



**A&P**

NUMERO

**10**

A&P adquirió la costumbre de reaparecer. Esta nueva versión se presenta a más de treinta años de su comienzo, cuando nuestra Facultad aún era una escuela dependiente de Ciencias Matemáticas.

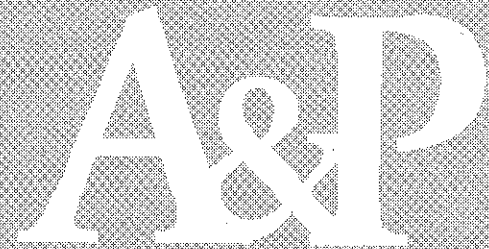
Este nuevo emprendimiento, que convoca a participar a todos los que nos sentimos vinculados a la Facultad, coincide con la voluntad manifiesta de sus autoridades de insertarse cada vez más intensamente en el medio social al que servimos.

Debemos mantener una publicación propia capaz de reflejar la producción académica y dar cuenta del resultado de sus investigaciones, que además se presente como un ámbito de debate de los temas urbanos enfocados desde nuestra disciplina, con la pretensión de interesar al conjunto de la sociedad.

Las temáticas localmente comprometidas, la voluntaria marginación de la competencia con las revistas tradicionales de arquitectura, el nuevo formato, la financiación con la decisiva colaboración de empresas locales, espero que nos aseguren una edición prolongada que aleje la "reaparición".

Un profundo agradecimiento al comité editorial, a todos quienes participaron y participarán como autores y especialmente al arquitecto Victorino Alvarez.

Arq. Daniel Vidal - Decano



**DIRECTOR:**  
 ARMANDO TORIO

**COMITE DE REDACCION:**  
 NOEMI ADAGIO  
 ERNESTO BRUHNS  
 HECTOR FLORIANI  
 OMAR VASALLO

**COORDINACION  
 EJECUTIVA:**  
 MARISA GARZIA

**DISEÑO GRAFICO Y  
 PRODUCCION EDITORIAL:**  
 MARCELA RUCQ

**ADMINISTRACION:**  
 ASOCIACION  
 COOPERADORA  
 "VICTOR J. DELLAROLE"

A&P no se considera responsable de las opiniones expresadas en los artículos firmados.

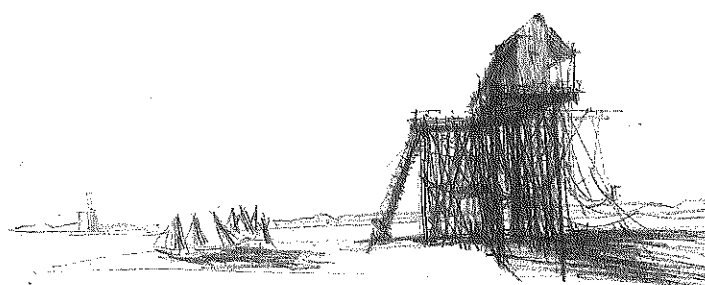
Editada por la Facultad de  
 Arquitectura, Planeamiento y  
 Diseño de la U.N.R.  
 Riobamba 220 bis. C.P. 2000  
 Rosario. Santa Fe. Argentina.

Supervisión de  
 impresión digital: Vectra Publishers

Impresión digital: Reproscan

Imprenta: Acquatint

1995 - Impreso en Argentina  
 1995 - Printed in Argentina



1

EDITORIAL.	3
EL BOCETO COMO INSTRUMENTO DEL PROYECTO ARQUITECTONICO. Fernando Boix	4
LA PLAZA DE LENINGRADO EN PARIS: ARQUITECTURA, ESPACIO URBANO, PRESERVACION Y MEMORIA CULTURAL. Iván Hernández Larguía	12
IMAGENES DE LA CIUDAD Y EL RIO, 1850-1910. Silvia Dócola / Silvia Pampinella	14
RECUPERANDO EL RIO. IDEAS, PROYECTOS, REALIZACIONES. ROSARIO 1925-1940. Noemí Adagio / Ana María Rigotti	18
TRANSFORMACION EN LA COSTA CENTRAL.	22
CONTAMINACION VISUAL: UN CONCEPTO POCO FRECUENTADO. David Solomonoff	28
PLAN Y PROYECTO URBANO EN LA SEGUNDA MITAD DE LOS NOVENTA. CLAVES PARA UNA NUEVA REFLEXION. Isabel Martinez de San Vicente / M. Cristina Tamburrini	30
PREMIO ARQUISUR. Taller de Proyecto Arquitectónico. Prof. Luis Pisano	37
ASADES Y EL GUSANO DE SEDA. Ernesto Bruhns	38
ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA CARRERA. Ernesto Bruhns	40
SEMINARIO DE PATRIMONIO HISTORICO. Taller de Historia de la Arquitectura. Prof. Bibiana Cicutti	42
TRAS LOS FRAGMENTOS DE UN SABER DISPERSO: CARLOS MARTI ARIS Y LA ESPERANZA TIPOLOGICA. Horacio Torrent	44



2



3

## EDITORIAL



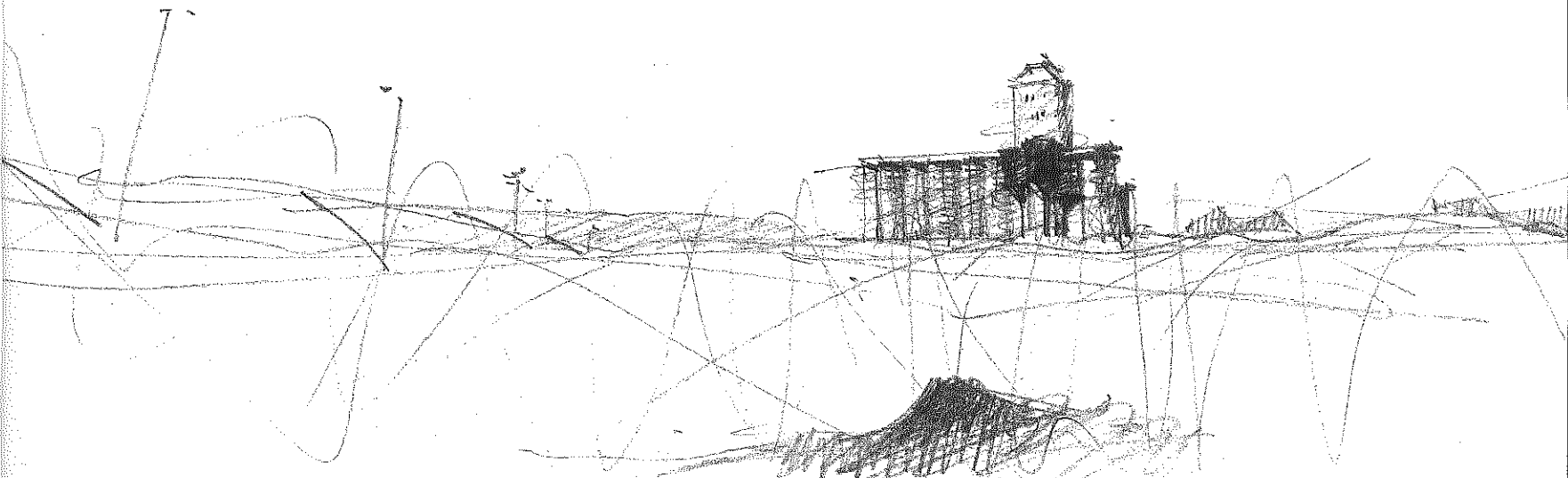
4

Fiel a la tradición de "la vieja A&P de los años 60" pero más pretenciosa que nunca, (re)nace aquí "la nueva A&P". ¿Sus pretensiones? Ser no sólo una revista de arquitectura *para* universitarios sino también y más que eso, ser una revista *de* universitarios. De nuestros alumnos, docentes, egresados...; de nuestra Facultad de Arquitectura; de nuestra UNR. Integrar no sólo el caudal de textos sobre temas de arquitectura que se editan en el país y en el extranjero, que consumimos por interés, curiosidad y a veces también por inercia, sino antes que nada, instituir un espacio propio en que podamos confrontar ideas, opiniones, posturas... y acercarnos un poco más; en que podamos acordar, disentir, discutir, polemizar, refutar, reflexionar en voz alta... y respetarnos un poco más. ( Si el término *pretensiones* llegara a sonar demasiado pretencioso, podemos sustituirlo por *intenciones*).

Esta confrontación de ideas, que exige "hablar de lo mismo", pero de ninguna manera "decir lo mismo", implica dedicar cada número a un tema central lo suficientemente específico para acotar una determinada problemática, lo suficientemente general para posibilitar aportes de la más diversa índole, y lo suficientemente vigente para motivar a muchos.

Cuanto más divergentes, polémicas e incluso incompatibles sean las diferentes contribuciones a un mismo tema, más vital será la experiencia que implica *participar*.

El policía de la Prefectura que controla las costas del puerto, el portuario que fundamenta su política de inversiones, el inversionista que sueña con lotear el Parque España, el industrial que de noche vierte toneladas de desechos tóxicos al río, el pescador que asustado observa el color del pez en su anzuelo, el villero que lava su única camisa en el río, "el ciudadano común" que no encuentra acceso al río, el político que promete abrir Rosario al Paraná, el ferroviario que ya no es ferroviario, el ingeniero de Obras Sanitarias que todavía es ingeniero de Obras Sanitarias, el intendente, el planificador, el aduanero, el historiador...estos son algunos de los personajes cuyos destinos se entrecruzan en las muchas historias de nuestra CIUDAD Y SU RELACION CON EL RIO, tema central de este primer número de A&P. Algunos de ellos tienen ya la palabra.



## EL BOCETO COMO INSTRUMENTO DEL PROYECTO ARQUITECTONICO

FERNANDO N. BOIX

Este trabajo es la condensación de dos conferencias "El boceto, instrumento del proyecto arquitectónico" [27 de abril de 1991] dictada en el ciclo: "El boceto como instrumento de la actividad creadora enfocado desde especialidades diferentes", organizado por el arq. Emilio Ghilione y "El dibujo arquitectónico: el boceto" [5 de agosto de 1992] en el ciclo: "Rosario 1992, seis meses con el arte de nuestra región", organizado por la Facultad de Humanidades y Arte de la UNR.

Sería redundante, a esta altura del debate cultural, insistir en reafirmar la relación existente entre lenguaje y pensamiento, entre instrumentos operativos proyectuales y el pensamiento arquitectónico. Pero el reconocimiento de esta relación, antes que eximir, obliga a profundizar la meditación y el análisis sobre su valor y consecuencia.

Se justifica así la propuesta de indagar sobre un particular y privilegiado instrumento operativo: el boceto, cuya existencia es verificable sin exclusiones en las actividades creadoras.

El boceto se presenta como una forma expresiva -rica y variada- que se manifiesta en todas las disciplinas: en la literatura, en la pintura, en la música, en la escultura, en la arquitectura, en el diseño de indumentaria, en la cinematografía, en la escenografía, en el diseño industrial....

Lógicamente las múltiples modalidades expresivas están originadas por las diferentes relaciones de pertinencia que cada universo productivo exige, como así también por las propias manifestaciones diferenciadas que se dan dentro de un recorte disciplinar específico. La arquitectura planteará respecto de otra disciplina, modos particulares de operar con el boceto y aún dentro de la propia arquitectura los bocetos tendrán distintas formulaciones (bocetos gráficos, bocetos en maquetas, etc.).

Sería vano tratar de definir (de atrapar) al boceto por su materia expresiva, en tanto la misma tiene manifestaciones absolutamente diversas; como resultan también distintas e insólitas las modalidades codificadoras en las que se encarna; por ello es irreductible a someterse a un solo tipo de lenguaje. Frente a esta pluralidad sería aventurado -desde el inicio- profetizar sobre una posible unicidad de significado, de sentido y de manipulación del boceto, para las distintas actividades creativas.

No es conveniente intentar una definición general -abarcativa- dado que una noción transdisciplinar del boceto, más allá de una especificidad artística, creativa, debe ser la conclusión, el resultado de las demostraciones planteadas, la síntesis o quizás tan sólo la suma de todas las reflexiones que desde cada disciplina se produzcan.

En rigor plantear el boceto como herramienta de la actividad proyectual arquitectónica significa reconocer el peculiar recorte que adquiere este instrumento dentro de la disciplina. Pero ni aun aquí, en la arquitectura, tampoco es posible atribuirle, con ligereza, unicidad de significado, de sentido, y de manipulación.

No se trata sólo de mostrar una interpretación o una visión personal, sino de elaborar argumentos, señalar evidencias que necesaria-

mente surgen al estudiar estos productos cuya importancia e influencia está reafirmada por la difusión que han adquirido. Frente a esta diseminación, la selección de trabajos que aquí presentamos resulta limitada, pero orientadora para nuestras reflexiones, especialmente si consideramos que los ejemplos se constituyen en un texto de imágenes. A través de éstas, reconoceremos los modos en que se utiliza el boceto y el rol que juega en el procedimiento proyectual.

Indagar sobre el boceto será también explorar la actividad creadora, sobre los procesos de producción artística, en tanto no es posible un análisis de este instrumento por fuera de las gestiones creativas y productivas a las que, inevitablemente, está asociado.

Así podremos ver:

\* Por qué y cómo surge el boceto ?

\* En qué instancias o momentos de la actividad proyectual?

\* En qué se fundamenta la necesidad del boceto?

\* Qué relación existe entre el boceto y la obra; entre el bosquejo y la realización?

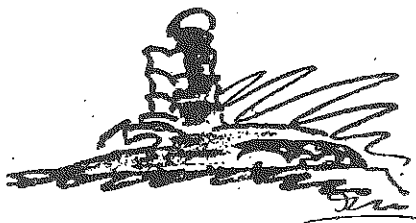
Estas son algunas de las preguntas que surgirán naturalmente o que formularemos deliberadamente, tratando desde un ámbito comprensivo, instalar el boceto en los procesos productivos.

Debemos hacer una primera advertencia sobre la diversidad de designaciones; sus distintos nombres (bosquejos, croquis preliminares, esquicios, apuntes, borradores, ....etc) y que tales denominaciones lo signan de un modo diferente, exponen las interpretaciones a las que está sujeto e indican la multiplicidad de roles que desempeña.

Si admitimos -junto a muchos autores-, que la actividad creadora es necesariamente un proceso, un tránsito inexorable de un estado de incertidumbres, de dudas, a momentos de mayor seguridad y certezas, debemos aceptar que todo proceso creativo se inicia, se gesta (digo *gestación*) como una mayor o menor vocación innovadora, cuya expresión inicial, obviamente no está -porque no puede estar- totalmente definida, acabada, terminada; más bien suele aparecer o insinuarse como intencionalidad primera y relativamente distante del resultado concreto final.

Creo que pocos creativos y en muy reducidos modos de producción pueden pasar de las primeras intenciones a una propuesta final perfectamente acabada en términos inmediatos: la producción creativa rara vez es instantánea, ni su materialización es repentina; demanda un "tempo" de pensamiento, de desarrollo, de conformación de la idea, de realización material y de producción concreta. Más adelante veremos cómo pesa este arco de tiempo en el proceso creativo y en la gestión productiva de la obra.

Por lo tanto si hay en este proceso, una instancia primera de incertidumbre, de dudas, de aproximaciones... entonces podremos decir que el boceto se instala en los procedimientos innovadores por una necesidad: como instrumento que en esos primeros momentos resume la potencialidad creativa y simultáneamente admite nuestras indecisiones y vacilaciones.



E. MENDELSON 1919  
OBSERVATORIO EINSTEIN



J. UTZON 1956. OPERA HOUSE. SIDNEY



E. MENDELSON 1920. CASA

Pero cuál es esta necesidad? Parece que es operativa, derivada de nuestra imperfección para concretar, para tener "todo resuelto" desde el principio.

Si admitimos esta deficiencia, esta carencia, esta imperfección, podremos justificar esta "necesidad operativa" de recurrir a un instrumento que pueda socorrernos. Y es aquí donde haremos corresponder al boceto como modelo que manifiesta ese estado de la mente. Es frecuente considerar a estos croquis preliminares, a estos modelos espaciales como elementos poco serios, cosas mal hechas, dibujos peludos ..., como si se tratara de productos elementales, primitivos o salvajes; por defecto o anomalía del código. Apreciación absurda, en tanto no es la incertidumbre del código lo que debemos juzgar sino la codificación de la incertidumbre: esto es lo grandioso del boceto, su capacidad de codificar lo indeterminado.

Por qué un instrumento tan adecuado para circunstancias como las señaladas no goza del mismo reconocimiento una vez transcurrida esa primera instancia de "pronóstico estimativo" de la obra?

No pocas veces estos apuntes, esbozos, anotaciones preliminares, o bosquejos -todo este andamiaje del proceso de trabajo proyectual- terminan siendo despreciados, considerados elementos marginales, desprolijos, impresentables ... avergüenzan; se rechazan o se ocultan. Estas descalificaciones e impugnaciones surgen de distintos prejuicios que se originan al mal entender a estos instrumentos: -porque, como se ha dicho, se los considera productos de "codificaciones fallidas".

- porque el valor está puesto en "la obra", desestimando al proceso proyectual, desconociendo sus instrumentos, impugnando su pertinencia.

Pero también se repelen porque dejan expuesta su correspondencia con nuestros modos de crear y como tales denuncian (desnudan) también nuestras indecisiones, vacilaciones, falta de resolución, etc. Quien plantee en los esquicios preliminares "falta de correspondencia con las reglas de construcción gráfica" estaría desestimando al instrumento por la manera en que se codifica sistemáticamente el dibujo, pero el error de apreciación estribaría en el desconocimiento del modo en que se opera en los instrumentos de prefiguración, por lo tanto, antes que la transcripción de formas exactamente determinadas -que permiten trasladar con precisión puntos del espacio al plano- nos encontramos con aquellas configuraciones que aún no tienen resolución acabada y de las que tan sólo conocemos sus cualidades topológicas, algunos indicios de sus factores estructurantes y en las que admitimos variaciones de índole anamórfica.

Para entender estas cuestiones es oportuno recordar uno de los párrafos del texto-guía del seminario METAFORAS DEL DIBUJO Y LOS CRISTALES que escribí en 1981, y es aquél que se refiere al vidrio traslúcido (1).

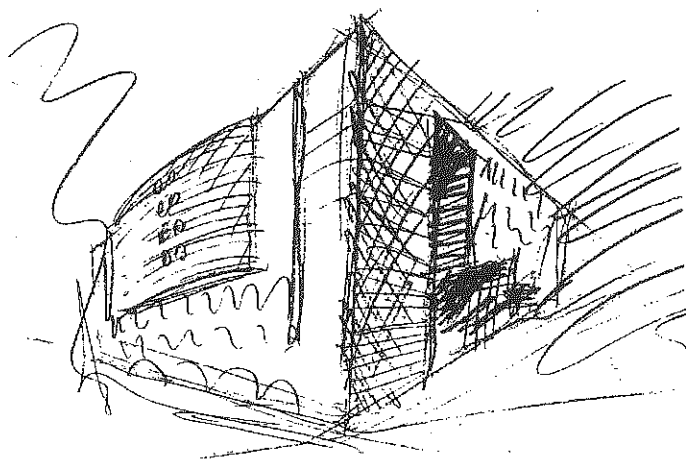
"Para elaborar lo indeterminado se trabaja con imágenes sumergidas en la niebla, más sugerentes que precisas, más deseadas que poseídas. Las imágenes fluctuantes manifiestan su estado latente: Insinuantes trazos aluden al orden estructural, rastros indecisos sugieren la intencionalidad figurativa.

Trabajar en la bruma; dialogar con lo incierto y razonar con lo impreciso.

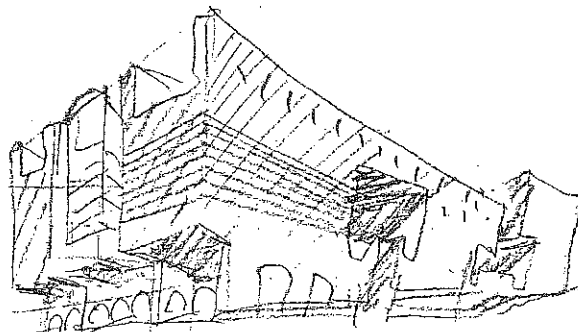
La mano limpia el vidrio empañado: aproximaciones cada vez más exactas construyen límites definidos, resuelven los colores.

Se disipa la nube que permite ver lo desconocido, se desvanece la poesía de la vacilación y la duda".

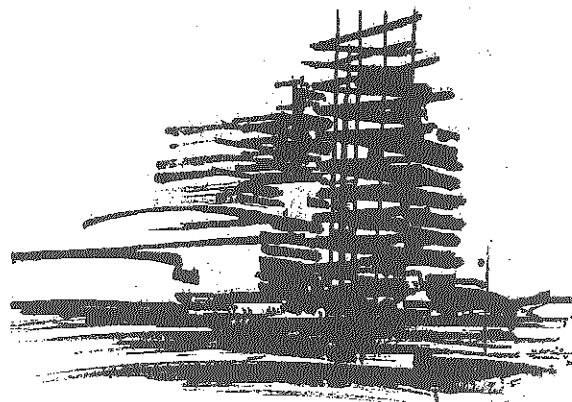
Esta poética de la cavilación y la conjetura tiene su explicación: estos "garabatos", estos esquicios no hablan tanto de la imposibilidad de saberlo todo ahora, como de una esperanza de alcanzar ese objetivo: El boceto es el lugar de las aspiraciones y de las inspiraciones.



GUNTER DOMENIG 1986-7  
BREAKTHROUGHT IN THE LONG WALL



THOM MAYNE Y MICHAEL ROTONDI 1987  
CASA EN LA PLAYA, MALIBU



M. SOLARI VIGLIENO 1974 / IMAGEN URBANA

Las aspiraciones: lo deseado, lo codiciado, lo anhelado.  
Las inspiraciones: lo sugerente, lo provocativo, lo estimulante.  
Gozamos con las ideas que entreteje, en descubrir la voluntad que lo genera, por ello el boceto es una invitación a descifrarlo, a interpretararlo. Nos seduce en un juego de inducciones y deducciones.  
Por ello resulta interesante analizar esta cuestión desde el punto de vista del lenguaje, el boceto como forma expresiva:

1º El boceto es en gran medida resultado de una actitud impulsiva, existe una necesidad compulsiva de expresarnos y en algunos casos resulta una floración repentina, muchas veces prematura e irrefrenable que en un mecanismo taquí/gráfico casi se adelanta a nuestros pensamientos. Las técnicas y las manifestaciones concretas del boceto -incluyendo los materiales utilizados- tienen una correspondencia con la velocidad y la sucesión de ideas e imágenes mentales, que necesitan concretarse inmediatamente. Paul Laseau realiza un interesante análisis de las circunstancias que rodean la producción de bocetos: un cierto grado de distensión y relajamiento en un clima de entusiasmo y ansiedad que la fruición del trabajo demanda (2).

2º El boceto plantea una codificación tremendamente creativa, las formas expresivas son verdaderamente originales e impredecibles. Prodigiosamente se improvisan modalidades codificadoras inusuales y novedosas; se elabora "el plano de la expresión" con materiales de muy diversa naturaleza. Se trabaja en una servilleta o en espacios libres de cualquier papel.  
Cajitas, tarros, lápices, objetos cotidianos, cartones, maderas o plastilina constituyen el material significante: un arsenal -insólito y extravagante- potencialmente productivo de modelos espaciales.  
Los gestos -sobre todo la expresión de las manos- son también elementos para construir modelos comunicativos: Wright con sus manos en posición de oración y su capilla; Alvar Aalto y la descripción de Siena o de la estructura de Sainatsalo; Mario Botta explicando sus viviendas en la ladera de la montaña con "un puño sul tavolo", son admirables ejemplos clásicos del modelo gestual.  
En los bocetos elaborados gráficamente (tan frecuentes en nuestro oficio) merecerían una explicación particular, sobre todo por el carácter transgresor de las propuestas ya sea en lo referente al sistema gráfico como a la clasificación de los productos, pero este tema requeriría un capítulo aparte (3).

Es importante tener en cuenta que, codificaciones ya socializadas y establecidas serán irremediamente transgredidas como una exigencia recodificadora de estas propuestas gráficas.

3º El boceto es un invitación a dialogar con él. Aquí se plantea otro fascinante aspecto de este instrumento: su decodificación no es menos apasionante que su codificación.

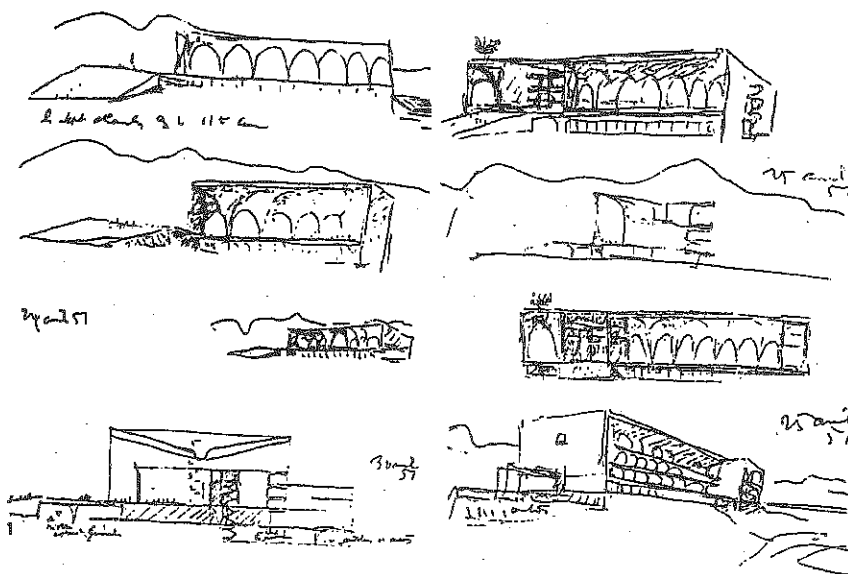
Lo que resulta estimulante, pero a la vez le otorga complejidad a la lectura de los bocetos, es que sus códigos son lábiles o vagamente determinados. En realidad no se leen, más bien se descifran, por lo tanto no se obtienen datos concretos, sino que se infieren, se coligen de los indicios y se aventuran juicios. Una experiencia mágica y poética de pronosticaciones y conjeturas próximas a la quiromancia y la adivinación (4). Frente a un código ignoto o secreto y personal del boceto, este instrumento puede ser a la vez inextricable jeroglífico o clarividente revelación.

Leer los bocetos es hacerse cargo del valor y sentido de la materia significativa, pero también reconocer lo que aflora de ellos: estos instrumentos plasman nuestro imaginario y a la vez lo nutren. Un instrumento que no es inerte, sino que participa, preanuncia, sugiere, provoca. Aparece aquí el diálogo -que tanto defiende Gregotti- entre el arquitecto y el dibujo (5). De ser registro de ideas o documentación de nuestra imágenes mentales se transforma en nuestro interlocutor.

Frente a esta propuesta de entrar en acción, el bosquejo se constituye en un "lugar de trabajo", un campo exploratorio. Calcos sobre calcos, bosquejos que se corrigen, se ajustan: estas pruebas, estos ensayos lo transforman en el lugar de las elaboraciones, de las búsquedas; marcas que se superponen, perímetros que se remarcan, redes estructurales que lo recorren, puntos importantes que se destacan, manchas que refuerzan un área de dibujo, trazos que delimitan los perfiles...

El bosquejo contiene lo comprobado, lo jerarquizado pero también lo provisorio -es tan sólo una prueba, un ensayo- un intento de poner a punto, de producir los ajustes. Será el lugar de lo transitorio, un dibujo para alterarlo, para cambiarlo. También el lugar de lo desechado, las tachaduras, los borrados; una metamorfosis en la que no faltan el arrepentimiento y los actos fallidos.

Será el lugar de la exageración, la exaltación y el exhibicionismo, donde también convivirán el recato, la moderación y la inhibición. Será el lugar de los gritos y los silencios.



LE CORBUSIER. 1951  
PALACIO DE JUSTICIA. CHANDIGARH

En el  
ostent  
dan re  
co. U  
un tie  
Elabor  
petici  
pre di  
llegar  
de ref  
Será t  
mir co  
co fer  
y los  
Si ha  
de la  
se vis  
ment  
juicio  
El bo  
truca  
trará  
De su  
pasad  
El bo  
respe  
tual:  
to ar  
La ne  
está  
dad  
bocet  
dade  
el or  
tura  
ciab  
El de  
por e  
No r  
actit  
desti  
De l  
duda  
De l  
nes.  
El b

En el boceto algunas formas aparecen con acentos que llegan a la ostentación casi superlativa y el ex abrupto, mientras que otras quedan relegadas en la ocultación y el olvido de los espacios en blanco. Un gesto inconsciente que delata un juego de valores y marca un tiempo diferenciado para las angustias proyectuales.

Elaboración y reelaboración, la multiplicación de imágenes, la repetición obsesiva de bosquejos casi iguales, semejantes... pero siempre diferentes: es un modo de introducir la anáfora como modo de llegar al convencimiento. Más que simple redundancia, el proceso de refiguración es también un acto de resignificación.

Será también el campo de nuestra lucha interior, el lugar para dirimir contradicciones, espacio para el combate; un campo energético fenomenal. En el boceto el trabajo no fatiga, la búsqueda atrapa y los hallazgos son terriblemente gratificantes.

Si hay algo que produce un placer indescriptible es ese momento de la invención, ese instante en que se entreve la idea conformada, se vislumbra el proyecto. Es una percepción muy intuitiva, claramente reconocible y profundamente reconfortante. Este es, a mi juicio, el punto más trascendente del proceso proyectual.

El bosquejo será entonces la condensación de la propuesta, la construcción de la idea, no se ubicará en la exterioridad, no se encontrará en la periferia sino en la centralidad de la noción de proyecto. De su aparente condición de marginalidad (apuntes marginales) ha pasado a definir el texto.

El bosquejo ya no será el preámbulo, la antesala; su anterioridad respecto del proyecto no es operativa -etapa previa- sino conceptual: el bosquejo prescribe y pre/escribe, es el pre/texto y el pretexto arquitectónico.

La necesidad de la presencia del bosquejo en el proceso creativo no está ahora fundada en su adecuación a los momentos de inestabilidad sino a la exigencia de establecer la propuesta, de *signarla*. El boceto en relación con la noción de proyecto: determina las cualidades arquitectónicas, la estructura formal, el orden compositivo, el orden constructivo; expresa las reglas, establece las marcas, instaura los valores e impone los principios, los argumentos irrenunciables.

El desarrollo de la actividad proyectual es conducida y ordenada por el bosquejo, que ya no "transita" sino que construye el camino. No más debilidades o imperfecciones. El bosquejo ya no señala la actitud claudicante sino el orden, la ley, los fundamentos que predestinan la realización.

De las búsquedas erráticas a la reafirmación de un objetivo. De la duda a la resolución inexcusable.

De la timidez de las aproximaciones a la exigencia de las precisiones.

El bosquejo es ahora la hoja de ruta: impugna los desvíos, impide

cualquier escapatoria por atajos equívocos.

El bosquejo es el amo, el patrón de lectura, el lugar de consulta permanente: El creador será esclavo de su bosquejo.

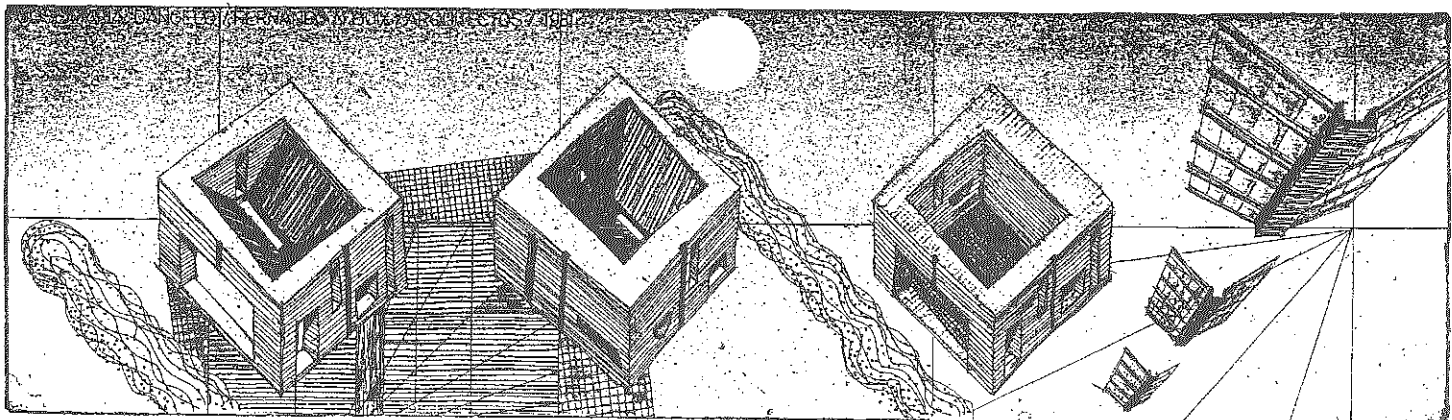
En la tarea de nuestro Estudio de Arquitectura, cuando intuimos que la gestión productiva del proyecto puede quedar a la deriva nos remitimos a dibujos muy especiales que se construyen en los momentos claves del proceso creativo. Estos dibujos en realidad son bosquejos originales o dibujos inspirados en los bocetos, pero realizados como exaltación de los mismos, que se concretizan y se formalizan como verdaderos cuadros o pinturas acabadas; de esta manera surgen como imágenes muy fuertes que ponen de manifiesto el modo en que imponen, exigen y demandan al constructo todas las características, todas las propiedades arquitectónicas del proyecto.

Estos dibujos -en nada indulgentes- los tenemos en el Estudio como severos mandatos proyectuales: son las tablas de ley. Estas imágenes se constituyen en el referente obligado durante el proceso de cada obra. Su presencia no tiene un carácter decorativo sino que se instala como fundamento del trabajo, son los guiones de las respectivas obras, su condensación argumental: contienen, garantizan y preservan al proyecto.

Esta cuestión es particularmente importante dentro de los modos de producción arquitectónica, donde condiciones operativas "alejan" la propuesta de la realización, implican una intermediación donde la producción material no está concretada directamente por el arquitecto. De este modo las gestiones de producción, la elaboración de un legajo y los tiempos de realización plantean permanentes riesgos para una concreción sin claudicaciones, sin peligro de alterar o trastocar las características y propiedades previstas (6). Frente a estas potenciales perturbaciones, los dibujos fundacionales actúan como brújulas implacables y como elementos de reafirmación proyectual surgen en diferentes momentos de la operación productiva.

