cuatro caras iguales y la forma escalonada para el remate.

los desafíos de la representación



Presentación y representación de la Industria en la obra de Ermete De Lorenzi (1935 - 1950)

Daniela Cattaneo (FDDL)

En 1926 Ermete De Lorenzi compró un automóvil abandonado, reparó el motor y diseñó una nueva carrocería similar a las que se introdujeron en el mercado recién hacia 1930. De esta experiencia nos quedó sólo una foto; a través de ella, como de muchas de sus obras, podemos entrever su accionar siempre oscilante entre lo técnico y lo artístico.

En el Fondo Documental De Lorenzi (FDDL) han quedado registros de proyectos de carácter administrativo, comercial y de servicios, estrechamente relacionados con el desarrollo industrial y económico del país posterior a la crisis del '30.[1] En este período las nuevas empresas tuvieron la necesidad de "presentarse" en los centros urbanos, complementando aquellas otras instalaciones estrictamente utilitarias como talleres, fábricas, etc. Esta "representación", convertida en parte indispensable de la política empresaria, permitió a los arquitectos integrarse a estas cambiantes formas de producción, definiendo un nuevo campo de intervención profesional cuyos ensayos son parte sustancial del debate sobre Arquitectura Moderna en el país.

Como bien observa Graciela Silvestri, en el contexto internacional la edilicia industrial fue muchas veces empleada como "*ejemplo paradigmático de ciertos rasgos que caracterizan a la Arquitectura Moderna: determinación de la actividad sobre la forma, flexibilidad de usos, innovación de tecnologías constructivas, racionalidad*",[2] llegando a constituir los ejemplos más acabados del Estilo Internacional.[3] En Argentina también se apeló a la capacidad simbólica y expresiva de la Arquitectura Moderna que, empleada como instrumento de estos cambios económicos, materializó un discurso del progreso y la modernización.

En este trabajo nos detenemos en cinco obras que presentan y representan procesos tales como la municipalización de los servicios públicos relacionada con el crecimiento explosivo del transporte automotor (Empresa Mixta de Transporte, Rosario, 1935), la expansión de la industria vinculada a la maquinaria agrícola y la elaboración de productos primarios para la exportación (edificio Chaina, Rosario, 1937 y Establecimiento De Lorenzi, Buenos Aires, 1941) y la construcción de la red caminera simultánea al desarrollo de la industria petrolera (estaciones de servicio YPF en Rosario, 1942c. y en Olivos, 1946). Pondremos el acento en las reflexiones y los recursos empleados para subrayar su carácter, en el marco de los debates de estos jóvenes arquitectos en torno a la representación en un lenguaje moderno.

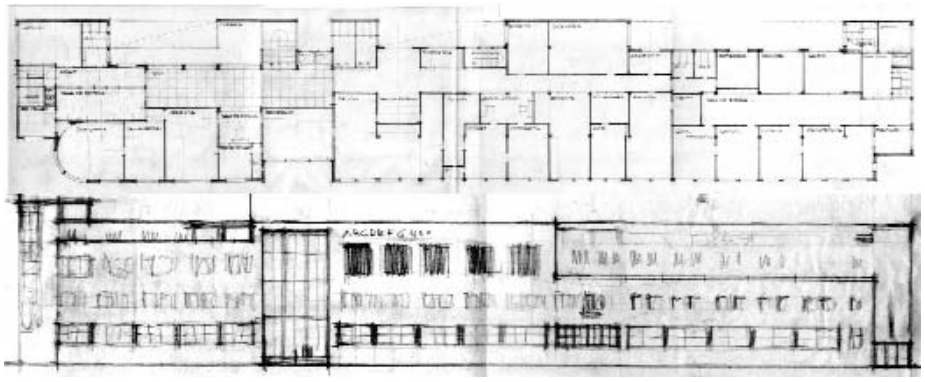
El transporte automotor y un nuevo concepto de municipio

En 1935 De Lorenzi realizó un proyecto para la Empresa Mixta de Transporte de Rosario (EMTR), creada dos años antes a partir de la municipalización de la Compañía Belga de Tranvías y algunas de las primeras líneas de ómnibus. Era la primera ciudad que concretaba este programa que había formado parte del reformismo político de esos años.[4] El rechazo al monopolio de las empresas extranjeras que controlaban indirectamente la construcción de la ciudad, las continuas crisis por las huelgas y los *lock outs* patronales, y la necesidad de reducir el costo del transporte para viabilizar la periferia, encontraron primero en "*los ómnibus que hemos traído para combatir los tranvías*" y luego en el control municipal del transporte una alternativa que finalmente logró hacer efectiva la gestión de Esteban Morcillo, primer intendente por el Partido Demócrata Progresista del cual De Lorenzi era simpatizante.[5]

El edificio, emplazado sobre la Av. Pellegrini entre Ovidio Lagos y Ricchieri, debía representar este nuevo perfil activo del municipio. Iba a tener un carácter netamente administrativo, funcionando como fachada por delante de los talleres que finalmente ocuparon toda la manzana.[6] Probablemente haya sido una contribución espontánea del arquitecto debido a sus simpatías políticas, hipótesis que se corrobora en el hecho de que los hangares finalmente construidos sean un proyecto del ingeniero Juan Spirandelli, su "hermano de leche" y colaborador en las primeras obras.

Se trata de un prisma compacto de cuatro plantas, formas simples y líneas puras, en cuya envolvente la que la diferencia en los aventanamientos sirve para diferenciar las distintas plantas y sectores en correspondencia con el tipo de actividades que se desarrollan en su interior. Una gran vidriera que abarca los cuatro pisos y, remarcada por un pórtico, señala a partir de un cambio de escala el ingreso principal, evita cualquier alusión a la simetría, al tiempo que pone en evidencia la estructura de hormigón armado que hace posible esa fractura en el cuerpo edilicio.

Una observación más atenta permite entender este prisma como un encastre de volúmenes que se reconocen por sutiles recortes o hendiduras, además del ordenamiento de las aberturas. El volumen principal posee un basamento marcado por la ventana corrida de planta baja, con un acento en



PÁGINA INICIAL FOTOGRAFÍA DE ERMETE DE LORENZI Y SU ESPOSA EN UN AUTOMÓVIL IDEADO POR EL ARQUITECTO. ROSARIO, 1926.

PLANTA BAJA Y FACHADA SOBRE AVENIDA PELLEGRINI DE LA EMPRESA MIXTA DE TRANSPORTE DE ROSARIO, 1935.

correspondencia con un hall público mediante una suerte de coronamiento con cuatro ventanas de mayor tamaño que corresponden al espacio más destacado del segundo piso destinado a Estadística, emblema de una administración científica de la cuestión pública. Dos cuerpos recedidos en forma de "L" marcan volúmenes encastrados en ambos laterales cuyos recortes permiten el desarrollo de terrazas al frente de las tres viviendas sobre el ala derecha del segundo piso y de la residencia del director en el extremo izquierdo del tercer piso. No se trata aquí de un simple trabajo de superficies como en otras obras de De Lorenzi, sino que se produce un verdadero desplazamiento de los volúmenes en la parte anterior y de recortes en la parte posterior (que actúan de aire y luz), enfatizados por la disolución de la esquina y los juegos de luces y sombras del gran pórtico que se recede respecto de la fachada principal.

En este edificio resulta claro el abandono definitivo de cualquier intento de composición decorativa del muro, restringiendo el tratamiento a una piel tensa y blanca y a la expresividad de los juegos volumétricos. La simplicidad y tensión horizontal en fachada con distintos ritmos en correlato con las distintas funciones "a lo largo" en planta, es contrastada con la gran vidriera vertical.

Tanto los recortes como las curvaturas se corresponden con aspectos funcionales. Sobre la avenida, en el extremo izquierdo, la curva del plano encierra actividades jerarquizadas tales como la contaduría en la planta baja en un amplio local que supera en dimensiones a las superficies de ambos *halls* (nuevamente entendible en relación a la racionalidad administrativa prometida por la municipalización del transporte), el despacho del presidente de la empresa en primer piso, y la sala de sesiones en el segundo. El volumen que se recede respecto a esta curva es recto y sirve para articular la esquina con una altura superior al resto de la composición, un aventanamiento en vertical y un remate con una suerte de terraza-mirador.

El edificio se organiza a través de tres núcleos circulatorios independientes, imperceptibles desde la fachada principal (y por otra parte la única estudiada por De Lorenzi): dos en los extremos de los corredores y una escalera y dos ascensores en correspondencia con el hall de ingreso. Ninguno posee un tratamiento formal o espacial destacado, como tampoco las dos rampas ubicadas simétricamente en la parte posterior del conjunto, que comunican la planta baja con el subsuelo (una planta libre con un salón de actos, archivos y depósitos), y que llegan a espacios centrales tales como contaduría y el hall público.

Si avalamos la hipótesis de que este proyecto ha sido proyectado en conjunto con los talleres que finalmente ocupan toda la manzana, podríamos encontrar en la composición características comunes a la arquitectura industrial de nuestro país donde, al igual que en las ya emblemáticas estaciones de ferrocarril, el cuerpo frontal que funciona de fachada con un tratamiento arquitectónico a escala humana, contrasta con la gran dimensión y el puro utilitarismo de los grandes galpones, en los que sí hay una experimentación desprejuiciada de nuevas tecnologías constructivas.[7] No es sorprendente entonces el frente sobre Av. Pellegrini, en correspondencia con el Parque Independencia y el cementerio municipal, actuando como la cara institucional de una empresa que requiere de grandes superficies. Es en este sentido que esta obra se articula con las que veremos a continuación:

De Lorenzi proyecta edificios comerciales y administrativos que representan la cara institucional de las industrias, dejando para otros la construcción netamente industrial y la escala tecnológica. La solidez, al igual que el ordenamiento arquitectónico de la fachada –aún con un nuevo lenguaje-, remiten más al repertorio de los edificios representativos de la época que a la arquitectura industrial.

Una reflexión sobre la industria metalmecánica

En 1937 el estudio De Lorenzi, Otaola, Rocca (DOR), proyectó y construyó el edificio Chaina, de carácter comercial y administrativo, pero que constituyó la cara del establecimiento metalúrgico Chaina y Cía., ubicado en calle Córdoba 3160, entre Av. Francia y Vera Mújica, y cuyo constructor fue Bartolo Cuffaro.

Rosario había decuplicado su población en cincuenta años alcanzando por esos años los 350.000 habitantes. Este crecimiento, en principio como centro exportador de la región cerealera más importante del país, en los últimos años estaba vinculado a una industria incipiente dentro de la que podemos incluir el establecimiento Chaina, que ocupaba un inmenso lote que se extendía hasta calle Santa Fe y Avenida Francia. En la parte posterior estaban las naves donde se desarrollaban actividades de herrería y fundición.

Hay dos planos municipales: uno que data de 1931 que comprende las naves y unas instalaciones sencillas para la administración; y otro de 1937 firmado por el estudio DOR correspondiente sólo a la parte anterior del lote.[8] Nuevamente se pueden diferenciar aquí dos escalas, la de los locales comerciales y sostén de la representación de la empresa, y la de los talleres propiamente dichos por fuera de la incumbencia del arquitecto.

El sector que ocupa el proyecto es de 22,05 metros de frente por 32,05 metros de profundidad, donde se erigió un prisma de tres plantas que aún hoy sobresale por su simplificación y pureza formal, y un logrado énfasis horizontal totalmente inusual para la ciudad de esos años.

El prisma rompe cualquier referencia escalar y formal con los edificios linderos, diferenciándose radicalmente el tratamiento de la planta baja perceptualmente recedida del cuerpo superior de dos pisos. La primera posee grandes vidrieras, un portón a la derecha y es el primer edificio de la ciudad en

Fachada y triple altura del Establecimiento Metalúrgico Chaina y Cía. Rosario, 1937.

usar acero inoxidable a través de un revestimiento de toda la envolvente. El volumen superior está unificado por un plano que se "desprende" con buña del lateral en material de frente blanco, en el cual De Lorenzi explora las potencialidades del hormigón armado subrayando las proporciones horizontales a través serie de pequeñas losas salientes separadas un metro entre sí y que funcionan como parasoles de lo que se lee como una única *fenêtre à longueur* que ocupa casi todo la "fachada libre". De este modo queda parcialmente enmascarado el abandono de la simetría debido a la necesidad de recostar la planta baja contra una medianera para dejar liberado un paso para camiones a un costado. A modo de remate, grandes letras de 1,25 metros de altura con la inscripción *Chaina y Cía.* identificaban al establecimiento, extendiéndose hasta ocupar el mismo ancho que el aventanamiento corridos del cuerpo superior.

Si bien el tratamiento exterior es notable, siendo el primer proyecto ejecutado (por De Lorenzi y en Rosario) dentro de la estética racionalista, más llamativo aún es su interior con un desarrollo a triple altura, único en la ciudad de entonces, donde la radicalidad de la exploración espacial y la madurez de su resolución resultan extraordinarias aún para el conjunto de obras en nuestro país de esos años. Esta triple altura de base cuadrada de 7,30 metros de lado nace en planta baja, delimitada por dos columnas en su parte anterior y por el núcleo de escalera y ascensor hacia un lado y el mostrador hacia el otro (este no aparece en la planta pero sí en el corte del mismo plano). En función de esta escasez de elementos este sector de la planta baja se ofrece casi liberado, acentuando el efecto de nivel principal, donde se concentran las funciones representativas con una sala de exposición, mientras que los otros dos niveles cobijan locales administrativos.[10] Esta jerarquía se refuerza por la graduación de altura de locales (4,30 m en planta baja y 3,50 m y 3,20 m en las superiores) evidente en razón de la triple altura.

Esta triple altura rige el edificio y genera distintas situaciones espaciales en cada nivel. Los superiores, de mayor superficie porque incluyen en su desarrollo el espacio para el ingreso de los camiones, están trabajados como plantas libres alrededor de este vacío que se enfatiza por planos que hacen las veces de baranda, las vigas de 36 cm de altura y las cuatro columnas de base rectangular. De este modo se obtienen verdaderos miradores que refuerzan la espacialidad del conjunto, que culmina con una suerte de lucernario con cuatro cortes horizontales por donde penetra la luz por encima del plano de la terraza.

Este vacío es subrayado por el desarrollo de la escalera tratada como un elemento escultórico cuya baranda metálica plana marca el ascenso. Es curioso que haya "desperdiciado" su capacidad expresiva interrumpiéndola en el primer piso y desviando la circulación a una escalera lateral.

Esta continuidad y fluidez gracias a la exploración de la fachada y la planta libre fueron posibles por una estructura de columnas y vigas de hierro soldadas. Desconcierta en parte el hecho de que esta estructura metálica –que por otra parte constituía el mejor emblema de esta industria metalúrgica- estuviera totalmente recubierta, seguramente por medidas de seguridad respecto a los incendios. De todos modos, la concepción misma del edificio está orientada a subrayar sus potencialidades para renovar las lógicas

constructivas y compositivas: la espacialidad vertical, las grandes oradaciones de las ventanas corridas subrayando la indeterminación y flexibilidad de uso de las plantas y los intercambios visuales entre los distintos locales, han contribuido a la adaptación del edificio a distintas funciones en años posteriores.[11] El edificio Chaina constituye la culminación de las experimentaciones espaciales y del carácter moderno iniciadas varios años antes en la casa Bísaro.[12]

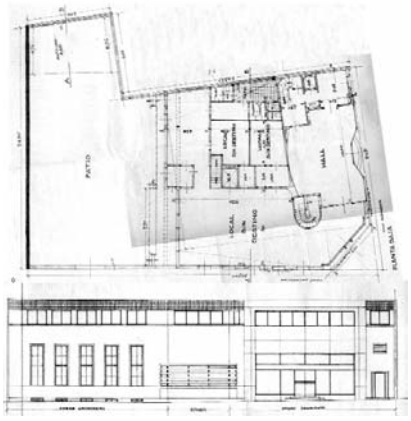
Un hijo de la industria

De Lorenzi conjuntamente con Otaola, Rocca y Ventura Mariscotti, se encargó en 1941 del proyecto y ejecución del Establecimiento De Lorenzi, propiedad de la firma Victorio y Esteban De Lorenzi Ltda. Se trata de un edificio para la administración, depósito y distribución de la quesería, claramente destinado a otorgar prestigio a la firma familiar en la Capital del país, congruente con la concentración de transformaciones que había convertido a Buenos Aires en el lugar de realización del sueño modernista.

Esta empresa familiar, fundada en 1912 por su padre y tío -ambos inmigrantes- en El Trébol, provincia de Santa Fe, había sufrido una fuerte expansión en consonancia con las restricciones comerciales de la Primera Guerra Mundial.[13] Expresión cabal del impulso que un sector de productores agropecuarios había dado a la industrialización como alternativa de inversión, Ermete tuvo siempre una participación activa llegando a ser presidente del Directorio.[14] La firma estaba en un período de crecimiento que se reflejaba en la folletería, donde los *slogans* empleados ponían en relación los productos de la firma con la pujante industria y técnica modernas argentinas.[15]

Ubicado en la esquina de Sarmiento y Anchorena, el establecimiento se presenta como un volumen compacto, y de considerables dimensiones.[16] A pesar de que la esquina había sido por años, también en De Lorenzi, un tema típico para abordar el carácter representativo, en este caso se privilegian aspectos funcionales y se opta por desplazar a calle Sarmiento el ingreso principal.

La fachada está trabajada como un plano plegado horizontal reforzado por una hilera de ventanas superiores que se entretejen con un pórtico, una banda de ladrillos refractarios utilizados como



Planta baja y Desarrollo de fachadas del Establecimiento De Lorenzi. Capital Federal, 1941.

coronamiento y la línea de mármol travertino del zócalo. Se destaca el ingreso, donde un cuerpo que se desprende unos pocos centímetros compone el mencionado pórtico de material de frente que enmarca una gran superficie vidriada con carpintería metálica y bandas, manijones y contravidrios de acero inoxidable. El contraste de materiales y de escala son los recursos utilizados para otorgar énfasis.

Las bandas horizontales de la fachada evidencian la diferencia de actividades y alturas. Cinco ventanas verticales traspasan el zócalo de travertino, insinuando la existencia de un subsuelo y corresponden a un gran local de exposiciones; el ventanal de la esquina se duplica en el nivel superior jerarquizando una de las oficinas, mientras que la regularidad de las otras ventanas refiere a un mismo uso administrativo y señalan, con sus interrupciones, los distintos locales.

La complejidad del programa (exposición, administración, depósito, etc.) y de las directrices del lote concurre para que la distribución de la planta carezca de la lectura clara que sí se evidencia en fachada.[17]

Este "desorden" es mitigado por la definición de un gran hall en planta baja limitado por una envolvente curva que se hace eco en la escalera principal y que a través del *poché* se articula con los diferentes locales que completan la planta. También se recurre al *poché* en la planta primera donde, a partir de una pieza única correspondiente a los núcleos de escalera, se generan excesivas y heterogéneas segmentaciones que quitan claridad a la composición.

El esqueleto estructural, los tabiques y los tanques son de hormigón armado, permitiendo una mayor flexibilidad en la delimitación de las plantas y el tratamiento –tímido- de la fachada como una envolvente en la que la buscada profundidad de los vanos conspira contra su tratamiento como un plano.

Revisar el legajo nos permite observar la reducción de la operación del arquitecto a la definición de la forma y la distribución de los espacios, dejando la estructura y otras decisiones técnicas en manos de ingenieros, siendo un buen ejemplo de esa idea del arquitecto como jefe de una comunidad de obreros y técnicos que De Lorenzi había defendido en sus reflexiones sobre la modificación de los planes de estudio de la carrera.[18]

Estaciones de servicio como mojones de modernidad

En el FDDL sólo hay dos referencias a proyectos de estaciones de servicio, en Rosario y en Vicente López, programa en el que las sucesivas reformas no han dejado casi rastros de los primeros edificios de esos años.

Con el desarrollo del mercado de combustibles en relación a Yacimientos Petrolíferos Fiscales,[19] el creciente número de automotores y la extensión de la red caminera, la gran campaña de construcción de estaciones de servicio había comenzado en 1936 apelando a formas náuticas, pilotes y superficies lisas y blancas empleadas como sinónimo de progreso y modernización. Hacia 1938 hubo un quiebre y las exploraciones se reorientaron a diferentes fórmulas combinatorias entre tradición y modernidad, entre cosmopolitismo y regionalismo. Las abstractas composiciones volumétricas fueron sucedidas por

variaciones más o menos modernistas del rústico, combinando vidrio, piedra y techados de tejas. A este período corresponden las dos obras del estudio DOR.

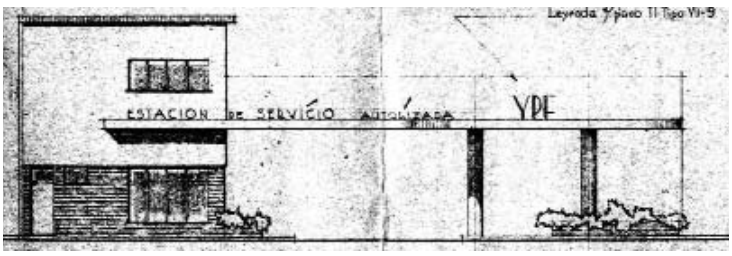
La primera, propiedad de Orestes Di Santo, fue proyectada entre 1940 y 1944 y estaba emplazada en la intersección de Córdoba y bulevar Avellaneda, en Rosario, en un lote de 19,90 por 12,80 metros. Se componía de un prisma en el que se diferenciaba un basamento en ladrillo visto hasta el dintel de las aberturas, un cuerpo principal resuelto con la piel tensa de material de frente y una cornisa destacable también en ladrillo visto. La expresividad estaba centrada en una gran losa horizontal que, arrancando como un alero de 4 metros de altura sobre Avellaneda, cubría la playa donde estaban los surtidores.

Este prisma, recostado sobre la medianera norte para ocultar las irregularidades del terreno, alberga un programa complejo e incluso escondía patios de aire y luz. En planta baja se disponían tres locales cerrados para oficina y sala de espera, vulcanizados y depósito y dos más destinados a lavadero y engrase a los que se accedía desde la playa. En planta alta se ubicaba una vivienda para el dueño o el encargado, con una entrada lateral independiente.

La voluntad de representación de la empresa estaba condensada en la contundencia de ese plano horizontal y en la tipografía en hierro forjado a la cual el estudio dedicó un plano de detalle en escala 1:10.

Para la estación de servicio en la esquina de Güemes y avenida Uriburu en Vicente López, proyectada en 1946 por encargo de Romano Larroca, hay dos ensayos que difieren en número de plantas y materialidad.[20]

El primer planteo, de planta baja solamente, es el más interesante y se aleja notablemente respecto de las obras hasta aquí analizadas y de la producción del estudio en general. Se trata de una indagación formal y técnica sobre una cubierta "mariposa" en madera dura con una canaleta de desagüe central. Su esbeltez se ve reforzada por el plano que debía cubrir la playa de maniobras y el contraste entre la masividad del ladrillo visto y la piedra, y la liviandad de la estructura de madera y de paños de vidrio transparente. El programa que alberga el cuerpo principal se compone de dos oficinas, un depósito, dependencias de lavado y de engrase, con surtidores ubicados en relación a éste, debajo de la cubierta.



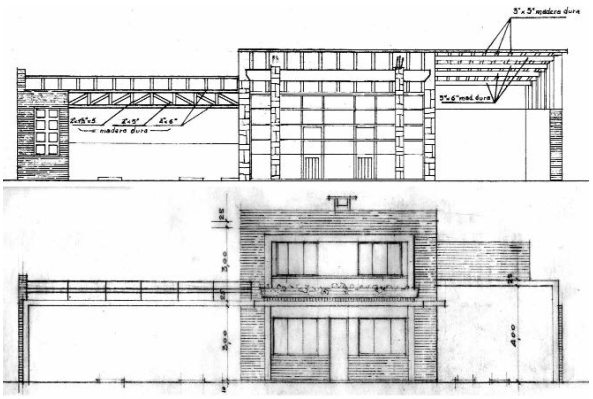
Planta baja y fachada sobre Bv. Avellaneda de la Estación de Servicio YPF en Rosario. 1942c.

La segunda propuesta es volumétricamente muy distinta. Reaparece la cubierta plana y se agrega un piso para la vivienda del encargado de planta cuadrada. Se retoma aquí un tema que había caracterizado las obras del estudio la década anterior: la sucesión de planos en profundidad que aluden a una complejidad volumétrica más expresiva que real, donde la radicalidad en la definición de los planos en ladrillo visto y material de frente acentúan la movilidad de una construcción que, en realidad, es poco más que un prisma. La losa horizontal no llega a tener la contundencia del proyecto de Rosario.

El empleo en estas obras de piedra, madera, aún ladrillo visto, marcan un quiebre respecto a las producciones anteriormente analizadas, y puede enlazarse con una revisión que se venía planteando a nivel internacional y que da cuenta de la "modernidad" de una preocupación por la identidad y las connotaciones regionales. Como bien ha señalado Gorelik, estas obras demuestran que este giro en la producción de estaciones de servicio no tiene relación con una "vuelta atrás" o una adscripción a experiencias pintoresquistas como la norteamericana, sino con la búsqueda de cierto *aggiornamiento* desde dentro del lenguaje moderno.[21] Un estilo para el que la identidad no va a ser más lo idéntico sino lo particular, y que pone de manifiesto una lectura crítica de las convenciones y clichés del *International Style*.

¿Hacia un lenguaje industrial?

En el debate disciplinar de estos años la presentación y representación de la industria en los centros urbanos se inscriben dentro de una estética de la construcción ingenieril, intrínseca a la maquinaria (tal el caso de los futuristas italianos) o dentro de la estética del diseño aplicado al producto industrial (como los alemanes). Las obras de De Lorenzi y su estudio pueden identificarse más con el segundo grupo, ya que tanto el edificio Chaina como la EMTR pueden leerse como aplicación de la composición y de recursos de la Arquitectura a las estructuras técnicas para darles consistencia y volumen, constituyéndose los edificios en fachadas representativas de los galpones que surgían por detrás. Los recursos de elementos de arquitectura a gran escala



Dos propuestas de fachada sobre Av. Uriburu para la estación de servicio YPF en Vicente López. 1946.

–el pórtico, las grandes losas, las cubiertas escultóricas-, son los que permiten que el Establecimiento De Lorenzi y las estaciones de Servicio actúen como "mojones" de representación en la ciudad, tanto de la industria petrolera como de la fábrica de queso y manteca de El Trébol.

Como bien ha señalado Liernur, junto a la educación ingenieril de los primeros años, en la formación de los arquitectos argentinos confluían dos teorías principales: por un lado la noción académica de verdad que presidía la codificación de Guadet en su *Traité d'Architecture* y la de verdad en relación a la coherencia constructiva de la Historia de Arquitectura de Choisy. Captar el "alma" era una tarea inefable de artistas; manejar objetivamente los datos materiales una actividad de ingenieros.[22] De Lorenzi tenía en su biblioteca ambas publicaciones y en su formación, primero como ingeniero y luego como arquitecto con énfasis en su dimensión artística, podemos entender su accionar como una ejemplar síntesis de estos procesos.

Para considerar estos proyectos quizás vengan a cuenta las ideas enunciadas unos años más tarde por Banham al afirmar que la Arquitectura Moderna fue una forma simbólica, una representación cultural de la máquina; o los escritos de Buckminster Fuller, también citados por Banham, denunciando al Estilo Internacional como inoculado por la moda sin necesidad de conocer los fundamentos científicos de la mecánica y la química estructurales, quedando la experiencia reducida a una expresión superficial de los procesos científicos y productivos que apelaban a un impacto sensorial ante la sociedad.[23] En el caso del Chaina, por ejemplo, esto queda evidenciado en su estructura de hierro totalmente revestida, desaprovechando sus potencialidades expresivas para organizar en torno a ella la indagación formal. También es notorio el empleo del hormigón armado con criterios prestados de otros modos constructivos, o explotando artificiosamente una potencialidad expresiva que no logra resolverse en el campo estructural.

Las obras se podrían identificar con un formalismo circunscrito a ciertos vocablos, tales como el uso de la ventana corrida, el acero inoxidable de las fachadas, la horizontalidad de los frentes y voladizos, los muros lisos y los sutiles juegos de volúmenes, que se condice con su carácter de obras de presentación y representación.[24] La insistencia en ciertos principios permanentes, o en el estudio y control de las proporciones, se extiende a una exploración moderna que supondrá, en palabras de De Lorenzi, "*un juego de masas cada vez más sencillo donde progresivamente la preocupación por la proporción y el equilibrio dinámico de elementos primará sobre la belleza y unidad del conjunto*". En las obras analizadas, este cuidado tratamiento volumétrico sólo en el caso del edificio Chaina es perfeccionado por la búsqueda de una nueva espacialidad.

A modo de conclusión creemos que De Lorenzi enfrentó estos nuevos programas con conciencia de la necesidad de explorar nuevos recursos para representar las obras de una sociedad industrial, expresivas de una nueva actitud ante la máquina pero sin que las transformaciones técnicas o de los modos de producción pusieran en cuestión los fundamentos de la disciplina definidos previamente a estos procesos.

Si bien estas obras han intentado ocupar el lugar de "avanzadas de civilización" en tanto representación de la industria argentina de esos años, el tema no es más que otro campo de ensayo para el estudio DOR, en el que está en juego la adaptación de ciertos recursos estabilizados a nuevas necesidades programáticas. El hecho de que la mayoría de estos proyectos correspondan a lotes exiguos, entre medianeras, hicieron que estos programas "industriales" se adaptaran al entorno construido antes que alterar sus tendencias de desarrollo.

Es necesario entender estas experiencias como expresión de años de "ensayos" en los cuales se incorporaron algunos adelantos técnicos (fundamentalmente materiales) como signos de modernidad, adelantos que se expresaron más en las innovaciones del lenguaje (formalismo modernista) que en los modos de construir y de concebir el proyecto. En este sentido la producción de De Lorenzi habla de lo que Graciela Silvestri ha llamado "*país moderno, no modernizado*".

1 Ente 1930 y 1943 en Argentina se triplicó el valor de la producción y aumentó en dos veces y media del número de establecimientos y la cantidad de obreros empleados. La Primera Guerra Mundial y sus consecuencias en el mercado internacional fueron factores determinantes de estas transformaciones del perfil productivo y de su estructura territorial. La reducción de las importaciones estimuló un desarrollo notable de la industria liviana, con una ampliación de la demanda de la mano de obra que tendió a concentrarse en pocos puntos vinculados a los grandes conglomerados urbanos. Con la Segunda Guerra Mundial, la necesidad de sustituir importaciones generó una nueva actitud pública favorable a la diversificación productiva. Tanto Buenos Aires como Rosario son ejemplos notables de estrategias para asegurar rentabilidad urbana a partir de la radicación de industrias y comercios, y de la atracción como mercado de consumo y de mano de obra.

2 Graciela Silvestri, Voz "Industrial (arquitectura) **Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Tomo 4.** Ed. Clarín, 2004, pp.15

3 Ejemplos de arquitectura industrial figuran entre las construcciones pioneras de las narraciones que construyeron el Movimiento Moderno; entre ellas la obra de Behrens para la AEG o la fábrica Fagus de Gropius.

4 En Buenos Aires también toda la oposición progresista, y buena parte de la opinión pública se había pronunciado contra del monopolio británico del sistema de tranvías y subterráneos, y a favor de la revolución del transporte urbano que había significado el surgimiento del colectivo. Ver Ballent, Anahí y Gorelik, Adrián. "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis", en **Nueva Historia Argentina Tomo 7**, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001.

