

# TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

## EL SENTIDO DE LA ARQUITECTURA

ACOSTA  
ALVAREZ  
BELLUCCI  
BULLRICH  
CASARES  
CATALANO  
DUJOVNE  
ECO  
FUKSAS  
GLUSBERG  
GUTIÉRREZ  
ORTIZ  
PERAZZO  
PETRINA  
PREBISCH  
RAVERA  
ROSSI  
TESTA  
VENEZIA

CURADOR: RICARDO BLANCO



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2002



TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

## EL SENTIDO DE LA ARQUITECTURA

HOMENAJE A LIBERO BADIO / 1916-2000

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2002



**Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes**

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2002 / N° 3

**Curador**

Ricardo Blanco

**Diseño**

Tribalwerks®

**Corrección**

Gonzalo Blanco

Agradecemos a

Biblioteca Central de Arquitectos

Biblioteca de la FADU / UBA

Buenos Aires, Agosto de 2002

ISSN: 1514-8122

**Academia Nacional de Bellas Artes**

Sánchez de Bustamante 2663 (1425)

Capital Federal, Argentina

Tel.: (5411) 4802 24 69

e-mail: [anba@sminster.com.ar](mailto:anba@sminster.com.ar)



# INDICE

<b>Rosa María Ravera</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
<b>Nelly Perazzo</b>	<b>LIBERO BADIO (1916-2000)</b>	<b>11</b>
<b>Umberto Eco</b>	<b>UN CASTILLO CON LUCES A LO DISNEY</b>	<b>17</b>
<b>Mario Roberto Alvarez</b>	<b>MESA REDONDA</b>	<b>21</b>
<b>Alberto Prebisch</b>	<b>BUENOS AIRES: CIUDAD SIN ARQUITECTURA</b>	
<b>Wladimiro Acosta</b>		
<b>Alfredo Casares</b>	<b>REFLEXIONES SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA</b>	<b>31</b>
<b>Aldo Rossi</b>	<b>¡YO ACUSO...! ACERCA DE LAS ESCUELAS DE ARQUITECTURA</b>	<b>33</b>
<b>Alberto G. Bellucci</b>	<b>EL DISCRETO ENCANTO DE LO ATÍPICO EN NUESTRA ARQUITECTURA (Y ALGUNAS CONSIDERACIONES HISTORIOGRÁFICAS PREVIAS)</b>	<b>37</b>
<b>Eduardo Catalano</b>	<b>EN BUSCA DE LA ARQUITECTURA, SU SENTIDO</b>	<b>55</b>
<b>Francisco Bullrich</b>	<b>SENTIDO DE LA ARQUITECTURA</b>	<b>59</b>
<b>Berardo Dujovne</b>	<b>CIUDAD, PROYECTO Y ENSEÑANZA</b>	<b>75</b>
<b>Massimiliano Fuksas</b>	<b>CAOS SUBLIME</b>	<b>79</b>
<b>Jorge Glusberg</b>	<b>DIBUJO Y REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA. LA INVENCION DEL PAISAJE CULTURAL</b>	<b>87</b>
<b>Ramón Gutiérrez</b>	<b>HAY OTRA ARQUITECTURA POSIBLE</b>	<b>111</b>
<b>Federico F. Ortiz</b>	<b>CUATRO ARQUITECTOS ITALIANOS BUSCANDO HACER ALGO NUEVO EN BUENOS AIRES</b>	<b>123</b>
<b>Alberto Petrina</b>	<b>LA ARQUITECTURA DEL ESTADO EN LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (1930-1945). APUNTES PARA UN ANÁLISIS CRÍTICO Y ESTILÍSTICO</b>	<b>135</b>
<b>Francesco Venezia</b>	<b>ARQUITECTURA VOLADIZA, ARQUITECTURA PERÍPTERA, ARQUITECTURA HIPOGEA</b>	<b>163</b>
<b>Rosa María Ravera y Clorindo Testa</b>	<b>CONVERSACIONES</b>	<b>169</b>



# Introducción

ROSA MARÍA RAVERA

No hay un sentido de la arquitectura. Hay tantos. ¿Por qué entonces ese título?

Comienza a disolverse el equívoco –sólo aparente– si pensamos que el sentido de algo no puede no expresarse en una pluralidad abierta –potencialmente infinita– de significados. Los presentados por los arquitectos que aquí escriben. Cada uno de ellos, con probada y reconocida competencia para hablar de lo que hablan, transmiten un punto de vista en diversos niveles de teoría y aplicatividad práctica. El volumen inscribe esa diversidad y la asume conscientemente: valoriza las heterogeneidades. Y acude una vez más a la iniciativa, a la inteligencia y a la pasión del lector para asentir y también disentir, con todos, con algunos, con el que sea. La comprensión proviene de lo múltiple. Ya lo había dicho Aristóteles, el ser se dice de muchas maneras. Muy variados modos de interpretar y sentir lo que es arquitectura, lo que es construir y pensar el espacio, el hábitat.

Reflexionar sobre arquitectura acompañando las disquisiciones de cierto número de contribuciones especializadas es incitante. La única de las artes –según clasificaciones de vieja data– con directa finalidad útil se encarna en una experiencia que nos atañe y en la

que estamos inmersos. Si el Habitar ronda los espacios del Ser, habrá que argumentar al respecto, también para cerciorarnos de que realmente concierne a nuestra intimidad, a lo más social y lo más próximo, a lo externo y lo vivido, sin que podamos reeditar –por lo menos en términos ya convencionales– lo que es público y privado, una de las antinomias de la modernidad. Feliz o infelizmente ya no somos modernos. Aunque más de una opinión calificada bien puede sostener lo contrario.

Este tercer volumen de *Temas* que edita la Academia involucra una buena cantidad de perspectivas. Le corresponde la apertura a un muy inteligente e ingenioso escrito de Umberto Eco que reclama, con conciencia ética y de ética social, el respeto a la tradición. Respeto a los mundos del pasado, encarnados en una presencia que no debe ser amenazada o desvirtuada por un pretendido afán de modernización que termina borrando lo que pertenece a la civilización y a la historia. Se lo dice sin vueltas: una afrenta, una ofensa, engalanar con luces a lo Disney (en otro contexto, adecuadas) el Palazzo Sforza, con errores profesionales inconcebibles. El filósofo le exige a las autoridades el cumplimiento de un deber –no sólo para los europeos sino para nosotros, acuciante–, la preservación de una identidad, la de los lugares y de sus monumentos.



En párrafos siguientes es posible interiorizarse de un vivaz debate entre Mario Roberto Alvarez, Alberto Prebisch y Wladimiro Acosta. Se trata de la transcripción de una mesa redonda realizada en 1960, aún hoy sustanciosa por la anticipación de las temáticas, al introducir cuestiones en torno a planteos arquitectónicos generales, remitidos al caso especial de la ciudad de Buenos Aires. Por sobre todo se encara la falta de un sistema urbano y se pone en tela de juicio el de la enseñanza. El arquitecto Alvarez, defensor de una renovada lógica o racionalización constructiva, ante una formación profesional que juzga, sin ambages, academicista y afrancesada, avanza la necesidad de eludir el quietismo y la repetición para consolidar finalmente la responsabilidad de educar y renovar el gusto. En su opinión, la arquitectura, siendo arte y ciencia, tiene en esta última el motor que la dinamiza. Alberto Prebisch, cuya obra dejó marcas inequívocas de modernidad en la ciudad, sin dejar de manifestar su admiración por los maestros, reconoce que nuestro fondo cultural eminentemente europeo ha colaborado, desde aquellos períodos, con la resistencia a los conceptos de la arquitectura moderna. Entre otras acotaciones, Wladimiro Acosta deposita sus esperanzas de actualización en la afluencia masiva, ya visible en los 60, de jóvenes que resolvieron encaminar sus estudios por vocación entusiasta y no por simple tradición familiar.

El aporte de Alberto Bellucci, inserto en la línea de investigación que en los 70 inició *Summa*, anticipa ir en busca de los rasgos de una arquitectura “secundaria”, alejada de los grandes proyectos consagrados. A partir del candente problema de la globalización y el regionalismo, invita a descubrir, en esas arquitecturas marginales, rasgos propios, mezclas formales no habituales que en su misma atipicidad serían capaces de diseñar una identidad nuestra, intransferible. A su vez, Francisco Bullrich rastrea el sentido de la arquitectura explorando, con precisión, distintas etapas con el fin de focalizar los principios del modernismo, separándose de posiciones extremas y su fracaso –entre ellas, Brasilia–, no sin sostener el concepto de ciudad como una obra en devenir, un “*work in progress*”.

Eduardo Catalano, por su cuenta, se posiciona con la intención de sacudir los cimientos de lo preestablecido en la orientación hacia aperturas nuevas y audaces del espacio arquitectónico. El autor procede por descarte de lo existente y elude la posibilidad de adhesión afectiva a la ciudad como parte de una trayectoria vital. Los puntos tratados, que se instalan con interrogantes, afrontan, más allá de numerosos aspectos pendientes, la deseada fusión de arte, ciencia y arquitectura.

Corresponde apuntar que los mencionados señalamientos encuentran respuestas en varios otros textos. Entre ellos, el de Berardo Dujovne, quien auspicia, a través de la universidad y de su necesaria transformación curricular, una actitud diferente. Una intención que pueda y quiera comprender el fenómeno urbano en la complejidad de un universo en constante cambio. Frente al continuo urbano sin calificación, gestionado globalmente, sin conciencia ciudadana y sin un sistema específico de relaciones socioculturales, propugna estrategias de fortalecimiento local y de interacción con la historia, para llegar a una ciudad integrada –no dual, alta y baja–, en la escala de lo propio, tanto imaginativo como afectivo. Retorna sobre los conceptos de regionalismo y globalización Jorge Glusberg, interviniendo en las controversias con fuerte apoyatura heideggeriana, impulsado por la exigencia de aclarar qué es la región, el lugar, el hábitat. La arquitectura, concebida como invención de un paisaje cultural, postula el compromiso con el “lugar” antes que con el “espacio”. Son decisiones que crean alternativas para el contexto ideativo y de argumentación. Definida como *environment*, la ciudad es pensada entonces como naturaleza experimentada, vivida y, al fin, como entorno estético.

El ensayo de Ramón Gutiérrez aborda nuevamente, desde un elaborado punto de



vista, problemas fundamentales. Al hacer notar que ya se han abierto paso otros caminos, hace hincapié en los requerimientos de las comunidades excluidas o insuficientemente atendidas, en contraste con ciertos discursos profesionales que, advierte, fallaron durante décadas. Otra arquitectura es posible, expresa, y existe, en constante defensa del patrimonio, de los valores de la cultura y de la sociedad: arquitectura de gestión y de participación, muchas veces silenciada pero operante con una visión humanista de la vida.

Un perfil diferente de este quehacer específico –a todas luces motivante por las preocupaciones conjuntas– es recuperado por Federico Ortiz, desde el momento en que se propone reevaluar figuras frecuentemente desoídas u omitidas. Su presentación es, en efecto, casi un homenaje a cuatro arquitectos italianos que tuvieron en la Argentina, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, la responsabilidad de los cambios. Virgilio Colombo, Bernardo Milli, Francisco Terencio Giannotti y Mario Palanti, todos ellos deudores –en cierto grado– del movimiento Liberty, introdujeron entre nosotros, con su arquitectura de “cuerpo” o de volumen, las líneas del modernismo italiano. Densidad decorativa y vigorosa volumetría se plasman en obras tan conocidas como la confitería El Molino, la Galería Güemes, el Palacio Barolo... ¡con tanta arquitectura de fachada!

Es asimismo un retorno al pasado, pero de diverso cuño, el cuidado y minucioso escrito de Alberto Petrina, que reivindica, en momentos de metropolización de la ciudad, en los años treinta, la arquitectura del Estado. Tal enfoque otorga valor positivo a los rasgos de monumentalidad e imagen idealizante, sin olvidar, en el orden compositivo, la audaz heterodoxia como brillante período cultural de despliegue urbanístico. En tal sentido es puntualizada la importancia y representatividad de figuras como Alejandro Bustillo y Francisco Salamone, objetados por motivos ideológicos durante años.

Otras contribuciones brindan asimismo, en el volumen, autorizadas propuestas. La entrega de Massimiliano Fuksas, si bien no lo pretende, da claves de lectura para acceder a la interpretación de principios técnicos tendientes al “abandono” de lo que sería, sin más, una orientación emotiva. Algunas constantes de sus proyectos, síntesis de formas de expresión, revelan, entre otras, su obsesión por el intersticio. Resalta en su trabajo, un capítulo de su libro *Caos sublime* (en coautoría con Paolo Conti), la descripción del Palacio de la Región del Piamonte, en Turín, donde un gran vacío es el espacio unificador de todo el complejo. Las breves y contundentes observaciones de Alfredo Casares reintroducen, con firmeza, el desvelo por la enseñanza.

Con muy vasta trayectoria y experiencia, estima oportuno censurar, en la docencia universitaria, la separación de las asignaturas en compartimientos estancos y la noción misma de antisistema. Al subrayar la validez de los enfoques de Bellucci y de Catalano, remite a las lúcidas declaraciones de Aldo Rossi. Y éstas, seguramente, no pasan inadvertidas. Son provocativas afirmaciones que discurren sobre la caída de la arquitectura como disciplina, incidiendo en la crisis de los estudios superiores. Sin dejar de referirse a la jerarquía e, incluso, supremacía de las universidades italianas –en particular, la de Venecia–, Rossi se declara partidario de crear escuelas que sepan unificar al arquitecto, el ingeniero civil y el geómetra. Tal escuela, que no existe, sería idónea para estructurar una verdadera disciplina integral, a la que llama “técnica”.

Muy sugestivas resultan las memorias descriptivas de Francesco Venezia. En una de ellas, la del Palazzo Grassi, resolvió poner en contacto al visitante con la civilización etrusca. Transformó para ello el atrio/patio en un pozo de luz encerrado en un volumen que ubicaba, en su centro, *La figura despedazada* de Henry Moore. En contraposición a esa reelaboración del espacio hipogeo, la recuperación de tres edificios, en la parte alta del centro antiguo de Salerno, desarrolla una arquitectura períptera, excepcionalmente ligada al paisaje con no menor potencia poética.

Ya al concluir las páginas aparece en un continuum desplegable un dibujo de Clorindo Testa, auténtica marca registrada, y el diálogo del artista arquitecto con quien escribe, pautando diversas “conversaciones” que intentaron dejar constancia de una obra y de un testimonio. Decididamente fuera de serie, con vastas proyecciones nacionales e internacionales. Esperemos haber logrado demostrar, en la alternancia de las palabras, la justeza de esos reconocimientos.

Cabe destacar que Ricardo Blanco ha tenido a su cargo la curaduría, atenta y experta, de este denso volumen. Movilizador de ideas, voluntades y sentimientos que, a no dudarlo, pueden facilitar el intercambio y los fértiles cuestionamientos, siempre positivos, en el terreno de los saberes y de las intenciones, ha sido propuesto en homenaje a Libero Badii. A tal efecto su obra aparece distinguida a través del excelente comentario de la profesora Nelly Perazzo, en honor al artista, al amigo y también al

académico, a quien ciertamente podríamos adjudicarle, sin hesitar, una visión estética que va más allá de circunscripciones limitantes, en interacción espléndida y fructífera: la de la escultura, la pintura y la arquitectura.

*R.M. Ravera. Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes.*



HOMENAJE A LIBERO BADI  
1916 - 2000





# Libero Badii (1916-2000)

NELLY PERAZZO

La Academia Nacional de Bellas Artes rinde homenaje en este tercer número de *Temas* al recientemente fallecido escultor Libero Badii, quien ingresara a la corporación en 1971.

En ese mismo año, conquistó para la Argentina el Gran Premio de la Bienal de San Pablo con su serie *Los muñecos*, compuesta por dieciséis figuras de gran altura en madera policromada. En ellas, Badii no desvasta ni modela, construye la forma. Su tridimensionalidad de antaño, emergente de una afirmativa volumetría, pasa a una tercera dimensión lograda por elementos contrapuestos y conjugados. No faltó quien considerara que, incluso por sus nombres –*El flaco*, *El yira*, *El marica*–, eran más apropiados para un barracón de feria que para una sala de arte.

Sin embargo, Badii ponía en evidencia el proceso que estaba llevando a cabo al alejarse de los conceptos cerrados y conclusos para incursionar en el resbaladizo terreno de lo simbólico contemporáneo. Con esta conexión entre la baja y la alta cultura objetivaba su sentido de la crisis de una sociedad de jerarquías fijas y su deseo de convertirse en testimonio del crítico cambio de los valores tradicionales.

Su primer choque frente a esta crisis se produjo al tomar conciencia de ser producto de una cultura de mezcla<sup>1</sup> y reconocer en su obra una línea europea y otra americanista. La línea europea

se encuentra presente en las obras *Torrente* (1953), *Ejercicio en abstracto* (1955) –ambos en piedra blanca, hoy en el Museo de Bellas Artes–, *El deseo* (1955) –bronce de la colección Badii de la Fundación Banco Francés– y *El prisionero político desconocido* (1951).<sup>2</sup> La línea americanista, surgida luego de un largo viaje al altiplano americano, se inició con creaciones escultóricas formalmente determinantes como *La madre* y *La fecunda* y con cuadernos de notas plenos de reflexiones y dibujos, minuciosos y admirables como testimonio.

La década de 1960 le permitió ir uniendo esos dos fundamentos conceptuales, elaborando la agitación y el cambio constantes que sacudían a la sociedad en aquel momento. Por ello, la serie de los grandes temas *Los símbolos* (*El alma*, *La libertad*, *La gloria*, *El amor*, *El tiempo*), definidos por cuerpos geométricos que denominó “formas madres”, lo muestran percibiendo agudamente el deterioro de los grandes relatos, su falta de fuerza y vigencia como código sociocultural de su generación. Él y su amigo el escultor Aldo Paparella –también italoargentino– se volvieron intérpretes del hecho fundamental de la vida moderna: “todo lo sólido se desvanece en el aire”, parafraseando a Marshall Berman.<sup>3</sup>

También en la década de 1960 elaboró un conjunto de cuatro esculturas: *Las voces de la patria*, compuesto por *Independencia 1816*,

1. Libero Badii nació en Arezzo, Italia, y posteriormente se hizo ciudadano argentino.

2. Participó en el concurso internacional organizado por el Institute of Contemporary Art of London, Gran Bretaña, 1952.

3. Quien, a su vez, se refiere a una frase de Marx.

*Civilización y barbarie* 1846, *Martín Fierro* 1872 y *El tango* 1916. Como he dicho en una ocasión anterior,<sup>4</sup> esas obras marcan los cuatro hitos de emancipación (dedicada a San Martín), guerra civil (dedicada a Sarmiento), afirmación nacional (dedicada a José Hernández) y el centenario (dedicada a un anónimo). Este grupo de obras muestra a Badii como intérprete del acontecer histórico de su país de adopción y, del mismo modo, su paso de la objetivación de un concepto ideal a otro literario o musical.

Libero Badii siente que la experiencia moderna es un territorio contaminado e incierto y, por lo tanto, recurre a los productos poéticos de la imaginación humana, de sus coterráneos en este caso, los poetas que admiró y cuyos libros ilustró certeramente. De esta manera, la poesía le permitió dar el gran salto hacia lo siniestro, una búsqueda que ahondó en su obra, incluso mediante reflexiones aforísticas, testimonio creciente hacia lo aterrador.

La máscara, lo oculto, lo enigmático fueron reemplazando en su imaginación a las figuras ideales. Pero aun cuando se introdujese inquisitivamente en áreas de constante cuestionamiento en su praxis escultórica y en su reflexión teórica, él contó con la seguridad del mundo de los afectos brindada por su familia. Ejemplares resultan, en este sentido, *El hombre y la mujer* (en piedra), hoy propiedad del Ministerio de Relaciones Exteriores de la Argentina, y otra obra sobre el mismo tema, en bronce, de dos metros de altura, que fue exhibida en Holanda, en el Parque Joost Van den Vondel (1965). Esta convocatoria internacional sumó la participación de artistas como Henri Moore, Pablo Picasso, Marino Marini, Tinguely, Alexander Calder y otros de la misma relevancia.

Badii formó parte de lo que el historiador uruguayo Gabriel Peluffo Linari calificara como “polifonía con la cual los distintos flujos inmigratorios conformaron el perfil identitario de nuestras sociedades”. Lo hizo en un esfuerzo personal, en series donde él

jugaba una batalla que dejaba a la arcaica presuposición acerca de la inmanencia del arte”.

Por estos motivos, sus obras policromadas de los años sesenta tuvieron gran importancia, pues sustentaban la solución propia a la problemática de su sentido americanista. Entre sus obras como *La madre* (1965) (conjunto monumental, que en su época alcanzó merecida fama) hace pocos años, cuando se revalorizaron las posiciones internacionales de la problemática de la identidad argentina,<sup>5</sup> a partir de los cuales se definió un verdadero lugar.

Libero Badii ha sido uno de los más completos de la Argentina: esculturas monumentales, dibujos, libros ilustrados, cerámica, talla su carácter exultante y melancólico o siniestro de la vida cotidiana, do a un amigo. El discurso tiene aún un largo camino

4. Anuario, n° 18, Academia Nacional de Bellas Artes.

5. Voces de ultramar. Arte en América latina y Canarias 1910-1960, Las Palmas de Gran Canaria, 1993; North and South Connected: An Abstraction of the Americas, Bruselas, 2001.

**Nelly Perazzo.** Crítica de arte. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha dictado numerosos cursos y participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior. Fue directora del Museo Municipal de Arte Sívori (1977-1983), colaboró en el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (1983-1990), organizó el Museo Litográfico Fundación Banco de Crédito Argentino (1988). Es académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, de la que fue presidenta (2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo. Recibió becas de la Comisión Fullbright Argentina y del Rockefeller. Es colaboradora regular de las revistas Art Nexus International y Cultura.





*Libero Badii, La madre; maderà policromada, 1976.*

# Un castillo con luces a lo Disney

UMBERTO ECO

Me gusta muchísimo Disneylandia. He estado cuatro veces en mi vida, me divertí muchísimo, y aconsejo a todos los que puedan, que lleven a sus hijos. Pero no me gustaría pasarme toda la vida en Disneylandia. Me gustaría pasarla en una ciudad agradable para vivir.

Y una ciudad agradable para vivir debe ser también una ciudad divertida, donde sea un placer andar por la calle. Es el único antídoto contra uno de los riesgos que amenazan a la ciudad contemporánea. Con la tendencia a irse a vivir afuera, en las casas de campo de los alrededores, y con Internet que les permite a muchos trabajar en su casa, la ciudad corre el riesgo de despoblarse de sus habitantes y convertirse en campo de batalla de marginados de todas las especies, acercándose (en el caso extremo) al modelo de Blade Runner. Y por eso me divierte una ciudad donde los negocios están abiertos también de noche, con muchos mercaditos siempre en actividad, donde se desarrollan cosas al aire libre.

Me gustaría todos los días la banda municipal en la plaza del Duomo, envidio Londres donde se puede ir a ver el cambio de guardia a Buckingham Palace, me agrada el Forum des Halles,

aunque vendan chucherías, y desearía que en el Parque de Milán hubiera un Tivoli como en Copenhague. Y sobre todo, me gustaría que iglesias, palacios y plazas estuvieran bien iluminados. Por eso amo tanto Nueva York y París, donde realmente da gusto caminar por la calle de día y de noche. Sin embargo, una cosa es hacer divertida una ciudad estadounidense, que nace de la nada, y otra es hacer divertida una ciudad europea, que tiene el privilegio y el deber de conservar y potenciar su tradición. No tengo nada contra Las Vegas y me parece muy bien, incluso, que construyan allí una copia casi fiel de Venecia, pero me imagino que a nadie le gustaría ver a Florencia transformada en Las Vegas. Y aquí llegamos a la iluminación del Castillo de los Sforza en Milán. A poca distancia del castillo se alza la torre del Parque, una cosa bastante fea que sirve para la transmisión de televisión. Ahora bien, si la Comuna decidiera ornamentar esa torre con efectos luminosos, que la convirtieran en un promontorio fascinante para el ciudadano y el turista, y si la cosa estuviera bien hecha, me alegraría. Hasta la Torre Eiffel, considerada por muchos una gran obra de ingeniería y de arte de la época de las grandes exposiciones, pero que otros creen todavía que desentona con el paisaje parisino por su vocación de columna de alta tensión, que deja al descubierto sus propias es-



estructuras, soporta juegos de luces que serían ofensivos en Notre Dame. Distinto es el discurso que debe hacerse para un monumento histórico, hacia el cual la ciudad tiene otros deberes: exhibirlo, permitir su visibilidad incluso de noche y permitir que el ciudadano y el turista, bajo cualquier iluminación que sea, capte tanto su carácter arquitectónico como la historia que evoca, en muchos casos a través de los avatares de sus restauraciones en distintas épocas. Sabemos que se puede restaurar (simplificando las cosas) de dos modos. El primero es a lo Viollet-le-Duc (1814-1879) y consiste en reconstruir la obra como era en el original. Fatalmente, este tipo de restauración depende en gran medida de la forma en que una época ve su propio pasado, y las catedrales tocadas por Viollet-le-Duc en muchos casos no son un ejemplo de gótico sino de neogótico. Pero al final, el tiempo redime muchas cosas, y quien visita la Plaza Mayor en Bolonia, no siendo un historiador del arte, vive como medievales muchas estructuras reconstruidas en el siglo pasado, por lo cual es necesario respetar, desde el punto de vista de la iluminación y la conservación, también el Palacio del Rey Enzo, que en el fondo tiene más años que los Cloisters de Nueva York. Y a esta categoría pertenece también el Castillo de los Sforza, reinventado considerablemente por Luca Beltrami, pero que todavía conserva partes originales (basta mirar láminas re-

nacentistas para advertir que la mitad superior de los torreones todavía es de una época). El segundo modo consiste en conservar lo que quedó sin cubrir las heridas del tiempo. Y así como en un fresco se rasgan con gris las partes irremediablemente desaparecidas, del mismo modo el Coliseo y las ruinas en el Foro Romano expresan, con sus deficiencias, el tiempo pasado. Ningún teórico habló nunca de un tercer tipo de restauración, que consistiría en tomar la obra antigua (en buen o mal estado) y modernizarla pegándole algo arriba, por ejemplo, insertar un Oldenburg sobre las agujas del Duomo o pintar con rayas multicolores Santa Maria delle Grazie. Y por eso es necesario enseñar (a ciudadanos y turistas, y especialmente a los jóvenes) a mirar los recuerdos del pasado por lo que son y por lo que fue su historia, aunque hayan sido restaurados. Sería falso hacer reconstruir el Foro Romano por arquitectos de Hollywood y derrumbar el castillo para hacerlo lucir como en las épocas de su mayor deterioro, pero también sería falso aplicar en la fachada del castillo pantallas circulares donde aparecieran los Pokémon (que sin embargo divertirían a muchos). Hecha en un monumento histórico, a esa operación en mi casa la llamamos afrenta, como ponerle bigotes a la Gioconda, pero a la verdadera. Por eso convendrá mostrar el castillo asomando sobre sus muros y torres imponentes, y por ende con una ilumina-

ción desde abajo, que deje en penumbra su parte menos auténtica, que le da el aire tan artificial. Un director de cine debe de sobra que para mostrar la fuerza de una construcción hay que tomarla desde la base y no aplastarla tomándola desde el cielo. Ya fue criticado por Carlo Mattioli el proyecto del inhábil iluminador que creo que colombiano (cuyo nombre pero que desaparezca de las historias del arte y el urbanismo), que con absoluta audacia manifestó haber usado el castillo para instalar en él su arquitectura de co iris. De tonto ni un pelo, como mi abuela. Pero tu deber no era hacer el castillo como soporte para hacer teatro de arte, sino usar tus capacidades técnicas como soporte para hacer luz en el castillo. Y si hubieras hablado con los historiadores del arte locales, y quizás con algunos de los grandes expertos de iluminación que ostenta Milán, habrías podido estudiar la posibilidad de poner luces que no gritaran "mírenme, aquí estoy, miren qué linda soy", sino, que pasaran inadvertidas, como si el castillo estuviera iluminado por un sol de medianoche. Con la iluminación desaparecen las bases, y nace en su lugar un encaje que no tiene nada que ver con la arquitectura original, ni siquiera la de Beltrami –ni hablar de la veleta que nos violeta, amarillo y azul que ilumina la cúpula de las torres, transformando las obras insignes en tortas de boda para los ricos y nuevos ricos. Y tengan en



ta que la afrenta persistiría incluso si sobre las pantallas aparecieran fragmentos del *Acorazado Potëmkin* o cuadros de Hayez. Se trataría siempre de un modo de arruinar un monumento. Puede darse que así, la cosa les resulte divertida a algunos y la comuna cita los porcentajes de los que están encantados. Pero advierto que, si se reestructurase electrónicamente la Gioconda como para que abriera y cerrara la boca y hablara con la voz de Marilyn Monroe, muchísimos irían al Louvre justamente por eso. ¿Por qué el director del Louvre no eligió ese camino para hacer más divertido el museo? El hecho es que, en lo que a problemas de arte y gusto se refiere, no existe democracia, y por eso en las escuelas se enseña historia del arte y se trata de convencer a los niños de que Manzoni escribía mejor que Carolina Invernizio. Si se recubriese toda la fachada del Duomo con lamparitas multicolores transformándolo en un árbol de Navidad, habría infinidad de familias que llevarían a sus hijos a verlo. Pero es deber de los entes públicos

educar también el gusto de esos desafortunados. De lo contrario, bastaría con potenciar los Luna Park y cerrar la Academia Brera. Por el contrario, la ciudad debe hacer todo lo posible para que la gente, que hace muy bien en ir al Luna Park, visite también la Academia Brera, y de algún modo hay que hacer apetecible (y por qué no, divertida) también esa experiencia. Pero no se logra que Brera sea divertida poniendo una gigantografía de Megan Gale en el lugar del *Matrimonio de la Virgen* de Rafael. Por lo tanto, no hagamos democratismo (o populismo) fácil: no hace falta darle a la gente el castillo que querría (porque, haciéndole caso a la gente, también querría visitarlo tirando al suelo las latitas de Coca Cola), sino enseñarle a la gente qué castillo debería querer. De lo contrario, llegamos al segundo riesgo que corre hoy la ciudad. Lo bello de las ciudades es que son distintas una de otra, y por eso uno va a visitarlas en vez de quedarse en su casa. Ahora, todas las ciudades pueden llegar a ser muy iguales entre sí porque en todas

triumfan los negocios de los mismos estilistas, los mismos McDonald's, las mismas megalibrerías. Su diversidad se salva todavía, justamente, por la presencia de los monumentos históricos. Pero si el Castillo de los Sforza, San Pedro, el Palazzo Vecchio, Notre Dame, la Torre de Londres, la Puerta de Brandeburgo, etcétera, se convirtieran en soportes para las fantasías iluminadoras de los mismos decoradores internacionales, las ciudades se volverían más iguales todavía. Tal vez serían divertidas, como lo es que un Luna Park en Milán sea absolutamente igual al de Múnich. Pero la fascinación de las ciudades, especialmente las europeas, depende todavía de sus diferencias.