En esta relación bosquejo/gestión productiva queda en claro la no temporalidad, la independencia del bosquejo respecto a una ubicación determinada en este extenso -a veces demasiado dilatado- arco temporal entre prefiguración y realización; como así mismo la persistencia del boceto, en las diversas instancias de este proceso, es un indicio de su valor como instrumento de permanente conocimiento del objeto arquitectónico (7).

Se presenta entonces como tema inevitable el estudio de la relación bosquejo/obra. Esta relación merece algunas reflexiones, sobre todo cuando muchos piensan que la misma es conflictiva, en tanto instalan al bosquejo y a la obra en dos universos contrapuestos o bien en términos de valoración, la obra se presenta como lo "único real" frente al boceto... casi la nada.



FERNANDO N. BOIX, JOSE M. D'ANGELO 1981  
PABELLÓN AUXILIAR

Sobre aquello de que la obra es lo "único real", resulta muy oportuna la opinión de Pedro Cuperman (8):

"Pero bastaría negarle a la obra esa prioridad epistemológica y esa primacía ontológica para disolver el áurea metafísica que la rodea y reencausar, así, el diálogo con ese otro texto, que la precede en el tiempo sin determinarla, que la imagina en lo imaginario y la representa, sin desvanecerse, en la realización. El diálogo proyecto/obra, en mi opinión -dice Cuperman- debe fundarse no tanto en la explicable debilidad del objeto trazado en la bi-dimensionalidad frente a una forma en el mundo como en la presencia virtual, latente, de una *tejné* (una sofisticación del arte y el artificio para Aristóteles) en el centro mismo de la imaginación arquitectónica".

La concepción de Cuperman es suficientemente clara para comprender que no se trata de remarcar el enfrentamiento de dos mundos diferentes, sino de recomponer la relación entre ambos. Será inútil e insensato plantear la diferencia entre un universo caracterizado por la "debilidad" de los instrumentos operativos del proyecto (los dibujos o cualquier otro elemento prefigurativo) contraponiéndolo a otro universo contundente, la "consistencia" de la obra construída ("una forma en el mundo"); se propone en cambio considerar una presencia virtual, latente, de una "tejné" que construye una relación entre ambos.

Entonces -desde esta concepción - el boceto (recordemos su conformación tenue, lábil, y hasta dubitativa) no debe ser contrapuesto a la obra construída, en tanto "realidad consistente" sino que debemos ubicar a estos dos universos en relación con la *noción de proyecto* como un tenso hilo por donde ambos -bosquejo y obra- circulan.

Es precisamente esta noción de proyecto lo que vincula al instrumento y la obra, lo que permitirá decir indistintamente: "el bosquejo y su obra" o "la obra y su bosquejo". Esta equivalencia relativiza la concepción de universos separados, opuestos, para conjugarlos bajo una idea de arquitectura. Pero aún más, en esta concepción debemos considerar tanto al boceto como a la obra en su relación con la noción de proyecto [que ambos encarnan] la que disuelve la supuesta línea de frontera. Es entonces en el universo de la noción de proyecto donde se hace posible la relación entre *instrumentos proyectuales* y *realización*.

Por lo tanto frente a la obra, el boceto antes que caducar, antes que borrarse (habíamos hablado de borradores), se reafirma, no se disuelve, sobrevive, se potencia: se constituye en la clave que hace posible su aprehensión; la representa en su síntesis emblemática y es memoria de sus cualidades proyectuales.

Si antes el boceto era instrumento para arribar a la obra en sentido operativo, ahora frente a la realización concreta, es el instrumento para acceder a ella en sentido conceptual: la interpretación que el boceto encarna constituye una eficaz aproximación al conocimiento de la naturaleza arquitectónica de la misma, es punto de referencia para su concepción, paradigma de la propuesta y símbolo de la realización.

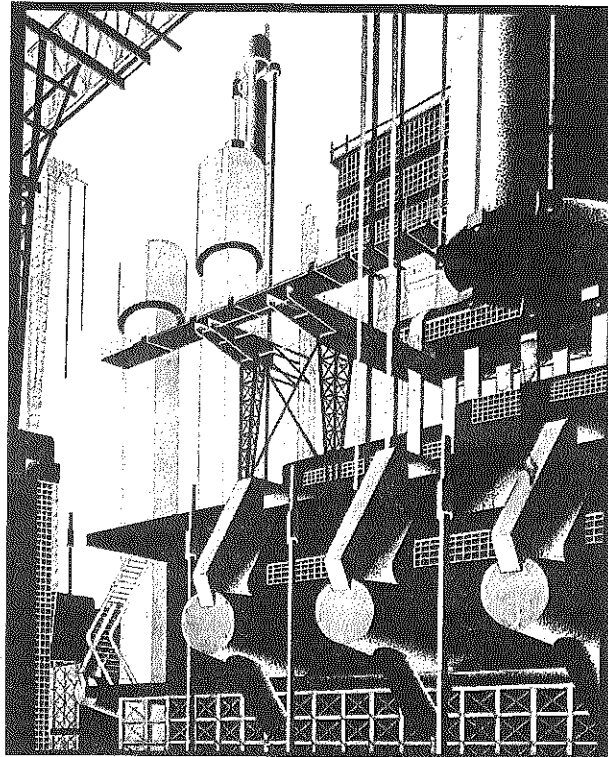
Si en el proceso creativo era el *ayuda-memoria* para llevar adelante el proyecto, ahora es la *tabla de lectura* de la realización, que nos indica cómo entenderla, cómo describirla, incluso cómo recordarla

...

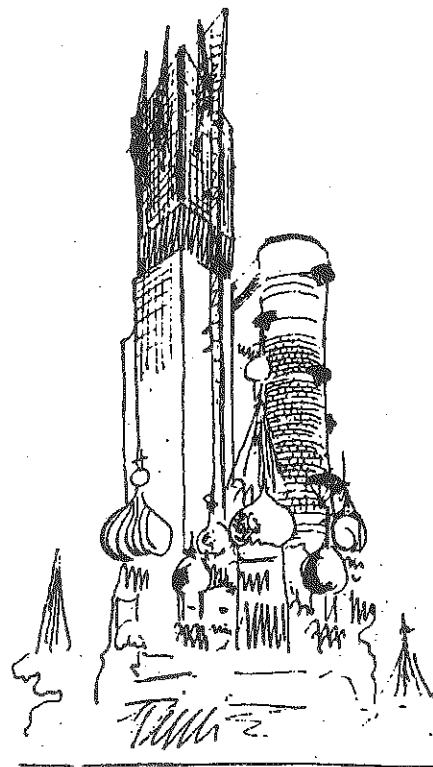
El boceto ilumina al constructo: en su función metalenguística lo explica y lo justifica.

Por ello el boceto ya no es un acto provisional, no es un material precario, descartable, ahora adquiere valor propio, adquiere cierta autonomía, se constituye él mismo en una obra de arte.

Tadao Ando en la Residencia Ishii (9) nos ejemplifica claramente este concepto. En la presentación de esta obra vemos un boceto original, muy sintético, del lugar más significativo de la casa: la amplia escalera invadida por el muro cilíndrico del comedor y las entradas de luces por los tajos verticales. El mismo planteo del boceto reelaborado con sutiles juegos de grises aparece instalado como cuadro en la sala de estar, muy próximo al espacio real que representa.



IAKOV CHERNIJOV 1928-1931  
FANTASIAS ARQUITECTONICAS



IVAN ILIJO LEONIDOV  
MINISTERIO DE LA INDUSTRIA PESADA, MOSCU

Qué sentido tiene colocar este dibujo en el mismo espacio al que hace referencia?

La respuesta es casi obvia: no sólo el boceto ha adquirido cierta autonomía -se constituye en una obra, un cuadro- sino que su presencia corrobora su rol como instrumento de interpretación arquitectónica: el particular enfoque espacial que atribuye especial atención a la composición formal de esta parte de la obra, la manera en que la textura gráfica califica a muros y pisos remarcando el carácter de los límites y el juego de luces y sombras que señala la atmósfera lumínica, constituyen un modo de describir, de proponer la experiencia del espacio real y que el dibujo expone al reafirmar su significación.

El bosquejo y la obra operan conjuntamente unidos por la noción de proyecto, configuran un juego de espejos enfrentados. Espejos que no reflejan tontamente una imagen, sino que *especulan, reflexionan* sobre la propuesta arquitectónica.

Pero qué diremos de aquellos bocetos que trascienden más allá de una obra posible?

Los bosquejos de Leonardo sobre capillas e iglesias, Antonio Sant'Elia sobre la "Cittá Nuova" o Mario Chiattoni para la "Construcción de una metrópolis moderna" son ejemplos de aquellos bosquejos que abandonan la intención (la pretensión) de ser tan sólo instancia del proceso creador en relación con una obra específica para constituirse en una especie de autorreferenciación, por lo tanto no sólo pierden una concreta referencialidad externa sino que se instalan como el hecho creativo mismo. El bosquejo termina siendo la obra. Privilegian la idea de proyecto a la de realización. Se constituyen en "obra".

Muchos procesos creativos han quedado en el bosquejo, como si en él concluyera la voluntad de producción. Ya no existe la justificación en una futura obra, en una posterior realización sino en la construcción de un "programa arquitectónico".

Si el referente no es un constructo a posteriori, cuál es su objetivo? Por qué la ausencia de la obra?

Muchos de los dibujos de Scolari, de Rossi, de Nebot están más allá de un referente concreto externo, en realidad estas imágenes son ejercicios de introspección disciplinar, de intrarreflexión proyectual, de indagación teórica sobre la arquitectura.

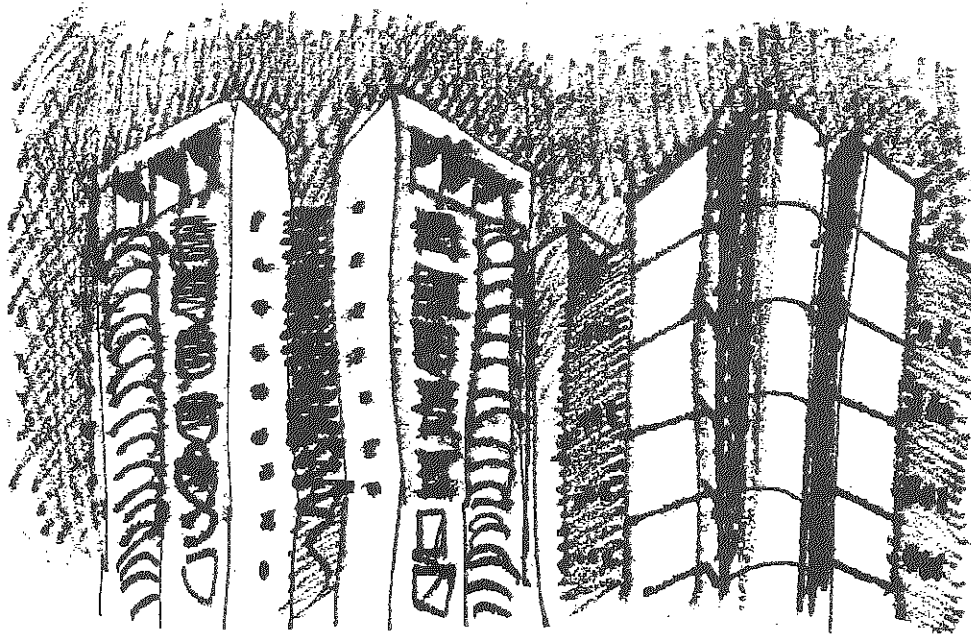
Cual es la razón por la que estos bosquejos son tan frecuentes en períodos de guerra, de crisis? Por disponer de tiempo para elaborarlos, en tanto hay parálisis productiva de obras? Por la imposibilidad de concretarlas? No parecen sustentables estas justificaciones, más bien parece que ellos surgen por la crisis misma, la crisis de la autoridad perdida, del cosmos que se desea reconstruir.

Habíamos hablado anteriormente de incertidumbre, de incertidumbre respecto del resultado final, de aquello que empieza a proyectarse; ahora la incertidumbre se instala en la propia disciplina.

La crisis provoca un inquietante cuestionamiento a la teoría y las técnicas del proyecto, es decir se cuestiona o se indaga la capacidad de reformulación, de replanteos, de refundación disciplinar. Sin embargo esta crisis no invalida la capacidad creadora; genera una actitud "subversiva", un alejamiento (confinamiento) de "lo dado" que posibilitará nuevos puntos de vista, un desprendimiento de la realidad que permitirá transformarla.

La transgresión contamina el plano de la expresión. El boceto es productivo en su "marginalidad". Debemos pensar que los llamados borradores del proyecto no significan tanto "lo que puede ser borrado", sino aquello que necesariamente borra, anula o niega provisionalmente aspectos de la realidad para poder "construir" desde la virtualidad, y así poder reencausar, por nuevos caminos, nuevas propuestas.

Lluís Domènech en "Arquitectura de siempre" (10) nos plantea dos ejemplos de la España de la guerra y posguerra; uno es el proyecto de Lluís Moya, en el asedio de Madrid de 1937, conocido como "Sueño arquitectónico para una exaltación nacional" y otro, el conjunto de dibujos de Nebot en Barcelona de 1936-40, denominados "Fantasías". Ambos trabajos se plantean como proyectos no destinados a la concreción sino a la recuperación del universo disciplinar.



FERNANDO N. BOIX, JOSE M. D'ANGELO 1985  
TUCUMAN Y SAN MARTIN. ROSARIO

Lluís Domènech dirá de Moya: "intuye, a través de una arquitectura purista, la última ocasión de preservar unas ideas que se han visto seriamente quebrantadas"... y sobre su "Sueño": un intento de recapacitación de todo un orden de valores..."

Sobre las "Fantasías" de Nebot dirá que "bucean en lo más recóndito del subconsciente colectivo de Europa, en la senda perdida de la Autoridad, un intento de llevar al límite un concepto global de arquitectura, ligado a una particular idea de Occidente como pensamiento filosófico y como tarea histórica..."

La búsqueda plasmada en los bosquejos de Nebot: imágenes de edificios contradiados por la escala de las piedras o la ambigüedad de esos bloques que pueden ser leídos como muros o edificios, no apuntan a la realización, no pretenden la concreción, replantean el pensamiento arquitectónico.

El bosquejo antes que remitir a una construcción inmediata, subsiguiente, señala un campo propositivo, pre/ve y preanuncia una construcción conceptual, una reformulación constituida por proyectos ideales, cuyas propuestas se constituyen en un ideario.

Frente a todas estas diferentes operaciones proyectuales que hemos visto, curiosamente el bosquejo perdura... No se trata de ver en él un instrumento empuinado en no morir, esforzado en sobrevivir pese a todo, sino entender su ductilidad, su versatilidad, su adecuación para actuar en el campo creativo en todas sus dimensiones propositivas.

Pero aún queda más por decir: el bosquejo en su expresión de síntesis y esquematización plantea una referencialidad abierta no limitada, que le da una capacidad para actuar, para volver a entrar en escena, para proyectarse en un más allá de un tiempo y de un lugar (11). Así reaparecerá subrepticamente en otros bosquejos, releído,

retomado, trasladado, se volverá a filtrar en otros proyectos en otra dimensión, en otra temporalidad.

Carlo Aymonino reconoció en una entrevista en Buenos Aires: "...se me pregunta cuál es mi forma de trabajo. Después de ciertos años de actividad algo que cuenta mucho es la memoria. La memoria de proyectos no realizados, los que retornan en otros proyectos. (12) Cuántos de nuestros propios bocetos, que pretenden la originalidad, novedad y exclusividad del proyecto, en rigor son originales porque "vuelven al origen", porque re/escriben otros proyectos, mencionan y reencarnan otros bosquejos, remiten y re/envían otras imágenes. (13)

Gianni Fabbri nos recordó: "No se puede vivir sin antepasados". (14) Entonces, si es posible hablar de una genealogía del proyecto, por qué no plantear una genealogía del boceto?

Si comprendemos las palabras de John Dewey cuando afirma: "...toda construcción importante es un tesoro de memorias acumuladas y un archivo monumental de perspectivas futuras muy codiciadas..."(15),

podremos reconocer como posible esta relación de ascendencia y descendencia, y por lo tanto atrevernos a demostrar que es posible postular una vinculación genealógica entre los bocetos de Giambattista Piranesi para sus "carceri" y los de Clorindo Testa para el Banco de Londres. El juego de las escaleras helicoidales con el "frontispizio" y los croquis interiores del Banco, son imágenes que se remiten mutuamente y se confirman, más aun al compararlas con los espacios reales construidos, que parecen reencarnarlos, a tal punto que podemos preguntarnos: Habrá dibujado Piranesi los bocetos del Banco de Londres doscientos años antes? ¿o habrá construido Testa los bocetos de Piranesi doscientos años después?



IAKOV CHERNIJOV 1928- 1931  
FANTASIAS ARQUITECTONICAS

(1)- FERNANDO N. BOIX - "Metáforas del dibujo y los cristales" Texto-guía del seminario interno de Implementación I de la Facultad de Arquitectura de Rosario (12 de junio de 1981) desarrolla las siguientes metáforas:

El dibujo como vidrio traslúcido. El dibujo como filtro de color. El dibujo como espejo. El dibujo como vidrio transparente.

(2) - PAUL LASEAU - "Graphic Thinking for Architects and Designers" Publicado por Van Nostrand Reinhold Company 1980 y para la edición en castellano "La expresión gráfica para arquitectos y diseñadores" Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1982.

(3)- FERNANDO N. BOIX - "Aproximación al nivel significativo de los productos gráficos que trasgreden la clasificación", noviembre y diciembre de 1979 y "Legalidad y Transgresión en los códigos gráficos" 1986.

(4) - JORGE GLUSBERG - "La escritura del dibujo" en Escuela de Buenos Aires: dibujos de arquitectos. Ediciones Unión Carbide.

(5)- VITTORIO GREGOTTI - "Il territorio dell'architettura" Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milán y para la edición en castellano "El territorio de la arquitectura" Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1972.

(6)- No es acaso un recurso frecuente acusar a las vicisitudes de la realización la "frustración del proyecto" y de este modo salvar la responsabilidad del arquitecto frente a la propuesta.

(7)- "La interpretación gráfica (croquis de Mario Corea) completa de manera eficaz la aproximación que suponen la documentación fotográfica y la descripción literaria para una mejor aproximación al conocimiento exhaustivo del objeto arquitectónico".

Epígrafe de un croquis de M.L.C. en el artículo "Las arquitecturas públicas de M.L. Corea, F. Gallardo y E. Mannino" publicado en ON diseño nº 107. Barcelona.

(8)- PEDRO CUPERMAN - "El proyecto y su texto" en Rotring en la técnica, el diseño y las artes. Año 4 Nº 11 Abril de 1986. Editado por Pelikan Argentina S.A., Buenos Aires.

(9) - Ver GA HOUSES Especial Issue: Residential Architecture JAPAN Part II A.D.A. Edita Tokyo. Págs. 174/179 Tadao Ando Ishii Residence Hamamatsu, Shizuoka 1980/81.

(10)- LLUIS DOMENECH - "Arquitectura de siempre. Los años 40 en España" Tusquets Editores, Barcelona, 1978.

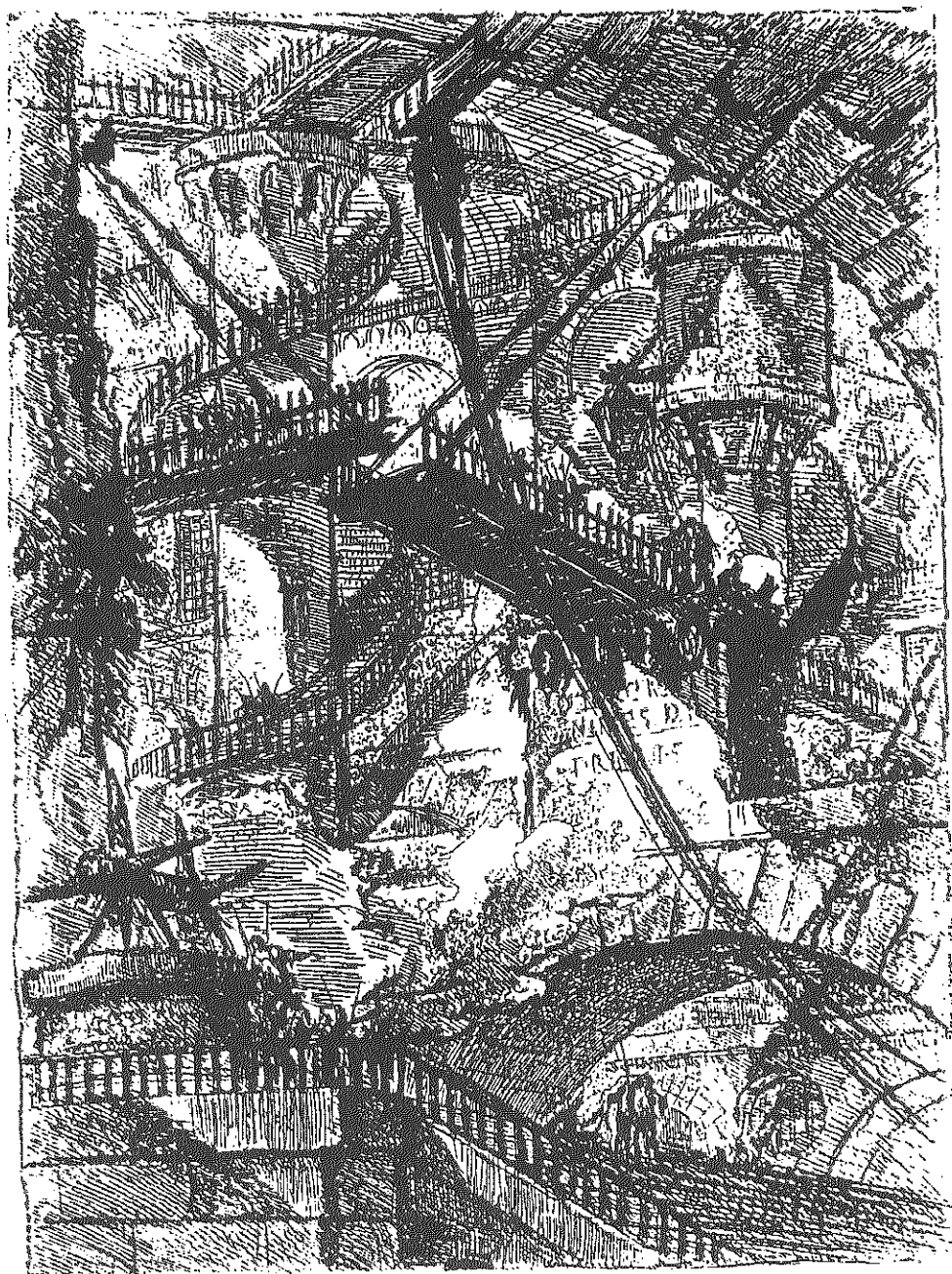
(11)- A. SATO y E. VARGAS. "Crónica Gráfica de la arquitectura moderna" (de la Revolución Industrial a la 1ª guerra) Centro Editor de América Latina: "Estos bocetos imaginativos (Citta Nuova de Antonio Sant'Elia) contienen bases conceptuales que recogerán casi todas las vanguardias de la posguerra europea" y "...los futuristas eran portadores de un lenguaje innovador, que cobrará impulso y aplicabilidad en otros lugares;..."

(12) - Carlo Aymonino, entrevista en Buenos Aires 1989. En el Suplemento nº 217 del Cronista Comercial. Buenos Aires 3 de octubre de 1990.

(13)- Las secuencias de bosquejos que reiteran un mismo tema son muy frecuentes en la producción de Aldo Rossi, sobre todo estructuras palafíticas, torres, etc.

(14)- JOHN DEWEY - en "Art as experience" Nueva York. 1934.

(15)- GIANNI FABBRI - En su visita a Rosario para el Seminario Internacional de Proyectos Urbanos, 10 al 12 de abril de 1991.



G. BATTISTA PIRANESI 1745  
CARCERI TAV VII (I STATO)

## LA PLAZA DE LENINGRADO EN PARÍS: ARQUITECTURA, ESPACIO URBANO, PRESERVACIÓN Y MEMORIA CULTURAL

IVAN JAVIER HERNANDEZ

En la segunda mitad del siglo XVIII, antes de la revolución, Claude Nicolás Ledoux construyó en la nueva muralla de París una puerta-aduana. En la actualidad es una de las cuatro casas de peaje, de su autoría, que se conservan.

Con motivo de las innumerables obras que se llevaron a cabo, en la capital de Francia, para conmemorar el segundo centenario de la Toma de la Bastilla, Bernard Huet realizó una excelente intervención urbanística-arquitectónica tomando como centro de su propuesta la antigua puerta-aduana.

Se trataba de organizar una plaza, la de Leningrado, reconociendo como "leading-lady" de la nueva formulación la obra de Ledoux. Para ello jugó con distintos elementos: el antiguo edificio, el canal subsidiario del de la Vilette y los nuevos aportes formales. La decisión fundamental fue la de respetar en su totalidad la obra original, sometiéndola - a un mismo tiempo - a un riguroso proceso de puesta en valor.

A partir de allí dispuso crear un nuevo espacio urbano, una plaza, que jugara, alternativamente, con los elementos fijos de una arquitectura seca y el permanente movimiento de las aguas.

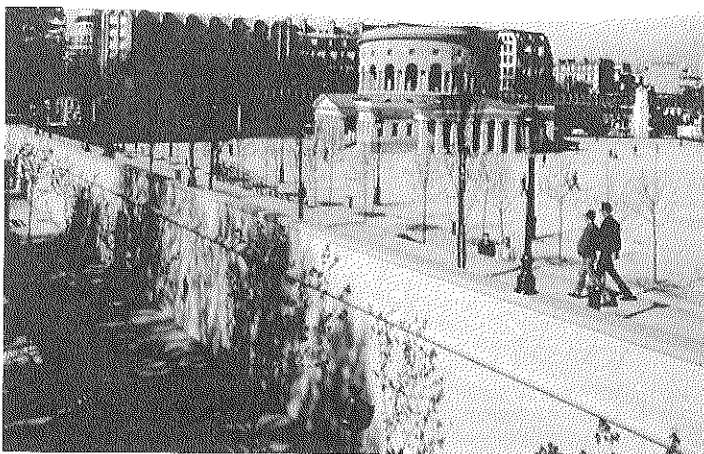
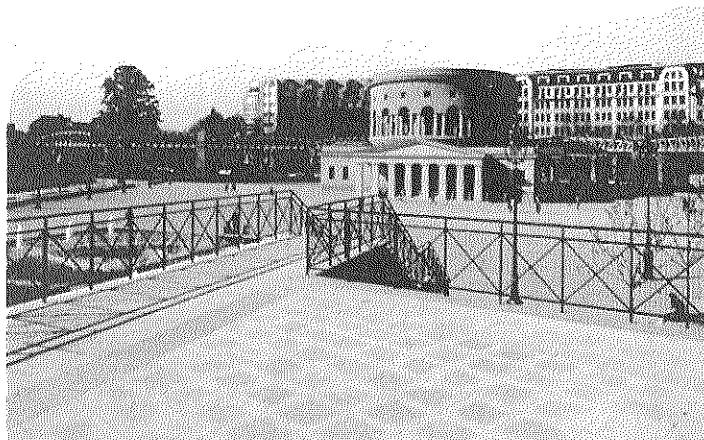
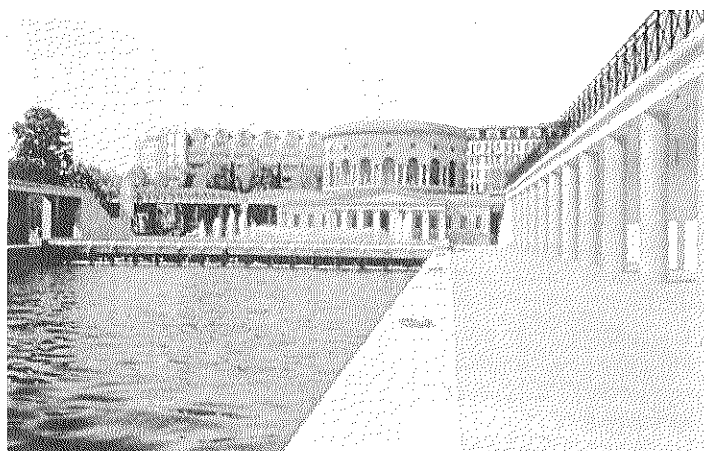
Abrazando discretamente la antigua construcción - sin que ésta perdiera su protagonismo - con galerías porticadas que descienden escalonadamente hacia el canal y jugando con los distintos planos del solado que avanza hacia las aguas, Huet logra crear una situación de inquietantes referencias: una plaza seca que se sumerge en el agua desarticulando los reconocibles espacios tradicionales, componiendo una sugerente metáfora cargada de memoraciones de un pensamiento clásico: la idea platónica de tomar - entre los elementos esenciales - el agua como el discurrir permanente del pensar. Metáfora que se adecua a la arquitectura, de fuerte composición neo-clásica, de la obra de Ledoux.

Los elementos que componen la nueva arquitectura no tratan de someterse servilmente a las formas del pasado. Las columnas que integran las galerías no remeden aquellas de los órdenes clásicos, por el contrario, se concretan, formalmente, en un lenguaje contemporáneo. Las alusiones, los homenajes al pasado, transcurren por vías más sutiles. He hablado de galerías porticadas, sería más correcto decir que están concebidas y resueltas como una conmemoración de las viejas ágoras del mundo clásico. No las imitan sino que su aprehensión visual nos trae, a través de nuestra memoria histórica, espacios y formas de semejanzas de uso.

La tensión descendente que crea, por un lado, el solado que en suave inclinación baja hacia las aguas para sumergirse en ellas, en tanto que, por otra parte, las galerías mantienen un mismo nivel - distanciándose del piso a medida que éste se aproxima al canal - crean una situación espacial particularmente rica en cuanto a posibilidades de recorridos y de opciones de puntos de vista.

El espacio-plaza juega como una instancia vivencial en un doble sentido el clásico de recorridos libres y pausados, de gran serenidad, un espacio-receptáculo controlado, con límites acotados claramente en tres de sus bordes, que invita a la meditación, opuesto a la inquietante perspectiva, casi ilimitada, que define - en el cuarto lado - la visión-sumersión del sector que se hunde en la dinámica de las aguas del canal, creando situaciones que imposibilitan reconocer con precisión límites y ubicación espacial, que admite percepciones auditivas de sonidos de origen impreciso que impulsan sino al temor al menos a la angustiante variable que produce lo desconocido.

He mencionado la presencia de elemento de raíz platónica usados metafóricamente. Creo que es importante señalar como alusión a lo



clásico  
espacio  
interv  
una t  
totali  
conco  
El pe  
nard  
espac  
de se  
clásic  
dond  
conti  
espac  
Crea  
arqu  
plant  
la pla  
A pa  
sin su  
el es  
única  
conco  
La m  
de un  
una  
sus r  
Inter  
arqu  
trata  
Huet  
- por  
sin o  
prop  
espa  
En r  
arqu  
siglo  
de o  
de l  
inter  
agre  
cons  
secto  
adec  
arqu  
de la  
Acie  
las v  
con  
a tra

La p  
sin r  
"...th  
reca  
whic  
of ne

clásico, a través de la versión ilustrada del siglo XVIII, la concepción espacial - tanto a escala arquitectónica cuanto urbana - de la intervención de Huet. Pero esta decisión de estructurar la obra con una fuerte adjetivación clásica, númen esencial del pensamiento totalizador neoclásico, no concluye con las concepciones del espacio concebidas por Platón.

El pensamiento aristotélico también está presente en la obra de Bernard Huet. A la idea platónica del espacio "Ziúpa", vale decir un espacio en que las formas y las realidades sensibles son una suerte de ser "intermedio", Huet agrega, para afirmar la exaltación neoclásica, la concepción del espacio como "lugar", como "campo" donde las partes son particularizaciones. A partir de ello no hay un continuo espacial. Entonces las formas están hechas en partes de espacio, dicho de otra manera, el espacio emana de las formas. Creo que este es el gran acierto de la escala urbana que introduce el arquitecto en la circunstanza meramente arquitectónica que planteaba la puerta-aduana de Ledoux. Por ello es que el espacio de la plaza admite la doble lectura aludida.

A partir del concepto de "lugar" no es posible concebir las formas sin su espacio, el espacio que puede ser un mero receptáculo vacío: el espacio no es aquí, en la plaza de Leningrado, una cosa, únicamente las formas son cosas. Gracias al espacio puede concebirse el movimiento.

La metáfora alcanza, entonces, dimensiones de discurso glorificador de una concepción espacial del pasado que, reformulada, adquiere una diferente dimensión semántica que, no obstante, no traiciona sus raíces originales.

Interesa reconocer esta intervención a escala espacial urbano-arquitectónica como una adecuada, serena e inteligente manera de tratar los lugares públicos, con memoria cultural, de la ciudad.

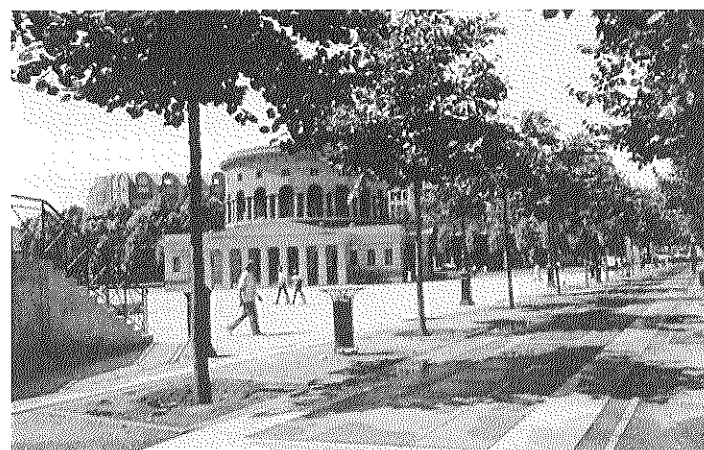
Huet resolvió de un modo particularmente atractivo la dignificación - por qué no glorificación - de una obra del pasado más importante, sin duda alguna, por sus valores de memoria cultural que por su propuesta formal. La enriqueció y le agregó una diferente escala espacial: la urbana.