5 Dato brindado por Myrka De Lorenzi.

6 Debido a la unificación de toda la flota de tranvías y ómnibus, se centralizaron las tareas de mantenimiento en talleres en base a la especialización del personal, limitación del trabajo nocturno, estadística de averías, servicios de auxilio, etc.

7 Compuestos por una sucesión de naves con estructura de hierro y una fachada, en cuyo frente se encuentran grabadas las siglas de la EMTR, y donde los arcos simulan una estructura de hormigón.

8 El plano de escala 1:.100 está firmado por De Lorenzi, Otaola y Rocca y, abajo, nuevamente, por Ermete De Lorenzi, reforzando nuestra hipótesis de que él se hizo cargo, casi individualmente, de las obras rosarinas del estudio.

10 Es en la parte posterior que se ubican el salón de exposición y los almacenes de la firma.

11 Desde 1987 es la sede de la Biblioteca Central, Area Salud, de la UNR. Actualmente una construcción lindera ha ocultado el trabajo con bandas horizontales en la medianera que, lindante con la una vía ferroviaria, por años resultó visible.

12 En la casa Bísaro (1932) ya había recurrido a una composición con paños de fuerte tensión horizontal, ventana corrida, y exposición de la planta libre mediante el receso y el revestimiento de los elementos de sostén, además de una nueva fluidez e indeterminación funcional en la distribución de la planta. Ver Alicia Augsburger "La vivienda individual, ¿un campo experimental?" en **Ermete De Lorenzi: ideas, lecturas, obras, inventos**, UNR editora, 2003.

13 La empresa tenía depósito y ventas en Rosario, sucursales en Córdoba, Villa María, Mendoza y Rafaela, y representantes en todo el interior del país

14 Abandonó el cargo al ser nombrado director de los Talleres de Arquitectura de la UBA en 1947 pero su continuo interés por estos temas ha quedado evidenciado en aquellos volúmenes de su biblioteca que responden a esta rama de interés: el **Manual práctico de lechería e industrias derivadas** de Delerme, **Agricultura y Ganadería; industrias agrícolas y pecuarias** de García Romero, **Organización y administración de empresas industriales** de Eduardo Jones y. **La industria lechera** de Morelli.

15 Un folleto de 1933 estaba encabezado por: "*De Lorenzi significa en la industria quesera argentina la más alta expresión de la técnica moderna*, o *De Lorenzi fabrica quesos mundialmente conocidos que honran la industria argentina*, o *Consuma productos nacionales: De Lorenzi significa en la industria quesera argentina un exponente de la más alta calidad"*. Se hace referencia al queso Trebolcream como "*una de las fantasías industriales de la fábrica El Trébol"*.

16 Sobre Anchorena 35,72 metros de frente y sobre Sarmiento 20,81 metros.

17 El edificio posee un sótano que es la parte destinada a depósito (una planta libre donde se ubica una sala de máquinas con batería de ventilación, un tanque para salmuera, un compresor de tipo cerrado vertical de 25000 frigorías y una antecámara y cámara para manteca y otra para queso, con las correspondientes aislaciones y puertas frigoríficas) y una azotea con una vivienda.

18 Esa voluntad es explícita. Subcontrata el ascensor de pasajeros y de cargas, la instalación frigorífica con refrigeración de aire para cámara de quesos, manteca y sótano para maduración de quesos (a cargo de la empresa Federico A. Kubli), y la instalación de calefacción, agua caliente y petróleo a A. Bernasconi y Cía.

19 Fundada en 1922, esta empresa del Estado fue vital para las aspiraciones de autonomía económica nacional. Creada durante el primer mandato de Yrigoyen, comprometida con la campaña por la nacionalización del petróleo, había experimentado un notable desarrollo a lo largo de la década de 1930 convirtiéndose, en palabras de Gorelik en "*uno de los pilares del proceso de industrialización*", tanto por el creciente empleo del petróleo como por la infraestructura que la propia empresa requirió para su desarrollo.

20 Uriburu es la arteria más importante, razón por la cual la edificación se recuesta sobre la medianera de la calle Güemes.

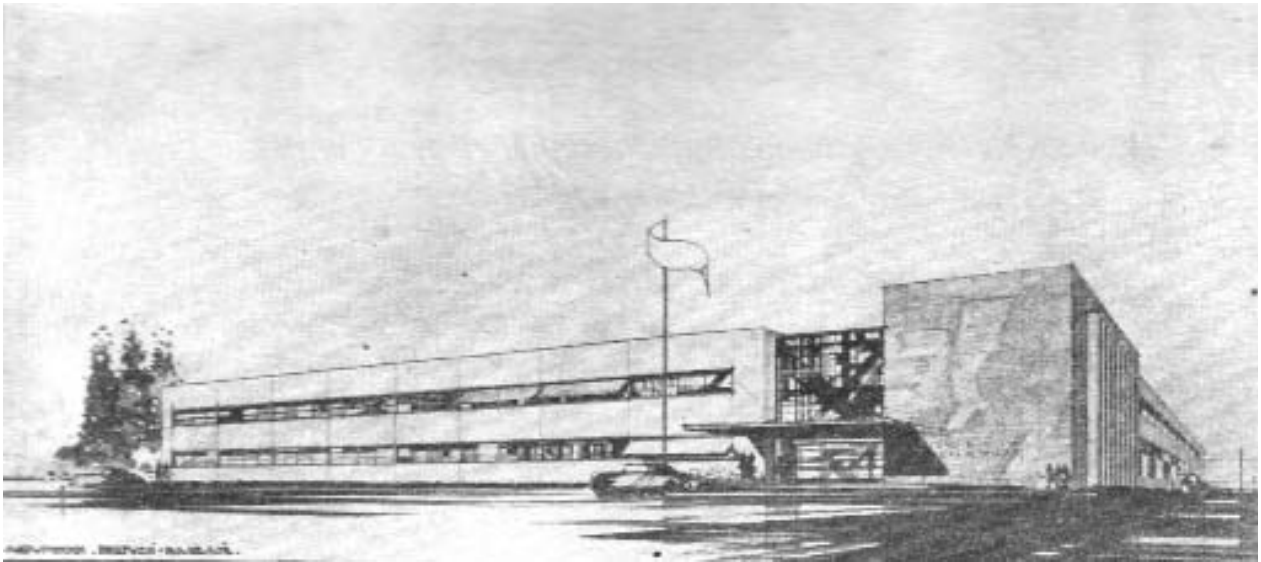
21 Gorelik, Adrián. "La arquitectura de YPF: 1930-1943. Notas para una interpretación de las relaciones entre Estado, modernidad e identidad en la arquitectura argentina de los años 30", en **Anales del Instituto de Arte Americano Nº 25**. Buenos Aires, 1987.

22 Ver J. F. Liernur, **Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de modernidad**. FNA, Buenos Aires. 2001

23 Banham, Reyner. **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina**. The Architectural Press, Londres, 1960. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.

24 Este formalismo modernista se identifica en un uso más ligero, de vocablos que en otras circunstancias fueron productos de expresiones modernistas "fuertes": ventanas continuas, barandas metálicas, escaleras en helicoides libres, pilotes. Ver voz J. L. Liernur. "Moderna (arquitectura)". **Diccionario de Arquitectura en la Argentina**. Tomo 4. Clarín 2004, pp. 141.

los desafíos de la representación



Navrátil / Bertuzzi
La generación del cambio y el nuevo carácter de la arquitectura pública en Santa Fe, 1935 - 1945

Lucía Espinoza y Luis A. Müller (INTHUAR - UNL)[1]

La renovación de la obra pública en perspectiva

A partir de 1935, la escena urbana de Santa Fe comienza un proceso de transformación marcado por la construcción de los primeros edificios que incorporan expresiones características de la arquitectura moderna y, por consiguiente, un cambio importante en el campo de las representaciones. Los lineamientos arquitectónicos que definieron esta "idea de modernidad" serán identificados por distintas vías –identificación de los actores principales, reconocimiento de las problemáticas disciplinares centrales del periodo, mecanismos de publicidad y validación profesional, etc.- según las imágenes y criterios difundidos por la divulgación de la nueva arquitectura.

Una serie de escuelas, un ministerio, arquitectura pública en distintos programas de equipamiento y servicios, comercios, casas de rentas en varias plantas, viviendas, se esparcen por el manzanero siguiendo directrices nítidamente planteadas por las tensiones económicas, sociales y políticas de la ciudad: el área central desplegada a lo largo del centro comercial; el boulevard, que atrae a las residencias de la nueva burguesía profesional y mercantil y los nuevos barrios en proceso de formación física y consolidación social a partir del reclamo por la expansión del "*progreso*" y la "*integración*" con decidida participación de la prensa local en la publicidad de esta proyección como barrio *cordial*, *progresista* y *laborioso.*[2]

Hacia 1945 la producción de mayor importancia por su calidad -y también por su cantidad- ya había sido consumada, promovida casi sincrónicamente tanto desde la esfera pública como desde la actividad privada, lo cual permite considerar a este breve período como un episodio inédito que en apenas una década introdujo una transformación -aún hoy perceptible- que puede considerarse como profunda impronta de su tiempo. Esto ocurría en una ciudad que recién hacia fines del siglo XIX comenzó a sacudirse la modorra colonial y, al despuntar el nuevo siglo se encontraba en plena expansión demográfica, económica y productiva adoptando los programas figurativos del historicismo arquitectónico como un primer paso hacia una prefiguración modernizante.

La contratación de Salvador Bertuzzi y Carlos Navrátil en 1933 en el Departamento de Construcciones Escolares de la Dirección de Obras Públicas de la Provincia, produjo un giro significativo en la fisonomía urbana santafesina instalando el lenguaje de la modernidad racionalista desde la arquitectura oficial.[3]

Todavía desconocemos los caminos por los cuales se seleccionan profesionales jóvenes como Bertuzzi (29 años) y Navrátil (23 años) para trabajar en esta flamante repartición encargada de la construcción de los edificios escolares de la provincia y de la selección de los terrenos de emplazamiento.[4] Algunas vinculaciones con personalidades de la época que pueden haber funcionado como nexo entre las autoridades provinciales y estos jóvenes arquitectos, como Ermete De Lorenzi que en estos años integró brevemente el Directorio de Obras Públicas de la Provincia de Santa Fe y que fuera docente de ambos en la Escuela de Arquitectura.[5]

Promediando la tercera década eran muy pocos los arquitectos en la ciudad capital y se destacaban los técnicos constructores egresados de la Escuela Industrial Superior como Pedro Abbate, Ottorino Baroni, Jorge Mansur, José Tonelli, Raúl de Olazábal Trucco, Eugenio Vallejo, entre los que se perfilaba la obra de Salvador Bertuzzi.[6]

La ley nacional de 1939 redujo la actuación de estos técnico y la oposición liderada por la Asociación de Técnicos Constructores Nacionales se hace pública a partir de diversos artículos en las revistas profesionales y la prensa en general, convocando la palabra de quienes estaban construyendo la ciudad y se agrupaban para defender "*a numerosos profesionales que han desarrollado en Santa Fe una actividad útil y meritoria*".[7]

El proceso previo a la sanción de esta ley estuvo signado por una serie de medidas consideradas como *restricciones* a la práctica de la construcción, entre las que se reconoce como fundamental la solicitud de un título expedido por una universidad nacional para la habilitación profesional, lo que deviene en un interesante debate acerca de las injerencias disciplinares, llegando incluso a la acusación de incumplimiento del artículo de la Constitución Nacional que garantiza el derecho al trabajo.[8]

La Sociedad Central de Arquitectos (SCA) era una de las impulsoras de esta reglamentación y su órgano *Revista de Arquitectura*, publicó en 1935 "*comentarios risueños*" acerca de la convocatoria al concurso para el Mercado y Casa Municipal de Roque Sáenz Peña –entonces territorio nacional del Chaco-, cuyo pliego convocaba a "*todos los Arquitectos, Ingenieros, Dibujantes, estudiantes de ingeniería o arquitectura, y aún los simples aficionados que lo deseen*", frente a lo cuál se preguntaba "*¿Para qué estudiar, para qué someter la inteligencia a los rigores de una disciplina universitaria si luego lo van a igualar con un aficionado*?".[9]

En este contexto de polémicas y debates acalorados, que hasta involucraban las cualidades artísticas consideradas imprescindibles para la práctica constructiva, se dirimían espacios de trabajo. En ese marco el gobernador Molinas convocó al entonces TCN en ejercicio, pero estudiante universitario avanzado de arquitectura, Salvador Bertuzzi para desempeñarse en la nueva repartición destinada a la construcción de la imagen de la escuela pública provincial. Esta temprana inserción en la esfera pública es lo que hace jugar a Bertuzzi y Navrátil un rol pionero en este ámbito de incipiente desarrollo.

Iniciada la década de 1940, el arquitecto Roberto Croci[10] (1910-75) es nombrado Jefe del Departamento de Construcciones Escolares de la Provincia y abre también el momento de su producción arquitectónica más destacada: el proyecto de la Escuela Nicolás Avellaneda (1940-41) en una esquina protagónica del creciente

barrio Roma al oeste de la ciudad y la Cabina de Control Caminero (1943) que se ubica en el principal acceso a la ciudad desde el suroeste y se destaca por la esbelta silueta de su torre de vigilancia, vidriada en el frente, respaldada por un sinuoso contrafuerte y apoyándose hacia delante en un volumen bajo y semicircular también vidriado, cubierto por una losa plana que se extiende en un arriesgado voladizo. Las líneas curvas, las barandas metálicas y el revoque blanco sitúan este ejemplo entre la característica arquitectura de líneas navales de los años treinta y el expresionismo.

En 1944 Croci publica su proyecto de prototipo para escuelas rurales pensado para construir en el territorio provincial y, debido a su liderazgo dentro de la repartición y a las características formales de la obra, puede suponerse su autoría o participación fundamental en el proyecto de la Escuela Juan Arzeno (1940). También en el proyecto ganador del concurso para la sede de la Asociación del Magisterio de Santa Fe o *Casa del Maestro* (1937), Croci opta por una fachada abstracta, plana, limpia y austera, pero con un partido compacto frente del terreno de emplazamiento sobre el boulevard.

Los arquitectos Guerino Guerra, Eugenio Neyra y César Fernández Paredes realizan en estos años el Cuartel de Bomberos Zapadores frente a una de las principales plazas de la ciudad. De riguroso planteo funcional, la fachada se resuelve en un simple volumen perforado por los portones de salidas de las autobombas, extendidos aventanamientos en la parte superior, y un destacado parasol de placas horizontales que filtran la iluminación de la escalera principal en un planteo formal ascendente que es coronado por el escudo provincial.

Guerra y Neyra proyectan, en 1941, el edificio común para las escuelas Industrial de Señoritas Nº 5 y de Mecánica y Electrotécnica -actualmente Escuela Manuel Pizarro- que sigue los planteos de organización funcionalista, volúmenes simples y rasgos formales modernistas. En 1942, la Escuela Dr. Luis María Drago sobre la avenida Gral. Paz que vincula al casco céntrico con el derrame norte de la ciudad en expansión.

También el Estado municipal, entre 1941 y 1945, encara su proyecto de renovación figurativa a partir del nuevo edificio para el Palacio Municipal según planos de los arquitectos Leopoldo Van Lacke y Carlos Galli, jefe y

IZQ. ESCUELA JUAN ARZENO. (ARQUITECTO ROBERTO CROCI, 1940).

DER. CUARTEL DE BOMBEROS ZAPADORES(ARQUITECTOS GUERINO GUERRA/ EUGENIO NEYRA/ CÉSAR FERNÁNDEZ PAREDES, 1941-42).

empleado respectivamente de Arquitectura y Urbanismo de la Dirección Municipal de Obras Públicas. La organización volumétrica se resuelve en un basamento horizontal con un pórtico monumental de líneas severas y una torre escalonada en la línea de la arquitectura norteamericana para edificios de oficinas contemporáneos.

La remodelación y construcción de plazas, parques y paseos adoptó similares criterios de identificación con la estética modernizante. Durante la intendencia de Francisco Bobbio (1937-41) se remodelaron la plaza Constituyentes, el Parque Alberdi y la Plaza Colón según proyectos de Van Lacke y Galli. Se encaró la sistematización del Parque Belgrano con proyecto de Angel Guido y, en 1939, dentro de un plan provincial para el desarrollo de parques urbanos es el turno del Parque Juan de Garay con proyecto del arquitecto paisajista Eugenio Bouret.

Cabe mencionar que, si bien en su mayoría estos diseños optaron por seguir líneas geométricas y abandonar planteos historicistas, los casos más definidos en su opción estética son los planteos y equipamientos edilicios de la Plaza Colón y del mencionado Parque Garay que incorporan arquitecturas y equipamiento urbano modernizante.

Estas incorporaciones hacen evidente el ingreso y la aceptación en el ámbito público de esta nueva generación de profesionales, formada en pleno período de difusión internacional de la arquitectura moderna, jerarquizando la tarea del funcionario con egresados universitarios que presentaron sus trabajos en congresos de arquitectura y diversas publicaciones, tanto oficiales como especializadas.

Bertuzzi – Navrátil

Salvador Domingo Bertuzzi (1904-1975) nace en Santa Fe en una familia de inmigrantes vinculados a la construcción, se recibe de Técnico Constructor Nacional en 1921 en la Escuela Industrial de la Nación[11] y durante los últimos años de la década del ’20 y primeros del ’30, inicia su actividad constructiva en el ámbito privado con la construcción de un par de casas particulares destinadas a miembros de su familia[12] y como sobrestante de obra en la construcción del Banco Provincial en la ciudad de Rafaela.[13] En 1933, antes de terminar su carrera, el gobernador Luciano Molinas lo contrata como Jefe del Departamento de

ESCUELA LUIS MARÍA DRAGO. (ARQUITECTOS GUERINO GUERRA/ REYNALDO VAREA, 1942).

Construcciones Escolares, obteniendo su título de arquitecto en 1935. Tendrá una activa participación en la vida social y política como lo atestigua su actuación como intendente de Unquillo –Córdoba-, o su paso por la vicepresidencia de la SCA, división Rosario, en los años siguientes a su graduación como arquitecto.[14]

Carlos Navrátil (1910-1972), rosarino, también se vincula con la construcción de pequeño a partir del oficio de hormigonero ejercido por su padre inmigrante. Obtiene su título de arquitecto en el mismo año que Bertuzzi, siendo reconocido su trabajo de tesis de graduación con el premio Mitre.

Reside en la ciudad de Santa Fe en dos ocasiones, ambas en relación a cargos en la función pública: un año antes de recibirse de arquitecto, contratado en 1934 por la Dirección de Construcciones Escolares que dirige Bertuzzi y en 1942, para trabajar en la Dirección de Arquitectura Sanitaria ocupando el cargo que dejara el arquitecto Wladimiro Acosta.[15] Desde esta dirección se proyectan los Hospitales de Firmat y Barrancas y, en 1946, diseña los Pabellones de Oligofrénicos de Oliveros y el Centro Antituberculoso de Rosario.

Sus principales obras con Salvador Bertuzzi son las Escuelas Vicente López y Planes y Cristóbal Colón en la ciudad de Santa Fe durante el periodo 1935/36 y, en 1937 la sede del entonces Instituto Experimental de Investigación y Fomento Agrícola dependiente del Poder Ejecutivo Provincial, actual Ministerio de Agricultura, Ganadería, Industria y Comercio de la Provincia (MAGIC), emplazado en una esquina de gran visibilidad sobre el bulevar Pellegrini que ya se perfilaba como paseo destacado.

La arquitectura escolar internacional de la década del ’30 se caracterizaba por la búsqueda formal y espacial de la modernidad racionalista, radicalizando los aspectos funcionales ya presentes en este tipo de programas, al punto de identificar con sus procedimientos lógicos y optimización de recursos al código mismo del racionalismo. Numerosas publicaciones nacionales e internacionales de circulación habitual entre los profesionales locales incorporan sistemáticamente la temática de la arquitectura escolar como espacio para la problematización y el debate acerca de la pertinencia del lenguaje racionalista.

El edificio de la Escuela López y Planes es proyectado desde el DCEP en el marco de una serie de obras que contribuirán notablemente a la inserción del lenguaje de la modernidad racionalista en la ciudad y en el resto del territorio provincial. La obra manifiesta el carácter dinámico de la ciudad en su reconocimiento del entorno inmediato, la creación de una plazoleta pública de acceso y la incorporación de una nueva sintaxis en la composición de los espacios interiores y la fachada. El partido propone una transformación radical respecto de las tipologías utilizadas hasta el momento. Una de las características de las propuestas desde el DCEP es la utilización de tipologías abiertas en terrenos urbanos entre medianeras (escuelas Luis M. Drago, Constituyentes) o en esquina (escuelas Colón, López y Planes, Estanislao López, Manuel Pizarro, Nicolás Avellaneda, Juan Arzeno).[16]

En la sede del Ministerio de Agricultura, Ganadería, Industria y Comercio es llamativa la contundencia del planteo funcional en tiras y, fundamentalmente, de la resolución formal. Una fachada extendida y baja sobre el boulevard, con aventanamientos en fajas continuas en ambas plantas, una fachada lateral semejante sobre la otra avenida, y en la articulación de ambas -resolviendo la esquina vigorosamente- un volumen casi cúbico, opaco y más alto, apenas tallado en su lateral por incisiones verticales que ofician de aberturas. Hacia el frente principal ofrece la absoluta simpleza de un gran panel liso de travertino modulado en placas y resaltando en relieve un mapa de la provincia realizado en el mismo material. Una gran explanada (propiciada por el retiro de la línea de edificación en un planteo similar al adoptado en la escuela López y Planes), y un amplio alero que corta horizontalmente la fachada coronado por un gran paño vidriado, resuelven el ingreso y destacan el carácter público del edificio, que –en un sector destacado de la ciudad y dotado de una gran visibilidad- se ofrece a la vista como un manifiesto.

Bertuzzi y Navrátil también se asocian para el ejercicio de la profesión en el ámbito privado proyectando, entre otras, la casa Pocoví en 1936 en San Martín esquina Santiago del Estero. Ubicada sobre la calle principal de la ciudad, con su propuesta equidistante del racionalismo (evidente en la lógica funcional de la organización espacial y la articulación de los volúmenes) y del expresionismo (que se acusa en los arriesgados voladizos de los aleros que cubren la esquina y los modelados que establecen las formas curvas, los profundos y contrastantes juegos de luz y sombra), viene a contribuir de manera notable a la instalación de nuevos parámetros perceptivos para los programas residenciales de los sectores acomodados de la sociedad.

Los planteos tipológicos abiertos y funcionales, las opciones estéticas decididamente modernas, la adopción de los materiales y recursos que ofrecían los avances tecnológicos de la época y, teniendo en cuenta además que constituyen ejemplos que no se replican sino que abren una alternativa innovadora con múltiples salidas, inscriben a estos edificios en la instancia de un momento inaugural que prontamente fue traspasado por la decidida integración de este tipo de arquitectura en un importante volumen de obra que se construyó en los años siguientes en Santa Fe.

IZQ. ESCUELA VICENTE LÓPEZ Y PLANES. (AQUITECTOS CARLOS NAVRATIL/ SALVADOR BERTUZZI, 1935 - 1936).

DER. MINISTERIO DE AGRICULTURA. (ARQUITECTOS CARLOS NAVRATIL/ SALVADOR BERTUZZI, 1937 - 1940).

Consideraciones sobre las relaciones entre Estado, modernización y nueva arquitectura

La incorporación del lenguaje racionalista en la ciudad a través de los edificios escolares no anula la diversidad.

La voluntad de homogeneización lingüística –que puede reconocerse como una de las constantes dentro de la temática específica de la arquitectura escolar- reconoce en los ejemplos santafesinos un campo de experimentación proyectual significativo y dinámico.

En la nueva imagen que adoptan las escuelas provinciales pueden reconocerse algunas constantes provenientes de la arquitectura moderna en sus versiones europeas: la experimentación formal permanente basada en el método racional con resultados abstractos, la eficientización de los recursos, la dinamización espacial y la funcionalidad. Pero, al mismo tiempo, se evidencia que la voluntad de homogeneización está presente de manera diferente que en las escuelas contemporáneas del Consejo Nacional de Educación.[17]

La afirmación del carácter moderno de las escuelas del DCEP está más ligada a la referencia a un código lingüístico que pueda manifestarse en sus múltiples variantes y no ya en la repetición o sistematización de tipos edilicios ni en la multiplicación de una imagen institucional homogénea.

Es destacable la importante acción propagandística encabezada por los *Boletines de la Dirección de Obras Públicas* que publica el gobierno de la Provincia en los años '40, en los cuales se detallan no solamente las obras de arquitectura escolar construidas y a construir, los presupuestos; sino también se hacen explícitos los criterios de diseño adoptados por las oficinas técnicas, realizando una importante contribución a la difusión de una estética moderna y su aceptación en el colectivo social santafesino.

Las memorias de la oficina técnica responsable manifiestan preocupación por tres aspectos considerados "*indispensables*" en el diseño de un edificio escolar: el *aspecto higiénico*, el *pedagógico,* y el *arquitectónico,* destinándole buena parte del esfuerzo al estudio de las condiciones particulares de cada barrio de la ciudad o del pueblo en el cual se levantará el edificio escolar.

Si comparamos la secuencia de edificios públicos puntualizados con la producción inmediatamente anterior del más neto corte historicista el cambio de criterios de representación resulta elocuente.

Incluso desde el ámbito nacional, se comenzó a producir en 1940[18] uno de los enclaves de equipamiento más importantes para la ciudad: la Estación Elevadora de Granos ubicada en el puerto. Proyectados desde la Dirección de Construcción de Elevadores de Granos de la Nación, un largo proceso de construcción finalmente dotó a la ciudad de una característica silueta, que se recorta sobre un paisaje próximo al centro con un alto grado de visibilidad, dotándolo de un colosal volumen prismático con precisa resolución en sus detalles de gran escala, seguido por una sucesión de cilindros alineados, según los modelos norteamericanos, resolviendo con gran abstracción y unidad las distintas funciones.

Por último, si bien la edificación privada continuó produciendo residencias, edificios de rentas y comercios en las distintas opciones del pintoresquismo, el historicismo ecléctico, algunos tardíos ejemplos de *Art Déco* y, sobre todo, del neocolonial español hasta muy avanzados los años ´40, la arquitectura moderna de estética racionalista se introdujo con fuerza en paralelo a los emprendimientos oficiales, y en franca convivencia con la ciudad del pasado.

Sería inútil pretender un corte limpio y abrupto. Las expresiones tradicionales siguieron vigentes y sería obtuso pretender negar esta superposición en la que, en muchos casos, la arquitectura de "líneas modernas" contribuyó a aportar una variante más entre las disponibles.

En este sentido es interesante revisar la muestra en el *Vº Congreso Panamericano de Arquitectos* en Montevideo, al que R*evista de Arquitectura* le dedicó el número especial de marzo de 1940, donde las distintas opciones figurativas instaladas aparecen como variables estéticas abordables. El Stand de Obras Públicas de la Provincia de Santa Fe obtuvo una medalla de oro y diploma en la categoría "*edificios públicos*".[19]

Entre las instituciones oficiales argentinas adherentes figuran como delegados los arquitectos Roberto Croci y Guerino Guerra por la Dirección de Obras Públicas, Ángel Guido representando la Universidad Nacional del Litoral y la Municipalidad de la Ciudad de Salta, Leopoldo Van Lacke como delegado de la Municipalidad de la Ciudad de Santa Fe y Juan M. Newton representando al Consejo de Ingenieros de la Provincia de Santa Fe.[20]

Es importante el espacio destinado en Revista de Arquitectura a la arquitectura oficial, en una publicación que puede leerse como ordenado catálogo lingüístico donde las construcciones del estado se destacan por su lenguaje neto y monumental y una severa presencia homogeneizadora

> "*La formación paulatina de importantes reparticiones nacionales, provinciales y comunales a cuyo frente la Dirección General de Arquitectura de la Nación, marcha con una vigorosa organización de oficinas y proyectos, (...) y un amplio plantel de hombres; el profesional argentino como elemento imprescindible de trabajo, grande ya en su número y valioso en su capacidad; una nueva organización de los diversos gobiernos que se suceden, coinciden en dicho propósito constructivo, determinan un nuevo paisaje.*"[21]

En la sección *Obras de Arquitectos*, categoría *Edificios y Monumentos Públicos*, figura el estudio Sánchez, Lagos y De la Torre presentando sus escuela*s*. En la sección *Instituciones Públicas y Privadas*, categoría *Edificios y Monumentos públicos*, el Departamento de Arquitectura de la Dirección de Obras Públicas de la Provincia de Santa Fe, con *Escuelas Tipo*; y la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación con una serie de obras de arquitectura escolar entre las que se destaca la Escuela Normal de Santa Fe, de franca filiación neocolonial.

En gran medida, el mérito alcanzado con las escuelas premiadas tiene una deuda directa con los primeros proyectos modernos de Navrátil y Bertuzzi que iniciaron la renovación lingüística de la

arquitectura oficial en la provincia. Comparando la Escuela Normal de la DGAN con las proyectadas por Navrátil y Bertuzzi primero y luego por el DCEP, es posible constatar que el programa no presenta una alternativa lingüística única a pesar de tratarse de arquitectura que trata de materializar un ideal de Estado. Este quiebre de la imagen puede leerse como la voluntad de diferenciación del gobierno provincial respecto del Estado nacional, aunque con más de medio siglo como temática específica, la arquitectura escolar puede haber adquirido cierta independencia y peso propio en los aspectos disciplinares y la especialización profesional.

Traspasado aquel prolífico momento de la mano de de Navrátil, Bertuzzi, Croci, Guerra, Neyra, Varea, Van Lacke, el cuadro de situación que se nos ofrece en el grueso de la obra privada coincidiría con la opinión de Liernur, en tanto que *"si una particularidad caracteriza a la Arquitectura Moderna en la Argentina [...] es la inusual difusión de una aceptable mediocridad: esto es, de una dignidad media masivamente difundida que ha construido de manera homogénea buena parte de los centros urbanos"*.[22]

La compactación de las funciones, los criterios de síntesis, geometría límpida y nítida lectura, se convirtieron en un nuevo estándar y, en los casos en que la convicción profesional cedió paso al formalismo, el vaciamiento de contenidos produjo una arquitectura que lejos de plantearse como una ocasión de experimentación formal, se contentó con un uso reiterativo de unos tópicos comunes, con mayor o menor grado de fantasía (ojos de buey, aleros, viseras, voladizos, pérgolas, ventanas corridas, barandas de caño, etc.) en un uso oportunista que casi podría asociarse a la noción de "estilo".

Los interiores, en repetidas ocasiones –y a pesar de una clara organización funcional de la planta- se resuelven con criterios que introducen detalles y materiales propios de las arquitecturas precedentes mientras que, en lo constructivo, no son muchas las diferencias apreciables respecto de la construcción tradicional. Exceptuando algunas herrerías de barandas, aventanamientos metálicos y detalles cromados, en general las cubiertas de chapas o las azoteas de bovedillas, la mampostería común revocada y las losas armadas con ladrillos, siguieron constituyendo por bastante tiempo el grueso núcleo de la obra.