*Nota: El artículo, aparecido en el foro La cita possibile de la revista electrónica Golem ([www.enel.it/golem](http://www.enel.it/golem)), replica a Enrico Valdani y su idea de gestión de la ciudad moderna como parque de diversiones.*

**Umberto Eco.** Nació en Alessandria, Italia, en 1932. Se licenció en Filosofía en 1954 en la Universidad de Turín. Dictó clases en las facultades de Arquitectura de las universidades de Florencia y Milán y actualmente es profesor de Semiótica en la Universidad de Boloña y presidente de la Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna. Ha recibido títulos honoríficos en varias universidades de todo el mundo. Entre los premios que ha recibido se destacan el Premio Strega 1981, el Prix Médicis 1982 y el Marshall McLuhan Award 1985. Fue distinguido como Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres por la República Francesa, Chevalier de la Legion d'Honneur y Cavaliere di Grand Croce de la República Italiana. Ha publicado una treintena de libros, entre ellos, *Obra abierta* (1962), *Apocalípticos e integrados* (1964), *La estructura ausente* (1968), *Tratado de semiótica general* (1975), *Lector in fabula* (1979), *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984), *El límite de la interpretación* (1990), *La búsqueda de la lengua perfecta* (1993), *Kant y el ornitorrinco* (1997) y *Sobre la literatura* (2002). Entre sus obras literarias se cuentan *El nombre de la rosa* (1980), *El péndulo de Foucault* (1988), *La isla del día de antes* (1994) y *Baudolino* (2000).



# Buenos Aires: ciudad sin arquitectura

MARIO ROBERTO ALVAREZ  
ALBERTO PREBISCH  
WLADIMIRO ACOSTA

*Después de 41 años, al releer la mesa redonda “Buenos Aires: ciudad sin arquitectura” –que presidió el arquitecto Alberto Prebisch y en la cual estuvimos junto con el arquitecto Wladimiro Acosta–, veo con satisfacción que la nueva generación de arquitectos ha cumplido mi deseo y ha dejado de hacer obras afrancesadas en Buenos Aires, que ya hoy tiene su arquitectura (los clientes confían más, los rematadores y promotores no exigen tanto y los arquitectos son menos complacientes). Sin embargo, lamentablemente, en el centro se sigue construyendo en lotes de 8,66 metros de frente, en lugar de englobar terrenos, y se confirma la mezquindad de espacios verdes, pues no se crean nuevos. Justamente por estas razones, creo importante volver a publicar el texto completo de la mesa redonda, que apareció por primera vez en el diario El Mundo, el 20 de junio de 1960.<sup>1</sup>*

*M. R. Alvarez, diciembre de 2001.*

Buenos Aires tiene muchas formas de expresarse, de ir quedando, con testimonios que se resisten a la lenta erosión de las costumbres, que se yerguen con la llamarada de un capricho o se asientan con el destino insigne de lo permanente. Buenos Aires se expresa por medio de sus edificios, de sus casas, sus monumentos, parques, jardines y avenidas. Los espacios ocupados y los libres. La composición deliberada y la absurda yuxtaposición de elemen-

tos. Desde el punto de vista de su edificación, de su arquitectura, Buenos Aires ¿está a la altura de los tiempos? ¿Es una ciudad hermosa y racional? ¿Guarda relación con su grado de madurez? ¿Está en armonía con la evolución y el grado de sus otras formas de expresión? ¿Es una ciudad proporcionada a la calidad de sus arquitectos? ¿Tiene un estilo? ¿Es la expresión real de lo que somos? Este desconcertante “menú” de problemas fue propuesto a los arquitectos para que los discutieran en una mesa redonda. La que sigue es la fiel reproducción de lo manifestado por los invitados de *El Mundo* bajo el lema de “Buenos Aires: ciudad sin arquitectura”.

## ¿Arquitectura con “complejos”?

**Prebisch:** “Una ciudad sin arquitectura” es de por sí un título inquietante y peleador, constituye una limitación; y la limitación es muy útil en la tarea intelectual. Es una valla contra lo difuso, es el trampolín que ayuda al salto. Muchas veces, la libertad plena es más obstáculo que acicate: “Una ciudad sin arquitectura”, sea que esto se refiera a la urbanística arquitectónica de Buenos Aires; sea que se refiera a la arquitectura de los edificios que la constituyen, el mal que apunta el título no es por cierto privativo de la ciudad de Buenos Aires, si la comparamos con otras de edad parecida. Porque en rigor, el esplendor arquitectónico de las ciudades de Europa no es obra de hoy, sino de un ayer que a nosotros nos fal-

1. Sólo se han corregido las erratas del original. [N. del E.]

ta; porque hay que convencerse de esto: lo que en las ciudades de Europa se construye hoy, el aporte con que el arquitecto común contribuye a su belleza y eficiencia práctica, no sobrepasa en calidad a lo que nosotros en nuestro medio aportamos. No hablo de excepciones ilustres, claro está, sino de la contribución media, que es la que en última instancia hace el carácter fundamental de las ciudades. Todos notamos que de un tiempo a esta parte nos está aquejando un complejo de inferioridad que merece un análisis prolijo; y este complejo proviene de la comparación entre lo que los arquitectos argentinos estamos haciendo, y lo que se está haciendo en países cercanos. Dilucidar los fundamentos reales o ficticios de este complejo me parece tarea excitante y urgente. Por ello la propongo como tema de conversación entre amigos que sienten su oficio como problema y angustia diariamente renovados. El arquitecto Alvarez, cuya significación como profesional sería ocioso encarecer, está quizá en condiciones de aportar su opinión con respecto de este punto que yo acabo de anotar. Si efectivamente ese complejo que nos está aquejando es justificado o no. A qué obedece esa especie de estancamiento que se nos achaca en la arquitectura argentina; si ese estancamiento existe o no.

**Alvarez:** Agradezco su concepto. Discrepo amistosamente con usted, porque no

creo que es un complejo, es una realidad que la ciudad de Buenos Aires no tiene arquitectura, ya sea urbanística o referido a sus edificios.

No posee fisonomía arquitectónica propia. Varias son las causas de la situación actual. Entre otras: 1º) nuestra formación profesional y la actuación actual; 2º) el público en general; 3º) la forma comercial con que actúan rematadores y promotores de propiedad horizontal, y 4º) la falta de un plan regulador definitivo.

Nuestra formación profesional, como muchos aspectos de nuestra cultura, es de influencia netamente francesa.

Nuestros maestros fueron egresados o discípulos de egresados de escuelas francesas, dejaron casi todos sus edificios en la ciudad de Buenos Aires, formando a nuestros padres, e inclusive a nuestros contemporáneos, de tanto verlos, una idea de que eso es arquitectura. Entiendo, con respeto por todos ellos, que vivieron el error de una época, admitiendo que, de haber vivido en ella, posiblemente nosotros también hubiéramos hecho esa arquitectura. Tenemos, para hacer ese juicio, la facilidad evidente de que ha habido una renovación, una revolución en la arquitectura, y que se ha reencontrado el camino. Sabemos que del románico y el gótico en adelante, la arquitectura anduvo a tumbos, buscando elementos aquí y allá en lugar de crear, tomando de las antiguas Roma y Grecia, y haciendo composiciones en todo el Renacimiento, que inclu-

sive en Europa se aceptan, y que son composiciones, no arquitectura.

El público nuestro se ha formado, a una estética o cultura arquitectónica, sobre la base de lo que ve entre nosotros. Ha llegado a creer, y él no es el culpable, que todo lo que ve es bueno. Ha influido, además, en la formación errónea, arquitectónica, de nuestro medio, el recuerdo y los viajes, de quienes recuerdan y viajan, añorando, al regreso, el viejo París, los castillos franceses o italianos y los templos griegos y romanos. Así, cuando han construido, han creído sensato engirlos, ya sea en la estancia, en el barrio, en la gran avenida. De esta suerte, la ciudad de Buenos Aires presenta ironías arquitectónicas en muchísimas obras particulares y, lo que es imperdonable, en algunas obras públicas.

La crisis por la falta de una cultura arquitectónica existe, y es perdonable que al público en general no puede exigírsele que posea y menos cuando los profesionales poco hacen para que eso suceda. Quien viaja, por ese solo hecho, no está obligado a saber discernir en arquitectura. Para que no se forme ideas o estéticas equivocadas, necesario es que alguien lo ilustre, y bien. Hasta aquí la parte que corresponde al público, a quien estimo el más inocente y menos culpable.

Los rematadores y los promotores de propiedad horizontal, salvo honrosas excepciones, merecen cita aparte. Desde los l



teos exiguos y absurdos, sin urbanizaciones de ninguna clase, hasta la construcción de edificios de “estilo” para complacer a los presuntos compradores, cabe toda la gama en la responsabilidad de que Buenos Aires carezca de arquitectura. Unos y otros encaran, en general, sus actividades como comercio. Se especula aquí otra vez en detrimento del progreso, cuyo avance de esta forma se ve retrasado.

Para sólo mencionar pequeños aspectos, se admite que una casa “francesa” se vende mejor. Se especula con las estéticas consagradas aunque ello sea de otra época y ya pertenezca a la historia. Verdaderos telones de ladrillos constituyen buena parte de nuestras casas, se hacen “estilos”, aunque los interiores no posean nada de lo de esa época. Eso no es arquitectura.

Por último, los grandes culpables somos los arquitectos de nuestra generación, que no tenemos ni excusa ni pretexto para que se edifiquen las cosas que se ven. Evidentemente, nuestra arquitectura está atrasada, y no por complejo. Es que en otros países los arquitectos se han impuesto, mientras en el nuestro se ha tomado el camino fácil de complacer al cliente, a quien da el trabajo. Evidentemente es mucho más difícil, o hay que ser más lírico para rechazar obras que están en contra de lo que uno cree que se debe hacer o convencer al cliente. Entiendo que ello es obligación profesional y que las razones que se invocan para no cumplir no justifican los

malos resultados obtenidos. Ni aun la confesión de algunos colegas que practican el comercio y no la profesión los libera de la responsabilidad de ser cómplices principales de que Buenos Aires tarde en tener su arquitectura.

Si todos ejerciéramos sinceramente nuestra profesión, esta generación, o a más tardar la próxima tendría una idea arquitectónica clara y nuestra ciudad sería menos “afrancesada”, pero nuestra, con caracteres propios.

### **Sacudiéndose el polvillo “académico”**

**Prebisch:** Perfectamente: ¿me permite una pequeña interrupción? De las palabras tan sensatas que acaba usted de decir, relevo primero lo siguiente: se ha tocado el punto de la formación arquitectónica. El arquitecto Alvarez se ha referido a los maestros franceses, que fueron los nuestros. Yo haría justicia a estos señores, saliendo de la “École des Beaux Arts”, con todos los prejuicios que distinguen a esta escuela. En el fondo de su enseñanza sobrevivían, sin embargo, algunas verdades tradicionales que nos fueron transmitidas. El arquitecto Acosta, aunque no formado en Buenos Aires, ha tenido un aprendizaje académico, como Alvarez y yo mismo. No creo que a ninguno de ellos le haya perjudicado esa formación. Sus obras así lo prueban. En cuanto a mí, si bien me he visto forzado a sacudirme vigorosamente el polvillo académico, pretendo haberme

beneficiado en el fondo de ese aprendizaje. Y aquí estamos tocando un tema que el arquitecto Acosta nos puede ayudar a dilucidar con su práctica docente: el tema de la formación del arquitecto, que no es, por cierto, ajeno al de esta reunión.

**Alvarez:** Perdón, no he querido criticar a mis maestros, sino lo contrario; entiendo que los justifico al decir que nosotros, de haber vivido en esa época, hubiéramos hecho lo mismo.

He señalado, en cambio, que atribuyo a su influencia y a las de sus obras parte de por qué Buenos Aires no tiene arquitectura, y es algo afrancesada. Agregaré, en honor a nuestra generación, que si bien nos inculcaron verdades tradicionales, no es menos cierto que hemos debido luchar bastante para liberarnos de muchos academicismos.

**Acosta:** Creo que ambos tienen razón, cada uno a su manera. He estudiado en la escuela más clásica de Europa, que era la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, de Rusia. Nos enseñaban no el clásico “barroquizado” de Francia, sino Palladio, Vignola, los griegos; pero era tan artificial, que una vez salido de la atmósfera clásica de San Petersburgo, llegado a Roma, el deseo más vehemente que uno tenía era librarse, desintoxicarse. Una vez anoté que fuimos como a quienes sólo les enseñaron a expresarse por hexámetros clásicos, y que tenían que escribir una simple carta co-



mercial; estábamos impotentes frente a la realidad. Pero esto creo que es un pequeño detalle; la rebelión era mucho más honda. Nos rebelábamos contra las pautas estéticas, contra la mentalidad del “artista”, que debería ser arquitecto. Hoy, cuarenta años después, tuve que declarar en mi cátedra el principio “hoy y aquí”; no admitiendo clisés pasatistas ni futuristas, pues la juventud está embriagada por cosas que ve en las revistas y que no entiende, y que no existen dentro de nuestro acervo tecnológico.

### **Enseñanza por fotografías**

**Prebisch:** ¿Me permite una pequeña acotación? Creo que usted ha tocado un punto muy importante, que atañe a la enseñanza de la arquitectura. La enseñanza de la arquitectura actualmente se hace, en buena parte, por obra y gracia de las revistas. La juventud es demasiado revistera. Nosotros sabemos que la fotografía actual ha alcanzado tal virtuosismo, que llega a deformar las cosas, en general mejorándolas; eso es un gran peligro, un enorme peligro.

**Acosta:** Más aún, los arquitectos hacen casas por la fotografía...

**Prebisch:** Antes, el arquitecto, al viajar, tomaba croquis y notas, y transmitía lo que captaba directamente por vía visual. Ahora ese proceso ha sido sustituido por la fotografía, con todos los inconvenientes que nosotros podemos apreciar.

Sé, por ejemplo, que en algunas escuelas, incluso de los Estados Unidos, los alumnos trabajan con revistas del Brasil sobre la mesa, sobre fotografías. Y cuántas veces nos ha tocado ver, en la realidad, esos edificios que hemos visto ilustrados en fotografías, y sufrimos una enorme desilusión.

**Acosta:** Usted tocó otro problema. La fotografía, descontando la veleidad del artista que la toma, se hace de un edificio recién terminado. El edificio se extiende no sólo en el espacio, sino también en el tiempo; el edificio está hecho para durar, por lo menos la vida de una generación. Y los edificios modernos –Brasil, Venezuela, muchos en Estados Unidos– son prematuras ruinas de sí mismos. Evidentemente, la parte tecnológica de la arquitectura moderna es el punto más flojo. La arquitectura moderna se hace, en la mayoría de los casos, como una arquitectura fachadista.

**Alvarez:** Estimo que estamos un poco fuera del tema, que es bien concreto, y así lo enunció el arquitecto Prebisch; falta decir si creemos que Buenos Aires es una ciudad sin arquitectura y por qué. Cada vez reconozco más lo difícil que es hacer; las obras valen por la lucha que significa hacerlas, y, a veces, lo que no se ve es lo que más costó hacerlo. A pesar de ello, debemos concretar.

**Acosta:** Es que la arquitectura moderna se ha hecho en Buenos Aires, en su mayoría es arquitectura de revoque; y en vez de bloques imitando piedra, y con adornos, superficies de obras maestras de pastelería, hecho la misma cosa, las tortas se han vuelto más lisas; pero se ensucian muy pronto. La arquitectura tan lisa, aparentemente nueva, pronto se asemeja a un trapo.

**Prebisch:** Justamente, y por eso, me he pasado a veces con cierta nostalgia a mirar casas de estilo francés, con revoque, imitación piedra, en general bastante bien hecho, como se lo hacía en Buenos Aires, y digo que las he mirado con nostalgia ante los resultados de la arquitectura que hacíamos los arquitectos que éramos jóvenes en un tiempo, esa arquitectura lisa a que se refiere el arquitecto Alvarez. Yo he sufrido enormemente con ellas. Más, he sufrido al ver el deterioro con el tiempo sobre ellas.

**Alvarez:** Pero para defender sus obras, ustedes, por modestia, o por exceso de responsabilidad, olvidan decir lo que captaban aquellas obras y lo que cuestionaban. Evidentemente, usted no puede contar con todos los medios puestos a disposición de quienes ejecutaron las obras que admira por su permanencia física.

**Acosta:** Más aún: ahora, con la vogue de la “propiedad horizontal”, el edificio se

truye para vender. El que lo levantó, se lava las manos luego. Usted compró y usted debe encontrarse con la mercadería comprada.

**Alvarez:** Diría, exagerando –ustedes me darán un poco o toda la razón –, que, en líneas generales, lo que se hace en Buenos Aires no es arquitectura.

**Acosta:** Exacto, es un comercio.

### Cultura y arquitectura

**Prebisch:** Quisiera retomar el tema, siguiendo la indicación del arquitecto Alvarez, que sugiere que nos estamos apartando de él. De la exposición del arquitecto Alvarez, quería relevar además otra cosa: manifestó que quizá una de las causas de la falta de arquitectura en la ciudad de Buenos Aires radica en la falta de cultura arquitectónica. Me pregunto esto: el fondo cultural nuestro ¿es acaso inferior al fondo cultural de un país como el Brasil, por ejemplo, que se caracteriza actualmente por el impulso extraordinario que le ha dado a la arquitectura contemporánea?

Es una inquietud que tengo siempre.

**Alvarez:** No sé si he sido claro. Me he referido a la falta de cultura arquitectónica. Todo pueblo se educa, en buena medida, por lo que ve, o al menos así forma en buena medida su estética. Si lo que se le muestra es malo o mediocre, no creo que pueda

entonces superar esa situación sin ser auxiliado por quienes tenemos esa obligación y responsabilidad. Tanto es así, que cuando se construye algo distinto, aunque sea tímidamente expresado, pero es honesto y valiente, el resultado agrada y termina por consagrarse. Existe, sin lugar a dudas, entre nosotros, la timidez en hacer algo distinto.

Muchos son los arquitectos que tienen clientes que confían plenamente en ellos. Eso nos hace doblemente responsables.

**Prebisch:** No quiero desligarme de la culpa que el arquitecto Alvarez señala. Lo que sería señalar al respecto de la falta de cultura arquitectónica. Es el fondo cultural sobre el que se respalda una arquitectura. Y me sigo preguntando: ese fondo nuestro, ¿es inferior en calidad al del Brasil, por ejemplo, en que ha florecido de una manera tan súbita el movimiento arquitectónico contemporáneo? ¿No será acaso que eso que nos parece una cosa negativa en la Argentina responda por el contrario a un factor positivo? ¿No será acaso que en el Brasil existe cierta pasividad popular que hace que el pueblo acepte sin pestañear lo que el arquitecto le propone y le impone? ¿No será que nosotros tenemos un fondo cultural eminentemente europeo, que repugna un poco de lo novedoso? Porque la tradición a veces pesa. En Europa, la arquitectura contemporánea, en Estados Unidos, incluso, no es recibida con el beneplácito que nos hacen

crear las revistas. Nosotros, arquitectos, Alvarez, hemos tenido una experiencia múltiple en los Estados Unidos; hemos buscado las manifestaciones de arquitectura contemporánea como aguja en pajarero. Había que hacer viajes especializados a determinados sitios para encontrarse con una manifestación pura de la arquitectura contemporánea. Algo parecido pasa en Europa. Me pregunto si nuestra formación, eminentemente europea, no colaborará en esa especie de resistencia que se nota en la Argentina contra el movimiento arquitectónico contemporáneo. Y esa resistencia, ¿no nacerá algún día algo positivo? Esa repugnancia del medio, ¿responderá quizá a una actitud cultural positiva y no pasiva?

**Acosta:** Yo creo que al hablar de arquitectura de Buenos Aires hemos olvidado algunos factores reales. En primer término, nuestros terrenos, por razones de valorización de la tierra, han llegado a dimensiones absurdas, dentro de las cuales es imposible hacer algo digno de ser habido. Este aspecto es muy importante. Los arquitectos han empezado a pensar en términos urbanísticos, en Buenos Aires, más tarde. Por otra parte, cuando hablamos de cultura general quisiera decir que en Buenos Aires, el 90% de los autores de edificios no son arquitectos; y los arquitectos han fallado en primer término porque supieron imponerse. Una vez, con



alumnos, caminamos, a título experimental, por varias cuadras de Belgrano "R"; y encontramos que solamente el 5% de las casas fueron erigidas a base de trabajo de arquitectos. Mayormente, eran obras de constructores. Creo que no hay que ser muy optimistas; al contrario, creo que el arquitecto debería ser bien hostigado para llegar a cierto nivel cultural. Primero el arquitecto, y después el cliente. En este momento, el país demuestra un fenómeno notable: las Facultades de Arquitectura, que en general eran muy poco frecuentadas, donde iba sobre todo gente que tenía clientela potencial asegurada por toda la vida, dentro de su familia o de su clase; en este momento están invadidas por grandes masas. Por primera vez a las facultades va gente por vocación, realmente vocación de arquitecto; y hay muchos, pero surge una cuestión, realmente lamentable: ¿puede el país absorber esta cantidad de arquitectos futuros? ¿Podrá el país de veinte millones de habitantes, de cuyo poder adquisitivo de antemano podemos decir que es escaso en el interior, aprovechar el trabajo de estos arquitectos? Pregunto: 20.000 arquitectos, que surgirán dentro de unos diez años en el país, ¿podrán tener trabajos y existencia digna, compatible con su profesión?

**Alvarez:** Arquitecto Prebisch, deseo responderle, porque estimo que las dos preguntas que usted hizo han quedado, por

lo menos en lo que a mí respecta, sin contestación.

Usted se pregunta con un fondo optimista "¿no será que nuestro fondo cultural europeo resiste al movimiento arquitectónico contemporáneo?, ¿y que en el Brasil hay pasividad popular a lo que el arquitecto propone?".

Estoy de acuerdo con usted en la primera pregunta, en lo que a casualidad se refiere y convencido de que nuestra arquitectura se dará con atraso, a pesar de nuestra situación actual. Estamos demorados, pero no perdidos.

En cuanto a la segunda, referida al progreso arquitectónico del Brasil, que lo atribuiría a indiferencia popular, disiento totalmente con usted. Considero que sucede totalmente lo contrario. En materia de cultura, y de la arquitectónica más, hay dos formas de llegar a un dominio, un tono, a una base, como usted menciona. Una es desde arriba y la otra es desde abajo. La cultura debe estar dada desde arriba y no al revés, porque desde abajo significa reclamo; el obligado es el que está arriba; por ello considero que entre los culpables de que Buenos Aires no tenga arquitectura estamos los arquitectos; considero que en el Brasil, tal vez por una posición geográfica más conveniente, tal vez por un problema de menos aislamiento del que hemos vivido, ha tenido un contacto con Europa y con Estados Unidos, que habíamos en buena parte perdido; han hecho, evidente-

mente, lo que debimos y todavía debemos hacer nosotros; es decir, plasmar una arquitectura que tenga características de la arquitectura brasileña actual sea algo definitivamente consagrado; nada de ello, eso lo dirá la historia, lo que nosotros hacemos son construcciones, que ubico dentro de un período contemporáneo.

La historia nos enseña que todas las épocas han tenido su pre, su clásico y su decadencia; nuestra arquitectura –y ahí está la respuesta a usted–, es una arquitectura que será, pero será dentro de una o dos generaciones; pero para ello es necesario, primero, que los clientes confíen más; que los rematadores y promotores de propiedades horizontal exijan menos y que los arquitectos seamos menos complacientes. Todo eso, amalgamado, hará que en una o dos generaciones tengamos una arquitectura

### Arquitectura comparada

**Prebisch:** Yo comparto, desde luego, el optimismo del arquitecto Alvarez, tengo mucha fe en este país, tenemos un material humano extraordinario.

**Acosta:** Es cierto. Los alumnos aquí son muy superiores al material humano que encontré en Estados Unidos y en Alemania.

**Prebisch:** El medio se opone, con su mediocridad, a la expansión de una gran arquitectura. Acosta se refirió recién al



maño de los lotes; eso parece un detalle, pero es una cosa importante. Debido a la mala conformación de la ciudad, al loteo absurdo, hecho por los rematadores y no por urbanistas, como debiera ser, Buenos Aires es la ciudad de las medianeras. Con un espíritu cívico superior, en otros países, en Chile por ejemplo, y en el Uruguay, se mancomunan los propietarios, y en lugar de edificar veinte casitas en veinte lotes, se juntan los veinte lotes y hacen un gran edificio sin medianeras; edificios en los que el arquitecto puede manifestar su capacidad creadora o su talento.

**Acosta:** Los últimos edificios de Uruguay –yo he hecho un viaje reciente a Europa y pasé por Brasil– me gustan más, me parecen más naturales de nuestro medio, que los edificios brasileños. Es cierto que nosotros no tenemos las condiciones geográficas de Uruguay, como la costa, el paisaje, etcétera. En Buenos Aires, en cierto sentido, somos también víctimas de la monotonía del paisaje. En Río de Janeiro, por ejemplo, o en San Pablo, el paisaje mismo ofrece grandes estímulos arquitectónicos.

## El clima

**Prebisch:** Y el clima también, porque es un clima definido, que ayuda muchísimo a la arquitectura. El clima de Buenos Aires es una cosa mediocre, que no es ni demasiado caliente ni demasiado frío, no permite al arquitecto dar la fisonomía ne-

ta a la arquitectura. Un carácter neto. El Brasil, en ese sentido, es más favorecido que nosotros; el clima les está exigiendo ya una solución, un partido arquitectónico definido; es un clima cálido, predominantemente cálido, y entonces toda la forma arquitectónica se va enderezando a responder a esa necesidad.

**Acosta:** ¿Me permite otra acotación? Usted mencionó el clima. Yo creo que el clima es un estímulo y una condición que en la Argentina fue sumamente descuidado. En mi reciente viaje a Europa, pude ver, y volver a ver, después de muchos años, hasta qué punto el clima, por ejemplo de París, está ligado con su arquitectura, que transportada aquí resulta absurda. Por otra parte, pude ver –les he dicho eso como acotación– nuestra mezquindad de espacio; si uno compara nuestras plazas, nuestros espacios verdes, nuestros jardines, nuestros parques, con los europeos, somos sumamente pobres, somos miserables en espacios libres. Nuestros edificios son realmente imbricados, nuestras ciudades son abarrotadas de piedra, donde los espacios libres son pequeños islotes verdes en un océano de piedra, están ahogados por él. Ahora, en cuanto al clima, creo que el clima debería estudiarse más en las escuelas. Personalmente, la experiencia de la Argentina, para mí ha sido fructífera, en el sentido de que en los antiguos edificios, cascos de estancia, con

sus rejas, contra la agresión animal, humana, con sus mosquiteros, con sus techos de adobe, con sus anchas galerías, la primera vez vi, comparándolos con los edificios lisos, sin ninguna defensa contra el rigor del sol, hasta qué punto un edificio de apariencia tan poco “funcional” puede cumplir en forma tan completa su terminada función: la defensa contra el clima. Sea dicho de paso: he visto edificios en París, que nuestros arquitectos y estudiantes admiran mucho por las fachadas, y que han fracasado por completo. Uno de ellos es el edificio de la UNL, donde por imprevisión o desconocimiento de física, aunque se han puesto filtros térmicos en la fachada, en forma de una especie de cortinas verticales, es imposible usar ese edificio, porque llega la temperatura interna hasta 45° en verano por la acumulación del calor solar detrás de las superficies vidriadas, las cuales, desde el punto de vista físico, nos enseña, son válvulas térmicas que el calor entra pero no puede salir. Otro edificio con fachada enteramente de plástico; si no me equivoco, es el edificio de Seguros Generales. Es inhabitable porque representa una válvula térmica que atrapa y concentra la radiación de calor, de manera que es imposible usarlo en verano.

**Prebisch:** Es muy interesante lo que dice el arquitecto Acosta; ahora, me gustaría que nos estamos apartando un poco del tema inicial...

**Acosta:** No, no creo eso, porque la arquitectura debe responder al problema del clima en primer término. Creo que deberíamos establecer el índice de habitabilidad como primer criterio de calidad arquitectónica.

**Prebisch:** Sí, indudablemente. Hay una enorme cantidad de factores que han contribuido a la indigencia de la arquitectura de Buenos Aires, que estamos analizando en estos momentos; pero no creo que sea el caso ahora de particularizar en detalles de orden especialmente técnico; ya sabemos que la técnica tiene una influencia extraordinaria sobre la creación arquitectónica, esto es una verdad que no se puede discutir. Para resumir, parece que se puede llegar ya a la conclusión de que, efectivamente, si bien Buenos Aires carece actualmente de una arquitectura definida, tiene en su base cultural y en sus posibilidades técnicas lo necesario para la aparición de una arquitectura contemporánea seria; y no creo que eso se produzca tan tardíamente como cree el arquitecto Alvarez. Espero que la arquitectura en la Argentina alcance pronto el nivel que merece en relación a su grado de madurez cultural; soy ampliamente optimista en ese sentido.

### Arquitectura y superpoblación

**Acosta:** Yo quisiera que también tratáramos otro aspecto de la arquitectura, no solamente desde el punto de vista de la “uti-

lidad”, o el funcionamiento del edificio mismo, o su estética, o su aspecto cultural, sino cómo se integra este fenómeno “arquitectura”, en sus múltiples realidades, en la forma de la ciudad. Últimamente se ha permitido, por una ordenanza, un fenómeno completamente absurdo: las torres, que van a aumentar la densidad de la población, una vez que la ciudad se llene de torres en tal grado, la ciudad será prácticamente inhabitable; inhabitable por ser demasiado habitada.

**Prebisch:** En ese sentido lamento la ausencia del arquitecto Gómez Pineda y de Odilia Suárez porque ellos nos hubieran podido informar de unos estudios que la Comisión del Plan Regulador está practicando para urbanizar el barrio de Las Catalinas. El planteo es interesante, y se ha tenido en cuenta –tengo entendido, por lo poco que sé del asunto– ese factor de densidad de población.

**Acosta:** ¿A qué número de habitantes por hectárea han llegado?

**Prebisch:** No le podría dar el dato exacto, pero lo que sé es que la densidad de población que va a albergar esa nueva urbanización es inferior a la que actualmente permite el código en las construcciones comunes o de torre. Hubiera sido un punto muy interesante para tratar aquí.