En nuestra ciudad, cuyas raíces tradicionales en términos arquitectónico-urbanos no van más allá de la segunda mitad del siglo XIX, asistimos permanentemente a diversas formas de injuria de obras y espacios, recortes de la memoria histórica, mutilaciones de las arquitecturas, degradación de los espacios urbanos. Las intervenciones insensatas, el horror de las respuestas a supuestas agresiones de las esencias culturales, me llevan, por opuesto, a considerar esta respetuosa intervención de Huet - en un modesto sector de París pero cargado de significación histórica - como una adecuada forma de conjugar las relaciones de los espacios arquitectónicos y urbanos, los aspectos de su preservación y el rescate de la memoria cultural.

Acierta Bernard Huet negándose a la mutilación, a romper en jirones las viejas arquitecturas, al armonizar los viejos lenguajes formales con las nuevas semánticas arquitectónicas con acentos renovadores a través del uso imaginativo de la metáfora.

La plaza Leningrado es un "espacio-lugar" donde se podrían recordar sin nostalgias aquellos versos de Edith Sitwell que dicen:

"...the ancient walls caressed by the ivy,  
recall ther glory of a past  
which, without die, is today testimony  
of new spaces for love and song." (1)



(1) "las antiguas paredes acariciadas por la nueva hiedra / rememoran la gloria de un pasado / que, sin morir, es hoy testimonio / de nuevos espacios para el amor y el canto."  
Bibliografía  
PLATÓN, "Timeo" Gallimard, París, 1958  
Von ASTER, Ernst, "Raum und Zeit". Labor,

Berlin, 1950  
SAUMELLS, R, "Dialéctica del espacio". Espasa-Calpe, Madrid, 1952.  
RICE PEREIRA, I. "The nature of space", Oxford Press, Oxford, 1956.  
FORRATER MORA, José, Reedición de la 5ta edición, "Diccionario de Filosofía", Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

## IMAGENES DE LA CIUDAD Y EL RÍO, 1850-1910. \*

SILVIA DÓCOLA Y SILVIA PAMPINELLA

Entre el poblado de espontáneo y lento desarrollo hasta mediados del siglo pasado y la ciudad de los primeros años del nuevo siglo existe la posibilidad de construir una historia de las imágenes diversas con las cuales se fue reconociendo a Rosario.

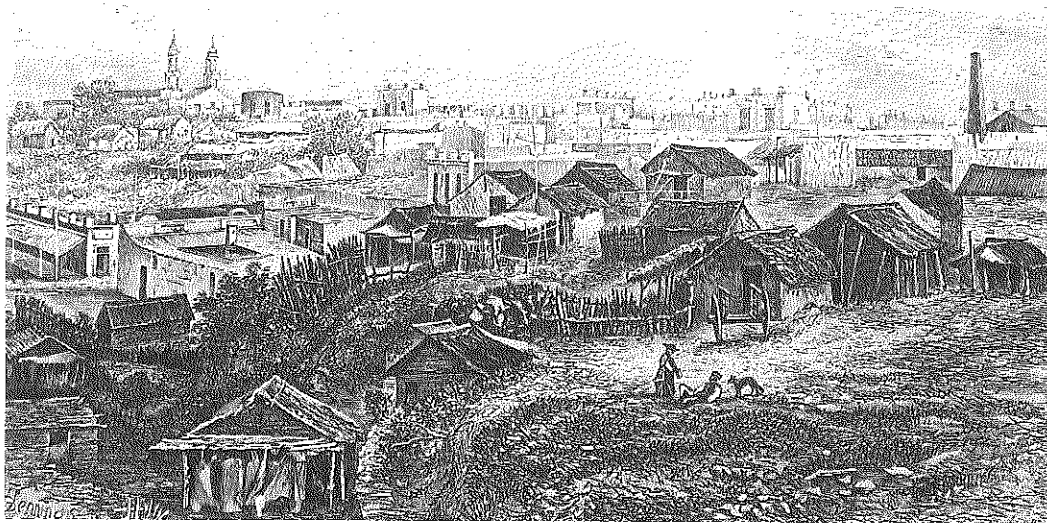
Las imágenes testimonian los cambios ocurridos en la realidad pero también las posibilidades y los intereses de quienes registran y describen. En ese sentido pueden ser leídas, así como por sus revelaciones, por sus ocultamientos, por lo no fotografiado, por aquellos sitios que ocupan un lugar en la historia de las discriminaciones, pero también por la acentuación, por la exaltación de aquellos elementos que se identifican con los deseos, con la tensión que se propone hacia el futuro. Por ello será preciso estudiar cada una de ellas en relación con su propio tiempo y confrontarlas. Fotografías, pocas litografías y narraciones literarias presentan entre 1850 y 1880 imágenes de una ciudad de la cual hoy casi no quedan rastros materiales. En un tiempo de rotundas transformaciones estas imágenes fugaces permiten interpretar las intenciones de quien las construyó y las dió a conocer a sus contemporáneos: fotógrafos o litógrafos contratados por el Municipio o la Provincia, viajeros, agentes consulares de Gobiernos europeos, recién llegados. En cada imagen los autores, inmersos en un proceso de transformación del cual ellos mismos forman parte, registran la construcción de una ciudad puerto.

Vicuña Mackenna, un político chileno, al describir la ciudad en

1855, nombra su rol: el principal puerto de la Confederación Argentina, una «bella portada» por la cual entrar a la pampa.

Partiendo de ese concepto de la ciudad como puerta, diversos sujetos comienzan sus descripciones nombrando la relación de la ciudad con su río desde la mirada del viajero. Burmeister, en 1858, llega por barco, describe la costa arcillosa y escarpada (la misma que había observado en su viaje desde Buenos Aires) «la cual aquí estaba coronada arriba por una larga hilera de buenas casas. En cambio abajo, al pie de la barranca, sobre la orilla baja, se alzaban malos ranchos, formando una especie de suburbio». La ciudad de abajo contrapuesta a la ciudad de arriba, entre ambas la dificultad de comunicación. El edificio del Depósito de la Aduana, en disposición perpendicular a la costa, mojona el lugar de la subida. Burmeister está de paso, su mirada da cuenta del primer impacto sobre el viajero. Ese concepto de ciudad de arriba y ciudad de abajo, reafirmado en otras descripciones como las del diario *El Orden* (1855) y la de Palliere (1858), se tamiza con los deseos de quien describe; Burmeister, un científico con pretendida objetividad, no se aleja en su descripción de la imagen preconcebida de ciudad europea, una ciudad con límites, con entrada, con suburbio, con espacios significativos.

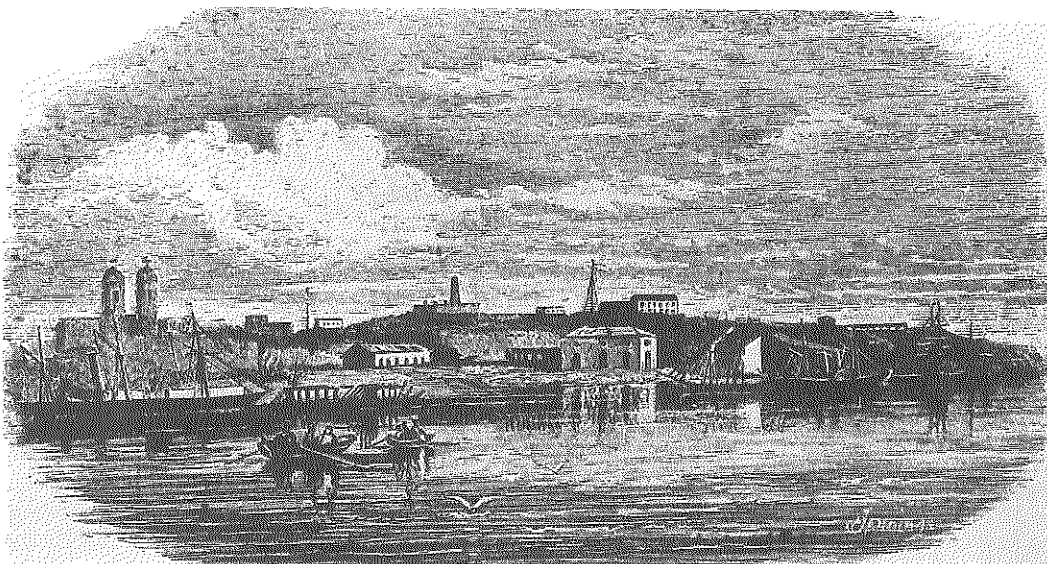
En 1866 Tilston realiza tres grabados de la ciudad que son incluidos en el libro de Hutchinson.



**La ciudad desde el río.**

Litografía de TILSTON, en HUTCHINSON, Tomas, *Buenos Aires y otras provincias argentinas...* (sic). Imprenta del Siglo. Bs. AS., 1866.

Algunos barcos, muelles, el depósito de la Aduana. Una alta barranca, sobre ésta, una ciudad casi inexistente: chimeneas, una torre de iglesia, un conjunto disperso de casas.



**La ciudad desde la barranca.**

Litografía de TILSTON, en HUTCHINSON, Tomas, *Buenos Aires y otras provincias argentinas...* (sic). Imprenta del Siglo. Bs. AS., 1866.

La ciudad es presentada en sus contrastes: una ciudad de barro y paja, dibujada en tonos oscuros, con precisión en los detalles (ranchos dispuestos según la topografía); una ciudad de ladrillo, representada en tonos claros, casi descarnada (casas con fachadas almenadas y sin ornamentos, la torre de una iglesia y varias chimeneas).

Tilston  
y lo s  
topog  
Tamb  
bum.  
alto



En E  
indis  
único  
toca  
Si h  
prop  
mue  
Las  
Rosa  
ciud  
fotog



Ciud  
Crom  
Arge  
Esta  
ricos  
nudo  
un pr  
de lo  
-ha

Tilston plantea una ciudad de contrastes, balanceada entre lo precario y lo sólido. La proporción de claros y oscuros y la línea oblicua de orden topográfico muestran una visión de la ciudad en equilibrio.

También en 1866 Alfeld, un fotógrafo recién llegado, edita un Album. Las vistas que corresponden al puerto son tomadas desde lo alto de la Barranca. Sólo mira dos sitios, sin embargo separa las

imágenes e incluso repite alguna, abriendo un interrogante en el observador sobre la real magnitud del puerto. Por primera vez la Bajada es mostrada desde lo alto: las paredes urbanas conforman una ciudad continua que deviene en puerto. Esta imagen atraviesa los mares como propaganda de un proyecto de transformación regional que necesita atraer inmigrantes.



**Vista de la ciudad del Rosario**

Litografía de Fleuty. C.1876. Fuente: Museo Histórico Provincial Julio Marc.

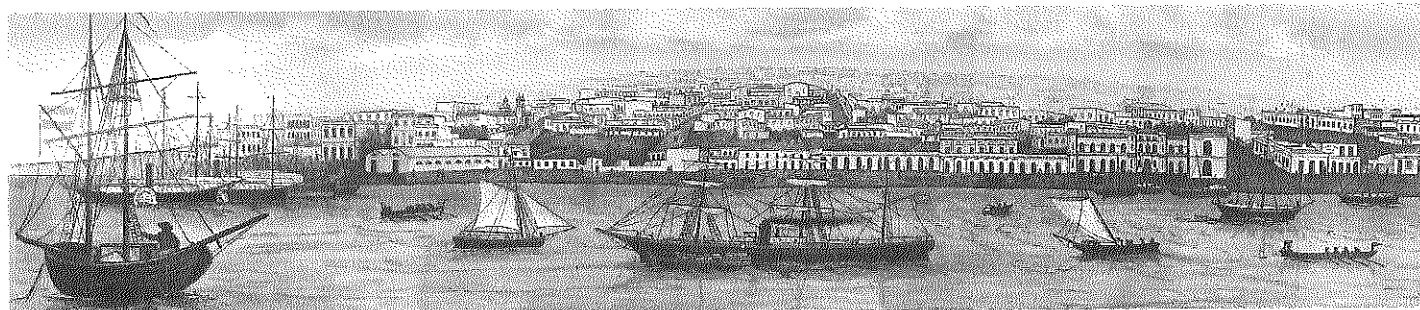
La elección del punto de vista aéreo permite mostrar signos de modernización en este puerto: frente a los precarios muelles, el edificio de la Aduana corporiza nuevos logros. En primer plano el río con barcos (de dos o tres velas y de vapor) y embarcaciones menores, muestran el comercio de ultramar y fluvial. Enmarcado entre barrancas a pique: el frente de la ciudad materializado. La costa arcillosa, unos pocos muelles, la calle de la Marina con el nuevo edificio de la Aduana y las nuevas construcciones forman un zócalo sobre el cual la ciudad se extiende hasta diluirse en la pampa. Se han abierto las bajadas y se han construido dos escaleras. Esto permite un nuevo ritmo de vinculación entre la ciudad y el Bajo desde los puntos de observación del paisaje. Nuevas construcciones arquitecturizan la barranca, el caso paradigmático: la casa de Comas que se aterriza hacia el río. Algunos miradores se elevan buscando vistas. Chimeneas humeantes localizan actividades productivas.

En la litografía de Fleuty el río, la ciudad y la región son ya indisolubles. La técnica elegida: el dibujo aéreo. La ciudad, un objeto único que se diluye en el campo, presenta un frente regular en su tocar el agua.

Si hasta entonces la ciudad era observada desde el río, ahora se propone la costa como objeto a ser mirado, se ponen en valor los muelles y el movimiento del puerto.

Las primeras imágenes de mediados del siglo pasado mostraban a Rosario como una puerta en la cual contrastaban y convivían la ciudad y la aldea. En 1866 Alfeld, con la moderna técnica de la fotografía, realizó sus tomas del río como el fondo; sus

tarjetas navegaron en busca de inmigrantes mostrando una ciudad ampliada mediante la reproducción fragmentaria de lo real. En ese mismo momento Tilston describía y equilibraba los contrastes en imágenes destinadas a inversionistas ingleses, hacia quienes fue dirigido el libro de Hutchinson. La litografía de Fleuty sintetiza el concepto de ciudad como lugar de relación entre el río y la pampa, una ciudad que es lugar de llegada, un río que es lugar de la mirada. Con una vista desde el río aparentemente similar a la litografía de Fleuty, muy pocos años después se expresa una idea totalmente diferente donde el espectáculo de la costa es desalentador.



**Ciudad del Rosario de Santa Fe y parte del puerto.**

Cromo de Gazeau. Fuente: ZEBALLOS, Estanislao. *Descripción amena de la República Argentina. La región del trigo*. Ed. Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1883.

Esta imagen muestra el conjunto de la ciudad poniendo de manifiesto su inserción en los ricos campos que se extienden hacia el oeste, su inclusión en la región, su rol de puerta y nudo de intercambio, «colmena mercantil que zumba en torno al puerto» en relación a un primer plano pobre, un puerto insuficiente. La parte inferior representa el movimiento de los buques de diverso tipo y tamaño; la parte media central es ocupada por la ciudad y -hacia el horizonte y hacia los lados de la lámina- la misma se diluye en el campo. El

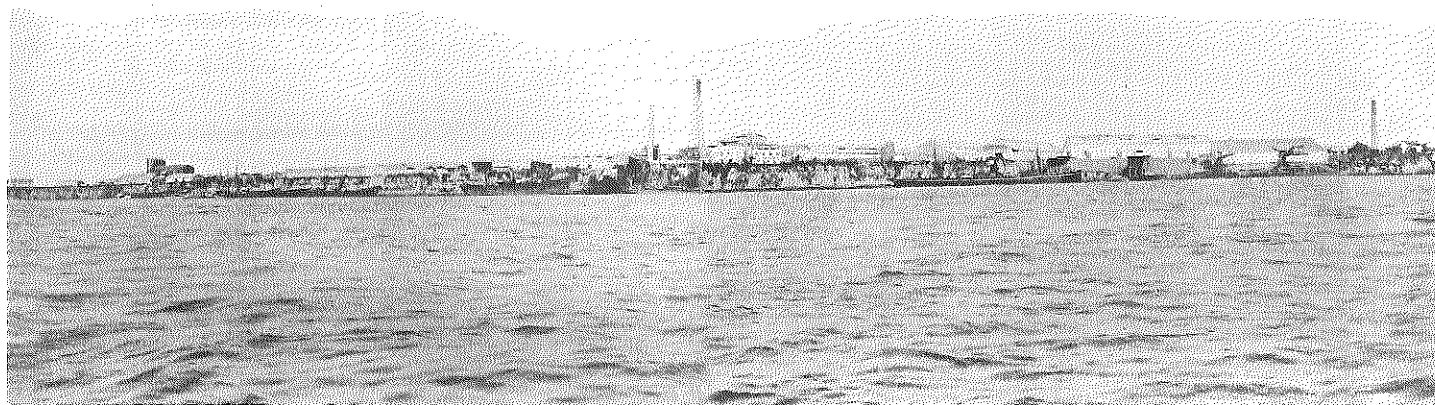
punto de vista está ubicado evidentemente en el río, pero resulta difícil definir a qué altura porque las embarcaciones y la primera línea de la costa han sido dibujados desde un barco, mientras que la ciudad y el campo que la rodea se corresponden con una vista aérea, construida más como sucesión de planos o telones que a medida que se alejan pierden definición. Frente al «espectáculo sonriente» del río la situación del puerto es desalentadora, «nada se presenta al viajero con signos del mayor descuido y menosprecio oficial que esta fuente de riqueza».

En 1881, mientras navega lentamente hacia el norte, Estanislao Zeballos se entrega a la contemplación del paisaje, describe la costa, sus transformaciones recientes, imagina el porvenir situando un puerto que se extienda entre los graneros y la urbe. La idea de colocarlo frente a la ciudad le resulta pobre. Piensa en «*un solo y grande puerto*» que reuniría a lo largo de casi dos millas al actual desembarcadero del Rosario («*el puerto de la aduana*»), al ferrocarril, («*el puerto de tránsito*»), y a los graneros y barrancas, («*el puerto de la exportación agrícola*»). Sueña con un puerto norte.

Hasta 1885 el puerto no había tenido grandes mejoras (excepto la construcción de muelles privados y la apertura de algunas bajadas), mientras que las actividades concentradas en una pequeña porción de la costa produjeron modificaciones en la profundidad y el curso del canal. Desde 1880 la situación comercial sufrió una completa transformación tomando un incremento inesperado y la ciudad toda estalló en desordenado crecimiento. Las nuevas condiciones fueron contempladas por el Departamento de Ingenieros en la elaboración de un programa portuario. En 1883 se avanza en dar cuenta de la

disposición y forma de la costa, así como de los canales, islas y bancos en formación, en una publicación que registra detalladamente las características geográficas y urbanas como material preparatorio de la gran transformación técnico-portuaria. Comienzan a desarrollarse con dificultad distintos trabajos de mejoras. La publicación del Primer Censo Provincial de 1887 se interesa por mostrar estos avances. En la década de «*crisis de progreso*» (Alvarez, 1943) se registra el estado de transitoriedad, fotografiado y exhibido como síntoma del febril movimiento de la urbe.

En los primeros años del novecientos las élites locales conforman una imagen de ciudad que cambia los elementos capaces de evidenciar la diversidad y la provisoria por elementos estables, monumentos, visiones panorámicas, conocimiento riguroso de las condiciones de la costa y el río. Con el inicio del siglo toma fuerza una imagen de ciudad más sólida y unitaria, capaz de erigir importantes edificios, de equiparse de plazas, parques y *boulevards*, de mostrar un frente costero de larga extensión con muelles, embarcaderos, depósitos e instalaciones productivas.

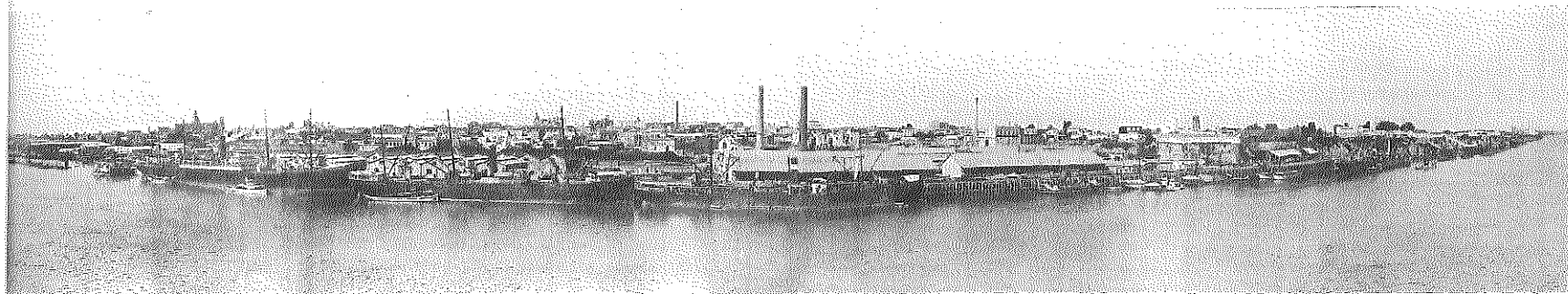


Vista tomada desde el río Paraná frente al embarcadero Schiffner.

Fuente: *Primer Censo Municipal de Población*. Rosario, 1902.

Sobre la inmensidad del río, a la altura de la línea del horizonte y de lado a lado del panorama, se desarrolla el espesor del paisaje costero incluyendo isla, ciudad y campo. El desplegable muestra un área construida -ubicada sobre altas y pronunciadas barrancas-, entre dos áreas más bajas y naturales, la isla (en el este) y el sector cercano al Arroyito (en el norte). La altura natural de la barranca está jalonada por los embarcaderos que asientan sus patas sobre el agua, algunos barcos de porte se han detenido cerca de ellos. Lo construido arma una silueta bastante continua. Entre los galpones de extensos techos a dos aguas sobresale la mole de los elevadores y el perfil de algunas chimeneas.

El Censo de 1900 emprolija la imagen allí donde pudiera aparecer el desorden de la materialidad urbana. La ciudad es representada por un tranquilizado perfil costero de instalaciones productivas y de transporte o como fotografías de objetos sólidos aislados. Por eso los panoramas suprimen las vistas del sector de la costa frente al núcleo urbano, el que coincide con la ubicación señalada para el concurso del puerto preparado por el Departamento de Ingenieros. Desde 1902 (año de publicación del Censo y de firma del Contrato para la Construcción del Puerto) las imágenes oficiales se construyen desde una idea temáticamente unitaria: la costa bajo los efectos de la acción de la tecnología moderna. La serie de fotografías tomadas por Gaspary, un fotógrafo francés contratado y enviado por la empresa constructora para el seguimiento de las obras, reseña el proceso de transformación técnica operado en una serie de tomas numeradas y fechadas entre 1905 y 1907. Se trata de imágenes descriptivas, parte a parte y paso a paso, que registran la marcha de las obras con sus avances y sus dificultades. La formación de Gaspary como pintor explica la cualidad que encierran las tomas; una particular unión de técnica y estética. Las tomas parciales corresponden a una mirada que las unifica en el rescate de lo sustantivo: los resultados de la transformación técnica.



**Importación. - Muelles en construcción. - Muelles nuevos y nacionales y barranca.**

Fuente: *Tercer Censo Municipal del Rosario de Santa Fe*, Talleres de La República, Rosario, 1910.

Se ha centrado la toma frente a los muelles y los depósitos fiscales, por detrás se ve el inicio en subida de la calle San Martín. Quedan hacia la derecha los muelles y la estación del F.C.C.A., más lejos las chimeneas de puerto norte, y como una fina línea sobre el horizonte el Arroyito y el pueblo de Alberdi. Hacia la izquierda: los muelles nuevos y nacionales en construcción en el momento de los trabajos de relleno y después la curva del río oculta la situación más al sur. Sobre el ángulo superior izquierdo, un trozo de barandilla indica la ubicación sobre un barco, pero a una altura desde la cual es posible divisar la silueta de los edificios alejados. En 1910 este sector se ha convertido en principal. Es la imagen del nuevo puerto funcionando.

La foto panorámica de 1910 presenta el puerto como el frente de la ciudad consolidada hacia el río, frente que establece distancia y separación. La transformación operada es la respuesta finalmente alcanzada de aquella necesidad que planteaba Zeballos cuando el croquis de 1883 ilustraba la pobreza de la costa. Es la contrapartida de la ubicación sur del proyecto de puerto de Canals de 1889, quien pensaba también en la expansión de la planta urbana. Es el complemento de los panoramas de 1900 porque agrega la visión del sector que se omitía en aquella ocasión, aquél que nucleaba los muelles en peor estado, donde ahora puede mostrarse un puerto como el resultado de una gran transformación. Y la idea de completamiento que ha adquirido la ciudad para esta mirada es palpable en la suave curva cóncava que la contiene hacia el río, exactamente inversa a la que en 1883 la diluía en la región.

El problema portuario es el eje sobre el cual se construyen las imágenes de ciudad desde el ochenta y que pareciera cerrarse con los logros de 1910. Sin embargo el puerto resultará insuficiente apenas terminado y generará permanentes disputas y reclamos del sector mercantil local, por esa es otra historia.....

\* Este artículo fue escrito a partir de los resultados obtenidos en trabajos anteriores, referidos al arco de tiempo 1850-1880 de la arq. Silvia Dócola, y 1880-1910 de la arq. Silvia Pampinella, incluidos en el proyecto de investigación grupal «Rosario y el río. La construcción del paisaje costero, 1850-1940» (PID-UNR 1993) y en proyectos individuales en curso (CIUNR, CURDIUR, 1990).

FUENTES Y BIBLIOGRAFIA  
ALFELD, G., *Recuerdos del Rosario de Santa Fe*, 1866  
ALVAREZ, Juan. *Historia de Rosario*. Universidad Nacional del Litoral, (1943) 1981.  
BURMEISTER, Carlos. *Viaje por los Estados del Plata*. Bs. As., 1945. La versión alemana es de 1861. Capítulos del libro Río de la Plata y Tenerife. 3ra. edición corregida por el autor. Milán, 1876.  
HUTCHINSON, Tomas. *Buenos Ayres and*

*Argentine Gleanings*. Ed. E. Stanford. Londres, 1865. La versión castellana utilizada es *Buenos Aires y otras provincias argentinas. con extractos de un diario de la exploración del río salado en 1862 y 1863* (sic). Traducción del original inglés de Luis V. Varela. Imprenta del Siglo. Bs. AS., 1866.  
VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *Páginas de mi diario durante tres años de viaje*. Santiago de Chile, 1856.  
ZEBALLOS, Estanislao. *Descripción amena de la República Argentina. La región del trigo*. Ed. Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1883.  
*Primer Censo General de la Provincia de Santa Fe, 1887*.  
*Primer Censo Municipal de Población*. Rosario, 1902.  
*Albumes fotográficos de los trabajos de construcción del puerto* (coincidentes con la colección Gaspari), en la Administración General del Puerto, Rosario, 1905-1907.  
*Tercer Censo Municipal*, 1910.

## RECUPERANDO EL RÍO\*

### IDEAS, PROYECTOS, REALIZACIONES ROSARIO 1925-1940

NOEMÍ ADAGIO  
ANA MARÍA RIGOTTI

En la década del '20 la costa, el río y su relación con la ciudad se constituyen en tema de debate técnico, social, político y cultural. Para Rosario, calificada como "ciudad sin suerte", resulta imperativo la reconquista, al menos parcial, del río que la circunda y del que se encuentra "materialmente aislada". Reconquista que se entiende como disfrute de ciertos privilegios escénicos con fines recreativos, libre de todo compromiso con las instalaciones comerciales o industriales. La costa, el bajo, esa zona peligrosa, ambigua, ganada por las malezas, la ranchería y la acumulación caótica de rieles, puentes, grúas, galpones y chimeneas, aparece ahora como escenario imprescindible y eje articulador de todo equipamiento urbano orientado a la vida sana, el disfrute del aire y el sol, el *sport*, la contemplación estética y la socialización armónica de todas las clases. Entre 1925 y 1940 se presentan en el Concejo Municipal más de un centenar de proyectos -incluyendo una propuesta de Plan Regulador para la Costa- que otorgan al espacio ribereño una consideración paralela al espacio urbanizado, un status en cierta medida autónomo, merecedor de leyes de transformación diferenciadas.

Esta necesidad no es del todo nueva, ya se habían registrado ciertos antecedentes. En el plano/proyecto del Municipio de 1875 se hace una indicación de boulevard costero sobre la línea de la barranca, concretado parcialmente en el trazado de Av. Belgrano de 1899, que se extiende y perfecciona en parte en el plan de Bouvard de 1911. Un proyecto de Thays para un futuro Parque de Recreo Alberdi inicia la consideración como área paisajística y recreativa de una costa que, en realidad, estaba clausurada por los usos productivos. Las instalaciones de Refinería al norte y las concesiones del Puerto, sumadas a la previsión del Gobierno Nacional de expropiar todos los terrenos del bajo desde los muelles de Comas hasta la desembocadura del arroyo Saladillo, determinaban los usos y comprometían la posibilidad de otros sentidos que los portuarios, industriales o comerciales.

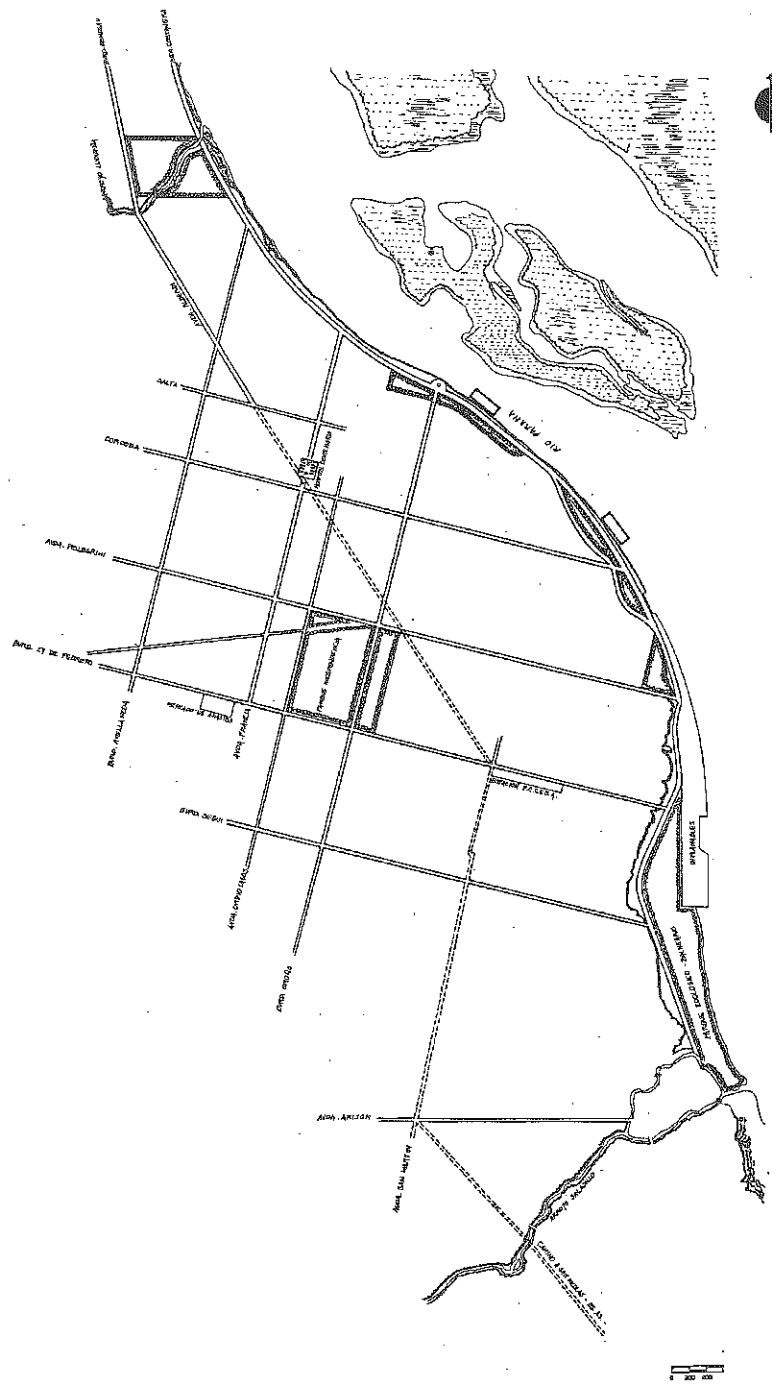
La incorporación de los pueblos Sorrento, Alberdi y La Florida a la jurisdicción urbana en 1919, significó la anexión de casi un tercio de extensión costera en una ribera virgen de instalaciones, actividades y usos industriales -como aún lo demuestra la Carta Náutica de 1926- con un paisaje apenas adjetivado por las construcciones residenciales y las instalaciones del Rowing Club, donde la trama no se había extendido lo suficiente como para imprimir transformaciones al paisaje natural que permanecía apenas marcado por la acción del hombre. A partir de esta anexión comienzan a escucharse periódicos reclamos por los problemas de tráfico y comunicación de ese norte con el área central, y de "una rambla" en la que costanera y balneario aparecían indisolublemente ligados, como una opción al aislamiento dominante entre ciudad y río.

Un infeliz proyecto para la Estación del Central Argentino lesionando los intereses de amplios sectores de la ciudad, estimula la rebeldía contra el centralismo porteño, la concentración creciente de la empresa ferroviaria (que ya había comprado el Oeste Santafesino y el Buenos Aires-Rosario), las empresas extranjeras concesionarias de servicios y la ocupación indiscriminada de la costa. La resistencia a este proyecto, que consolidaba el aislamiento del norte de la ciudad, y el no muy lejano fin de la concesión del puerto, colocan la reestructuración del sistema ferroviario, las comunicaciones norte sur y la recuperación de la costa para usos recreativos, en el centro de los debates sobre la ciudad y como eje de una serie de proyectos que se sucederán en los próximos años. Este conflicto convoca al debate a favor de la urgencia de previsiones urbanísticas a recientes asociaciones vecinales y profesionales que pretenden emular a las

\* Este artículo es una apretada síntesis de trabajos previos de las autoras:

RIGOTTI A. M. "Mirando al Río. Creciendo sobre el Río (1925-1940)" y ADAGIO N. "Sociedad y Naturaleza. Ideas sobre la costa en los debates de los veinte sobre la ciudad y su transformación", en RIGOTTI, ADAGIO, DOCOLA PAMPINELA *Rosario y el Río. La construcción del Paisaje Costero 1853-1940*, Rosario, 1994, inédito, realizado con un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica, UNR.