Pero aquellos primeros ejemplos que marcaron la diferencia desde la arquitectura pública, reflejan un conocimiento cabal de los principios que ordenaban la nueva arquitectura y se incorporaron a la escena urbana de la mano de un puñado de profesionales formados junto a destacados arquitectos en la Escuela de Arquitectura de la UNL en su sede rosarina. Por el seguimiento continuo que hicieron de los desarrollos de esta tendencia en el plano internacional (esto pudo comprobarse en la circulación de revistas extranjeras de distinta procedencia y bibliografía hallada en bibliotecas particulares de la época), podemos permitirnos hablar de un núcleo profesional advertido e informado.[23]

En suma, esta arquitectura modernizante, en sus expresiones más comprometidas como en las limitadas o tímidas, provocaron una significativa transformación de la imagen urbana de Santa Fe de la primera mitad del siglo XX.

Son las mismas expresiones que vinieron a cubrir las necesidades de representación y legitimación de la obra de gobierno, tanto en el caso del gobierno de Molinas como de Iriondo, llamativamente opuestos en su ideología al progresismo transformador en el que estas arquitecturas se originan como tendencia. La modernidad retaceada en que se inscriben, incompleta y despareja en las distintas dimensiones que las componen, sin una sociedad que haya alcanzado una modernidad estructural en lo económico productivo, en lo social, en lo político, en lo cultural, parecería insuficiente para los logros alcanzados. Sin embargo, una explicación a esto nos puede ofrecer Liernur, cuando afirma:

> *"...la historiografía reciente ha debido reconocer que en términos generales no hay contradicción entre 'modernización' y 'autoritarismo' u otras expresiones políticas reaccionarias. En lo que se refiere a las representaciones, ha sido también advertido, en sentido contrario, que tampoco existe ninguna relación de necesidad entre sistema político democrático y reivindicación de cualquiera de las formas de los modernismos".*[24]

En ese mismo tono, advierte que también puede hablarse de "modernismos reaccionarios", en la caracterización de *"aquellos procesos de transformaciones económicas, sociales y culturales parciales, impulsados por elites para las que es más conveniente identificarse con temas y representaciones modernistas como emblemas de 'un mundo nuevo', escamoteando simultáneamente las reformas de las relaciones sociales",*[25] reconociendo que resulta muy difícil definir un plano homogéneo de relación entre estética y política, y más aún tratándose de instituciones del poder estatal.

A partir de este análisis queda abierta la posibilidad para pensar que el desarrollo alcanzado tuvo, al menos, dos bases de sustentación: un grupo de profesionales bien formados con el empuje propio de las generaciones jóvenes y su siempre dispuesta inclinación hacia las nuevas tendencias, y una sucesión de gobiernos que aceptan estas propuestas en razón de que su imagen se asume como representación de un "progreso" al que ningún gobernante está dispuesto a renunciar.

Estos edificios tan distintos a los conocidos materializaban en el público (que conocían otros similares a través de imágenes proporcionadas por el cine o revistas populares) la ensoñación de una ciudad futura como condensadora de las expectativas de adelanto social y técnico.

Aún un gobierno de corte conservador no consideró contradictorio apelar al discurso de la modernidad desde una arquitectura asociada, en su origen, con idearios más progresistas, con la intención de legitimarse en el presente y proporcionar elementos materiales de larga duración para su persistencia en la memoria del futuro.

En una cultura cada vez más tensionada por lo nuevo, el impacto de las transformaciones sobre las costumbres privadas y su proyección al ámbito social comenzó a hacerse sentir, y no resulta difícil imaginar que esta nueva generación de comitentes y sus arquitectos se sintieran bien representados por aquella página completa del diario local que pregonaba el *"Adelanto edilicio en Santa Fe".*[26]

En esta capital provinciana podríamos arriesgarnos a pensar, con un juego de palabras, que se trataba de modernizar los imaginarios disponibles, imaginando una modernidad deseable, aunque faltaran las transformaciones estructurales. Lo que Adrián Gorelik llamaría una "*modernización sin reforma*".[27] En las representaciones de esa modernidad idealizada y en comparación con otras manifestaciones culturales del período, en Santa Fe, la arquitectura se presenta como el único producto efectivamente renovado. Unos pocos arquitectos, con expresiones arquitectónicas potentes, instalaron una nueva lectura de la ciudad y sus instituciones.

1 Proyecto **Arquitectura Moderna en Santa Fe (1935/1955) Ciudad, modernización y sociedad en la práctica arquitectónica santafesina**, Programa CAI+D 2000, FADU, UNL.

2 Gorelik, A. **La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936.** "Modernización o Reforma (las décadas del veinte y del treinta)", Bs. As., UNQ, 1998, p. 309. En la ciudad de Santa Fe, este proceso se verifica de manera más contundente en la expansión de la franja oeste y noroeste a partir de la formación de asociaciones vecinales y de fomento con objetivos concretos como la creación de una escuela en el barrio o la construcción del edificio escolar propio, el reclamo por la extensión de servicios de infraestructura o la llegada del transporte público, acciones siempre sostenidas por una fuerte presencia en la prensa local.

3 Entendemos por arquitectura *oficial* aquella pensada, proyectada y producida en el ámbito del Estado municipal, provincial o nacional; cuya definición formal, funcional y simbólica conlleva la intención de representar una voluntad política en funciones.

4 El Departamento de Construcciones Escolares de la Provincia de Santa Fe se crea en 1931.

5 Rigotti, A. M. **Ermete De Lorenzi. Ideas, lecturas, obras, inventos**, Rosario, FAPD, UNR, 2003.

6 Müller, L. "El 48º aniversario de la Fundación del C.A.S.F.", **Revista del Centro de Arquitectos de Santa Fe,** Santa Fe, agosto/setiembre de 1992. Recién en 1944, cuando se logra constituir la Seccional Santa Fe de la Sociedad Central de Arquitectos, en el acto realizado al efecto de formar la primera comisión directiva que presidiera Guerino Guerra con la vicepresidencia de Pedro Mazzucchelli, el número de profesionales reunidos apenas alcanzaba a quince.

7 En "Técnicos constructores y la ley que reglamenta las profesiones liberales" artículo en diario **El Litoral**, Santa Fe, 14/09/1939, p. 04.

8 En 1928, la **Revista del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos** publica una nota dirigida al Concejo Deliberante, a partir de reconocer "*ataques injustificados de nuestras Instituciones*" hacia "nuestra profesión" y, más adelante se hace referencia al Reglamento General de Construcciones en este momento en discusión en este Concejo, solicitando "*se deje intacto nuestro derecho al ejercicio de la libre profesión*", entre otras observaciones. En la misma revista, otro artículo titulado *"La reglamentación de la profesión"* hace referencia a la intención del reglamento de no sólo dictaminar sobre las normas técnicas de la construcción –tarea que se reconoce como necesaria-, sino que observa acerca de la impertinencia de que éste órgano deliberativo -el Concejo Deliberante- sea quien reglamente sobre las profesiones de ingeniero, arquitecto y constructor, señalando que la única entidad que podría dictar esta reglamentación sería el Congreso Nacional. Dice el artículo Nº 31 que suscita el debate "*se considerarán de primera categoría, los Ingenieros Civiles, Arquitectos, Ingenieros Mecánicos e Ingenieros Industriales diplomados o revalidados por una Universidad Nacional: los diplomados o revalidados Maestros Mayores por una Escuela Industrial de la Nación y que tengan dos años de práctica efectiva...*" En **Revista del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos,** año I, Nº 9, Buenos Aires, febrero de 1928. También se citan los artículos más controvertidos del reglamento en cuestión sobre "*...qué se entiende por 'Ingeniero, Arquitecto o Constructor?'* En los números de la revista publicados en los años siguientes el debate continúa haciéndose cada vez más específico en lo profesional: ver "Sobre la Reglamentación de la Profesión de Arquitecto", año VI, Nº 68, Buenos Aires, enero de 1933.

9 "Aficionados' versus Profesionales", en **Revista de Arquitectura, Nº 10**, Buenos Aires, SCA-CEA, octubre de 1935, p. 413.

10 Roberto Croci se recibe de Técnico Constructor Nacional en la Escuela Industrial en 1930 y, posteriormente, estudia arquitectura en Rosario en los mismos años que Bertuzzi y Navrátil.

11 En 1902 se inaugura la primera escuela provincial y segunda nacional con desdoblamiento de la enseñanza manual: la Escuela Industrial de la Provincia -nacionalizada en 1909-. El prestigio y reconocimiento de los profesionales técnicos recibidos en la EIS trascendía el ámbito urbano y se extendía a la región.

12 Casas para Luis Bertuzzi en 1927 - Santiago del Estero 2978- y en 1932 -Junín 3077-81-87-.

13 Carli, C. **Los constructores de la ciudad**, Santa Fe, CEA, UNL, 1989.

14 **Revista de Arquitectura** - SCA, números de 1935 y 1936.

15 Entre los años 1938 y 1939 se desempeña en la labor pública de la provincia el arquitecto Wladimiro Acosta (1900-1967), contratado por el Ministerio de Salud Pública del gobierno de Iriondo (1937-41) en el Departamento de Arquitectura Sanitaria.

16 Espinoza, L. **Arquitectura escolar y Estado moderno. Santa Fe 1900-1943**. Tesis del Magister en Historia de la Arquitectura y Urbanismo Latinoamericanos, Instituto de Historia, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, 2001.Trabajo inédito.

17 A cincuenta años de Ley 1420, el CNE pone en marcha un plan de recambio de imagen de la escuela pública a cargo del arquitecto Alberto Gelly y Cantilo. El plan comprende la construcción de algunas escuelas nuevas y el proyecto de demolición y reconstrucción de fachadas, con lenguaje racionalista, blanco, despojado de toda ornamentación, que reafirmaba el rol modernizador del estado y el carácter laico de la educación. Ver Schmidt, C. Voz "Escuelas", en Liernur, J. F. y Aliata, F, (dir.) **Diccionario Histórico de la Arquitectura y el Hábitat***,* edición preliminar.

18 Los problemas de provisión de materiales para la construcción (principalmente hierro y maquinarias) que afectaron al país y fueran ocasionados por la segunda guerra mundial, hicieron que fueran concluidos e inaugurados recién en 1952.

19 **Boletín de Obras Públicas de la Provincia de Santa Fe**, año 1, Nº 1, Santa Fe, Publicación Oficial, 1940, p. 57.

20 Es preciso mencionar que entre los delegados figuraban destacados profesionales del país: arquitectos Alberto Belgrano Blanco y Raúl C. Curutchet -Dirección General de Arquitectura (DGA) del Ministerio de Obras Públicas de la Nación-, arquitecto Juan Waldorp –Oficina de Arquitectura del Ministerio de Marina de la Nación-, arquitectos Mario Bidart Malbrán y José A. Guido Lavalle –DGA del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires-, arquitectos Daniel Ramos Correas y Arturo Civit –Ministerio de Economía, Obras Públicas y Riego del Gobierno de la Provincia de Mendoza-, arquitectos Alfredo Villalonga, Martín S. Noel y Raúl J. Alvarez –Fac. de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (UBA)-, arquitectos Salvador A. Godoy y Jaime Roca –Universidad Nacional de Córdoba (UNC)-, arquitecto Julio V. Otaola –Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires-, y el arquitecto Héctor A. Bianchi –Municipalidad de la Ciudad de Rosario-, arquitecto Mario J. Buschiazzo –Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos-, entre otros.

21 "La Arquitectura Oficial". En **Revista de Arquitectura**, SCA-CEA, Marzo de 1940, p. 126.

22 Liernur, J. F., **Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad**, Bs. As, Fondo Nacional de las Artes, 2001, p. 98.

23 Sobre la formación del campo profesional, ver: ACOSTA, M. M. **Imaginarios da Modernidade. Arquitetura em Santa Fe 1930-1950.,** Tesis para el Master em Tecnología do Ambiente construido. Area: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. Brasil. Julio 2003.Inédito.

24 Liernur, J. F., **Arquitectura en la Argentina del siglo XX**, op. cit., pp. 167-168.

25 Idem, p. 168.

26 **El Litoral**, Santa Fe, 1° de enero de 1942.

27 Gorelik, A., **La grilla y el parque,** op.cit.

universalismo y regionalismos

Arquitectura moderna en madera en el sur de Chile: 1925-1975

Gonzalo Cerda, Iván Cartes, Roberto Burdiles, Edward Rojas, Jorge Lobos
y Luciana Correa (U. Bío-Bío) FONDECYT Nº 1030839

La irrupción de los postulados del Movimiento Moderno y el desarrollo de la Arquitectura Moderna en el Sur de Chile se produce con fuerza a partir de la década del "30 y hasta tardíamente mediados de los "70 del siglo XX.

Dentro de este período, es posible distinguir con claridad al menos dos etapas. La que va desde mediados de la década de 1930 hasta el terremoto de 1960 en que se introducen y desarrollan los modelos aportados por el Movimiento Moderno. La segunda, a partir del terremoto de 1960 en se aceptan los cánones de una arquitectura de corte internacional y hasta mediados de los "70 en que aparecen los síntomas de crisis y cuestionamiento de la modernidad arquitectónica en Chile.

Lo singular de estos procesos en el sur del país, es que la Arquitectura Moderna no se reproduce en forma ortodoxa, tal cual su fuente original, sino reinterpretada, tamizada por la cultura local. Los modelos originales, prototipos del modernismo emergente por esos años, son reelaborados con los materiales locales, utilizando una mano de obra ya experta en el trabajo de la madera. De este modo el sur, de una rica tradición arquitectónica y constructiva en madera expresada en viviendas, iglesias, estaciones ferroviarias y bodegas de madera, ve surgir la Arquitectura Moderna en Madera, en una conjunción de su propia tradición constructiva y nuevas formas.

Los entornos de la obra

En las décadas de 1930 y 1940, los planteamientos modernos apuntaban a crear *nuevos entornos urbanos* que se caracterizarían por disponer los edificios en grandes áreas abiertas, en esa idea higienista de lograr recintos ventilados e iluminados naturalmente. Esto resultaba prácticamente imposible de lograr dentro de la trama urbana preexistente, razón por la cual se precisaba de extensas áreas desocupadas sobre las cuales disponer la arquitectura.

En el sur de Chile este concepto no fue asimilado y *la obra moderna se inserta en la trama urbana precedente,* reemplazando edificios demolidos o destruidos, incorporándose como una obra más de la manzana edificada. De este modo acepta y asimila los modos tradicionales de implantación urbana y se circunscribe a la *fachada continua* y a la *altura* de los edificios pre-existentes. Se advierte una especie de acuerdo tácito de no

discrepancia, en que el edificio, aún teniendo una distinta *volumetría, tensiones y expresión* que la de sus vecinos, se incorpora al conjunto.

Los modelos de la vivienda moderna europea de los ’30 fueron planteados mayoritariamente sobre terrenos planos. Salvo ciertos casos, no hay referencias a arquitectura en pendiente. La topografía del territorio sur chileno es abrupta y resulta muy común encontrar arquitectura de pendiente en los modelos tradicionales del siglo XIX.

El modo característico de resolver la pendiente en estas arquitecturas decimonónicas fue *el zócalo* y *el sótano*. El *zócalo* es utilizado principalmente cuando se trata de poca pendiente, es decir aparece como un modo de nivelación del terreno para conseguir la horizontal. El *sótano* hace referencia a la utilización de dicho espacio de nivelación como un recinto útil, un subterráneo que absorbe la pendiente y al mismo tiempo se utiliza como bodega, despensa, lavandería, área de secar ropa y sitio de acopio de leña.

La arquitectura moderna recogió esta tradición, utilizando ampliamente los *sótanos*. Resulta habitual encontrarlos en las áreas de una topografía más escarpada como Chiloé o Llanquihue, pero los hay frecuentemente también en Osorno, Valdivia y la Araucanía. El *sótano* surge entonces como una adaptación de los modelos modernos a los usos y las costumbres locales, constituyendo un punto de encuentro entre la propuesta arquitectónica moderna y la tradición local.

Caracterización arquitectónica

Revisando los distintos períodos y etapas de la arquitectura tradicional del sur de Chile en el siglo XIX es posible advertir dos momentos distintos en la expresión volumétrica de la vivienda. El primero corresponde a una etapa de asentamiento o primer poblamiento, en que la vivienda cumple con los requerimientos básicos de instalación en el territorio, lo que se resuelve con una volumetría simple, normalmente un solo volumen cubierto a dos o cuatro aguas. Ello se asocia también al clima lluvioso del lugar, lo que se expresa en un edificio más bien hermético.

Pedro Montt 498, Castro.

Con la llegada de la arquitectura moderna, se produce un proceso de simbiosis arquitectónica, en que los edificios existentes comienzan a incorporar elementos del lenguaje y el repertorio formal del nuevo estilo. El resultado es un edificio tradicional, de volumetría simple, pero con elementos modernos incorporados. Este fenómeno debemos entenderlo como un período de transición, de eclecticismo moderno, que tiene la particularidad de aparecer en todo el sur de Chile.

Un segundo momento corresponde a fines del XIX con la llegada de los estilos históricos, especialmente a las ciudades puerto y la rápida difusión del neoclásico, el neogótico y posteriormente las influencias del déco. Las viviendas de este período abandonan el volumen unitario y apreciamos una gran presencia de volúmenes que se yuxtaponen e interpenetran: torreones, miradores, cuerpos múltiples de cubiertas diversas, entrantes y salientes, todos de manifiestas tensión vertical.

La particularidad de las grandes casonas modernistas que se construyen a partir de 1920-30 radica en que, por el contrario, sus tensiones son manifiestamente horizontales. Se trata de cuerpos arquitectónicos extendidos que hacen referencia a las tensiones horizontales de la arquitectura moderna europea o la vivienda norteamericana de esos años.

Techumbres y cubiertas

Uno de los elementos que más caracteriza las diversas arquitecturas tradicionales del sur de Chile son las techumbres y cubiertas. Estas nos hablan de las duras condiciones climáticas del lugar, de la constante presencia de la lluvia que se expresa casi en cubiertas de gran presencia, alcanzando la carpintería de la madera a sus puntos más altos en la ingeniosa y bien acabada resolución de estructuras, cerchas, aleros y bóvedas de madera.

La arquitectura moderna internacional desarrolló con profusión la idea del *techo jardín o techo terraza*. La expresión es la de un edificio sin cubierta o techo plano. En mimesis con esta expresión, en el sur de Chile se busca otorgar a la vivienda la imagen de un edificio de techo terraza sin serlo realmente. El recurso utilizado fue el de ocultar una cubierta tras un *antetecho* que resulta de la prolongación de los muros perimetrales del edificio. En un principio este *antetecho* se asocia a la arquitectura Déco, presentándose escalonado; posteriormente, hacia 1940, se le encuentra recto.

Ecuador 720, Osorno.

Paralelamente a esta simulación de *techos jardín*, encontramos arquitectura de claros rasgos modernos en que la techumbre tiene gran presencia e importancia. Es posible observar este fenómeno en viviendas cubiertas a *un agua* que no sólo corresponden a las décadas 1930-1940 sino al movimiento internacional de los años '60. Es otro rasgo de la simbiosis entre los modelos modernos y la arquitectura del lugar.

La presencia exterior del techo tiene su contrapunto en el espacio interior con la amplia y popularizada costumbre de dar uso a los espacios bajo la cubierta, al entretecho: es el *soberado*, uno de los espacios más característicos del sur del país el cual sirve de dormitorio, despensa, bodega o espacio de juego.

En el período de la arquitectura moderna se continúa haciendo uso del espacio del *soberado* que se incorpora a la obra moderna con naturalidad, especialmente en las zonas de Chiloé y Llanquihue. Éste, por cierto, cobra gran presencia en la fachada y representa una de las adaptaciones más particulares de la arquitectura moderna a la manera de habitar el sur de Chile.

Muros y paramentos verticales

Los referentes internacionales nos hablan de una relación espacial interior- exterior intensa, de aberturas, de continuidades espaciales con el entorno circundante. Prevalece el vano sobre el lleno, con lo que se busca establecer nuevas relaciones.

En las arquitecturas del sur prevalece, contrariamente, el predominio del lleno sobre el vano, como en el período precedente. Esta nueva arquitectura no cambia la relación espacial interior- exterior, lo que puede ser considerado como una adaptación a las condiciones climáticas, a las duras condiciones de lluvia y viento prevalecientes en el lugar.

Quizá uno de los elementos que más caracterice la vivienda moderna en madera en el sur sea la presencia de muros curvos. Fueron incorporados como símbolo de modernidad y representan una verdadera revolución arquitectónica por cuanto rompen con el modo tradicional de composición de la fachada. La curva aparece con mayor frecuencia en las esquinas; en los casos más radicales, simultáneamente toda la altura del edificio aunque también sólo en el segundo piso, dispuesta sobre un achavo de esquina recto en ángulo de 45º.

Salvador 945, Puerto Varas.

La idea de los volúmenes puros yuxtapuestos, tan propia del modernismo de los años ’30 y ’40, se expresa en el sur con edificios en madera de cantos y aristas rectas. Estas son el resultado de muros cuyos cantos frecuentemente están resaltados por la presencia de otro color u otro material, como es el caso de las hojalaterías y forros superiores de antetechos. El paramento recto, casi desprovisto de ornamento, configura un volumen de líneas puras que se recorta contra el cielo o el paisaje, estableciendo una nueva estética para la madera. Ya no más los arcos de medio punto, las metopas, los frisos y cornisas. En su reemplazo, los paños planos y limpios, de maderas tingladas, tejuela o latón acanalado.

Especialmente en la arquitectura tradicional de Valdivia encontramos un particular modo de resolver el escurrimiento de las aguas lluvias sobre las fachadas cual es producir un *corta gotera* a través del leve desfase del plano de fachada del 2º piso sobre el 1º. Este desfase de entre 5 a 10 cm. produce una *corta gotera* que protege los muros perimetrales del 1er. nivel y se constituyó en un recurso sencillo para conseguir mayor duración a los revestimientos del 1er. piso. La arquitectura moderna del sur reprodujo estos *corta got*era con profusión. Este simple detalle constructivo, al que ninguno de los modelos referenciales extranjeros o chilenos hace alusión, se transforma así en un elemento importante que le otorga a estas viviendas particularidad y un rasgo propio.

Las ventanas

Hasta comienzos del XX, las ventanas de la arquitectura tradicional eran de claras tensiones y ritmos verticales, acogiendo la estilística de la época, especialmente el neoclásico. Con la llegada de la Arquitectura Moderna este diseño de la ventana cambia, así como los dictados de composición que abandonan la simetría.

Los nuevos paradigmas modernos indican que a cada esquina curva corresponde una ventana, también curva. Esto viene con seguridad de la idea modernista de liberar la esquina, representando las nuevas potencialidades aportadas por el hormigón armado, el que permitió desarrollar soluciones hasta ese momento imposibles de imaginar.

En madera, se copian estos esquemas. La gran mayoría de las viviendas en estudio disponen de estas esquinas liberadas a través de ventanas curvas lo que exigió una hábil e inteligente solución estructural

Walter Martinez 642, Puerto Varas.

de la esquina, puesto que resultaba imposible, con los sistemas estructurales tradicionales, lograr grandes vanos sin apoyo en las esquinas de edificios de madera.

Para lograr la imagen deseada, con frecuencia se recurrió a un engaño al ojo cual fue la de esconder pilares de madera en medio del palillaje vertical de las ventanas. Es decir, se incorporó una solución estructural camuflada para resolver un problema de diseño.

Otro de los elementos de composición y adscripción a la estética moderna más recurridos en las áreas en estudio fue la *ventana corrida*. Esta proviene de modelos europeos que se copian y reinterpretan en el sur del país. El original en hormigón armado independiza la estructura del paramento, por lo que resulta habitual encontrar en ellos grandes paños vidriados horizontales -*ventana corrida*- sin percibir los pilares y columnas del edificio, los que se ubican en un plano posterior. Era el inicio de lo que posteriormente se transformaría en el *muro cortina*.

En madera, no se independiza la estructura del paramento, sino esta se inscribe en el mismo plano ocultándose y disimulándose de las más ingeniosas formas. La idea es conseguir una *ventana corrida* sin que lo sea realmente, ya que ocultos se encuentran pilares y tabiques. La idea la rastreamos desde un estado apenas latente o insinuado hasta uno claro y evidente. De cualquier modo, constituye otra de las constantes de esta arquitectura que así intentó acentuar las tensiones horizontales de la obra como lo exigían el canon en boga.

La ventana circular u Ojo de Buey también fue un sello distintivo del período, tanto en edificios de albañilería reforzada como en aquellos de madera. Bastó agregar al edificio una de estas ventanas para dotarlo inmediatamente de una imagen moderna en referencia a la arquitectura naval y los transatlánticos. En el sur aparecen especialmente en los recintos de los baños, pero también se les encuentra, de menor tamaño, en las puertas de acceso.

Sotomayo 256, Castro.

Espacialidad interna

Son dos los esquemas de orden espacial interno que más se repiten en la vivienda tradicional del sur de Chile: el de un *pasillo central* que da acceso a recintos a ambos lados, tipo árbol; y el más complejo en el se accede a las demás habitaciones desde que desde un recinto -habitualmente un Hall o Sala de Estar.

La Arquitectura Moderna no alcanza a romper estos esquemas de orden interno. Tras una fachada de señas e imagen claramente modernistas se repiten estos mismos modos de distribución interna haciéndonos pensar que se copiaron las formas, pero no llegó a haber una auténtica transformación en la concepción del espacio.

Respecto a las *relaciones espaciales entre recintos*, la Arquitectura Moderna había propuesto cambios estructurales internos de la obra, *rompiendo con la idea de estanqueidad* de los espacios buscando la *fluidez espacial* mediante una serie de recursos entre los que se contaban las dobles alturas, las plantas libres, las habitaciones relacionadas a través de medias alturas, etc.

En la arquitectura estudiada prácticamente no ocurre, prevale la estanqueidad espacial de los recintos y sólo hacia la década de 1960 se acepta y difunde el modelo norteamericano del *living-comedor*, que reúne ambos usos en un solo recinto.

En la arquitectura tradicional las habitaciones no tenían un destino muy preciso; especialmente en el orden espacial que denominamos *árbol* existía cierta libertad en la asignación de usos. Un comedor se podía transformar en dormitorio, una sala de estar en almacén. Posteriormente cuando aparecen ordenes más complejos con programas más extensos, se definen habitaciones con destinos más determinados - sala de costura, escritorio, recibidor, etc.- pero que se ordenan de un modo relativamente aleatorio.

Con el primer modernismo esto no cambia, manteniéndose prácticamente los usos tradicionales asignados a los recintos y la estructura que los ordenan. Solo hacia 1960 podemos observar un cambio asociado a la profesionalización de la arquitectura y a la difusión que ésta hace de ideas del Movimiento Internacional. Ello se traduce en una arquitectura que asigna roles muy determinados a los recintos en un orden

W. Martinez esq. San Pedro, Puerto Varas.

de gran racionalidad y economía: cambia el mobiliario ajustándose a su menor tamaño; los pasillos que anteriormente acogían con generosidad el acontecer de la casa y el juego de los niños -con anchos desde 2 a 3 m- se transforman en espacios de circulación; desaparecen los roperos y aparecen los closet.

Las estructuras y revestimientos

La arquitectura tradicional del sur de Chile, en cualquiera de sus zonas, se resolvió a través del *sistema constructivo de entramado*, es decir por el uso combinado de soleras, pies derechos, diagonales y cadenetas. Estas estructuras recibían como revestimiento un primer entablado en diagonal, sobre el que se disponía finalmente el revestimiento de terminación que quedaba a la vista, madera ó metal.

La madera como revestimiento se emplea en entablados machihembrados dispuestos horizontalmente, al mismo tiempo que se utilizan entablados tinglados y tejuela de alerce. Las planchas metálicas correspondían a láminas de fierro galvanizado, las que pueden ser acanaladas ó estampadas.

En la primera etapa de la arquitectura moderna en el sur del país no se cuestiona mayormente estos principios estructurales, los que se hacen extensivos a la nueva obra, repitiendo un *modo de hacer* de larga tradición. No sería sino hasta la década de 1960, con la incorporación de profesionales y la difusión de los principios modernos de *economía y racionalidad*, que surgiría un cambio que se traduce en una modulación más rigurosa, correspondencia entre la estructura y el espacio configurado- la *verdad estructural*- y la búsqueda de nuevas relaciones espaciales, tanto al interior de la obra como de esta con su entorno. Un ejemplo específico de esto es la aparición de espacios de mayor altura con cielos inclinados y vigas a la vista o los ventanales y extensos paños vidriados.

Una de las características más propias de esta arquitectura moderna es el uso de los materiales de terminación, asumiendo e incorporando, en una nueva expresión, los materiales que tradicionalmente se habían utilizado como revestimiento.

En Chiloé encontraremos mayoritariamente un *modernismo en tejuela* de alerce, material que tradicionalmente había servido de revestimiento en la isla y también en la mayoría de las ciudades de la provincia de Llanquihue.

En Osorno y Valdivia, de una larga tradición en arquitectura revestida en fierro galvanizado, acanalado y estampado, la arquitectura moderna se cubre también de estos materiales. Los más usuales son los acanalados, aunque también encontramos viviendas modernas revestidas en latón estampado imitando ladrillo, tal como se le encuentra en casonas de fines del XIX. En estas provincias se hace asimismo un amplio uso de entablados machihembrados de madera. La ductilidad del material permite lograr la curva con cierta facilidad, recurso que es utilizado con frecuencia y verdadera maestría en ciertos casos de la ciudad de Osorno.

En la Araucanía, de una tradición arquitectónica más reciente, la arquitectura moderna se encuentra ligada a un desarrollo más profesional, con la incorporación de arquitectos y constructores formados

en las universidades de la capital. Ello redunda en una interpretación de los modelos de la arquitectura internacional, los que por la época de 1960 son difundidos especialmente en la ciudad de Temuco. En los revestimientos aparecen incorporados otros materiales, usualmente muros de albañilería revestidos en piedra, en combinación con la madera. Asimismo resulta habitual que la madera se circunscriba solo al segundo piso de la vivienda, resolviéndose el primero en albañilería.

Sea en cualquiera de las zonas, un recurso ampliamente utilizado fue el de imitar en madera la expresión de la albañilería reforzada, considerada más *moderna*. Con entablados ó tejuela se intenta dar la apariencia de muros de ladrillo, habitualmente pintando los paramentos de blanco o incluso imitando en madera, losas voladas y marquesinas de hormigón: una especie de *sincretismo arquitectónico* que caracteriza toda la obra arquitectónica modera en el sur de Chile.

Conclusiones

La obra moderna en el sur de Chile se inserta en la trama urbana preexistente y se circunscribe a la fachada continua. Reutiliza los tradicionales modos de implantarse en la abrupta topografía del lugar, empleando para ello los *zócalos* y los *sótanos*. Se desarrolla incorporando elementos aislados del lenguaje arquitectónico moderno sobre el edificio tradicional lo que debemos entender como un período de transición. Entre la arquitectura tradicional del siglo XIX y la arquitectura Moderna de los años 1930 hay una diferencia de tensiones: en la primera, verticales; en la segunda, horizontales.

Se distingue dos etapas: desde la década de 1930 hasta el terremoto de 1960 o de la *Primera Modernidad*, en que se introducen y desarrollan los modelos aportados por el Movimiento Moderno; y a partir del terremoto de 1960 surgen y se aceptan los cánones de la *Arquitectura Internacional*. La primera etapa se desarrolló principalmente en manos de los propios habitantes del lugar, sin la participación de profesionales. La segunda recibe el aporte de los arquitectos formados en las universidades de la capital.