**Acosta:** Recordemos que en la época anterior a la dictadura –lo menciono solamente como un índice cronológico– la máxima densidad en barrios tan poblados como el comprendido entre Corrientes y Santa Fe, Callao y Pueyrredón, no pasaba de 50 personas por hectárea; hoy un edificio, como cualquiera de los rascacielos de los cuales nos amenazan, va a albergar en un terreno que es la vigésima parte de una manzana, a miles de pobladores. Esto significa mayor concentración, mayores necesidades, mayor insuficiencia de medios de tránsito, mayor insuficiencia de hospitales, mayor insuficiencia de escuelas. Los arquitectos deberían realmente decir –y el colegio de los arquitectos no como individuo sino como una corporación– algo al respecto, porque es imposible seguir improvisando frente a la complicación de nuestra vida urbana: la incomodidad. Las ciudades se han creado poco a poco históricamente para mejorar, facilitar la vida de las personas que las habitan. En cuanto al aspecto climático que lo acompaña, se puede decir que antes todo el mundo decía que la vida y el clima crean el hombre, hoy es el hombre crea el clima en el sentido deformador, lo deforma, y hace inhabitable aquellas partes de la Tierra que fundamentalmente son habitables.

### Buenos Aires fue una bella ciudad

**Soto:** Si me permite, arquitecto Prebisch, yo haría una pregunta de pro-



de ideas, lea el texto. Tres preguntas, que serían éstas: Si este estancamiento, a que se ha referido el arquitecto Alvarez, de la arquitectura es un fenómeno permanente, es decir, si ha existido siempre en Buenos Aires o si ha existido alguna época en que la arquitectura nuestra haya sido auténtica con respecto a los problemas del país y a las corrientes universales arquitectónicas. Es decir, si ha habido alguna etapa que hubiera permitido esperar un afianzamiento de esa autenticidad del criterio arquitectónico.

**Prebisch:** Ha habido una época en la Argentina en que la arquitectura expresaba realmente las necesidades de la ciudad, y es la época de la colonia; la época de la colonia hasta después de Caseros, hasta que empezó el auge agrícola-ganadero del país, que trajo aportaciones extranjeras que vinieron a desbaratar esa unidad arquitectónica que existía en las ciudades. Buenos Aires era una bella ciudad; y su trazado de damero no ofrecía dificultades en aquel tiempo, funcionaba perfectamente bien. Y justamente la gran responsabilidad de las generaciones posteriores a Caseros radica en haber destruido una ciudad que funcionaba, para ser sustituida por otra, que, además de fea, no funciona. Con esto creo haber contestado a la primera parte de su pregunta.

sería la siguiente: Se ha hablado acá de distintas generaciones de arquitectos. El arquitecto Alvarez ha establecido algún distingo con respecto a los inteligentes planteos que han hecho el arquitecto Prebisch y el arquitecto Acosta. Ahora, me permitiría sugerir este problema; si, además de los criterios arquitectónicos que están representados por los tres arquitectos presentes, ustedes entienden que hay una nueva, sino generación, por lo menos promoción de arquitectos que encaren, que tengan algún enfoque nuevo con respecto al problema en debate, es decir, “Buenos Aires: ciudad sin arquitectura”. Si con posterioridad a la generación que representan ustedes hay alguna promoción de arquitectos que tengan puntos de vista peculiares.

**Alvarez:** Puedo contestarle en forma bastante categórica. Los criterios no cambian por las promociones. En arquitectura el criterio es uno solo: hacer lo que corresponde, sin volver atrás, sin copiar, sin componer con lo antiguo, por así decir. A ningún arquitecto griego se le ocurrió en Atenas hacer un edificio asirio, a pesar de que Asiria era anterior al apogeo helénico. Lo mismo en las épocas definidas de la historia. En arquitectura debe cumplir con la línea de progreso de las ciencias. La arquitectura avanza. Ninguna genera-

por eso somos optimistas, en la próxima generación, o en la otra, Buenos Aires tendrá su arquitectura.

Los males que concretamente he mencionado en Buenos Aires son genéricos a muchas otras ciudades. No hemos dicho que sean sólo nuestros, sólo que no he querido disculparnos porque en otras partes también sucede; de los demás tenemos que tomar las cosas buenas, para no llegar a tener una ciudad joven con vicios de ciudad vieja. Asimilemos, sin copiar, lo bueno de otras ciudades.

**Soto:** Si me permite, quisiera aclarar el alcance de la pregunta mía, en este sentido. Por ejemplo, adoptar un criterio comparativo: en literatura ha habido, en el desarrollo de nuestra literatura, distintos puntos de vista con respecto al sentido tradicional y a la aspiración innovadora. Cada generación ha aportado, dentro de ese cuadrante de tradición y de innovación, distintos puntos de vista de acuerdo con la sensibilidad de la época. Ahora yo entiendo que si en literatura, por ejemplo, hace treinta años había escritores, novelistas, que entendían que la tradición nuestra había que interpretarla de una manera determinada, ahora, nuevos escritores vuelven a replantear ese problema de la tradición, con otra sensibilidad. Si eso ocurre en arquitectura.



**Alvarez:** No, todo lo contrario. La arquitectura no tiene el problema de replanteos. La arquitectura, que es ciencia y arte, escapa a esas posibilidades –que cabe posiblemente en la literatura, pintura y escultura– donde según las épocas se duda de cuál es la verdad. En arquitectura se sabe algo más. Las personas y las circunstancias la pueden reformar, pero sólo transitoriamente; luego la arquitectura resurge; la historia no recuerda los malos ejemplos; la historia recuerda sólo los buenos ejemplos de arquitectura, que son los que usted, si analiza, responden a su época, a su medio ambiente, a sus materiales, a sus usos y a sus costumbres. El progreso de la arquitectura es un hecho positivo, no se puede detener en su continuo avance; es en ese sentido ciencia. Somos los hombres, quienes en determinados momentos, como buenos o malos profesionales, le damos más o menos aspec-

to artístico. Pero siendo ciencia y arte, la parte que tiene de ciencia es el motor que la lleva hacia adelante.

**Soto:** ¿Me permite una tercera y última pregunta, arquitecto Prebisch? Me parece que sería interesante, también con fines de ilustración del lector de un suplemento cultural como el nuestro, si los señores arquitectos presentes quisieran decir algo sobre otro tipo de construcción; es decir, sobre la vivienda colectiva dentro de nuestro país, con las peculiaridades nuestras; si existe actualmente algún punto de vista especial sobre la forma de encarar este problema de las viviendas colectivas en nuestro país, con ese mismo requisito de autenticidad.

**Alvarez:** A título personal puedo responder que el problema de la vivienda colectiva escapa en cierta medida a lo que se

entiende por arquitectura por ser la vivienda colectiva un problema social a resolver, en el cual no se necesita más fuerza que ninguno, sino fuerza económica. Opinar sobre vivienda colectiva o individual y hacer cosas es olvidar que una y otra son definidas por lo que las define, y las define el problema económico. La vivienda colectiva por tener elementos comunes, evidentemente es de un tipo superior que la vivienda individual. En cambio los problemas que la vivienda individual no tiene: sociales

**Prebisch:** Damos por terminado el debate, y por mi parte me da gusto que agradecer a la dirección del *Mundo* que nos haya brindado la oportunidad de discutir y acaso dilucidar algunos aspectos del tema propuesto.

**Wladimiro Acosta.** Nació en Rusia. Arquitecto. Ejerció su profesión en Italia (1919-1922), Alemania y los Estados Unidos (1954-1957), donde lo hizo en la Argentina desde 1928. Ha proyectado y dirigido obras de hospitales (Berlín y Santa Fe) y escuelas (Berlín, Caracas y Villa María). Ha escrito *Vivienda y ciudad* (1936) y *Vivienda y clima*, y diversos artículos en *La Nación*, revistas nacionales y extranjeras. Fue asesor de la provincia de Santa Fe (1939-1940) y del Ministerio de Educación de Venezuela (1947-1948), profesor titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA (desde 1957). En 1959 dictó conferencias en Chile y en la Sociedad de Arquitectos de Inglaterra y realizó el proyecto de Frondizi en Bariloche. Al año siguiente dictó una conferencia en la Escuela de Ulm y realizó el proyecto de la Isla Maciel. Viajó a Cuba y falleció en 1967 en Buenos Aires.

**Alberto Prebisch.** Nació en Tucumán en 1899. A los 22 años se graduó en la Escuela de Arquitectura de la UBA. En 1925 se incorporó al Directivo de la revista *Martín Fierro*. En 1933 fue designado miembro del Directorio del Teatro Colón. En 1936 proyectó el Obelisco conmemorativo de la primera fundación de Buenos Aires, y símbolo emblemático de la ciudad. Su vasta producción abarca obras y proyectos en Tucumán, Salta, Montevideo y Asunción, entre otras. En 1938 recibió la Mención de Honor del American Institute of Architects por el proyecto del Cine Gran Rex. En 1943 fue distinguido como académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1945 fue nombrado decano interventor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, puesto que retomó entre 1968 y 1970. En 1962 y 1963 fue presidente municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Falleció en 1970, luego de asumir la presidencia de la Academia Nacional de Bellas Artes.

**Mario Roberto Alvarez.** Nació en Buenos Aires en 1913. Arquitecto (medalla de oro 1936), recibió la Beca Ader (1937-1938) en Francia para diseñar viviendas obreras y hospitales. Es académico de número de la ANBA y académico titular de la Academia Nacional de Ciencias Exactas. Recibió el título *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Católica Argentina y la Universidad John Fitzgerald Kennedy. Es honorario del American Institute of Architects como uno de los diez mejores arquitectos del mundo. Ha recibido el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes, el Premio a la Trayectoria de la misma fundación (1996). Fue reconocido como el número 1 de Sudamérica por el *World Survey of Architecture* en 1972, 1998 y 1999. Ha sido expositor en seis Congresos Panamericanos y en cinco Congresos Internacionales de Arquitectura.

# Reflexiones sobre la enseñanza de la arquitectura

ALFREDO CARLOS CASARES

Luego de treinta años de pretender enseñar arquitectura, luego de ensayar diversas metodologías de diseño arquitectónico, de experimentar variantes de comunicación, de llevar el diseño a la realidad constructiva, de dotar al taller del mensaje que diera sustento a su actividad, de plantear la vigencia de sólidos principios orientadores en la creación arquitectónica, de cifrar el éxito en la enseñanza artesanal, de afrontar la heroica y agotadora tarea de brindar respuesta formativa a centenares de alumnos, al cabo de redoblar cada año el esfuerzo apasionado en la búsqueda de la fórmula que asegurara el éxito en la empresa de enseñar arquitectura, di por terminada una etapa de mi vida, convencido de que para ello era menester explorar nuevos terrenos. Sin embargo, la separación de las asignaturas en departamentos estancos, establecida como antisistema en nuestras casas de estudio, ha alejado sin remedio las posibilidades de enseñanza de un todo orgánico.

Como corolario de estas reflexiones, advierto que los resultados promedio de obras construidas son ciertamente desalentadores.

Por ello me pregunto si la buena arquitectura es acaso producto de individualidades de tal manera dotadas que no hubieran necesitado cursar diseño arquitectónico en nuestras facultades, si la falla radica en el planteo curricular o si finalmente ella tiene su origen en la naturaleza de los estudios. Estas meditaciones encuentran, en la lectura ocasional de la revista *Domus*, una lúcida respuesta contenida en un reportaje al distinguido arquitecto italiano Aldo Rossi. Su lectura nos exime de todo comentario.

Propuse a los arquitectos Alberto Bellucci y Eduardo Catalano que escribieran sendos artículos para este nuevo número de *Temas*. A Bellucci por su riqueza intelectual y su sensibilidad abierta no sólo a la arquitectura sino también al infinito mundo del arte y a Catalano por sus obras y por su libro *La constante*. Esta publicación de su pensamiento sobre la arquitectura obliga a meditar en profundidad sobre la arquitectura como sistema de estructura y espacio.

*Alfredo Carlos Casares. Nació en Buenos Aires en 1918. Profesor de Diseño Arquitectónico y director del Departamento de Arquitectura en la UBA. Profesor extraordinario en la UNLP. Dos veces decano de la Facultad de Arquitectura de la UBA. Académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y su presidente entre 1982 y 1992. Ha construido numerosas obras, entre las que se cuenta la Curia Metropolitana. Ha actuado como jurado y obtuvo varios premios en concursos de arquitectura, entre ellos, tres en la reconstrucción de la ciudad de San Juan. Ha dictado diversas conferencias en el país y en el extranjero. Hacia la madurez y Enseñanza e investigación son sus libros más importantes.*



# ¡Yo acuso...! Acerca de las escuelas de arquitectura\*

ALDO ROSSI

La revista *Domus* ha tenido la amabilidad de reproducir una entrevista publicada hace algún tiempo en un periódico italiano. Las entrevistas son siempre un tanto provocativas y apresuradas, pero como contrapartida se concentran directamente en los problemas a encarar. Al releerla veo que, como de costumbre, por un lado ataco a las facultades de arquitectura y, por el otro, las defiendo. Dejemos de lado las comparaciones con las otras facultades europeas, que por lo general son peores que la nuestra, o con las estadounidenses, que además cuentan con instituciones culturales excepcionales (bibliotecas, museos, teatros, etcétera) y en este aspecto están adelantadas.

Yo defiendo las facultades de arquitectura italianas porque han aceptado en forma valiente (y patética) una situación insostenible desde cualquier punto de vista. Pero estoy en contra –y lo estoy cada vez más después de años de docencia y de trabajo profesional– de la defensa a ultranza de aquello que tal vez ya se ha disuelto: la arquitectura, o la posibilidad de enseñarla. Éste es para mí el nudo fundamental de la cuestión, que no tiene que ver con la universidad (que en mi opinión marcha muy bien) sino más bien con el estudio de la arquitectura.

Las alternativas más serias son el estudio de la arquitectura en el viejo sentido del maestro (ciertamente elitista e impracticable) o incluso del ingeniero civil. No olvidemos que los más grandes arquitectos italianos desde el siglo XIX hasta nuestros días han sido ambos ingenieros: Alessandro Antonelli y Pier Luigi Nervi. Para ellos, indudablemente, el *corpus* de la arquitectura tenía un significado.

Generalmente, los complejos universitarios en Europa conforman una parte muy bella de la ciudad, y los *campus* estadounidenses son con frecuencia un lugar excepcional, al igual que los centros históricos de Europa. Entre estos edificios se distinguen construcciones siniestras y extrañas: las facultades de arquitectura. En Zúrich, el noble edificio del politécnico hecho por Semper quedó directamente para la sección administrativa; mientras que la universidad contigua es rica en vida y belleza, la facultad de arquitectura se construyó en Höggerberg: en medio de un bosque de rara belleza, brilla como un fortín lunar, desprovista de vida y de todo contacto con la ciudad. Esta condición extrema de Zúrich se repite, con distintas variantes, en muchas ciudades de Europa. Es curioso, pero la caída de la arquitectura como disciplina terminó por expresar su propia crisis en las facultades de arquitectura.

\* Este artículo fue publicado en la revista *Domus*, n° 760, abril-mayo de 1994.

ria ha encontrado en la facultad de arquitectura un caldo de cultivo propio: un mayor número de inscriptos, un interés, una pasión y un desorden singulares, diferencias notables en la enseñanza, insuficiencia de aulas y todas aquellas carencias que con mucha razón señalan los docentes y los estudiantes.

Creo que aquello que hace especiales a las escuelas de arquitectura no es una crisis de la escuela, sino una crisis de la disciplina. ¿Cómo nacen las facultades de arquitectura? En forma general, del intento de unir la *École des Beaux Arts* con la *École des Ponts et Chaussées*;<sup>1</sup> pero la facultad de arquitectura nunca ha resuelto realmente los problemas de esta unión (las causas de ello serían demasiado largas de explicar aquí). Nacen los politécnicos y los ingenieros civiles; y cuando en estos politécnicos el arquitecto (el doctor en arquitectura) se aparta del ingeniero civil, los problemas vuelven a plantearse de la misma manera.

En el fondo, los modernistas, enemigos de la academia, replantean una especie de escuela de arte que puede condensarse en la *Bauhaus* de Walter Gropius y que llega hasta la escuela de Max Bill. Pero estas escuelas, que funcionan más o menos bien, retoman en Alemania la gran tradi-

nal, de la tipografía y hasta de la fotografía, el cine, el teatro.

Estas experiencias, rechazadas por el sistema universitario, continuaban sin embargo afectando a los arquitectos y a la arquitectura, hasta que se afirmaron comercialmente como una verdadera salida profesional, por ejemplo, con el diseño, la fotografía, la decoración e, incluso, con la moda.

Es indudable que si se observa a los grandes arquitectos del pasado, todos estos componentes están presentes: no me refiero al Renacimiento, aunque no sería una referencia fuera de lugar, sino a la época moderna, ligada a la escuela como institución pública. Indudablemente, Schinkel y Berlage, Viollet-Le-Duc y Boito, Wagner y Garnier –por mencionar algunos de los grandes arquitectos que precedieron al modernismo– construyeron edificios públicos, decoraron interiores, hicieron muebles, pintaron cuadros y diseñaron alfombras.

Lo mismo hicieron los modernistas: a la cabeza de ellos Le Corbusier, que con indudable habilidad e idéntico instinto comercial, retomó el mito del arquitecto instruido, amalgamando la sociología, la ingeniería y el arte con una propaganda de economía y simplicidad que muy

culación que de mejorar la vida hombre.

¿Todo esto nos ha alejado del tema del estudio de la arquitectura? No es así; que decir con ejemplos distintos que las facultades de arquitectura nunca han aceptado y en realidad no podían aceptar, la trayectoria de estos “maestros”, pues aunque les faltaba capacidad, se veían imposibilitadas de hacer una elección.

En esta situación, el ingeniero civil proporcionaba los mejores cuadros de la arquitectura moderna: tal vez el más grande arquitecto haya sido Pier Luigi Nervi, ingeniero, y el mejor pintor, Mario Sironi, también ingeniero.

No estoy aconsejando a los jóvenes que se inscriban en ingeniería: sería demasiado fácil y, además, hoy en día, esas escuelas tienen sus propios problemas. Es la voluntad de crear una escuela que unifique en un mismo título al arquitecto, al ingeniero civil, al geómetra. Y no es la facultad de arquitectura. Si servamos Europa, veremos que las escuelas de arquitectura se parecen; cuando las diferencian es sólo porque fatalmente siguen los lineamientos emergentes de la cultura nacional. A pesar de haber sido docente en el Politécnico de Zúrich, una experiencia importante, y de haber

1. “Escuela de Bellas Artes” y “Escuela de Puentes y Calzadas”.





*Rafael, Escuela de Atenas, 1509-1510.*

cuentado distintas universidades europeas, puedo decir que no son lugares privilegiados; las universidades italianas están a la altura de cualquier otra universidad europea, y viceversa.

En el transcurso de un debate en una universidad alemana se hacía alarde de los mayores conocimientos y precisiones técnicas que se transmitían en las universidades de dicho país; pero yo les dije, y esto es verdad: “¿Y entonces por qué están construyendo casas y ciudades tan feas?”. Lo mismo podría decirse de las universidades latinas, en particular de las francesas. ¿Para qué tanta “imagen” (a menudo carente de toda lógica estética o racionalidad constructiva), si después terminan construyendo casas y ciudades tan feas?

Ciertamente, las universidades italianas tienen una supremacía en el campo cul-

tural y en la historia de la arquitectura; si la Universidad de Venecia goza (todavía) de una fama internacional, se la debe al Instituto de Historia de la Arquitectura, tal como fuera creado por Manfredo Tafuri. Todas las demás pasan más o menos desapercibidas.

Sin embargo, la totalidad de las restantes participa de esa crisis de la disciplina de la cual he hablado al comienzo, y unas pocas islas afortunadas no son suficientes para rescatarlas de esta situación. Yo veo con beneplácito la posibilidad de crear escuelas técnicas donde verdaderamente se formen esos arquitectos a los que se refería Adolph Loos con la metáfora “El arquitecto es un albañil que ha estudiado latín”.

Las escuelas no deben ocuparse de proporcionar una poética. Los mejores jóvenes arquitectos que han trabajado

conmigo han salido de la Escuela Técnica del Cantón Ticino –en la jerga lohablante– cuando allí enseñé. Individuos como Fabio Reinhart y yo nos se concentraban en la construcción de la historia, en las raíces de la escuela técnica es un nombre que suena mucho, porque de la conciencia del trabajo propio puede salir el artista.

Nosotros admiramos y estudiamos a grandes arquitectos (y también a los del que habla Loos), pero en el tiempo queremos enseñar una arquitectura precisa, que se pueda transmitir oralmente, y ésta es la que llamamos escuela técnica. Esta escuela hoy no existe en Europa, pero estoy seguro de que pronto habrá de nacer.

**Aldo Rossi.** *Nació en Milán, Italia, en 1931. Arquitecto y teórico italiano, ha participado en numerosos concursos. Entre sus trabajos se encuentran La arquitectura en la ciudad (1966) y Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972 (1975). Ha sido profesor en la Universidad de Milán y en el Instituto de Arquitectura de Venecia. Entre sus obras se destacan barrios residenciales en Nápoles (1965) y en Monza (1966). Participó en el barrio Gallaretese de Milán con una unidad de habitación (1970). Recibió el primer premio en el concurso para la ampliación del Cementerio de Módena (1971). En 1990 recibió el premio Pritzker de arquitectura y en 1991, la medalla Thorvaldsen de arquitectura. Falleció en 1997.*



# El discreto encanto de lo atípico en nuestra arquitectura

## (y algunas consideraciones historiográficas previas)

ALBERTO G. BELLUCCI

### I

Este nuevo milenio nos encuentra sobrenadando en la hiperabundancia informativa y en la heterogeneidad y superficialidad conceptual. Ésta es una evidencia obvia, y por cierto nada nueva, ya que suele encabezar cualquier diagnóstico sociocultural de las décadas recientes. Seguimos envueltos en una constelación de *spots* informativos yuxtapuestos, efímeros y deslumbrantes, que nos obligan a ir constantemente de uno a otro. El mundo destellar de Toffler ha llegado a la cultura urbana y no es novedad.

La lejanía de los siglos ya no cuenta, las distancias se han borrado. Puedo digitalizar a Colón descubriendo América o a Miguel Ángel terminando su David, pero mi vecino de departamento seguirá siendo un extraño en relación con mi cercanía a los divos de la pantalla o con Bill Gates. La abadía III de Cluny, destruida hace siglos, se recompone mágicamente en la pantalla, mientras que los detalles del próximo centro cultural compostelano de Peter Eisenman pueden ser vistos por todo el mundo desde su casa antes que los conozcan sus destinatarios de Galicia. El futuro ya pasó, lo pasado resucita y lo lejano queda al alcance de la mano, mientras el prójimo desaparece. La virtualidad no sólo ha anulado el tiempo y el espacio si-

no que ha reinventado la realidad. Y nos ha devuelto al solo toque de tecla, a los dominios del mito.

Para el arquitecto, este panorama es fascinante y riesgoso. El tiempo. La proliferación informativa, junto con la compresión del espacio-temporal y las velocidades de renovación de imágenes, ha multiplicado casi al infinito el registro icónico y ha intensificado el vértigo en las decisiones del diseño. Los lenguajes arquitectónicos se entremezclan y generan cultiparlas sólo aptas para el uso de dialectos inclusivistas y a lunfardos variopintos. Los arquetipos se han ido lejos, de la mano de los grandes maestros. A decir verdad estamos bastante perdidos. Para colmo, el mercado de ofertas en arquitectura es operado en gran medida por decoradores, *brokers* inmobiliarios y agentes financieros, en una cadena de mandos en la que el arquitecto suele ser un labón de no mucha importancia.

### II

No es la primera vez que ocurre esto en la historia: a lo largo del tiempo debió suceder en Babel, ese propósito globalizador de los constructores mesopotámicos, sin duda desmesurado, motivado por el exceso de relatos personales, por propuestas

gicas antagónicas, por mucha discusión y poca voluntad de orientar la tarea común. O sea, por la mucha lengua, el mucho orgullo y el poco seso. Pero en Babel no había historia, o por lo menos no había tanta sustancia histórica como en la actualidad. No sé si eso habrá sido una ventaja o un demérito, y tampoco puedo afirmar que aquellos constructores fracasados hayan caído en la cuenta de que estaban viviendo –acaso por primera vez en el tiempo– el conflicto entre regionalismos y globalización. Pero de hecho lo vivieron y lo sintieron, y es bueno que lo pensemos así.

Nosotros vivimos y sentimos un conflicto parecido, aumentado a escala mundial, pero no creo que haya que asustarse por ello, entre otras cosas, porque si bien un conflicto cultural de ese calibre no ahorra la angustia ni garantiza el crecimiento, ayuda a sostener viva la inquietud creativa. Lo importante es asumirlo, tomarlo de las riendas y tratar de dirigir el desarrollo de nuestro pensamiento hacia un buen desenlace. Eso es lo que han hecho siempre los buenos dramaturgos, a pesar de que el *Ulises* de Joyce, *Sleep* de Andy Warhol y *4'33"* de John Cage se empeñen en demostrar lo contrario. La disyuntiva actual se da entre la mundialización inevitable y la reivindicación de la identidad individual; ésas son las polaridades entre las que obligadamente debemos movernos y entre las cuales habrá

que ir buscando los posibles estados de equilibrio. Comprenderlo es el primer paso para resolverlo.<sup>1</sup>

La forzosa reducción de los tiempos es otro factor que se ha instalado en nuestra cultura y que obliga a pensar, decidir y actuar con prisa y sin pausa. Es indudable que la computadora y el “cortoplacismo” ordenan los tiempos y los modos de proyecto: al proyectista se le exige respuesta en tiempos cada vez más cortos, con documentación sumaria que tenga cierta “buena presencia” y –de ser posible– que la obra esté terminada antes del proyecto. Ahora bien, dentro de la cultura fugaz que nos envuelve, no podemos olvidar que la arquitectura sigue siendo una actividad de gran inercia temporal y social, con expectativas de durabilidad superiores a la mayoría de los productos culturales que consumimos. Es cierto que ya no edificamos “para siempre”, como hacían nuestros abuelos, ni siquiera para la generación que nos sigue, sino para el presente y apenas un poco más. Pero más allá de la voluntad (o la falta de voluntad) del comitente y del proyectista al respecto, la arquitectura permanece per se y, en la mayoría de los casos, el edificio llega a tener una vida útil mucho mayor que la prevista y le toca soportar reciclajes funcionales que no imaginábamos.

### III

Frente a lo que llevamos diciendo a propósito de la sobreoferta informativa, de la dictadura del eterno presente y de la necesaria inmediatez de las respuestas, ¿es el lugar de la historia y –antes que para qué puede servirle al arquitecto la reflexión histórica? Ésta es una pregunta que formulo una y otra vez frente a mis alumnos y a mi conciencia. Y por supuesto una y otra vez encuentro razones de peso para defenderla.

Los pensadores griegos nos enseñaron a catapultar el razonamiento lógico a través de la *reductio ad absurdum*; no lo olvidé y me sirvo de ello. Imaginemos una persona sin pasado, una sociedad sin historia. Sin un pasado conocido y comprendido es imposible vivir un presente y proyectar un futuro, no porque la historia pueda predecir lo que viene, sino porque nada se repite igual a sí mismo, no porque sugiere posibilidades, origina alternativas y ayuda a caminar. Quien viene subiendo una escalera tiene incorporado en su inconsciente el tamaño del escalón, el ritmo del tramo, el esfuerzo de la alzada que se repite. Si se apaga la luz de improviso, experimentará sin duda un momento de indecisión, pero luego seguirá avanzando, aunque sea a tientas, sobre las huellas provistas por la memoria de lo experimentado. Nadie puede garantizarle que en lo

1. Bellucci, Alberto: “Sentido, proyección y límites de la globalización cultural”, *Comunio*, VII, n° 2, abril de 2000.



guientes tramos no gire la rama, cambien los peldaños, se desvíe el rumbo o acabe en el vacío, pero el recorrido ya efectuado es una orientación que se abre al futuro probable. Muy distinto sería empezar a andar desde algún punto incierto del escalón presente sin el conocimiento y la experiencia del pasado que puedan sugerir una dirección correcta para el futuro. El conocimiento del camino andado por otros –la historia– más el experimentado por uno mismo –la historia personal– es la plataforma sólida que permite seguir el camino, el terreno que cada caminante seguirá desbrozando para los que van detrás de él.

Por supuesto, una historia que se precie de tal no es nunca una narración objetiva, del tipo de la *res gestae* de los antiguos o la grilla comparada de los contemporáneos. Ésa es apenas la *summa* informática, el pedestal de las evidencias; la estatua hay que construirla de allí en adelante. No me conforma la definición académica de Marrrou –“la historia es el conocimiento del pasado”–, si tal conocimiento no lleva en sí el fermento de la luz para el que lo hace suyo; me satisface más la visión un tanto irónica de Eco –“la historia son los mitos en los que estamos de acuerdo”–, si la selección consensuada que esta definición propone es sometida periódicamente a constatación. Porque la historia no es sólo la historia por se sino –como señala Lévi-

Strauss– una historia “para” y ciertamente también una historia “por”, es decir, hecha por una persona concreta y en una dirección determinada. El punto de confluencia lo ubica Alfred de Vigny al decir borgeanamente: “en vano la sangre me hizo descender de ellos: desde que yo escriba su historia, ellos descenderán de mí”.

#### IV

A partir de aquí disminuyo abruptamente el nivel de globalidad de las consideraciones precedentes, pero no debe olvidarse que ellas son el marco conceptual de lo que sigue, y que constituye una serie de microobservaciones sobre un terreno poco transitado por la historiografía de la arquitectura argentina.

Las habituales historias de la arquitectura suelen armarse según el itinerario que une cronológicamente modelos paradigmáticos desde el punto de vista académico o del consenso social, o sea, una serie de tipos que van construyendo aquellos “mitos en los que estamos de acuerdo” a los que antes aludíamos.<sup>2</sup> Así se van sucediendo, uno tras otro, los picos indiscutibles de nuestra cordillera historiográfica: el Partenón que canta; el Panteón que centraliza; Santa Sofía que articula; las catedrales góticas que son espíritus de piedra; la Villa Rotonda o el Taj Mahal que son perfectos; San Carlino o Vierzehnheiligen, non plus ultra del delirio barroco; la Ville

Savoie, *promenade* del intelecto. Todo esto está muy bien, ya que cada uno de los ejemplos se manifiesta como una condensación especial e irrepetible del pensamiento del hombre, hecho material y espacio para siempre. Éstos son los protagonistas emblemáticos, los que se nos presentan sobre nosotros como la sombra de Agamenón, y que se mantendrán fortalecidos como referentes y como memoria en tanto no engendremos talibanes que pretendan eliminarlos (porque siempre es posible llegar a trastornar los consensos y reemplazarlos). Por el momento no creo ni quiero imaginar la posibilidad de una historia de la arquitectura sin ellos, como no podría construirse una historia consistente y aceptable de la pintura sin Boticelli, Rembrandt o Picasso, o una historia de teatro sin *Edipo*, *Macbeth* o *Madre Cora*. Son condensadores prototípicos, creadores de referencias universales, protagonistas insustituibles, las huellas ancestrales más fuertes en la formación del inconsciente colectivo universal.