Los gráficos son una reproducción de los realizados para el trabajo. BRAGOS, MARTÍNEZ DE SAN VICENTE, RIGOTTI, TORRENT, Planes y proyectos para Rosario. Demandas urbanas e ideas urbanísticas 1875-1940, Rosario, 1994, realizado con un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica, UNR. Remitimos a ellos para una ampliación de los temas aquí tratados, así como de las referencias documentales y bibliográficas.



#### LA AVENIDA DE LA RIBERA

Proyecto de la Asociación Patriótica Amigos de Rosario, 1926. Costanera como paseo de circunvalación completando las rondas de los boulevares en diferentes circuitos, y enlazando un parque sobre el Ludueña para cabotaje, otro a finales de Oroño para jardines, paseos y salón de Bellas Artes, la ampliación del parque Belgrano y un cuarto parque al sur entre

27 de Febrero y el Saladillo para zoológico, botánico, balneario y astilleros. Imaginaban integrar las barrancas con jardines escalonados, adornados con estatuas, cascadas y fuentes de agua, e integrando la isla del Espinillo "para clubes de regata, deportivos, baños públicos, y lugares de diversiones varias".

ligas v  
de un  
Con e  
de hal  
entre  
que ti  
Asoci  
balne  
Espini  
(c.193  
de Ga  
Colon  
fluvia  
bosco  
Const  
El Arre  
(1932  
Estadi  
revita  
Devo  
Esta in  
relaci  
partir  
en qu  
espac  
un lug  
que se  
obvia  
de es  
metro  
políti  
de esp  
social  
que se  
positi  
Simul  
ident  
interv  
instru  
de ad  
del p  
Más  
difun  
camir  
dejab  
del ro  
de qu  
costa  
costa  
ciuda  
centr  
Esta d  
orden  
parte  
Bv. C  
pasaj  
ilimit  
en us  
servic

GIO N.  
ciudad  
Río. La  
con un

RTÍNEZ  
mandas  
idio de  
de los

ligas vecinales de Estados Unidos, y que culmina con la contratación de un Plan Regulador.

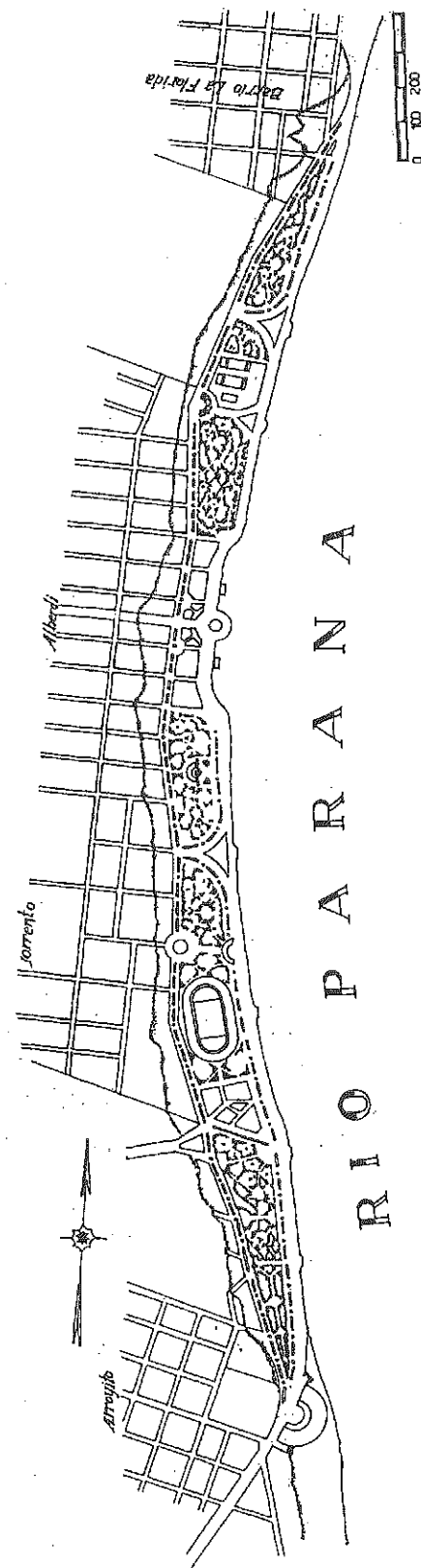
Con el fondo retórico de una ciudad que ha alcanzado el medio millón de habitantes, y que piensa duplicarlos en los próximos treinta años, entre 1925 y 1940 se produce una verdadera catarata de proyectos que tienen a la costa como tema y como lugar. La costanera de la Asociación Patriótica Amigos del Rosario (1926) con cascadas, balnearios, piletas flotantes y uso recreativo y deportivo de la isla del Espinillo, la del ing. Devoto (1928), la del estudiante Díaz Abbot (c.1932), la de Guido y Della Paolera en el Plan Regulador (1935), la de García desde el DOP (1935), los proyectos de ley de los diputados Colombres y Biancofiori (1932), la calzada elevada, faro y estación fluvial de Angel Guido(1931), el Zoológico del sur (1927), la reserva boscosa de La Florida (1925), los parques Rivadavia (1927), Constitución 1921 (1932) y Norte (1936), la revitalización del balneario El Arroyito(1929), los balnearios de La Florida (1932), barrio Sarmiento (1932) y Saladillo (1939), el parque balneario Ludueña (1934), el Estadio Rosario del diputado Gómez (1937) y los proyectos para revitalizar el área de Pichincha del Plan Regulador (1935) y del ing. Devoto (1939), entre otros de menor significación.

Esta inusitada sucesión de proyectos y propuestas de una renovada relación de la ciudad con su río, que en gran medida se dispara a partir del conflicto de la Estación del FCCA, fue posible en la medida en que la costa como espacio de representación, la provisión de espacios abiertos y públicos y el tratamiento del verde urbano ocupan un lugar preferencial en las ideas técnicas y culturales sobre la ciudad que se discuten en ámbito nacional e internacional. No obstante las obvias diferencias de clima, densidad, concentración y localización de establecimientos industriales entre Rosario y los centros metropolitanos donde estas ideas se construyen, los intelectuales y políticos locales comparten preocupaciones sobre la falta de previsión de espacios abiertos y sus consecuencias en el desarrollo urbano y social. Se repiten estadísticas e índices comparativos en un discurso que se mimetiza con la fobia a la ciudad densa y la crítica a la visión positivista de la gran urbe como "virtud".

Simultáneamente, en el seno de los debates administrativos es posible identificar los ecos del creciente avance de una concepción activa e interviniente de la gestión municipal y del proyecto público como instrumento de cualificación urbana, procurando superar la noción de administración como mero ordenamiento, o a lo sumo regulación, del proyecto privado.

Más allá de la disponibilidad de modelos y propuestas técnicas difundidas por los manuales de urbanismo, de la obsolescencia del camino de sirga por los avances en las técnicas de navegación que dejaban sin uso los 35 m de propiedad nacional, del claro decaimiento del rol de nudo ferropuerto de la ciudad y del indiscutible desafío de que ya Buenos Aires y Santa Fe estuvieran construyendo sus costaneras, resulta indudable que la centralidad temática de la costanera está ligada a la puja entre dos proyectos de desarrollo de la ciudad: la extensión al oeste y la consolidación en torno al casco central simultánea a la revitalización de los barrios costeros.

Esta disputa la podemos rastrear por lo menos hasta 1909 y la primera ordenanza poniendo límite a las urbanizaciones periféricas. Por una parte estaban los propietarios de tierras no urbanizadas que con el Bv. Oroño, el Parque Independencia, la ordenanza permitiendo los pasajes y el apoyo de la bancada del PDP propendían a la expansión ilimitada de la ciudad, desde el centro a los antiguos barrios, poniendo en uso urbano las tierras intersticiales, sin ninguna previsión de servicios salvo la apertura y extensión de la trama de calles. Por la



PROYECTO DEVOTO-DE LORENZI  
Proyecto del ing. Devoto con colaboración de De Lorenzi, 1928.

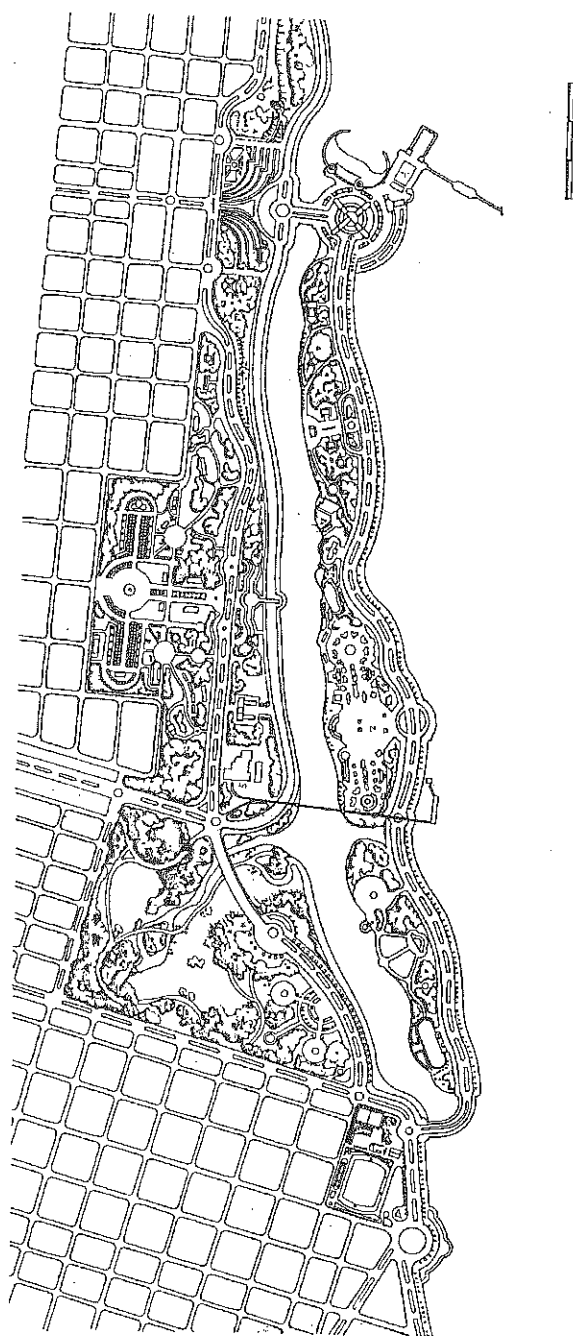
Una multivía con un brazo para tranvías y ómnibus pegada a la barranca, y otro para automóviles, bordeando el río culminando con una terraza de 10 m de ancho con un parapeto que dificulta las visuales. Un planteo convencional que evita considerar los accidentes topográficos y obvia las continuidades paisajísticas con la barranca o funcionales con las instalaciones pre-existentes en la costa. En su trazado hay varios momentos arquitectónicos: una plaza semicircular que avanza sobre el río en calle Génova, un edificio semicircular

con un basamento pesado de arquerías, para teatro y negocios, y sobre su terraza, otra construcción en desnivel bordeada de una columnata, para restaurant y confitería y terrazas semicirculares para pescadores marcando un ritmo en la rambla. La parquización, con trazado relativamente geométrico, enmarca un "gran estadio municipal", plazas para juegos atléticos, piletas de natación flotantes y un parque de atracciones que se jalonan hasta la bajada Puccio y clubes náuticos, balnearios, canchas de tennis, hasta Punta Barrancas.

otra estaba la contrapropuesta de los propietarios de viviendas en alquiler, nucleados en el Centro la Propiedad desde 1920, oponiéndose a la extensión irrestricta de tierras en uso urbano y de la infraestructura de servicios que debía ser costeada con tasas e impuestos fijados en relación a la renta potencial de lo construido. Proponían privilegiar las áreas consolidadas, jerarquizar la estética edilicia, la racionalidad de los servicios y un programa de obras públicas que recuperara la costa y garantizara el tráfico a través del cerco de terraplenes, rieles y galpones que aprisionaban el área central. Un mal que habría comenzado cuando se olvidó el río para "encajar tierra adentro, en una aburrida extensión sin accidentes, un parque artificial" y que ahora planeaban contrarrestar con "un segundo golpe urbanístico", esta vez reanimando los barrios ribereños. En estas propuestas contarán como socios privilegiados los propietarios de la zona norte representados por la Asociación Patriótica Amigos de Rosario y la Federación de Fomento Edilicio.

En los proyectos que hemos citado el tema de la costanera se entrecruza con el de los balnearios y con la previsión de espacios verdes como pulmón de la ciudad, como escenario de nuevas actividades deportivas y recreativas pautadas, como ámbito de socialización e integración de los sectores populares, pero, sobre todo, como alternativa para la valorización de tierras aledañas. El reconocimiento de la vivienda barata e higiénica como necesidad social había permitido medidas de promoción de la construcción en la periferia. Ahora esta preocupación se desplaza a los espacios verdes, con su promesa de ocio planificado, recreación saludable y cuerpos sanos y obedientes. En su nombre se demanda que el municipio adquiera remanentes de loteos -tierras anegadizas, de topografía irregular, indóciles a la extensión indiferenciada de la cuadrícula- para formar plazas o nuevos parques. El accidente geográfico y el agua adquieren valor. El *Civic Art*, los sistemas de parques de Buffalo, Kansas y Chicago, las ramblas de la costa Azul y Budapest, las costaneras de Rio, Bogotá y Buenos Aires proveerán las imágenes sobre las que los nuevos urbanistas demostrarán la potencialidad de la forma. Una nítida diferenciación entre el agua y la tierra con murallones y parapetos, *promenades* ritmadas por terrazas semicirculares que avanzan sobre la línea costera, grandes escalinatas para salvar los desniveles, flores y jardines geométricos alrededor de fuentes, esculturas o monumentos conmemorativos distinguiéndose de la vegetación autóctona, desmañada e inculta, parques pintorescos envolviendo instalaciones específicas para actividades atléticas, pedagógicas (zoológicos, jardines botánicos, aviarios, teatros, juegos infantiles) o para la diversión controlada en cafés y *restaurants* de terrazas abiertas, kioscos para orquestas o parques de atracciones. A veces un faro en el eje compositivo, reforzando las perspectivas abiertas y la integración del agua como recurso estético, arquitectónico y, sobre todo, recreativo.

Si bien, por su magnitud y profusión, los proyectos superaban ampliamente la escala de posible intervención en Rosario, sirvieron de correlato técnico y artístico a iniciativas que, en una escala más modesta, redefinieron la relación entre la ciudad y el río. El levantamiento de las vías y la pavimentación de Boulevard Rondeau y Ayacucho, las bajadas Puccio, Pellegrini y 27 de Febrero y la pavimentación de las calles de Arroyito, Sorrento y Alberdi, los puentes sobre Puccio y el Ludueña, el entubamiento parcial del arroyo y la ordenanza de barrio jardín mejoraron las conexiones norte-sur y constituyeron un golpe de desarrollo en esos barrios estancados. Dinero desde la Nación permitió completar Av. Belgrano e iniciar la traza de Costanera Norte. Las cesiones de tierras a clubes privados, el balneario La Florida y el estadio municipal supusieron un espaldarazo a las prácticas deportivas, al tiempo que los parques Norte, Alem y Belgrano multiplicaron las áreas verdes disponibles y una Ley Provincial de Parques otorgaba potencialmente los recursos para la compra de tierras necesarias para todos los proyectos presentados, por supuesto con una absoluta inadecuación entre recursos y propósitos.

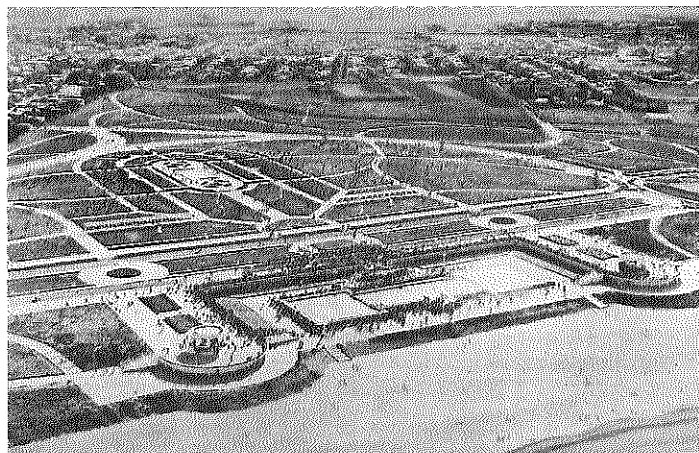


CANAL DE REGATAS COSTANERO

Proyecto del estudiante Diaz Abbot, (c.1932). Explora en grado superlativo las potencialidades geográficas y la complejidad temática y formal de la costanera. El tema es un canal para uso deportivo con 2 islotes artificiales continuando la isla de los Bañistas, por entonces ya incorporada a la costa. Sobre la ribera los clubes Central y Regatas ya consolidados, un gran parque "naturalista", atravesado por el arroyo Ludueña como *waterway* con isleta central, un parque superior de traza geométrica alrededor de una plataforma circular con monumento en el centro, motivo que se repite en los islotes y otro de traza irregular salvando los desniveles de la barranca y que con menor extensión continúa hacia el norte acogiendo una serie de instalaciones especiales -campo de ejercicios gimnásticos, jardín zoológico y botánico, club de regatas, playas, piletas de natación, club de pesca con un muelle sobre nivel que atraviesa el canal, el islote y avanza sobre el río. La costanera se subdivide en tres vías: un boulevard sobre el río, otra, serpenteante, atraviesa el parque

Ludueña, cruza el arroyo, y sobre la barranca, continúa como costanera alta, y una tercera a bajo nivel que luego de bordear el parque Ludueña se continúa sobre la costa. Vías que se dividen e interconectan a través de una serie de *rond points* que articulan los posibles puntos de acceso a la futura costanera para culminar con un club de regatas, un edificio en cruz, a medio rumbo, (con fajas de ventanas corridas que refuerzan los contornos redondeados,) coronado con una torre-faro. Una arquitectura sobre pilotes, *rond-point* en sí misma, que sigue la línea tensa de la arquitectura mendelsohniana de los años 1926-29, que concentra: una playa con espigón semicircular, piletas flotantes, un muelle para pescadores. Un programa complejo que sigue la propuesta del *Lake Shore* de Chicago: parques diferenciados en topografía, traza y emplazamiento, con particularidades funcionales, altimétricas, y de tratamiento paisajístico, que en este caso más que unidos avenidas y canales de agua, ofician de marco, las secundan.

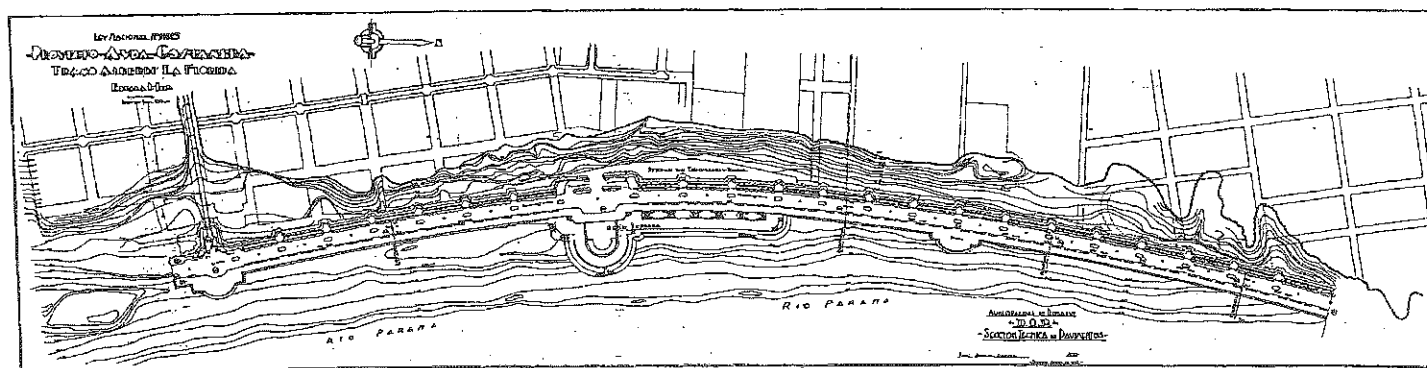
Más allá de la obvia mediación y reajuste que las posibilidades económicas y políticas imprimieron en esta sucesión desbordante de ideas y proyectos, la significación y la impronta histórica es la misma: un proceso vital, activo, innovador, movido por la aspiración de recuperar el río para la ciudad y que construyó un esquema de ocupación y usos que perdura hasta nuestros días. Una recuperación que debemos entender en su historicidad. Recuperar el río para el ocio y el sosiego, un río y una costa que en sus potencialidades productivas había permitido y sostenido la existencia misma de la ciudad.



PARQUE BALNEARIO LUDUEÑA

Proyecto de los concejales Varón, Perfumo, Adelardo y Glienur, 1934. Afectando los terrenos de Echesortu y Casas lindantes con la desembocadura del arroyo que logra concretarse en parte por la ley provincial de parques. La obra máxima de la época resulta de la yuxtaposición de un parque tradicional "contemplativo" de traza irregular y pintoresquista, semejante al *Bois de Boulogne*, con senderos curvos recostados sobre el arroyo y una composición simétrica que privilegia una perspectiva desde el agua con un complejo de pileta

pública, balneario y una gran terraza semicircular que penetraba en el río y nunca se construyó. Un eje mayor organiza el conjunto con la secuencia de terraza al río, pileta de natación y dos explanadas laterales que rematan en kioscos de planta circular, y que se continúa en un jardín francés con un estanque ornamental como centro. El eje menor, perpendicular, es el de una *promenade* de doble vía, con jardín francés central, que se extiende entre un acuario y una rotonda hacia el sur.



COSTANERA NORTE

Proyecto del Departamento de Obras Públicas, firmado por Angel García, 1935. Realizado para presentar al Ministerio de O. Públicas de la Nación para acceder a títulos del Crédito Argentino Interno. De las pretensiones iniciales sólo ha quedado una avenida de 23m entre la bajada de Puccio y R. Nuñez, donde se accedía al balneario La Florida con un planteo similar a la "promenade des anglais" de Niza o la costanera de San Remo. Adyacente a una

barranca que, en tanto propiedad privada, ni siquiera se considera, se dispone una vereda de 10m de ancho con doble hilera de árboles y unas expansiones semicirculares que marcan un ritmo. Sobre la costa una vereda de 12m de ancho con *parterres* de césped, avanza sobre la playa con tres terrazas de perfil semicircular ubicadas en forma simétrica, remedando en pequeña escala las propuestas de Devoto.

## TRANSFORMACION EN LA COSTA CENTRAL

*A&P ha querido dar espacio en las páginas de este número a la discusión que se ha planteado recientemente con relación al destino de un fragmento central de la zona portuaria. Con ese objetivo reproducimos seguidamente tres "voces": la del Departamento Ejecutivo Municipal, a través de una síntesis de su proyecto de Ordenanza modificatoria del encuadre urbanístico de dicha área; la del Concejo Municipal -o de una parte del mismo-, a través de una entrevista a la Presidenta de su Comisión de Planeamiento y la del Ente Administrador Puerto Rosario, a través de una entrevista a su Presidente. Por último, incluimos también el texto de una Resolución del Consejo Directivo de la Facultad referida a la cuestión.*

### PROYECTO DEL DEPARTAMENTO EJECUTIVO

Se puede sintetizar en cuatro cuestiones centrales la propuesta de reforma del Parque Nacional a la Bandera según el respectivo proyecto de Ordenanza. Ellas son:

- a) la delimitación del Parque
- b) el ordenamiento vial
- c) la caracterización funcional
- d) la caracterización de la intervención edilicia.

#### a) Delimitación del Parque Nacional a la Bandera.

La propuesta de reforma del Parque propone su ampliación a través de tres medidas. En primer lugar se extiende el distrito H1-3 (actual Parque) por medio de la conversión del actual distrito L3-2/H1-3 (transitorio a parque) en distrito H1-3, así como por medio de la inclusión en su perímetro del inmueble correspondiente al Correo Central. En segundo lugar se crea un nuevo distrito L3-2/H1-3 (transitorio a parque) por reducción del distrito L1-2, medida que podríamos designar como de "ampliación a futuro" del Parque: ésta es el área afectada por el actual debate (ver planimetría adjunta). En fin, se crea el distrito H2-14 (futuro parque), que también constituye una ampliación a efectivizarse solamente con el paso del tiempo.

#### b) Ordenamiento vial.

En este aspecto el proyecto innova fundamentalmente a través de la duplicación del trazado de la Av. Belgrano en el sector comprendido

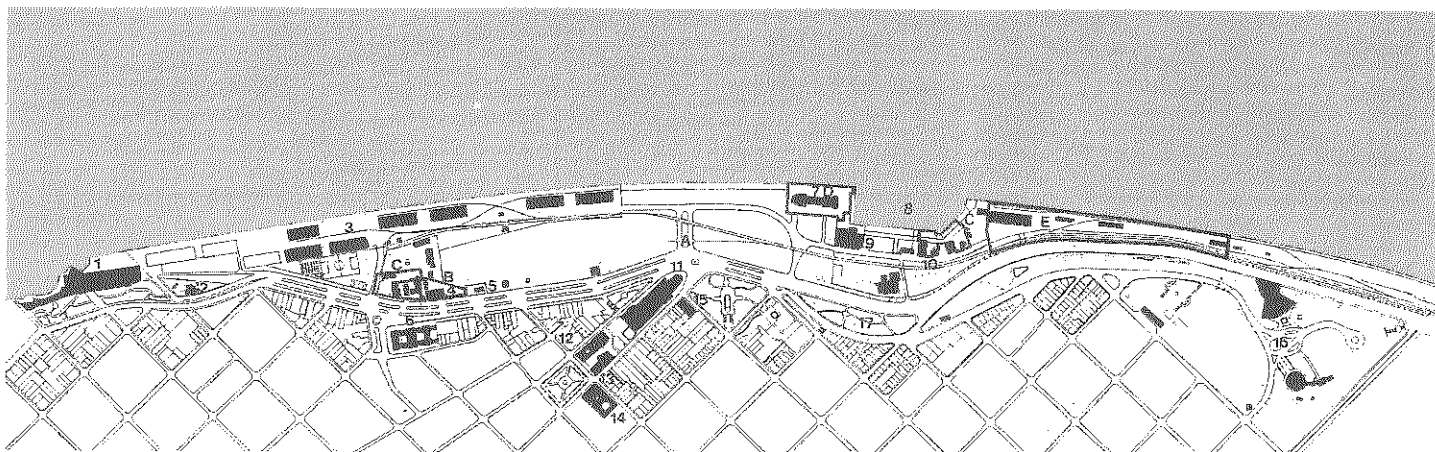
entre las calles San Martín y San Juan. En relación con este ordenamiento vial se proponen algunas medidas complementarias, como ser la remodelación del acceso a la Estación Fluvial, la restricción del tránsito vehicular en algunas vías del remodelado Parque, la materialización de distintos recorridos peatonales y la definición de distintas áreas de estacionamiento.

#### c) Caracterización funcional.

Las indicaciones del proyecto referidas a los distintos usos que serían permitidos en el área del Parque hacen hincapié en las actividades recreativas en sentido lato. Alrededor de éstas se prevén, además, usos complementarios de las mismas (equipamientos para la recreación, servicios de apoyo a la actividad deportiva náutica, servicios turísticos, eventos culturales) o no incompatibles con ellas (celebraciones cívicas, servicios administrativos, servicios comerciales).

#### d) Caracterización de la intervención edilicia.

En este ámbito, la normativa propuesta avanza en la dirección de la preservación del patrimonio edilicio existente en el área del Parque, estableciendo distintos grados de protección en función de los valores intrínsecos del patrimonio y su estado de conservación. En otro orden, fija criterios para la sustitución y la construcción *ex novo*.



ESTADO ACTUAL DEL AREA (Edificios e instalaciones existentes, Areas Parque Nacional a la Bandera, Ex- Administración General de Puertos, Prefectura Naval Argentina, Estación Fluvial y Zona Franca de Bolivia)

## ENTREVISTA A PATRICIA SANDOZ

Presidenta de la Comisión de Planeamiento del H. Concejo Municipal

**A&P.** Nos interesa conocer la posición de la Comisión de Planeamiento del Concejo Municipal en relación a la cuestión de las transformaciones previstas para la costa en el área central.

**Sandoz.** Yo soy, efectivamente, la presidenta de la Comisión de Planeamiento, pero en este caso la Comisión no ha asumido todavía una posición porque estamos en la etapa de la discusión; de manera que lo que diré no puede ser interpretado como posición oficial del cuerpo que presido.

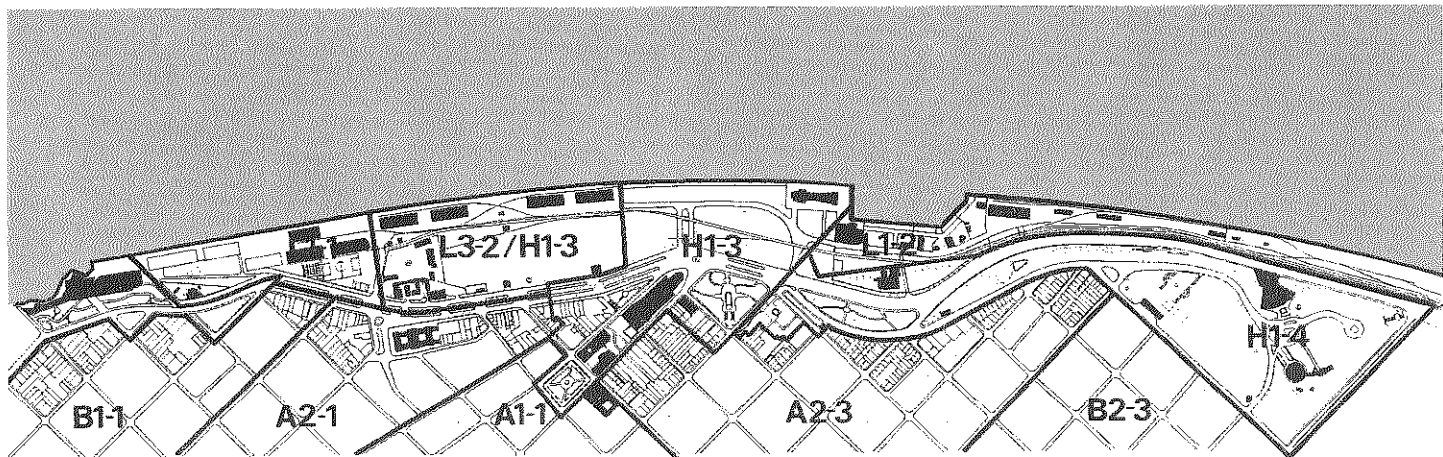
Aquí la discusión se inicia a partir de un mensaje del Departamento Ejecutivo, firmado por el Secretario de Planeamiento, arq. Fernández de Luco, y el Intendente Cavallero, por el que se plantea una remodelación del Parque a la Bandera. En esa propuesta se extiende notablemente el área que abarca actualmente el Parque -llegando hasta la intersección de las avenidas Belgrano y Pellegrini- y se plantean nuevos usos para la costa -en lo que hoy está prácticamente limitado a funcionamiento portuario-, por lo que nos ha parecido que se trataba de un proyecto de magnitud. Debido a la importancia de tales transformaciones hemos creído necesario consultar a los organismos especializados que tiene la ciudad en la materia, es decir la Facultad de Arquitectura y el Colegio de Arquitectos, y hoy estamos a la espera de esas opiniones. De hecho, sin embargo, hemos aprobado una parte del proyecto cuando, en una de las últimas sesiones de diciembre pasado, autorizamos lo que había sido propuesto respecto de la circulación en la Av. Belgrano (semaforización y remodelación de canteros): visto que esta parte del proyecto no planteaba a nuestro juicio posibilidad de objeciones desde el punto de vista urbanístico, el Concejo la aprobó; pero por el resto queremos esperar la respuesta tanto de la Facultad como del Colegio.

Ahora bien, en el interín nos enteramos por la prensa de que el Ente Portuario llamaba a una licitación para la concesión de una importante área afectada por el proyecto de ampliación del Parque. El objeto del llamado a licitación -quiero citar parte de lo que planteaba el pliego- es un "proyecto de desarrollo infraestructural, factibilidad económico financiera y explotación de las denominadas Plataformas 27 y 28 del Puerto Rosario, para actividades de carácter portuario y/u otras diversas a proponer por el interesado". En estos objetivos hemos notado una gran contradicción: mientras desde el Concejo y desde la Municipalidad se está trabajando para trasladar el sector portuario al sur de Av. Pellegrini el Ente Portuario convoca a una licitación para concesionar por quince años actividades

portuarias en esa zona.

El problema se hace aún más complejo cuando constatamos que la Municipalidad participa del Ente Portuario a través de un representante, y el representante de la Municipalidad es hoy el arq. Fernández de Luco, es decir el responsable del proyecto de remodelación del Parque. Así que hemos hablado con el Secretario de Planeamiento para plantearle nuestra visión de los hechos y pedirle explicaciones, y él nos informó que efectivamente había estado al tanto de la voluntad de llamar a licitación, voluntad que se justifica -a su juicio- en las necesidades económicas del Ente. Respecto de nuestra observación de que corríamos el riesgo de promover medidas que impliquen de nuevo "taponar" el acceso al río, en contradicción con tantos esfuerzos y tantos reclamos para la recuperación de la costa, Fernández de Luco insistió -con argumentos excesivamente pragmáticos desde mi punto de vista- en que eso no iba a ser así: lo de "actividades de carácter portuario" habría sido puesto en el pliego para dar satisfacción a los trabajadores del puerto, pero en realidad ninguno de los oferentes habría pensando, según él, en actividades portuarias.