Las diversas sub-regiones del sur aportan particularidades y especificidades al desarrollo de la Arquitectura Moderna, en especial en el uso de los materiales de terminación y revestimientos: tejuela en Chiloé y Llanquihue; entablados machihembrados y fierro galvanizado-acanalado y estampado-en las zonas de Osorno y Valdivia; la combinación de madera y albañilerías revestidas en piedra en La Araucanía.

Los modelos internacionales del modernismo de esos años son reelaborados en madera por la mano de obra local constituyendo una expresión local de la arquitectura moderna, de tal abundancia, fuerza expresiva y calidad que ha sido capaz de definir y caracterizar la identidad del sur de Chile.

universalismo y regionalismos

"Há um modo de experiência vital -experiência do espaço e do tempo, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida- que é atualmente compartilhada por homens e mulheres em toda parte do mundo. Chamarei a este corpo de experiência da modernidade. Ser moderno é encontrarmo-nos num ambiente que nos promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação... e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que conhecemos, tudo o que somos. Ambientes e experiências modernos atravessam todas as fronteiras de geografia e etnias, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une todo o gênero humano. Mas é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: envolve-nos a todos num redemoinho perpétuo de desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um Universo em que, como disse Marx, tudo o que é sólido se desmancha no ar" Marshall Berman

Modernidade, modernização e modernismo: a construção do "Projeto Moderno Brasileiro"

Paola Bernardi (PROPUR-UFRGS)

Para Berman, o que gera tal complexidade é uma grande quantidade de processos sociais impulsionados pelo mercado mundial capitalista, "*em perpétua mutação e drasticamente flutuante*". O autor denomina tais processos por modernização sócio-econômica. A partir desta experiência, surge o que pode ser descrito como "*espantosa variedade de visões e idéias que visam a fazer de homens e mulheres os sujeitos ao mesmo tempo que os objetos da modernização*", tais visões e valores podem ser reunidos sob o nome de modernismo. Entre estas duas definições, encontra-se a modernidade, experiência histórica que faz a mediação entre eles, consistindo no seu vínculo cuja natureza vem do desenvolvimento.

Este vínculo pode referir-se às "*transformações objetivas da sociedade desencadeadas pelo advento do mercado mundial capitalista*", ou desenvolvimento econômico; ou ainda às "*transformações subjetivas da vida individual e da personalidade que ocorrem sob seu impacto, uma potenciação dos poderes do homem e ampliação da experiência humana*", uma espécie de autodesenvolvimento. Berman entende que a combinação de ambas sob o ritmo compulsivo do mercado mundial, necessariamente cria uma dramática tensão interior nos indivíduos. Como conseqüências do capitalismo, temos não apenas o fim do confinamento ancestral e de toda restrição feudal, da imobilidade social e da tradição dos claustros, numa emancipação das possibilidades e da sensibilidade do indivíduo; mas também, como observou Marx, a geração de uma sociedade brutalmente alienada e atomizada, dilacerada por uma empedernida exploração econômica e uma fria indiferença social, o que significaria, no plano psicológico, profunda desorientação e insegurança, frustração e desespero, junto a um senso de expansão e regozijo, novas capacidades e sentimentos, liberados simultaneamente. "*Esta atmosfera de agitação e turbulência, vertigem e embriaguez psíquica, expansão das possibilidades da experiência e destruição das fronteiras morais e dos laços pessoais, auto-expansão e autoperturbação, fantasmas na rua e na alma*", é o contexto em que nasce a sensibilidade moderna.

Esta sensibilidade manifesta-se inicialmente por volta de 1500, quando do advento do mercado mundial, indo sua primeira fase até 1790 sem um vocabulário comum. A segunda fase se dá ao longo do século XIX, quando "*a experiência da modernidade se traduz nas várias visões clássicas de modernismo*", definidas por uma habilidade em capturar várias facetas das contradições do desenvolvimento capitalista. O ser dual desta fase tem como exemplo o personagem Fausto, de Goethe, tido como a tragédia daquele que se desenvolve no sentido dual de abrir as comportas do eu à custa de represar o oceano. Uma das condições da sensibilidade assim criada era a existência de um público quase unificado, que ainda conservava a memória de como era viver num mundo pré-moderno.

No século XX, este público se expandiu e fragmentou em diversos segmentos. Assim, a tensão dialética da experiência clássica da modernidade sofreu uma transformação crítica. Embora a arte modernista registrasse triunfos nunca dantes alcançados, ao mesmo tempo ela deixava de se conectar com ou de informar qualquer vida comum, não se sabia como usar o modernismo. O resultado foi uma polarização no pensamento moderno sobre a experiência da modernidade, aplanando seu caráter essencialmente ambíguo ou dialético. De um lado, a modernidade do século XX tem sido incessantemente condenada como uma gaiola de ferro de conformismo e mediocridade, por Weber, Tate, Leavis, Marcuse. Por outro, Marinetti, Corbusier, McLuhan, consideram a modernidade a última palavra em matéria de excitação dos sentidos e de satisfação universal, em que uma civilização feita à máquina, por si só, garante êxtases estéticos e venturas sociais. O que há em comum entre as duas posições é a identificação da modernidade com a tecnologia, excluindo radicalmente as pessoas que a produzem e por ela produzidas. Como enuncia Berman: *"Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, inesgotavelmente enredados numa luta corpo a corpo com suas ambigüidades e contradições; as ironias a respeito de si próprios, as tensões interiores constituíam uma fonte básica de sua força criativa. Seus sucessores do século XX cambalearam muito mais para polaridades rígidas e totalizações achatadoras. A modernidade ou é abraçada com um entusiasmo cego e acrítico, ou então é condenada com um desprezo e um distanciamento neo-olímpicos. Em ambos os casos, ela é concebida como um monolito fechado, que os homens modernos são incapazes de moldar ou mudar. As visões abertas da vida foram suplantadas por outras, fechadas."*

Berman sugere que a própria análise de Marx da dinâmica da modernidade solapa, no fim das contas, a própria perspectiva do futuro comunista, ao qual ele julgava que ela deveria levar. Pois, se a essência da libertação dos entraves da sociedade burguesa consistisse em se atingir, pela primeira vez, um desenvolvimento verdadeiramente ilimitado do indivíduo -depois de removidos os limites do capital, com todas as suas deformidades- o que poderia garantir a harmonia dos indivíduos assim emancipados ou a estabilidade de qualquer sociedade por eles composta? *"Mesmo que os operários de fato construam um movimento comunista que tenha êxito, e mesmo que este movimento dê lugar a uma revolução vitoriosa, como conseguirão eles, em meio à maré cheia da vida moderna, construir uma sociedade comunista sólida?" "Se todas as novas relações se tornam obsoletas antes que possam ossificar-se, como será possível manter vivas a solidariedade, a fraternidade e a ajuda mútua?" "É fácil imaginar como uma sociedade comprometida com o livre desenvolvimento de todos e de cada um poderia desenvolver suas próprias e distintivas variedades de niilismo. Na verdade, um niilismo comunista poderia revelar-se muito mais explosivo e desintegrador que seu precursor burguês – embora também mais audacioso e original -, pois, enquanto o capitalismo corta as infinitas possibilidades da vida moderna nos limites da linha inferior, o comunismo de Marx poderia projetar o eu liberado em imensos espaços humanos desconhecidos e sem qualquer limite."... "Ironicamente, portanto, podemos ver a dialética da modernidade de Marx reeditar o destino da sociedade que descreve, gerando energias e idéias que a dissipam em seu próprio ar."*

A idéia de modernização em discussão envolve uma concepção de desenvolvimento fundamentalmente plano – um processo de fluxo contínuo onde não há diferenciação real de uma conjuntura ou época em relação a outra, exceto enquanto mera sucessão cronológica.

Quanto ao modernismo, embora seja posterior à modernização por assinalar o surgimento de um vocabulário coerente para expressar uma experiência de modernidade que o precedeu, uma vez instalado, também não conhece nenhum princípio interno de variação, continuando simplesmente a reproduzir-se. Mas a arte do modernismo floresceu e continua a florescer como nunca antes no século XX – mesmo quando protesta contra as correntes de pensamento que nos impedem de incorporar adequadamente essa arte em nossas vidas.

A fim de compreender as origens do modernismo, examinemos a temporalidade histórica em que se inscreve. Tomemos o caminho escolhido por Lukács, a partir do estabelecimento de uma equação direta entre a mudança de postura política do capital europeu após as revoluções de 1848 e o destino das formas culturais produzidas pela burguesia ou no seu âmbito de influência como uma classe social. Na Segunda metade do século XIX, para Lukács, a burguesia torna-se puramente reacionária – abandona seu conflito com a nobreza, numa escala continental, para engajar-se numa luta total contra o proletariado. Com isso, entra numa fase de decadência ideológica, cuja expressão estética inicial é, sobretudo, naturalista, resultando enfim no modernismo do início do século XX.

Tal esquema é atualmente criticado pela esquerda por errar basicamente no seu evolucionismo; ou seja, o tempo difere de uma época para outra, mas no interior de cada época todos os setores da realidade social se movem em sincronia uns com os outros, de tal modo que o declínio de um nível deve refletir-se em todos os outros, resultando numa noção de decadência supergeneralizada.

Assim, procuramos preferivelmente uma explicação conjuntural para o conjunto de práticas e doutrinas estéticas mais tarde agrupadas como "modernistas". Tal explicação envolveria a intersecção de diferentes temporalidades históricas compondo uma configuração tipicamente sobredeterminada, entendendo melhor o modernismo como um campo cultural de força que tem por ângulos três coordenadas decisivas: a codificação de um academicismo altamente formalizado, em vários campos artísticos, o qual, por sua vez, era institucionalizado nos regimes oficiais de Estados e sociedades ainda maciçamente impregnados, e não raro dominados, pelas classes aristocráticas; a emergência ainda incipiente e essencialmente nova no interior dessas sociedades das tecnologias e invenções-chaves da segunda revolução industrial e, finalmente, a proximidade imaginativa de uma revolução social que estava no ar na maior parte da Europa durante a Belle Époque, devido à persistência de formas do antigo regime dinástico, como define Mayer.

Em nenhum Estado europeu a democracia burguesa se havia completado como uma forma; nem o movimento operário se havia integrado ou cooptado como uma força. As saídas revolucionárias possíveis diante de uma destruição eventual da antiga ordem eram, assim, profundamente ambíguas.

A persistência dos antigos regimes e do academicismo que ia de par com eles forneceu um conjunto crítico de valores culturais contra os quais podiam medir-se os valores insurgentes de arte, mas também em termos dos quais elas podiam articular-se parcialmente a si mesmas. Sem o adversário comum do academicismo oficial, o grande arco das novas práticas estéticas tem pouca ou nenhuma unidade: sua tensão

com os cânones estabelecidos ou consagrados que encontram pela frente é constitutiva de sua definição enquanto tal.

Ao mesmo tempo, porém, a antiga ordem, precisamente no que ainda tinha de coloração parcialmente aristocrática, oferecia um conjunto de códigos e recursos disponíveis, a partir dos quais se poderia também resistir às devastações do mercado como princípio organizador da cultura e da sociedade, aliás, uniformemente detestado por todas as espécies de modernismo. Os estoques clássicos da alta cultura ainda preservados -mesmo que deformados e amortecidos- pelo academicismo do século XIX poderiam ser resgatados e dirigidos contra ele, bem como contra o espírito comercial da época, como muitos desses movimentos o caracterizavam.

Nessa mesma conjuntura, para um tipo diferente de sensibilidade modernista, as energias e os atrativos de uma nova era da máquina consistiam em um poderoso estímulo à imaginação, refletindo-se no cubismo francês, no futurismo italiano ou no construtivismo russo. Porém, a condição desse interesse residia em que as técnicas e os artefatos fossem abstraídos da relações sociais de produção que os estavam criando. O capitalismo enquanto tal jamais foi exaltado por qualquer tipo de modernismo.

Por fim, a bruma da revolução social que pairava sobre o horizonte dessa época foi responsável por grande parte do tom apocalíptico daquelas correntes do modernismo que rejeitavam de modo mais irremissível e violentamente radical a ordem social como um todo, com destaque para o expressionismo alemão.

O modernismo europeu nos primeiros anos deste século floresceu assim no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível. Desta forma, surgiu da intersecção de uma ordem dominante semi-aristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-emergente.

Origens do modernismo no Brasil

> "*A quem pertence o mundo? Essa era uma das questões centrais dos anos 20; a quem pertence e a quem irá pertencer? Para muitos pioneiros da nova arquitetura, a resposta era clara: ao povo, às massas, aos trabalhadores, ao maior número. Sob essas variações terminológicas se escondiam a idéia comum da transformação social iminente ou em curso e a ascensão da arquitetura a funções novas e superiores. A exemplo de Marx, para quem a filosofia que se havia limitado a descrever o mundo iria contribuir para transformá-lo, os criadores artísticos da vanguarda dos anos 20, entre eles os arquitetos, acreditavam que a arte, a arquitetura e a organização urbana deixariam de ser um reflexo da sociedade existente para se tornar um dos instrumentos privilegiados de sua reconstrução*". Anatole Kopp

Segundo Martins, foram superadas as correntes de pensamento que tomavam os fatores determinantes do surgimento do Movimento Moderno no Brasil como reflexo das tensões sociais na década de 20 ou expressão

em termos culturais do descontentamento das "camadas médias urbanas" com a situação política da época, incapaz de lidar com a velocidade das transformações da sociedade naquele momento. Seria mais coerente pensar nestes fatores como "*um momento particular do processo de constituição de intelligentsia no Bras*il" (Martins, 1991), ou seja, a constituição de um setor social que se distingue não pela origem, e sim pelas propostas buscando estabelecer relações entre o trabalho intelectual e a política.

A intensidade das transformações ocorridas no Brasil desde o início do século XX até a década de 20 tendem a concentrar na capital do país a desilusão dos que viam a República como a solução para os problemas sociais. Fatores como a consolidação das oligarquias, a rápida acumulação e perda de capital no mercado financeiro e o anseio do Rio de Janeiro por civilizar-se, tornando-se "*branca e européia*" (Martins, 1991) constituem o contraponto à miséria urbana enfatizada por um crescimento populacional desenfreado.

Tais transformações urbanas e sociais serão responsáveis pelo aprofundamento contínuo do descompasso entre "*esforço de atualização de um país que deve ser estruturado para se incorporar às novas formas de articulação do sistema econômico internacional e os limites internos representados pela extensão territorial, pela dissipação improdutiva do capital importado, pelo nepotismo, pelo analfabetismo e pela dificuldade em incorporar ao sistema produtivo os contingentes da ex-escravos, de imigrantes e estrangeiros*" (Martins, 1991).

Nicolai Sevcenko assim resume o que chamou por "*inserção compulsória na belle-epoque*": "*Ao fim, resultava que a pretendida composição de um Estado-Nação moderno no rio de janeiro só se tornaria viável através da sustentação, por cooptação, proporcionada pelas estruturas e forças sociais e políticas tradicionais do interior do país (coronelismo, capanguismo, voto de cabresto, etc.), mais que nunca interessadas em tirar partido do volume de riquezas e oportunidades condensadas pelo governo central*".

Apesar dos que manifestam seu descontentamento com a situação moral brasileira, mantém-se na época uma certa impotência com relação ao dever de transformar um país do qual não se tinha o conhecimento necessário. Tal condição de total desprovisão de pensamento utópico não se explicaria apenas pelos processos de cooptação dos intelectuais pelos setores dominantes da máquina estatal. No meio intelectual, sobressaiam os mais preocupados com a articulação entre a preocupação com sua identidade enquanto grupo social e a busca de uma explicação para aquela sociedade tão contraditória. "*A intelligentsia brasileira irá se preocupar justamente, um século após a independência, com a 'construção da nação*'..."(Martins, 1991).

Entretanto, para que seja formulada uma teoria capaz de explicar o Brasil levará mais uma década pois, somente após o golpe de 30 se afirmará paulatinamente a convicção que a nova forma de governo (autoritária e centralizadora) é o caminho para a construção de uma imagem nacional.

No campo da produção cultural também é sentida a necessidade de formação de um novo olhar sobre o Brasil, preocupação manifestada paradoxalmente por um grupo de intelectuais a partir do contato com as vanguardas européias. Este dado vem confirmar a tese de Antonio Candido, na qual uma constante da produção cultural brasileira seria a articulação entre a expressão das características locais e a consciência destas fazerem parte de um universo mais amplo – a dialética do localismo e do cosmopolitismo. É possível pensar

tal tensão como característica intrínseca à produção cultural de um país com passado colonial e condição de subordinado, propriamente uma criação do "*sistema econômico internacional em expansão*" (Martins, 1991) e parte de sua transformação.

A partir da década de 20, com a produção modernista, tal questão se apresentará de maneira mais precisa em meio ao ambiente pós-guerra, o *"boom"* da indústria nacional, o crescimento das cidades acarretando maior complexidade da vida urbana e a repercussão dos acontecimentos internacionais (a guerra, a Revolução Soviética).

Lafetá, mesmo apoiando-se na linha teórica de Antonio Candido - a qual considerava a questão da ambigüidade como étnica e própria de um povo latino colonizado por europeus que se miscigenaram com seres de culturas primitivas num ambiente tropical, levanta condicionantes mais imediatos para a origem de tal *"caráter simultaneamente universal e localista que marca a produção do período inicial do modernismo"*. Na concepção das vanguardas européias é reconhecido que todo olhar é construído culturalmente; sua arte busca no primitivo –visualidade oriental e africana- a possibilidade de construir um olhar que se diferencie do renascentista, aproximando a arte da realidade. Entretanto, para os modernistas brasileiros, tal primitivismo que levasse ao olhar procurado pelos europeus fora dos limites civilizados se encontrava muito próximo, no interior deste país que ainda estava por ser descoberto.

Assim, é possível afirmar que esta reflexão acerca da nacionalidade tenha marcado desde o início as preocupações do Modernismo no Brasil. A fim de conformar uma identidade nacional, era necessário vasculhar o passado tanto erudito como popular e dele fazer uma leitura com o olhar da modernidade, conformando uma síntese cultural. Configurava-se, desta forma, uma busca da essência do ser nacional, que logo se apresentaria inatingível, levando os modernistas a procurar um novo caráter para seu trabalho que, originalmente preocupado com a ruptura estética de sua produção, aos poucos, voltar-se-á a uma conscientização política devido à efervescência das tensões sociais no momento. Este quadro é delineado nos anos 30, quando as temáticas sociais abordadas em todos os campos artísticos aproximarão a produção cultural brasileira de um realismo, especialmente a literatura.

Nacionalistas por formação e convicção, os modernistas participarão de um processo de construção de representações engajadas na eliminação da divisão de classes, sem adotar uma posição passadista, buscando apenas metaforicamente no passado colonial os elementos constitutivos da identidade nacional. O referido posicionamento se explicava pela posição do colonizador em tal passado, sendo agente do seu obscurecimento, e pelo fato de um mergulho nas raízes do país levarem a elementos além das culturas indígena, africana e lusitana.

A contribuição com um projeto modernista para o país se daria, segundo Martins, a partir do reconhecimento de que o nacionalismo tinham uma problemática apresentada em três níveis de necessidades: demonstração da equiparação cultural em relação às potências internacionais que revelasse a capacidade de acompanhar as vanguardas européias; unificação de um território e uma população marcados pelo

regionalismo, limitando a utilização da matéria-prima regional na produção cultural; construção de uma identidade nacional como meio de superar a possibilidade de fragmentação social interna, devido à multiplicidade étnica das camadas menos favorecidas (tanto urbanas como rurais).

Deste modo, fica clara a necessidade de se forjar uma identidade que dotasse o Brasil moderno de sentido, caracterizando-a como projeto (daí o uso da expressão projeto modernista), além de mudança de sentido e caráter do modernismo no país. *"... Apesar de todo escândalo e de todo crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. (...) Nós, ao contrário, não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos sentido com a nossa vanguarda – a afirmação da identidade nacional, a brasilidade. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso Ser moderno*".

Como agravante de tal situação, existia a preocupação do artista com a formação de um público e um mercado, tornando a educação um dado fundamental para o estabelecimento de uma produção artística de vanguarda no Brasil e estabelecimento da *intelligentsia* nacional. Nas palavras de Luciano Martins: "*Será justamente a educação do povo, a reforma do ensino e a construção de um 'campo cultural', a partir da universidade que definirão os eixos de preocupação de boa parte da intelligentsia dos anos 20 e 30. E são estas preocupações que estabelecerão relação direta (e contraditória) com o Estado*". Não se tratava de uma cooptação no sentido de garantir subsistência aos intelectuais -visto que sua principal alternativa de trabalho era o funcionalismo público, assumindo cargos a serviço de um governo de cuja orientação ideológica divergiam-, e sim da colaboração na construção de uma nação civilizada, que viria a ser a construção de seu público.

O processo de constituição institucional desenvolvido na década de 30 e acelerado na área cultural na gestão de Gustavo Capanema enquanto Ministro da Educação, vem a ser a possibilidade de superar o atraso econômico com a superação do atraso cultural, tornando o projeto educacional verdadeiro paradigma recorrente da tarefa de criar cidadãos e modernizar a elite. Tal tensão entre a elite e os *"cidadãos a construir"* implicará num esforço a fim de articular o popular e o erudito, a produção da obra cultural e do seu público, resultando num estremecimento nas relações entre Estado e intelectuais, dada a dificuldade do estabelecimento de uma divisão entre o programa cultural, a ação político-social e a propaganda governamental.

A referida tensão foi lucidamente exposta por Mário de Andrade: "*Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade quotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em conseqüência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. (...) Tarefa que compete aos governos*".

O dever de construção de uma identidade nacional orientará o projeto modernista a propor a ação cultural como política cultural, dado que, junto ao autoritarismo do governo Vargas, explica o papel do Estado como promotor da produção cultural a partir do golpe de 30 e até o início da ditadura, em 1964.

universalismo y regionalismos

Wladimiro Acosta. Luces y sombras de la modernidad argentina

Carlos Gómez Sierra (CEAHU-NEA)

En las distintas ediciones de los libros *Vivienda y Ciudad* y *Vivienda y Clima* aparecen fotografías de su autor, Wladimiro Acosta. En el primero, al final del libro, acompañando las reflexiones finales. En el segundo, al principio del texto y a un costado del título. Una mirada rápida y distraída a ellas da la impresión de tratarse en ambos casos de una repetición de la misma fotografía. Pero no es así. Una comparación analítica y cuidadosa demuestra que son tomas distintas, con cualidades diferentes.

En ambos casos el enfoque fotográfico es el mismo, posiblemente realizado por Horacio Coppola. Un primerísimo primer plano de Wladimiro en el que su cabeza se halla ligeramente ladeada hacia abajo y a la izquierda, su perfil derecho se enfrenta más abiertamente a la cámara y sus ojos la miran directamente aunque con un mínimo escorzo, lógico por la inclinación. Una frente pronunciada que se continúa con una marcada calva se nos hace franca, directa, brutal. También en ambos casos es posible determinar su vestimenta: una simple americana, camisa y corbata. Nada más se percibe en el escaso margen que permite observar un fondo borroso, liso, abstracto, que no permite calcular ningún tipo de distancia. Mucho tal vez se pueda señalar sobre las cualidades psicológicas que diferencian ambas tomas pero será dejado para otra ocasión.

No sabemos -por el momento- si ambas fotografías fueron realizadas en una sola sesión o si, por el contrario, las separa el tiempo, días, meses o años. Pero si algo es evidente y palpable es que, a pesar de las similitudes señaladas, existen rastros que marcan la diferencia entre ambas en el directo plano de lo objetivable. En *Vivienda y Ciudad* se percibe mayor margen en la fotografía otorgando así un mayor sentido de amplitud y espacialidad mientras que en *Vivienda y Clima* el rostro ocupa prácticamente toda la superficie de la imagen. En el primero los límites de fondo y figura son más palpables, mientras que en el segundo estos se difuminan entre marcados planos con distintos grados de sombra. Ligeras variaciones en las inclinaciones de la cabeza también indican diferencias: en el primero el eje del rostro se ubica sobre una diagonal mientras que en el segundo está casi vertical. Otras tantas minúsculas desviaciones entre una y otra permiten indicar aspectos que las contrastan y las hacen distintas, pero existe un factor hasta ahora no señalado que las engloba: **la presencia de la luz**.

En las dos fotografías la ubicación de la fuente lumínica es la misma: a la izquierda del rostro y ligeramente por arriba de la cabeza, a medio camino entre el frente y el lateral izquierdo. El poder determinar con exactitud la dirección de donde proviene la luz -idéntica en ambos casos- nos permite suponer que el hecho

de existir alguna distancia temporal entre una y otra comienza a perder importancia en beneficio de la ubicación relativa del rostro frente a la cámara. El tiempo pierde peso en relación al espacio.

Ligeras inclinaciones de la cabeza, infinitesimales variaciones musculares, pequeñas variaciones en la distancia entre objeto y objetivo nos enfrenta en ambos casos ante algo nuevo aunque idéntico a su vez, mientras que la luz, en su punto, reina silenciosa e imperturbable. Supongamos por un momento que las fotografías fueron tomadas en una misma sesión para la primera edición de *Vivienda y Ciudad*, o sea en 1936 o en un tiempo inmediatamente anterior. Esto nos permite establecer una datación temporal -primer lustro de la década de los '30- a los efectos de realizar una comparación casi inevitable con otra fotografía de algunos años anteriores: el autorretrato de El Lissitzky (1890-1941) de 1924 titulado *El Constructor*.

Sugestiva relación. Ambos son rusos y con personalidades poliédricas, riquísimas y complejas. Ambos son arquitectos, diseñadores, tipógrafos y medularmente hombres de su época. Ambos son viajeros y conocedores del mundo clásico italiano y coinciden en la vorágine berlinesa de los años '20. Interesantes similitudes pero los respectivos rostros frente a la cámara indican intenciones divergentes. En *El Constructor* la ubicación de El Lissitzky frente a la lente es la misma que Acosta: casi frontal con el perfil derecho más expuesto. Ambos casos son productos de una estudiada aunque directa lente fotográfica. Rostros perfectamente reconocibles, humanos, pero que encierran un mensaje a descifrar. Ese elemento primordial para la interpretación de la imagen de Acosta, la luz, juega en la de El Lissitzky un papel más relativo. Es importante, sí, aunque como en una sinfonía se conjuga con otros acordes que dan como resultado final un producto que es combinación de distintos efectos. Aquí observamos la técnica del fotomontaje con signos de naturalezas diferenciadas, figurativas y abstractas, terrenales y superiores. La textura cálida del jersey de cuello alto y la fría pureza de la geometría.

La gran diferencia entre uno y otro la hallamos en el uso de la luz y de sus sombras declaradas. En *El Constructor* encontramos que la fuente que ilumina el rostro desnudo proviene de su perfil derecho, el mismo que se expone. Este efecto -el contrario que en el rostro de Acosta- lo divide en dos mitades iguales

IZQ. FOTO DE WLADIMIRO ACOSTA INCLUIDA EN SU LIBRO "VIVIENDA Y CIUDAD" DE 1936.

DER. EL LISSITZKI / "EL CONSTRUCTOR".

creando dos zonas claramente delimitadas de luz y sombra: el perfil derecho expuesto a la claridad de la luz y el izquierdo envuelto en un manto de sombras. Dos mitades, luz y oscuridad, lo visible y lo invisible.

La ciencia ha logrado determinar que el hemisferio cerebral derecho es el de los impulsos, de lo visceral y lo subjetivo; mientras que el izquierdo es el de la lógica, el de la deducción, el de lo objetivo. El Lissitzky expone como *"constructor"* su lado derecho -el subjetivo- pero iluminándolo, apartándolo de la oscuridad de lo puramente intuitivo. Ese mundo basal se objetiviza con ese ojo que parece descifrar todos los enigmas del universo y que se abre hacia la humanidad con una generosa mano abierta que sostiene un compás, instrumento de la lógica y el conocimiento. Ese mismo lado derecho se superpone a un fondo trazado cartesianamente, producto del intelecto; mientras que el perfil izquierdo y su fondo se pierden en la infinitud y el misterio de las sombras. La declaración de principios está efectuada.

En contraposición, ¿qué enigmas encierran los rostros de Acosta? Si en *El Constructor* la luz juega el papel objetivo de partir al hombre en dos mitades perfectamente delimitadas a partir de sus funciones, en Wladimiro Acosta la luz es más compleja. En sus fotografías la luz no es sólo lo que permite hacer visible el mundo sino quien lo crea, quien lo construye y modifica. Aquí no encontramos un rostro delimitado por mitades geométricas sino por planos convergentes de luz y sombra que se interpenetran en un constante giro armónico. Luces y sombras comparten equilibradamente el rostro diluyendo la separación del hombre en mitades funcionales. Acosta se presenta como un ser que conjuga ambos mundos: lo objetivo y lo subjetivo, la razón y la pulsión, la lógica y el misticismo.

Esta doble raíz, compleja y profunda, es perceptible al observar su biblioteca en Buenos Aires, ciudad a la que llega en 1928. En ella se conjugan *Groszstadt Architektur* de Ludwig Hilberseimer con textos de filosofía budista. Lo mismo puede aventurarse al tener información sobre sus relaciones personales que van desde las personalidades alemanas de la *Neue Sachlichkeit* hasta swamis hindúes. Esta doble naturaleza, rica y fascinante, sin duda está presente en sus múltiples actividades: exquisito escenógrafo, purísimo diseñador, riguroso tipógrafo y talentoso arquitecto y urbanista. En cada una de estas manifestaciones **luces y sombras** adquieren un papel central, determinante.

Es por ello que referirnos a su arquitectura o propuestas urbanísticas significa entenderlos tanto a partir de sus formulaciones proyectuales como a partir de la reducida obra que logró ser construida, además de sus numerosos escritos. Esto no significa que sus contribuciones como escenógrafo o diseñador sean desdeñadas u olvidadas, más bien todo lo contrario. Significa que estas serán el espejo o el complemento, según el caso, de la totalidad arquitectónica. Sus bocetos de escenografía se comportaron a veces como banco de pruebas y otras como corolario de sus cavilaciones con la luz y el espacio interior. Sus diseños de muebles pueden ser comprendidos como una síntesis de la función, el confort y la higiene que guían sus proyectos urbanísticos o como perfecto complemento de sus interiores arquitectónicos. Sus proyectos nos remiten invariablemente a sus teorías y escritos.

Y sobre todo esto se sitúa, a su vez, la eterna y silenciosa presencia del sol, verdadero motor de su creación. El sol, en su cíclico recorrido, es quien guía y organiza la totalidad de la vida sobre la Tierra y garantiza, a su vez, la peculiaridad de cada lugar del mundo a partir de su inclinación sobre los mismos. Y así lo entiende Acosta, traduciendo a ese sol en forma racional, producto del intelecto y manifestación arquitectónica que lo contiene y denota.

Esto significa que la obra proyectada y construida por Acosta en la Argentina -desde su llegada en 1928 y hasta su muerte en 1967- es producto, en gran medida, de su circunstancia geográfica y climática lo que la convierte en una de las primeras experiencias de arquitectura moderna nacional. Aquí la dialéctica tradición-modernidad, verdadero calvario intelectual del joven país, encuentra una determinada manera de auténtica expresión que resume los intereses de universalidad y localismo.