Pero en todo argumento teatral y en toda historia que se precie de tal hay protagonistas, antagonistas y comprimidos. Acompañantes de rasgos leves dentro del cortejo mayor, huellas pequeñas a la orilla del camino principal. Es importante tener en cuenta que de las relaciones que se establecen entre ellos surge la acción que desarrolla el interés de la trama. No

2. Tomo la definición de “tipo” como “la imagen que sirve de norma para otros semejantes, convirtiéndose así en símbolo de la cosa figurada. La evidencia del tipo se hace por la unión de elementos característicos que lo vuelven reconocible”. El “arquetipo” supone una potenciación del tipo, en tanto modelo original y primario de éste, o sea, la “idea” anclada o hecha en el tipo. El “paradigma” –ejemplo, modelo, según el diccionario– se toma en este trabajo como sinónimo de tipo o arquetipo, y refiere principalmente a la esencia del arquetipo que se manifiesta en el tipo.



tragedia sin la participación del oscuro Rodrigo. Muchas veces, el teatro y la vida se sirven de los personajes secundarios para destapar conflictos y abrir nuevos horizontes. Es verdad que don Quijote desaconseja a Sancho de meterse en las diagonales del discurso, ya que él prefiere enfrentarse en línea recta con los molinos y con el mundo. Pero, de hecho, la observación lateral o el apartamiento del punto de vista central no siempre desvía sino que a menudo también descubre o ayuda a descubrir. La línea recta es la menor distancia entre dos puntos, pero no siempre es la que más conviene para descubrir los rincones de una región determinada. Y, muchas veces, la percepción de un elemento secundario da pie a una creación inesperada. Las leyendas populares en torno al genial hallazgo de Arquímedes en

gó sobre Newton –dolorosamente, hay que convenir– la evidencia de la ley de gravedad, o –con mucho más asidero documental– a la observación del péndulo que esclareció a Galileo el problema de la gravitación universal son mitos preñados de verdad, más allá de la fantasía que los envuelve. Ni el agua de la bañera, ni la manzana ni el péndulo fueron los detonantes del descubrimiento de las leyes físicas que los involucraron, pero sí los elementos del feliz tropiezo que iluminó la actitud de permanente indagación de Arquímedes, Newton y Galileo. Pasando de la leyenda a la historia, recordemos cómo Leonardo recomienda explícitamente a Boticelli que se inspire observando las manchas de humedad en los zócalos florentinos. Un ignoto coral a San Antonio, revisitado por Haydn a fines del siglo

magnífica obra orquestal de J. S. Bach, con los personajes de Hamlet, Guildenstern y Rosencrantz y Guildenstern par de personajes larvales que se van a ir, fueron tomados por Tom Stoppard y convertidos en protagonistas de una obra de teatro, *Las señoritas de Aviñón*, que fue llevada a escena por su autor, se dice, en un momento de en paradigma de la postmodernidad, casi contra la voluntad de los productores. También, muchos arquitectos, desde San Fathy a Norman Foster, han tomado sus proyectos mayores inspirados en las formas de arquitecturas cotidianas que respecta a formas, o sistemas constructivos que han inspirado en las paredes de las iglesias de Hattula para el teatro de ratsalo y Clorindo Testa, como las ventanas de la casa de la familia, a partir de la observación de la forma de pintar de los muros, las aberturas del muro, que se cansaba el brazo.

*Dos arquitecturas transculturalizadas: a) Villa Victoria, Mar del Plata, 1912. Importación directa: modelo típico de casa inglesa de madera, íntegramente prefabricada e importada en un kit desde Manchester. b) Municipalidad de Villa General Belgrano, Córdoba. Versión pintoresca de un modelo típico de residencia alpina, con la intención de consolidar la imagen sociocultural alemana del pueblo y su atracción turística. Curiosamente, la iglesia católica, diseñada y donada a la villa por Alemania, es un ejemplo contundente de la arquitectura contemporánea de los setenta en ese país.*



3. No tomo aquí “antitipo” en su significado original griego de “cumplimiento del tipo”, es decir, la bajada a la realidad del arquetipo (que para nosotros sería más bien en su eufonía castellana que lo evidencia más bien en sus diferenciaciones respecto del tipo. La multiplicación de antitipos en el tiempo y el espacio es el origen de nuevas clasificaciones de tipos. Así sucedió con diversos antitipos de fines del siglo XIX, tales como el eclecticismo y el *art nouveau*, y lo que se llama el creciente “mestizaje” de la arquitectura contemporánea (y que seguramente modificará las apresuradas taxonomías de Charles Jencks).

En general, seguimos hablando de Santo Tomás, y derivamos del conocimiento de lo particular, de lo principal. Pero quizás sería una cuenta un poco más a los protagonistas y no monjes, feran alrededor nuestro, los Rodrigo, los diantes de *Hamlet*, de



protagonista admite que son capaces de “*pluck out the heart of my mystery*”.

La misma actitud de apertura de observación y de inclusión de nuevos personajes “marginales” sería positiva para la historiografía arquitectónica. Es verdad que a partir de los años sesenta irrumpieron a la consideración de los investigadores –y tras ellos, los historiadores– distintas tipologías de arquitecturas vernáculas –o sea, propias de la región, o sin intervención de profesionales– que, con el tiempo, fueron tomando carta de paradigma arquitectónico. En aquella época, durante mi segundo curso de Historia en la vieja Facultad de Arquitectura de la Manzana de las Luces, se originó una polémica debido a la introducción, por primera vez en los trabajos prácticos, del estudio de la casa medieval como tipología en lugar del despiece analítico de una catedral gótica determinada. De esto han pasado cuarenta años y –Banham y Benevolo mediante, y tantos otros luego– se ha avanzado mucho en la ingesta temática de los historiadores locales y externos. Pero suelen quedar todavía fuera del temario muchas arquitecturas profesionales o semiprofesionales que difieren significativamente de los paradigmas académicos o vernáculos, y que en general unen con bastante fantasía –y de forma más o menos caprichosa e ingenua–

los componentes de ambos sistemas. Estas arquitecturas “marginales” (nos referimos a los márgenes del registro histórico y también a los del tejido físico) suelen resultar de mezclas formales no habituales, que se apartan parcialmente del orden y la proporción académicos o popularmente aceptados, y son producto de una poética personal suficientemente independiente. Resultan así producciones “dialectales” que se alejan del tipo, muchas veces por ciertas torpezas en la legibilidad, la composición, la articulación o la inclusión de ingenuidades decorativas. Muchas veces, lo atípico se debe a la coexistencia de formas y lenguajes de tipos diferentes en una misma obra. En este sistema, que podemos definir como “mestizaje”, el tipo referencial de origen se debilita y se vuelve inseguro o ambiguo debido a la mezcla de elementos de

otras procedencias. Podríamos armar tentativamente estas producciones como “antitipos”<sup>4</sup> o “heterotipos”<sup>5</sup> por la extensión y complejidad de su análisis me excusa de intentar las subdivisiones posibles. Mucha atipicidad no es universal sino local. Esto suele deberse a transculturaciones arquitectónicas<sup>6</sup> de ámbitos geográficos o culturales ajenos, cuyo trasplante o menos justificado, se evidencia como exótico y, por lo tanto, atípico en las etapas iniciales de su ingreso al nuevo contexto.

Los argentinos, que hemos copiado de los barcos desde diversas tradiciones, arrastramos muchos pedacitos de esas mezclas, que reverdecen de modo insólito o inesperado. Lo más raro es la coexistencia de una

*Proceso de transculturación y mestizaje: tipos tradicionales de vivienda europeos con incorporaciones industriales. a) Casas italianas de La Boca, de fines del siglo XIX. Generalmente llevan celosía galvanizada, divisiones internas de cartón prensado y carpintería y barandales estandarizados. b) Casa de la familia de la Ushuaia, c. 1920.*



4. Heterotipo: “monstruo doble en el cual el sujeto rudimentario se halla anexo a la parte anterior de otro”. Tomo este vocablo, de origen biológico, para adaptarlo a aquellos tipos que no responden claramente a un tipo establecido, debido a combinaciones, yuxtaposiciones o diluciones de elementos de tipos diversos y no integrados, al punto de constituir un nuevo tipo, reconocible como tal (como serían los tipos emergentes del paradigma “eclectico”). En sentido literal, sería “heterotipo” el teatro de Martín García pero no las casas que se mencionan más adelante, más bien un “antitipo” combinatorio de modelos clásicos, funcionalistas y *art déco*.

5. El tema de la transculturación arquitectónica en la Argentina es riquísimo en posibilidades de investigación histórica, debido no sólo a la diversidad de proveniencias de inmigrantes sino también a todos los revivals más o menos superficiales que se sucedieron desde entonces hasta hoy, y que suponen un material estilístico y sociológico sumamente interesante para analizar a la luz de los meandros del “gusto” y de la progresiva globalización (léase transculturación globalizada) de nuestros días.



dad de arquitecturas tipológicamente ortodoxas junto a otras que tienen una caracterización híbrida o más bien indeterminada que las coloca, prima facie, en el margen, o que las descarta de los merecimientos de una investigación histórica. Pero ya se trate de ejemplares atípicos por la originalidad, la ambigüedad, la mezcla o el exotismo de su diseño, su riqueza “dialectal” radica precisamente en la posible gestación de nuevos vocablos, expresiones pintorescas y reveladoras para incorporar nuevos ingredientes, pero sobre todo para estimular la ampliación de la óptica de proyecto y la actitud del proyectista.

## V

Estas consideraciones vienen al caso para darnos fuerza a los argentinos, desprovistos de protagonismos en la historia de la

arquitectura mundial, a la que tanto hemos querido mirar. ¿Cuál arquitectura consideramos “nuestra”, qué sentimos frente a ella? Quizás el orgullo viejo de haber sido Europa y el complejo persistente de no haber tenido grandes herencias precolombinas ni la originalidad monumental de las realizaciones modernas de México o Brasil. No poseemos un pasado colonial hispánico demasiado abundante y rico, porque –aunque lo añoremos– nunca fuimos parte preferencial del dominio español en América. Y cuando ingenuamente quisimos creerlo, y tratamos de reconstruirlo a la medida de la ilusión, allá por los años veinte, acabamos topándonos con la realidad de una historia de cartón, un mito incapaz de sostenerse más allá de su propia incorporación. Porque, como anotó Ortega y Gasset, resulta del todo imposible volver a la guerra de Flandes.

Sin embargo, durante nuestro pasado de tres siglos y medio, hemos podido crear un registro arquitectónico de mucha diversidad de procesos, técnicas y gran calidad de realizaciones. En ese sentido, no hay nada en América latina que pueda compararse en cantidad y calidad de modalidades arquitectónicas diferentes en la práctica profesional, en la vernácula, en las categorías intermedias que le dan cuerpo. Hemos podido merituar ante el mundo la historia para reivindicar cualidades que en realidad son inexistentes, sino para mostrar a la luz las que pudieran haber sido ocultas por un cono de sombra que cubre a las arquitecturas mayores.

Ésta es la misma intención que tuvo Marina Waisman a gestar la historia de la arquitectura argentina, la publicación de los *Documentos de la historia de la arquitectura argentina* por Summa a fines de los años sesenta. En ese trabajo intervinimos treinta investigadores, críticos, historiadores, arquitectos, con la intención de explorar algunos terrenos ignorados hasta entonces. Se abrieron a la consideración obras singulares como el *Luz* de Le Corbusier, las viviendas de la *Loggia* como las viviendas de la *Loggia*, las casas cajón, y sectores geográficos como el *art déco* chaco-saltense, el pintoresquismo marplatense, la evolución del campo de estudios

*Transculturaciones arquitectónicas causadas por la inmigración: saberes, formas y contenidos de la región de origen retoñan en el nuevo asentamiento. a) Ventana balcon en una casa de Saldungaray, provincia de Buenos Aires. Diseño de raíz académica italiana, pero con una desproporción que la aparta del tipo y le otorga cierto carácter manierista. b) Antepórtico espadaña de la Iglesia Armenia de Apóstoles, Misiones. Lo que puede resultar un tipo establecido en la arquitectura religiosa de otras zonas constituye una verdadera atipicidad en la arquitectura religiosa de nuestro país y se constituye en un mojon de interés urbano.*



a



b



porque llevaba en sí el germen de la indefinición de límites y ponía al descubierto varias contradicciones estructurales en la inserción de la práctica profesional en el proceso productivo de la arquitectura. Pero, como bien sostuviera entonces Marina Waisman, “la dificultad en precisar el cometido de la arquitectura encuentra su paralelo en la dificultad de precisar los límites y contenidos del territorio que abarca la historia de la arquitectura. Pero si se considera que la indeterminación es uno de los modos más frecuentes en que la realidad se presenta a las mentes científicas, esta indefinición, lejos de ser un obstáculo deberá ser asumida como pauta para la organización del material histórico”.<sup>6</sup> Esa misma línea de indagación, tan importante para entender los márgenes cada vez más amplios entre los paradigmas y la cotidianidad profesional del quehacer arquitectónico, me lleva ahora a alentar la continuidad de esas búsquedas.

El territorio a explorar no es, entonces, el de la arquitectura producida por los grandes nombres o las tipologías convencionales de mayor difusión; tampoco las formas vernáculas del construir popular. Como dijimos más arriba, ambos extremos del registro arquitectónico han tenido y tienen sus estudiosos, sus investigadores y sus exégetas. El campo de exploración es mucho más ambiguo, ya que admite en general su pertenencia al de la arquitectu-

ra profesional, pero incluye variantes funcionales, formales o tecnológicas que la colocan en una situación marginal respecto de las categorías consolidadas.

El propósito de lo que sigue es presentar algunos ejemplos de arquitectura y de asentamientos urbanos atípicos y muy diversos entre sí, como muestras posibles de un registro que debería continuar y profundizarse en el futuro.

## VI

Es bien sabido que son muy escasos en la Argentina los ejemplos que subsisten de arquitectura o de urbanismo indígenas. Casi todos ellos están en el noroeste y son satelitarios de las culturas indígenas dominantes del norte andino. Tampoco tenemos ejemplos de imbricación indígena y española como los de México

(Tonantzilita o Acatepec, por ej.). El caso del urbanismo de las riberas del río Paraná podría ser un ejemplo interesante, pero lamentablemente sus documentos concretos son escasos y las contribuciones de los expertos, a propósito de la formulación de criterios para su puesta en valor, retardan resultados significativos en este aspecto.

Descendemos de España, una vez más, donde los heterotipos y mestizajes son la mayoría. En España no se originaron sino de los tipos clásicos de la arquitectura grecorromana, gótica o barroca; sin embargo, todos ellos tuvieron expresiones

*Iglesia parroquial de Ayacucho, provincia de Cuzco, Perú. Más aún que en la catedral de Córdoba, las intervenciones en el tiempo —en este caso, del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX— variaron en una imprevista combinación de elementos que alejaron el resultado de los tipos establecidos, dando origen a un heterotipo.*

*Heterotipos por hibridez de elementos. a) Sucursal del Banco de la Nación, San Carlos de Bariloche, c. 1940. Combinación de un pórtico clásico, afín al concepto de solidez bancaria, con un empinado techo a dos aguas, propio del clima frío y nevado de la zona.*



6. Waisman, M.: *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Summa, 1978, p. 58.

“dialectales” de enorme riqueza (mucho mayor que la que obtuvieron los pretendidos modelos “obedientes” de Machuca en Granada o del Escorial, por ejemplo), y muchas veces con cierta vocación por lo inconcluso y lo ambiguo. Adaptaciones, reciclajes e inclusiones que se explican también por la mezclada composición social de su historia. Esto impuso en América la herencia indiscutible de la heterodoxia, la vocación por la mezcla, la adaptación fragmentaria. No de otro modo pueden entenderse –y apreciarse en su calidad sincrética– la Capilla Real de Cholula, que adopta la insólita ordenación bidireccional de cuarenta y nueve módulos cuadrados, típica de mezquita, o el convento de Santa Catalina en Arequipa, con su tímpano espadaña frontero y las dos torres orientadas hacia distintos puntos cardinales (curiosa premonición de las tres torres de Ronchamp).

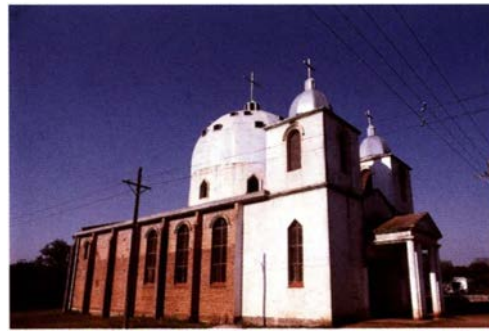
*Capilla de Candonga, sierras de Córdoba, siglo XVIII, vista exterior. Imperfección evidente en la combinación de las formas académicas y en la legibilidad estructural del resultado, que se aleja del canon típico.*



En el patrimonio colonial de nuestro país, esta tendencia a la subversión del tipo “¿causalidad o casualidad?” puede verse, por ejemplo, en la catedral de Córdoba. A primera vista parece tratarse de una tipología ortodoxa de iglesia jesuítica de tres naves, pero una visión más detenida nos revela el resultado como una heterotipia, ya que no existe una fácil concordancia estilística y dimensional entre la fábrica de las naves, la cúpula y la fachada, pertenecientes a manos y épocas diversas, pero sobre todo integrando una voluntad conceptual –más inconsciente que intencional– de fragmentación.

La catedral de Córdoba ilustra un ejemplo heterónimo de nivel académico (o sea profesional) indiscutible; las capillas de Candonga o Susques, en cambio, nos muestran esa misma interpretación dialectal en ejemplos transicionales entre lo

*Iglesia de Nuestra Señora de Itatí, Gobernador Virasoro, Corrientes, c. 1975. Proceso similar de apropiación de formas históricas, desde un contexto cultural y tecnológico diferente.*



académico y lo vernáculo (entendamos como resultante de constructores profesionales). En ambas capillas –y en el conjunto de las capillas aldeanas– se recibe una adopción más o menos selectiva de elementos pertenecientes a tipologías reconocibles, pero adaptados, e incluso distorsionados, según variantes funcionales y constructivas propias de la zona. En Candonga, esas alteraciones alcanzan un significativo nivel de distorsión, basta observar la falta de continuidad entre la continuación lateral de la espadaña y el muro del arco que debería conducirla a tierra, la inversión de la curvatura invertida que interrumpe la sencilla moldura de coronamiento. Frente a la inserción tosca de la cúpula cilíndrica en el techo a dos aguas, la mezcla de molduras curvas y rectas. Candonga es, quizás, el ejemplo más próximo de un “tipo” distorsionado por la rigidez tectónica hasta convertirse en un “heterotipo”, pero que la práctica vuelve a considerar “típico” en la existencia de muchos otros ejemplos y variantes afines, capaces de establecer una nueva tipicidad, reestablecida funcionalmente por la reunión de elementos típicos introducidos en una configuración compartida. Para decirlo más claro: Candonga es una derivación “local” con respecto al paradigma académico, e, incluso, tiene ambigüedades que justifican las correcciones e incorrecciones en su resolución.



misma ambigüedad y esas mismas incorrecciones presentan, a su vez, un manejo libre y desprejuiciado de los elementos canónicos capaz de engendrar un individuo arquitectónico de una identidad y un encanto intransferibles.

## VII

Una cantera de interés para el estudio del territorio ambiguo de la arquitectura y el urbanismo “secundarios” lo constituye la isla Martín García, en medio del Río de la Plata. Su casco urbano, si así puede llamarse, no tiene más de ocho a diez manzanas de edificación dispersa y desocupada, con un *townscape* peculiar, sin automóviles, en un continuo donde alternan llenos y vacíos, luces y sombras, selva ribereña y arquitectura, desguace y pintura fresca. La historia y el *status* peculiar de esta isla llave han generado un germen de urbanismo utópico, mezcla de cuartel,

*Fachada art déco del teatro de la isla Martín García. En el pilar del extremo derecho, a media altura, figura el nombre probable –también muy original– del autor de los relieves: Llorca Juárez.*

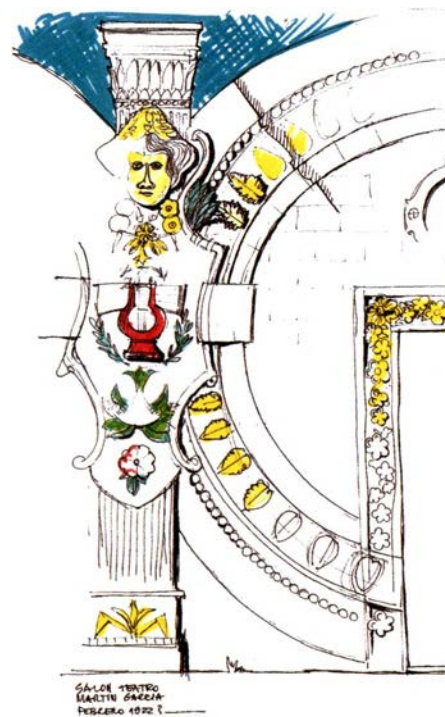


*Una calle del centro urbano de la isla Martín García, arbolado, silencioso y sin automóviles (dibujo del autor).*

museo y granja doméstica. No está de más recordar que precisamente aquí soñó Sarmiento establecer Argirópolis, capital de la América del Sur unificada, visionario anticipo del zarandeado Mercosur. En Martín García han recalado –y aún se mantienen con mayor o menor fortuna– algunas pocas obras que son buena prueba de la producción más o menos marginal de la profesión, además de ser porciones concretas de nuestra historia: la antigua “casa de caciques”, la vivienda octogonal que habitó brevemente Rubén Darío, las que sirvieron de lugar de detención de Yrigoyen (convertida en ruina indiscernible en medio del bosque), de Frondizi (tipología de casco de estancia rosado con galería de columnas de hierro) y de Perón (modelo de casa italianizante con patio central), la panadería de 1912, el viejo muro perimetral de la cárcel, el recoleto cementerio con varias cruces de brazos inclinados, mudado al centro de la isla en 1899, o el fantasmal “pueblo chino”, sencilla enfilada doble de casas obre-

ras de trama enredada, ruinosas y centenarias. Pero la presencia más exótica de la isla es, sin duda, la de la extrañada del viejo teatro de 1922, inactivamente abandonado desde hace décadas. El interior de la sala responde a reglas habituales del diseño académico, pero el frente –volutado innegablemente al *art déco*– se desarrolla en dos discos orlados de hojas de flores y un pilar central, con inclusiones de mascarones, lira y pentagramas, que se convierten en un producto bastante original, un heterotipo literal dentro de nu-

*Detalle de la fachada del teatro de la isla Martín García (dibujo del autor).*



tros catálogos. Hay algunos ejemplos de ese tipo en edificios públicos *art nouveau* europeos, como la entrada de la Estación Central de Lisboa –hoy remodelada–, pero la ingenua ampulosidad del tratamiento de la edificación de Martín García la vuelve única, y su presencia en medio del silencio vegetal de la isla resulta inesperada y ominosa como una “*bocca della verità*” hipertrofiada, como las fauces monstruosas del jardín de Bomarzo, donde “*ogni pensiero vola*”. Alguna vez la he comparado con el gigantesco disco de entrada al cementerio de Saldungaray, obra de Francisco Salamone al pie de la Sierra de la Ventana, quince años posterior.

Precisamente, la saga constructiva de Francisco Salamone es otro terreno que debiera incorporarse como capítulo original de la historia de nuestra arquitectura.

*Municipalidad de Coronel Pringles. Diseñada como verdadero “palacio del pueblo”, foco final de la avenida central de la ciudad. Nótese la unidad de diseño con los elementos de la plaza y la importancia dada a la torre del reloj.*



ra. Salamone, siciliano nacido a fines del siglo XIX y recibido de arquitecto e ingeniero en 1920 en la Universidad de Córdoba, fue el brazo constructor del gobernador conservador Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires. Con una visión paternalista del Estado providente y con el objetivo de establecer símbolos claramente perceptibles del nuevo orden social y productivo, Fresco pretendió hacer de cada pueblo bonaerense incompleto una ciudad modelo, proveyendo electricidad, agua corriente, pavimentos, veredas, comisaría y hospital. Pero reservó un énfasis especial para tres tipos funcionales que consideró paradigmáticos de su modelo colonizador: el palacio municipal, el matadero de hacienda y el portal de los cementerios. Y siempre que pudo se los encargó al adicto Salamone quien, entre 1936 y 1940, proyectó, dirigió y construyó nada menos que ocho municipios

*Exterior del matadero municipal de Pellegrini, hoy desactivado.*



(Carhué, Coronel Pringles, Laprida, Puan, Pellegrini, Rauch), cinco delegaciones (Saldungaray, Vedia, Trelew, Trévis y Chillar), siete municipios (Pringles, Pellegrini, La Plata, Carhué, Azul y Vedia), veintidós principales y los tres portales de acceso a los cementerios de Saldungaray, Laprida y Azul. Su proyecto surgió desde el urbanismo y se extendió hasta la disposición de las veredas, el trazado de los Cristos fúnebres y el diseño de pérgolas, muebles y arte público: una suerte de urbanismo desde la ciudad hasta los límites. pretendió la Bauhaus (aunque la realidad, convengamos).

Los edificios municipales actualizan la tipología de

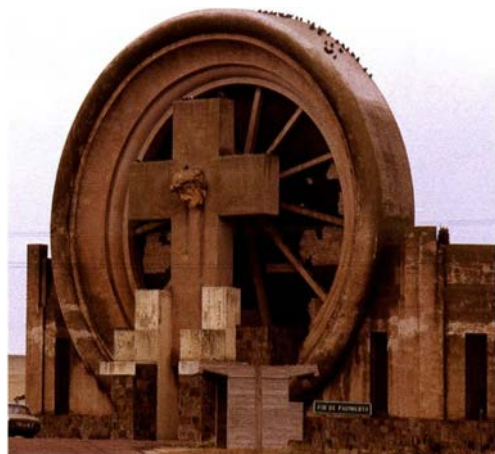
*Ganchera central en el interior del palacio municipal de Pellegrini.*





toscano medieval –modelo y época fundacionales del “*borgo libero*”– expresado con el *art déco* elemental de la época. El esquema es simple y directo: volumetría apaisada y sin recovas albergando una escalera central de mediano impacto, despachos principales en el eje del “*piano nobile*” y alas de oficinas ambientadas en el más ascético y eficiente “estilo moderno”. Hasta aquí el resultado no entusiasma demasiado, ya que la distribución elemental y la pobreza de modelado acusan la celeridad con que estas obras debieron proyectarse y construirse. El interés radica, en todo caso, en la aptitud para transmitir un significado político (de un hálito autoritario bastante cercano, en verdad, al fascismo) y en la fuerza con que se proyecta la presencia del edificio en la ciudad. El elemento simbólico es la alta to-

*Pórtico del cementerio de Saldungaray, al pie de la Sierra de la Ventana. Arquitectura monumental atípica en la Argentina.*



rrer –más alta que la de la iglesia preexistente, en todo caso– coronada por el reloj omnipresente que marca los ritmos del trabajo y el descanso. No queda duda de que ése es el mojón alrededor del cual giran el día y la noche de la vida urbana. Alejados tanto de los modelos de cabildo colonial como de las municipalidades italianizantes y afrancesadas de fines del siglo XIX, los municipios de Salamone obedecen al mismo esquema tipológico, aunque cada uno de ellos difiere en dimensiones y ornamentación de la torre esbelta y su reloj, que sobrevuelan los techos y se erigen como elemento puntual identificador de cada localidad.

De la misma manera, los mataderos y los accesos de cementerios pertenecen a tipologías claramente discernibles, si bien difieren en las formas ornamentales y en la tipografía inserta en ellos. Los portales monumentales son verdaderos heterotipos en nuestra historia por lo que hace a su independencia con

*Pórtico del cementerio de Azul, vista general.*



respecto a tipologías locales existentes, durante y después de ellos. Los tres gigantescos hitos de piedra, la torre, el reloj y el revoque son los mejores testimonios del ideario compartido por el gobernador y el proyectista sobre la operación “patriótica” de la muerte.

*Pórtico del cementerio de Azul. Detalle de la escultura del Ángel de la Muerte.*



*Las Mariás.*

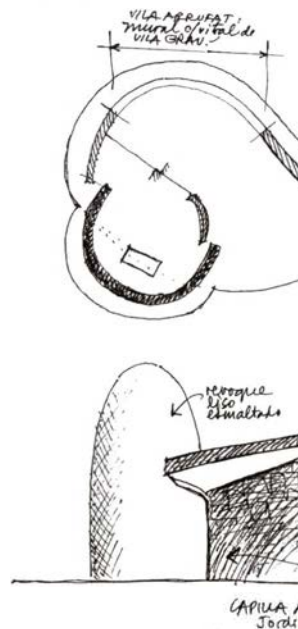


VIII

*Aparejos de ladrillo y ventilaciones del pabellón de secado de té.*



*Planta y vista del oratorio. Arq. J.*  
*(dibujo del autor).*



8. Platón: *República*, libro II, c. XI.



constructores a edificar la ciudad de la república ideal pensándola como concepto antes que como cáscara física. A veinticuatro siglos de distancia, esa visión idílica se ha borrado, al punto de que “ya no se vive más la ciudad sino las diferentes parcelas que nos inducen mecánicamente a circular, a consumir, dirigiendo sin cesar nuestros pasos y nuestras actividades”.<sup>9</sup> Por eso es oportuno encontrar nuevos asideros que nos permitan retomar el ánimo fundacional de la *polis*. Porque aunque esté distorsionado u oculto en la maraña de nuestras metrópolis contemporáneas, su carácter esencial de microcosmos asociativo sigue existiendo y debería tenérselo en cuenta para ayudarnos a preservar –o recuperar– el profundo sentido que la ciudad tuvo en el origen y debe seguir teniendo en nuestros días. En palabras de Aldo Rossi, “la racionalidad de la arquitectura, y por ende de la ciudad, reside en su capacidad de construirse sobre la meditación de los hechos acaecidos [ya que] ninguna idea que se asiente sobre ellos puede ser neutral, sino que modifica profundamente, según su importancia, el modo de ver de la humanidad”.<sup>10</sup>

En esta preocupación por reproponerse la ciudad física desde su concepto inicial, menciono aquí tres ejemplos donde es posible encontrar, aquí y ahora, asentamientos humanos que han sido genera-

dos por esos conceptos. En dos casos se trata de asentamientos de origen familiar, alejados de los modelos habituales y por ello mismo atípicos: Las Marías, en Santo Tomé, provincia de Corrientes, y San Bartolo, en Alpacorral, al sur de Córdoba, ambos en pleno funcionamiento a la fecha.

Las Marías es un establecimiento integral de explotación yerbatera y de té de alrededor de 19.000 ha (superficie similar a la

de la ciudad de Buenos Aires), establecido sobre antiguos bañados y lomaspasadas hoy cubiertas de cultivos y rodeadas por la ruta 14 y las vías del ferrocarril Urquiza. La propiedad pertenece a la familia Navajas desde 1867, cuando el uruguayo Víctor Navajas se instaló en la zona, pero la transformación de Las Marías comenzó en 1924, con las primeras 38 hectáreas de yerba mate plantadas por su nieto y tocayo, Víctor. Tres siglos más tarde, Las Marías –

*“La Mayoría”, casa original de barro del siglo XIX, ampliada y refaccionada en 1940.*



9. *Réponses à la violence*, informe Peyrefitte al gobierno francés, cap. “Urbanización, hábitat y violencia”, París, M. de Justice, 1977.