Una segunda reunión fue con distintos integrantes del Ente Portuario, que vinieron al Concejo encabezados por su presidente. En dicha reunión tuvimos la posibilidad de plantear nuestras inquietudes, pero para nuestra sorpresa el ing. Seta dijo desconocer la existencia del proyecto de remodelación del Parque, nos pidió la documentación respectiva y dejó constancia de la disponibilidad del Ente a discutir con el Concejo todo lo que se fuese a hacer en esa área, porque de ninguna manera querían entrar en contradicción con lo que en este recinto o en el mismo Departamento Ejecutivo se estaba gestando. Nosotros hicimos hincapié en la necesidad de que el Municipio diga qué es lo que se puede o no se puede hacer en cada zona de la ciudad, de acuerdo a un proyecto general. Y, como ejemplo, hicimos notar al Ente que habíamos estado discutiendo prácticamente siete meses las bases para un llamado a Concurso Nacional de Anteproyectos de lo que fue la Unidad IV, hasta que más o menos nos pusimos de acuerdo; siete meses discutiendo todo esto, cuidando determinados aspectos, y resulta que de la noche a la mañana sale un llamado a licitación sin definir pautas de nada. Porque acá nadie planteó qué es lo que se puede y lo que no se puede hacer en el sector, qué es lo que la ciudad quiere: yo puedo llamar a un concurso, pero tengo que definir las bases mínimas de lo que quiero hacer ahí.



NORMATIVA VIGENTE (Distritos de Código Urbano en el Área e Indicadores Urbanísticos)

En definitiva, en esa reunión planteamos que nos parecía que haber llamado a licitación en esas condiciones no se compadecía con el desarrollo armónico de la ciudad que los rosarinos queremos. Por otra parte, nosotros siempre tenemos en el Concejo la posibilidad de definir, a través de los usos, qué es lo que queremos: por ejemplo, podríamos tranquilamente transformar ese Distrito transitorio y decir que es un H con imposibilidad de hacer construcciones, que es parque nada más y que lo único que se puede hacer en él es sembrar pasto, por ejemplo. Por supuesto que no queremos llegar a eso, pero el Concejo debe salvar sus prerrogativas, y queríamos que ellos entendiesen cuál era el trabajo que estábamos haciendo. Ellos entendieron, respondiendo que no tenían sinceramente idea de la situación y que se comprometían a charlar cualquier decisión con el Concejo Municipal; pero que la licitación ya estaba largada, por lo que nos invitaban a la apertura de propuestas.

En realidad estuvimos reunidos pocos días después de la apertura, y en esa ocasión el pleno del Ente nos explicó cada una de las cuatro propuestas presentadas. Se trata de lo más dispar que uno se pueda imaginar: un parque de diversiones, un funicular con hotel flotante, una discoteca, bares. Es decir que ha habido todo tipo de propuestas con unas construcciones monstruosas. La más importante desde el punto de vista económico planteó una inversión de once millones de dólares y la más baja creo que planteaba una inversión de dos millones. Nos pusieron al tanto de la situación y nos pidieron opinión; yo sostuve que no podíamos darla porque todavía no habíamos discutido qué era lo que queríamos en esa zona (aunque yo personalmente preferiría la propuesta que implique el menor tiempo de concesión y la menor construcción).

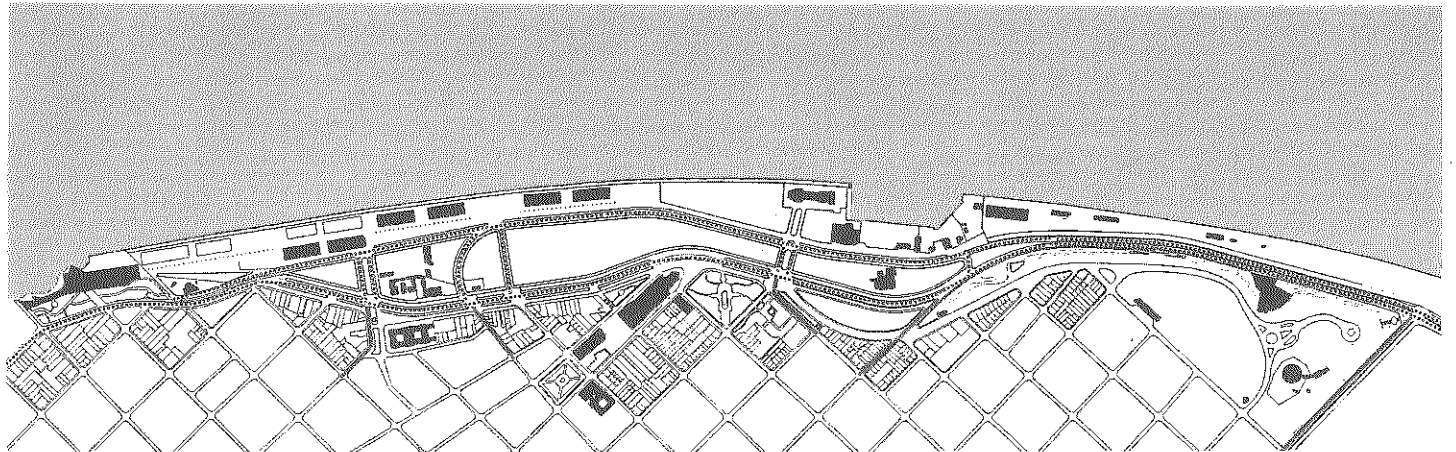
Ahí quedó el asunto: nosotros nos pusimos en conocimiento de cuáles eran las propuestas y planteamos que cuando tuviésemos las respuestas tanto del Colegio como de la Facultad íbamos a discutir más en profundidad las características del sector y que entonces les daríamos una opinión. Pero el Ente nos planteó que tiene plazos perentorios porque deben dar una respuesta a los oferentes, ante lo cual les propusimos que armasen una síntesis de cada una de las propuestas y que las elevaran al Concejo para que éste las analice. Ahora, es claro que el Concejo no puede decir "me gusta ésta, aquélla o esta otra"; no nos podemos erigir en jurado, sino que debemos dar pautas y el Ente deberá evaluar las propuestas en función de esas

pautas. Si ninguna propuesta se adapta a tales pautas, deberán dar un plazo para que se hagan las modificaciones del caso; que es lo que habría que haber hecho de entrada.

**A&P.** Aquí se impone un comentario que probablemente implique una crítica a los tiempos del Concejo. Parecería que el Ente Portuario hubiese actuado "aprovechando" la indefinición respecto de reglas de juego claras para el área en cuestión, la ausencia de una normativa definitiva: si el Concejo hubiese aprobado, por ejemplo, el proyecto enviado por el Departamento Ejecutivo, las autoridades del Puerto probablemente no habrían tenido márgenes para actuar del modo en que lo hicieron, mientras que sí pudieron hacerlo ante la falta de decisión por parte de ustedes. ¿Es normal que el Concejo se tome estos plazos -el mensaje del Ejecutivo es de febrero del '94- para evaluar un proyecto?

**Sandoz.** Y, por ejemplo, hace dos años que tenemos el Plan Director; la ordenanza de urbanización estuvo dos años en el Concejo Municipal. Lo que pasa es que son proyectos de difícil resolución. Por ejemplo, ni bien vino el mensaje con el proyecto de ordenanza de urbanización se generó una gran cantidad de críticas por parte de distintos sectores, por lo que el Concejo se dio un año de consultas: aquí se hicieron reuniones semanalmente con la presencia de agrimensores, ingenieros, arquitectos -representados por sus propios organismos profesionales-, la Cámara Inmobiliaria y toda persona relacionada con el tema que quisiese participar. Posteriormente se devolvió el mensaje para una reelaboración sobre la base de esas ideas, y cuando vuelve surgen las voces de funcionarios de la Municipalidad (como el Director de Catastro, el Director de Urbanismo y el Director de Hidráulica) que declaran no haber participado en la elaboración de ese proyecto y solicitan, dada la íntima relación de sus respectivas áreas con el tema, se les dé la posibilidad de opinar; así que desde el Concejo giramos copias a esos funcionarios para que nos den su parecer respecto del proyecto. Recién después, es decir habiendo consultado a todos los sectores, se dio la discusión en la Comisión y finalmente sancionamos la ordenanza.

Si, es cierto, este proyecto para la costa está acá desde febrero del '94. Pero mientras están en el Concejo los proyectos tienen validez.



SISTEMATIZACION VIAL PROPUESTA

ENTREVISTA AL ING. SETA  
Presidente del Ente Administrador Puerto Rosario

**A&P.** Queremos dar cuenta de esta especie de debate que se ha generado en torno al destino urbanístico de la costa en el área central. A la Facultad de Arquitectura ha llegado un pedido de opinión técnica al respecto originado en el Concejo Municipal. Parece que hay un conflicto entre el proyecto planteado por el Departamento Ejecutivo -actualmente bajo análisis del Concejo- y esta iniciativa del Ente Portuario de licitar una concesión para un fragmento de la antigua zona portuaria.

**Seta.** Yo no creo que tenga la característica o jerarquía de un conflicto, porque nosotros tenemos la jurisdicción de toda esa área, además de la jurisdicción sobre la zona que todavía no pasó a la Municipalidad y que es la comprendida entre el Parque de España y la estación Fluvial. O sea que todo esto sigue siendo del Puerto tal cual lo era en 1902, cuando el mismo fue diseñado y construido. Si nosotros hubiésemos sido insensibles a estas cosas que estamos comentando, habríamos hecho que allí se continuase trabajando como puerto, es decir con movimiento de barcos y de mercaderías indiferente a la problemática urbana. Pero esto es una cuestión del Puerto: nos interesa la "caja", es decir que "cierre" el aspecto económico.

Fuimos al Concejo Municipal a plantear estas cosas y a decir que estábamos desarrollando estas ideas para que fuera el cuerpo legislativo de la ciudad el que compatibilizara estos hechos. De estas reuniones surgió la necesidad de formalizar un convenio con el Concejo por el cual el Puerto y la ciudad acuerdan realizar este tipo de actividad co-portuaria (donde la Municipalidad tiene jurisdicción desde el punto de vista ecológico). En el Concejo nos enteramos que había un mensaje del Departamento Ejecutivo con un proyecto por el que se establece que estas áreas en el futuro tendrían que ser áreas urbanas o de desarrollo de algún plan. Nosotros actuamos dentro de estas consideraciones pero sin interrelacionarlas con el tema del Plan Regulador o de un Plan para el área porque no lo conocíamos: el Ente tomó conocimiento de este proyecto cuando ya se había lanzado la licitación.

**A&P.** Hemos visto estos proyectos presentados en la licitación, y notamos que algunos son de una densidad muy grande. Teniendo en cuenta imágenes de otros puertos recuperados, ¿no podemos tener los rosarinos tener nuestro lugar junto al agua como continuación del Parque a la Bandera, donde nos podamos sentar y caminar?

Los rosarinos siempre tenemos la sensación de que estuvimos de espaldas al río; de que el puerto, fundamento del desarrollo de la ciudad, era también aquello que nos impedía disfrutar de esa maravilla que es el río Paraná. Parecía que ésta era una oportunidad de apertura.

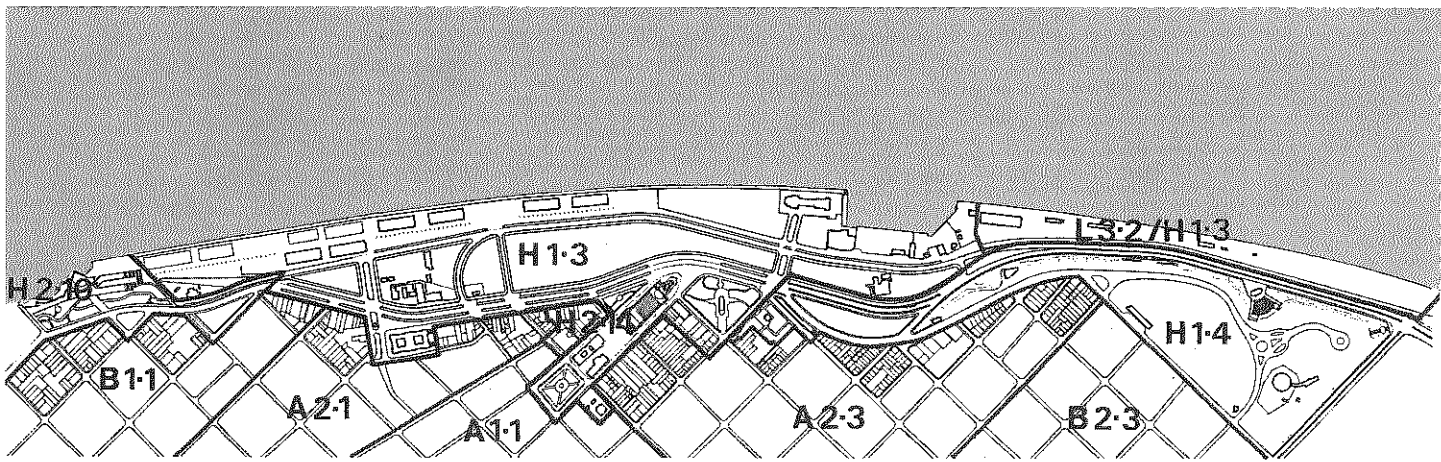
**Seta.** Ustedes van a tener ese lugar junto al río desde la Estación Fluvial, cuya operación -previo reciclado- se licita también ahora. Pero tenemos que ser realistas, y debo decir que nosotros no vamos a vivir de las diversiones ni del paseo de la gente: tenemos que vivir de la actividad portuaria. Si yo pongo gente paseando, ¿cómo voy a pagar los ciento cincuenta hombres que tengo trabajando? Hay un período de diez o doce años en que este lugar va a tener que seguir funcionando como puerto.

Ahora, nosotros no dijimos lo que debía hacerse en ese lugar; lo que hicimos es un llamado a concurso de propuestas. Las obras, cuando son realizadas por el Estado, las decide él porque las paga él. Aquí las obras que se proponen no serán pagadas por nosotros sino por el oferente, el que invierte. De todas formas hay que tener presente que la totalidad de los proyectos prevén el retiro -o al menos la apertura- de las rejas para que la ciudad vaya hasta el borde del muelle, disfrutando de la actividad náutica o de otra actividad compatible con la náutica.

**A&P.** Sí, pero se teme que se trate de un acceso limitado, que se tenga que pagar entrada para llegar al río; algo parecido a lo que sucedió con las transformaciones de la zona ribereña central de Buenos Aires bajo la administración Grosso. ¿Cuáles son las ventajas para el Ente Portuario que se derivan de emprendimientos de este tipo?

**Seta.** El Ente Portuario "gana" el valor de la inversión que queda al cabo del período de concesión y el canon que percibe mensualmente. Las distintas propuestas suponen inversiones que varían entre dos millones y doce millones de dólares, y el canon varía respectivamente entre los mil y los veinte mil dólares mensuales: cuanto mayor es la inversión mayor es el canon porque se entiende que la actividad es mucho más intensa.

**A&P.** ¿Qué mecanismos ha fijado el Ente y qué tiempos se ha dado para tomar una decisión?



NORMATIVA PROPUUESTA

**Seta.** El Ente debe tomar una decisión sobre esta área -cuya jurisdicción es propia sin discusión- lo antes posible. Aunque a mí me parece bien el debate, lo que yo quiero es que no transcurra mucho tiempo para decidir, porque si hay una cosa buena -quizás no la mejor que se pueda imaginar- deberíamos permitir su concreción. Ésta es una licitación piloto para un área de cuatrocientos metros de desarrollo; pero tenemos siete kilómetros de puerto. Yo desearía que la misma gente que se preocupa por estas cosas nos ayude y nos haga las críticas necesarias para continuar.

**A&P.** Ahora que el Puerto volvió a Rosario y que está dirigido por rosarinos aparece la necesidad del debate para que termine siendo lo que los rosarinos queremos. ¿Ustedes no han pensado en la posibilidad de trabajar, por ejemplo, con la Universidad, con la Facultad de Arquitectura, para pensar el futuro de esta zona?

**Seta.** El puerto va siendo lo que los rosarinos quieren. Aquí en el Ente existe la representatividad privada por una ley provincial que estableció esa composición, junto con la Provincia y la Municipalidad. Estamos tratando de hacer una especie de simbiosis entre ciudadanos y empresarios. Lo que yo temo del debate son los tiempos que transcurren: nosotros estamos acá por una cantidad determinada de años, y por el debate hemos perdido muchas oportunidades de convenios. El debate se produce entre los que saben y los que pueden hacer, los que tienen los medios económicos y el poder. Yo desde el primer día he procurado a través del Rector de la U.N.R. que la Universidad se interese por el Puerto y sus problemáticas relacionadas con el urbanismo, con la ingeniería, con la economía, con el derecho. Pero quiero conciliar este debate con la concreción, porque la ciudad reclama a través de los medios y pregunta qué estamos haciendo, cuándo se mueve el Puerto. Hay una realidad: en el país que vivimos todo pasa por el costo y no hay más alternativa que afrontarlo. Debemos convenir en que este puerto ha sido diseñado para que sea un lugar de explotación, no una zona liberada al uso público con gratuidad.

**A&P.** Desearíamos saber qué va a hacer el Ente frente a este proyecto de modificación de la normativa urbanística con vigencia sobre esta área -del cual usted manifestó haberse enterado después de convocada la licitación- y que en este momento está siendo tratado en el Concejo.

**Seta.** Nosotros seguimos tratando con el Concejo Municipal en procura de este convenio y lo que se hace es tratar de conciliar lo que el Concejo va a aprobar para el futuro de la ciudad con el proyecto que se va a desarrollar. Conciliar significa que si no es exactamente éste el lugar para el "paseo de pescadores", podrá ser otro más acá o más allá, pero eso estará contemplado. Además, significa compatibilizar esto con la característica esencial de la finalidad del Ente, que es explotar todo esto desde el punto de vista comercial: nosotros no podríamos decir "saquen la verja de acá y que entre todo el mundo con la misma libertad con que entra en el Parque a la Bandera", porque después vendrían los representantes del Directorio y los representantes del Gobierno Provincial y nos dirían que ellos no nos dieron esta área para que la administráramos a favor de una playa pública, sino que nos la dieron para que siguiera trabajando comercialmente como Puerto, como actividad co-portuaria, lo que supone fines de lucro. Además tendría que responder por qué no acepté una inversión de doce millones de dólares que seguiría aumentando el patrimonio de la Provincia.

Yo podría decir "lo de doce millones no y lo de dos y medio sí", porque esto posibilita ir adecuando las necesidades del organismo con el proyecto de desarrollo urbano. Nada está cerrado; esto ha sido una experiencia piloto, que se inserta en un proceso largo. Diez años es el tiempo de concesión, y pensamos que es un tiempo prudente para que cambie la singularidad del puerto, es decir para que se concilien la actividad específica y la otra deseada por la población en este lugar de alta concentración.

#### **A&P.** ¿Cómo funciona el Ente Administrador Puerto Rosario?

**Seta.** El Puerto de Rosario fue transferido del Estado Nacional al Estado Provincial, el cual conserva el dominio de la propiedad y de todo lo inherente a la Administración. A través de una Ley se crea un Ente de Administración que está compuesto por nueve miembros en representación de la producción, la exportación, los armadores marítimos, los agentes marítimos, el gremio portuario, la Municipalidad de Rosario (en la persona del arq. Fernández de Luco) y la Provincia de Santa Fe (en la persona del Ing. Seta).

El Ente de Administración del Puerto tiene la característica de una empresa privada, y como tal no está obligado a rendir cuentas al tribunal correspondiente del Estado; pero sí está obligado a hacerlo ante las entidades que representamos. En este sentido, y como filosofía central de la explotación del Puerto, había dos lineamientos: o lo hacemos en forma directa nosotros como empresa explotadora, o transferimos esa explotación a la actividad privada, y hemos preferido esta última forma.

Lo que sí estamos tratando de configurar es un Master Plan, es decir un instrumento que, a partir de reconocer como es el Puerto actualmente, permita visualizar cómo podrá ser en el tiempo con arreglo a las necesidades que surgen de la funcionalidad del mismo y de la interrelación con la ciudad, porque está en la ciudad y creció

con la ciudad. Comenzamos por entender nuestra nueva geografía económica, inserta en el bloque de naciones. En cuanto al funcionamiento, hasta hace poco tenía características de mono-modal, y toda la explotación del Puerto giraba alrededor de las carnes y los granos. Hoy, con la posibilidad de manipular mercaderías generales y con otros medios de transporte tenemos que transformarlo en Puerto de mercadería general y multi-modal, ya que el entorno de influencia es lo que prácticamente configura todo el Mercosur. Actualmente dentro del Puerto tenemos una Zona Franca de Bolivia, que es una de las más ricas desde el punto de vista de la cercanía al centro de la ciudad, y además tiene franquicia industrial, o sea que puede desarrollar actividades industriales, por lo que estamos estudiando la posibilidad de traslado hacia el sur, a una zona que hemos definido como "puerto industrial" y que va desde Av. Pellegrini hacia el sur. Pensamos que la zona de Pellegrini hacia el norte puede estar afectada a actividades co-portuarias, como la carga de pasajeros, el desembarco de automóviles, la carga de productos electrónicos y fundamentalmente la navegación deportiva; todo esto para que el tejido de la ciudad pueda envolverla y configurar el mejor desarrollo urbanístico de la zona, atento a su singular posición central.

RESOLUCION DEL CONSEJO DIRECTIVO DE LA FACULTAD DE  
ARQUITECTURA DE LA UNR

Con motivo del mencionado llamado a licitación, el Consejo Directivo de nuestra Facultad ha fijado a través de la Resolución No. 013/95 del pasado 20 de marzo. Entre otras puntualizaciones, una larga serie de vistos y considerandos previos a la parte resolutive de la misma se

ñaala: a) el valor del proyecto de Ordenanza que fija las condiciones funcionales y morfológicas de la costa entre el Parque de España y la Avenida Pellegrini; b) la preocupación por el accionar de la Municipalidad que, mientras por un lado dirige tal proyecto al Concejo Municipal, por el otro lado avala la licitación a través de su participación en el Ente Portuario; c) el hecho de que la normativa actualmente vigente no autoriza ninguna de las actividades previstas en el llamado a licitación de referencia

En el articulado de la Resolución se lee textualmente:

EL CONSEJO DE LA FACULTAD DE  
ARQUITECTURA PLANEAMIENTO Y DISEÑO  
RESUELVE:

ARTICULO 1o.- Manifiestar su oposición al llamado a licitación pública realizado por el Ente Administrador del Puerto Rosario por el que se promueve finalmente que proyectos de inversión privada decidan el uso y las características morfológicas de 380 metros de Costa Central (Plataformas 27 y 28 Puerto Rosario), por un lapso de 10 años con opción a 5 más.

ARTICULO 2o.- Solicitar al Ente Administrador del Puerto Rosario declare desierta la licitación pública de referencia, hasta tanto y coordinadamente con el Honorable Concejo Municipal se definan las características del sector y se realice el Concurso Nacional de Anteproyectos que fije los usos y los proyectos más adecuados para la ciudad.

ARTICULO 3o.- Solicitar al Honorable Concejo Municipal de la ciudad su rápida intervención, para que esta inquietud manifestada pueda tener una respuesta favorable en el ámbito de este Honorable Cuerpo.

ARTICULO 4o.- Comuníquese al Ente Administrador del Puerto Rosario, a todos los Bloques del Honorable Concejo Municipal, al Departamento Ejecutivo Municipal, al Colegio de Arquitectura de Rosario y a los medios de difusión.

Fdo) Arq. Daniel Vidal - Decano

Antonio Manuel Véntola - Secretario Administrativo

## CONTAMINACION VISUAL UN CONCEPTO POCO FRECUENTADO

DAVID SOLOMONOFF

Este documento, presentado con el apoyo del Centro de Arquitectos de Rosario al 1º Encuentro Sobre Medio Ambiente y Desarrollo organizado por la Universidad Nacional de Rosario con el auspicio de la ONU, CEPAL y Municipalidad de Rosario, entre otros (Rosario, 23 al 25 de julio de 1991), fue aprobado por unanimidad en su plenario final.

### CONTAMINACION VISUAL

Un concepto poco frecuentado

La preocupación de ecologistas y sanitaristas ha estado centrada en las agresiones que al medio ambiente producen agentes químicos generados por la actividad del hombre.

Queremos, en el presente documento, llamar la atención sobre otra forma de agresión cultural que entra en franca colisión con los esfuerzos que la misma sociedad realiza por mejorar la calidad ambiental, y parte sin dudas de la lucha por una mejor calidad de vida.

Nos referimos al deterioro del paisaje (ya sea natural, semi-natural o urbano), producido, entre otras causas, por la publicidad gráfica sobre vías públicas.

La necesidad de conservar, mejorar y crear paisaje, se basa no sólo en consideraciones estéticas sino en la fundamental y necesaria armonía entre entorno e individuo, como forma de preservar su salud. Esta necesidad se transforma en derecho vulnerado cuando el paisaje creado por una comunidad se ve afectado por la acción depredadora de algún miembro o sector mediante la agresiva instalación de carteles publicitarios de grandes dimensiones, originándose un auténtico caso de CONTAMINACION VISUAL.

En tal sentido, podemos asimilar los objetivos y acciones a realizar, a aquella campaña que bajo el lema "El silencio es salud" erradicó bocinas y bocinazos del ámbito ciudadano.

### UN CASO EJEMPLIFICADOR

El Paseo Ribereño de Rosario

El esfuerzo económico de sus habitantes y la gestión de los gobiernos municipales han ido devolviendo a Rosario al acceso al río.

Las acciones más recientes y notorias se ubica en Costanera Norte (Paseo Ribereño), Parque Norte, Parque España, Túnel bajo calle Sarmiento, bajos de Av. Belgrano, Parque de la bandera y Costanera Sur.

Sim embargo la proliferación de carteles publicitarios de grandes dimensiones y en cantidad creciente entran en contradicción con la voluntad del urbanista. Estamos perdiendo nuevamente el río detrás de carteles publicitarios.

Solicitamos de los poderes municipales se hagan respetar y/o se adecuen las normas que rigen la actividad publicitaria callejera.

En el Paseo Ribereño en particular proponemos se declare "zona libre de publicidad", admitiéndose solamente la *señalización* de clubes, guarderías náuticas y locales *de la zona* sobre pautas y modelos con formas y dimensiones máximas elaborados por la oficina de arquitectura municipal, en los que eventualmente se admitirá no más del 30% del área del cartel con destino a publicidad de terceros.

Así, además de favorecerse el interés comunitario antes expuesto, se pondrá límites a la feroz y onerosa competencia entre firmas comerciales por destacarse por sobre los demás, salvaguardando para la ciudad su mejor recorrido paisajístico, su más interesante área de expansión hacia lo natural, e importante centro de atracción turística.

Rosario, junio de 1991.

### DOCUMENTACION GRAFICA

(Al 29.05.91)

Hemos documentado el caso de contaminación visual a través de la agresión publicitaria, con fotografías tomadas durante un recorrido de 3.820 mts. que se inicia en el acceso al Balneario La Florida (cota 0) y finaliza en Bv. Avellaneda y Génova (cota 3820).

. Cuando los carteles se hallan a la derecha en este recorrido, anotamos: "cota XX, D".

. Cuando los carteles se hallan a la izquierda en este recorrido, anotamos "cota XX, I".

La planilla en la que se registran los 61 carteles relevados, discrimina el contenido de cada uno de ellos:

. Comercio terceros:  
firma comercial que no tiene local en el recorrido.

. Institución:  
club o instalación municipal que se halla en el recorrido.

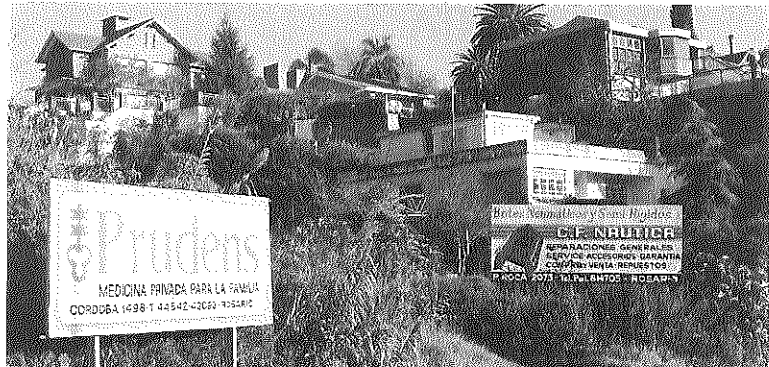
. Local:  
local comercial que se halla en el recorrido.

En síntesis, podemos señalar que en 3820 metros de recorrido se hallan instalados 61 carteles, con una superficie total de 517,75 m2. de la cual sólo el 12,31% señala Instituciones y el 16,68% señala locales comerciales del área.

Es curioso, al menos, que la totalidad de los carteles mencionados en el presente informe se hallan en clara infracción al Código Municipal de Publicidad (Ordenanza 4183/77) y a las Normas Urbanísticas Particulares para el Acceso Ribereño Norte (Ordenanza 3111/82). Un caso paradigmático resulta el cartel que, sobre la medianera sur que limita la plazoleta de Buenos Aires y Santa Fe, con franca vista a la plaza 25 de mayo y .....a la Municipalidad de Rosario, ha resistido el paso de los años y de los indiferentes funcionarios, ofreciéndonos una marca de electrodomésticos.

No se trata aquí de sostener una suerte de fobia antipublicitaria, ya que también los anuncios publicitarios configuran paisaje urbano, como en las Vegas, Picadilly Circus o en nuestra calle Córdoba, en su recorrido céntrico; sino más bien se trata de limitar tan poderoso impacto ambiental, protegiendo ciertas áreas.

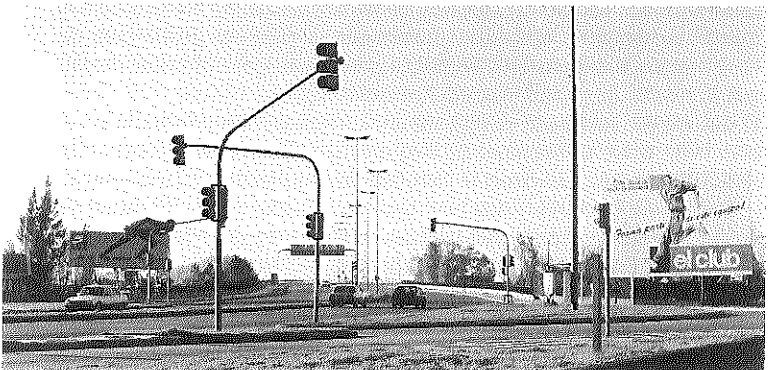
CONTAMINACION VISUAL



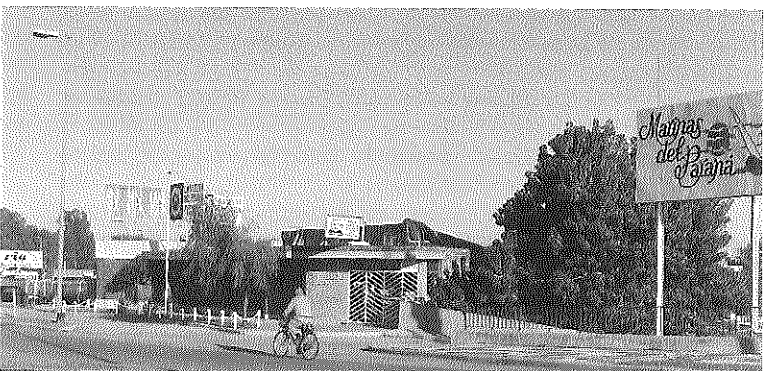
COTA 1160-1200/D



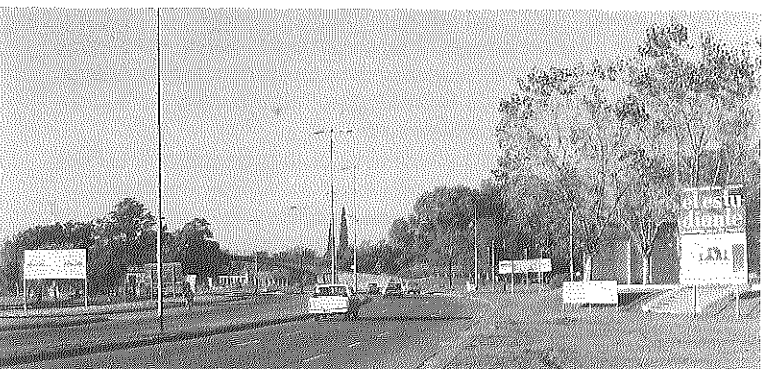
COTA 1650-1680/D



COTA 2100/D-I



COTA 2750-2810/D



COTA 2820-2920/D-I

## PLAN Y PROYECTO URBANO EN LA SEGUNDA MITAD DE LOS NOVENTA. CLAVES PARA UNA NUEVA REFLEXIÓN.

I. MARTÍNEZ DE SAN VICENTE  
M.C. TAMBURRINI

Estudiantes: J. Alvarez - B. Botteri - M. Brenna - N. Castelli - M. Cimolini  
- D. Dimarco - N. Duret - Ma. F. Geraci - S. Haurigot - S. Loyola - L.  
Miglierini - J.J. Rodríguez - D. Scaglia  
Colaboradores: Ma. L. Alvarez - C. Armúa - A. Stefanon

En los años recientes, una nueva reflexión acerca de los modos de intervención en la ciudad se abre lugar desde el pensamiento arquitectónico y urbano. Las décadas de los setenta y los ochenta marcan desde distintas perspectivas ideológicas, la crisis del plan como el instrumento desde el cual gobernar las transformaciones urbanas de mediana escala, que son justamente aquellas que mas directamente se colocan como el punto de relación entre políticas urbanas y proyecto de la ciudad. -

Esta reflexión cubre primordialmente dos aspectos: el de los nuevos «temas» y «lugares» y el de los procedimientos y técnicas del proyecto urbano, ambos estrechamente relacionados con los cambios sustanciales que se han producido, en las últimas dos décadas, en los procesos de transformación de la ciudad y de ocupación del suelo urbano, y con las modificaciones en las formas de ver los problemas que el urbanismo «clásico» -habitudo a resolver problemas de crecimiento y expansión-, se había preparado para afrontar desde, por lo menos, los comienzos del presente siglo.

El trabajo fue realizado dentro de un Convenio Marco firmado en el año 1991 entre la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de Montevideo y la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, con la finalidad de desarrollar trabajos de experimentación conjunta y de reflexión acerca de nuestra disciplina<sup>1</sup>.