Llegado a este punto es preciso señalar que los estudios efectuados hasta ahora sobre Wladimiro Acosta son escasos. De todas formas cabe acotar la importancia de estudios o aproximaciones realizadas desde diferentes interpretaciones por Pancho Liernur, Ramón Gutiérrez o Beatriz Sarlo. La exposición del que fue motivo en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires en 1987 tal vez sea el último intento de difundir su obra hasta el día de la fecha. El estado casi marginal que se puede percibir sobre el conocimiento y la difusión de su obra puede llevar a suponer a quienes desconocen el tema que estamos ante una cuestión tangencial y secundaria dentro de la producción arquitectónica argentina. Nada más lejano. La razón de su olvido puede encontrarse, tal vez, en cierta historiografía nacional que en la década del '70 reconoció una necesidad de sostener ciertos principios y objetivos en desmedro de otros. Momentos en que el problema de la *identidad* era centro de cavilaciones en múltiples áreas de la cultura. Pero ya recorridos y superados esos necesarios derroteros de autoafirmación, con sus aciertos y sus errores, surgen más nítidamente figuras, obras y expresiones que son observados bajo una nueva luz.

Es por esto que el situarnos hoy frente a la producción de Acosta puede significar, desde ciertos ángulos, el descubrimiento de una faceta hasta ahora poco observada y por tanto novedosa de la arquitectura moderna en la Argentina. Su figura y sus realizaciones situados ya en otro contexto temporal e histórico nos permite aproximarnos con nuevas armas críticas, aunque no con ánimo historicista. Este trabajo adhiere a aquello de que toda producción arquitectónica o urbanística pensada, proyectada o construida en algún momento de la historia se sostiene en estado latente, vivo, esperando ser rescatadas para ser reconsideradas. El carácter de atemporalidad de su *Sistema Helios* es un buen ejemplo de ello.

Hemos indicado que, al igual que El Lissitzky, Acosta es un conocedor del mundo clásico italiano. En 1919 viaja a Roma para proseguir sus estudios ya iniciados en su Odessa natal. Posteriormente, en 1922, se traslada a Berlín -al igual que su colega y compatriota- para profundizar sus conocimientos técnicos y, finalmente, en 1928 se dirige a la Argentina en un viaje, tal vez, de características iniciáticas.

La luz... Sustancia natural, universal y abstracta que Acosta reconoce en su vida errante, de búsqueda continua. ¿Es que acaso Italia no condensa un ideal de luz mediterránea, directa y táctil. Es que el Berlín de los años '20 no encierra aún la poética, abstracta y misteriosa luz expresionista. ¿Es que Latinoamérica no será el descubrimiento de un sol casi eterno, tan diferente del europeo? La luz y sus diferentes manifestaciones, que encuentra en cada lugar y en cada actividad un tratamiento singular por parte del creador. Este reconocimiento de la luz como un elemento más para la construcción del mundo y su verificación en distintas latitudes y circunstancias artísticas es fruto a su vez de su condición innata de viajero incansable: Odessa, Roma, Berlín, Buenos Aires, Brasil, Chile, Uruguay, Venezuela, Guatemala, Estados Unidos, Inglaterra. Un desplazarse casi permanente en función de la creación arquitectónica que trae como consecuencia la necesidad de reinventar nuevas raíces como un reconocimiento del hecho diferencial de cada lugar aunque sin desconocer un ideal universal manifestado por las vanguardias centroeuropeas a las que adscribe. Pero esta cualidad de viajero casi errante no encierra en el caso de Wladimiro Acosta determinaciones políticas. Su esposa Telma Reca, en el prólogo de *Vivienda y Clima* sostiene que

> *"...no salió... (de su país)...como adversario que huye o disidente que se destierra, sino como un joven que siente en sí el peso de una vocación, el germen de un destino y una misión, y que va en procura de los medios que le capaciten para cumplirlos..."*.[1]

Si en su periplo europeo sus desplazamientos tienen el carácter de una búsqueda personal y profesional, su llegada a la Argentina tiene una condición adicional: el de su condición de inmigrante. La particular situación Argentina que va desde 1880 hasta 1930 permite e impulsa el ingreso al país de millones de inmigrantes de todas las latitudes, especialmente europeos, a partir del dictamen *"gobernar es poblar"* impartido por el gobierno progresista de la Generación del Ochenta. La inmigración en la Argentina activa un sinnúmero de cambios de toda índole transformando profundamente la estructura sociocultural del inmenso país. Todas las artes comienzan a manifestar expresamente el contenido de estas transformaciones al mismo tiempo que Buenos Aires, puerto de entrada de la gigantesca masa inmigratoria, deja de ser la "gran aldea" para pasar a constituirse en metrópolis cosmopolita. Wladimiro Acosta, como inmigrante, encierra, denota y expresa en toda su producción esta cualidad importantísima y trascendental de ser producto al mismo tiempo que productor de una nueva realidad cultural: la de la cultura de la inmigración.

Su lugar de extranjero dentro de una cultura nacional en formación, que trae consigo todo un bagaje histórico y de formación profesional e intelectual además de una lengua que no es el castellano, contrasta fuertemente con la mecánica de traslación de ideas que por entonces es común verificar en la Argentina y Europa. España, luego Inglaterra y finalmente Francia, son sucesivamente los modelos a observar. Continuos viajeros en ambas direcciones, siempre de paso, contribuyen a generalizar un orden cultural producto de ideas fugaces que tratan de convertirse en patrones de identidad. Wladimiro Acosta, como otros tantos intelectuales que surgen a partir del fenómeno de la inmigración no son sólo ideas, sino hombres de carne y hueso que

cargan en sí con ideas e ideales, que cruzaron medio globo con ellos a cuestas y que se encarnan en persona en una nueva geografía.

En el caso particular de Acosta, las ideas que lleva consigo a su llegada a la Argentina en 1928 tienen nombre y apellido y denotan fechas precisas. Son un cuerpo de conocimientos, por entonces en proceso de reflexión, que es factible de ser reconocido en el tiempo y el espacio. Una ojeada sobre su biografía permite observar a lo que nos referimos: primeros estudios en su Georgia natal hasta 1917 en medio de una historia convulsa; formación académica en Roma entre 1919 y 1922 en pleno período de transición dentro de la historia de la arquitectura; búsqueda de formación profesional en el crucial Berlín de la República de Weimar entre 1922 y 1928 en el que el Expresionismo deja paso a la *Neue Sachlichkeit,* momento en que *"...sin duda Alemania fue el país en el que el funcionalismo alcanzó, al menos en el primer tercio del siglo, sus cotas más altas".*[2] Y, por último, la llegada a la Argentina en una de sus mayores encrucijadas de la historia moderna.

Este arco descrito, al que podríamos denominarlo como "sus años de formación", permite efectuar un trazado sincrónico con las ideas vigentes en estos primeros años del siglo y de sus dramáticas formas de relación. Wladimiro Acosta encierra en sí mismo y es representante de las vicisitudes arquitectónicas europeas del período: la lucha entre el academicismo y las nuevas formas de expresión en la Italia prefascista y la decadencia de la imaginería expresionista alemana en la República de Weimar de Martin Wagner, dando paso a la estética dura y radical del racionalismo centroeuropeo.

En 1924, cuatro años antes de la llegada de Wladimiro Acosta a Buenos Aires, coinciden en su regreso desde Europa -en donde han tomado contacto con los movimientos de vanguardia-, tres personalidades claves para el desarrollo de la modernidad estética en la Argentina: el arquitecto Alberto Prebisch -con quien posteriormente trabajará Acosta-, el pintor Xul Solar y el escritor Jorge Luis Borges. Este hecho clave será un signo anticipador de lo que ocurrirá algunos años más adelante. El arribo de Acosta a Buenos Aires en 1928 antecede en un año al de Le Corbusier, quien llega a dictar su serie de famosas conferencias sudamericanas reunidas luego en *Précisions*. Por otra parte cabe recordar que a su llegada ya está construida la casa de Victoria Ocampo -obra del arquitecto Alejandro Bustillo- considerada como la primera obra racionalista de Buenos Aires.

Todo el campo de la renovación de las artes es un amplio espectro de experimentaciones que se manifiestan en la literatura, la pintura, la música, la escultura y la arquitectura de las primeras décadas del siglo tanto en Europa como en la Argentina. La concurrencia en el tiempo y el espacio de las personalidades señaladas permiten dar una idea de la fuerza que la misma adquiere en la Argentina a partir de fines de los años veinte. Es a partir de 1932 cuando Wladimiro Acosta comienza a desarrollar todo su potencial para lo que fue formado: arquitecto y urbanista. Un recorrido por su obra y su vida significa introducirse en las diferentes

facetas y en los vaivenes de la arquitectura moderna en la Argentina. El no es un participante más sino una de las personalidades claves, verdadero motor de creación y transformación.

Wladimiro Acosta, hombre nacido con el siglo, acompaña y denota las vicisitudes de la arquitectura moderna en la Argentina. Su obra y su pensamiento son síntesis de todo un largo camino.

El significado de su arribo a la Argentina está sintetizado por un hecho singular, el del cambio de su nombre y apellido rusos por una aproximación castellanizada de los mismos: de Wladimir Constantinovsky pasa a ser Wladimiro (o Vladimiro) Acosta. Esta anécdota profundamente llamativa y sugestiva no era, sin embargo, un caso aislado. Gran parte de los recién llegados de remotos países terminaban adaptando su nombre, su seña de identidad, a una nueva realidad como señal inequívoca de intención de adaptarse a un nuevo mundo. Pero esto no implica la pérdida de las identidades profundas de la personalidad con todas las vicisitudes de la formación tanto individual como colectiva anteriores, sino de efectuar un acto fundacional de la propia vida. En este crucial punto de inflexión, el mismo Acosta considera que

> *"...con la llegada a la Argentina en 1928, comenzó la etapa más decisiva de mi carrera. Si encontrarse, de pronto, en un ambiente técnico y cultural más limitado podía, por una parte, significar un retroceso, por otra, el impacto de un medio geográfico distinto y un clima con contrastes violentos resultó un estímulo de gran valor".*[3]

Como puede inferirse, el mismo Acosta entiende que su llegada a la Argentina es una continuación de un camino ya trazado, de una búsqueda ya iniciada, sólo que requiere de un esfuerzo extra -no desconocido para el eterno viajero- de adaptarse, entender y comprender una nueva realidad. Esto permite suponer que no hay "Wladimiros" según país o latitud sino un ser íntegro que busca -y encuentra- respuestas diferentes a distintos interrogantes. Sobre esto, Acosta diría muchos años después:

> *Mi juventud vagabunda hizo que comenzara tarde mi propia obra independiente, firmada por mí. Sin embargo, cuando miro hacia atrás, esta misma trayectoria me parece esencialmente útil; más aún, la considero condición sine qua non de mi formación. Cambié de lugares de trabajo y cambié de países de residencia. Los cambios de lugares de trabajo ocurrieron cada vez que sentí agotada la experiencia que en tal o cual "atelier" o al lado de tal o cual arquitecto podía adquirir.*
>
> *Cambios geográficos significaron búsqueda y adquisición de nuevos conocimientos, encuentro con otras culturas, otros idiomas, otros recursos técnicos, otras formas de vida. En fin, con otros problemas humanos y técnicos.*
>
> *El paso de un continente a otro significó la agudización al máximo de todas esas diferencias, a las que se agregaron las disparidades climáticas.*[4]

Y finaliza sentenciando que

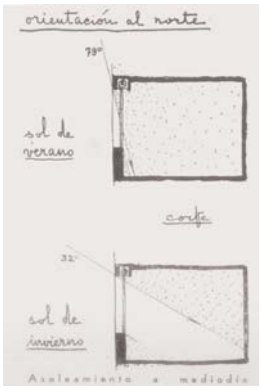
> *Este nuevo punto de partida traía nuevas experiencias, exigía la búsqueda y el encuentro de nuevos elementos, y se convertía en nuevo hito En cada lugar hubo, por supuesto, necesidad de empezar desde el principio, de marcar un nuevo punto de partida. Pero, dentro de un plan cada vez más avanzado de desarrollo...*[5]

Esta, su propia realidad, no es sin embargo una circunstancia aislada. Como hemos dicho Acosta es ante todo hombre de su tiempo, de su época, pero de características particularmente universales. Esta tipología de arquitecto-viajero que se enfrenta a un exilio-destierro, elegido o no, como forma del destino personal, es posible observarla en otras grandes personalidades contemporáneas. Sus compatriotas Gregory Warchawchik y Berthold Lubetkin son biografías cercanas y compatibles. El primero, amigo personal de Acosta, se dirige a Brasil en 1922 contratado por una empresa constructora y desempeñará un papel trascendental dentro de la génesis del modernismo brasileño. El segundo se traslada a Inglaterra en 1931desde la convulsionada Weimar, también compartida por Acosta.

Pero estos no son de ningún modo los únicos casos. Pancho Liernur en su ensayo *Wladimiro Acosta y el expresionismo alemán* sostiene que

> *De esta "larga marcha" hacia el Sur no son pocos los que tomaron rumbos hacia las zonas calidad de América. En los años veinte un numeroso contingente de monteveritanos se dirigió al Brasil; Schindler viajó a Estados Unidos antes de la Gran Guerra y se instaló en California en los primeros veintes; Neutra lo siguió a finales de la década; Wright abandonó los fríos vientos del lago Michigan en favor del desierto; Gropius intentó instalarse en la Argentina a principios de los treinta. A México emigraron Max Cetto, Mathias Goeritz, Hannes Meyer estimulados además por las condiciones del proceso revolucionario. Karl Brünner se instaló en Chile y trabajó luego en Colombia; Warchavchik y Segall son importantes figuras que adoptaron como patria al Brasil.*[6]

A esta larga lista podríamos agregar además a dos arquitectos cuyas vidas tienen relación con el Mediterráneo, uno que se aleja de él y otro que se acerca: el catalán Antoni Bonet que también se dirige a la Argentina y el alemán Erwin Broner que se instala en Ibiza. Para terminar no podemos dejar librado en el olvido una rica posibilidad comparativa con dos de los grandes maestros de nuestro siglo, Le Corbusier y Alvar Aalto, quienes desde perfiles aproximativos diferentes también reflejan en su obra esa *"búsqueda del Sur"* como búsqueda del Sol. Como ejemplo sirva lo expresado oportunamente por Le Corbusier



IZQ. ARQUITECTURA Y CLIMA. ESTUDIOS DE ASOLEAMIENTO INDICADOS PARA UNA POSICIÓN RELATIVA EN LA SUPERFICIE TERRESTRE.

DER. EL HOMBRE Y LA RELACIÓN CON LOS ELEMENTOS NATURALES Y ARTIFICIALES.

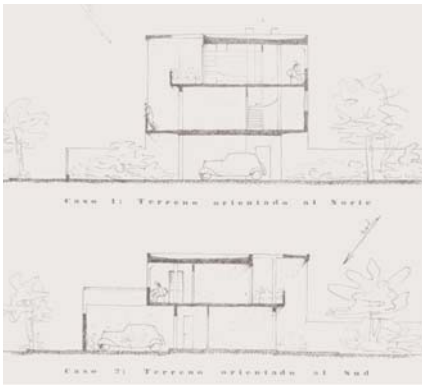
Construir para el hombre es reestablecer en su soberanía una doctrina de la Ciudad derrumbada desde hace tiempo, vistiéndola con las técnicas modernas. Es restituirle inmediatamente su principio y su clave, que es el sol...[7]

Esta temática de arquitectos que persiguen una búsqueda del sol y de la luz desde intereses particulares es importantísima como concepto modulador ya que la experiencia de Acosta no es solitaria y se entrecruza con las de grandes personalidades de la arquitectura del siglo XX. La particular formalización en Acosta de esta tendencia compartida toma el nombre de *Sistema Helios*.

Sobre este punto es interesante observar en las ediciones de *Vivienda y Ciudad* de 1936 y 1947 cuáles eran los intereses, obsesiones, influencias y caminos en su obra. Un recorrido por sus propuestas encierra una inequívoca aproximación a la línea radical del racionalismo centroeuropeo de la década del '20, tanto en lo formal como en sus preocupaciones higienistas por la vivienda mínima, verdadero estandarte de todos los participantes de la *Neue Sachlichkeit*. Las influencias de arquitectos como Alexander Klein, Hans Meyer, Otto Haessler, los hermanos Luckhardt o Walter Gropius son más que evidentes. Incluso en su primera vivienda en Alemania para Grünewald de 1922 se manifiesta un incipiente interés por Theo van Doesburg y el movimiento holandés *De Stijl*.

Pero lo más interesante radica en que en esta puesta en marcha, los preceptos de la nueva arquitectura no son indiscriminados y manifiestan un profundo interés en la aceptación de cada situación particular, en lo cultural, lo geográfico y, sobre todo, lo climático. El segundo capítulo del texto ya desde su título lo expresa claramente: *Vivienda y Clima*. Es obvio acotar que es esta también la denominación de su segundo y póstumo libro y en el cual postula que

La vivienda no debe ser tan solo una mera protección contra el calor, la intemperie, el frío y el viento, sino que ha de representar un instrumento perfeccionable, cuya función consiste en posibilitar una buena adaptación del hombre a su ambiente físico: el paisaje y el clima. La finalidad de la vivienda es, en ese sentido, proporcionar al hombre un "clima privado". Pero si, para ello, la vivienda interpone entre el hombre y el mundo exterior una combinación de superficies termo-aislantes e impermeables -techo, paredes, piso- no debe constituir un



IZQ. SISTEMA HELIOS.
CROQUIS DE ESTUDIO.

DER. SISTEMA HELIOS.
FORMALIZACIÓN DE LAS LOSAS VISERAS.

> *medio cerrado, aislado de la naturaleza. Debe permitir el asoleamiento, la iluminación y la aireación de su interior, y la posibilidad de comunicación visual con el paisaje.*[8]

Como se observa existe una fuerte centralidad en la vivienda como el campo sobre el cual Acosta vuelca sus afanes experimentales y en el cual deposita la fuerza motriz de la nueva arquitectura. Sobre este segmento es importante remarcar que

> *Formado en Rusia, Italia y Alemania, Acosta participo activamente en el debate modernista europeo de los años veinte y sostenía que la vivienda era el tema central de la nueva arquitectura, a tal punto que esto constituyo el centro de sus reflexiones a lo largo de su vida.*[9]

Las diferencias de Acosta con el mundo de la arquitectura alemana de entreguerras no se manifiestan por problemas o matices de forma, sino por el profundo valor de sus contenidos. El interés por el asoleamiento, el aire puro y la naturaleza toma en él vibraciones particulares a partir del contacto con la geografía y el clima de Sudamérica.

En un avance cronológico es posible detectar las mutaciones en su aproximación a la forma arquitectónica, producto de sus cada vez más profundos estudios sobre el clima, como se observa en sus distintos proyectos para viviendas unifamiliares. Pero será con su *Sistema Helios* -ya totalmente elaborado en *Vivienda y Ciudad*- cuando esta relación entre arquitectura y clima alcance su más refinado grado de expresión.

> *El Sistema Helios sirve de modo completo para el control solar. Los primeros ensayos del tipo Helios datan de 1932. Desde entonces, hemos realizado varios proyectos y construcciones con esta forma arquitectónica en distintas zonas y latitudes, adaptándola a construcciones proyectadas con diverso fin: casas individuales, casas colectivas, instituciones. El Sistema Helios no es un aditamento auxiliar pegado al edificio, sino constituye una parte orgánica de su arquitectura.*
>
> *El conjunto de losa-visera y parantes, que forma un marco protector, similar al "parasol" fotográfico delante de un edificio, cuyas grandes aberturas- casi paredes de vidrio- están orientadas al norte o dentro del cuadrante noreste, constituye el Sistema Helios. El conjunto de losa-visera y parantes cumple, además de la función de regular la entrada de los rayos solares a los interiores, la de formar un recinto protector de sombra delante del edificio, en la época y horas de los grandes calores.*
>
> *Es posible considerar que la masa de aire inmediato y en contacto con el edificio forma, ante él, una especia de "aura térmica".*[10]

Este *"aura térmica"* se efectiviza, como lo expone, mediante una serie de formalizaciones y dispositivos que responden estrictamente a las fuerzas tangibles e intangibles que conforman en clima del lugar en consideración y que para el caso de la pampa argentina se concretiza de la siguiente forma

> *Después de ensayos sistemáticos con gran variedad de cornisas, aleros y parantes verticales, teniendo en cuenta las variaciones estacionales tanto del ángulo de incidencia solar como del azimut, hemos hallado una conformación arquitectónica que llamamos tipo "Helios". Consiste en la construcción de frentes con grandes*

> *aberturas orientadas al N, protegidos por una combinación de losas de gran saliente (2m o más), elevadas a altura de doble piso (4,50 a 6,00 m), con parantes de mampostería dirigidos de N a S. Durante el verano, cuando el recorrido del sol es amplio (237º 47') y sus rayos son casi verticales (78º 52', a mediodía), en los edificios de tipo "Helios" se forma un recinto sombreado, especie de antecámara refrescante, delante de las habitaciones, mientras en el invierno, cuando el recorrido del sol es reducido (122º 12' 50") y sus rayos son oblicuos (31º 58' 30", a mediodía) el asoleamiento del interior y exterior de la casa no es obstaculizado a ninguna hora.*[11]

Helios, presente tanto en viviendas unifamiliares como en viviendas colectivas, será no sólo la formalización resuelta de un determinado problema climático sino una metáfora de una determinada manera de estar en el mundo. Su resolución, tanto teórica como práctica, manifiesta una depurada síntesis no sólo de las preocupaciones arquitectónicas de Acosta sino de su visión del mundo a partir de su propia historia. *Helios* remite tanto a lo tangible como a lo intangible. Lo primero a partir de la percepción de las formas y lo segundo a lo que dichas formas remiten: el sol como presencia igualadora de los hombres.

El sol, quien indica y organiza las diferentes actividades humanas, participa así íntimamente del ciclo de la vida entendida desde la idea de la una sociedad igualitaria. El sistema *Helios* condensa pues esos dos aspectos de la personalidad de Wladimiro Acosta descriptos al comienzo de este escrito: la confianza racional en el progreso desde el uso de la técnica y el místico destino cíclico de la vida, el nacer y el morir para volver a nacer. Son los dos hemisferios cerebrales que se revelan contra su intento de partición para reorganizarse y fundirse en un todo. Son las luces y las sombras de un mismo rostro.

1 Acosta, Wladimiro; **Vivienda y Clima**; Nueva Visión; Buenos Aires; 1984; p. 8.

2 Sureda, J., Guasch, A.; **La trama de lo moderno;** Akal; Madrid; 1987; p. 85.

3 Acosta, Wladimiro; op. Cit.; p. 14.

4 Ibíd.; p. 16.

5 Ibíd.; p. 17.

6 Liernur, Pancho; **Wladimiro Acosta y el expresionismo alemán**; en "Wladimiro Acosta 1900-1967"; FAU; UBA; Buenos Aires; 1987; p. 28.

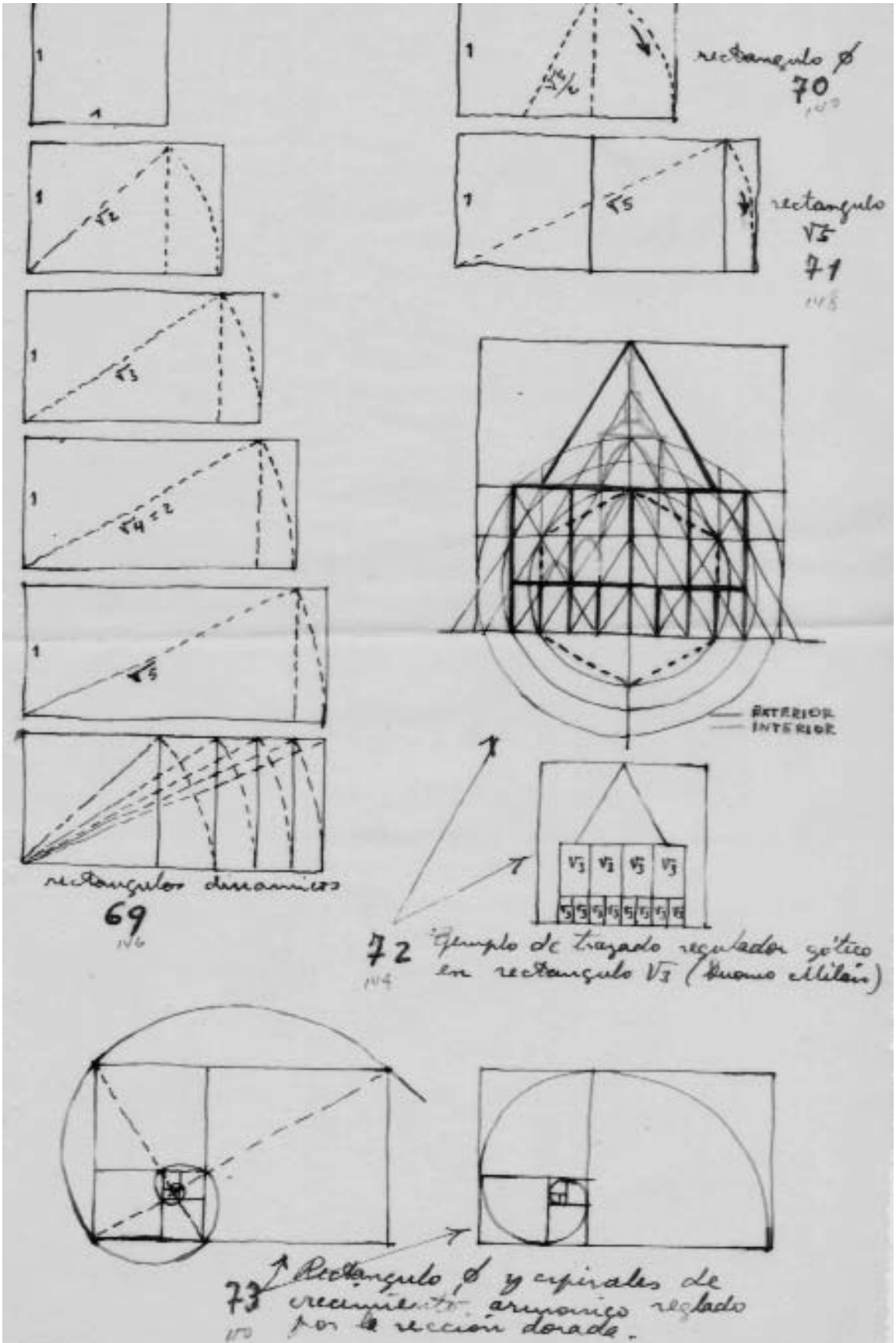
7_8 Acosta, Wladimiro; **Vivienda y Clima.**

9 Liernur, Francisco; **Arquitectura del Siglo XX en la Argentina. La experiencia de la modernidad***;* Fondo Nacional de las Artes; Buenos Aires; 2000; p. 213.

10 Acosta, Wladimiro; op cit.

11 Ibíd.

entre la modernidad y la tradición



Racionalismo y Beaux-Arts en Ermete de Lorenzi

Noemí Adagio (FDDL - CIC - UNR)

> *Los órdenes antiguos merecen toda nuestra admiración, pero considerados para su tiempo y en su sitio. Las columnatas fueron un atrevimiento en su época, cuando sucedieron a los muros con puertas y ventanas: es una reacción, una avanzada, sobre aquellos primeros elementos sin los cuales, sin embargo, no hubieran surgido. Comenzar entonces la enseñanza por los órdenes es la "enseñanza de la imagen" es inducir a la copia, es orientar hacia la arquitectura cifrada, es quitarle a nuestra carrera todo lo que tiene como arte y como ciencia. Comenzar la enseñanza por los muros es la "enseñanza de la realidad", ya que por el estudio de la evolución, y su razón de ser, iremos llegando a los diversos elementos comprendiendo su razón de ser, su proporción, decoración, etc.*
>
> Ermete De Lorenzi, Fundamentos de Teoría de la Arquitectura, 1939

En el cruce de la tradición del Racionalismo francés y la tradición Beaux-Arts se instala la concepción del proyecto de De Lorenzi. Se trata de una articulación que demostró su productividad en gran cantidad de "arquitectos modernos", incluso de diversas procedencias culturales. De Lorenzi se construye a partir de estas referencias del mismo modo en que les imprime novedosas valoraciones: podríamos decir que se trata de un "*académico sin academicismo*"; de un exponente del racionalismo constructivo sin exposición tecnológica. En esta ponencia sostenemos que, en tanto De Lorenzi piensa la Arquitectura como un saber técnico fundado en la tradición disciplinar milenaria y en una operación minuciosa sobre el proyecto en la que concurren el arte y la ciencia en un sentido tradicional, logra hacer una declinación singular a la doctrina de sus dos principales nutrientes.[1]

1928 y 1939, son dos fechas que marcan un período fecundo en la trayectoria de De Lorenzi y su estudio; fecundo en proyectos, obras y actividades docentes y que en este trabajo intentamos repensar desde su manera de definir el proyecto. Un período en el que es posible identificar una concreta transformación en el lenguaje arquitectónico, a la par de una cierta inercia –más allá de variaciones más o menos sutiles- en la manera de concebir la Arquitectura, sus recursos, objetivos y universo de referencias. Lo hacemos revisando estos referentes y los modos en que los ubica en nuevas formulaciones conceptuales; reconsiderando su actitud frente al pasado y a la Historia; hurgando en la letra, en su *teoría* como docente de Teoría, en sus escritos y en los manuscritos de sus clases.

Apenas recibido De Lorenzi define posiciones en un programa expreso de trabajo que sintetizamos como *continuar a Guadet;* fue una proclama valiente y extraña para un joven egresado de la UBA

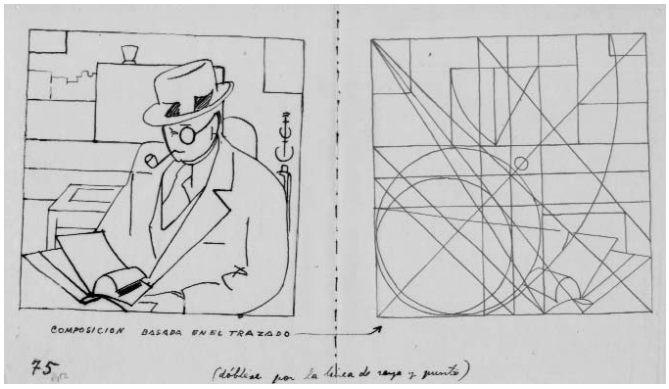
cuando los fervores de la Reforma Universitaria no se habían disipado. Más tarde, quizás como resultado de los avances técnicos y tecnológicos, asume y reivindica el protagonismo de la idea de construibilidad, casi reemplazando la idea de partido. En ambos casos hay en él una especie de reserva respecto de la exageración que la consecuencia de los conceptos pudiera conllevar; una sutil distancia perceptible en la confrontación con su obra proyectada o construida.

Actualizar a Guadet

En 1928 De Lorenzi publica *Generalidades arquitectónicas* en cuatro entregas en *El Constructor Rosarino* a modo de presentación en la sociedad donde se instala.