10. Rossi, Aldo: *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971; Padua, Marsili, 1996.



nistrada por los hijos y nietos de este pionero— se ha transformado en un centro industrial de primera magnitud que abarca dentro de sí a Gobernador Virasoro, una ciudad de traza cuadrangular convencional, que alberga 30.000 habitantes.

Lo peculiar de Las Marías reside en la continuidad del planeamiento y de los desarrollos mantenidos a lo largo de seis generaciones familiares, hasta la fecha. En las seis hectáreas centrales del fundo se ha generado una pequeña ciudad industrial, establecida a partir de la organización física y la distribución funcional establecidas por don Víctor III, el pionero del yerbal. Modelo “micro” de la propuesta de Tony

Garnier, hecho aquí a base de reflexión, sentido común, prueba y error, más que de estudio académico. En este “centro” —activo desde los años treinta— se disponen la planta fabril, los talleres de almacenaje y mantenimiento, un barrio obrero de ochenta casas alineadas, enfermería, cantina, comedor y club social y deportivo. Cerca está la casa mayor (“La Mayoría”), que data del siglo XIX y que en 1940, a tono con la difusión neocolonial, fue remodelada en su fachada con cierto aire españolizante. Las casas de las siguientes generaciones se dispusieron en un tejido más libre y disperso, capaz de garantizar privacidad y contacto franco con la naturaleza, cuya flora fue modi-

ficada mediante la incorporación de algunas especies exóticas y acercando la exuberancia de la selva misionera. Uno de los sectores más logrados en ese sentido es el del cementerio, que, que discurre entre frondas y yuyos, a unos cuatro kilómetros de las casas, del otro lado de la ruta.

Retomando la escala arquitectónica, advierte allí una forma sorprendente: una capilla de piedra, en forma de cono aguzado, levantada hacia 1960 por un proyecto del catalán Jordi Bonet Amengual.<sup>11</sup> Se trata en realidad de un oratorio o ermita en forma de gruta artificial, en la cual se va penetrando por un muro de doble curvatura. Fue erigido como memorial de una tragedia familiar: aloja en su interior otras dos obras de artistas catalanes, una pintura de Antoni Vila Arrufat y un vitral de Vila Gr

*San Bartolo. Patio de los primos (dibujo del autor, 1998).*



*San Bartolo. Planta aproximada del conjunto (dibujo del autor, 1998).*



11. El arquitecto Bonet Amengual, adepto gaudiano, es quien está a cargo, desde hace años, de los trabajos de continuación de la Sagrada Familia de Barcelona.



hijo. Ya que hemos hablado de transcultura, aquí tenemos un ejemplo de ello, pero no de los más comunes, ya que se trata de una arquitectura profesional de gran calidad formal y expresiva en sí misma, que no tomó en cuenta los tipos funcionales habituales (lo cual importaba poco en este caso, debido a su aislamiento y a su aptitud para ser vista como motivo de recuerdos), pero tampoco las condiciones climáticas existentes para su mantenimiento (lo cual importaba bastante más, como hoy puede apreciarse). Las Marías es un ejemplo atípico y armonioso de asentamiento humano que nos devuelve, por una parte, a los tiempos de la conformación de los monasterios románicos y las agrupaciones feudales. Esto no surge sólo de su estructuración intrínseca y de su misma historia, sino también de su relación dialéctica con la ciudad aledaña, surgida en parte de sus entrañas y a sus expensas. En parte, también, hace realidad las utopías de las ciudades jardín inglesas y muestra una posibilidad de equilibrio entre agro e industria, trabajo y descanso, individuo y comunidad integrada, naturaleza y ciudad. Pero exhibe otra atipicidad estructural, ya que, además, la relación habitual entre ciudad subordinante y periferia rural está invertida: aquí la periferia es urbana aunque esté en el ombligo. Probablemente, Las Marías deba afrontar muy pronto –seguramente lo está afrontando ya– una etapa

crítica en su desarrollo, porque sus componentes están creciendo más allá del ideal aristotélico (en la visión empírica del Estagirita, la *polis* deja de ser tal cuando los ciudadanos no se conocen, al menos de vista) y porque, integrada al circuito cultural y productivo nacional e internacional, se ve confrontada con una globalización que, en mayor o menor grado, afecta a toda institución y a todo relato de armonías establecidas. Es de esperar que la crisis, si se manifiesta, no afecte a la conciencia fundacional de los usuarios de ese “delicado equilibrio” físico y humano que merece perdurar como referencia y ejemplo.

El caso de San Bartolo tiene similitudes y diferencias con el anterior. Se trata de un campo de explotación ganadera al pie de las sierras de Comechingones, a unos 10 km

de Alpacorral, originalmente otorgada en concesión a un allegado del fundador, el ingeniero Luis de Cabrera. Fue adquirida por Aniceto Lascurain a mediados del siglo XIX y la particularidad de su conformación atípica deviene del modelo único de desarrollo que se ha ido generando por adición de casas pertenecientes, también adquiridas por sucesivas generaciones familiares. El conjunto incluye en la actualidad 32 viviendas –en épocas de veraneo, ya que durante el resto del año no vive nadie en forma permanente– alberga alrededor de 120 personas pertenecientes al mismo tronco familiar, que hoy representa la sexta generación. El sistema de tenencia del “corazón” del fundo es el de un *comunidad*, donde cada grupo puede edificar su propia casa sin ser propietario formal de ella. Las viviendas se ubican bastante alejadas, pero todas miran hacia el mismo punto, formando un foco central de convergencia alrededor

*San Bartolo. Patio Grande (dibujo del autor).*





la casa solariega de 1870. Se puede experimentar aquí la progresiva dispersión espacial –casas más independientes y separadas en la medida de su alejamiento físico del “centro”–, resultado connatural a la expansión y el distanciamiento temporal de las nuevas generaciones con respecto de las mayores. Es interesante reconocer el paso desde la ortogonalidad e intercomunicación de las casas de los fundadores y sus hijos, al tejido de unidades escorzadas y sueltas de las viviendas recientes. En lo que hace a la secuencia de las vistas que se originan por esta disposición en escorzo, sería interesante continuar el trabajo que Martienssen<sup>12</sup> elaboró con respecto al sucesivo quiebre de ejes de la arquitectura griega, mostrando que ciertos resultados pintores-

*Plano de Tolhuin, el centro urbano y su derivación hacia la cabecera del lago Fagnano.*



cos –que, en el caso griego, Martienssen atribuye a un proyecto deliberado de visión diagonal– pueden obtenerse en gran medida con el manejo combinado de la experiencia y la intuición. .

Pero mucho más interesante que analizar la calidad arquitectónica de los edificios de San Bartolo –no demasiado relevante, por cierto– es experimentar el delicado equilibrio de un planeamiento que nos retrotrae de alguna manera a ciertos ingredientes fundantes de la *polis* griega o del burgo medieval. Sin acrópolis ni catedral, aquí el centro igualmente existe: es el “patio” de tierra que se abre delante de la generosa galería de la casa mayor. Allí convergen las celebraciones intermitentes y la vida social del grupo. El comedor de la casa mayor –ya deshabitada– y la capilla anexa son ámbitos que congregan al grupo. Hasta no hace muchos años, un toque de campana al mediodía indicaba que las empanadas estaban listas para todos. El aumento de comensales potenciales y el cambio en los hábitos del consumo dieron fin a esa costumbre, pero de todos modos se sigue respetando el horario uniforme de almuerzo y cena, de modo de asegurar –como en cualquier “club mediterráneo” o en un convento– una programación diaria que permita la máxima participación.

A lo largo del tiempo, la familia ha sufrido una suerte de código de planeamiento tácito. No existe nada escrito al respecto, pero en caso de disenso, la generación mayor establece las directivas y la mayoría de veto. Por ejemplo, en las hectáreas centrales, que incluyen el río, un bosque denso y un abra, el uso de la vieja pileta, las construcciones están permitidas: es la reserva natural para el goce de los paseos, las caminatas y la agricultura. No hay impedimentos explícitos al uso arquitectónico ni límites volumétricos dimensionales, pero en ningún caso se permite entorpecer las vistas, los accesos y las corrientes naturales. La escala de la vida cotidiana y la conformación del espacio urbano admite que los usuarios admiten manejarse toda esta suerte de libertad y espontaneidad. Sin duda existen sistemas parecidos en otros pueblos conjuntos de zonas alejadas –especialmente en el extremo noroeste del país– pero suelen ser parte de poblados fijos, estáticos, arraigados en lo vernáculo, trínsecos a la experiencia cultural poránea. Lo original de San Bartolo le da carácter atípico, como dijimos, precisamente el mantenimiento a un sistema sociocultural tradicional frente a un grupo humano tan numeroso y diversificado, que procede y pertenece a la cultura urbana contemporánea.

Los casos descriptos corresponden al urbanismo “familiar” originado

12. Martienssen, R.: *La idea del espacio en la arquitectura griega*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1980.



dor de explotaciones agropecuarias extensivas preexistentes –luego virado a la industria, en el caso de Las Marías, y al esparcimiento, en el de San Bartolo–, con crecimiento parcialmente espontáneo y sujeto a un planeamiento consensual, casi una prolongación del urbanismo de origen feudal. En cambio, con Tolhuin, nuestro último y más reciente ejemplo, se da el caso de una fundación *a novo*, aún en proceso de asentamiento. Tolhuin es la ciudad más joven de Tierra del Fuego, una Brasilia fueguina con algo más de mil habitantes en 1997. Grilla más o menos ortogonal, con amplios espacios aún vacíos, que impresiona por exhibir el conflicto de una región rural que parece querer y no querer convertirse en ciudad, un poco como esos chicos que pugnan por llegar rápido a ser jóvenes, sin abandonar lo que es propio de la niñez. La dualidad impuesta por este crecimiento en parte deseado, en parte forzado y en parte inconscientemente resistido, sin duda dejará huellas desparejas en el paisaje urbano durante los próximos años, huellas que en el futuro se irán borrando o acentuando. Una de esas huellas, insólita en mi experiencia, la constituye la panadería en es-

quina, que es el centro de convergencia regional. Quizás pueda asimilarse al antiguo almacén de ramos generales, uno de los edificios convocantes de los pueblos pampeanos, pero lo cierto es que el caso de esta panadería de Tolhuin pertenece a un tipo especial, diferente en tiempo, imagen y espacio. La panadería “de Emilio” es un local convencional, vidriado, niquelado y flamante, que une producción de pan con bar, televisión y juegos. Al fondo, un patio pequeño, con jaulas de canarios de colores, reinstala la escala doméstica para los visitantes que llegan de lejos. Una presencia imprevista pero no casual, que impone un elemento atípico dentro del tipo habitual del comercio.

La descripción que llevamos hecha no alcanza a transmitir, sin embargo, la cualidad atípica de este mojón arquitectónico, un *carrefour* poco habitual en nuestro país. No porque no existan muchas panaderías esquineras o comercios convocantes, sino porque de la conjunción de continente y contenido de ésta más bien se tiene la impresión de llegar a un *saloon* del *far west* norteamericano en tiempos de la colonización. Esta imagen se afirma por la pro-

fusión de anuncios regionales, la cantidad de parroquianos masculinos, la convergencia de camionetas y automóviles alrededor del local y la sensible diferencia con el resto de las dispersas construcciones aledañas. También aquí interesaría seguir con atención la evolución del conjunto urbano para verificar bajo qué parámetros el tejido irá densificándose y afirmando su propia identidad. Por ahora, la ciudad está dando sus primeros pasos –aunque mi visita al lugar fue hecha hace algunos años– se muestra como un caso especialmente apto para comprender los rumbos primerizos de una ciudad en ciernes. Será interesante seguir el desarrollo de esta fundación reciente para registrar la evolución de los conflictos entre presión del medio natural y proyecto urbano, entre diversificación o hipertrofia del núcleo central, y en qué medida y hacia qué caminos se irá dirigiendo la imagen arquitectónica y el paisaje resultante. Es decir, cuán equilibradamente la comunidad irá contruyendo su caparazón y cuán coherentemente ese caparazón podrá enriquecer a la comunidad. Pues de eso trata, precisamente, la aventura de la ciudad.

**Alberto Guillermo Bellucci.** Arquitecto (UBA, 1965), profesor de Arquitectura en la FADU (UBA) y titular de Apreciación Artística en la Universidad de San Andrés. Desde 1996 es miembro de número de la Academia de Ciencias y Artes de San Isidro y, desde 1991, director del Museo Nacional de Arte Decorativo. Ha dictado conferencias en universidades e instituciones argentinas y extranjeras, tales como la Universidad Católica de Santiago de Chile, la Unité Pédagogique de La Villette (París), la Evanston University (Chicago), el Center for Advanced Studies (Vancouver), la School for Urban Design (Harvard), entre muchas otras, y es autor de varios libros sobre arte, arquitectura y urbanismo, colaborador en otros y ha publicado más de un centenar de artículos sobre arte, arquitectura y crítica musical.

# En busca de la arquitectura, su sentido

EDUARDO CATALANO

Para escribir sobre la arquitectura y su sentido, debemos clarificar qué visión, qué imágenes con valores que perduran en el tiempo nos presenta la arquitectura. Para sentirla hay que penetrar en ella.

A pesar de sus cincuenta siglos de presencia, los constantes cambios que ha sufrido no permiten una síntesis de la arquitectura. Rara vez aplicamos con vigor y claridad, de manera racional y a la vez poética su “constante”, el concepto primario de estructura-espacio que ha introducido las más importantes innovaciones del arte, concepto indivisible como es el fuego y su luz.

La arquitectura, a diferencia de la ciencia y la tecnología, ha navegado en un agitado mar de avances y retrocesos, de creaciones y de falta de imaginación, de repeticiones y vuelta al pasado, vulgaridades y obras arbitrarias exaltadas por los historiadores y los críticos de la arquitectura. La arquitectura presenta también obras únicas que parecen abrir nuevas sendas, sendas estériles pues sólo conducen a imitaciones caricaturescas. Éstas carecen de la fertilidad que poseen los sistemas, los que al cambiar los valores de sus parámetros geométricos crecen en distintas direcciones o inspiran nuevos sistemas de organización, estructurales y de espacio, en un proceso sin fin. Cada sistema genera organismos, al igual que una célula

la embrionaria. A esto hay que sumarle los mitos creados por historiadores y el tiempo. El más notable es el intocable Partenón. Sus arquitectos, Ictinos y Calicrates, carecieron de la imaginación desplegada por figuras mitológicas como Dédalo y Morfeo.

Todo intento de definir la arquitectura sólo expone prejuicios, fórmulas personales y temporarias. Es tan imposible como definir el arte, a Dios, o al ser humano. Tal perspectiva me ha llevado a la conclusión de que no podemos escribir sobre “la arquitectura y su sentido” con sentido, sin formular, primero, una serie de preguntas que provocan más preguntas.

La generalización invita a vuelos literarios sin destino, a especulaciones basadas en palabras por el placer de las palabras. A la vez que las ilustraciones que acompañarán los escritos de la tercera edición de *Temas* expondrán el azar en la naturaleza de nuestra fauna arquitectónica.

## Preguntas y algunas expectativas

¿A qué arquitectura nos referimos para identificar su contenido material e inmaterial, su mensaje, su imagen o sus imágenes? ¿Una arquitectura visionaria, en especial urbana, que exprese



más altas aspiraciones ambientales de una sociedad moderna que merece vivir su tiempo? ¿Podemos convertirla en “realidad” en medio de un urbanismo obsoleto (quinientos años en Buenos Aires) sujeto a cambios minúsculos a través de cirugía ortopédica y estética, en vez de procesos genéticos? ¿Nos referimos a una arquitectura que sintetice en una imagen el caos edificio de nuestras ciudades, la especulación de la tierra, las mezquinas parcelas de herencia aldeana y el anticuado concepto de manzana, su rígida cuadrícula con su corazón inaccesible convertido en área de servicios y la inapropiada propiedad privada de parcelas y manzanas al nivel de la tierra?

Este nivel es un bien social. Como tal permitiría planificar las ciudades como una totalidad, con principios orgánicos y no como infinita suma de partes mezquinas. Las ciudades adquirirían así una continuidad espacial, liberadas de la cuadrícula ortogonal para crear un ambiente más humano y un sistema peatonal circulatorio más vivo, más eficiente, y no dominado por los ofensivos medios de transporte. La arquitectura no puede juzgarse aislada.

¿Podemos escribir sobre “la arquitectura y su sentido” cuando cada nuevo edificio que construimos en lugar de modernizar la ciudad consolida las deficiencias del urbanismo del cual depende? ¿O cuando nuestros edificios son meros objetos, indiferentes a

los que los rodean o limitados por paredes ciegas? ¿Cuando cada uno de ellos cumple, hasta nuestros días, una función exclusiva en esta era de expansión e integración en todos los campos de nuestras amplias actividades? ¿Hemos intentado los arquitectos y urbanistas concebir los edificios como colmenas humanas de vastas dimensiones (no sólo en altura) y en extremo flexibles por sus audaces estructuras para albergar las funciones más diversas, para adaptarse a continuos cambios y transformaciones?

Tal actitud prolongaría la longevidad de lo que construimos y reemplazaría las primitivas manzanas por edificios como “miniciudades” que albergarían una multitud de actividades al alcance de la mano.

Al pensar en obras ambientales en las cuales la naturaleza verde desempeña un papel inseparable, ¿es posible concebir, en circunstancias propicias, una arquitectura sin edificios expuestos a la vista, esculpir con vigor la tierra, variar su topografía, “geometrizarla”, cambiar la escala y el concepto pintoresco de lo que hoy llamamos “paisaje”? Podríamos así cubrir los espacios arquitectónicos con plazas accesibles de alfombras verdes.

Hemos ahogado la tierra urbana y destruido el entorno natural con asfalto, hormigón y ladrillo. Hemos creado túneles de tráfico abiertos al cielo que llamamos “calles”.

¿Es posible escribir sobre “la arquitectura y su sentido” basados en la arquitectura presente y del pasado sin desarrollar perspectiva de su futuro? ¿Quiénes podrían presentar a la juventud una visión de futuro sino los profesores de diseño arquitectónico y de urbanismo?

¿Cómo puede abrirse una vista a ese futuro cuando se “romantiza”, se goza el concepto y la vida de la ciudad actual? ¿Atendamos con imperturbable conformidad sin pensar cómo podría ser y propiciar cambio. ¿Cómo se puede “ver más allá” cuando se cita a Jorge Luis Borges: “Las calles de Buenos Aires ya son mi infancia”? ¿Las calles de Buenos Aires? Para el poeta las únicas “calles entrañas” son los canales de Venecia. Un poeta que es arquitecto tiene una visión amplia. Rechaza todo provincialismo.

No olvidemos, también, que por falta de conciencia social e imaginación la historia carece de ejemplos de la “arquitectura del bienestar” para albergar a los empobrecidos, sin tener que recurrir a una arquitectura aún más empobrecida. ¿O acaso, a causa de la ausencia de búsquedas de nuevos conceptos en su contenido, escala e integración con la naturaleza, dependemos de ejemplos arquitectónicos a través de su larga y controversial historia para escribir nuestro arte? ¿Tiene validez pensar que los arquitectos hemos proyectado millones de edificios

1. *Contextos*, n° 2, Buenos Aires, FADU, UBA, septiembre de 2000.

2. *Ídem*.

aun no sabemos cuáles son sus constantes esenciales? Imitando a la naturaleza, hemos creado especies: jirafas, hipopótamos, gacelas y rinocerontes, todas especies distintas sin saber cuáles son los comunes denominadores o “constantes” de su género.

La teoría de Lineo, basada en la preponderancia del género sobre las especies, nunca influyó sobre la arquitectura. De haber ocurrido, conoceríamos las propiedades de una arquitectura “genérica” y podríamos haber producido variedades infinitas sin apartarnos de las “constantes” del género.

¿Qué influencia ha tenido la ciencia en “la arquitectura y su sentido”? No me refiero a la ciencia elemental de nuestros programas de estudio, sino a una ciencia que ofrece principios geométricos, fenómenos físicos, o estructuras matemáticas que excitan nuestra imaginación. Hallamos entre los primeros las secciones cónicas desarrolladas en la Escuela de Atenas, la Academia de Platón. Ellas conducen a intrigantes y fluidas superficies de doble curvatura (negativa) que introducen nuevas perspectivas en la creación del espacio

arquitectónico. Tales superficies han tenido una vasta influencia en la formulación de la teoría de la relatividad. Tampoco hemos aplicado el fenómeno físico conocido por “superficies mínimas”, basadas en la tensión molecular, para generar formas inevitables que liberarían a la arquitectura de sus formas evitables. Su gran variedad provee un rico mundo visual, de espacio, estructura, geometría y misterio, nunca imaginado.

Hemos ignorado la topología, rama de la matemática en la que las formas bidimensionales y tridimensionales cambian, se transforman sin variar sus parámetros geométricos. Formas que mágicamente convierten su discontinuidad en continuidad, sin comienzo y sin fin, en espacios que se interpenetran sin definir sus límites o que determinan sistemas espaciales de curvaturas complejas, de muy simple construcción, con sólo desplazar una inocente línea recta. En esta era de sistemas, la arquitectura debe responder con sistemas.

Agreguemos las funciones elípticas, que definen formas fluidas positivas y negati-

vas equivalentes a las que generan fenómenos físicos basados en la atracción de las masas, y los sistemas geométricos que surgen del electromagnetismo, uno de los cuales ha inspirado la estructura del nuevo urbanismo.

Las formas extrañas e inconstruibles deleitan a los críticos de la arquitectura, pero deberían proveer integridad en su concepto, en su estructura y ética intelectual a sus seguidores a través de la verdad geométrica que ofrecen los sistemas matemáticos y físicos.

Si no es la arquitectura, ¿qué otra rama del conocimiento podría cerrar la brecha existente que existe entre el arte, la ciencia y la tecnología?

Quedan aún muchas preguntas por formular. En esta búsqueda para escribir sobre “La arquitectura y su sentido”, he intentado hallar, como un cosmólogo, la nueva realidad ambiental más allá de nuestro universo.

No la he hallado. Seguiré explorando.

**Eduardo Catalano.** Arquitecto. Miembro correspondiente de la Academia Nacional de Ciencias y de la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesor emérito del Massachusetts Institute of Technology (MIT), Estados Unidos. Autor del libro *La constante*. Estudió en la Universidad de Harvard con Walter Gropius, enseñó en Londres, Inglaterra, y vive en los Estados Unidos desde 1951. Construyó en Buenos Aires la embajada de los Estados Unidos.



# Sentido de la arquitectura

FRANCISCO BULLRICH

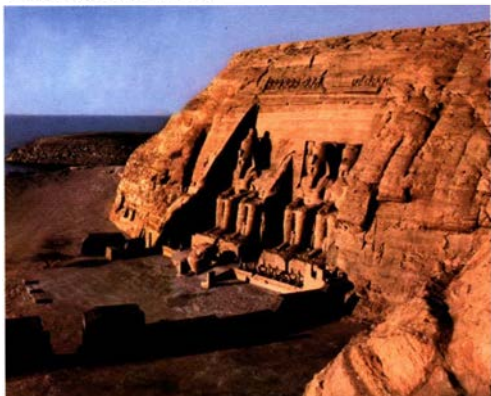
“Los hombres hacen sus casas y las casas hacen a los hombres”, dijo alguna vez Winston Churchill y, en efecto, la arquitectura quizás sea, en este sentido, la más influyente de todas las artes. Cuántos hábitos y modos de hacer, cuántas experiencias entrañables que definen el carácter y la idiosincrasia de los hombres –e, incluso, el inconsciente colectivo de una sociedad– se forjaron en el espacio interior de sus casas. Pero el territorio de lo arquitectónico no se circunscribe a la interioridad. El ámbito exterior –el patio, la calle, la plaza, en suma, el espacio social– también es materia para la reflexión de todos los hombres y mujeres, no sólo de los arquitectos.

El lector se preguntará: ¿entonces todo lo construido es arquitectura? La respuesta es que deviene arquitectura todo lo que se construye con la deliberada intención de configurar una totalidad visual y tectónicamente coherente y expresiva de una voluntad de forma. Así como no todo lo escrito es una obra literaria, ni todo lo graficado, dibujado o pintado, ni todo sonido emitido son obras de arte, así tampoco todo lo construido es una obra arquitectónica. Pero no termina aquí el problema de definir lo estrictamente arquitectónico.

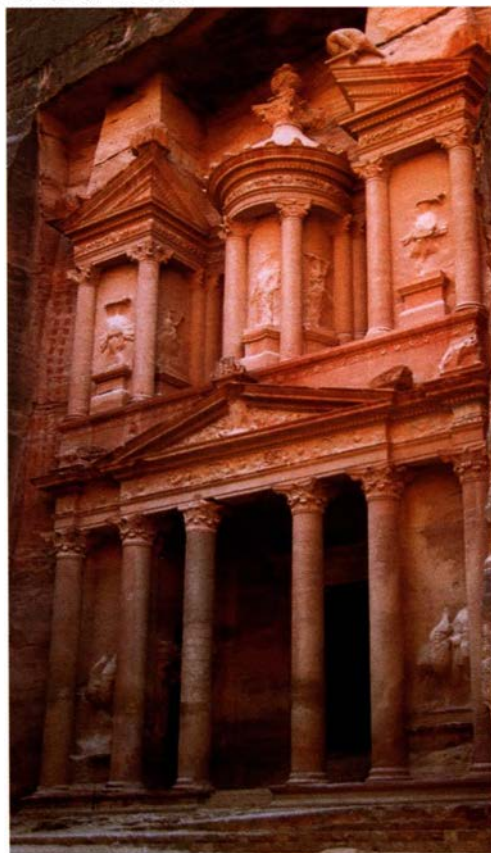
Al amanecer, los rayos del sol que penetran profundamente en el estrecho espacio del templo de Ramsés II iluminan las gigantescas imágenes del faraón esculpidas en la roca oscura y brillante, con un brillo que proclama que el astro rey es el dios que se reverencia allí. Pero, ¿qué rol juega el espacio en este caso? ¿Trátase en verdad de una obra de arquitectura o bien una escultura, de la misma clase que las gigantescas estatuas de Buda que los talibanes destruyeron hace poco?

Un largo desfiladero estrecho y oscuro, que le parece imposible al visitante, acaba súbitamente tras una curva. La luz, durante rosa-magenta de Al Kazneh (el Tesoro) surge repentinamente al fondo, como un golpe de efecto. Se trata de fachadas mejor conservadas de la antigüedad y de un espacio sólo comparable con la de la biblioteca de Celsius en la gran gigantesca talla del muro de roca que sirve de entrada a los nichos poco profundos, excavados en el acantilado y coronados por un frontón entre sí, y a un peristilo de columnas corintias. Es el primer espacio, podríamos decir, de la oculta y misteriosa ciudad de Petra. Más adelante se abre un gran anfiteatro de roca en el que se ha esculpido un gran número de fachadas de mausoleos.

*Templo de Abu Simbel.*



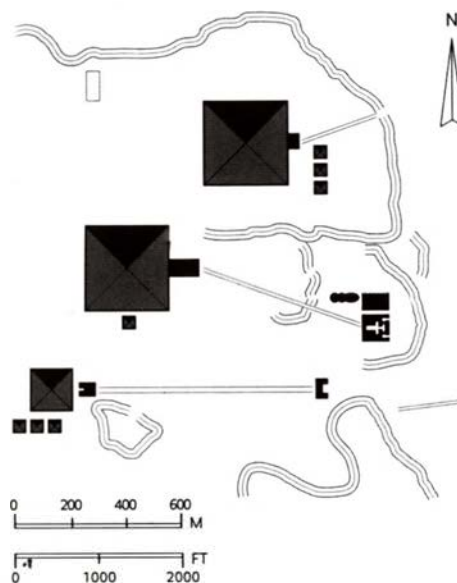
*Al Kazneb en Petra.*



Más allá de la admiración que nos produce esta maravilla, cabe preguntarse si acaso es estrictamente arquitectónico este despliegue de imaginación fascinante. Todo un mundo diferente de creencias, de relaciones, de emociones, de impresiones y, consecuentemente, de intenciones separa a los creadores de las pirámides de Gizeh y de Teotihuacán de los arquitectos que han proyectado los rascacielos que de Singapur a Nueva York y de Buenos Aires a Montreal puntúan el ámbito de las urbes contemporáneas.

En las primeras culturas históricas, en las cuales se requería un grado de cohesión social sin fisuras centrado en lo divino,

*Las pirámides de Gizeh, Planta.*



era lógico que todos los esfuerzos convergieran en el espacio sagrado, el lugar de la comunidad, el templo, el mismo debía adquirir dimensiones humanas, ciclópeas. Los conjuntos de templos son un buen ejemplo de esto. Situadas al borde del desierto, las pirámides de Gizeh dominan el horizonte, todo el ámbito del desierto. Vistas desde el sur parecen diamantes a la luz del sol de la mañana temprana. Ellas, la Gran Esfinge y las pequeñas pirámides al pie de ellas, más que configurar el espacio, lo definen. Quizás sean gigantescas obras que obras propiamente humanas, pues apenas su alineación con la posición central de la esfinge define el conjunto, y la de la calzada que conduce a un pequeño templo al borde del desierto. Puntúan direcciones en el espacio, te de correlación en profundidad. La Gran Esfinge, en contraposición, de fondo determinado por las montañas mayores.

Teotihuacán, que significa "lugar de apoteosis", erigió uno de los conjuntos más importantes de las culturas precolombinas. El conjunto de Teotihuacán se extiende a lo largo de un extenso eje de orientación de carácter ceremonial, llamado Calle de los Muertos. Esta calzada termina en la llamada pirámide de la



ción propuesta por los cronistas españoles), cuyo vértice se antepone casi exactamente a la cima del cerro sacro del cual es su corporización. En efecto, al pie de la pirámide se halló una estatua de la diosa Chalchiuhtlicue, la diosa de la falda de jade, de la cual mana el agua que fertiliza la tierra y hace posible el ciclo vital. El cerro Gordo tiene su falda cribada de vertientes y de curiosos orificios conectados a corrientes de agua subterránea que alimentan el río San Juan. En una sociedad de agricultores enteramente dependiente del agua, el cerro debía ser considerado una deidad femenina, representativa de la Tierra.