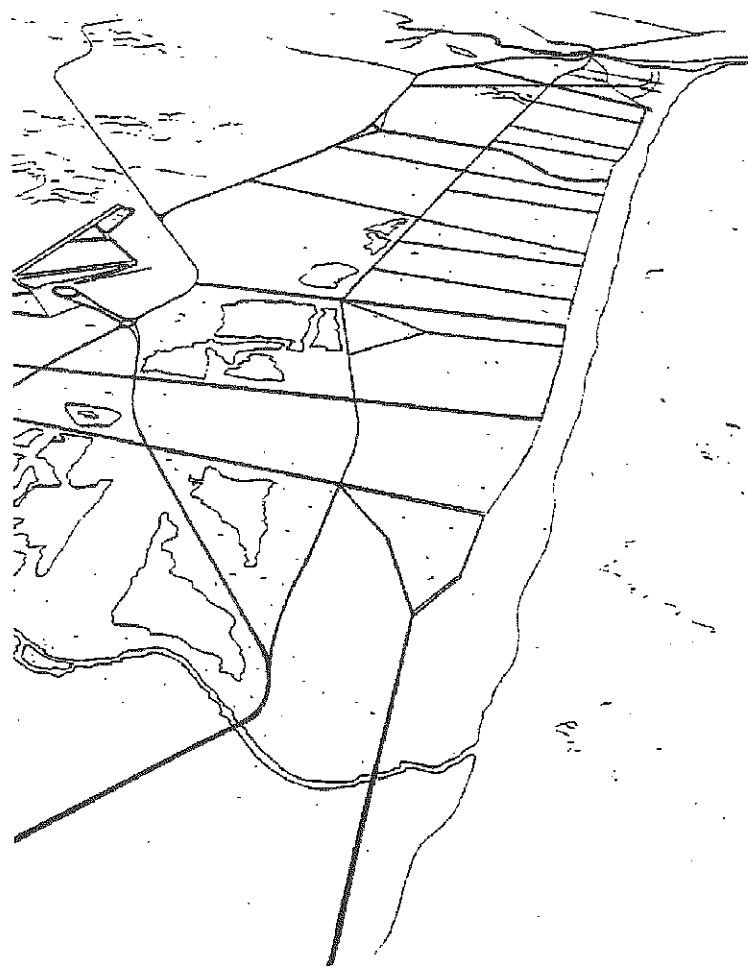
El tema introduce una serie de reflexiones teóricas desde una experiencia de intervención urbanística tendiente a la formulación de un Avance de Plan para la Nueva Ciudad de la Costa, en el Departamento de Canelones, Uruguay:

- . la capacidad de la intervención urbanística de actuar en la redefinición de la centralidad en relación a determinados tipos de periferia urbana;
- . el rol del proyecto urbano en la prefiguración de una imagen de ciudad, y su utilidad en el avance del Plan;
- . las distintas modalidades de la relación entre Plan y proyecto urbano y las distintas escalas de actuación.

El área de intervención en la costa del departamento de Canelones, está delimitada por el Arroyo Carrasco y el Arroyo Pando; la ruta interbalsearia y el río de la Plata. El sector presenta rasgos característicos a partir de los cuáles es posible plantear hipótesis de transformación:

- . la ausencia de centralidad en uso y forma, fundamentalmente dada su dependencia con la ciudad de Montevideo, en materia de servicios y equipamiento;
- . la falta de un rol urbano específico, carencia a la que se contraponen la tendencia actual a convertirse en un área de residencia permanente;
- . su condición de desarrollo lineal costero, estructurado por el río y los sistemas circulatorios paralelos a él.

El trabajo propone un modo radicalmente distinto de construir el Plan, en el cual los proyectos urbanos adquieren un carácter «explorativo», indicando nuevos criterios de individualización y de tematización de los lugares proyectuales. Los proyectos interrogan los lugares «para descubrir la posible naturaleza no siempre revelada de sus apariencias»,<sup>2</sup> y el Plan se construye, entonces, estableciendo «las preguntas que pueden hacerse, y aquellas que no pueden hacerse»<sup>3</sup> sobre cada uno de los lugares y de los temas de la ciudad de la Costa:



¿Como proyectar las centralidades de una ciudad lineal dispersa y de baja densidad?

¿Como introducir la presencia del mar en la ciudad sin alterar sus valores ambientales?

¿Como interpretar y proyectar sus bordes: los arroyos, el campo, los parques, el mar?

¿Como re proyectar la autopista para que pueda continuar absorbiendo sus funciones desde una distinta calidad espacial?

¿Como pensar, en definitiva, articuladamente la ciudad y el territorio.

El Proyecto General intenta encontrar una respuesta a estas preguntas, estableciendo lineamientos generales de transformación en relación con las componentes estructurales de la Ciudad de la Costa y su vinculación territorial, valorando su posición en la linealidad de las demás ciudades costeras del Departamento de Canelones.

El proyecto urbano explora su propia capacidad de operar sobre aquellos elementos constitutivos de la ciudad, sobre sus componentes de mayor permanencia para prefigurar la forma urbana desde la recalificación del espacio público. El *proyecto del espacio público* según sus temas y lugares, se convierte en el protagonista de las ideas de la nueva Ciudad de la Costa de cara al río, a sus espacios verdes singulares y a sus valores paisajísticos naturales. Las estrategias de modificación en relación a las dinámicas del tejido y construcción individual se sustentan en las políticas de actuación propuestas y en los lineamientos generales de Plan.

Las *operaciones estructurales previstas* son entonces estas respuestas. Se fundamentan en la idea de reurbanizar y de consolidar elementos primarios potenciales, a partir de los cuales es posible asentar los cambios futuros. Son estas operaciones estructurales las que podrán introducir las dinámicas de transformación y de consolidación del tejido en términos de forma y de uso.

Los *temas de proyecto* se confrontan con los problemas presentes: la costa como valor de uso colectivo, la Avda. Gianattasio como articuladora de esa ciudad lineal, con jerarquías y proyectos diferentes según los tramos, los parques como componentes esenciales del espacio público a escala urbana y territorial; la recuperación de la costa y de la presencia urbana del mar, la definición de áreas diferenciadas por sus vocaciones de forma y de uso, la definición de nuevos criterios de urbanización para áreas residenciales de baja densidad, áreas productivas, áreas recreativas, etc.

Las *escalas del proyecto* incorporan la necesaria reconceptualización de los efectos de transformación inducidos a partir del mismo. Los *grandes proyectos*, introducen los efectos estructurales en tanto inciden en distintas partes de la ciudad, independientemente de sus tramos diferenciados que atraviesan distintas situaciones de hecho y se convierten en soporte de las futuras transformaciones de completamiento del tejido. Los *proyectos puntuales* se articulan a aquellos estructurales (elementos sobre la nueva Gianattasio) consolidando nuevas centralidades menores, diversificadas a lo largo del viario principal; a la vez que los proyectos sobre la costa asumen su presencia como modo de atribuir valor urbano y ser puntos de regeneración de espacios, sin por esto quebrar el valor del paisaje sino construir un nuevo paisaje articulado con elementos intermedios y de apertura que conduzcan al sitio.

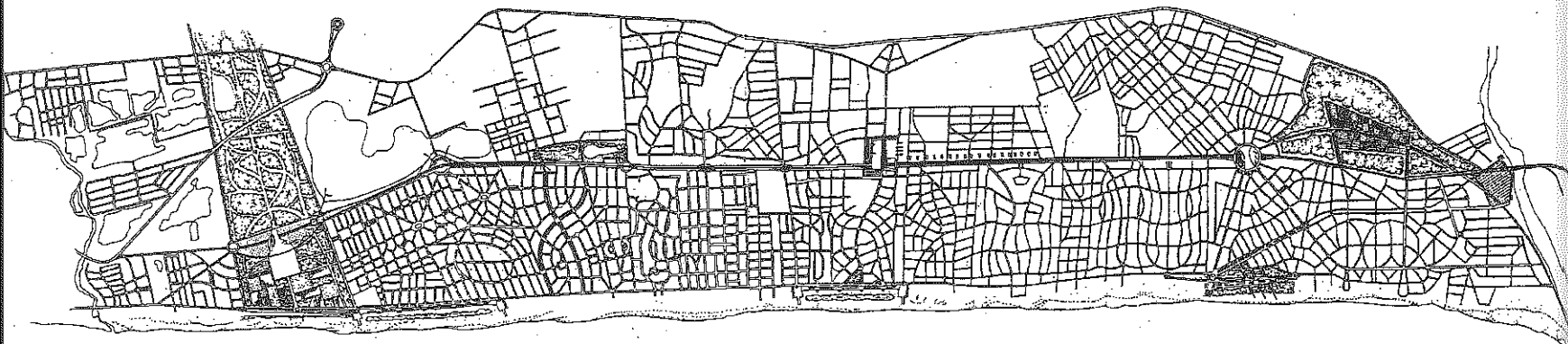
Los proyectos se insertan en la estructura general propuesta priorizando su colocación en las partes más significativas de la linealidad. En este sentido, la propuesta de intervención asume el desafío de la puesta en valor de la ciudad desde la concepción de *innovación/permanencia* (nuevos temas sobre lugares potenciales)

La propuesta asume los proyectos en su jurisdicción local sin por ello desconocer otras lecturas posibles sobre la ciudad, que de un modo más directo se relacionan con su condición de dependencia con la ciudad central. Parte de considerar las posibilidades que la Ciudad de la Costa ofrece y puede ofrecer, atribuyéndole valores de centralidad y nuevo equipamiento; mejorando las condiciones formales del viario y caracterizando su condición local. El tejido deja su protagonismo de proyecto individual para apoyarse en las decisiones del proyecto público. El proyecto urbano asume la intervención urbanística como momento de definición de las relaciones entre Arquitectura y Plan, en sus diferentes escalas.

La escala ciudad se convierte en área de proyecto, asumiendo su jerarquía en relación al territorio metropolitano. La posición asumida sobre el rol de la ciudad en relación con la ciudad central, intenta relativizar su condición de periferia como «lugar de la actividad subordinada, de la degradación, representando más bien el margen, el lugar de intercambio entre la ciudad y el resto del mundo».<sup>4</sup>

El conjunto de proyectos, que prefiguran una idea de ciudad, se presentan en el Avance como aquellos temas de debate y se convierten además en instrumentos de diálogo entre los ciudadanos, los técnicos y los distintos operadores de la construcción de esta ciudad.

### El área y las operaciones estructurales.



La linealidad del territorio de intervención, encuentra algunas condicionantes en su proceso de conformación en el tiempo. Se identifican en el análisis una serie de relaciones que produjeron la forma actual del territorio. En su origen, la aparición de los trazados paralelos a la costa, (partes de los actuales ruta Interbalnearia y Av. Gianattasio) caracterizan la estructura de la propiedad de la tierra. Primero con una sucesión de franjas de uso rural a la que se superpone después un proceso urbanizador que de manera natural establece a la agregación lineal en el tiempo como forma de crecimiento. Este proceso de conversión de tierra rural en parcelas urbanas se completa en la franja sur agotando la extensión del territorio; mientras en la norte se produce parcial y aleatoriamente dejando áreas vacantes o grandes lotes con poca o ninguna claridad en sus límites.

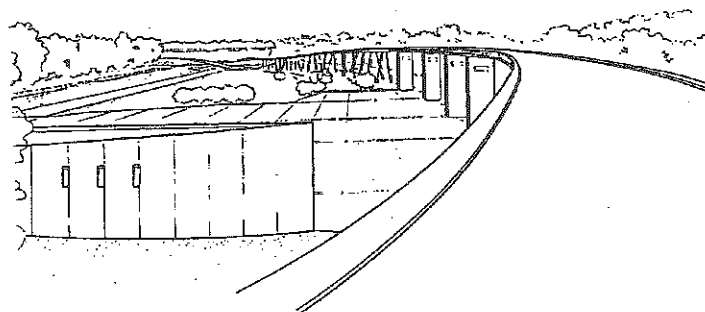
Esta ley de ordenamiento subsiste hoy como tendencia de ocupación, dato concreto de ello son los porcentajes de población permanente. El correlato formal (como hecho y no como intención) se encuentra en la concentración de servicios y equipamientos que naturalmente se localizan en la avenida. La consecuencia es una degradación en la calidad de ocupación proporcional a la distancia a esta vía. Esta tendencia no garantiza la calidad del proceso por ausencia de la vocación ordenadora del proyecto.

### La articulación de la linealidad y la consolidación de la centralidad urbana.

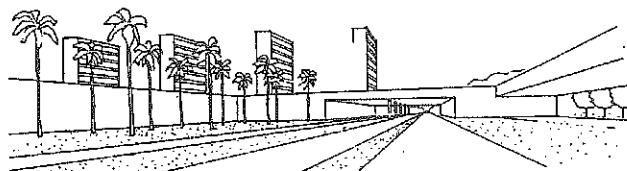
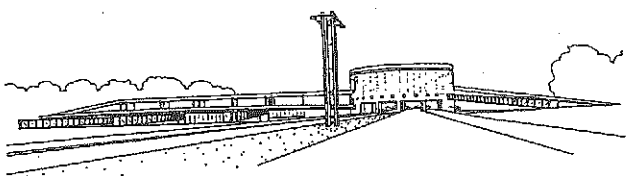
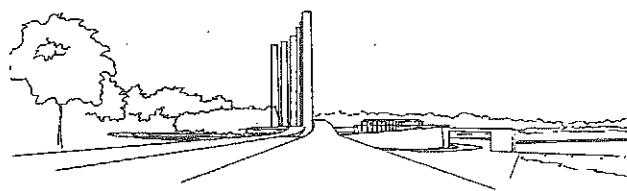
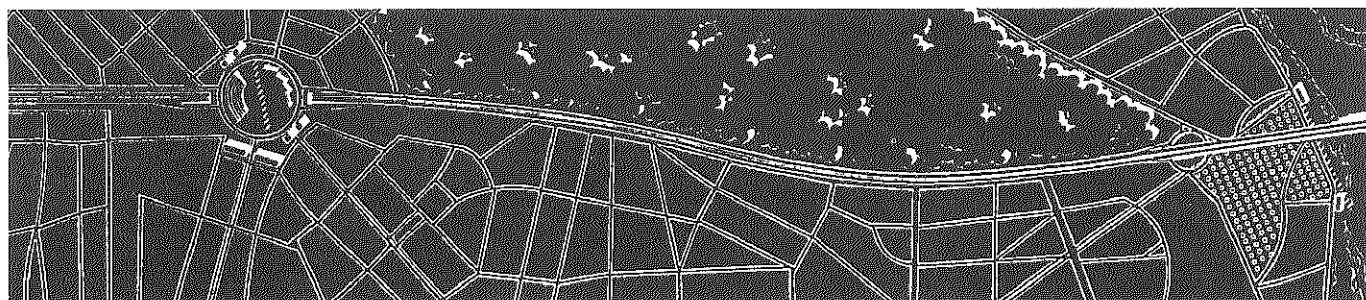
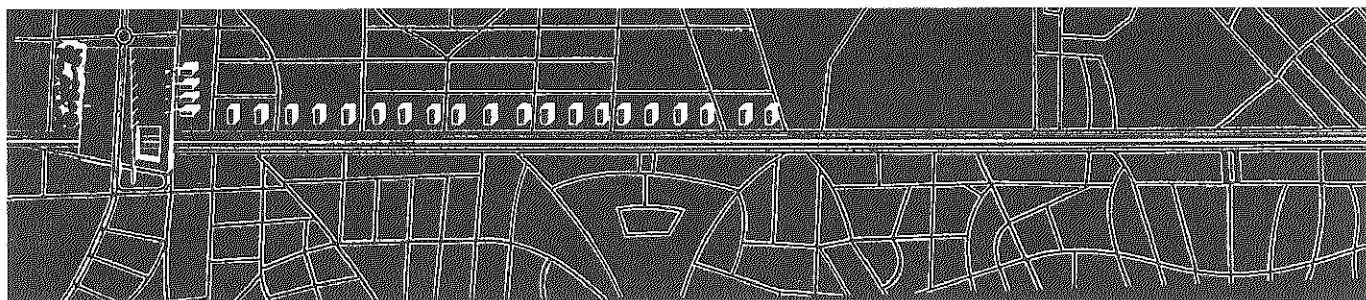
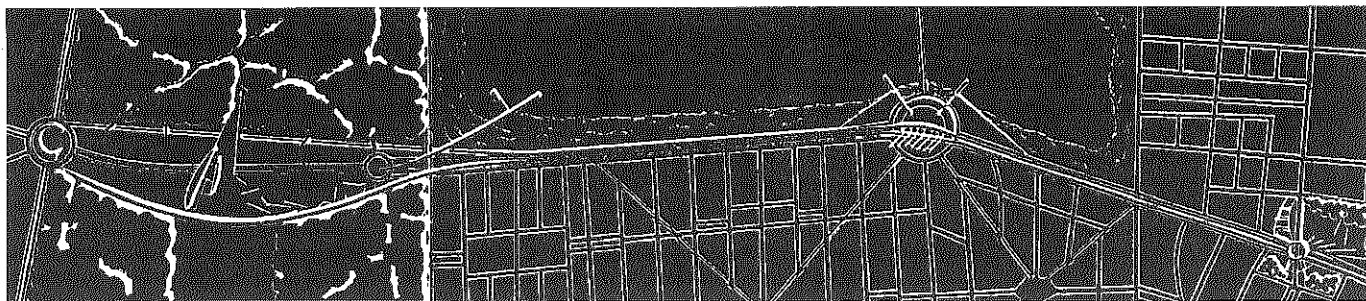
J. Alvarez L. Miglierini D. Scaglia M. Brenna

El rol de «conector» y «vinculador» de la avenida Giannatasio, elemento estructurador primario en la sucesión de urbanizaciones que conforman esta ciudad lineal, resulta conservado y revitalizado en el Plan General, y se convierte en elemento principal de la estructura vial territorial y urbana: en sutura entre las «partes» de la ciudad y contenedor de proyectos de equipamientos territoriales, urbanos y sectoriales, capaces de otorgar rasgos de centralidad al trazado vial y a las arquitecturas que lo contienen.

El proyecto apunta, entonces, a revalorar y reestructurar a la Avda. Giannatasio en su rol dentro de la ciudad y como respuesta a las necesidades de cada «parte» por las cuales transita. Para ello se elaboró una estructura vial secundaria, perpendicular a la citada avenida, para dar sustento y colocar en una relación más eficiente a la trama y el tejido barrial con la avenida de atravesamiento territorial. Se conforma de esa manera un peine de trazados viales, donde las intersecciones estratégicas entre ambas estructuras son indicadas con proyectos específicos según características y necesidades del sitio.



En el recorrido se detectan sectores o «partes» definidas, y diferentes entre sí: el sector de mayor densidad residencial y comercial; el sector de media densidad residencial y bajo uso comercial, el sector de baja densidad residencial y de zonas no urbanizadas, que son a su vez interpretados por el proyecto según cuatro tramos:



1. El sector recreativo-costero, de recalificación del Parque Roosevelt y saneamiento de las lagunas. En él se reformula la traza de la avenida, acudiendo a una doble vía a distintos niveles (una enterrada, otra elevada), como nueva manera de atravesar el sector. Las lagunas se extienden hasta el borde mismo de la avenida, maximizando el contacto y las posibilidades perceptuales y de accesibilidad a actividades recreativas. En esta mitad del sector la traza existente se mantiene intacta, y se construye una calle de servicio entre aquéllas y la línea de edificación; opera como vía de circulación de colectivos y como acceso a la avenida.

2. El Sector Comercial, donde la traza aumenta su ancho, y pasa a tener ocho carriles pues se adosan las calles de servicio a ambos lados, y se la dota de dársenas de estacionamiento y amplias veredas. En la rotonda ubicada en el principal punto de cambio de perspectiva de la avenida, se ubica un edificio representativo a nivel territorial. Otros proyectos: un intercambiador de transporte y un complejo comercial-hoteler, acompañan y acentúan el rol de la avenida en este sector.

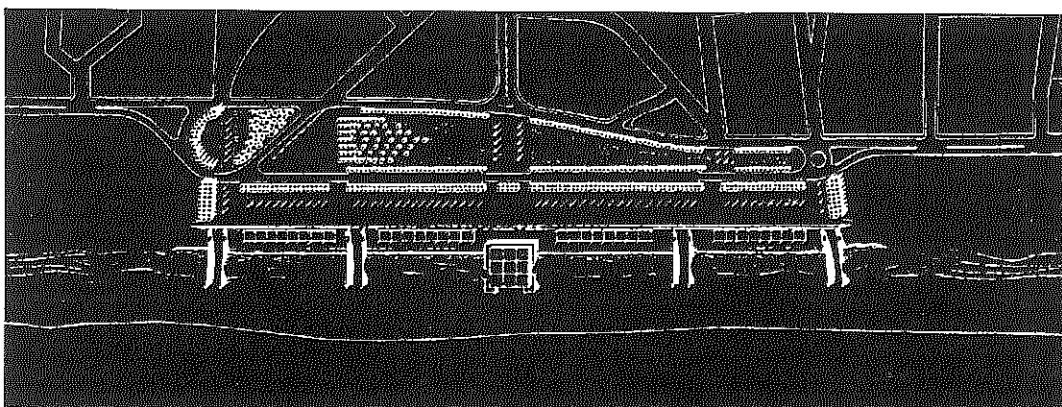
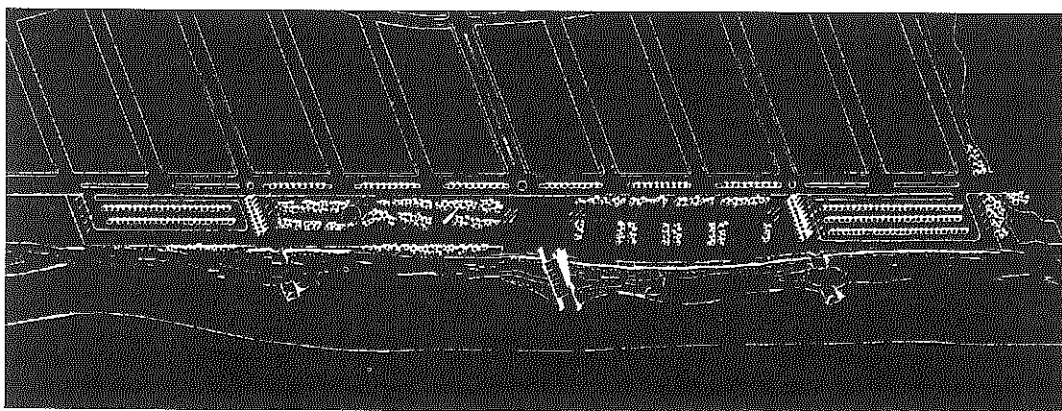
3. En el Sector residencial de media densidad, la avenida vuelve a su forma original, con cantero central, y las calles de servicio se unifican a un lado de la misma. La calle se complementa con su proyecto de residencia colectiva con una plaza seca como cabecera, que actúa también de puente peatonal y automovilístico.

4. En el Sector residencial de baja densidad-recreativo, la avenida no sufre alteraciones. Sólo al llegar al arroyo Pando se re proyectan el puente que lo cruza y el acceso a un complejo recreativo sobre el arroyo. Las zonas no parceladas se mantienen en esa condición, para permitir proyectos de bajísima densidad (clubes, residencias, etc.) con mínimo deterioro de la forestación.

### La Costa y la presencia urbana del Mar.

J. J. Rodríguez

Un frente costero de 16 Km de largo, un indiscriminado desarrollo de operaciones de loteo basado en este valor geográfico y la ausencia total de proyecto público que defina y caracterice, en su forma, el uso de la costa.



Se escogen tres puntos estratégicos:

- . El atravesamiento del territorio en el tramo de las urbanizaciones.
- . El límite entre las urbanizaciones y el suelo destinado al uso público.
- . La estructuración de espacios públicos que articule «tejido» y «playas».

Enunciados el valor de posición y el programa, convergen a su formalización:

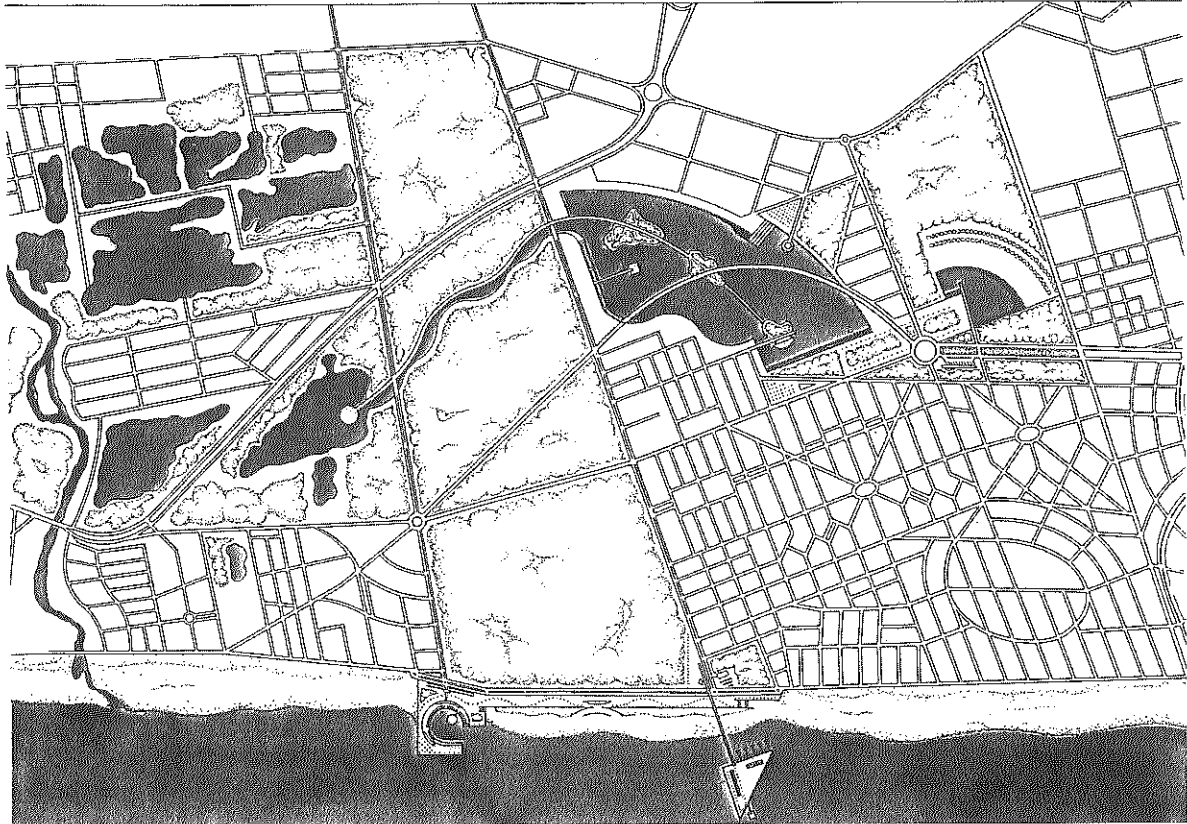
- . Los trazados escogidos para el atravesamiento se proyectan como avenidas formalizando la jerarquía que les otorga la accesibilidad directa.
- . El límite de las urbanizaciones se proyecta como avenidas arboladas de escala local, -paseos-, permitiendo el estacionamiento en sus extremos ó en uno de sus carriles según el ancho disponible entre propiedad privada y la «línea» de dunas.
- . Los proyectos se apropian de la totalidad de este «ancho disponible», logrando la máxima extensión de las áreas verdes.
- . A esta composición le sigue un recorrido lineal que se recuesta contra las dunas y entrelaza los distintos cortes producidos para acceder a las playas a través de recorridos y bajadas que trasponen la arboleda preexistente del Pinar.

La casi total ausencia de programas edilicios y la consolidación del uso a partir de un programa elemental pero concreto, tienen como intención señalar al operador público como el más indicado para este emprendimiento, que procura potenciar el proceso de ocupación deteriorado trascendiendo el carácter residencial con que se generaron las urbanizaciones a una coexistencia de residencia y equipamiento más acorde a la realidad que llamamos ciudad.

**La valoración de los límites naturales y el verde público.  
Recualificación del Parque Roosevelt y área de lagos.**  
S.Haurigot - Ma. F. Geraci- N. Castelli

La importancia del Parque Roosevelt como área de intervención radica en la existencia de varias situaciones excepcionales, que lo diferencian claramente de la extensión comprendida entre los dos extremos:

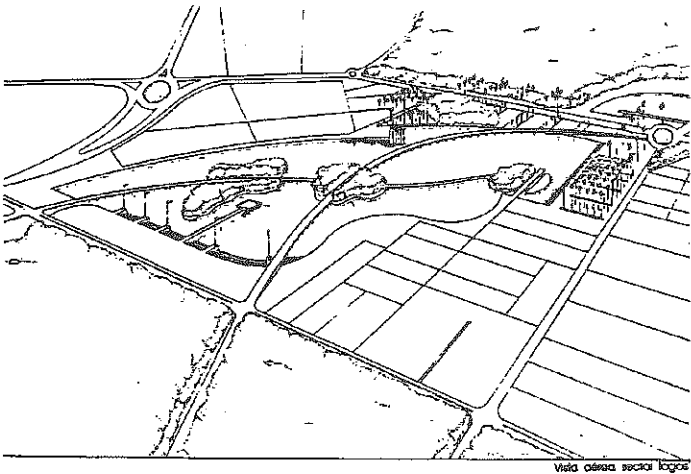
Escala gráfica 0 100



- . La relación con el arroyo Carrasco, la presencia de los lagos, y la posibilidad de aprovechamiento de ambos para usos recreativos.
- . El Aeropuerto internacional como principal punto de acceso al país;
- . El Parque en sí como reserva natural;
- . La relación directa con la ciudad de Montevideo, especialmente con la zona de Carrasco,

Las intervenciones para este sector, apuntan a resolver cuestiones generales y a transformaciones puntuales en el área, que al margen de ser acciones focalizadas, trascienden en su uso y disfrute los límites del sector:

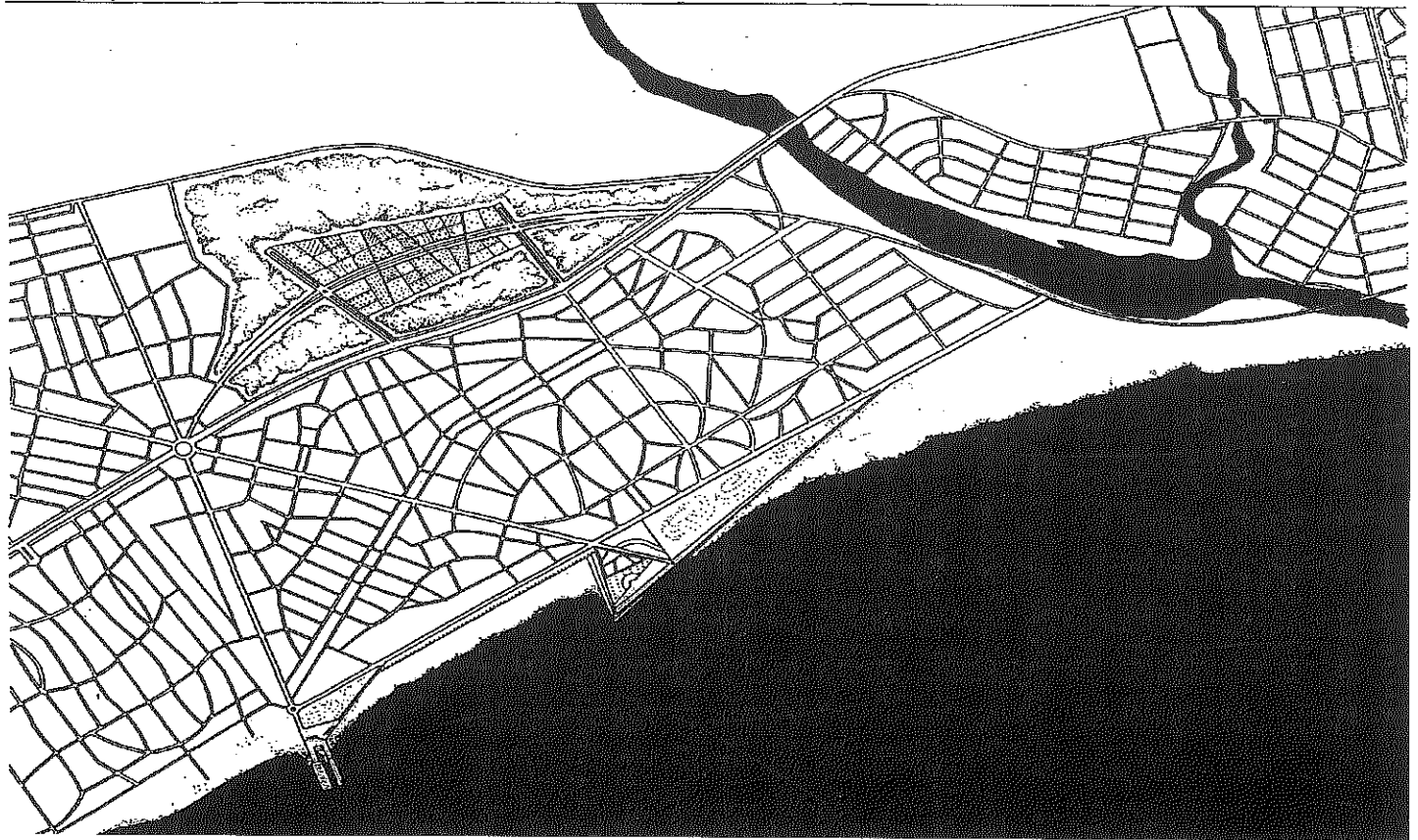
- . La bifurcación de manos de la Avda. Gianattasio, con el objetivo de atenuar el actual carácter de vía rápida de atravesamiento. La bifurcación consiste en crear un espesor, ocupado por bosques y lagos, entre ambas manos de la avenida, las cuáles vuelven a unirse en una rotonda a partir de la cual la avenida retoma su traza anterior, creando un parque intermedio que se extiende longitudinalmente, destinado al uso recreativo por parte de los frentistas.
- . La vinculación de los lagos a ambos lados del parque Roosevelt por medio de un camino paralelo a un canal navegable que posibilita una nueva alternativa de atravesamiento, potencia sus posibilidades de uso recreativo y atenúa la rigidez de borde que le confieren al Parque las dos calles laterales que lo limitan.
- . La creación de dos espacios públicos focalizados en las llegadas de las calles de borde a la playa y completamiento de la extensión intermedia a través de una rambla peatonal elevada para permitir mejores visuales -por sobre los médanos- y alojar infraestructura por debajo.