Con una política ambigua e inclusiva en correspondencia con los variados sectores que representa como órgano de la *Sociedad de Constructores y Anexos*, desde finales de 1926 esta publicación defendía la especificidad de los saberes profesionales y destacaba las demandas funcionales y técnicas de la ciudad. Salvo excepciones contadas, la revista se restringía a publicar obras rosarinas: residencias con fachadas Luis XVI, las primeras casas de Hernández Larguía y Newton para el Banco Edificador Rosarino, viviendas proyectadas por constructores, el conjunto en San Luis y Corrientes en la versión personal del arequipeño de Ángel Guido… De Lorenzi conocía su proyección y alcances, y desde su retorno a la ciudad realiza varias colaboraciones.[2] Con reciprocidad, *El Constructor Rosarino* registra los resultados contundentes de sus inicios profesionales. En julio, agosto y septiembre de 1928 edita las tres primeras partes de *Generalidades* y en octubre, en lugar de la cuarta entrega con las conclusiones, publica los proyectos premiados del Concurso para el Museo Municipal de Rosario donde el estudio De Lorenzi, Otaola y Rocca obtienen el primer puesto y Ángel Guido el segundo.

A pesar del título -*generalidades arquitectónicas*- el artículo de De Lorenzi es muy preciso. Se trata de un programa para la Arquitectura -en un registro de opinión que no volverá a ensayar- atacando la "*decadencia pasatista*" de ciertos arquitectos, el nefasto abuso de los estilos historicistas, la especulación económica por sobre el compromiso artístico, y el generalizado desconocimiento de los adelantos técnicos en la construcción



"EN LA OBRA DEL DR CH. FUNCK-HELLET PUEDEN VERSE COMO LOS GRANDES ARTISTAS DEL RENACIMIENTO PARECEN HABERSE GUIADO POR ESTOS MÉTODOS...".

que a su criterio demostraba una falta de compromiso estético con la época moderna. Responsabiliza del atraso de la profesión a la hegemonía francesa en el desarrollo curricular de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, y se posiciona en contra del neocolonial como alternativa de arquitectura urbana moderna.[3] Más tarde agregaría otras razones: un "*espíritu crítico más cultivado*" sería incapaz de conformarse con esas formas pasadas.[4]

Defiende una concepción clásica del diseño basada en el estudio y control de las proporciones para lograr belleza y armonía que podemos rastrear en toda su obra. Para De Lorenzi la arquitectura moderna supondrá un juego de masas cada vez más sencillo, donde progresivamente la preocupación por la proporción y el equilibrio dinámico de elementos primará sobre la "belleza" y unidad del conjunto.[5] Criterio, lógica, equilibrio deberían regir siempre el proyecto, en cualquier época. Su programa es:

> "*ir directamente al modernismo, entendiendo por tal la arquitectura lógica del momento y no la que aún suele hacerse en el momento (que es la pasada) que resulta tan ridícula como el futurismo mismo por estar ambos fuera del instante actual.*
>
> *Todo buen estudio de un proyecto debe comenzar por el análisis del mejor partido, las distribuciones de masas tanto en planta como en elevación, coordinando en un rápido croquis todo el esqueleto de patio, aire y luces (…) las soluciones más francas, las buenas perspectivas de todos los puntos de vista tanto interiores como exteriores y en fin: la decoración que será lo final y que completará la fachada y los interiores... bellos y originales."* [6]

El *Art Nouveau* que ya es viejo, la búsqueda de la novedad en sí misma y el sentido comercial de la Arquitectura en detrimento de su condición de obra de arte, explican para De Lorenzi el nefasto desempeño profesional. Son negativos por igual aquellos aferrados a lo antiguo, los que no comprenden cabalmente cada programa y la cualidad esencial del "carácter" haciendo por igual una casa que un edificio, como el revolucionario que se cree super-hombre. Luego están las responsabilidades que atañen a los propietarios: sus errados criterios de economía y el desconocimiento de las funciones del arquitecto, ingeniero o constructor. Este es el mayor conflicto que denuncia en su escrito recurriendo a un "lugar común" difundido por las publicaciones especializadas desde mediados del siglo XIX: la falta de educación de los clientes, su mal gusto y el reproche de que quieren palacios pero no se visten como reyes o cortesanos.[7] También Jorge Rivarola, incansable defensor de los principios éticos de la profesión, recurre a un fragmento de *Entretiens* y lo publica en 1933 destacando su actualidad: "*cosas viejas que parecen nuevas".*

Sin los prejuicios que podrían presuponerse en un joven recién recibido, De Lorenzi defiende con una ponderación exagerada la actualidad del texto de Julien Guadet como reservorio de criterios operativos para el proyecto contemporáneo. Sus enseñanzas estaban tan naturalizadas en su formación que se refiere a él como si hubiese sido su profesor en Buenos Aires.[8] Sostiene su vigencia porque refiere a unos principios directores y las declinaciones tipológicas de una amplia variedad de programas (escuelas, hospitales, cárceles, viviendas) de gran utilidad referencial.

No hay distancia crítica ni histórica respecto del tratado. No sabemos si esta valoración es heredada de los docentes que tuvo o es una elección propia, de todos modos demuestra cierta impertinencia al presentarlo como un libro que podía orientar aún a aquellos que no hubiesen pasado por una Escuela de Arquitectura. Como quiera que sea, suponemos que muchos de sus contemporáneos tildarían esta revalidación como una operación anacrónica.

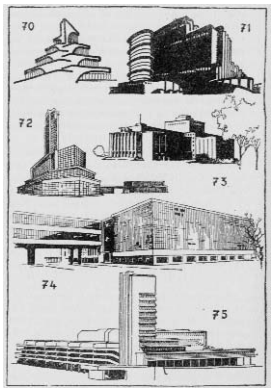
A priori y *a posteriori* de la intuición creativa

> *Otro de los grandes principios directores es: "la verdad de la construcción expresada por la arquitectura". Henri Labrouste decía: "la arquitectura es el arte de construir" es esta una definición violenta, como correspondía para ordenar las tendencias de la época, pero es incompleta; pecaba por el olvido de la COMPOSICIÓN ARTÍSTICA pues no debe olvidarse que la Arquitectura concibe; después estudia, después construye.*
>
> *.... La construcción debe ser el pensamiento constante del arquitecto: ella proporciona su bagaje de recurso; al mismo tiempo ella limita sus dominios.* Ermete De Lorenzi, manuscritos 1940.

En 1939, publicó *Fundamentos de Teoría de la Arquitectura* que recoge la introducción al curso de Teoría que dicta en la escuela rosarina. Si *Generalidades*... podía pensarse como un modo de legitimar su cargo docente en Rosario, *Fundamentos*… lo es de su nueva cátedra en la UBA.

En un trabajo anterior dijimos que había sido escrito a cinco manos: con Julien Guadet (para defender la validez de las ideas directoras y los principios de composición), Viollet-le-Duc (para fundamentar los criterios de racionalidad constructiva), Teodoro Anasagasti (para defender la necesidad de recortar los contenidos de la enseñanza a lo "estrictamente indispensable" o a los fundamentos invariables en vistas a una inoperante multiplicación de la información), y René Glozier y Virgilio Marchi (para apurar un diagnóstico sobre la "arquitectura moderna"). Nos referíamos así a extensas citas de autores de los cuáles es deudor en distinta manera. En la *Introducción* discute los conceptos fundamentales, las definiciones de teoría, arquitectura,

LAS FIGURAS "*NOS PRESENTAN CON TODA CLARIDAD LOS RESULTADOS DE ESTA NUEVA ARQUITECTURA LÓGICA QUE HA ENCONTRADO SU ORIENTACIÓN DEFINITIVA Y NO SÓLO CUMPLE CON UN ELEVADO CRITERIO DE CONSTRUIBILIDAD SINO QUE, ADEMÁS, CON UNA ALTA FINALIDAD ESTÉTICA POR EL CONTRASTE ACERTADO ENTRE: LOS ELEMENTOS VIDRIOS, MAMPOSTERÍA, MACIZOS Y VACÍOS, ELEMENTOS HORIZONTALES Y VERTICALES ....*"
FUNDAMENTOS.... P. 90-91.



los elementos de arquitectura y de composición. Es allí donde retoma esa vieja afirmación de la Arquitectura como el arte de construir.

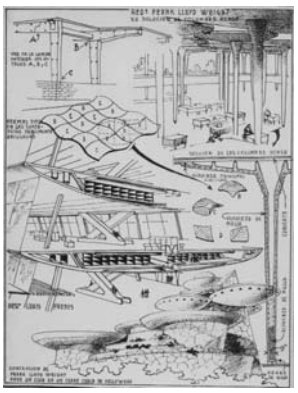
El proyecto arquitectónico tiene para De Lorenzi dos momentos fundamentales y sucesivos: la determinación de las formas y proporciones -sólo posible a partir de un profundo conocimiento de materiales y técnicas constructivas disponibles- y luego una búsqueda paciente, elaborada para remarcar y destacar las primeras decisiones tomadas.

Hasta el cansancio sostiene que la noción de la que derivan todas las formas arquitectónicas es la construibilidad que "*será siempre el fundamento que rija, en principio, las formas y proporciones".*

> *"esta noción de construibilidad es uno de los conceptos fundamentales que debe poseer el arquitecto; no es una novedad de nuestra época, sino que una realidad en las grandes arquitecturas de todos los tiempos. La complejidad siempre en aumento de los problemas a resolver y los enormes adelantos de la técnica puestos al servicio de las soluciones podrían hacerla aparentemente menos visible, pero no menos real, en la actualidad para aquellos ejemplos que caerán en el dominio de lo clásico".*[9]

Racionalidad de las formas y proporciones no quiere decir necesariamente expresividad estructural o constructiva, sino más bien racionalidad técnica, que sea posible de ejecutar sin derroches técnicos y económicos: efectividad y economía. Luego el ingeniero realizaría el cálculo y dimensionamiento estructural definitivo, siguiendo la concepción general.[10]

Para esta concepción era importante tanto el conocimiento de los materiales y técnicas madurados y sedimentados a lo largo de la Historia -como lo demostrara *l'Histoire de l'Architecture* de Choisy- como de las posibilidades contemporáneas. El arquitecto elegiría por analogía. Pero no era necesario poner en evidencia el sistema constructivo utilizado, que fuera determinante de la expresión de las obras… el ornamento podía servir para remarcar estas decisiones formales. Ni la estructura ni la construcción permiten explicar por sí la obra de De Lorenzi, ninguna ocupa un lugar central en la definición expresiva aunque estén por detrás de las formas generales y sus proporciones. Se trata de nociones conceptuales y operacionales, no de materiales artísticos. De esta manera pueden comprenderse *La Comercial de Rosario* en donde la utilización del hormigón



Dibujos de EDL. Frank Lloyd Wright: soluciones columnas hongo; dibujos para un club cerca de Hollywood. Detalles estructurales de Louis Parnes. Cartulinas de clases. FDDL 0280.

armado no significa una determinación expresiva de la obra si bien hay partes donde su uso queda sobreentendido (bandas horizontales en el cuerpo de la esquina). César Altuzarra ha demostrado, incluso, que no conocía suficientemente el comportamiento del hormigón armado, o que prefería ciertas soluciones formales a la resolución más lógica del diseño estructural.[11]

Estos fundamentos técnicos-constructivos (sin que impliquen necesariamente el uso de menos material o esfuerzos) son sólo una fase de la fundamentación artística. La búsqueda de la belleza se garantiza en la investigación *a posteriori*, en los recursos y artilugios (como decía De Lorenzi en sus clases) para remarcar, destacar y poner en evidencia las hipótesis del proyecto. Esta elaboración paciente sólo podía hacerla el verdadero arquitecto pulsando las "*armonías clásicas o modernas*".

> *"Cuando un conjunto ha sido ya concebido de acuerdo a las necesidades utilitarias y constructivas, con sus plantas, cortes y fachadas respondiendo a un determinado conjunto arquitectónico, la intervención del control de las proporciones con trazados geométricos o numéricos y correcciones (para visuales y perspectivas) puede dar motivo a correcciones pero sólo serán ajustes".*[12]

De Lorenzi no asocia el concepto de belleza al de verdad constructiva, como el concepto de *construibilidad* podría inducir a pensar. Primero se concibe, luego se estudia, y finalmente se construye: la misma sucesión de operaciones que planteaba Guadet y que había pregonado Leonardo Da Vinci.[13] Tampoco hay dualidad entre estructura y ornamento, ni siquiera con los revestimientos enchapados si no intentan emular la estereotomía de la piedra.[14]

En un trabajo anterior sobre el dictado de la asignatura Teoría en la Escuela de Arquitectura rosarina sintetizamos: "*De Lorenzi define conceptualmente la Arquitectura como resultado de la lógica constructiva, ubicación que le lleva a enfatizar la importancia de la noción de "construibilidad", que espera que el alumno incorpore en términos conceptuales para que luego funcione como una intuición educada, como instrumento activo y activador del proyecto; el horizonte de lo posible, de lo verosímil*".[15] Ciertos interrogantes que no dejaban de plantearnos sus obras construidas, y nuevos documentos con nuevos datos (cientos de borradores tipeados y manuscritos que De Lorenzi armaba para sus clases y que no fueron publicados), nos llevan a relativizar esa definición en términos taxativos y determinantes.[16] Después de comprender el peso del segundo momento proyectual -en el que se controla, remarca y dimensiona buscando el acabado, el color, la textura, las escalas definitivas de los contrastes en el proyecto- pudimos recolocar los límites al determinismo de las lógicas constructivas.

Nuestra hipótesis es que todo el saber constructivo y técnico funciona como conocimiento previo al proyecto: es un *a priori* y no un "material artístico". Es la intuición constructiva la que guía la concepción como "*una de las armas más formidable de los arquitectos, como lo denuncian las grandes arquitecturas de todas las épocas",* desde las grandes bóvedas persas y los templos góticos, a las más modernas construcciones. Intuición que alimentaría esa fase inicial operando sobre la totalidad de las formas generales y particulares de la obra en la que, como había sostenido el racionalismo francés, poco tenía que ver el cálculo.

De Lorenzi se alinea teóricamente a Viollet-le-Duc pero también se aleja de él. Indudablemente es su máximo referente en todo aquello que la arquitectura debe conservar de esclava *de la razón y el buen sentido*. La Arquitectura debe ser "racional" en tanto es un arte que debe adaptarse a las necesidades y a las costumbres del momento. Desde esta racionalidad Viollet-le-Duc refutaba la dicotomía entre espacio y estructura de la arquitectura neoclásica y ecléctica; para De Lorenzi, sin ese programa histórico, "racionalidad" se aplica sobre los datos y secuencias lógicas del proceso proyectual, controlando continuamente la secuencia compositiva en busca de soluciones óptimas.[17] También es fundamental para De Lorenzi no repetir arquitecturas pasadas sin que medie una reconfiguración que se enuncia casi como un programa moral y ético; el estudio de los casos históricos no tiene que afectar la originalidad: la creación no debe tener límites. Asumiendo los debates que median entre los escritos del teórico francés y su momento, De Lorenzi jamás habla de "estilo", ni como horizonte de búsqueda ni como expectativa: sólo utiliza el término en el momento en que fundamenta su crítica al neocolonial y en contadísimas ocasiones con sentido más narrativo que conceptual.

Una teoría de la práctica del proyecto

De Lorenzi conoce a Semper, Pugin, Ruskin, Boileau y a los teóricos de las formas racionales desde Viollet en Francia a Cuypers en Holanda;[18] sin embargo no organiza su curso en relación a un estado de la cuestión. No le interesa detenerse en teorías vinculadas a un autor o sistema determinado, sino ponerse por encima de todo y organizar una teoría para la práctica del proyecto.[19]

La Teoría de la Arquitectura como estudio disciplinado, fruto de las enseñanzas que la observación metódicamente clasifica, tiene nacimiento en Vitruvio; pero si debe nombrar un referente reciente ese es para De Lorenzi Julien Guadet. Sabemos que Guadet no es un teórico en sentido cabal, sino un organizador y sistematizador de la enseñanza de la disciplina en *l'École des Beaux Arts*; en sus extensos volúmenes recogió desde los estudios preparatorios e instrumentales del dibujo y las matemáticas, hasta la desagregación de cuestiones a tener en cuenta en edificios complejos como hospitales ó edificios legislativos. De Lorenzi repite la misma operación: sintetiza y simplifica, jerarquiza y valoriza, los conocimientos recibidos en distintas materias en su paso por la escuela de Buenos Aires. Sólo quedan afuera las lecciones meramente instrumentales (gráfica), o de cálculo (matemáticas, geometría métrica y topografía).[20]

En los aspectos compositivos, toma la investigación teórica en el punto en el que la dejó Guadet. Hace de "lo construíble" una categoría estética más que tecnológica, vinculada a la prefiguración del edificio.[21] Guadet hablaba del estudio artístico de la *constructibilité* y del estudio científico de los métodos de control de la estabilidad en el conjunto de las operaciones necesariamente sucesivas: *la composición, la proporción y la construcción*. Igual que el maestro francés, De Lorenzi sostiene que el conocimiento de los medios y de los resultados de la construcción debe preceder a todo el resto, ya que es el ABC instrumental.[22] También elude

partes importantes como detalles constructivos y arquitectónicos -que están en los manuales de referencia para ser consultados-, porque en la organización contemporánea de los estudios, ellos incumben a otras asignaturas. De Lorenzi defiende la idea de una formación permanente, de un conocimiento progresivo que sólo podrá hacerse a partir de la propia experimentación y de bases sólidas.[23]

En su didáctica palabra e imagen se unen sin poder mantenerse aisladas, sin ganar autonomía. Los valores gráficos que se fundan y sostienen sobre una serie de convenciones intradisciplinares son comprensibles sólo al conocedor, al estudioso. Gráfica y mensaje no pueden ser escindidos; cada una de sus conceptualizaciones remite a figuras pre-dibujadas con las que ilustra las nociones fundamentales. Ningún alumno que siguiera atentamente sus clases podía malinterpretar sus palabras, tal es la contundencia de las ilustraciones para las que se apropia de las técnicas de dibujo de Choisy, aunque sin aceptar su visión teleológica donde no hay lugar para el artista creador, ni para leyes de armonía que no remitan a la estabilidad.[24]

En los manuscritos de sus clases aparece una obsesiva referencia de todos los conceptos a la dimensión concreta y material de la Arquitectura, y a las diferentes variables de la proporción: reglada, vinculada a la percepción o a la escala. Constantemente respalda sus opiniones con las de Viollet-le-Duc, sosteniendo la imposibilidad de levantar un edificio a partir de un empirismo vago e indefinido.[25] Si la búsqueda de la belleza es el objetivo último de toda obra de arte, De Lorenzi no escatima el despliegue de los varios recursos: ejemplifica en edificios de la historia de la arquitectura, satiriza con gráficos fácilmente comprensibles, y se anticipa a responder a quiénes pudieran objetarle que estos procedimientos restan libertad al artista:

> "*la Arquitectura no es una ciencia de números, basta la palabra Arte, que la envuelve, para demostrar lo contrario... El mismo sentido delicado de la proporción no es más que la facultad de concebir sus múltiples variaciones".*[26]
>
> *"No se puede tratar, en efecto de regentear al arte moderno, imponerle las teorías de los tiempos pasados. La imaginación del artista debe permanecer entera. No se crea de acuerdo a fórmulas geométricas. No se trata bajo ningún aspecto de imitar a los antiguos, su modo de pensamiento. Se trata solamente de someter las creaciones tan modernas como ellas sean, a un orden armonioso".*[27]

En su curso aparecen varias acepciones del término "clásico", siempre como valor de calidad. En el sentido de lo "eternamente actual" comprende a aquellas necesidades del espíritu que exceden las necesidades funcionales, económicas o constructivas.[28] Defiende a la belleza y la armonía como un conocimiento necesario: "*en todas las enseñanzas y especialmente en Arquitectura, los primeros estudios deben ser esencialmente clásicos".* Y más aún, considera absurdo "*pretender orientaciones –por más modernas que ellas se quieran- no fundadas en principios tan irrefutables".*[29]

Otras veces "lo clásico" es la disciplina asentada, contraponiéndolo al de "fantasía" como licencia caprichosa y sólo justificable en programas efímeros.[30]

Finalmente, rechaza el uso erróneo del término "clásico" como algo muerto, encerrado en

determinadas tendencias, en un límite sin evolución. Para él es "*el bello título que en arte significa la canonización definitiva; no es asunto de origen, fechas, siglos o latitudes*" y de esa manera no estaría negado a la arquitectura contemporánea, a la arquitectura moderna: clásico es "*todo lo que merece el porvenir sin distinción de tiempos, países o escuelas; no es pues, el privilegio de una época, de un país, de una orientación*".[31]

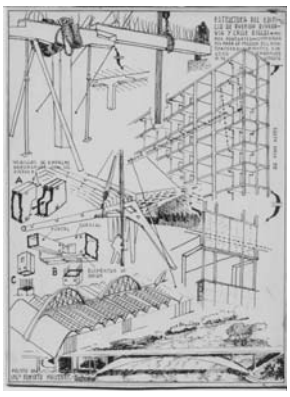
Es importante destacar que en *Generalidades* (1928) el término "clásico" no había asomado en ninguno de los sentidos señalados. Paradojalmente, en el debate internacional su uso fue frecuente en la década del veinte, sea bajo el conocido *Rappel à l'ordre* de Jean Cocteau o en los clasicismos de ciertos movimientos italianos. Sólo algunos hablaban solapadamente de "valores invariantes" intentando una restitución de la disciplina a su propia especificidad, dejando de lado el compromiso respecto de la sociedad.

En De Lorenzi es la relación con la historia de la disciplina, la que da el sentido último a su manera de concebir la práctica del proyecto. La historia tiene todos los fundamentos y es fuente de significaciones; pero antes que nada es cantera de soluciones. Recurre a ella para justificar variaciones tipológicas, para señalar su vínculo estrecho con la construcción, para demostrar que "*el progreso es cosa lenta y debe ser seguro: como sostén, base y guía a nuestros estudios debe estar la tradición*".[32]

> *"Ningún gran artista desdeñó el pasado: esta fue la característica de las grandes épocas y en ello debe estribar también el éxito de la arquitectura de nuestros días si queremos que ella se consagre y defina una nueva época como clásica. No desdeñar el pasado no quiere decir copiarlo o reproducirlo; quiere decir conocerlo, sacar provecho de sus enseñanzas, sentir latente en nosotros el sedimento que esas enseñanzas dejan como sólidos fundamentos para nuevas y modernas concepciones".*[33]

Con la misma actitud que convoca al pasado como cúmulo de experiencias, remite a lo contemporáneo. Con una convicción sin prejuicios De Lorenzi sostiene la estupidez de no reconocer lo realizado:

> *"La moderna arquitectura europea ha resulto muchísimos problemas de innegable beneficio y comodidad para nuestra época, y ridículo sería desperdiciar esa enseñanza, tan profunda, y perder largos años en ensayos que probablemente nos llevarían a crear lo que ya está creado".*[34]



Dibujos de EDL. Arriba: analizando la estructura del edificio El Hogar Obrero en Buenos Aires (Arqs. Acosta y Bereterbide). Abajo: puente de Robert Maillart. Cartulinas de clases. FDDL 0280.

De Lorenzi es así uno de los últimos exponentes de una formación generalista, eminentemente reflexiva, sobre la historia de la construcción y de la arquitectura. Una enseñanza que desaparecerá primero por los intentos por sistematizar teorías del proyecto basadas en su condición *ex-novo*, y luego por la inclusión progresiva de las líneas de diseño abiertas por la *Bauhaus*. La suya es una enseñanza que no se abstrae de los concretos problemas constructivos o relativos a la naturaleza de los materiales que conlleva en sí una forma de proceder, una técnica. Conocer y hacer se hallan unidos sin solución de continuidad. La relación referencial es siempre con la tradición disciplinar. No son insumos que se promocionen en revistas especializadas sino que surgen del conocimiento disciplinar específico, sólo adquirible en las aulas y perfeccionado por la práctica. Su definición de la Arquitectura como el arte de construir, su elección de la imagen del *Jefe de obreros*[35] para referir al profesional que cumple con su compromiso técnico y artístico, podemos englobarla en una lógica: *la de cuando los arquitectos eran constructores*. La construcción como referencia permanente en las distintas etapas del proyecto y en las distintas etapas formativas del arquitecto como tal.

Racionalismo y Beaux-Arts otra vez

Reyner Banham sostuvo en *Teoría y diseño en la era de la máquina* que el enfoque racionalista de la arquitectura y la tradición compositiva *beaux-arts* se habían cruzado en la base del pensamiento y la práctica modernizadora en la década 1920-30 con la figura de Guadet como anticipador.[36] Aportó una buena cantidad de pruebas pero no pudo verificar su hipótesis de un modo contundente en una sola figura en sede europea. De Lorenzi sería la confirmación de esta hipótesis y no sólo por su conexión concreta con Guadet.

Destacamos solamente los principales tópicos trabajados hasta ahora. La concepción de la ciencia en términos tradicionales sin considerar su carácter moderno de filosofía experimental; la actitud hacia la historia supuestamente "científica" de Guadet que no pasaba de asumir el sentido generalizado que había sido marcado por Paul Valery sobre Da Vinci: erudición más método lógico.[37]

> *"el arquitecto de hoy es, o debiera ser, un hombre múltiple, un hombre de ciencia en todos los problemas relacionados con la construcción y sus aplicaciones, un hombre de ciencia también en su profundo conocimiento de todo el legado de la arquitectura."*

La singularidad de De Lorenzi es su posición distante respecto a la sociedad en que actúa, más allá de esas vaguedades sobre interpretar las costumbres del cliente o las necesidades de la época. Se muestra ajeno a los factores histórico-sociales que en la concepción de Viollet-le-Duc eran tan importantes como los técnicos y formales; su arquitectura refiere a la disciplina sin ninguna proyección de sentido social. En este sentido podríamos decir que es "antico": no asigna a la Arquitectura ninguna capacidad de transformación cultural. Un sólo ejemplo basta para precisar esta idea: su programa de Teoría de la Arquitectura prácticamente repite el ordenamiento dado por Real de Azúa pero sin incorporar el tema de "la casa obrera". No sólo un amplio sector de la arquitectura sino de otras disciplinas veía en la renovación social la razón de la renovación estética o conceptual:

> "*los verdaderos valores se pierden y el afán de lo novedoso poniendo a su servicio los recursos de un repentino y formidable adelanto técnico, a la par que un gran y rápido intercambio de conocimientos, hacen peligrar la existencia de los invariables fundamentos del arte*".[38]

¿Conciencia de que la disciplina debía tender a asegurar aquello que el ingeniero podría disputarle en esta "*época de culminación de la mecánica y del cálculo*" (como lo sentía Eleazario Boix) o simplemente un intento de mantener, para sus alumnos, un mundo de certezas en medio de la crisis de la idea tradicional de Arte, las revoluciones científicas, la nueva sensibilidad y los inquietantes procesos sociales?[39]

1 En la muestra **Ermete De Lorenzi (1900-1971) Trayectoria de un arquitecto moderno** realizada en noviembre de 1999, Ana María Rigotti llamó la atención sobre sus deudas con la tradición racionalista francesa, particularmente con la figura de Viollet-le-Duc. Ver A. M. Rigotti "Un nuevo pacto en el dominio de la construcción. El plan de estudios para Arquitectura de 1933 de Ermete De Lorenzi" en **Revista A&P** N°14, (55-65) FAPyD UNR, 2000.

2 Primero con una extraña contribución: *Tres variantes de la fachada* del edificio en calle Córdoba 1400 (febrero de 1928); dos meses después la revista reprodujo en colores –una cosa realmente excepcional- el Proyecto de una Reja realizado por De Lorenzi como alumno de René Villeminot.

3 El colonial es sólo aceptable para De Lorenzi en ciertas mansiones de campo, o cuando el paisaje urbano pueda formarle el marco que le corresponde. La casa en Alberdi (1930) y el Olivos Golf Club (1933) son dos buenos ejemplos de esta idea.

4 "*pretender formar una arquitectura apoyada en las formas que nuestro pasado nos legara resulta ilógico bajo todo punto de vista. Distintas formas de vida y otras exigencias de comodidades no nos permiten utilizar aquellas plantas características de la colonia; una vida menos retraída y un mayor anhelo de visualidad rompe completamente con aquellas reducidas y enrejadas aberturas".* Ermete De Lorenzi, **Disertación en el Rotary Club Rosario**, 1933. FDDL 0284.

5 En Noemí Adagio, voz "Ermete De Lorenzi" en **Diccionario de Arquitectura en Argentina**, Clarín, Buenos Aires, 2004, es posible obtener una ampliación de las obras de él y su estudio.

6 Un ejemplo de esta convicción es el **Club Social**, en calle Mitre 858, cuya fachada está compuesta por módulos y sub módulos y un sistema decorativo ornamental poniéndolos en evidencia.

7 "*si tal o cual cliente nos impone uno u otro estilo puro sin aceptar las modificaciones que la época moderna impone y con el pretexto de querer tener según ellos "una casa en carácter", sería del caso obligarle, para no romper la unidad del conjunto, a vestirse de acuerdo a aquella época y vivir según las costumbres de la misma*", Ermete De Lorenzi, "Generalidades arquitectónicas" op. cit.

8 De Lorenzi no cita a Guadet; cuenta lo que él decía, ver manuscritos de 1940. **FDDL 0411**.

9 De Lorenzi, **Fundamentos de Teoría de la Arquitectura**, FCMFN, UNL, 1941, p. 53.

10 Este concepto de *construibilidad* no debe llevar a confusión, De Lorenzi separa claramente el proceso proyectual del edificatorio. "*el alumno después de haber cursado las asignaturas de hormigón armado, llega a tener un concepto de las formas y proporciones más convenientes en cada caso, para que luego el ingeniero no encuentre dificultades en el cálculo exacto de los elementos resistentes que deben caer dentro de las formas y espacios, aproximadamente previstos por el arquitecto*", **Fundamentos...,** p. 54.

11 Ver análisis pormenorizado en César Altuzarra, "El repertorio tecnológico" en Ana María Rigotti (editora), **Ermete de Lorenzi. Ideas, obras, inventos, lecturas.** UNR Editoria, Rosario, 2003.

12 Manuscritos de sus clases sobre Proporciones. Efectos de perspectiva. Ilusiones ópticas. **FDDL 0410 y 0411.**

13 "*Leonardo da Vinci mismo afirma que se crea siguiendo estas reglas. Es necesario concebir de antemano, ejecutar enseguida y después corregir coordinando las reglas de la composición*". Idem.

14 "*no hay problema en revestimientos enchapados si no se intenta darles una estereotomía de piedra (se debe señalar su uso como revestimiento y no tratar de imitar un sillar o algo así*". Manuscritos, **FDDL 0411.**

15 Noemí Adagio y José Luis Rosado, Teorías en discusión, en AAVV, **80 años de enseñanza de Arquitectura en Rosario**, en prensa.

16 Nos referimos a su actividad docente a cargo de Teoría de la Arquitectura desde 1929 hasta iniciados los cuarenta. Aunque continúa como docente de Teoría en la UBA, no podríamos extender las reflexiones de este trabajo a ese período que desconocemos.

17 La diferencia fundamental respecto al legado teórico de Viollet-le-Duc es que, para éste, se trataba de la reivindicación de una tradición negada -la del gótico-, ausente totalmente en la interpretación de De Lorenzi.

18 Estas teorías que aparecen resumidas en ciertos textos de gran circulación como los de Cloquet a los que podría haber hecho referencias en el caso que le interesase, como hizo con otros temas.

19 Más que presentar distintas concepciones del proyecto, De Lorenzi defiende su manera de entender la Arquitectura, desarrolla el curso sintetizando su modo de hacer como algo casi naturalizado, sin problematizarlo.