Apreciados como reguladores del orden natural y del humano –los cuales se encontraban fusionados en muchas civilizaciones–, los cerros, los cursos de agua y otros elementos distintivos del paisaje sagrado poseían cierta eficacia y cierta virtud que se incorporaban a quienes participaban de los ritos que se llevaban a cabo en el lugar sacro. La pirámide de la Luna, dedicada a Chalchiuhtlicue, es el foco donde culmina el gran eje de composición urbanístico que comienza en la llamada Ciudadela, al sur del río San Juan. Tanto la plaza frente a la pirámide como la calzada, de aproximadamente dos kilómetros y medio, están limitadas por un sistema de construcciones escalonadas con taludes inclinados y tableros

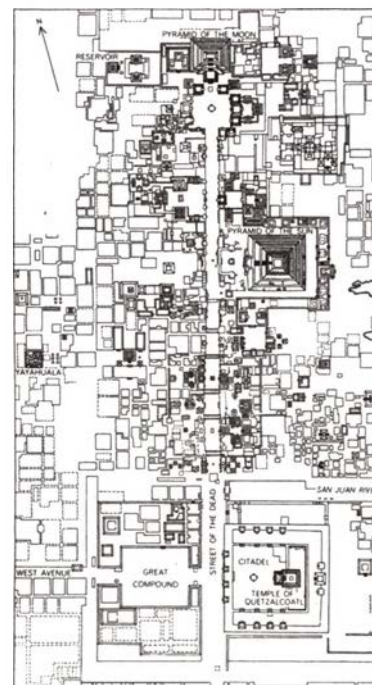
decorados y separadas por escalinatas de acceso al nivel superior. Ambas establecen un primer plano de referencia entre el observador y el mayor volumen del conjunto, la llamada pirámide del Sol, de unos 65 m de altura y 203 m de lado en su base, que se resuelve en cinco escalones. En la cara que mira hacia la Calle de los Muertos, al poniente, una escalinata de ancho variable permite el acceso al plano superior donde –se presume– se levantaba un altar de sacrificios.

En esencia, más que un juego espacial, Teotihuacán –como la generalidad de todo cuanto antecedió a la experiencia romana y en especial bizantina– es un despliegue de talento en la ubicación y concatenación de volúmenes en el espacio. Eso y no otra cosa fueron los templos griegos, las acrópolis y los témenos: magníficas esculturas relacionadas con el paisaje y correlacionadas entre sí. La catedral gótica, en cambio, aun cuando parezca resolverse con el despliegue de arbotantes y pináculos y la filigrana de los relieves de sus portales como un dinámico juego exterior, es antes que nada el descubrimiento de un fantástico y mágico espacio interior. De ahí en más, la configuración del espacio interior será la preocupación predominante de los arquitectos, de Brunelleschi y Miguel Ángel a Bernini y Borromini, de los del rococó alemán a sir John Soane.

*Vista de la Calle de los Muertos.*



*Planta de Teotihuacán.*



*Vista de la Acrópolis, Atenas.*



*Nave de la catedral de Chartres.*



## Principios del modernismo

La reacción modernista, de William Morris a la Bauhaus y el racionalismo de los años treinta, en su afán por alejarse cuanto fuese posible de la prosopopeya y la retórica del academicismo del siglo XIX, eludió toda referencia a lo monumental y a la idea misma de monumento, insistiendo en desarrollos espaciales a escala humana.

Como un legado histórico de la secesión vienesa, Adolph Loos, repudiando el decorativismo del *art nouveau* y de todo el pasado arquitectónico, introdujo la idea de que la decoración es un crimen. La arquitectura debía ser y habría sido, en esencia, un juego de formas elementales. Esto coincidía cronológicamente con la concepción que Paul Cézanne tenía de la pintura: “todo en la naturaleza puede ser reducido al cubo, la esfera y el cilindro”. Este mismo principio es el que hace decir

*Adolph Loos, Casa Steiner, Viena, 1910.*

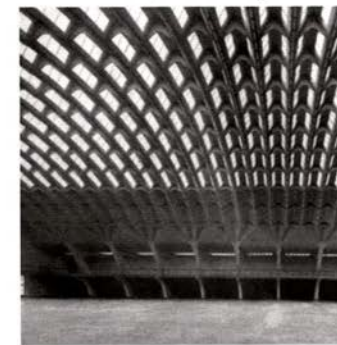


a Le Corbusier que “la arquitectura es un juego sabio, correcto y magistral de volúmenes ensamblados basados en los cubos, conos, esferas y cilindros”. Las pirámides son las grandes formas elementales” a las cuales habrían dado origen las grandes arquitecturas del pasado.

En el camino de la simplificación, era inevitable que la arquitectura desnuda resultara exaltada por ejemplos proyectados por arquitectos como E. J. Rieu—de Eiffel y Contamin a Frank Lloyd Wright—y Pier Luigi Nervi—fuesen conscientes del poder del diseño.

La sinceridad constituía otro principio de los supuestos de la arquitectura moderna. Al decir, la exhibición de la estructura del edificio corporizaba. Esta idea tenía su origen en los planteamientos de Louis Sullivan: la forma y la disposición de los elementos de un edificio debían expresar de un modo

*Pier L. Nervi, Salón de exposiciones.*





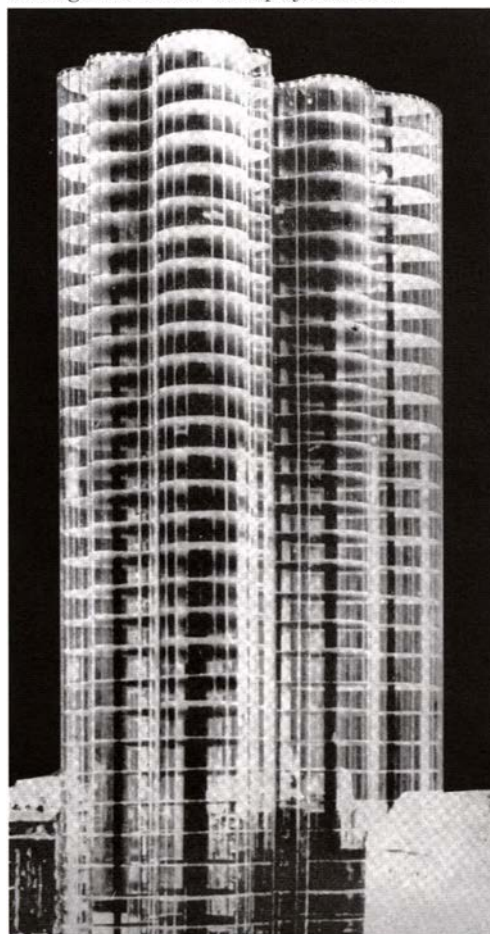
desafío del nuevo mundo. Cada programa debía recibir una expresión característica propia. “Form follows Function” era un aforismo que Louis Sullivan repetía insistentemente y que dio origen al término funcionalismo, que en su versión mecanicista se convirtió en la *machine à habiter* de Le Corbusier. Por su parte, los modernistas alemanes utilizaban la expresión *Neue Sachlichkeit*, que podría traducirse como “nueva razonabilidad” o “nueva objetividad”, casi neutralidad. Esta suerte de reacción antirro-mántica es la que paralelamente se presentó en la música y la pintura en la segunda y tercer década del siglo XX. En este contexto ideológico no era casual que se propendiera a la industrialización de la construcción y a la adopción de los conceptos de *estándar* y *prototipo*, como así también el de *prefabricación*.

Finalmente, la arquitectura debía reflejar el hecho de que nos encontrábamos en la era industrial. Los materiales preferidos eran el acero y el vidrio (de aquí surge la “cortina de vidrio” que tempranamente proyecta Mies van der Rohe en sus bocetos de 1919-1920); en su defecto, se apelaba a los revoques blancos que envolvían las cajas arquitectónicas impolutas. Lo cierto, como dijera Peter Smithson en los años sesenta, es que se siguió “construyendo con ladrillo, que era la antítesis de la construcción mecánica y, sin embargo,

por razones prácticas no hemos construido con otra cosa que con ladrillos”. En 1942, Mies van der Rohe ejecutó edificios en el Illinois Institute of Technology de Chicago con estructura de acero y paños de ladrillo de máquina.

Otro de los principios de la nueva arquitectura era el de la necesidad de liberarse

Ludwig Mies van der Rohe, proyecto, 1920.



de la simetría como presupuesto impuesto a toda organización del espacio y de la estructura que lo articula; no obstante, propio Le Corbusier proponía una imagen simétrica en su Villa Savoye de 1929. Este principio traía como consecuencia la libre determinación del espacio; la configuración global no constituía de ahora en más un *a priori*. Tanto en la Colonia de Artistas de Darmstadt de Joseph Maria Olbrich como en el palacio Stoclet en Bruselas de Josef Hoffmann se enfatiza en la exterioridad el libre discurrir del espacio interior. Pero ese camino ya había sido ensayado con particular soltura y talento por Frank Lloyd Wright en Chicago, en sus casas Willits y Robie, por señalar sólo dos ejemplos. Pero Wright, sin embargo, discutaba de suscribir el presupuesto de Louis Sullivan que la decoración es un crimen.

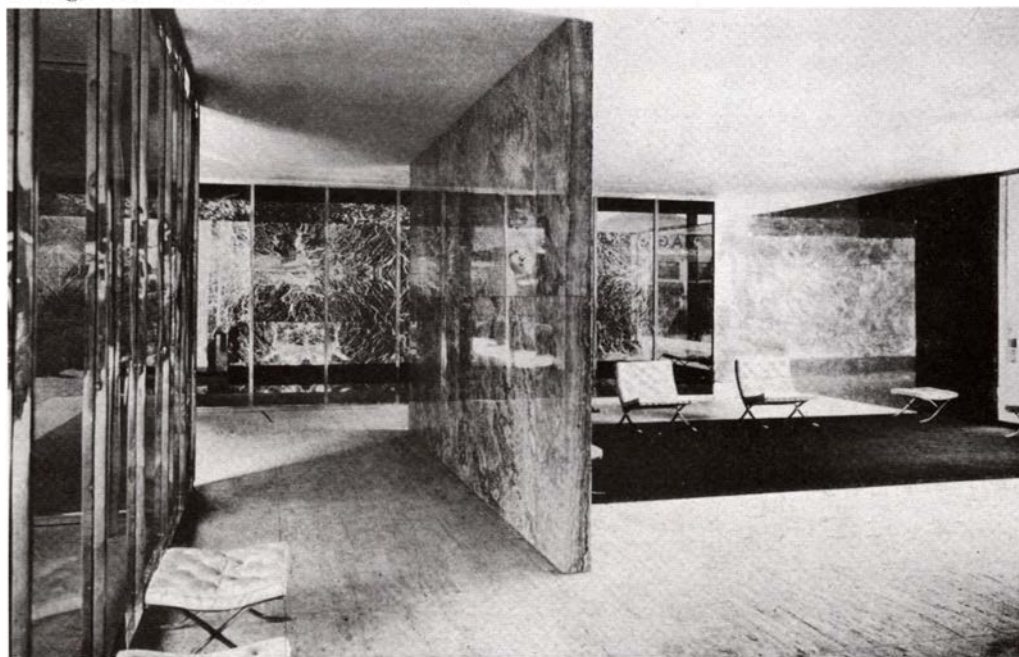
Palacio Katsura, Kioto, 1626.



Hasta aquí el relato pareciera sugerir que la evolución arquitectónica fue un fenómeno exclusivo de Occidente, en el cual no influyeron los desarrollos de otras culturas, pero lo cierto es que así como las estampas japonesas interesaron decididamente a los pintores impresionistas y postimpresionistas, la arquitectura del Japón influyó muy claramente en Frank Lloyd Wright en la primera década del siglo XX y Bruno Taut le dedicó un libro. La visión fotográfica del Palacio Katsura no debe haber dejado indiferente a Mies van der Rohe, quien llevó el principio de la libre determinación del espacio en el pabellón

de Barcelona a una libre interrelación de exterior e interior y, así, la caja arquitectónica quedó descompuesta en planos de cristales y vanos de mármol reflejante. En la casa de la cascada, Frank Lloyd Wright lleva esta concepción a su máxima expresión, interrelacionando el espacio no sólo horizontalmente sino verticalmente, en un despliegue imaginativo sin precedentes. Curiosamente, sin embargo, fue Mies van der Rohe quien adoptó nuevamente la forma global exterior concluida en sí misma como un punto de partida, como una suerte de predeterminación, a partir de sus proyectos de 1944.

*Ludwig Mies van der Rohe, Pabellón de Barcelona, 1929.*



La obsesión purista condujo a Le Corbusier a desprender el volumen edilicio del terreno mediante la elevación de la construcción sobre pilotes. Ello obedeció a una doble intención: confrontar la obra del hombre con la naturaleza y liberar al hombre del suelo con un propósito urbanístico específico. En su afán por enfatizar la pureza, el racionalismo de la primera década Corbusier intentó separar sus obras del contexto urbano preexistente que consideraba irremediablemente contaminado y, por lo tanto, sólo digno de desaparecer como un vestigio inútil de un pasado deprimido. Le Corbusier planeaba demoler una parte importante de la ciudad para ejecutar allí su Ville Radieuse y su urbanismo automovilístico: el peatón caminaría libremente en un jardín inglés o por el interior de los pilotes que dejarían expedito el tránsito. En el suelo, los automóviles cruzarían por autopistas elevadas y se eliminaría el conflicto entre el peatón y el automóvil. En la calle, ese sendero que ha pisado el peatón, esa reliquia de los siglos debería ser "primada". La higiene, una de las principales preocupaciones de los códigos de urbanismo del siglo XIX, quedaría asegurada.

Los conjuntos habitacionales de Walter Gropius, Ernst May, Mart Stam, Hannes Meyer, Bruno Taut, el ejecutado en la oportunidad de la exposición del Weissenhof en Weissenhof, cerca de Stuttgart, Alemania o los de J. J. P. Oud en



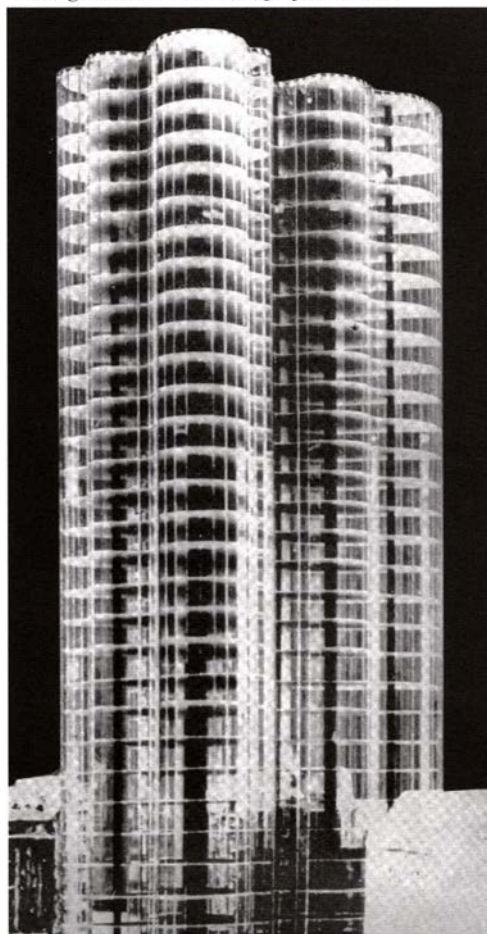
desafío del nuevo mundo. Cada programa debía recibir una expresión característica propia. “Form follows Function” era un aforismo que Louis Sullivan repetía insistentemente y que dio origen al término funcionalismo, que en su versión mecanicista se convirtió en la *machine à habiter* de Le Corbusier. Por su parte, los modernistas alemanes utilizaban la expresión *Neue Sachlichkeit*, que podría traducirse como “nueva razonabilidad” o “nueva objetividad”, casi neutralidad. Esta suerte de reacción antirromántica es la que paralelamente se presentó en la música y la pintura en la segunda y tercer década del siglo XX. En este contexto ideológico no era casual que se propendiera a la industrialización de la construcción y a la adopción de los conceptos de *estándar* y *prototipo*, como así también el de *prefabricación*.

Finalmente, la arquitectura debía reflejar el hecho de que nos encontrábamos en la era industrial. Los materiales preferidos eran el acero y el vidrio (de aquí surge la “cortina de vidrio” que tempranamente proyecta Mies van der Rohe en sus bocetos de 1919-1920); en su defecto, se apelaba a los revoques blancos que envolvían las cajas arquitectónicas impolutas. Lo cierto, como dijera Peter Smithson en los años sesenta, es que se siguió “construyendo con ladrillo, que era la antítesis de la construcción mecánica y, sin embargo,

por razones prácticas no hemos construido con otra cosa que con ladrillos”. En 1942, Mies van der Rohe ejecutó edificios en el Illinois Institute of Technology de Chicago con estructura de acero y paños de ladrillo de máquina.

Otro de los principios de la nueva arquitectura era el de la necesidad de liberarse

*Ludwig Mies van der Rohe, proyecto, 1920.*



de la simetría como presupuesto impuesto a toda organización del espacio y de la estructura que lo articula; no obstante, propio Le Corbusier proponía una imagen simétrica en su Villa Savoye de 1929. Este principio traía como consecuencia de la libre determinación del espacio la configuración global no constituía de más un *a priori*. Tanto en la Colonia de Artistas de Darmstadt de Joseph Moller y Heinrich Tessenow como en el palacio Stoclet de Josef Van der Elsen y Josef Olbrich como en el palacio Stoclet de Bruselas de Josef Hoffmann se enfatizaba la exterioridad el libre discurrir del espacio interior. Pero ese camino ya había sido ensayado con particular soltura y talento por Frank Lloyd Wright en Chicago, en las casas Willits y Robie, por señalar sólo algunos ejemplos. Pero Wright, sin embargo, estaba de suscribir el presupuesto de Le Corbusier que la decoración es un crimen.

*Palacio Katsura, Kioto, 1626.*





da, sin proponerse objetivos tan radicales, establecían una clara distancia con la urbe circundante. La ciudad debía quedar, de acuerdo con el nuevo funcionalismo, fraccionada según las distintas funciones: por una parte la habitación, por otro lado la industria, por otro el sector gubernativo, el de oficinas y comercio, más allá los museos y centros de recreación, etcétera.

No sería exacto afirmar que todos estos presupuestos fueran compartidos universalmente por las nuevas tendencias de la arquitectura de los años veinte y treinta, a pesar del carácter internacional del movimiento, que en los Estados Unidos se lo denominó, justamente, *International Style*. Existían voces discordantes, como la de Erich Mendelsohn, sobre todo en su primera época (1919-1920), y la de Hans Scharoun, quien culminó su carrera con

Frank Lloyd Wright, Casa de la cascada, 1938.

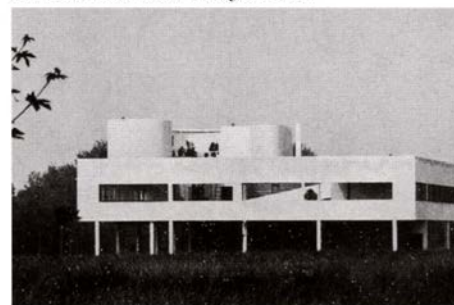


la sala de la Filarmónica de Berlín en los años sesenta. En general, sin embargo, el repertorio de ideas y presupuestos que analizamos en estas últimas líneas era el vigente en las tendencias modernistas del período entre las dos guerras mundiales.

Todos estos presupuestos o puntos de partida comenzaron a ser puestos en tela de juicio, primero, de un modo oblicuo por el neoempirismo escandinavo y Alvar Aalto y, luego, de un modo elíptico por la arquitectura brasileña de los años 1943-1960. Pero el cambio sustancial sobrevino con la aparición del llamado neobrutalismo, al cerrarse la década de 1950. El propulsor de esta nueva corriente fue Le Corbusier, quien unos veinte años antes había dicho en su libro *Vers une architecture*: “L’Architecture c’est avec des matières brutes établir des rapports emouvants” (Arquitectura es establecer relaciones conmovedoras utilizando materiales brutos), frase que habría pasado inadvertida al eventual lector, dado que Le Corbusier en los años treinta hacía lo imposible por utilizar los materiales que aparentaran un origen industrial, pero en 1950 la frase cobró, inesperadamente, relevancia. Al ejecutar su Unidad de Habitación en Marsella con una estructura de hormigón armado que debía quedar a la vista, dada la necesidad de reducir al máximo los cos-

tos, súbitamente la frase de *Vers une architecture* cobró vigencia y Le Corbusier se esforzó al máximo para salir al partido de la situación. Trabajó en la disposición de los entablonados de encofrados de madera, apostó a la rugosidad que un encofrado sin un cuidadoso llamado de terminación debía provocar y jugó con elementos en bajorrelieve. La entrada contrastaban las superficies del hormigón bruto con las hojas de las puertas de cristal templado sin marco. Los macizos pórticos que sostienen la planta baja el monobloque anuncian un gusto vigoroso enteramente alejado

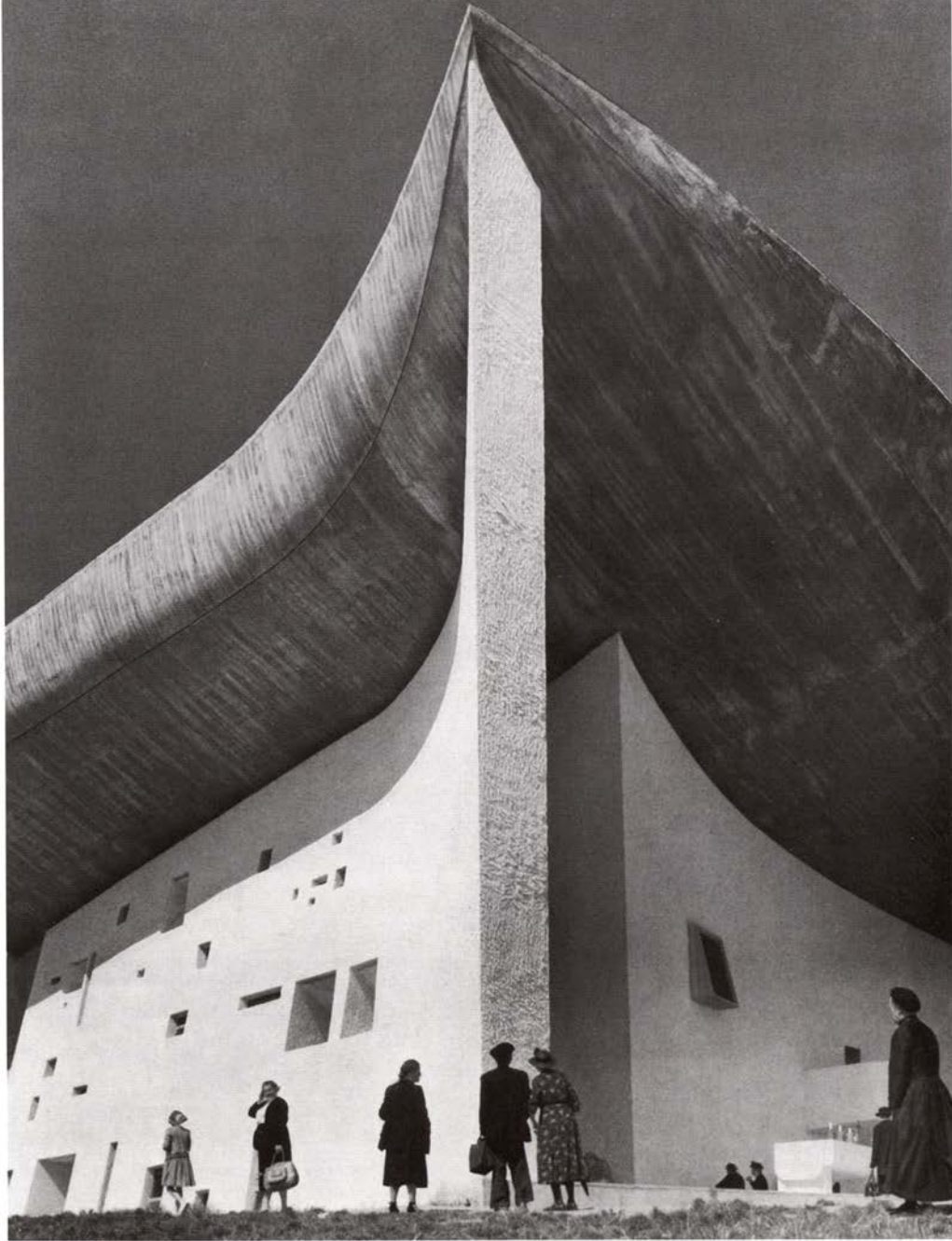
Le Corbusier, Villa Savoye, 1929.



Le Corbusier, Unidad de Habitación, Marsella.







Le Corbusier; Iglesia de Ronchamp.

sentido de liviandad que te  
obras de preguerra. En verda  
primera vez que se integraba  
dición mediterránea, que sin  
admiraba profundamente, seg  
de la lectura de sus libros. En  
terrazza hay un despliegue de  
de libertad formal que anticipa  
so siguiente que se concreta  
iglesia de Ronchamp. Allí, la  
geométricas simples eran su  
por una cubierta de forma ir  
de curvaturas inusitadas. G  
muros inclinados fugaban hac  
y en ellos se insertaban, en fo  
sional, aberturas rectangulares  
rentes proporciones y tamaño

En 1951, Le Corbusier recibe e  
de realizar un proyecto para el  
vico de Chandigarh, la nueva c  
Punjab en la India. En la sede M  
de esos años en Ahmedabad, ap  
do el clima tórrido, decide susti  
ja arquitectónica por una env  
parasoles de hormigón que de  
tualmente un espacio global int  
que se desarrolla la *promenade*  
*ralle*, secuencia libre de espacio  
menes contrastados.

Todas estas obras revelan un  
contraria a la que había p  
cuando en su *Vers une architectu*  
nía tomar como ejemplos a lo

Farman Goliath y los automóviles y enteramente opuesta a la *Sachlichkeit* y a todo cuanto ella había representado antes de la Segunda Guerra Mundial.

La revisión de los presupuestos racionalistas no fue simultánea y muchos de los principales proyectos de la década de 1960 constituyen pivotes del giro conceptual que se llevaría a cabo de allí en más. Curiosamente había sido Amedée Ozenfant, el pintor compañero de Le Corbusier en el movimiento purista, el que dijo en *Principios del arte moderno* que el asunto de los arquitectos es construir monumentos –es decir, edificios con contenido emocional– y que ése era su papel público primordial.

La posguerra había desatado una ola de planes urbanísticos en las ciudades de Europa destruidas por los bombardeos y, como vimos, en el resto del mundo también. Inmediatamente se hizo evidente que, se quiera o no, existen y se necesitan lo que inevitablemente debemos designar como edificios singulares por su significación social: monumentos.

Un edificio que hizo frente a ese desafío en la Argentina fue el del Banco de Londres, que proyectaron en 1959-1960 los arquitectos Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini –que en ocasión del concurso previo asociaron a Clorindo Testa, que

acababa de lograr notoriedad por su edificio de la gobernación de La Pampa, en Santa Rosa–. Dejando atrás la polémica actitud del racionalismo –respetando el entorno urbano en el cual la obra debía erigirse–, prefirieron, antes que oponerle una forma antagónica, recoger el sentido general de los edificios bancarios próximos, independientemente de los escasos valores artísticos que pudieran encerrar. Ello se manifiesta no sólo en el planteo general de la volumetría exterior, sino también en la forma de resolver los enlaces con los edificios vecinos, ya que un paralelepípedo de cristal no podría haber resuelto el problema. Asimismo, com-

*Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini y Testa, interior del Banco de Londres, Buenos Aires.*



prendieron que la monumentalidad del Banco de la Nación, situado en la Plaza de Mayo, requería un tratamiento de la volumetría exterior capaz de enfrentar el entorno urbano de escala que planteaba dicho edificio.

Preservar y enriquecer la calle y la experiencia urbana cotidiana constituyeron un punto de partida esencial. El edificio suministraba la concepción total del espacio interior, que requería la efectivización resolver la estructura exterior. De allí, entonces, el tratamiento estructural debía aprovechar toda la potencia que los grandes volúmenes, que se abren hacia arriba y hacia abajo, fueran capaces de suministrar. De ello dependía tanto la resolución

*Banco de Londres, Buenos Aires. Vista general.*





rreno sobre calles estrechas que impiden obtener visiones globales de la forma to-

Diseño de Clorindo Testa.



Diseño de Clorindo Testa.



nal del conjunto que una estructura convencional no hubiera podido resolver.

La estructura, con sus elementos salientes y grandes perforaciones, provee un atractivo visual lo suficientemente variado como para poder aferrar el interés del peatón que se desplaza lateralmente, viendo la fachada en escorzo. Es una invitación a un recorrido lleno de aventura y capaz de suministrarle un conocimiento progresivo de la obra y no uno obtenido a partir de un solo golpe de vista.

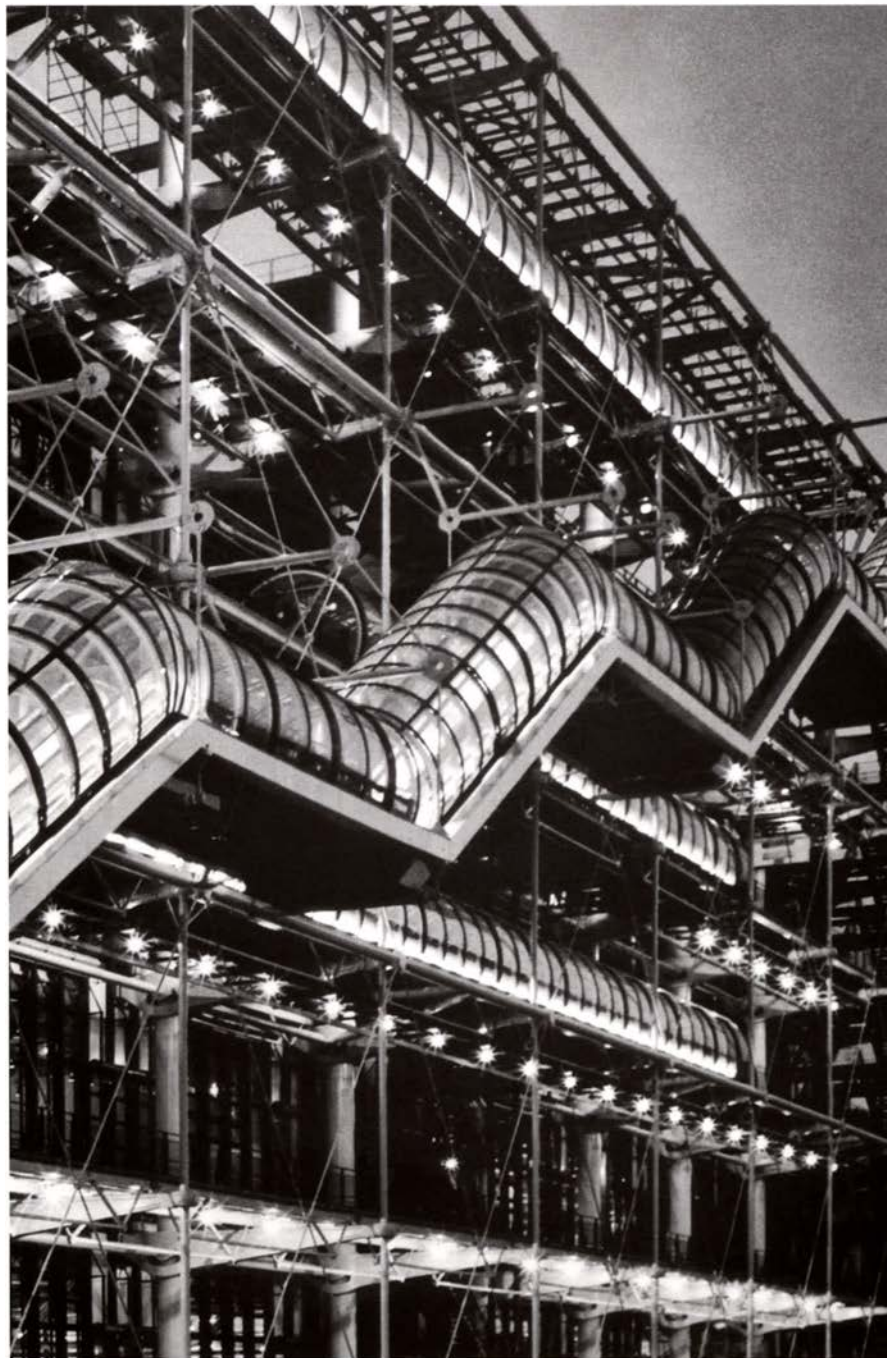
La gran entrada principal, sobre la esquina, articula el encuentro de las dos fachadas a través de un vacío colosal que queda enmarcado por dos pantallas colgantes. Este espacio de transición entre el exterior y el interior permite ir forjándose una imagen del gran ámbito interno, y provee un reparo y, al mismo tiempo, una ampliación de la vereda bajo la forma de una plaza cubierta. De allí en adelante se penetra en uno de los espacios interiores más imaginativos que haya creado la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, lo que el crítico inglés Hugh Casson ha denominado un verdadero *inscape* o paisaje interior. Se trata de un gran ámbito como de una gran plaza cubierta cuyos límites son las

pacio exterior penetra hacia el interior se exploya hacia afue

El gran ámbito abarca en su totalidad tres niveles. Los tres superiores pertenecen al exterior, pero en efecto han sido resueltos como bandejas colgantes; y los dos inferiores, al interior, se presentan como volúmenes sustentados por columnas. Estos planos horizontales se manifiestan como dependizados tanto de la corteza exterior, que se desliza por debajo, como de la estructura que define los límites del muro medianero mayor y que, a la determinación de dos secciones superpuestas a ambos lados, define el espacio central con el cual se interpenetran sin solución de continuidad. Este espacio está dominado por las grandes torres que son a la vez la envoltura de circulaciones. El efecto del sentido vertical del espacio se establece un violento contraste. Las torres pivotaes sugieren una oposición de masa y espacio, un contraste con la fuerte energía horizontal de los antepechos que atravesan horizontalmente el espacio. Al recorrer el edificio se adquiere la conciencia de que él es la expresión de un esfuerzo más que un punto, una línea común a la fantasía y a la razón.