Vista aérea sector lagos

Parque del Pinar y Arroyo Pando.- (Fig.5) B. Botteri, M. Cimolini, S. Loyola, N. Duret

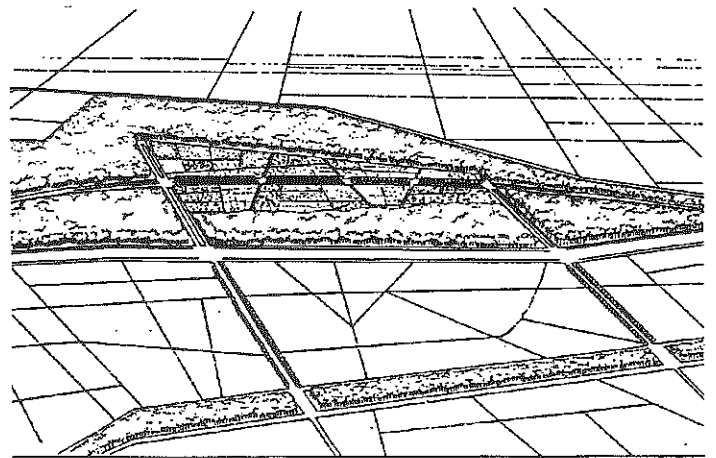
Escala gráfica 1:500



La accesibilidad es un factor decisivo en el desarrollo de oportunidades de la ciudad. Por ello, una calle costanera se convierte en pieza fundamental de acceso al borde marítimo. En el planteo de recuperar la costa y el mar, se propone la llegada del automóvil mediante una nueva avenida costanera interbalnearia, de relación intensamente visual, que supera la negación del mar y el paisaje natural que supone la actual forma de llegada.

Mediante la creación de esta avenida alternativa, se genera una situación de borde entre la costa y los sectores más específicamente urbanizados. Es la propuesta de un centro cívico vinculado a esta avenida y a la anterior calle costanera lo que hace aparecer las primeras infraestructuras de servicios comunitarios alejados del área parcelada para instalarse en una zona que consolida la apertura al mar. Se incluye un espigón para puerto deportivo y una rambla aterrazada con servicios al área de balnearios y paseos.

Dos avenidas transversales, propuestas en término de parques lineales, articulan todo este trozo de ciudad o «punta», permitiendo el acceso al sector del Pinar. Se propone el diseño de un parque de nuevo tipo, que incluye en su interior parcelamientos aptos para distintos usos, y que queda formalmente estructurado por la inclusión de un camino alternativo a la Avenida Gianattasio que lo atraviesa y permite desligarse de las grandes velocidades con que el automóvil ingresa a la ciudad por la avenida mencionada.



Escala gráfica 1:500

Vista aérea sector Pinar

1 Se acordó como tema de trabajo conjunto la consideración del rol y la problemática que asumen las ciudades costeras, con la finalidad de realizar un debate y confrontación posterior. Se trabajó en las propuestas desde distintas cátedras de nuestra Facultad, y con la Facultad de Montevideo, conjuntamente con los docentes y alumnos del taller Sprechman,

siendo la encargada del curso de 4to año (1992), la Arq. Angela Perdomo y la Arq. Martha Kohen coordinadora de Convenios. 2 SECCHI, Bernardo, «Imaginar la ciudad. 2», en Casabella No 635, 1987.

3 Ibidem.

4 Extraído de «Periferia. Metropoli. Erranza» Pierluigi Nicolini. En Revista UR N° 9-10. 1993.

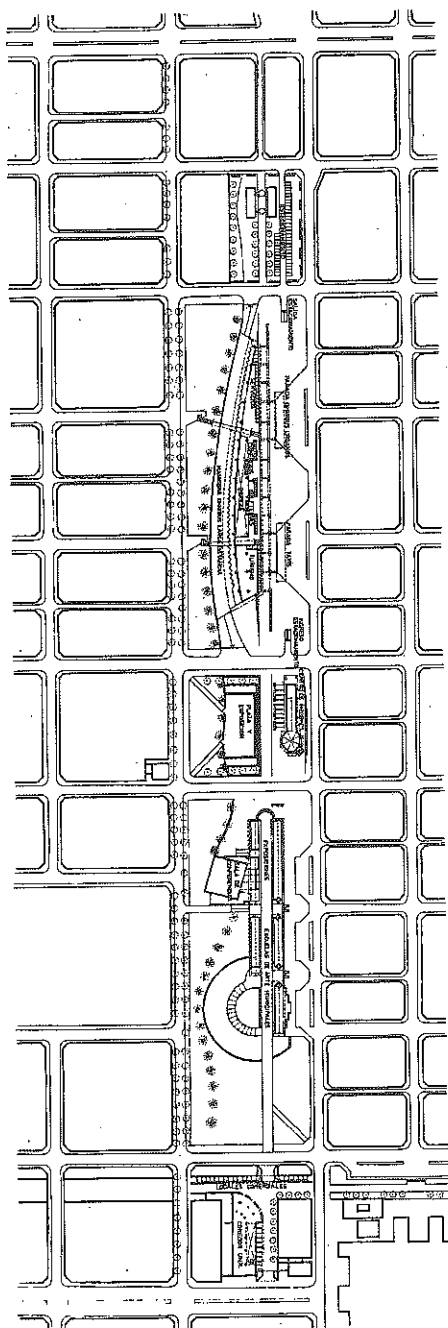
## PREMIO ARQUISUR

La Asociación de Facultades de Arquitectura del Sur del Mercosur instituye este premio para trabajos de alumnos, que se entrega por primera vez en la Reunión de Porto Alegre en octubre de 1994. El proyecto que se publica en la presente edición fue seleccionado como ganador en esta primera oportunidad. Los autores son los alumnos Garberi, Maticich, Sánchez y Suhr del Taller de Proyecto Arquitectónico a cargo del Profesor Luis Pisano de nuestra facultad. El tema es la Estación Terminal de Omnibus de Rosario, que representa para muchos visitantes la puerta de la ciudad, la primera imagen y, en algunos casos, que solamente hacen hacen escala, tal vez la única. Por esta razón, además de los duros requerimientos funcionales y dimensionales, el ejercicio planteado al curso exigía una respuesta con el carácter adecuado y valores estéticos ponderables. Su inserción urbana y especialmente el diálogo arquitectónico con el entorno debían ser capaces de producir una transformación de carácter positivo en el sector de influencia.

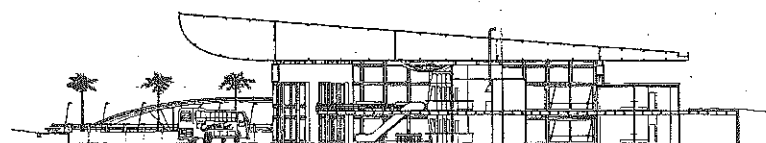
Todo el curso de sexto año tuvo una actitud comprometida y con gran motivación que permitió realizar al promediar su desarrollo una interesante etapa de confrontación de posibles ideas, selección de las más aptas y reformatión de los equipos en menor número y con algunos integrantes mas cada uno que en forma madura y responsable aportaron sus capacidades para mejorar y profundizar cada trabajo. Muchas propuestas resultaron interesantes y espero que hayan significado para sus autores, como lo fue para mí que tuve a cargo junto con la arq. Cecilia Ferrero la conducción académica, una experiencia vital, formadora y enriquecedera.

El proyecto que se publica en la presente edición fue seleccionado como el mejor y la decisión parece que fue correcta puesto que como vemos fue compartida por el jurado internacional que le otorgó el primer premio Arquisur.

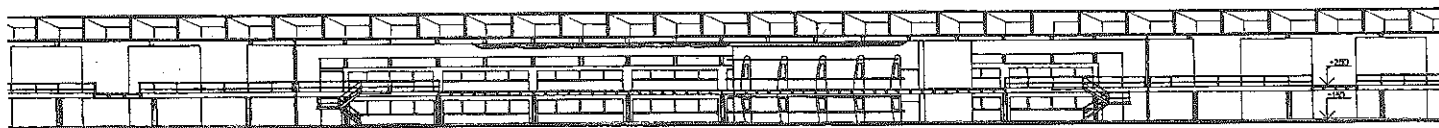
Daniel Vidal  
Prof. Adjunto del Taller del arq. Pisano



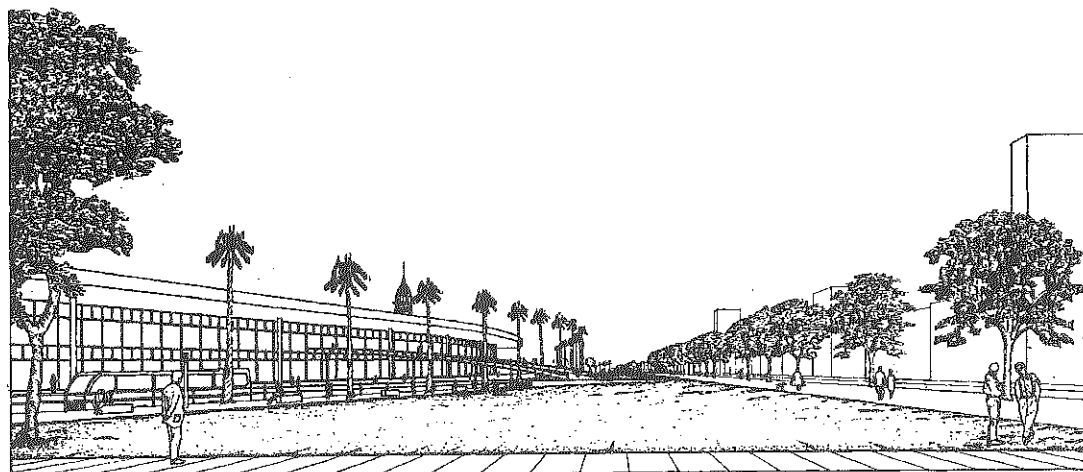
PLANTA DE CONJUNTO



CORTE TRANSVERSAL



CORTE LONGITUDINAL



## ASADES Y EL GUSANO DE SEDA

ERNESTO BRUHNS

En el marco de la 17ª Reunión de Trabajo de ASADES '94 y organizado por el Centro de Estudios del Ambiente Humano - C.E.A.H. - por intermedio de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, junto con otros organismos dependientes de la U.N.R., desde el 27 de mayo al 6 de octubre de 1994 se llevó a cabo el CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA ESTUDIANTES DE FACULTADES DE ARQUITECTURA DEL ARQUISUR: CONJUNTO HABITACIONAL CON USO RACIONAL DE LA ENERGIA Y APROVECHAMIENTO DE RECURSOS RENOVABLES INSERTOS EN LA CUADRICULA DE FUNDACION IBERO AMERICANA.

El jurado estuvo integrado por Dr. A. Cortés, Arq. J. M. Evans y Arq. E. Bruhns.

Actuaron como Asesores del Concurso: Arq. J. Vazquez y Arq. V. Brachetta.

El primer Premio correspondió al equipo constituido por los siguientes alumnos de 5º año de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán, Cátedra Arq. Ricardo M. CUENYA: Carolina WALLBERG, Paola MAYER, Laura TARANTOLA, Blanca ROBLES, Sergio Joo TURONI, Patricio MILLER, Adriana RAED, Ricardo FALCI, Julio PARAJON, Pablo SANCHEZ, Miguel LOPEZ, Rubén Jaime LUNA.

Del dictamen: "Primer premio: El proyecto responde a los objetivos del concurso con un equilibrio entre los aspectos arquitectónicos, sociales, técnicos y bioclimáticos.

La vivienda especialmente demuestra una sensibilidad a la forma de vida y potencial bioclimático de la zona.

El conjunto respeta el entorno y la cuadrícula existente con realismo, sin que esto limite la calidad del agrupamiento.

El proyecto incluye propuestas integrales a los problemas de empleo, organización social e implementación constructiva.

La primera Mención correspondió al equipo constituido por los siguientes alumnos de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba: Silvana Mabel CASTUERA (TESIS VI) y Judith Rosana ROSENTHAL (TESIS VI).

La Segunda Mención correspondió al equipo constituido por los siguientes alumnos de 5º año de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Mar del Plata: María Eugenia PASCUALINI y Fernando Darío IGLESIAS.

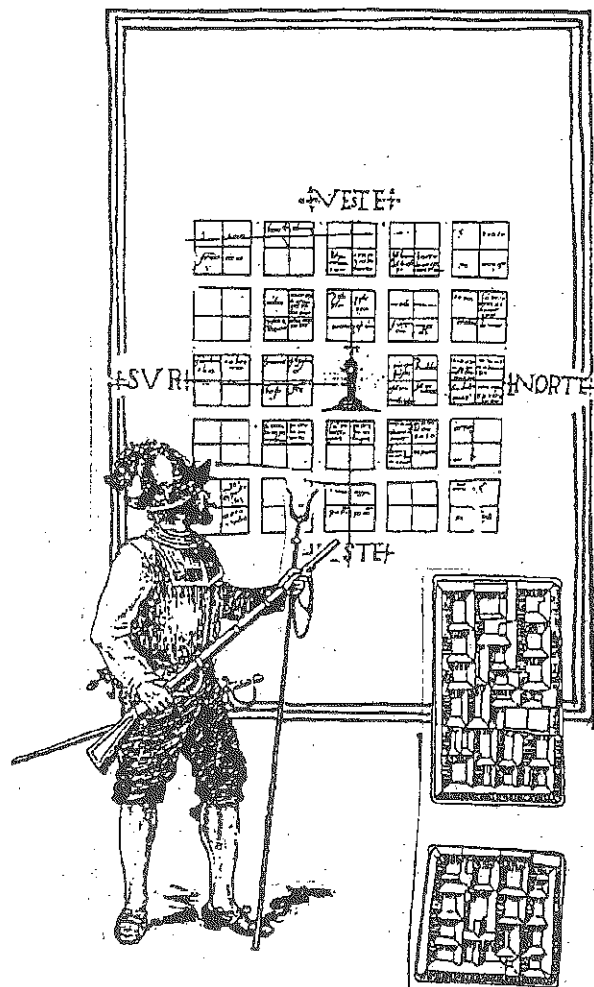
Dada la amplia difusión del llamado a concurso y la exposición de los trabajos premiados en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia desde el 11 al 15 de octubre, omitiré toda referencia a bases, programa, etc.

Hasta aquí el "informe oficial". El tema del concurso y el carácter de los trabajos presentados pueden dar lugar a reflexiones y comentarios de muy diversa índole. A título exclusivamente personal me referiré brevemente al concepto de "arquitectura bioambiental" y al tema central de todo quehacer arquitectónico: la gráfica.

El concepto de "arquitectura bioambiental" omitido en el llamado a concurso, pero que abarca conceptos como uso racional de la energía y aprovechamiento de recursos renovables, arquitectura bioclimática, arquitectura solar, ecología, contaminación ambiental, etc., remite a tres grandes problemáticas: el AHORRO ENERGETICO, el AGOTAMIENTO DE LOS RECURSOS NO RENOVABLES, y la CONTAMINACION AMBIENTAL.

El hecho de que estas tres problemáticas estén íntimamente relacionadas entre sí y directa o indirectamente con el diseño arquitectónico, y el hecho de que nuestras decisiones puedan repercutir en cada uno de estos tres campos *simultáneamente*, no justifica no distinguir claramente entre los tres.

**AHORRO ENERGETICO:** aun en el caso de que los recursos energéticos fueran inagotables y prácticamente gratuitos, no tiene sentido calefaccionar y refrigerar simultáneamente un mismo espacio, o quemar miles y miles de kilocalorías por hora, si mediante los más elementales recursos de diseño arquitectónico (orientación, color, inercia y resistencia térmica de la envolvente, forma y dimensiones



Gráfica identificatoria CONCURSO DE ANTEPROYECTOS...

de aberturas y parasoles, etc.) es posible obtener el mismo confort térmico. No tiene sentido por un principio elemental de racionalidad y economía.

Frente al AGOTAMIENTO DE LOS RECURSOS ENERGETICOS NO RENOVABLES caben diversas posturas. Uno de los extremos lo constituye la imagen de la casita con colector solar por el cual circula el agua con que dentro de la casa un ser humano lava los platos. El extremo opuesto lo constituye la imagen de aparatos complejísima montados sobre, dentro y debajo de edificios de alta y sofisticada tecnología, imagen de poder y progreso legitimada mediante el discurso optimista de los tecnócratas, que puede sintetizarse de esta manera: "¿Agotamiento de los recursos energéticos?. ¿A quién le preocupa? Sabemos que mañana se termina el petróleo y pasadomañana el carbón, pero la energía atómica alcanza para millones de años, y otro tanto sucede con la energía solar. Y si algún día se apagara el sol, ya habremos emigrado a otras galaxias en busca de otros soles".

Estos tecnócratas parecen no haberse percatado todavía de que no emigrarán a ninguna parte, y que dentro de pocos años no podrán ni siquiera lavar los platos con agua que circula por el colector solar montado sobre el techo de su casita, porque es probable que entonces sólo sobrevivan las cucarachas, que según los últimos informes de la UNESCO parecen ser las más resistentes a la contaminación radioactiva.

Y con esto entramos al tercer punto, la CONTAMINACION AMBIENTAL. Este no es el momento para analizar las causas de nuestra incapacidad de preservar nuestro habitat natural. Pero es un hecho que nadie puede negar. Al borde no sólo de la autodestrucción de la especie humana, sino de la liquidación de nuestro planeta entero, debemos preguntarnos seriamente si

la paulatina sustitución del instinto animal por la inteligencia humana no será, globalmente considerada, un proceso degenerativo del cerebro de los seres vivientes más evolucionados. Sólo el hombre civilizado es capaz de asfixiarse en medio de sus propios desechos tóxicos. Sólo el hombre civilizado puede elegir un lugar no adecuado para su vivienda, orientarla mal y construirla con materiales no adecuados al clima en que vive.

Cualquier hormiga con su hormiguero, cualquier homero con su nido de barro, cualquier indígena con su choza, cualquier esquimal con su iglú, de presentarse a un concurso de arquitectura bioambiental, merecería el primer premio.

Se argumentará que no estamos hablando del habitat natural de las bestias, sino de ARQUITECTURA. Sin duda, pero aún así debemos reconocer que una auténtica arquitectura bioambiental sólo es concebible en aquellas regiones que todavía no fueron afectadas por la importación de *tecnologías de punta y lenguajes arquitectónicos de última generación* desde otras regiones de nuestro planeta.

También se argumentará que aquello que nos distingue de los animales es precisamente nuestra capacidad de EVALUAR, PLANIFICAR y PROGRESAR. Pero ¿progresar en qué dirección? Sabemos que aun la acción inteligente del profesional especialista, fundamentada en evaluaciones de experiencias anteriores, tendiente precisamente a evitar desastres, como la construcción de diques para obtener energía no radioactiva, el tratamiento de sustancias residuales de la industria para no contaminar ríos y mares, la construcción de "edificios inteligentes" para optimizar flujos de información, energía y materia, el uso de plagicidas y fertilizantes para aumentar el rendimiento de las cosechas, la administración de antibióticos y otras drogas para salvar vidas, etc., aun esta acción inteligente produce efectos colaterales tan graves como insospechados que no salimos de nuestro asombro. No somos capaces de evitar desastres; sólo podemos provocarlos y evaluarlos.

Volviendo a la mesa de dibujo: Toda gráfica de una propuesta arquitectónica puede ser leída, evaluada y comentada desde por lo menos dos puntos de vista: como hecho gráfico y como propuesta. Desde el punto de vista gráfico, la única pauta de análisis es aquella que está implícita en el vocablo gráfica: señal o marca que dejan la escritura y el dibujo sobre el papel, y que implican siempre, implícita o explícitamente, un determinado *interlocutor*: hablamos de planos

de obra (para el albañil), planos de concurso (para el jurado), planos municipales (para empleados públicos), etc.

Otro tipo de plano es el "pedagógico", que el Arq. Di Bernardo define de esta manera:

"Los planos pedagógicos también sirven para comunicarse con otras personas, pero el objetivo principal se fundamenta en sustentar el *proceso de enseñanza-aprendizaje*, apuntalando de manera lúcida la escalonada espiral de "conjeturas y refutaciones" (1); allí en esos planos se hace (o debiera hacerse) claro el porqué de dichas conjeturas y refutaciones" (2).

En la definición de Di Bernardo está implícito que si bien en los planos pedagógicos el interlocutor y el enunciador son la misma persona, no se trata del mismo *personaje*; la dificultad de producir buenos planos pedagógicos radica precisamente en la dificultad de asumir alternadamente ambos papeles para poder establecer un diálogo, una confrontación, y no meramente un monólogo.

El plano pedagógico es el registro de un proceso que el alumno dibuja para sí mismo y también para el docente que guía al alumno en su proceso de aprendizaje y que evalúa a ese proceso *en su totalidad*, (y no sólo al producto gráfico en su versión final de "pasado en limpio"). Un conjunto de planos pedagógicos, por definición, incluirá pues material gráfico de la más diversa índole: desde los primeros apuntes de ideas (aún las descartadas, incluyendo las razones del descarte!!!), hasta las últimas tomas de decisión con que concluye un proceso de diseño.

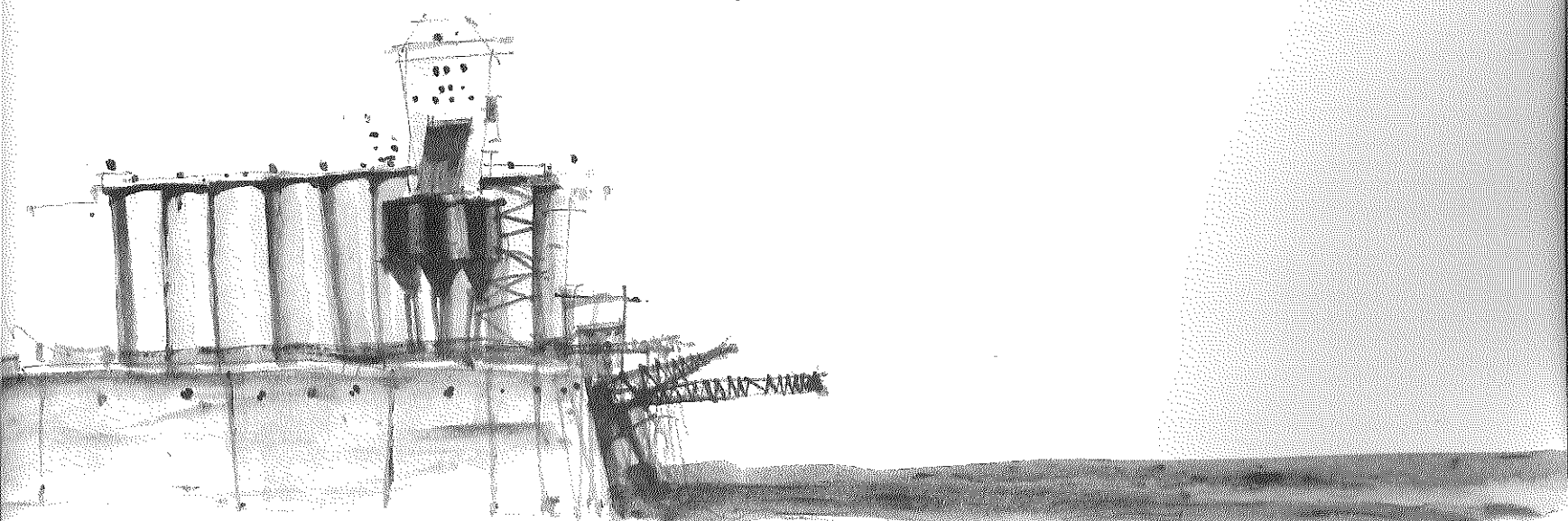
Si bien los trabajos presentados al concurso son (obviamente) planos de concurso, algunos de ellos, y en esto consiste su mérito, adquieren carácter de planos pedagógicos.

El trabajo que obtuvo el Primer Premio, casi en su totalidad posee esa transparencia particular que permite reconstruir el proceso de diseño, deducir (cuando no aparecen claramente explícitas), algunas conjeturas y refutaciones, detectar errores conceptuales (y corregirlos), detectar omisiones en la consideración de factores decisivos, etc.

La graficación del ciclo vital del gusano de seda, como tramo analítico quizás el más desconcertante, como hecho gráfico seguramente el menos arquitectónico, constituye sin embargo un punto clave en el desarrollo de ese trabajo. Hay allí algo que no logro definir ni olvidar. ¿Extraña analogía? ¿Formidable metáfora?. Siento que se trata de algo cuya poesía no es perceptible a simple vista.

(1) Di Bernardo "El Diseño como proceso de conjeturas y refutaciones".

(2) Di Bernardo "El Dibujo en el Taller de Materialidad"



## ALGUNAS RELEXIONES SOBRE LA CARRERA DOCENTE

ERNESTO BRUHNS

### EL DISCURSO POLITICO

Toda argumentación acerca del CONCURSO como sistema de evaluación docente, ya sea a favor o en contra del mismo, es un discurso político, sólo que en la mayoría de los casos este discurso pertenece no al campo de la política como estrategia sino al campo de la política como luchar por el poder, aun cuando basa sus argumentos en consideraciones de índole exclusivamente estratégica o instrumental.

Atendiendo a estos *argumentos* (y no a aquello que estos esconden a modo de fachada verbal), las dos posturas más frecuentes son estas: 1) "El concurso constituye el instrumento más idóneo para evaluar al docente y garantizar excelencia en el nivel académico"

Estos aristotélicos olvidan que los concursos sólo constituyen instrumentos idóneos para evaluar comparativamente objetos o productos dentro de parámetros previamente establecidos: entre varias mujeres desnudas la más bella, entre varios discursos el más brillante, etc. En nuestro caso, ese objeto discurso llamado OPOSICION, (verdadero centro de gravedad dado el alto puntaje con que integra el total de la evaluación) ¿de qué es realmente índice? Sin lugar a dudas es índice de la capacidad del docente para mantener el aplomo mínimo necesario para simular imperturbabilidad en una situación altamente traumática. Y también puede ser índice de su capacidad para estructurar una clase magistral en tiempo record; no con la finalidad de desarrollarla claramente ante alumnos (que no conocen el tema), sino con la finalidad de que el jurado (que sí conoce el tema) reconozca el *alto nivel* con que el concursante lo maneja.

Pero este *alto nivel* evidenciado en el corto desarrollo de un tema, ¿es índice de la capacidad del docente para generar conductas de confianza, entusiasmo, creatividad, iniciativa, honestidad y autocrítica? ¿De su capacidad para ayudar a adquirir conocimientos y habilidades? ¿O de su sentido de responsabilidad y del desempeño satisfactorio de las funciones inherentes a su cargo?

Con todo, la sobrevaloración de la OPOSICION no constituye simplemente un error. En el fondo sabemos que si la OPOSICION no es índice de aquello "que hace a un buen docente", menos lo constituye aquel listado de items que llamamos ANTECEDENTES. De allí la sensación de desconfianza y desdén con que en lugar de evaluar estos antecedentes, nos limitamos a contarlos y a sumar cantidades. Confiamos en que la OPOSICION "pondrá en evidencia la verdadera capacidad del aspirante..". Y en este sentido, a veces no nos equivocamos. Lo mismo vale para la ENTREVISTA: instancia menos pública, más inquisitiva, ésta puede convertirse en verdadera PESQUISA de pruebas a favor o en contra del concursante, según el caso.

2) "Nuestro actual sistema de concursos no es perfecto, pero mientras no tengamos nada mejor, no queda otra alternativa que concursar".

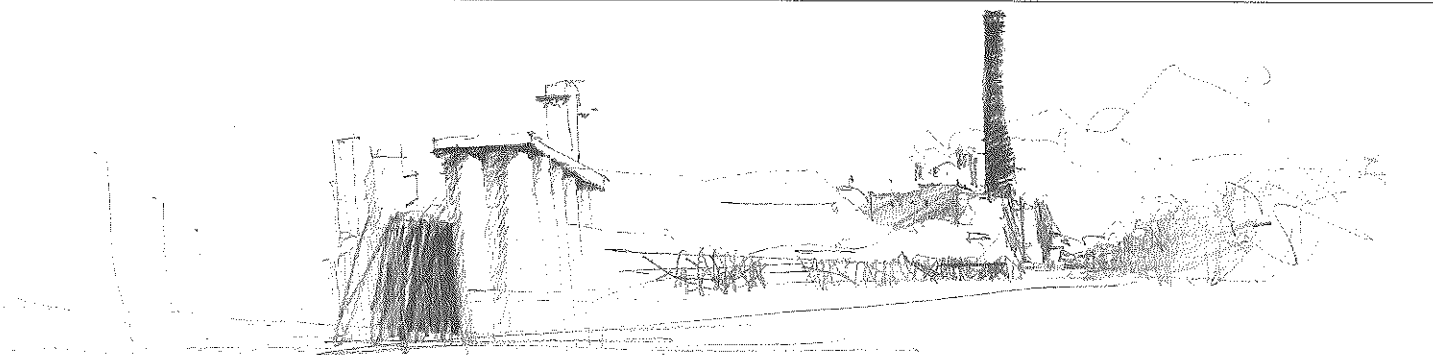
Estos burócratas olvidan que todos los días no cumplimos con tantas reglamentaciones, no para satisfacer perversos impulsos antirreglamentarios, sino por entender que existen situaciones que escapan a toda reglamentación. Olvidan que hemos tirado por la borda nada menos que el examen tradicional (estático, traumático, y por lo tanto insólitamente antididáctico), pero seguimos aceptando un sistema de concurso que consiste en evaluar a un docente no en función de una trayectoria, sino en función de su capacidad para la construcción de un discurso de pocos minutos delante de una comisión evaluadora. Mantengamos la cordura y reflexionemos brevemente sobre lo tremendamente absurdo de este sistema: evaluar a alguien en función de lo que es capaz de decir (nada menos que decir!!!) delante de los desconocidos. Parece mentira que tengamos la hipocresía, el coraje o el masoquismo de avalar con nuestra palabra, o con nuestro silencio, semejante engendro, cruza espeluznante entre retórica aristotélica, inquisición medieval y farsa dantesca.

### EL INGRESO A LA DOCENCIA

Aún aceptando las limitaciones (para no decir inutilidad) de los concursos como instrumento de evaluación docente, debemos reconocer que pueden ser altamente motivantes, incentivantes, y ser por lo tanto instrumento idóneo para elevar el nivel académico en el ámbito universitario. Esto es efectivamente así cuando en un concurso existe la *posibilidad de ganarlo*. Digamos a modo de competencia oratoria domingo por medio en el patio de la facultad. No es así en absoluto cuando existe la *necesidad de ganarlo* para no perder el cargo que venimos desempeñando satisfactoriamente a lo largo de años.

La diferencia entre un "ingresante a la docencia" y un docente interino es precisamente esta: el ingresante sólo puede salir ganando. Su situación es óptima, especialmente en el campo anímico-afectivo, tan determinante en situaciones de clase o concurso. El contexto del docente con años de antigüedad es lisa y llanamente la *inestabilidad*. Si realmente fuéramos conscientes de que la *estabilidad en el cargo* no sólo es una condición esencial para que el docente pueda dedicarse seriamente, serenamente, a su tarea y a su formación y perfeccionamiento, sino además un *derecho* recientemente adquirido, ¿no es un contrasentido que un docente con años de antigüedad en su cargo sea considerado "ingresante a la docencia"? ¿Dónde está su *derecho* a la estabilidad? No podemos argumentar que la ley es la ley, si su aplicación contradice tan notoriamente el espíritu con que la acabamos de establecer!

El concepto mismo de "ingreso a la docencia" no es claro. ¿No se trata



más bien de "ingreso a un determinado cargo con una determinada dedicación"? De hecho existen docentes que, habiendo "ingresado a la docencia" en un determinado cargo por Concurso Nacional, en otro cargo (de menor jerarquía, en la misma área y con 20 o 30 años de antigüedad) "no han ingresado aún a la docencia"

A veces la dedicación de un cargo obtenido por Concurso Nacional es ampliada posteriormente en forma interina. Con buen criterio, ya que nadie puede concursar la "segunda mitad de su cargo". No obstante persiste la inestabilidad en esa "segunda mitad del cargo" en que ese semi-docente, semi-concursado, especie extrañísima, oficialmente "no ha ingresado aún a la docencia".

#### EVALUACION Y PERMANENCIA EN EL CARGO

A casi una década de la aparición de la CARRERA DOCENTE, hasta hoy no fue posible implementar efectivamente un sistema de evaluación de la misma. Un observador superficial diría que, habiendo sobrevivido a la experiencia traumática del ingreso por Concurso Nacional, exhaustos pero felices estamos gozando del descanso bien merecido.

Y en parte tiene razón. La actual polémica sobre la CARRERA DOCENTE propiamente dicha se parece más a un simulacro de discusión que a un intento de avanzar hacia una solución: reconocemos las dificultades reales, pero también reconocemos que la más real de las dificultades es el temor a todas las arbitrariedades a que el sistema de EVALUACION Y PERMANENCIA EN EL CARGO puede dar lugar.

Puede, pero no necesariamente debe. ¿Qué significa en realidad EVALUACION Y PERMANENCIA EN EL CARGO? Si para asegurar la permanencia en el cargo hubo que eliminar el concurso tradicional como sistema de evaluación, resulta evidente que no podemos reemplazar los "grandes concursos espaciados" por otros más "pequeños y seguidos". Hemos reemplazado, con lucidez y acierto, el concepto de "evaluación periódica del nivel académico para evitar el cese automático y justificar la re-designación por un nuevo período" por el concepto más apropiado de "seguimiento continuo de efectiva prestación de servicios, que en caso de incumplimiento podría llegar a justificar el despido".

La diferencia entre ambas concepciones no es cuantitativa y *ni siquiera* cualitativa; antes que nada se trata de un nuevo enfoque, de una nueva postura frente a la problemática de la educación y la docencia como servicio a la comunidad.

En cuanto al peligro de "pérdida de nivel académico", este temor es infundado. Ningún sistema de control de efectiva prestación de

servicios afectará el nivel de aquellos docentes interesados en los temas de su disciplina y responsablemente comprometidos con su formación permanente. Y a la inversa: la asignación de puntajes altos a seminarios, conferencias, etc. aumentará el número de participantes en tales eventos; al *nivel académico* de estos participantes *obligados a asistir* no lo elevará en absoluto. Menos en una sociedad de consumo en que estos eventos proliferan con niveles cada vez más desparejos para dar abasto al requerimiento de decenas de miles de *docentes en carrera*.

El nuevo enfoque de "control de efectiva prestación de servicios en el cargo para el cual fue encontrado apto por medio de un Concurso Nacional" implica, antes que nada, definir en qué consiste la prestación de servicios de un docente (PT, PA, JTP) y de un investigador (del CONICET-CURDIUR, etc). Esto, a su vez, exige una distinción previa entre investigación como especialización (profesional) e investigación formación docente (académica).