20 *Geometría descriptiva* y *Perspectivas y sombras*; dadas por el Arquitecto Alberto Coni Molina. Debemos destacar que hasta los contenidos de *Dibujo de ornato* están integrados al curso porque forman parte de la concepción arquitectónica y no se consideran instrumentales (normas generales de proporción; bases geométricas para las aplicaciones del dibujo ornamental; formas comparadas, puntos de observación). Me inclino a pensar que De Lorenzi agrega una visión de lo constructivo que recibió en las asignaturas de Historia de la Arquitectura, fundamentalmente en la "Moderna", a cargo del ingeniero Arturo Prins.

21 Casi del mismo modo se aleja de la proyección expresiva y funcional otorgada por Viollet a los materiales (adecuados a su naturaleza e indicando su función en el todo) y de sus referencia en una arquitectura nacional.

22 Estas nociones las desarrolla Guadet de manera sintética en una página antes de comenzar con el desarrollo de los elementos de la arquitectura: muros, bóvedas, pórticos, los órdenes, cúpulas, distintas cubiertas, escaleras, etc. Tomo I, Livre II. Principes Généraux, chapitre VIII, L'art et la science de la construction.

23 "*el uso real es el laboratorio más formidable que descubre los inconvenientes que a veces escaparon a los laboratorios más perfectos*", **Fundamentos…** p. 120-121.

24 Por ejemplo, señala una serie de buenos y malos ejemplos vinculados al tema de las proporciones y sus efectos de perspectiva con dos palabras FRANCO e INDECISO. Ver **Fundamentos…**. pp. 184,185.

25 "*Digámoslo francamente: las reglas en las producciones del espíritu humano no fueron jamás un obstáculo.... Las reglas tan severas de la armonía musical no han impedido a los grandes compositores producir obras maestras. Ni han sofocado en ellos la inspiración. Igualmente en la Arquitectura*". Manuscritos. **FDDL 0410**.

26 **Fundamentos...,** p. 182.

27 Manuscritos. **FDDL 0411.**

28 De Lorenzi pone en debate dos extremos: "*a la par que los defensores de las formas abstractas surgieron los nudistas y los maquinólatras; éstos, con un sentido más práctico y constructivo que los anteriores, cayeron sin embargo en formas frías que, aun cuando colmaron las necesidades funcionales, económicas y constructivas no llenaron las del espíritu –como ya insistiremos más adelante- y entonces tampoco tuvieron estas escuelas toda la aceptación que esperaron sus fundadores en base a la propaganda y al empuje inicial*", **Fundamentos...** p. 80.

29 "*resulta evidente que sólo puede apartarse uno, con genialidad, de las reglas clásicas conociendo a fondo las mismas: la música más moderna o el cuadro avanzado que se imponen, rompiendo con todos los moldes de los conceptos clásicos, no son los que surgen de quien, sin conocimientos profundos previos, se pone a disparatar con el piano o los pinceles, sino de aquel que llega a ese punto como culminación de los más vastos y profundos conocimientos*", **Fundamentos...** pp. 156-165.

30 La genialidad del artista residiría en saber cuándo, por el carácter del programa debe atenerse al concepto clásico y cuándo debería inclinarse hacia la fantasía o el capricho (circo, escaparates, ferias, etc).

31 "*En todo su patrimonio lo clásico afirma, a través de la infinita variedad de combinaciones y de formas, los mismos principios invariables: RAZON, LÓGICA, METODO*". Manuscritos **FDDL 0411**.

32 EDL, **Fundamentos...** p. 151.

33 EDL, **Fundamentos...** p. 152.

34 EDL, Disertación del 29-11-1933, contestando la conferencia anterior de José Micheletti. **FDDL 0287**.

35 "*arquitectura proviene etimológicamente del latino "architectura" y constituye el arte de proyectar y construir edificios; ¡tan interesante es esta definición bajo sus dos aspectos, que, ya en la etimología de la palabra Arquitecto, -del griego archós, jefe y tekton, obrero- se ve un sentido preciso de la definición de éste: aquel que profesa o ejerce la arquitectura; como un jefe de obreros*". Ermete De Lorenzi, **conferencia en Montevideo**, 1943.

36 Reyner Banham, **Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina**, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977 (1ra edición inglesa 1960).

37 Banham señala que no puede ser coincidencia que la obra de Paul Valéry *Introduction à la méthode de Leonardo* (1894) apareciera sólo cinco años antes de publicarse el libro de Guadet Ibidem p. 21.

38 EDL, sintetizando el sentido dado a las ideas de Anasagasti de "*suprimir (de la enseñanza) sin piedad cuanto no sea arquitectónico"*. **Fundamentos…** p. 38.

39 Noemí Adagio y José Luis Rosado, **Teoría en discusión**, op. cit.

entre la modernidad y la tradición

Tradición y Vanguardia: contrapunto entre dos proyectos de teatro para Rosario

Analia Brarda, Roberto De Gregorio y Pablo Mercado (UNR)

En Rosario, a principios del siglo XX, se había operado una cosmopolitización sustancial del escenario urbano. El proceso puede entenderse como el pasaje de una ciudad en formación sin otra pretensión que la del crecimiento y desarrollo económico, hacia una urbe en proceso de modernización del que fueron instrumentos fundamentales los profesionales de la arquitectura. Jugaron como intermediarios entre el campo disciplinar y las transformaciones productivas, entre la oferta nuevas tecnologías y su consumo por parte de la sociedad rosarina.

Este trabajo reflexiona sobre cómo se manifestaron las ideas de tradición y vanguardia en esos años, comparando dos propuestas arquitectónicas para un mismo programa. Se pone en relación el proyecto para el teatro *La Opera* ubicado en la intersección de las calles Laprida y Mendoza de los arquitectos-ingenieros Victor Cremona y Silvio Contri[1] realizado en 1888, cuya construcción fuera finalizada por el ingeniero alemán George Goldammer y la empresa constructora Vila y Cía. en 1904, con el proyecto ganador del concurso para la *Asociación Cultural El Círculo* de los arquitectos De Lorenzi, Otaola y Rocca en 1928.[2]

En un lapso de cuarenta años la resolución de un programa similar tuvo dos expresiones diferentes que dan cuenta de dos tendencias aparentemente modernas de resolver un mismo problema arquitectónico.

La historia debe remontarse al llamado a concurso del primer proyecto realizado por la Comisión Directiva presidida por Benjamín Ledesma con el objetivo de construir una sala para ópera a la altura de las más importantes del mundo. Si bien no se había definido el presupuesto, se puede deducir la idea de conseguir resultados óptimos con la menor inversión posible.

No hay registros de los otros participantes, pero de la propuesta fechada el 28 de febrero de 1889 que los ganadores que constaba de siete planos principales, tres de detalle, el cálculo para la construcción de la cúpula, un presupuesto total por trescientos sesenta mil pesos moneda nacional y una *Relación respecto de la construcción de un teatro en el Rosario de Santa Fe,* a modo de memoria descriptiva.[3] Se trata de un texto escrito a mano en veinte hojas a doble cara en letra de imprenta, donde se describe exhaustivamente un proyecto que coincide con precisión con el edificio actual, a pesar de que fuera concluido por otros profesionales.

Sus autores se habían formado con el método de l'École des Beaux Arts basado en la composición o ensamblaje de partes de edificio en un todo, distinguen en ellas elementos de composición

(distintos tipos de espacios) y elementos de arquitectura (muros y aberturas). Esta meticulosa operación se entendía como un procedimiento científico, apoyándose en las directivas de los tratados referidas a cada parte de una obra, inscribiendo a la producción arquitectónica en los parámetros de la modernidad del siglo XIX.

Cremona y Contri se plantearon como primera decisión la ubicación de la sala, elemento de composición angular al que dedicaron la mayor atención. A partir de ella se organizó el conjunto definiendo los ejes que se proyectaron tanto en la fachada (ordenando sus llenos y vacíos) como en la disposición del hall de ingreso y del *foyer*. Cada espacio presenta una lectura unitaria independientemente del resto pero sujeto al sistema de ejes; de esa manera el todo se constituiría en el mensaje, y no la parte que se vuelve una anécdota. Este modo de proyectar permitía una adhesión a la entonces llamada *unidad artística*, reglas comunes a todos los oficios y especialidades de la construcción que aportaban un común denominador dentro de la gran complejidad del edificio. De esa manera era posible la suma armoniosa de elementos provistos por artesanos, pintores y decoradores, o comprados por catálogos como las butacas y luminarias. Se verifica así una subordinación de las bellas artes y la decoración, que no desarrollan sus propias leyes sino que se ubican sobre el orden general de la composición. Cada producción artística ocupaba espacios precisos, proponía diferentes motivos y cumplía con el rol que se le asignaba, pero sin posibilidades de participar en la definición de un diseño integral o realizar planteos innovadores.

En la memoria, los profesionales aludían al diseño de un teatro *"moderno"* que respondiera a la resolución de los problemas de higiene, seguridad y acústica.[4]

El sistema de ventilación propuesto seguía los lineamientos de los expertos Dareet, del Reid y del Böhm, basados en principios físicos de circulación de aire, previendo la posterior instalación de energía eléctrica. Dentro del legajo en el plano que representa el corte o sección del edificio, aparece el proyecto de un soplador que aseguraba corrientes internas de aire en el interior de la sala forzadas hacia fuera, preparado para ser conectado a la energía eléctrica para reforzar la dinámica propia del aire caliente. Este servicio sería apoyado con un sistema de ventilación cruzada entre puertas en planta baja y ventanas en las plantas altas regularmente dispuestas.

Otro aspecto cuidado fue la seguridad. Contemplaron la rápida evacuación en caso de emergencia, materiales incombustibles, estructura metálica revestida en albañilería y un telón de hierro que aislara la sala en caso de incendio. Para este tipo de siniestros también previeron un sistema de mangueras abastecido por dos tanques de hierro para almacenar el agua en las terrazas.

En cuanto a las consideraciones acústicas, los profesionales propusieron adelantar el proscenio hacia la platea siguiendo un perfil circular convexo, bajar el nivel de la orquesta sobre una caja armónica, eliminar los diafragmas que dividen los palcos entre sí, excluir las paredes en la sala que pudieran apagar la fuerza viva de las ondas sonoras, y definir la forma de la planta de la sala con dos sectores de

circunferencia: uno cóncavo y otro convexo. También subrayaron la proyección en voladizo de las bandejas de las sucesivas galerías superiores, sin soportes verticales que pudieran obstaculizar la visión o impedir la propagación del sonido.

El segundo caso, para la *Asociación Cultural El Círculo*, pensaba ser ubicado en un lote sobre bulevar Oroño entre Córdoba y Santa Fe.[5] Su publicación en *El Constructor Rosarino* Nº 70 de agosto de 1929 nos permitido indagar sobre las ideas proyectuales de sus autores. Bajo el título *Anteproyecto del edificio para El Círculo* se describe la propuesta en forma gráfica y con una memoria descriptiva.

Allí De Lorenzi, Otaola y Rocca plantean que, al igual que emprendimientos americanos, las circulaciones fueron el principal hilo conductor para definir el partido: pretendían ser amplias e identificables para facilitar su uso público. Este criterio es semejante al de Francesco Tamburrini varias décadas antes que insistía en que las circulaciones debían ser grandiosas, fáciles y expeditas, de forma tal que el servicio se hiciera fácil y agradablemente.[6] Consideraban que la fachada debía lograr *"el máximo efecto con los menores artificios",* presentándose dos opciones con dos lenguajes alternativos para el mismo objetivo. Respecto al carácter monumental, proponen lograrlo mediante el uso de *"líneas sencillas donde la proporción de masas sea lo predominante, apartándose de "pegotes decorativos"*. Hacían referencia a la serenidad y belleza del templo griego como una meta a lograr, evitando las formas *"raras"*. Por temor a la crítica, ubican detalles que ellos denominan *"simpáticos"* en sitios donde *"no molesten",* tratando de seguir el *"gusto de la mayoría de la gente"*. Es así que diseñan una decoración llamativa para lugares puntuales: el fondo del escenario y el interior de la *loggia* a la calle sobre la fachada.

Para los autores lo más importante era la conformación de la planta baja que privilegian en su análisis. De su estudio geométrico se pueden establecer algunas observaciones de interés. Existe una rigurosa aceptación al principio ordenador de un eje principal de simetría que corre todo a lo largo del terreno, sobre el que se alinean los tres espacios principales: el ingreso, la sala y el escenario. El ancho de la sala es igual a la suma del escenario y del hall. Ambos son cuadrados. Sus diagonales abatidas generan en el caso del hall, la medida del ingreso y en el de la sala la medida del escenario.

La fachada se ordena del mismo modo, un motivo central conformado por un cuerpo adelantado que observa iguales leyes de diseño que planta y luego dos módulos de aparente ajuste hacia los linderos de derecha y de izquierda, por tratarse de un lote medianero dentro del desarrollo de la cuadra. Cada uno de los elementos que se incorporaban al conjunto había sido tratado con el mismo rigor de diseño, puertas, ventanas, frisos decorativos, observaban un soporte geométrico controlado sobre el cual se apoyaban distintos lenguajes formales. Todo parece indicar la voluntad de regirse por la claridad, el orden y la regularidad. Estas ideas pueden asociarse a los planteos de Blondel que hacían referencia a que "*la decoración exterior debe ser de una perfecta simetría" y "debe existir una relación clara entre las partes con el todo, tanto del edificio como de una fachada"*.[7]

En relación al problema acústico, los autores expresaban haber buscado una solución perfecta, dejando de lado métodos cientificistas y adhiriendo a la práctica de la disciplina y a la pericia del azar,

refrendando aquella afirmación de Charles Garnier que la excelencia auditiva en el *Teatro La Opera de París* se debía al hecho de no haberla estudiado.

¿Puede este proyecto incluirse dentro una actitud vanguardista de diseño? ¿Qué era hacer arquitectura moderna a fines de los años '20? En el ambiente europeo, la difusión de nuevos materiales de construcción había promovido una nueva estética. El carácter funcional imprimía exigencias muy determinantes en la resolución del proyecto, buscando una síntesis con la voluntad expresiva de las formas. ¿Podían estos cambios ser consumidos por una sociedad como la rosarina de aquel entonces?

En búsqueda de algunas respuestas provisorias se recurrió al texto *Historia de la Arquitectura* publicado por De Lorenzi en 1937.[8] Su objetivo era definir aquellos conceptos fundamentales que conformaran las bases invariables del hacer, para luego desarrollar las más variadas soluciones sobre esa base lógica. Esto lo muestra lejos de las búsquedas de las vanguardias europeas. M. Tafuri decía al respecto:

> *"... allí donde la arquitectura contemporánea con frecuencia ha ofrecido su máximo esfuerzo, se han dado a tales problemas nuevas soluciones que encubrían - dentro de formas revolucionarias- un corazón antiguo. Al máximo esfuerzo realizado para producir una revolución copernicana en el ámbito de la disciplina arquitectónica -pensemos en Loos, en Mies, en Le Corbusier- ha correspondido el hablar de las nuevas dimensiones vislumbradas, no de llevarlas a cabo...."*[9]

En cuanto a la aceptación del producto por parte del usuario, en su escrito *Fundamentos de Teoría de Arquitectura*[10], al referirse a un hospital privado, De Lorenzi hace mención a la importancia de las indicaciones del directorio o del propietario. Éstas debían ser especialmente tenidas en cuenta dado que el destinatario final no era sino el usuario de acuerdo con sus modalidades.

En la memoria del proyecto para la *Asociación Cultural El Círculo*, se enuncia que la presencia del juicio del destinatario debía ser tomada con mucho respeto. Se buscaba identificar la propuesta con ideas conservadoras, alejándose de los diseños de vanguardia. Solamente se permitían proponer algunos detalles sujetos a las tendencias formales europeas del momento, pero acentuando el respeto por todo aquello aceptado, probado y exitoso. Al respecto De Lorenzi afirmaba:

> *"No tratemos de inventar una nueva arquitectura, tratemos como Yetinos, de componer con los conocimientos adquiridos a través de los siglos de perfeccionamientos.... El progreso es cosa lenta y debe ser seguro, como sostén, base y guía a nuestros estudios debe estar la tradición".*[11]

Coincidiendo con Ingres[12] y Guadet,[13] agrega que la enseñanza de arquitectura debía basarse en aquellos puntos que no admiten discusión... todo lo que es discutido o disentido es exclusivo dominio de la "profesión" por fuera del ámbito y conocimiento de los usuarios. Hacia afuera, la certeza; toda duda debe ser solamente discutida dentro de recintos íntimos de confianza y estudio. Al considerar que lo bello para Platón era el esplendor de la verdad, afirma que no debe sino difundirse aquello que asegure un goce espiritual que lo clásico no se decreta sino que se impone de por si, es todo lo que queda victorioso en la eterna lucha de las artes.[14]

Estos conceptos fueron compartidos por la *Asociación Cultural El Círculo* cuando años más tarde evalúa la posibilidad de comprar el *teatro La Opera* que estaba destinada a la demolición, en lugar en enfrentar un proyecto como el planteado por De Lorenzi, Otaola y Rocca, que por lo tanto no se realiza. Esta decisión no obedecía solamente al objetivo de evitar la pérdida de un objeto patrimonialmente valioso para la ciudad, sino de asociar la institución a un pasado artístico que privilegiaría y prestigiaría la institución. Prefieren guarecerse dentro de una certeza virtuosa, antes que apostar a una nueva obra a construir.

¿Tradición o vanguardia?

Si bien la escala de los dos proyectos analizados es diferente, es interesante observar la actitud de diseño de ambos equipos de trabajos.

Si comparamos las correspondencias epistolares intercambiadas entre Cremona y Contri y el presidente de la Sociedad Teatro "la Opera", por un lado, y la memoria descriptiva de De Lorenzi, Otaola y Rocca podemos verificar la importancia que toma la figura del comitente en la definición de cada uno de los proyectos, que nos remite al imaginario colectivo de la sociedad rosarina de cada época.

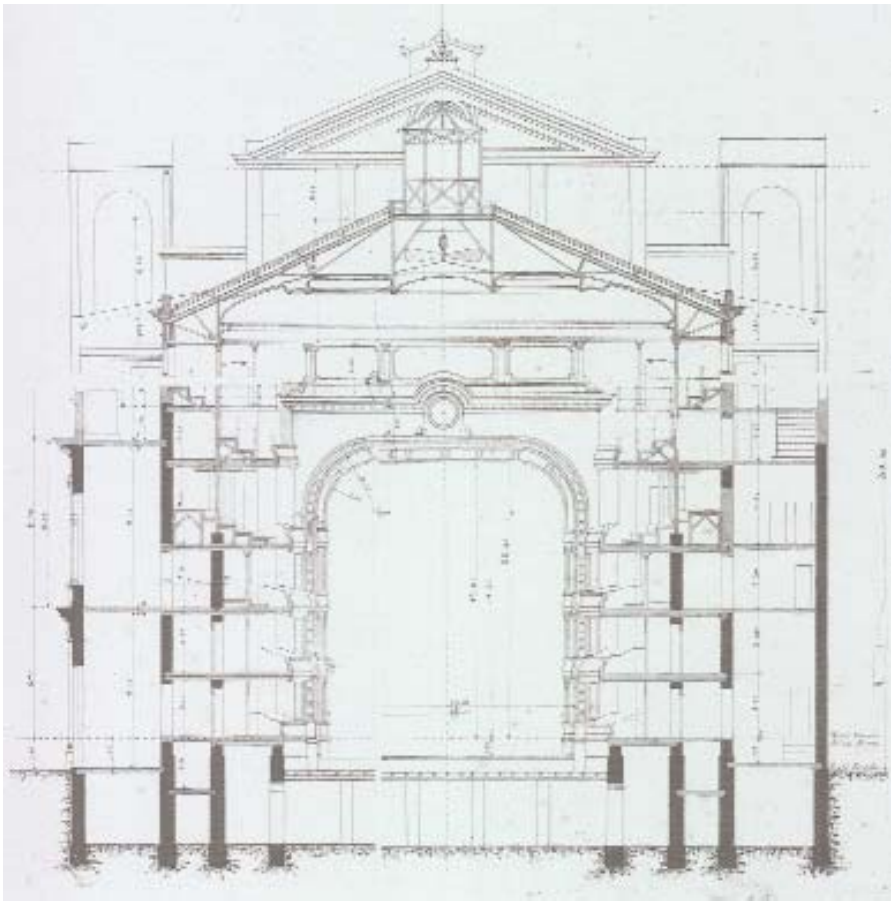
En el *Teatro la Opera* el comitente quería contar con premura con un edificio que se pudiera inaugurar antes que el *Teatro Colón* que se estaba construyendo en ese mismo momento en Rosario. La competencia implicaba desde el esmero puesto en cada uno de materiales utilizados hasta la elección del lote en esquina, uno sobre la calle Laprida cercano a la plaza fundacional de la ciudad y el otro sobre calle Corrientes que vinculando el antiguo casco con la estación Rosario Central funcionó como eje de su expansión modernizadora. Ambos contaban con profesionales extranjeros de renombre y se disputaban la calidad y excentricidad de cada uno de los detalles. Compartían la idea de ser modernos, por lo cual ambos habían sido proyectados con el mismo método de diseño, apostando el éxito de la empresa al tratar de cautivar la sorpresa de los usuarios a través el uso de un lenguaje ecléctico.

En el ejemplo del Bv. Oroño, la idea de agradar al comitente también estaba presente, pero tratando de responder a su espíritu conservador y a sus reservas respecto a las nuevas propuestas *futuristas*. Sin embargo, los proyectistas se permitieron la renovación en el lenguaje de algunos elementos decorativos con el fin de comunicar la imagen de modernidad de ese momento que puede entenderse como un *racionalismo* formal, difuso y epidérmico.[15]

Tanto el proyecto de Cremona y Contri como el De Lorenzi, Otaola y Rocca no se basan en innovaciones, sino en el mantenimiento y vigencia de propuestas que solamente se reactualizan históricamente: *"...el pensamiento clásico, el arte, en su realidad, se sitúa dentro de un plano de autonomía ante el sujeto, lo que permite afirmar la existencia de una legalidad impuesta por la obra, frente a la cual la cantada libertad creadora no tendría apenas peso"*.[16]

El valor de la propuesta de los ing.-arq. Cremona y Contri consistió en lo novedoso del uso de materiales y tecnologías no vistos en la ciudad de Rosario, incluidos dentro de un diseño científico. En el proyecto de 1928 puede decirse que la búsqueda de una nueva imagen no alcanzaba sino a reflejar la profunda crisis de identidad de la arquitectura derivada de aquellos mismos principios de matriz idealista usados en el caso de Mendoza y Laprida.

Ambas pueden ser entendidas desde su facultad esencialmente comunicativa dentro de la realidad social de cada momento histórico.[17] Quedan de manifiesto, así, la relatividad de los conceptos de tradición y vanguardia en los casos analizados, debido quizás al hecho de que la sociedad rosarina del periodo en estudio, no pretendía plantear una ruptura radical con la tradición sino, incluir gestos de modernidad sobre un soporte clásico. Pocos años después, sin embargo, Rosario presentará un quiebre debido a la irrupción de ejemplos de nuevos edificios que se destacan del resto, adoptando posturas de vanguardia que rompen la homogeneidad del paisaje urbano.[18]



Corte Teatro La Opera.
Cremona y Contri, 1889.

1 El arquitecto ingeniero Silvio Contri era italiano, proyectó en México DF el edificio para la Secretaria de Comunicaciones (1906), hoy Museo Nacional de Arte.

2 El mismo fue publicado en la **Revista de Arquitectura** de enero de 1930, número extraordinario dedicado la Arquitectura Moderna.

3 Nombre dado por los Ing. Arq. Cremona y Contri.

4 Los planos de los proyectistas iniciales carecen de precisiones respecto a la construcción y probablemente hubiera requerido de documentación complementaria según la obra avanzara. Transcriben las dimensiones de varios teatros *"para que pueda hacer el paralelo entre las capacidades de los principales Teatros de Europa con el de la Opera en construcción en el Rosario de Santa Fe(...) Nota exacta de las dimensiones que tienen los varios Teatros de primer y segundo orden".* Entre los primeros mencionan *Della Scala* en Milán, *la Opera* de París; *Carlos Felice* en Génova, *Covent Garden* de Londres, *Opera* de Viena, *Real de Oriente* en Madrid, *Parma* en Italia y entre los de segundo orden: *Argentina* en Roma, *Lírico* en París, *Reims* en Reims, Bordeaux, y *Orden* de París. De esta manera sencilla ubicaban al teatro en construcción a la par de los de primer orden.

5 La *Asociación Cultural El Círculo*, fundada en 1912, en un principio no disponía de local propio, realizando sus actividades en la sede de la Biblioteca Argentina.

6 De Gegorio, R.; De Cicco, N.; Sendón S."Francesco Tamburini ingeniero-arquitecto La Construcción del espacio del poder" **La obra de Francesco Tamburrini en Argentina**, Ed. Arti Graficce Gesine Italia octubre de 1997 pág 167.

7 Borissavlievitch, Miloutine, **Las teorías de la arquitectura**, Librería y Editorial El Ateneo, Buenos Aires Argentina, 1949, página 86.

8 Sus disertaciones sobre temas específicos, fueron también nutriendo sus reflexiones teóricas, en particular, de interés para este estudio aquellas sobre el tema *"Salas de espectáculos".*

9 Tafuri, Manfredo, Dal Co, Francesco: **Arquitectura Contemporánea**, Editorial Aguilar, 1978, p. 9.

10 De Lorenzi, Ermete: **Fundamentos de teoría de la arquitectura**, Edit. Establecimiento gráfico Pomponio, 1941, Rosario, p. 111.

11 Ibidem p. 151.

12 Ingres en sus *"Notas y Pensamientos"* versión italiana .Milan, 1946, afirmaba que: *"...todo ha sido ya hecho, todo se ha encontrado ya. Nuestro deber no es inventar sino continuar; tenemos bastante ya con utilizar el ejemplo de los maestros y de los innumerables tipos que nos ofrece la naturaleza e interpretarlos. Las condiciones, los principios de lo bello no se han de descubrir de nuevo. Se trata de aplicarlos sin que el deseo de inventar no haga perderlos de vista."*

13 Ibidem 11, p 155.

14 Ibidem 11, pp. 106,107.

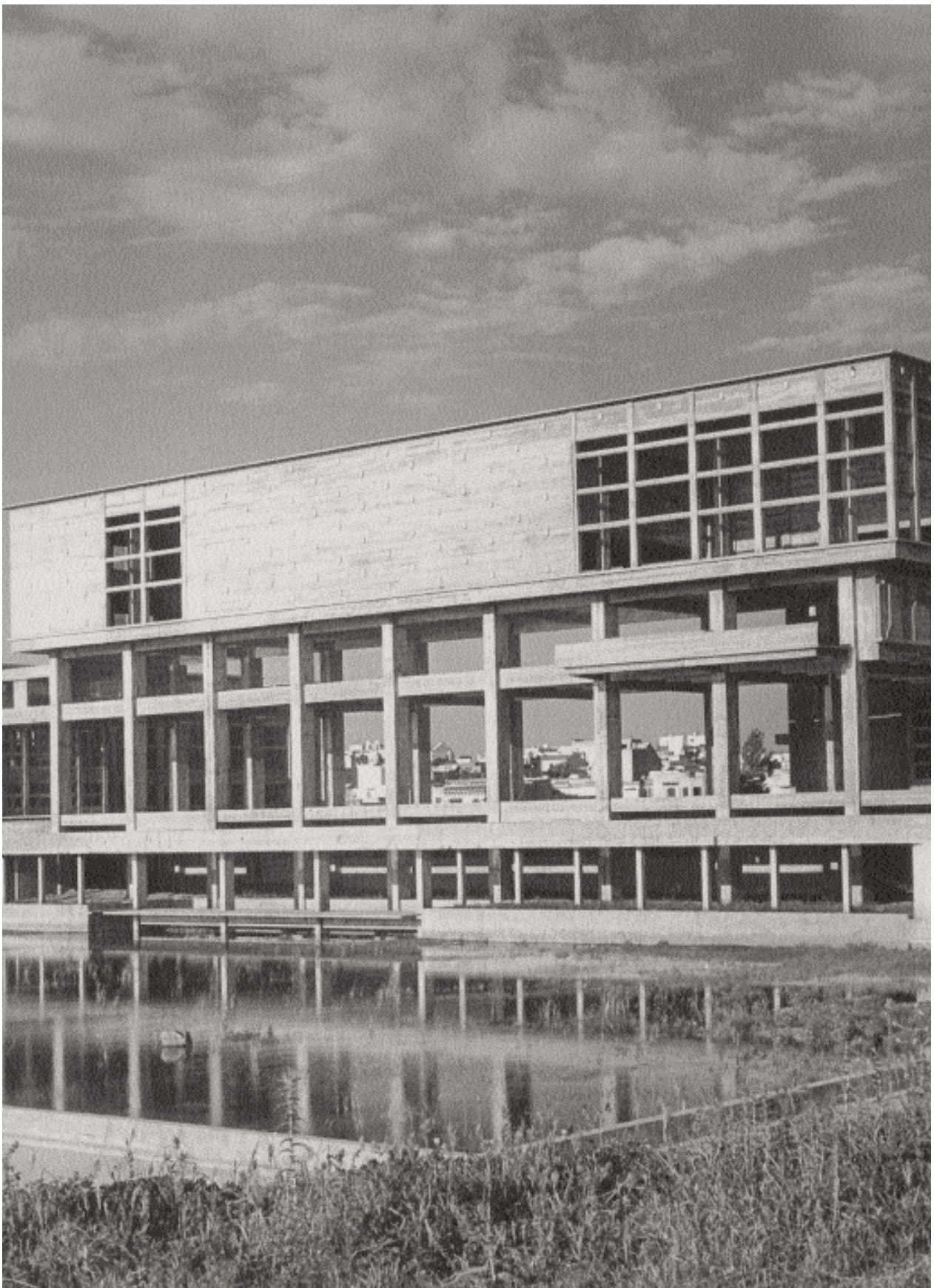
15 Se entiende por arquitectura racionalista aquella producida por la vanguardia intelectual europea entre*:"...los años 1920-30, que fueron la época de una gran utopía. El nuevo sistema de edificación no debía ser en modo alguno un estilo como los del pasado. Descartado así todo propósito tradicional y artístico había que crear una arquitectura convencional, orientada únicamente hacia la combinación fin-materiales. Por esta razón, adquirió el argumento funcionalista tanta importancia: parecía además lógico que la arquitectura se guiara solo por dos directrices constantes, como son las ligadas a la propia naturaleza humana y a la constitución de los materiales. Como dice Gropius en 1924: en la Arq. Moderna se aprecia claramente la objetividad de lo personal y lo nacional."* en **Diccionario Ilustrado de la Arquitectura Contemporánea,** p. 20-21.

16 Adorno, T.W.: **El artista como lugarteniente** en Crítica cultural y Sociedad. Barcelona. 1970.

17 Linazasoro, José Ignacio: **El proyecto clásico en Arquitectura**. Colección Arquitectura y Critica, de. GG. Barcelona ,1981.