El tratamiento del hormigón armado no acentúa la rugosidad del material, el cual de todos modos contrasta con el aluminio, el cristal, los mármoles, los revestimientos y los pisos. Su pertenencia al brutalismo se relaciona con lo que denominaré actitud directa de sus autores, que no ocultaron situaciones incómodas o conflictivas y la parafernalia de los servicios bajo el manto de una gramática indiferenciada sino que, por el contrario, las pusieron en evidencia y sacaron partido de lo accidental y episódico. Esto se convertiría en uno de los *leit motiv* de las nuevas tendencias.

La obra desató en su momento una aguda controversia. El gran historiador y crítico Nikolaus Pevsner dijo que le parecía reminiscente de las más salvajes fantasías de los estudiantes de la Architectural Association School of Architecture. Otros como él pensaban que una actitud como la enarbolada por los autores del banco sólo podía traer aparejada una pérdida del sentido de practicidad y un abandono del rigor conceptual. Otros objetaban que se hubiese querido dar a un edificio bancario el carácter de un monumento, lo cual presagiaba algo muy malo para el porvenir. Otros, en tanto, objetaban la posibilidad de que florecieran imitadores a granel, pero es inútil pensar que la autocensura protege contra las imitaciones bastardas. Nadie es responsable de los



R. Piano y R. Rogers, Centro Pompidou, París.



plagios que una obra es capaz de inspirar. Uno de los puntos esenciales del nuevo brutalismo era justamente su defensa de la originalidad y, en tal sentido, el banco se inscribía claramente en esa tendencia. Debe advertirse al lector que así como el esfuerzo de artistas calificados es capaz de generar obras que constituyen una contribución importante a la cultura de los pueblos, así también el desinterés y la incuria son capaces de producir la destrucción de las obras de arquitectura. Uno de los escándalos más notables lo constituye la división en locales de boutiques de la sucursal del Banco de Londres en Junín y Av. Santa Fe, de los mismos autores de la sede. Na-

die toleraría que se destruyese impunemente una obra de pintura a la vista y paciencia del público. La obra de arquitectura está expuesta a este tipo de destrucción o a mutilaciones y agregados inconsultos. Que hechos de esta naturaleza pasen inadvertidos a la autoridad responsable es un indicio de la decadencia de nuestras instituciones y de la indiferencia del público. No se hable de los directores de un banco de prestigio mundial que procedieron a la venta del inmueble sin tomar recaudos.

Una de las obras que poco tiempo después ganaría la atención pública en el mundo sería el Centro Pompidou en el Beau-

bourg, en París, obra de Richard Rogers. Allí también mediante una tecnología (expusieron la circulación de escaleras mecánicas) y las de expulsión del sistema de agua, el edificio se presentó como protagonistas. Esta decisión representaba una versión de uno de los preceptos de la ortodoxia, es decir, de las partes al todo. De ahí que el episodio podía transformarse en un momento generador de un nuevo color. El color, que había estado ausente los años veinte, regresaba cuando no siempre con a-

*Mezquita de Djenne, Malí, siglo XIII.*



Abiertas las puertas de la modernidad, sorprendentemente, el modernismo —que propugnaba Charles Moore y Philip Johnson— de la tradición de Mies van der Rohe, tomó por superponer elementos del pasado clásico simplemente quemado básicamente ortodoxo.

No se ha hecho hasta ahora referencia a la arquitectura puros países y menos aún a las canas, como la mezquita de Djenné, como las de Al-Farabi, como Picasso y los cubistas en el arte negro, así también en las nuevas corrientes de la admiración que los ar-

por estas obras de un espontaneísmo irrefrenable. Por cierto, los que no habíamos viajado por África fuimos sorprendidos por Passolini cuando presentó en *Edipo* aldeas marroquíes de una fantasía cautivadora. El interés de la profesión y del público también se centró en otras típicas construcciones populares, como son los *truli* en la Apulia y las casas del Magreb que, junto a las casas populares de las islas griegas y obras tales como la iglesia de Panagía Paraportianis en Mykonos, constituyen una contribución al acervo cultural de toda la humanidad. Más allá de lo que pudo haber de moda en los años setenta, surgió a partir de ellas y otras, como los monasterios de Meteora en Tesalia, todo un repertorio de formas e ideas que significaron una renovación del gusto. En Panagía Paraportianis, los macizos contrafuertes libremente escalonados, que conforman un trapecio, culminan en una cúpula y espadaña. El violento y directo contraste de vacío y lleno constituye el principal atractivo visual de esta iglesia que aloja cuatro capillas interpenetradas. En Meteora, la arquitectura ermitaña casi se desvanece ante el paisaje surreal. Si la iglesia Paraportianis representa una individualidad, los *truli* son, por el contrario, prototípicos y ello demuestra que también en lo popular juega el sentido de lo individual y lo prototípico.

Nuevas posiciones adquirieron relevancia con las obras de Frank Gehry y su más re-

ciente proyecto para el Museo Guggenheim de Bilbao. Si bien Gehry manifiesta que su obra ha de resultar un antimonumento, en realidad es precisamente lo contrario. Lo que aparenta ser una composición deshilvanada es, en cambio, una concreción sumamente cuidada, muy difícil de imaginar y resolver. El elemento nuclear del conjunto es lo que el autor designa como la flor, configurada por volúmenes curvos, uno de los cuales está revestido con tejas de titanio. Al diseñar el conjunto, el arquitecto se inspiró en la ubicación del terreno: en una isla en el río Nervión y rodeado por autopistas que cruzan en puente por sobre el río y la isla. Su edificio de oficinas en Praga es una clara indicación de

su vocación por desarrollos conflictivos.

No obstante, las tendencias de racionalistas no han dejado de repertorio, como es el caso de Mberto Alvarez y su reciente Hotel de Puerto Madero, en que el desarrolla alrededor de un gran siete niveles cubierto por una cristal y estructura tubular que como eco el gran paño curvo de la. Otro tanto podría decirse de Meier y su Getty Center.

Pero así como las nuevas tendencias fueron en crisis los postulados

*Panagía Paraportianis, Mykonos, siglo XIII.*







*Monasterio de la Ayia Triada, Meteora, 1475.*

nalismo arquitectónico, terreno del urbanismo social. En efecto, en 1956, en Brasil, Juscelino Kubitschek, tras el traslado de la capital del país a una nueva localización en el estado de Guanabara, que recibió el nombre de Brasilia, el proyecto ganador de Lucio Costa, premiado en una propuesta, aprobó los presupuestos básicos de la ciudad de Le Corbusier y el CIAM. En ese lugar, se presumía que un nuevo urbanismo y concluido en sí mismo debería resolver definitivamente las contradicciones que aquejaban a las grandes metrópolis contemporáneas. El plan así debía definir hasta los más mínimos detalles. Ya vimos los principios básicos del modelo urbanístico de Le Corbusier y su utopía automotriz. Pero, al fin y al cabo, y ello estaba implícito en el ideario, la propiedad de la ciudad debía ser pública a los efectos de permitir la evolución del proyecto.

La experiencia de los *new towns* demostró que sólo la última palabra la tenía la naturaleza. Resulta imposible resolver los conflictos que sufren las ciudades contemporáneas puedan resolverse una vez definitivamente, habiendo en juego la permanente evolución de la producción y la sociedad. El proyecto de Brasilia fracasó aún antes de completarse la primera etapa.





*Frank Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao.*



trucción, pues había surgido en sus proximidades una enorme villa de emergencia que no se podría erradicar por su volumen. Más aún, el esquema original planteado debió ser ampliado y se quebró el perfil original para darle mayor capacidad de población. Pero más allá de este aspecto importante, lo que la experiencia de Brasilia demuestra palmariamente es que el *jardín anglais* es incapaz de ofrecer el ambiente urbano y que la súper cuadra no resuelve los problemas cotidianos del ciu-

Mario R. Alvarez, Hotel Hilton, Buenos Aires.



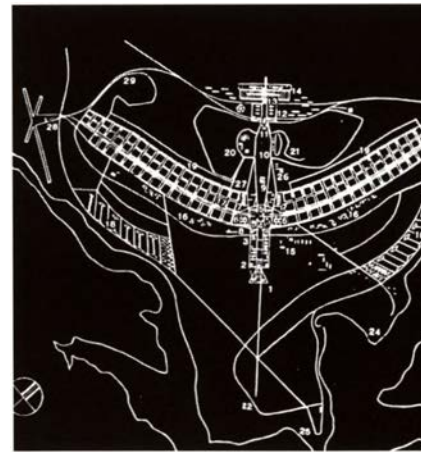
dadano, que requiere poder hacer sus compras al menudeo en lugares próximos y no depender del automóvil para todo. La ciudad es en esencia el escenario del peatón. La utopía automovilística ha destruido en muchas ciudades el tejido urbano que ya no podrá ser reconstruido, en especial en los Estados Unidos.

Subdividida en sectores funcionales, la ciudad parece, porque la vida urbana requiere esa mezcla de funciones que hace rica la experiencia urbana y que hace vívidas a las ciudades que hemos conocido. De otro modo, la ciudad muere a distintas horas y días en sus diversas secciones funcionales.

Theo Crosby fue el primero en criticar profundamente los presupuestos urbanísticos del racionalismo. Sin embargo, esta crítica fue presentada cuando la gigantesca expansión de las megalópolis había sobrepasado todos los controles posibles. Como dijo Giulio Carlo Argan: “el fracaso de la planificación abre las puertas al desorden del destino”.

La planificación urbana sólo puede ser una sugerencia, como sugirió Joyce que fuera la novela “work in progress”, una obra en desarrollo. Ello importa una tarea sumamente compleja que requiere para el éxito del proyecto, el apoyo de las autoridades nacionales y municipales, el consenso de los diferentes sectores de la población y la disposición de un apreciable capital. El riesgo que se incurre, se quiera o no, es que se adopten soluciones parciales desvinculadas unas de otras y de una estrategia global.

Lucio Costa, Planta de Brasilia, 1954.



**Francisco Bullrich.** Nació en 1929. Se recibió de arquitecto en 1952 y realizó estudios de posgrado en la Hochschule für Gestaltung – Ulm am Bodensee (Alemania) en 1954 y 1955. Fue profesor titular de Historia de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la Universidad Nacional del Litoral (1956-1966) y director de la institución (1958-1959). Fundó el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura. Ha sido visiting lecturer y visiting critic de la Universidad de Yale (1966-1967), miembro del Consejo Superior de la UBA (1962-1964) y vicepresidente de la Academia Nacional de las Artes (1994-1996). Ha escrito tres libros: *Arquitectura argentina contemporánea* (1963), *New Trends in Latin American Architecture* (1969) y *Arquitectura latinoamericana* (1970). Es coautor del edificio de la Biblioteca Nacional, así como de varios edificios de oficinas, la capital y de casas en las provincias de Buenos Aires y Córdoba y en la ciudad de Punta del Este (Uruguay). Entre 1996 y 1999 fue embajador argentino en Atenas y en 2000 asumió como vicepresidente del Instituto Torcuato Di Tella, del que ya había sido presidente.

# Ciudad, proyecto y enseñanza

BERARDO DUJOVNE

La ciudad, el espacio de la diversidad, el escenario de la sociedad de masas, es siempre tema de reflexión y análisis. Las metrópolis, nuevas Babels del siglo XXI, constituyen un desafío. Estos lugares multiculturales y complejos, que se transforman, mutan y se redefinen casi sin darnos cuenta, son un importante objeto de estudio. Ciudad, metrópolis, urbe, megalópolis son las expresiones con las que intentamos describir nuestra apropiación del territorio. Los historiadores nos han enseñado que los vocablos no cambian con la misma celeridad que las costumbres; la permanencia de las palabras no colabora con nuestra comprensión de lo urbano.

Una ciudad no es una, sino varias, tal vez todas. Es el espacio de lo público, de lo privado, del encuentro, de la divergencia, de la polémica, del acuerdo, de la cultura, de las imágenes y de los textos. En ella habitan diversos grupos que se relacionan y, no sin tensiones, generan, con una enorme riqueza cultural, un proyecto ciudadano común. Análogamente, la universidad se nos presenta como su síntesis, su extracto, una muestra de su esencia. La UBA, espacio de reflexión y de saber, verdadero laboratorio de encuentros, reproduce a otra escala la complejidad de la metrópolis que le da origen. En ella, la FADU, nuestra casa dedicada al di-

seño, a la producción del mundo artificial, es el espacio para la comprensión de la metrópolis.

La dimensión urbana, el mundo artificial, es el objeto del proyecto, por lo tanto, tenemos la mayor responsabilidad de formar a los profesionales que trabajarán en él. Hablar de arquitectura y de su enseñanza es una responsabilidad para mirar este futuro incierto e inabismable. Con las dificultades, las instituciones educativas deben responder. En la actualidad, las disciplinas proyectuales deben abordar nuevas temáticas, propias de un mundo que se transforma rápidamente. Es necesaria una nueva actitud para comprender el mundo urbano. Las nuevas costumbres, las nuevas condiciones sociales y las nuevas formas de vida son sus condiciones mentales. Hoy están cambiando sustancialmente el modo de habitar y, por lo tanto, los escenarios de la vida. No solo deben ser formulados para contener diversas acciones, sino también dar respuesta, así, a las formas de agrupamiento que surgen surgiendo. La flexibilidad y la comunicación son condiciones de los tiempos. Debemos enunciar propuestas que integren las necesidades del momento y signifiquen una superación, más en el mejoramiento de las condiciones de vi-



Varios desafíos enfrenta hoy nuestra disciplina: la revolución tecnológica, el proceso de urbanización difusa y generalizada, la incorporación de criterios ambientales, nuevas formas de gestión y el reconocimiento del patrimonio.

En primer término, la velocidad de los cambios científico-tecnológicos nos propone un mundo donde las soluciones técnicas dejan de ser parte del saber para ser parte del problema a resolver por los arquitectos, son parte del proyecto. El espectacular cambio acaecido en las comunicaciones, en la informática, ha transformado nuestras sociedades. Nuevos materiales, nuevas formas de comunicación, nuevos modos de gestión son los desafíos de la era de la información. La revolución tecnológica nos plantea ritmos muy acelerados de actualización del ejercicio profesional y de la enseñanza. Las posibilidades que se abren para el mundo del proyecto, tanto en términos expresivos como de producción, son enormes.

En segundo lugar, asistimos a un proceso de urbanización generalizada, que supone un cambio en el concepto de ciudad. La conurbación se esparce sin carácter ni calificación por el territorio. Una extendida periferia se reproduce sin identidad y con carencias de espacios públicos. La generación de condiciones de urbanidad es una necesidad igualadora y democrática para

estas formas urbanas, verdaderas amalgamas de infraestructuras y hábitat.

En una visión pesimista, las ciudades, tal cual hoy las concebimos, pueden diluirse o aun desaparecer en un continuo urbano sin calificación, gestionado globalmente, sin conciencia ciudadana, sin un sistema específico de relaciones socioculturales. Frente a este posible escenario, muchas son las voces que proponen la gestión local frente a la globalidad para lograr condiciones de urbanidad. La cultura debe ser un punto de partida en esta estrategia de fortalecimiento local, ya que es la que nos hace únicos y su atención y preservación es nuestra máxima responsabilidad. Esa serie de particularidades sociohistóricas que generaron nuestra forma de ser son elementos clave para el mejoramiento de nuestro presente.

La interacción de la historia con la planificación y la puesta en valor del patrimonio urbano son hoy fundamentales. El espacio público desempeña un papel esencial en la construcción de una ciudad integrada.

En la ciudad real, definida por el continuo urbano sin calificación, encontramos una enorme periferia sin servicios, sin espacios públicos ni condiciones de urbanidad que nos muestra una profunda contradicción con la ciudad central. Esta periferia es la que recibe los mayores caudales migrato-

rios, sufre la carencia de servicios básicos y la degradación del espacio público. En ella se localizan las villas miseria, cuenta con los mayores problemas de contaminación, pobreza, inseguridad, brecha urbana, marginalidad y so-

Podemos decir que tres tipos de ciudades conforman nuestra realidad urbana: un tejido duro, consolidado con buenas condiciones urbanas; un tejido blando, precario, con pocas condiciones de urbanidad; y un tejido precario, sin servicios básicos, propio del peri-urbano, donde la ciudad deja de serlo. La mancha urbana se extiende sin regulación, sin control, reduciendo la habitabilidad, por el solo hecho de permitirle a sus habitantes estar cerca de las actividades centrales. No hay producción de espacios productivos detrás de este crecimiento urbano. La supervivencia de la gente, que es más fácil en las zonas urbanas.

Claramente conviven dos Buenos Aires: una, la moderna, que puede integrarse a la globalización, donde residen las élites, las matrices de las empresas, la que consume los mejores servicios (educativos, recreativos y culturales); y la otra, la *paralizada, postergada*. La ciudad dual, la ciudad alta son nuestro presente.

A la sociedad global le corresponde el espacio global, el espacio construido.

aire acondicionado, el *curtain wall* y la publicidad. Un espacio de brillos y reflejos, igual en Nueva York, Roma o Buenos Aires. Un espacio repetido, muchas veces, sin reflexión. Es el espacio de las cadenas de supermercados, de las grandes marcas, de las instituciones bancarias y de las grandes tiendas. Es el diseño desde las casas matrices. En él, los roles están predeterminados. Sus premisas fundamentales son la circulación de la información, la velocidad, la flexibilidad y el consumo. La arquitectura es soporte de los mensajes y despojada de cualquier carácter permanente, está siempre preparada para servir de escenario a la transitoriedad. Se reproducen patrones de conducta y situaciones donde los ciudadanos pierden el sentido de pertenencia. El consumo y la uniformidad son los objetivos de estas obras contemporáneas que con los mismos materiales y las mismas tipologías dan respuesta a distintas ciudades y sociedades.

El espacio global busca garantizar pautas de comportamiento, busca ordenar, nos propone la ilusión de conocer las reglas. Londres o Quito cuentan con espacios perfectos, donde no hay incertidumbres. Las relaciones personales se tornan efímeras, cargadas de transitoriedad y figuración. La falta de tiempo, en la sociedad de la velocidad y el exceso de información, no nos permite conocer al prójimo. La búsqueda de la impresión destellante, el saber

que en ese momento podemos estar descubriendo algo deslumbrante o accediendo a una información importante, nos genera la necesidad de la conexión permanente. El conocimiento inmediato de los sucesos propone una nueva forma de ser: somos en tanto estamos comunicados, dispuestos a dar respuesta.

A la ciudad baja le corresponde el espacio de la marginalidad, de la violencia, de la inseguridad, de las carencias y del hacinamiento; pero también de las relaciones humanas y de la solidaridad, del compromiso y de la participación, del trabajo y de la esperanza. La periferia es el mayor desafío de las ciudades latinoamericanas. Construir su urbanidad, integrarlas a la ciudad, dotarlas de los servicios necesarios es nuestra obligación. Pensar las ciudades desde la lógica de la urbanidad y no desde los barrios privados; desde el derecho a la belleza y no desde la rentabilidad del mercado; desde la política y no desde el clientelismo; desde la totalidad y no desde la centralidad nos permitirá un futuro mejor. Creo que es necesario que nos miremos desde la escala próxima, desde la escala local, que nos permite pensar desde aquí los problemas. La escala de la cultura y la política nos presenta la oportunidad de definir una posición distinta de la dominante.

Tal vez, la reivindicación de lo propio nos permita insertarnos en el mundo con otras

posibilidades. Pensarnos desde nuestra particularidad, nuestra cultura es una oportunidad y una obligación. Volver a mirarnos desde nosotros mismos, ser originales (en el sentido de inventarnos como únicos revivimos nuestras particularidades frente a la uniformidad. Dejar de imitar, dejar de irreflexivamente para volver a crear ciudades únicas e irrepetibles. Ante la masificación de los no-lugares, construir espacios acordes a la cultura, lugares con significado, que pongan una atmósfera concreta, que nos den la oportunidad de quedarse, a permanecer. Ciudades con identidad y con carácter, donde volvamos a sentirnos indios.

El tercer punto a tener en cuenta es la sustentabilidad, que no se limita a la cuestión ambiental, es otro desafío de nuestra profesión. El uso responsable de los recursos forma parte de una ética que, consciente de los límites, piensa por las generaciones futuras. La defensa del medio ambiente es, sin duda, uno de los mayores problemas del mundo generado por la organización urbana, las formas de producción y la explotación intensiva de los recursos naturales. La urbanidad de nuestras urbes es mucho más que el territorio que efectivamente ocupan. No sólo producen un impacto en los ecosistemas vecinos, sino también sobre otros, incluso los muy alejados.



cesario modificar las formas de producción y de consumo de las sociedades contemporáneas. Problemáticas como la energética, la gestión de los residuos, la contaminación del aire y del agua están presentes en todas las agendas de los gobiernos ciudadanos.

Otro concepto sobre el que debemos reflexionar es el de "gestión". El eje de este debate debe ser el actual ejercicio profesional. Tiene que abarcar tanto nuestro rol de proyectistas y directores de obra o, mejor, de constructores capaces, como las nuevas formas de gestión y organización del trabajo, enfatizando, en todos los casos, la responsabilidad sobre la calidad de la obra y sus consecuencias sobre la ciudad. En este campo, el desarrollo de instrumentos que sinteticen el diseño con la gestión es una asignatura pendiente.

El último desafío sobre el que deseo reflexionar propone comprender a las ciudades como verdaderos actores del cambio. Verdaderos archipiélagos de reformas culturales y políticas que propongan un mundo con menos desigualdades, con formas sus-

tentables de producción y funcionamiento, donde sus sociedades ejerzan la participación ciudadana y se asuman como animadores de la transformación.

Un nuevo paradigma determina la planificación y gestión de las metrópolis. Comprenderlo es extender los límites de la racionalidad con que se toman las decisiones. Ésta no es propiedad únicamente de las oficinas técnicas de los gobiernos, de los ámbitos académicos o de las instituciones. Se construye en procesos participativos, como sumatoria, como relación dialéctica, no como decisión de laboratorio. La nueva racionalidad propone una planificación que contempla la gestión y la modificación de los escenarios. Podemos definirla como una actitud o un método o un conjunto de métodos que no tiene que incluir el cambio conceptual sino hacerlo posible.

Sin duda nos enfrentamos a un futuro de permanentes y vertiginosos cambios. Nuestra disciplina deberá adaptarse a ellos y la facultad tendrá que protagonizar y proponer las transformaciones que

el medio le esta  
ción de nuestra  
prescindible la  
los arquitectos,  
tral de esta for  
neralista, pero  
existen divers  
nuestros egresa

Éstas son sólo a  
para el debate.  
de nuestras est  
cedida de un in  
ción, nos perm  
nuevos perfiles  
milenio.

Nuevos concep  
producción dis  
de estudio debe  
do. El futuro se  
también como  
de ser espectac  
protagonistas d  
des deben ser  
estrategia ciuda  
ciones están da  
recién comienz

**Berardo Dujovne.** Nació en 1937. Se recibió de arquitecto (UBA) en 1961. Realizó estudios de especialización en *Fundamentos de Arquitectura* y de *Diseño Urbano* en la FADU (UBA) desde 1963, de la que ha sido decano entre 1984 y 1985 y desde 1994 hasta 1995, director de la *Escuela de Posgrado* de la FADU, UBA (1994-1995), subsecretario de Obras Públicas de la *Municipalidad de Buenos Aires* (1986) y miembro del *Consejo de Planificación Urbana* de la *Ciudad de Buenos Aires* (1986). Participó en diversos seminarios y congresos nacionales e internacionales. Publicó artículos en diversos medios de arquitectura y sus proyectos fueron publicados en revistas especializadas y dirigió la construcción de numerosos edificios y emprendimientos de vivienda y obtuvo 14 premios en concursos de arquitectura: el *Premio Vitruvio*, el *Premio Bienal Arquitectura* (por la obra *La Algodonera*) y el *Premio Bienal Arquitectura - Provincia de Buenos Aires*.

# Caos sublime

MASSIMILIANO FUKSAS

## Torres Gemelas

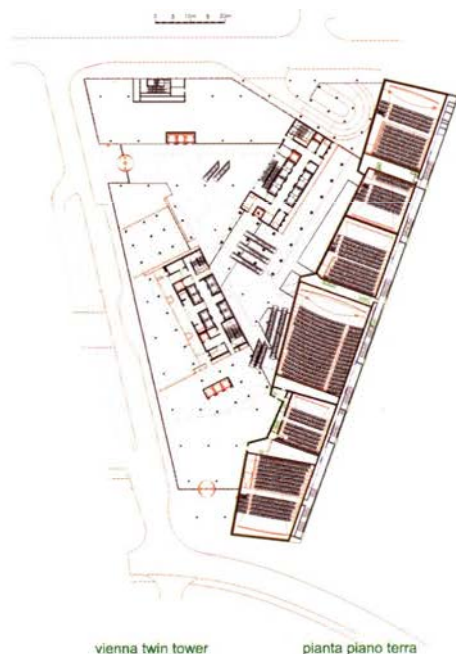
(Wienerbergstrasse 11, Viena, Austria)\*

He pasado el día en Viena, en la obra a punto de terminarse de las Torres Gemelas Wienerberger. El proyecto, o mejor dicho la realización, ya no parece pertenecerme. Siempre sucede lo mismo cuando se termina un trabajo: paso a ser un visitante más. Olvido los detalles y los inconvenientes, no recuerdo las dificultades. Me queda el edificio. De la gran “base trapezoidal” que se hunde veinticinco metros en el subsuelo al punto más alto de 150 metros, mi itinerario es un recorrido entre esas constantes que aparecen siempre en el trabajo de un arquitecto. En la parte baja está el laberinto que predomina sobre todo lo demás. Las “partes” nunca están en contacto entre sí; el vacío es el que determina su “tensión”. Un recorrido imprevisible en el cual se descubren diferentes alturas y dimensiones. El pasaje de lo “pequeño” a lo “grande” entre techos que aplastan y otros que están lejos de nosotros vuelvo a encontrarlo en muchos otros proyectos míos: en la mediateca de Rezé, en la Escuela de Arte de Bordeaux, o bien en Salzburgo. Las dos torres, vistas desde el paisaje que las rodea, son monolitos no paralelos que casi llegan a rozarse; la distancia más pequeña entre ellas es de sólo seis metros. Los dos cuerpos determinan un

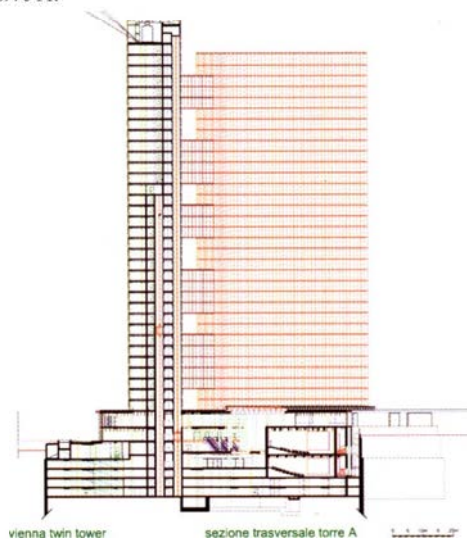
“intersticio”. La arquitectura del intersticio o del vacío existe entre los objetos es una de las constantes que desde cerca de veinticinco años “obsesiona” a mi arquitectura. Museo de los Graffiti de Niaux, la mediateca de Rezé, las Torres de Viena, la Universidad de Letras en el centro de Lituania, la Facultad de Derecho en el centro de Lituania, con los auditorios contenidos en dos esferas revestidas de cerámica son sólo una parte de los proyectos experimentales que me atraen a la mente en los cuales elegí trabajar con el intersticio. El islote Candie Saint Bernard en París y las plantas de intervención de Nîmes están proyectados, en cambio, hacia la ciudad. Se trata de desarrollar una envoltura que contenga la función, no sólo una carrocería que contenga un motor, sino que represente las tensiones y el “abandono” de una emoción. En una de las pruebas zen más conocidas, la “carga con el arco”, la flecha “carga” el arco y, casi sin moverse, el tirador decide el momento de “soltar” la cuerda. Las tensiones y los abandonos sirven de pasajes para las diferentes emociones. En Alfortville, a lo largo del Sena y en la feria este de París, en el centro de formación e investigación sobre la construcción, el procedimiento es diferente. El zócalo se sustituye por la *escala urbana* y cambia con el de

\* Extracto del libro de Massimiliano Fuksas y Paolo Conti: *Caos sublime*, Milán, Rizzoli Libri, 2001.