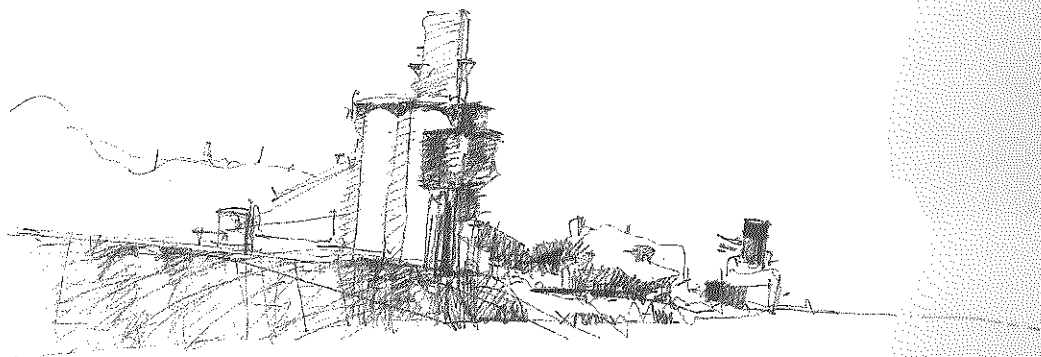
Aun admitiendo la dificultad de medir el nivel (de especialización y de formación académica), esto no justifica la postergación de aquello que es anterior, posible y además *imprescindible: constatar la efectiva prestación de servicios*.

De esta manera, hasta un hecho evaluado positivamente en el contexto del concurso tradicional, como por ejemplo, "frecuentes estadías de perfeccionamiento en otras universidades del país o del extranjero" (para no llamarlo "acopio de antecedentes"), desde el punto de vista de la estabilidad en el cargo podría llegar a ser considerado "abandono reiterado de alumnos", "no-participación en reuniones de cátedra", etc. Y viceversa: si a un docente-investigador no le queda tiempo para investigar, por más ejemplar y abnegado que sea su desempeño frente a los alumnos, como investigador no está cumpliendo con una de sus funciones específicas.

De la misma manera, la no-devolución de material bibliográfico (reclamado durante años !!! por el personal de la biblioteca) podría no ser considerado indicio de pasión desenfrenada por el estudio y la formación permanente, sino simplemente indicio de incumplimiento constante.

Soy consciente de que estos ejemplos, deliberadamente extremos para enfatizar mi postura, pueden causar náuseas o también risas sarcásticas en muchos docentes. Esto se debe a que confiamos más en el simulacro del concurso que en nuestra propia responsabilidad. Preferimos seguir con la ilusión de la "potencial objetividad de desconocidos" y no con la certeza de "mala fe y desconfiabilidad de conocidos".

Sin embargo, el sistema de "control de efectiva prestación de servicios", por más imperfecto que pueda parecer, *es perfectible*. Inteligencia no nos falta. La pregunta inquietante es: ¿tendremos la suficiente confianza mutua?



## SEMINARIO DE PATRIMONIO HISTORICO

TALLER DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA  
A CARGO DE LA ARQ. BIBIANA CICUTTI

### 1. La problemática de la preservación del patrimonio hoy

Sucesivos «documentos» y «declaraciones» -Carta de Atenas (1931), Carta de Venecia (1964), Carta de Amsterdam (1977), Normas de Quito (1977), Documento de Buenos Aires (1980), entre otras- dan cuenta del persistente interés por circunscribir, definir y legitimar la problemática de la *preservación del patrimonio*. En los últimos 10 años puede decirse que este interés se ha desplazado desde la exclusiva preocupación por los valores estéticos-simbólicos hacia la incorporación del contexto urbano y ambiental, hacia el reconocimiento y valoración de las particularidades y heterogeneidades de nuestro patrimonio urbano-arquitectónico. Si bien en las recomendaciones surgidas de los eventos citados se advierte una tendencia creciente hacia la inclusión de productos culturales que tienen que ver con el sistema productivo tecnológico, etc., el desplazamiento de interés es notorio hacia sitios y edificios a los que la comunidad les ha conferido carácter y significación y que por lo tanto se identifican con ellos «hoy».

Esta contemporaneidad del patrimonio es ya inobjetable, aunque como señala García Canclini quedan aún cuestiones teóricas y políticas por abordarse, en relación fundamentalmente a las formas diferentes y desiguales con las que los grupos se apropian de la herencia cultural.

Dentro de este encuadre los estudios históricos deberán profundizar tanto la investigación arquitectónica urbanística cuanto su «eficacia cultural» respecto de la comunidad o parte de ella. Ya en 1986 el III Congreso Nacional sobre Preservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano realizado en Río Cuarto proponía «la realización de investigaciones que tiendan al reconocimiento de rasgos de identidad a través del estudio de las tecnologías, las tipologías arquitectónicas y urbanas y demás aspectos que puedan ser tanto generales, a nivel de todo el país, cuanto locales en relación con las distintas regiones, y que resultan significativas y así mismo susceptibles de un desarrollo futuro».

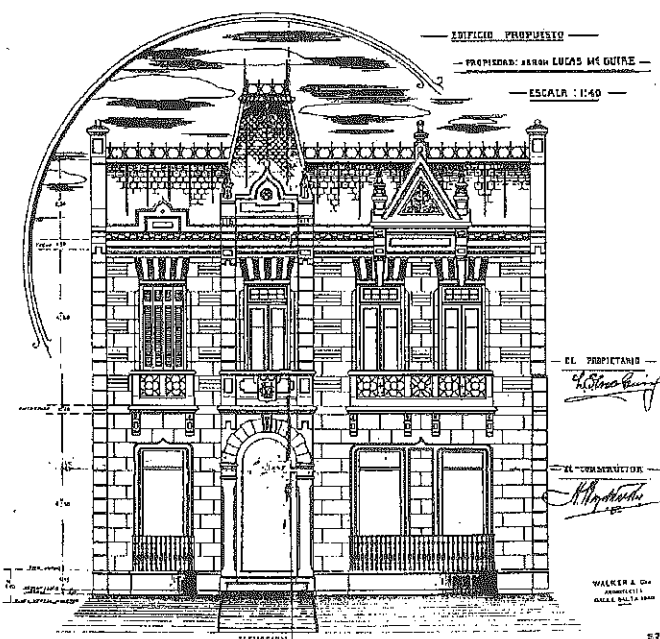
En cuanto al establecimiento de criterios de valoración del patrimonio es sugerente la dirección de estudios que lo define por su peculiaridad, identificación y reconocimiento por parte de la comunidad, y por lo tanto, por su incorporación a las dinámicas de transformación y renovación de la ciudad.

Las relaciones entre patrimonio y planificación han sido presentadas por María Elena Foglia en diversas oportunidades, señalando la necesidad de diseñar las intervenciones urbanas valorando y exaltando el carácter y la individualidad de los sitios y lugares significativos: «no imponiendo un modelo formal como meta, sino asumiendo la necesidad de un proceso en el cual el habitat por proponer sea el resultado de la incorporación de todas las pautas que surjan de los conceptos indicados previamente en el contexto de la realidad de que se trate. Renovación, preservación y consolidación de la identidad urbana, quedaran, en consecuencia, condicionadas por aquel(...) La necesidad de un modo de concebir la arquitectura no como un hecho aislado, sino estructurando el espacio urbano, respetando su carácter, reteniendo y enfatizando la individualidad propia de cada área y las relaciones sociales y culturales que ella genera».

Roberto Fernandez ha destacado en el trabajo de especialistas locales (entre otros) como aporte a la construcción de la historia urbana estableciendo fundamentos útiles a la caracterización e instrumentalización de proyectos urbanos, avanzando en «una concepción de patrimonio mucho más cercana a la peculiaridad de nuestros asentamientos, así como distantes de las concepciones artísticas de la monumentalidad inherente a la historia central. Nos referimos a aquellas investigaciones que intentan caracterizar lógicas constitutivas de testigos urbanos (generadoras de identidad patrimonial, como el caso de los barrios) así como descripciones tipológicas habilitativas de corte popular y masivo, estrechamente vinculadas a tales lógicas».

Al mismo tiempo advierte que no basta con detectar dichas "lógicas", ya que estas no formulan de por sí "identidad", sino a partir de la verificación de procesos de transgresión o diversificación para abrir "perspectivas de trabajo para una sociología y antropología urbana, situables en el cruce de los espacios y las prácticas sociales".

El reconocimiento del patrimonio edificado no estaría dado así, por la injerencia exclusiva de los actores que se ocupan tradicionalmente del patrimonio -conservadores, restauradores- ni por la preocupación centrada en los valores estéticos y simbólicos en sí mismos, sino por los habitantes y su valor en tanto manifestación cultural local.



OBRA DEL ARQ. H. BOYD WALKER.  
Edificio para el Sr. Lucas Mc Güire en Boulevard  
Oroño y Tucumán.

Manifestación Cultural que tiene, obviamente relación con el trabajo, la producción, las técnicas, etc. y sobre todo con un proceso de transformación y renovación en cuanto a los usos del patrimonio. En esta dirección, García Canclini interpreta a la reformulación del *patrimonio* en términos de *capital cultural*, «lo cual tiene la ventaja de no presentarlo como un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez y para siempre, sino por un proceso social que, como el otro capital se acumula, se renueva, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores» (García Canclini, 1991:9)

## 2. La experiencia del Seminario de Patrimonio Histórico '94.

Sobre estas hipótesis, ha sido desarrollado en la Facultad, durante el ciclo 1994, un "Seminario de Patrimonio Histórico" con carácter experimental y opcional para los alumnos avanzados del Taller (con Historia de la Arquitectura III, aprobada o regularizada)

Se logró así constituir un grupo de trabajo integrado por docentes de la cátedra y alumnos interesados en trabajar la temática del patrimonio arquitectónico, produciendo un material de base sobre edificios y sitios

de Rosario como contribución a la formulación de proyectos de preservación y/o rehabilitación del patrimonio urbano arquitectónico. En esta edición damos cuenta de trabajos realizados por los alumnos del Seminario, algunos de los cuales fueron presentados en distintos eventos sobre la especialidad.

Además, como parte de las actividades programadas, se establecieron contactos con: centros de información (ICOMOS Internacional, JENNESSE PATRIMONIE Francia, CONPAL Chile y CENTRO INTERNACIONAL PARA LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO) iniciando la recopilación y sistematización del material documental y bibliográfico.

También el grupo participó en diversos encuentros nacionales e internacionales (1) y se iniciaron una serie de publicaciones, (2) todo lo cual nos permitió generar un espacio de debate sobre el tema desde la cátedra y desde la Facultad, alentándonos a continuar con este tipo de experiencias.

(1)-«Seminario sobre aspectos técnicos de la preservación patrimonial urbana y arquitectónica» Rosario, 16, 17, 18 de Junio (org. ICOMOS, Colegio de Arquitectos).

Se expuso el estado de avance de los trabajos de tesis del Seminario, confrontando con experiencias similares, objetivos, metodologías y actuación.

- «III Encuentro Regional Cono Sur del ICOMOS». Tucumán, del 27 al 31 de Junio. El Comité Científico otorga el Primer Premio a la ponencia presentada: «Edificio de Correos y Telégrafos dist. IV Rosario: 1929/32».

- «II Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio y Edificación», Mar del Plata, del 29 de Agosto al 4 de Setiembre, se expuso la ponencia: «Las políticas de Preservación y la Gestión Municipal».

- «III Conferencia Internacional del DOCOMOMO». Fundación Mies Van Der Rohe, Barcelona, del 14 al 19 de setiembre, junto con investigadoras del CURDIUR se presentó el «Inventario del Movimiento Moderno en Rosario», como aporte regional a la catalogación internacional en marcha.

- «Muestra de trabajos y Ciclo de Conferencias sobre Angel Guido», Museo Mu-

nicipal de Bellas Arte Juan B. Castagnino, del 19 al 30 de Octubre.

(2)- Revista del Colegio de Arquitectos, 2ª Circunscripción, se inicia una serie de publicaciones sobre el tema del Patrimonio Histórico (Junio, Año 1 N° 1, Agosto Año 1 N° 2).

- Catálogo de Proyectos y Obras de Angel Guido, emergente del evento mencionado anteriormente, editado por la Secretaría de Cultura Municipal, Rosario, Octubre 1994.

### BIBLIORAFIA

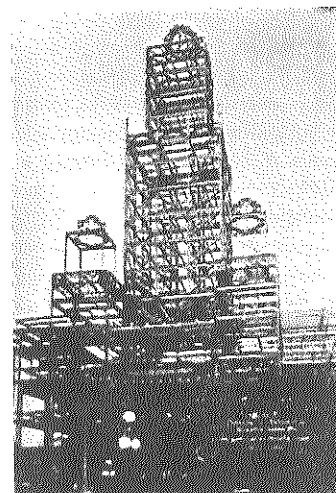
FOGLIA María Elena, 1983. "Impacto urbano. Contribuciones a la Preservación, destrucción o consolidación de la identidad urbana" en Rev. SUMMARIO No. 110/111. 26-41.

GARCIA CANCLINI Nestor, 1991. "Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social", en Rev. Arquitectura Sur Año 2 No.2. Mar del Plata, 9-14.

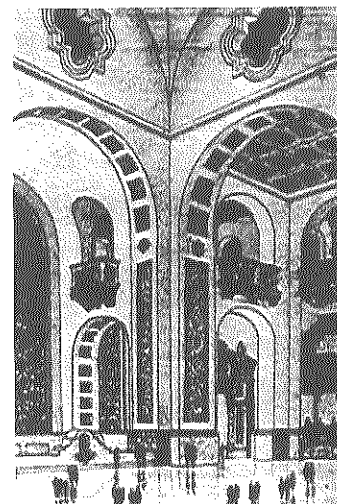
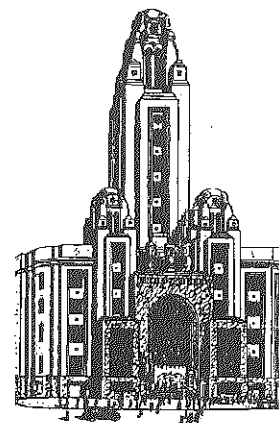
FERNANDEZ Roberto, 1991. "Qué investigación, para qué preservación de patrimonio?", en Rev. Arquitectura Sur Año 2 No.5, Mar del Plata 30-32.

### "EL EDIFICIO DE CORREOS Y TELEGRAFOS DIST. IV- ROSARIO"

Trabajo realizado dentro del Seminario de Patrimonio Histórico 1994 y premiado en el III ENCUENTRO REGIONAL DEL CONO SUR DEL ICOMOS, Tucumán, 1994.  
Alumnos: M.Baima-C.Favalli- M. Giacometti-A. Minuzzo y M.L. Zagarrío.  
Docente: Arq. B. Ponzini



La estructura metálica de 75 m de altura llega a construirse en su totalidad aunque la torre es desmantelada en 1932 dejando sin efecto el proyecto original (fuente: Archivo Peña Fotográfica Rosarina)



Vistas del frente e interior del edificio proyectado por el arq. Angel Guido. Los trabajos comienzan en 1929 con la exigencia de eliminar las figuras alegóricas del portal. (Redibujado sobre el material publicado en "Origen y Evolución del Correo en Rosario" M.B. de CORDOBA LUTGES)

## TRAS LOS FRAGMENTOS DE UN SABER DISPERSO: CARLOS MARTI ARIS Y LA ESPERANZA TIPOLOGICA

HORACIO TORRENT

**Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura.**

Publicado durante el año pasado, este libro es la reelaboración de la tesis doctoral que el autor presentó en la ETSAB en 1988. Que Giorgio Grassi la prolongue indica una primera delimitación del campo intelectual donde se instala: el propio de los estudios que inaugurados en el ámbito italiano logró su consolidación con "La arquitectura de la Ciudad" de Aldo Rossi (1966), "Lo studio dei fenomeni urbani" de Carlo Aymonino y "La Construcción Lógica de la Arquitectura" de Giorgio Grassi (1967). Aún cuando prejuiciosamente se podría pensar que se trata de una nueva -otra más- de las ya remanidas y antiguas (por pertenecer a un debate de las décadas pasadas en el contexto internacional y latinoamericano) proposiciones de la cuestión tipológica, el libro sorprende por la plena conciencia de la amplia difusión del apriori planteado y el interés de indagación y superación en un campo que algunos creían agotado.

Una sola lectura basta para entender que Carlos Martí Arís pretende dar un paso más sobre "un tema fechado", un poco ajado, "que ya no está de moda", tal como lo afirma Giorgio Grassi, quien también se encarga de destacar que "el aspecto más original... es precisamente su instrumentalidad" y que "el objetivo se sitúa más allá del tema, pero que no puede prescindir de él", orientando claramente la búsqueda hacia una "consciente metodología del proyecto".

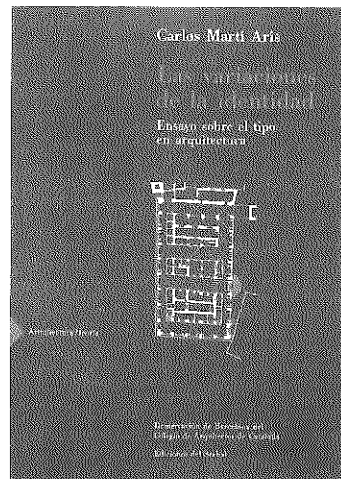
Si existe un objetivo central en este trabajo de C.M.A., es el de construir por medio de la noción de tipo un fundamento epistemológico para la arquitectura. Objetivo que enfrenta decididamente y que sólo en parte logra cumplir gracias a su obstinado distanciamiento de la mera clasificación y a pesar de no asumir algunos de los puntos oscuros que la crítica de fines de los años setenta destacó en el estructuralismo.

El trabajo se propone como una contribución a la elaboración colectiva de una teoría del proyecto con base en la noción de tipo; contribución que se suma a los trabajos de Rossi, Aymonino, G. Grassi ya referidos y a los de Quaroni, Castex y Panerai por solo citar otros.

C.M.A. realiza un breve, sintético y contundente diagnóstico de la arquitectura actual: que habiendo experimentado la fragmentación moderna del saber humano "hoy vive con una mezcla de estupor y resignación la imposibilidad de un "tratado" que recomponga, de un modo armonioso, los fragmentos de ese saber disperso". Ubicándose tácitamente en el campo artístico, se posiciona contrario "al subjetivismo y al personalismo que hoy prevalecen en la cultura arquitectónica dominante" y cree que la noción de tipo puede ser la base sobre la cual construir la "epistemología objetiva" que redima a la arquitectura de nuestro tiempo. En el tipo que depositada pues, la esperanza de una nueva recomposición de la disciplina.

En un trabajo desarrollado en cuatro capítulos, y recurriendo principalmente a fuentes bibliográficas, C.M.A. despliega su aporte a esa construcción más general que atiende a los fundamentos del hacer y el pensar arquitectura, del saber arquitectónico.

El capítulo primero expone las claves del trabajo; que "un tipo arquitectónico es un concepto que describe una estructura formal"; que historia y tipología son complementarias en el conocimiento arquitectónico; que científicidad y artísticidad constituyen un falso dilema; que para trascender al talento artístico es necesaria "la objetividad y racionalidad de la práctica del pensar y el actuar crítico y auto crítico". Las dos primeras claves se desarrollan a la luz del pensamiento estructuralista, en tanto las dos siguientes se articulan



Carlos Martí Arís. Edición: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitecto de Cataluña y Ediciones del Serbal, Barcelona, España. 1993. ISBN: 84-7628-102-1

en relación directa con la epistemología popperiana.

Parte de definir al tipo por su naturaleza conceptual -no objetual-, como un enunciado lógico que se identifica con la forma general de los objetos a los que refiere y como estructura formal en tanto no le incumben los aspectos fisionómicos de las obras, afirmando que la identidad de la arquitectura se cifra en las invariantes formales que se perciben a través de tantos ejemplos dispares en su materialización. El tipo entonces, expresa la permanencia de los rasgos esenciales y pone en evidencia "el carácter invariable de ciertas estructuras formales que actúan a manera de puntos fijos en el devenir de la arquitectura".

Entendiendo al tipo como "principio permanente y resguardado del flujo del tiempo" que despojado de las "designaciones de sus adjetivaciones circunstanciales" (es decir temporales) "revela su condición estructural", C.M.A. revisa la relación entre tipo e historicidad, punto controvertido de su trabajo. Aún reconociendo "que toda obra de arquitectura está adscrita a unas coordenadas históricas", propone la preeminencia del punto de vista sincrónico: lo que permite afirmar que historia y tipología son complementarias "ya que mientras la historia muestra los procesos de cambio, el análisis tipológico atiende a lo que, en esos procesos, permanece idéntico".

Frente a la generalizada opinión que niega la posibilidad de estructuración del saber artístico, C.M.A. refuta con Popper y por medio de la teoría del cubo, el falso dilema entre actividad artística y científica, destacando la profunda analogía que subyace a los métodos del arte de la ciencia. Es aquí donde presenta el más serio problema que enfrenta la posición de la escuela tipológica y que C.M.A. asume en esta oportunidad: en sus propias palabras, "así como la ciencia maneja conceptos abstractos y leyes universales, el mundo de la arquitectura se compone de objetos físicos caracterizados por su particularidad y singularidad. Se plantea pues la cuestión de cómo una experiencia basada en hechos singulares puede dar lugar a un conocimiento general"; el tipo como categoría conceptual podría resolverla.

Nuevamente, en la búsqueda del estatuto ontológico del tipo, la teoría de los tres mundos de Karl Popper se vuelve funcional para disolver la dicotomía objetivo-subjetivo como eje de discernimiento entre ciencia y arte.

En el segundo capítulo trabaja secuencialmente la relación entre análisis tipológico y clasificatorio (sobre las clasificaciones decimonónicas de Durand y Guadet); expone la idea de mestizaje, mezcla y superposición por medio de la evolución de los espacios direccional y central. Se posiciona frente al funcionalismo negando que el saber específico de la arquitectura se refiera a la utilidad de los objetos, otorgándolo al "sentido de las formas"; y recurriendo nuevamente al estructuralismo define la labor del arquitecto como la de quien "indaga las similitudes estructurales que pueden existir entre los modos arquetípicos del comportamiento humano y las formas del mundo material", en una visión armoniosa y veladora de conflictos donde "las actividades encuentran su justo acomodo".

"Tipo y lugar son los términos donde se forja la arquitectura", afirma luego al considerar que la radicación en un lugar genera la diferencia necesaria para que la repetición (concomitante al tipo) no se establezca mecánicamente. El tipo representa lo genérico, lo universal, lo abstracto, y el lugar lo particular, lo singular, lo concreto. La particularidad y la singularidad del tiempo en que la arquitectura

se configura proyectual o materialmente no tienen lugar en esta dialéctica polar sobre la que C.M.A. construye su discurso.

Es en el capítulo tercero donde el autor redonda y abunda en la acepción de estructura que utiliza desde el inicio del trabajo. Según su "hipótesis" (es aquí donde el lector se entera del estatus hipotético de la definición absoluta indicada en los inicios), "tipo y estructura son sinónimos en el plano epistemológico", estableciendo una crítica a la mera utilización de categorías semióticas que han plagado el panorama teórico hace más de una década.

Si tipo y estructura son sinónimos, entonces las nociones de estructura profunda, de estructura elemental, y de estructura como dimensión relacional, resultan funcionales a la explicitación discursiva sobre el tipo.

El tipo es la estructura profunda a la que un número de obras pueden ser reconducidas cuando se eliminan sus variaciones superficiales; es la estructura elemental, dado que constituye el punto extremo, el nivel irreductible al que pueden ser conducidas todas las arquitecturas y sobre la que se aplicarán las operaciones de transformación en el acto del proyecto; y son las relaciones entre los elementos y el todo las que determinan la estructuración del tipo y las operaciones posibles a realizar sobre él. Aquí es donde la excesiva identificación entre tipo y estructura aparece como sospechosa por reductiva (no hay referencia a los momentos analítico y sintético inherentes al tipo), aún cuando incrementen el valor del mismo como herramienta de conocimiento en el campo de la arquitectura.

En el capítulo cuarto C.M.A. intenta una primaria aplicación de las ideas antes desarrolladas en una configuración historiográfica definida: la arquitectura moderna. Y es aquí donde recurriendo a un atractivo análisis de la obra de Mies van der Rohe en clave tipológica, deja expuesto un problema no suficientemente examinado, el de las relaciones entre tipología, estructuralismo e historia. Parte de considerar que en los "ejemplos de la arquitectura moderna, la matriz tipológica no suele presentarse con la misma evidencia" que en los monumentos del pasado y supone que el tiempo, el corto tiempo transcurrido, es el que impide percibir con "inmediatez y rotundidad" la huella del tipo en las obras recientes.

Así entendido vale plantear que la noción de tipo requeriría para C.M.A. de una condensación que deviene en y de la historia; cabe preguntarse ¿de la historia como acontecer transcurrido de los hechos arquitectónicos? o ¿de la historia como textualización canonizante de los tipos? La imposibilidad o al menos dificultad puede surgir de la propia posición temporal en la que se sitúa quien indaga sobre el tipo en la arquitectura moderna.

C.M.A. asume la primera posición: "al carácter monolítico de la arquitectura moderna", es decir el programa está en la propia arquitectura moderna y no en la clave metodológica con la cual se la pretende leer.

Pero, con una acertada referencia al concepto foucaultiano de episteme, sitúa la emergencia de los procedimientos intelectuales del proyecto arquitectónico moderno en contemporaneidad a la emergencia del pensamiento analítico y abstracto.

Es en el propio análisis donde aparece con evidencia que en la arquitectura moderna se conforman nuevas entidades tipológicas: aquellas surgidas de los procesos de abstracción correspondientes al episteme moderno. Nuevas entidades tipológicas diferentes por cierto a las de la arquitectura tradicional.

La programática negación de la historia por parte de la arquitectura moderna es un punto clave que acciona sobre el abandono de la dimensión tipológica tradicional; los modernos son los generadores de tipos "nuevos", es decir temporizados y representativos de la concepción revolucionaria de su arquitectura.

La arquitectura moderna no ha sido hasta el momento estudiada en un clave tipológica apropiada, por lo que no está instalada en la historia, no ha sido textualizada como desarrollo tipológico diferente

del tradicional.

Si bien es posible verificar algunos restos del tipo claustral en el Convento de La Tourette de L.C. o algunas mutaciones de la catedral en el Edificio Larkin de F.L.W., es claro y explícito que la remisión de las obras modernas a los tipos tradicionales resulta forzada y artificiosa.

Sin embargo la arquitectura moderna sostiene al tipo como una de sus bases, baste recordar los *objets-types* de L.C. y Ozenfant, o la conformación del tipo "rascacielo" que sobre la fuente constituida por la experiencia americana desarrollaron tanto L.C. en sus edificios del Plan Voisin y de Argel, como Mies en su Friedrichstrasse glasscraper hasta el Seagram Building. Es obvio que la casa dominó o la Maison Citroen representan tipos arquitectónicos "nuevos", en el mismo sentido que las investigaciones tipológicas de Alexander Klein o Bruno Taut son también nuevas: no están en la historia.

C.M.A. no logra cerrar su discurso, ya que no enfrenta el final del trabajo reabre su debate con la historia de la arquitectura.

"¿Qué relación cabe instaurar con la arquitectura del pasado?, ¿cómo se puede hacer fructífero, en el proyecto, el conocimiento de la historia? En la noción de tipo, tal como ha sido desarrollada por la cultura moderna, creemos hallar una respuesta. Se trata de someter al material histórico de la arquitectura a un proceso radical de abstracción a través del cual se destilen sus aspectos más generales y permanentes. De este modo, el material histórico no se presenta ya como una colección de piezas inertes y concluidas, encerradas en su propia condición de acontecimiento cumplido, sino que, despertando de su encantamiento, adquiere una nueva capacidad interactiva.

La historia es entonces pura potencialidad y el proyecto no es más que una singular actualización de esa potencia", nos dice el autor; pero, abstraídos los materiales históricos de la propia historia pierden su sentido y su potencialidad; no son ya materiales históricos sino materiales del proyecto utilizables en otra temporalidad que no es la propia.

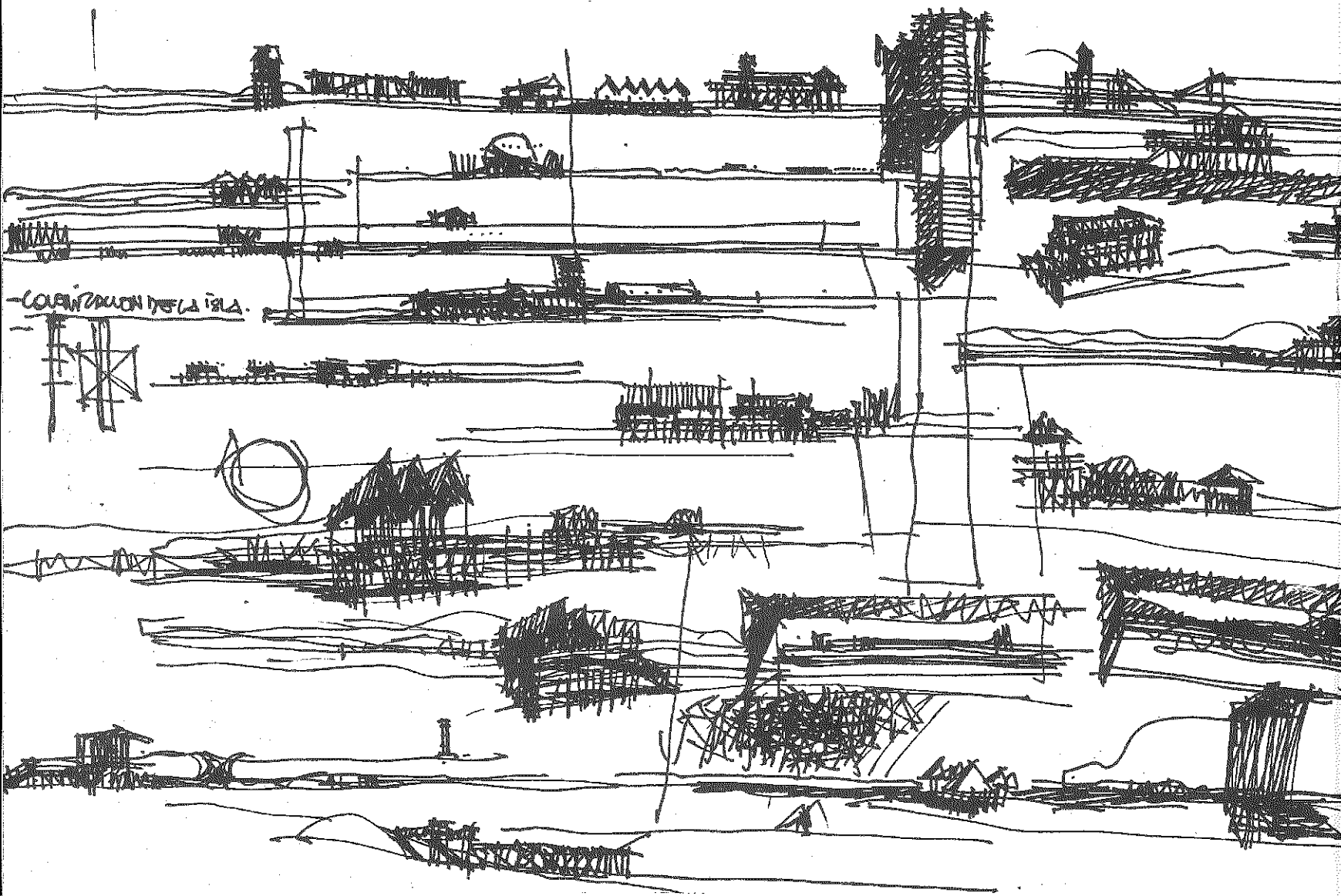
Si "al proponer una comprensión estructural de los fenómenos, despojándolos de su carácter particular y contingente, abre las puertas de la historia a la acción del pensamiento analógico, convirtiéndola así en un vasto campo de referencias de las que se nutre el proyecto", el lugar de la historia se parece cada vez más al del álbum del coleccionista -de tipos arquitectónicos históricos-, o a la caja de Pandora de donde, sin la valoración precisa del tiempo, podrán tomarse los materiales del proyecto.

Es aquí donde el círculo se cierra (o el perro se muerde la cola): un trabajo orientado a conculcar el subjetivismo y el personalismo, les reabre la puerta sobre su final, dejando al arquitectónico, en tanto operador artístico, la total responsabilidad de asumir la selectividad de los tipos en el proceso del proyecto.

Si bien C.M.A. no ignora la experiencia histórica de la arquitectura, hace del tipo la entidad a-histórica que ya pretendiera el setentista. Liberado de cualquier condición temporal y espacial, el tipo se queda "aura", sin matices para explotar; la operación posible a desarrollar sobre él en la tarea de proyecto se carga de aleatoriedad y es aquí donde la instrumentalidad destacada por Grassi pierde vigencia.

En todo caso, este es un libro memorable, del que habrá que tener memoria para cualquier debate sobre el problema del conocimiento arquitectónico, porque planteando uno de los avances más serios y contundentes de los últimos tiempos para una epistemología arquitectónica, deja al descubierto -sus propios vacíos- los caminos por donde habrá que proseguir la tarea: la ausencia del tiempo no reafirma per se la condición objetiva de la arquitectura, sino tan sólo una supuesta autonomía de la acción proyectual de su condición epocal, que no es lo mismo. La búsqueda de una epistemología objetiva debería considerarlo; pero escaparía del influjo del estructuralismo.

Y ese sería otro trabajo.



-COMPOSICION DE LA ISLA.

EL BOCETO COMO INSTRUMENTO	4
LA PLAZA DE LENINGRADO EN PARIS	12
IMAGENES DE LA CIUDAD Y EL RIO...(1850-1910)	14
RECUPERANDO EL RIO...(1925-1940)	18
TRANSFORMACION EN LA COSTA CENTRAL	22
CONTAMINACION VISUAL	28
PLAN Y PROYECTO URBANO EN LA 2DA. MITAD DE LOS 90	30
PREMIO ARQUISUR	37
ASADES Y EL GUSANO DE SEDA	38
ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA CARRERA DOCENTE	40
SEMINARIO DE PATRIMONIO HISTORICO	42
TRAS LOS FRAGMENTOS DE UN SABER DISPERSO	44