18 Las mencionadas son las del Centro Unión Dependientes (1937) de los arqtos Tito y José Michelletti, el edificio de la Comercial de Rosario (1938)y el Gilardoni de los arqtos De Lorenzi, Otaola y Rocca, la Compañía de Seguros Industria y Comercio (1938) de los artos Arman y Todeschini y la torre de Unione y Benevolenza (1943) de los arqtos: Picasso, Fernández Díaz y Funes.

entre la modernidad y la tradición



El ornamento que custodia el placer: otra versión de la obra de Julio Vilamajó

Graciela Silvestri (UNLP - CONICET)

"*La figura de Vilamajó es difícilmente encasillable. Resulta atípica tanto por la dimensión incomparable de su talento, como por el carácter asistemático de su actuación profesional y docente*" -escribió Mariano Arana.[1] César Losteau dividió su producción en tres períodos -"*ecléctico*", "*de transición*" y "*renovador*"- cumpliendo con la forma progresiva en la que se instala el relato moderno.[2] El crítico argentino Francisco Bullrich lo colocó entre los precursores del modernismo montevideano, aunque señala sus diferencias con "*el diccionario de la arquitectura así llamada internacional*".[3] Los pocos textos actuales que se esfuerzan por penetrar el mundo inusual del arquitecto uruguayo tensan sus referencias vanguardistas para remarcar la novedad de su producción. Mi hipótesis es que así se cancela lo que él más estimaba, la obtención del placer a través de aquello que la versión rioplatense del movimiento moderno desterrará, el ornamento, el detalle, el material.

No sería difícil probar que a Vilamajó la *novedad* por sí misma le interesó poco: fue *ecléctico* hasta sus últimas obras. Ecléctico en el sentido general -la libre selección de problemáticas pertenecientes a sistemas diversos-; y en el arquitectónico -la composición de motivos de distintas tradiciones reunidos en formas y disposiciones nuevas de acuerdo a los requerimientos de *la época* y del *lugar*. Pero su eclecticismo no fue una reedición de las principales líneas francesas, como sucedió en Buenos Aires; fue clave de renovación en una Montevideo que no adscribió entonces a programas excluyentes, a manifiestos duros o a figuras dominantes. Pero, desde nuestra perspectiva actual, ¿qué más *moderno* que el escepticismo de quien suspende el juicio sobre la dirección de las fuerzas históricas, para apoyarse en una mezcla no jerárquica de múltiples referencias, "modernas" y "tradicionales", "locales" y "extranjeras", "naturales" y "construidas"? Lo *nuevo* en Vilamajó no es lo *novedoso* -demasiado efímera parecía la vida en su país natal, siempre cambiante, sin *historia*. Era necesario allí crear formas que en su relativa estabilidad permitieran, precisamente, apreciar el cambio conjurando su aspecto disolutorio. El camino adoptado por Vilamajó para este fin fue el de la reforma estética, no el de la revolución.

Resulta elocuente comparar las versiones argentinas y las uruguayas en lo que atañe a la construcción de una arquitectura moderna en las décadas de entreguerras, arquitectura que debía medirse con la *identidad* -tema típico latinoamericano que enfoca el problema de la cualidad del tiempo moderno. En Buenos Aires, la nerviosa Reina del Plata, la polémica estética contra el eclecticismo estaba asociada a la invención de una aristocracia criolla *culta* contra el "mal gusto" del inmigrante enriquecido: es decir, contra el ascenso social. Así, la batalla contra el ornamento adquirió allí los rasgos de la batalla contra lo estridente, colorido o

pintoresco; el mismo espíritu era compartido por los defensores del lavado Luis XVI y la vanguardia blanca y discreta. Se desterró lo *blando y femenino* para volver a la austera "sencillez" inicial. Nada de esta voluntad aristocrática empaña la apertura de los montevideanos, convencidos de que su identidad, en todo caso, se anclaba en la libertad de elección, es decir, en la relatividad cultural del juicio estético. Vilamajó, hijo de comerciantes vasco-franceses de clase media, no es una excepción en este concierto de voces múltiples: original es su pregunta de cómo establecer *valores* en la medianía democrática que "funda" este país. Pero estos valores no descansan en ningún mito originario y puro, sino "la hermosura y la ornamentación". No le interesó la severidad, sino la *gracia*. Si hubiera tenido que elegir entre las varias definiciones de belleza del tratado albertiano, no hubiera dudado en suscribir la que sostiene que sin las cosas "hermosas y ornamentadas", la vida humana carecería de aliciente ni atractivo, y que el modelo de tal belleza se encontraba en la variedad natural -en el derroche continuo de voluptuosidad que connota el color de las flores.[4] De manera excepcional en el concierto sudamericano, Vilamajó mantuvo una idea de ornamento sustancial a la arquitectura, que probablemente halla su origen en la propuesta de Semper en *Der Stil*, inspiradora de sus referentes más notorios (Loos, Wagner, Perret). Entre 1925 y 1948, los años en que el arquitecto uruguayo realizó su obra, esta sensibilidad apareció desplazada por el *rappelle à l'ordre* con que el academicismo francés encontró su forma de perpetuarse, o por la radicalidad de las líneas alemanas que monopolizarán la versión de lo "moderno". La crítica sudamericana que se consolida en las décadas de 1960-70 carecía entonces de instrumentos conceptuales para comprender a Vilamajó, ajeno a ambas líneas, aún cuando reconociera su talento. Vilamajó mostró cómo la versión de la belleza ligada al simple placer podía tener una expresión bien lejana al *kitsch* dulcificado, o a la reproducción de la reserva artesanal popular, o al preservacionismo naturalista, sin dejar de integrarlos, incluyendo lo considerado "moderno".

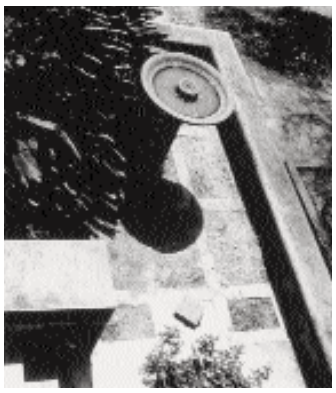
Vilamajó se formó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República -una de las primeras de Latinoamérica- cuya enseñanza intentaba reproducir la de la *École des Beaux Arts* (téngase en cuenta que nada como un campo profesional estable, ni academia prestigiosa, existió en el Plata). Obtuvo el sucedáneo local del premio de Roma en 1920, y dividió su estadía entre Francia, y España e Italia; pero no prestó atención ni al Versalles reeditado después de 1871, ni a las vanguardias parisinas. Su pasión, en Europa, fueron los jardines mediterráneos: los cármenes de Granada, las terrazas italianas, aquellos lugares de "agradable vagabundeo" en los que la acción humana "*se valió de la naturaleza misma sin infringir sus leyes*".[5] Y es su forma de comprender estos jardines la que ordena, años después, la composición de su propia casa de la calle Cullen, pieza clave de su biografía artística, que debe aprehenderse buscando no "*la flor o el fruto, sino el aroma*" del conjunto.[6]

La casa está pensada, como los jardines que amaba, en una topografía vertical -construida a partir de la exigüidad del terreno- que se despliega con lentitud a través de lugares variados. Como en los "jardines prisioneros entre muros" de Granada, poco se adivina desde la calle. La forma de articular los espacios a través de escaleras semiabiertas que dejan adivinar las estancias ha sido relacionada con las rampas

lecorbusieranas. Pero no existe aquí un recorrido maestro, ni "fluencia espacial" o ausencia de diferenciación entre interior y exterior - los pequeños jardines se espejan indirectamente en los ámbitos interiores, a través de los reflejos del agua, de los olores, del clima. La cómoda escalera no hubiera derivado jamás, en una casa privada de Vilamajó, en una rampa, ya que *rampa* remite en el Plata a la mecánica del frigorífico, el tránsito de los animales a la muerte. Le Corbusier pudo inspirarse en los frigoríficos, Vilamajó se inspira en los jardines.

Como en Granada, la sutil, el trabajo de gradación de formas y sitios se revela aquí en el ornamento. Vilamajó eligió la cerámica coloreada, en abierta alusión a los medallones de los Della Robbia, y a través de ellos, al *Quattrocento*; pero la puntuación eurítmica que la cerámica impone sobre el plano del muro evoca también la modalidad árabe de decoración, que tantas veces el propio arquitecto representó en acuarelas. Son gárgolas simuladas - representan la proa de una nave y las ondas del río- que tapizan regularmente los muros; la potente cornisa se decora con ritmos diversos de círculos elementales azules y verdes, los colores del agua, en el país creado por los barcos. La uniformidad y orden de la decoración consigue que el muro con tratamiento rústico, en oposición con la cerámica acuática, sea leído en su diferencia. La decoración no se integra en la estructura, ni diluye la materia constructiva en un encaje: es un ornamento austero, como corresponde al carácter de una casa privada y urbana, según la retórica clásica. No menos importante resulta el cambio en la percepción de esta fachada a lo largo de las horas del día, según el sol remarque o atenúe los contrastes de luces y sombras de la cornisa o las cerámicas: el muro puede adquirir un valor plástico contundente, o ser leído como una piel. La lección de la variedad temporal la había aprendido Vilamajó en el Albaicín, donde, según sus palabras, "*su belleza no es de todas las horas y sólo se da al visitante que insiste en su búsqueda*".[7]

La clave de que la obra se comprende en la búsqueda se condensa en el medallón verdeazul de la Medusa, que interrumpe el ritmo de los azulejos. Quien no quiera comprender puede seguir su camino o convertirse en piedra; al que penetra en el secreto, el *puttino* del Verrochio, en la pequeña fuente de la terraza superior, le está reservado. El Ángel es una reproducción; Vilamajó no ofrece autenticidad en sentido aurático, sino placer. Así, no teme incorporar materiales industriales (el hierro en las carpinterías) o estilemas modernos (el coronamiento náutico); cada situación, cada reconocimiento, revela un tipo distinto de placer. El acceso al



garage por el portón de chapa resulta ejemplar de su forma de incorporar lo moderno. Esta solución pragmática ha sido identificada en relación al icono del automóvil -un requerimiento de época. Pero el plano del terreno está utilizado clásicamente como espacio de servicios: no es, diría Vilamajó, el *piano nobile;* es el plano en el que corresponde ubicar este tipo de actividades.

Cuando la casa se construía, una de las corrientes más importantes del eclecticismo rioplatense llegaba a su ocaso: el neocolonial. Observando sus casas particulares inmediatamente anteriores (como la vivienda Casabó, con sus variaciones brunelleschianas cruzadas con tejas y *muxarabias*, o el riguroso cubo puntuado con medallones de la casa Domínguez), puede observarse un fresco sincretismo entre las diversas experiencias mediterráneas, sin interés en las discusiones sustancialistas sobre el repertorio que convendría a la identidad local. Las casas posteriores a 1931, sin referencias historicistas ostensibles, no abandonan sin embargo el ornamento (vease, por ejemplo, el tejido de los muros en la casa Debernardis en Punta del Este, 1941-46).

Los temas públicos refuerzan la variedad ornamental de manera coincidente con el destino. El Banco de la avenida General Flores, de 1929, cuya característica puntación decorativa realizada en hierro remite a la *Postparkasse* de Wagner, deja al descubierto las prioridades del arquitecto uruguayo. El banco se ubica en un terreno estrecho, cuyo frente sobre la avenida corresponde al lado menor del rectángulo. Vilamajó coloca el acceso principal en la esquina -un pórtico con un orden gigante- y propone una solución idéntica en el acceso secundario, ubicado simétricamente en el cruce de calles laterales sin importancia urbana. Le interesa sólo la proporción del conjunto como organismo autónomo, y ella no será sacrificada por consideraciones, a su juicio, secundarias.

Cuál fuera el estilo de ornamentación dependía del programa. En 1931, los grandes almacenes Emilio Fontana ostentan un repertorio decorativo *déco*, tan extendido en el Uruguay para tipologías novedosas como cines, *garages* o almacenes generales; pero la notable cornisa y la resolución plástica de la esquina aparecen en continuidad con el pórtico "clásico" del Banco de la avenida Flores. Aún el almacén de La Americana (1944), encerrado entre las típicas medianeras montevideanas, interpretado por la crítica como el momento de abandono de las referencias eclécticas -su esquema recuerda a la casa Tzara de Loos-, comenta sin embargo la

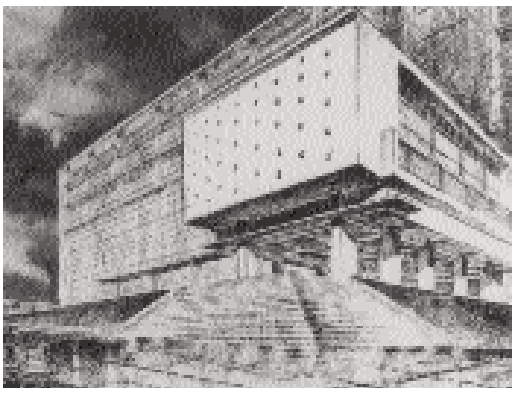
Facultad de Ingeniería,
Montevideo, 1936.
Vista interna del corredor.
Perspectivas del proyecto.

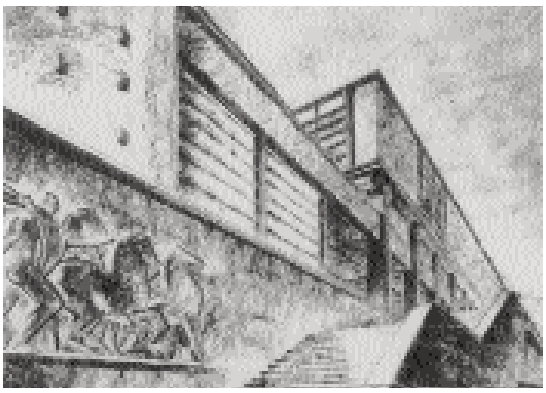
historia. La estrecha fachada se dilata espacialmente: el plano externo se divide según la proporción áurea con un pilar trunco, soporte de un mural; el plano interior se protege con un *brise soleil* que opera como tejido plástico además de protector climático; no renuncia a la cornisa, que a pesar de su exigüidad se diferencia de los muros portantes apareciendo en hormigón desnudo; el resto de la fachada es cubierto por cerámica con tramas diferenciadas según sean planos verticales u horizontales.

La Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República fue su obra de consagración. Tengamos en cuenta que, en el Plata, la democratización social descansó, en gran medida, en la concepción ilustrada de alfabetización masiva y acceso libre y gratuito a todos los niveles de enseñanza, lo que realza el valor simbólico de este edificio -que además aúna en su destino específico, la Ingeniería, lo *bueno* y lo *bello*. Los principales temas académicos son aquí indagados: los sistemas constructivos, la relación con el sitio, el carácter, el ornamento. Aunque Vilamajó no objetaba el uso de materiales y métodos industriales, realza en esta obra un cruce entre el valor del trabajo artesanal e industrial a través de las piezas prefabricadas. Se idean amalgamas nuevas con materiales nobles, como el mármol travertino; no se utilizan productos existentes en el mercado; se piensa cada detalle -desde la medida y proporción de los paneles hasta la variedad tonal; se integran murales al tejido decorativo. No es precisamente la idea de *prefabricado* que acompaña la modernización.

Otro problema que plantea este edificio, desde la perspectiva de Vilamajó, consiste en cómo su naturaleza monumental -por dimensiones y significación- no escamoteará la posibilidad de ser comprendido también como una experiencia íntima, individual, basada en el sentimiento y la percepción. Como hombre de clase media, debía encontrar la retórica justa para un edificio público sin que su calidad representativa se confundiera con la de las sociedades oligárquicas, corporativas o colectivistas. La percepción individual es aquí una clave: el gozo es una clave, alejado de la severa poética de izquierdas como de la monumentalidad "extrahumana" de los gobiernos autoritarios.

La forma de abordar temas formales modernos en la Facultad de Ingeniería -los cuerpos elevados sobre pórticos o la composición balanceada asimétrica- es a la vez sensible, racional y pragmática. Los "espacios libres interiores", aquellos no limitados en todos sus lados, permiten, en la interpretación explícita



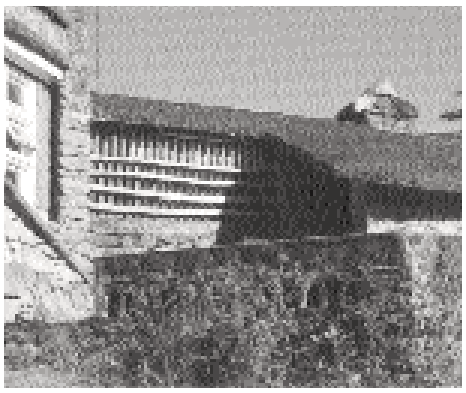


de Vilamajó, la emergencia del *tiempo*: "*hacen sentir la existencia de algo más allá, tienen algo de futuro que orienta el tiempo, abren perspectivas que se van desarrollando y renovando...*".[8] El tiempo del que habla es *tiempo cualitativo*, no secuencia de momentos indiferenciados ni suma de formas culminantes. Por esto es que la repetición de ciertas claves modulares muestra su potencial e infinita variedad. El tiempo que busca Vilamajó es el del recorrido humano en relación a tiempos diversos que compone: el humano y el natural. En este sentido debemos pensar en *paisaje*.

El tratamiento del paisaje en Vilamajó también remite a reglas académicas. En la Facultad de Ingeniería, el sitio es de los más valorizados en la ciudad: el parque Rodó, que constituye para Montevideo un modelo civilizatorio. A sus pies se abre el río de la Plata, ancho como el mar. Vilamajó pensó en detalle -aunque no fue realizado- el aprovechamiento como lago de una vieja cantera frontal, que serviría además para pruebas hidráulicas. El valor estético de este lago, que refleja el conjunto de la Facultad mediando entre la construcción humana y la naturaleza del río, indicaba cómo lo *útil y lo bello*, lo natural y lo humano, se componían a través de cuidadas mediaciones. El ornamento que tapiza las fachadas es, como el lago, *mediación* entre lo humano y lo natural, entre lo comprensible a través de la razón y las normas, y lo indeferenciado, sublime, impensable, que se encuentra más allá del intelecto.

Poco se ha investigado sobre cómo esta forma, que se apoya en un trabajo decorativo para hacerse evidente, pasó a convertirse en una marca distintiva del Uruguay "moderno". Los autores de la Facultad de Arquitectura en Montevideo o de la Embajada de Uruguay en Buenos Aires retoman, como si se tratase de una larga tradición, recursos ornamentales similares que las identifican como *uruguayas* -de la misma manera que los estilemas de Torres-García. Su acierto fue que, sin renunciar a la calidad, se relacionó de manera inusual con las convenciones retóricas existentes, abriendo canales de participación del espectador -"el ciudadano" en la versión letrada uruguaya.

El reconocimiento de la convención no obstruyó el tránsito a lo nuevo, pero la herencia es incómoda: ningún crítico latinoamericano o internacional estimó esta versión del ornamento. Fue considerado máscara o rémora, escamoteado en las versiones biográficas, y por esto Vilamajó es para la crítica precursor y no "moderno", ya que era notable que no podía ni deseaba abandonar el puro deleite, estrechamente relacionado con modalidades académicas.



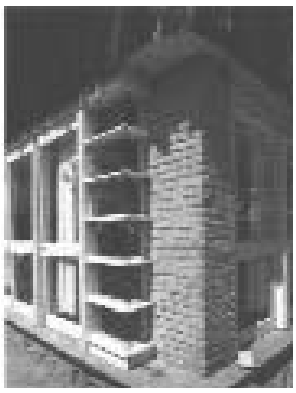
Ventorrillo de la Buena Vista,
Villa Serrana Lavalleja, 1946.

Muchos críticos creyeron percibir un cambio en sus últimas obras. De esta época datan los esquicios para el edificio de las Naciones Unidas en New York y los proyectos de Villa Serrana (1946-48). No me detendré en el primero, ya que escaso fue el tiempo de su trabajo, pero basta para comprender el enfoque un esquicio de la fachada de oficinas: respetuoso de los límites prácticos y culturales en los que debía actuar, reflejados en la trama férrea de la torre, Vilamajó propuso una sutil variación decorativa.[9]

Algunos críticos hallaron en el plan para Villa Serrana y, en particular, en los dos edificios de autoría segura -el Ventorrillo de la Buena Vista y el Mesón de las Cañas- una apertura hacia tendencias "organicistas" que, debido a su temprana muerte, no llegó a "madurar". Se impuso la necesidad de asociarlo con la tendencia wrightiana -de gran difusión en las áreas turísticas uruguayas-; más sutil, Bullrich relacionó los trabajos de Villa Serrana con la modalidad tranquila de Gunnar Asplund. En todos los casos se identificó una nueva "etapa", inconclusa, en la carrera de Vilamajó.

No existe ninguna nueva "etapa": la relación con lo orgánico proviene, en realidad, de su atenta comprensión del programa. Se trataba de un vasto emprendimiento privado, con fines turísticos, enmarcado en las leyes de centros poblados de 1946. Uruguay ya había potenciado una de sus industrias principales, el turismo: el rosario de playas al este de Montevideo conocerán entonces su momento de gloria. En casi todos los casos, los parajes originales habían sido transformados a través de la vegetación arbórea -tan escasa en el ambiente pampeano uruguayo como en el argentino- desde principios de siglo XX. El árbol -eucaliptos y pinos marítimos- no sólo servía para fijar las dunas, obtener microclimas sombreados para la habitación, o convertir los secos paisajes en enclaves pintorescos, sino que constituía también un símbolo explícito de civilidad. Las extensas plantaciones complementaban el papel estético y ambiental con el productivo.

Vilamajó ya había trabajado en planes de asentamientos con estrechos contactos con la experiencia de Villa Serrana; como el hotel en Colonia, o los planes y casas de Punta del Este. En el área de la represa eléctrica del rincón del Bonete utilizó, en las viviendas para empleados, sistemas constructivos y tipologías del lugar. Su atención al sitio en relación al programa puede estudiarse en croquis en los que demuestra su entusiasmo por el paisaje industrial: piranesianamente, destaca su carácter de *ruina*, pero sin la



Mesón de las Cañas,
Villa Serrana, Lavalleja, 1946.

angustia de su referente. Queda claro que Vilamajó no rechazaba temas que atestiguaran el avance de la civilización: simplemente, propone claves para comprenderlos estéticamente, que remiten a esquemas retóricos clásicos. Su estética sólo excluye, según escribió, los intentos de reducir todo "*a un denominador común que empequeñece al mundo*".[10]

Más próximos a Villa Serrana son los estudios para Villa Salus, una experiencia trunca en el común departamento de Lavalleja.[11] La topografía variada de la zona contrasta con la del área costera: las suaves cuchillas le permiten jugar con una topografía naturalmente vertical. Asocia "valle" y "montañas" con su experiencia europea -especialmente con la Sierra Nevada española- y propone así asentamientos en las laderas escarpadas, articulados alrededor de una pequeña ciudad en el valle, cuyo centro remite a la *zoca* o plaza de las poblaciones árabes. Esta articulación entre un planteo urbano formalizado ortogonalmente -aún cuando esta geometría se ancle en el repertorio historicista- y el aparente pero estudiado "desorden" de los caseríos de las laderas, desaparece en Villa Serrana. No así los principios paisajísticos -es decir, el ambiente tratado en sus características ecológicas, pragmáticas, pero sobre todo estéticas. La descripción del autor de los campos de Salus no puede ser más elocuente de la distancia estética que impone: ellos están compuestos, nos dice Vilamajó, de "vistas *desde el valle hacia los montes*"; *"panoramas* lejanos de sierras, valles y llanuras", "lugares *agrestes de acceso empinado y vistas recogidas*"; "*laderas de acceso fácil encerradas en el* paisaje *interior*".[12]

En el caso de Villa Salus, las plantaciones exóticas ya estaban en crecimiento, pero Villa Serrana aparecía aún poco variada en su vegetación, por lo que dentro de los trabajos inmediatos Vilamajó prescribe nuevas arboledas, frutales y viñas. Ellas debían diferir de las especies existentes: "*se elegirán en lo posible árboles con flores de tonalidades rojas y amarillas... árboles de hojas caducas con hojas que en otoño adquirirán vivos colores... un nuevo colorido, lo más vivo posible*". Las viñas y frutales -como la cría de aves abejas- se consideran en relación al desarrollo productivo del lugar. Voluntad poco *ecologista*, y ciertamente pintoresca.

Villa Serrana se proyecta sin un centro formalizado. Vilamajó elige entre las alternativas posibles la dispersión de los habitantes estables, que imagina agricultores y pastores. En este caso, a diferencia de Villa Salus, el programa fue estrictamente turístico, y los poblados serán funcionales al carácter privado de la operación inmobiliaria. El conjunto no estará así dominado por una pequeña ciudad, sino por pocos edificios, estratégicamente ubicados en las alturas (las casas del poblado se desarrollan en el nivel medio sobre las laderas, de acuerdo a las prescripciones higiénicas). El destino de los edificios principales es eminentemente turístico: posada, comedor, parador. Sin ciudad a la vista, ellos deben adquirir un carácter agreste, "natural": Vilamajó se apoya para esto en las posibilidades de construcción local, en el trabajo carpintero con quincha y troncos sin desbastar, y ladrillos y piedra del lugar para asentar la construcción.

Imposible no recordar los preceptos semperianos ante el Ventorrilo de la Buena Vista, elevado sobre las rocas, dominando el paisaje del valle. El edificio se resuelve en el cuadro (*intelaiatura -Gestell*) que combina sostén y cornisa, columnas y vigas, en la tipología de la cabaña primitiva: techo a dos aguas sobre troncos. La primera

exigencia, escribe Semper, del "*verdadero y propio cuadro arquitectónico... es que un cuadro así dé una impresión de autonomía y completamiento: el mejor modo de obtener este efecto óptico es la línea inclinada del techo. Esta forma, prescindiendo de su funcionalidad y del reconocimiento derivado de una larga tradición, es, también en el plano estético la resolución más perfecta de una estructura arquitectónica hacia lo alto*".[13] Pero, como en sus obras posteriores a 1931, Vilamajó no se detiene en las prescripciones manualísticas que respeta, e introduce una serie de elementos pertenecientes al repertorio "de vanguardia", de manera tranquila y poco ostentosa, sin alterar la íntima relación con el lugar: los sostenes de troncos en V sin desbastar, forma que veremos repetirse por entonces en tantas arquitectura brasileñas y uruguayas "modernas"; la amplia vista sobre el valle a través de la vidriera inclinada. El techo es de quincha -la económica construcción uruguaya-, el tímpano del mismo tejido de pajas, que constituye su única decoración. El tímpano no es plano, sino que va adquiriendo un movimiento particular en función de indicar y proteger el acceso principal, favorecido por el dúctil material. Con pocas modulaciones, Vilamajó presenta una obra a la vez moderna y refinada pero rústica (como corresponde al carácter que debe adoptar para tal destino) y, así, comprendida dentro de las normas de sensibilidad que han sido amasadas durante siglos. Lamentablemente, han pasado más de treinta años sin que se atienda a su preservación: aún así, la aparentemente frágil construcción continúa demostrando su nobleza.

Vilamajó, según su biógrafo Losteau, era un modesto sibarita: buen vino, buena mesa, hermoso paisaje, amigos y charla, son su ideal de vida. Poeta pragmático, difícilmente podemos suponer a partir de Villa Serrana un programa general para pueblos del interior, y mucho menos una utopía de habitación, como aspiró el gran contendiente de Vilamajó en la época, Mauricio Cravotto; mucho menos se hubiera entusiasmado con los manifiestos argentinos de los años cuarenta, ni con sus realizaciones más notorias, que en el mismo clima de ideas regionalistas, reproducían sin embargo la universalidad del "movimiento moderno" en su versión llegada al Plata.

Nada más elocuente de la personalidad de Vilamajó que la fotografía que lo retrata junto al escultor Antonio Penna: dos señores formales, con corbata y moñito, en el café montevideano Tupí Nambá. En modestos lugares como éste se desarrolló la también modesta bohemia de la pequeña metrópoli: un café, una calle, una costanera, parecen resumir todavía hoy la idea del Paraíso para el Uruguay, un paraíso de clase media. Para 1948, el año de la muerte de Vilamajó, el Uruguay parecía haber cumplido las aspiraciones jeffersonianas al modo criollo: un mundo de pequeños propietarios alfabetizados en el que las necesidades básicas parecían cumplidas y así, el placer no resultaba escandaloso divertimento de aristocracias, sino aspiración legítima de las mayorías –y en estas mismas reglas culturales, ni heroico ni ostentoso.

"La belleza de la naturaleza consiste en que parece decir más de lo que es. La idea del arte es arrancar este más a su contingencia, apoderarse de su apariencialidad, llegar a determinarla como tal apariencialidad y negarla como irrealidad".[14] Para Vilamajó, el ornamento es este más, pero no existe ninguna voluntad metafísica en sus obras, ninguna voluntad crítica de negarla de manera militante. Ellas siempre demuestran su carácter artificial, ya que

no buscan disolverse en el contexto, ecológico o histórico; pero tampoco gritan en su contra. La negación más radical en la obra del arquitecto uruguayo a su presente está en la vigencia de la apariencia, basada en normas del repertorio clásico (proporción, ornamento, carácter), con la que Vilamajó se opuso a la homogeneidad que no consideraba atributo necesario del ser moderno (porque, entre otras cosas, era uruguayo). Su obra no descansa en raíces: el ángel del Verrocchio se reproduce; la puerta del *garage* de su casa es industrial; el recuerdo histórico, universalmente seleccionado, nunca es fiel sino de liberadamente mezclado; la prefabricación no obedece a la industria; la naturaleza es corregida; la quincha tradicional es revisitada desde su contrario, la invención individual. La principal sensibilidad de Vilamajó está en su comprensión del tiempo: un tiempo lento, que nos moldea tanto como nosotros lo moldeamos. Sabía que sólo excepcionalmente se logra lo nuevo a través de la búsqueda de la *novedad*; que en todo caso emerge con lentitud y esfuerzo a través de una clara espera y una comprensión sutil de la memoria selectiva. Lo nuevo no es tampoco, para él, lo sustancial, como querrían uniformemente vanguardias y reacción: nada es sustancial en esta orilla del Plata, todo es invención sin pretensiones de *verdad*, pero con pretensiones de placer. Un juego común y democrático de pactada comunicación, que no achata la cualidad sino que la potencia: la utopía que hubiera encantado a Schiller.

1 Arana, M. y Garabello, L. **Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940**. Instituto de Historia de la Arquitectura. Facultad de Arquitectura-Universidad de la República, Montevideo, 1991.

2 Losteau, C. **Vida y obra de Julio Vilamajó**, Editorial Dos Puntos, Montevideo, 1994.

3 Bullrich, F. **Arquitectura latinoamericana,** Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

4 Alberti, L. B. **De Re Aedificatoria**. Ed. castellana: Akal, Madrid, 1991. Libro VI, cap II, p. 245.

5 Vilamajó, J. "Los jardines italianos", crónicas de viajes de becario, publicadas en Losteau, C. **Vida y obra de Julio Vilamajó,** op. cit.

6 Ibíd., p. 99.

7 Ibíd. p. 103.

8 Bullrich, F. op. cit, p. 62.

9 El único sector que se reconoce de su autoría, la concepción primitiva de la sala de conferencias, responde a requerimientos *humanistas*: es una versión moderna del teatro griego.

10 Losteau, C. op cit, pag 103.

11 Los esquicios y memorias de Villa Salus y el rincón del Bonete están publicados parcialmente y comentados en Lucchini, A **Julio Vilamajó, su arquitectura**, Universidad de la República, Montevideo, 1970.

12 Lucchini, A. op cit, p. 109. El subrayado es nuestro.

13 Semper, G. **Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aestetik,** trad. italiana Laterza, , Bari, 1992, p. 229.

14 Adorno, T. W. **Teoría estética** Hyspamérica, Madrid, 1984 p.109.