Torres Gemelas, Viena, Austria. Corte transversal, Torre A.



miento de la visión, llevando a siete metros de altura el nivel del suelo, con el fin de modificar la imagen que se tiene de las torres de vivienda social que constituyen el paisaje circundante. Común a otros proyectos es también la modificación de la línea de tierra en Candie Saint Bernard. Por ejemplo, el plano de las dos canchas de tenis ha sido elevado dos metros sobre el nivel de la calle, mientras que el gimnasio es visible a seis metros bajo el mismo nivel. En la Escuela de Arte de Bordeaux se tomó un paralelepípedo y se lo dividió en dos, *intersticio* y *corte*. A fines de los años ochenta, para el proyecto de una universidad en Tours, tomé un paralelepípedo de arcilla, le hice una incisión y le corté algunas partes para crear vacíos. También en el proyecto de Alfortville, la única intervención que realicé fue la de *cortar*, *aislar* y *eliminar* algunas partes de la gran superficie que se encuentra a siete metros de altura. *Grabar*, *cortar* y *separar* representan otra constante que aparece nuevamente en los dos grandes proyectos austríacos: la cubierta del Europark en Salzburgo y el basamento sobre el cual se apoyan las torres de Viena. Más recientemente, en el Palacio de los Congresos del EUR en Roma, en la nueva sede de la Agencia Espacial Italiana, también en Roma, en la nueva sede del Palacio de la Región del Piemonte en Turín, en el Palacio de los Congresos en Angulema, trato de

poner en crisis la relación entre el contenido (la nube del EUR) y el contenedor. Para la Agencia Espacial Italiana, el proyecto, que es casi radical y que se divide en tres porciones idénticas, oscila entre la extrema simplicidad y la "masa crítica verde" (que colora las otras partes), y un espacio vertical "añadido" desde la continuidad de una "ta". La nueva sede del Palacio de la Región del Piemonte en Turín es el elemento extremo: a un "cuerpo" simple le agrega un vacío de 117 metros de altura con algunas funciones en suspensión que diseñan un espacio horizontal y liviandad. Es obvio que en estos proyectos se descubren más cosas que no son sino síntesis de formas.

Torres Gemelas, Viena, Austria. Croquis.





presión: *intersticio, continuidad, vacíos, horizontes, geografía, materia* (Niaux, Bordeaux, Roma, Alfortville, etcétera).

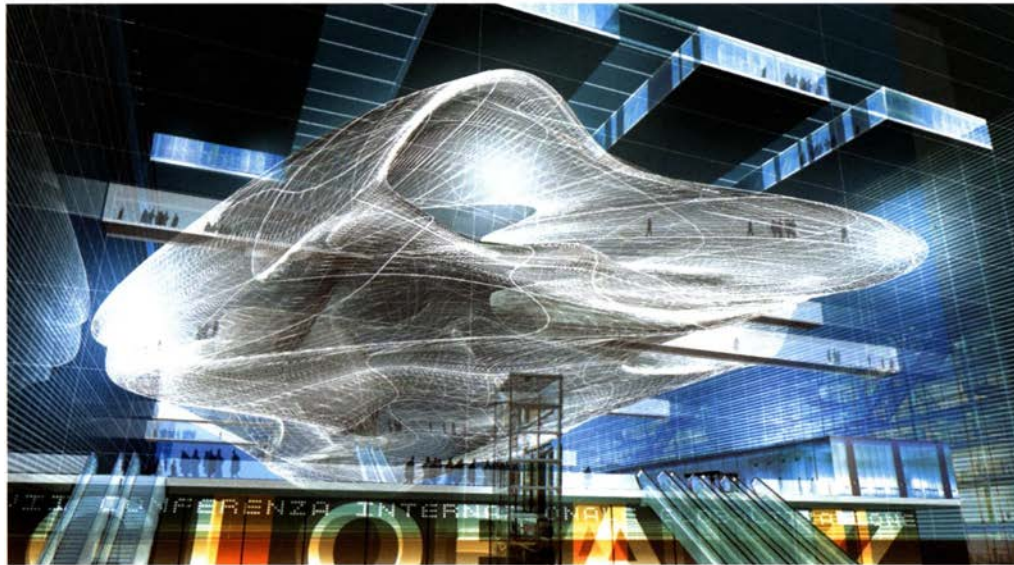
No he querido dar una clave de lectura, sino tan sólo algunas indicaciones para comprender mejor aquello que al menos puede ser comprensible y comunicable.

### **Centro para Congresos y Exposiciones (EUR, Roma, Italia, 1999-2004)**

El edificio tendrá la apariencia de un contenedor amplio, de treinta metros de altura, translúcido, con un desarrollo longitudinal. Dos cuadrados, que se abren al distrito y a la ciudad respectivamente, se encontrarán a los lados transversales. El primero se conecta directamente con el distrito y va desde la Viale Europa hasta la Viale Shakespeare; el segundo, un espacio que puede ser compuesto libremente usando estructuras móviles, es para recibir a miembros de los congresos y para distribuirlos en las distintas áreas del centro. Las simples líneas cuadradas son un tributo a la arquitectura racionalista de los años treinta que caracteriza al distrito de EUR y al cercano Centro de Congresos diseñado por Adalberto Libera.

Dentro de esta cáscara, una nube de acero y teflón de 3.500 m<sup>2</sup>, suspendida sobre una superficie de 10.000 m<sup>2</sup>, albergará un auditorio y salas de reuniones de

*Centro para Congresos y Exposiciones, EUR, Roma, Italia, 1999-2004. Render.*



*Centro para Congresos y Exposiciones, EUR, Roma, Italia, 1999-2004. Croquis.*





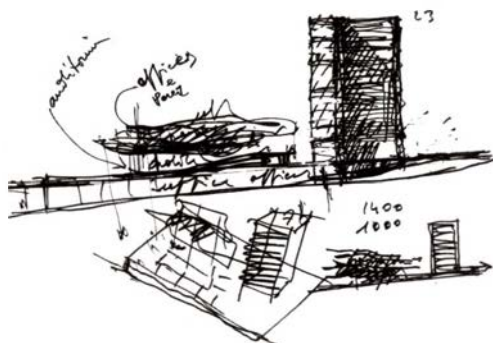
Centro para Congresos y Exposiciones (EUR, Roma, Italia, 1999-2004). Croquis.



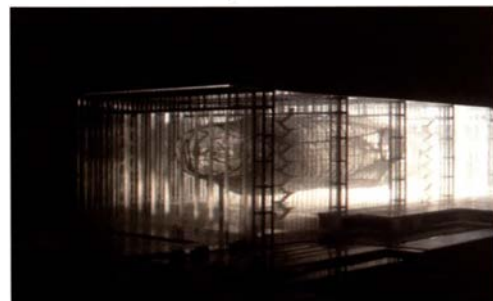
Centro para Congresos y Exposiciones (EUR, Roma, Italia, 1999-2004). Croquis.



Centro para Congresos y Exposiciones (EUR, Roma, Italia, 1999-2004). Croquis.



Centro para Congresos y Exposiciones (EUR, Roma, Italia, 1999-2004). Maqueta.



2.000 m<sup>2</sup>. Además, el centro también contará con tres salones y amplios espacios para vestíbulos, cafés y un restaurante, un espacio multifuncional total de 15.000 m<sup>2</sup>.

Cuando la nube, sostenida por un marco grueso de tirantes de acero y suspendida entre el piso y el techo del gran salón de congresos, se ilumina, el edificio se verá, a la distancia, como si estuviese vibrando. Más aún, el edificio ofrecerá distintas visuales desde cada lado.

### Nueva Sede de la Agencia Espacial Italiana (Roma, Italia, 2000-2003)

El edificio, en armonía con los ya existentes, se extiende en forma longitudinal, perpendicularmente a la *via* Masaccio y a la *via* Guido Reni. Está alineado con el edificio de la iglesia, dejando un gran cinturón verde que forma una conexión visual entre las dos calles y constituye una unión comunicativa entre el nuevo edificio de la Agencia Espacial Italiana y el Centro de Arte y Arquitectura Contemporáneas de Zaha Hadid.

El esquema estructural se compone de tres franjas funcionales, dispuestas de modo tal que se distingan las áreas del personal interno de las de los visitantes externos y de las que están abiertas al público. La primera franja se abre hacia la *via* Flaminia. Esta franja albergará las oficinas

del presidente, la gerencia, la recepción y todas las unidades de los diversos sectores de la agencia. La segunda franja forma la fachada en una simple estructura por una franja de distribución, cuyas dimensiones pueden variar gracias a los paneles de metal. La segunda franja forma la fachada del edificio y es la más flexible. Los grupos de servicios y la distribución, fijadas por el programa, sin embargo, está diseñada para adaptarse por la expansión de las unidades que pertenecen a la tercera franja. La tercera franja recibirá el flujo de visitantes desde la *via* Masaccio. Fue un fluido espacio unificado por las coordenadas, donde dos líneas marcan áreas cóncavas y convexas, dadas al salón de multimedia y al área de exposiciones.

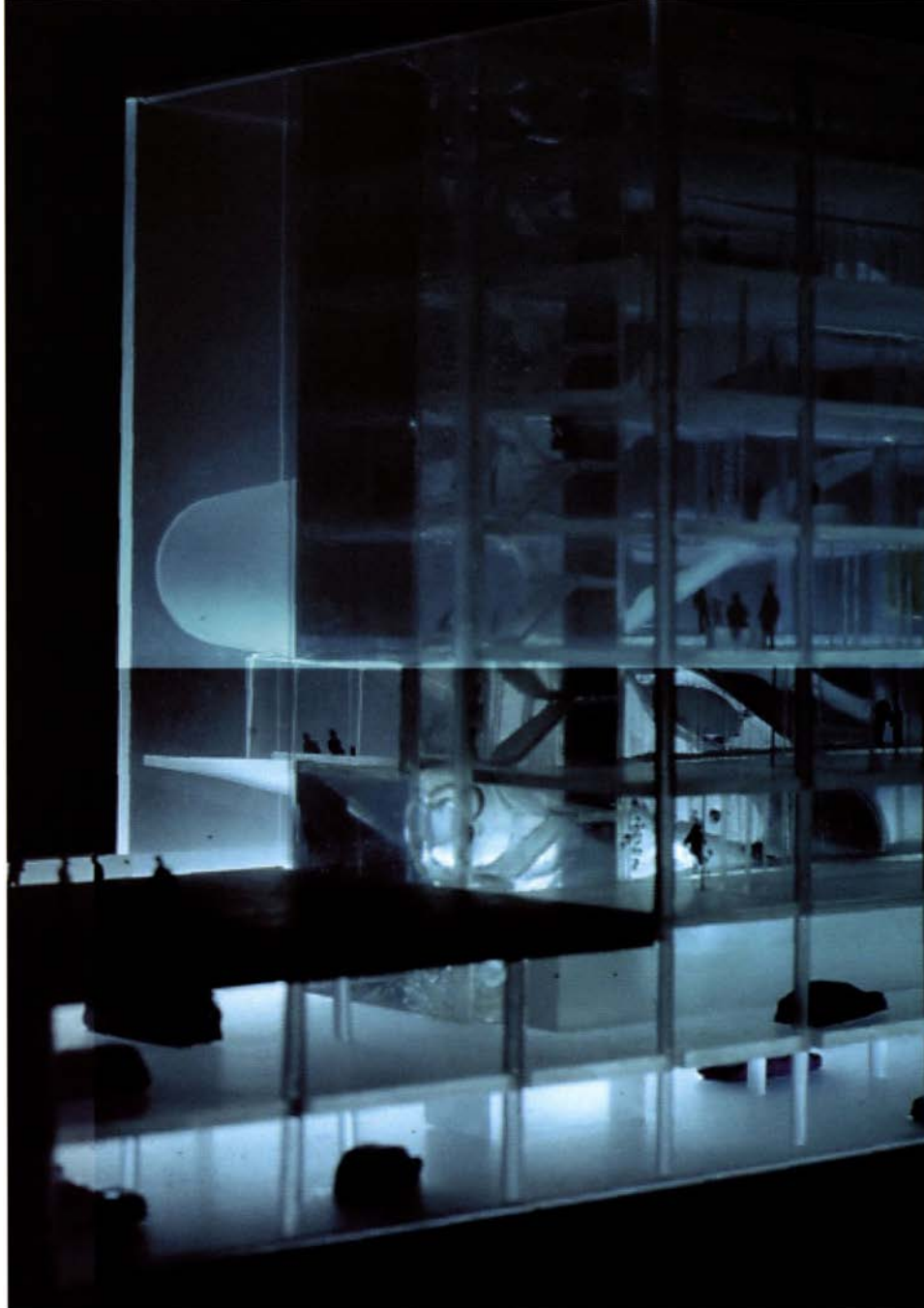
El salón de la planta baja organiza la distribución del flujo de visitantes al edificio y el punto de partida para el museo, que procede a las plantas superiores e ilustra la evolución de la investigación científica espacial. La posición de maquetas, prototipos, literales, estaciones espaciales, de lanzamiento, además de la cafetería, abierta para la agencia y para los visitantes, está justo arriba del salón de multimedia y conecta directamente con

Al salón de multimedios se puede acceder directamente tanto desde el vestíbulo como desde el circuito de exposiciones, y está equipado para congresos y presentaciones públicas. Una pantalla (opaca-transparente-translúcida) de cristal líquido actúa como contrapunto de la estructura horizontal del Centro de Arte y Arquitectura Contemporáneas. Con el telón de fondo de la superficie transparente de su pantalla de cristal líquido, constituirá la verdadera interfaz entre el edificio y la ciudad. La nueva sede de la Agencia Espacial Italiana podrá, por lo tanto, formar parte de la ciudad y, al mismo tiempo, ser un claro signo urbano en comunicación con el mundo exterior.

### **Palacio de la Región del Piamonte (Turín, Italia)**

Se trata de un edificio simbólico, fácilmente identificable, no un objeto aislado sino un elemento central de un sistema vasto y complejo: el proyecto para el nue-

*Nueva sede de la Agencia Espacial Italiana, Roma, Italia, 2000-2003.*



*Nueva sede de la Agencia Espacial Italiana, Roma, Italia, 2000-2003.*



cibir el edificio en su conjunto y en su complejidad espacial.

El “gran vacío” está caracterizado por una serie de láminas puestas transversalmente y con diferentes inclinaciones, que crean un espacio de mucha calidad, y tanto desde el exterior como desde el nivel del atrio o de los pisos superiores se puede realmente disfrutar de un efecto visual muy sugestivo.

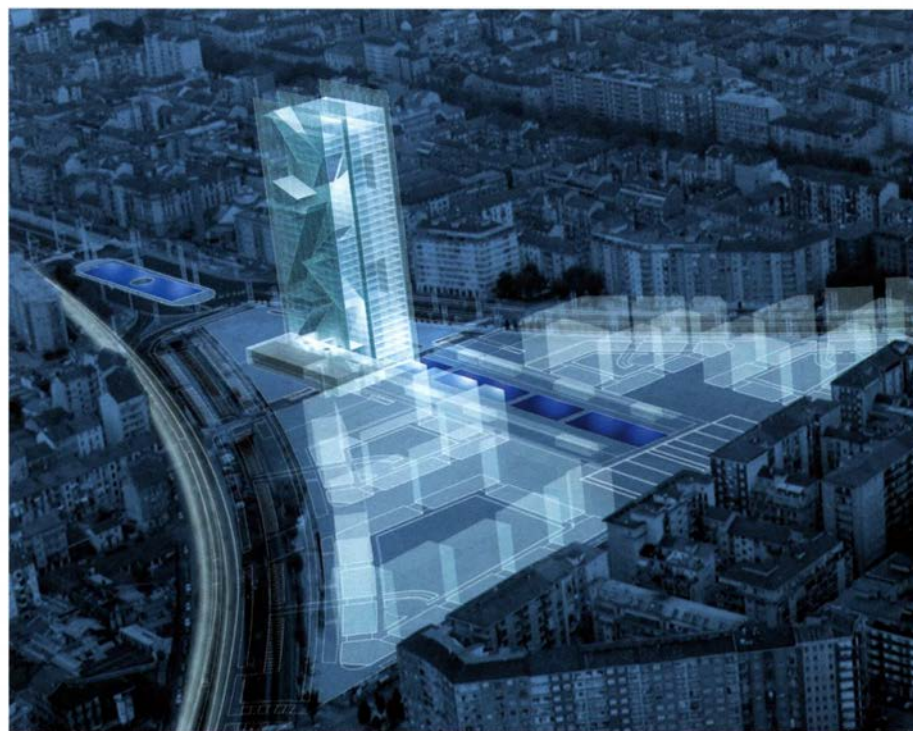
Al oeste se encuentra un edificio pequeño ubicado lateralmente respecto del Palacio de la Región del Piamonte, que cuenta con un pequeño Centro de Congresos y contribuye a crear una plaza, un espacio urbano significativo frente al palacio, que a su vez resalta su carácter autónomo. La transparencia que también caracteriza a este edificio permite percibir en su interior los “monolitos” de las salas para congresos. Un bar y un restaurante ubicados adentro permiten que la ciudad disfrute del edificio, incluso independientemente del resto del complejo.

En verdad, también en este caso se ha atribuido particular importancia a la elección de las funciones, a fin de darle vida a un organismo radicado en el corazón de la ciudad y motor de transformaciones significativas a nivel urbano. Además del total de los 30.602 m<sup>2</sup> de su-

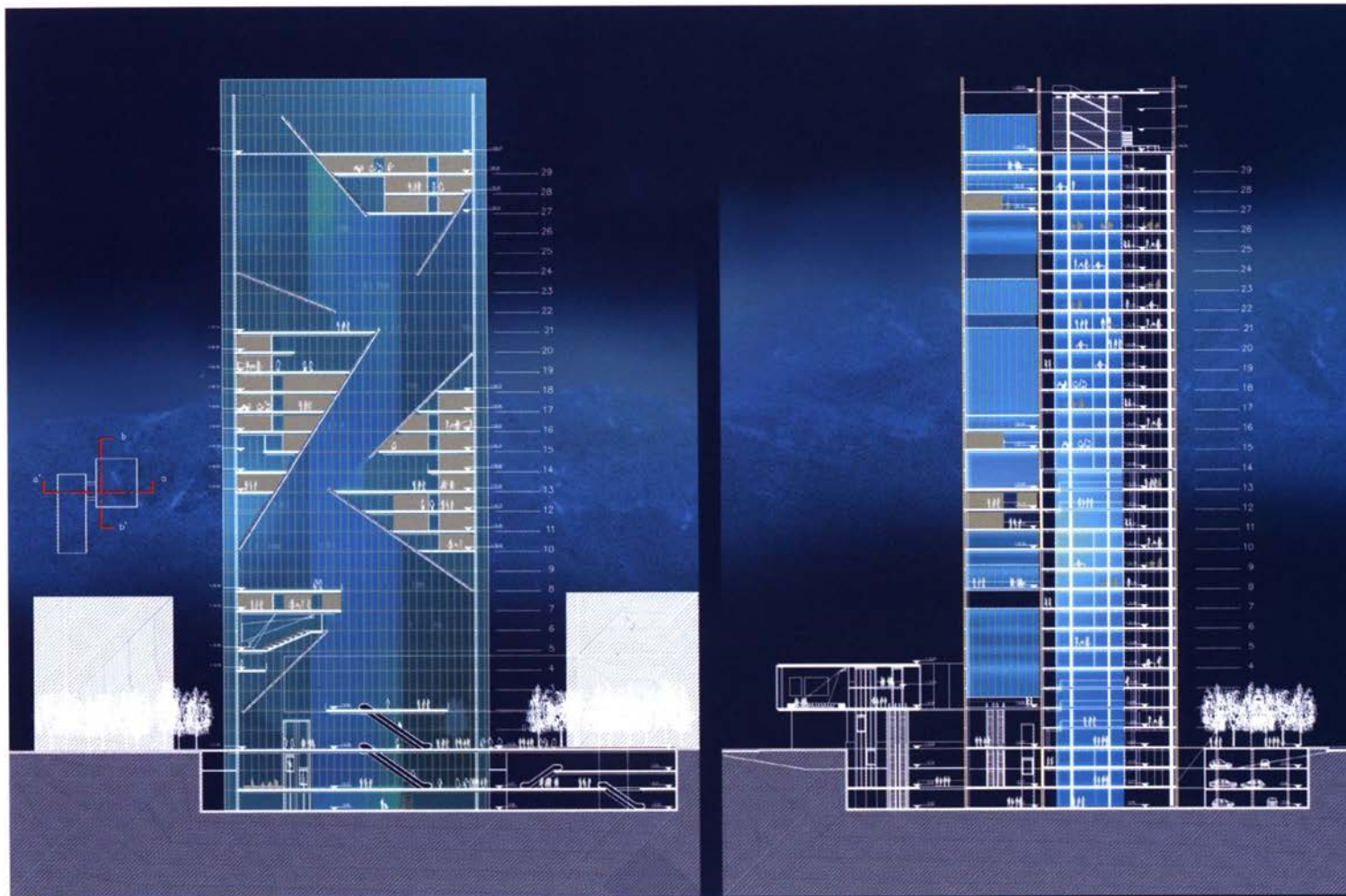
perficie, se prevén aproximadamente 4.000 m<sup>2</sup> brutos de superficie agregada distribuidos entre salas de reuniones adicionales, áreas de servicios y otras áreas para oficinas destinadas a obtener una mayor flexibilidad de distribución por un total de otros 100 m<sup>2</sup> netos por piso. Sobre el techo del edificio está previsto un helipuerto.



*Palacio de la Región del Piamonte, Turín.*



*Palacio de la Región del Piamonte, Turín, Italia.*



Palacio de la Región del Piamonte, Turín, Italia. Corte.

**Massimiliano Fuksas.** Nació en 1944 en Roma, Italia. Se graduó como arquitecto en la Universidad de Roma en 1969. Es profesor visitante en varias universidades de Europa (Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, Alemania; École Spéciale d'Architecture, París, Francia; Institut für Entwerfen und Architektur, Hannover, Alemania; Akademie der Bildenden Künste, Viena, Austria) y de la Columbia University de los Estados Unidos. Ha recibido varios premios, entre ellos, el Gran Premio de Arquitectura Francesa (1999) y el Premio Académico Nacional de San Francisco, Italia (2000). Fue nombrado Comendador de la Orden de las Artes y las Letras de la República de Francia (2000). Entre 1998 y 2000 fue director de la Bienal de Venecia 2000, 7ª Exposición Internacional de Arquitectura: "Menos estética, más ética". Su último libro publicado es *Caos y orden* (Milán, Rizzoli, 2001), escrito junto con Paolo Conti.



# Dibujo y representación de la arquitectura

## La invención del paisaje cultural

JORGE GLUSBERG

I

El *homo sapiens* de hace veinte mil años supo dibujar en los muros y los techos de sus cavernas, pero aún no había inventado el lenguaje. En Altamira y Lascaux –entre tantos museos prehistóricos–, bisontes, renos, caballos salvajes, toros, mamuts, ciervos y aves se despliegan en admirables imágenes, cuyos contornos dibujados antecedian a su labor pictórica. El más ausente es aquí el hombre, quien, cuando aparece, es apenas una silueta o la impresión de sus manos. El habla vino después, quizás a fines del Paleolítico, unos diez mil años atrás, “tiempo en que el hombre pareció comprenderse y comprender su ambiente y establecer los cimientos necesarios sobre los cuales, con tan asombrosa rapidez, iba a construirse la civilización”, según anota la historiadora británica Jacquetta Hawkes.

Sin embargo, para hallar una escritura –y hasta tanto la arqueología aporte nuevas evidencias–, debemos esperar a los sumerios y los egipcios, hace cinco milenios. No obstante, esa escritura –como la de nuestros mayas y aztecas– era ideográfica, basada sobre el dibujo de las personas, los animales y las cosas. Pero las escrituras siguientes –la cuneiforme, la consonántica, la alfabética– dependieron también del dibujo: en definitiva,

¿qué son sino dibujos cada una de las letras que forman las palabras con las cuales nos entendemos por escrito?

En suma, el dibujo precede al lenguaje hablado y la escritura. El hombre se expresa antes por el dibujo que por la palabra, que servirá al hombre para realizar los gestos y los sonidos del lenguaje hablado–, se había ya adelantado al lenguaje, el de las imágenes representativas pintadas en las cavernas. El hombre hizo el arte, desde luego, pero no el lenguaje a hacer al hombre. El primer idioma del hombre, por lo tanto, fue el dibujo, concretamente, el dibujo, que no sólo está en los techos de las cuevas donde habita, sino también en la invención de sus utensilios, sus armas y sus herramientas.

El dibujo entra, según vemos, en la casa del hombre, se une a la palabra, seguramente con función ritual y mágica. Pero para salir de allí para protagonizar un acto no mágico: el dibujo de los edificios del hombre. Absolutamente que los templos, palacios y viviendas de Ur, Tell el Amarna y Mohenjo-Daro hayan sido alzados sin imagen ninguna, y lo mismo sucede con el complejo funerario de Giza, la pirámide escalonada (obra de Imhotep, el primer arquitecto conocido).

quien se tiene conocimiento, que actuó en el III milenio a.C. y fue divinizado a su muerte), el Partenón, las termas de Caracalla y las construcciones de Chichén Itzá y de Teotihuacán. Sin embargo, nada quedó de estos diseños. Tampoco la Edad Media ha dejado rastros numerosos de la escritura arquitectónica por excelencia: sólo se menciona el álbum de anotaciones, croquis y planos del arquitecto francés Villard de Honnecourt (1190-1260), descubierto en el siglo XIX.<sup>1</sup> Pero tocará al Renacimiento instituir el dibujo arquitectónico, porque ha de establecer el reinado del dibujo mismo.

## II

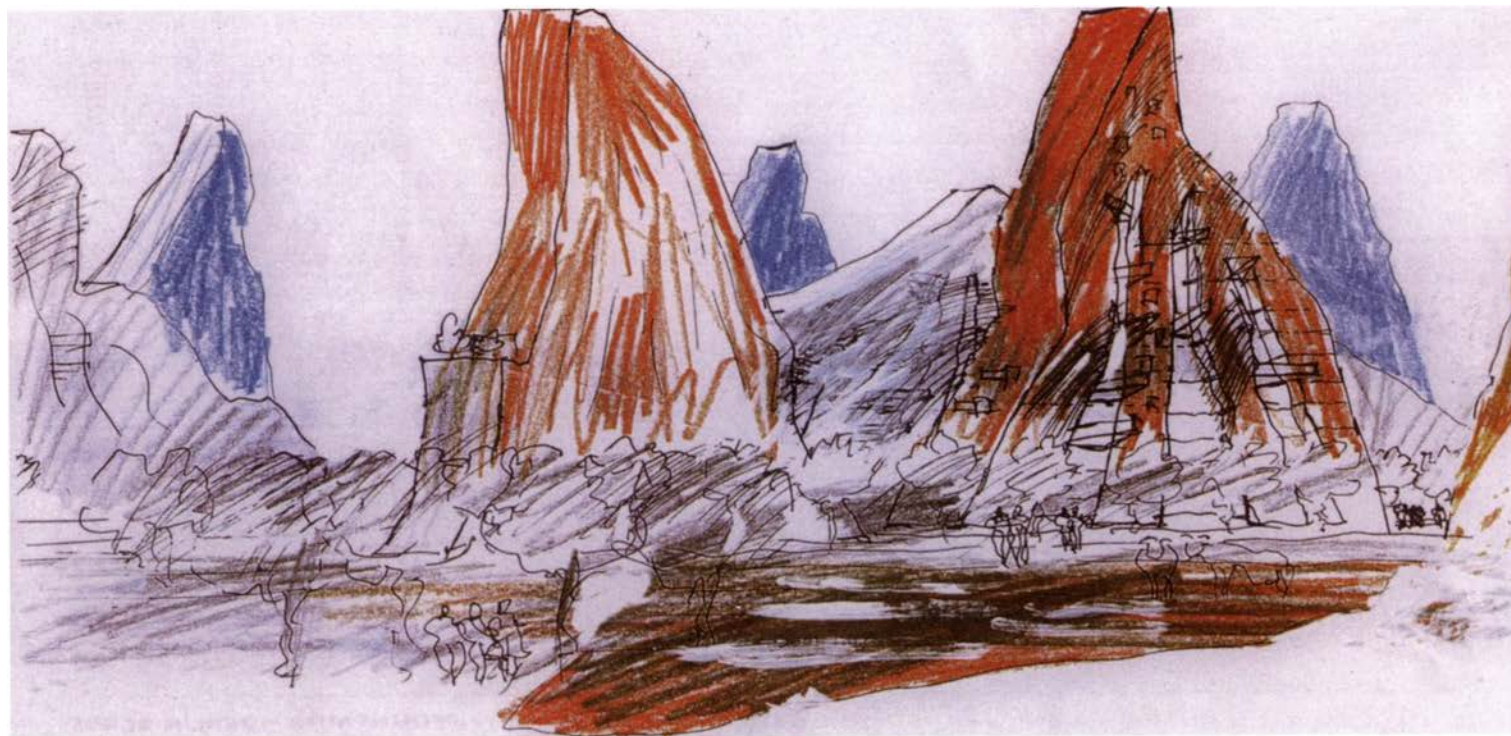
El dibujo, primer medio de comunicación y de significación de la humanidad, terminó subordinado a la pintura y la escultura, de las cuales pasó a ser antecedente preparatorio: el fresco, el cuadro, la estatua eran proyectados, para los clientes, por medio del dibujo.

Varios elementos concurren a la emancipación del dibujo: el uso del papel, que se generaliza a comienzos del siglo XV (en sustitución de la tablilla de cera y el pergamino); el empleo de instrumentos como el carboncillo, la sanguina y la ti-

za, que acrecientan las posibilidades técnicas del dibujo, sumándose a la pluma (animal o vegetal) y a las puntas de plomo y de plomo; la mejora de las tintas, el recurso a la aguada más la utilización de pinceles.<sup>2</sup>

La independencia del dibujo, que irrige desde la Toscana hacia toda Italia y toda Europa, se desenvuelve a lo largo del siglo XVI, hasta el punto de que llega a ser considerado el fundamento de las artes visuales y la arquitectura: Leonardo le asigna un lugar esencial en la cultura pictórica, como “medio de conocimiento”.

Zvi Hecker, proyecto de viviendas montañosas.



1. El álbum de Villard de Honnecourt fue publicado en 1858 y consta de 66 láminas, no siempre referidas a temas arquitectónicos, lo que sí ocurre con las anotaciones. Una edición en español de las láminas: Villard de Honnecourt: Cuadernos. Siglo XIII, Madrid, Akal, 1991.
2. El lápiz de grafito y los pasteles datan del siglo XVIII y dan un nuevo impulso al dibujo.



to". Estas ideas se verán afirmadas en los siglos XVII y XVIII, gracias a una práctica cuantitativa y cualitativa que, con el talento creador y la pericia técnica de los artistas, pone en evidencia una gran variedad de formas y expresiones gráficas.

Si es verdad que los retratos, las caricaturas, los bocetos y las ilustraciones anatómicas contribuyeron a la emancipación del dibujo a partir del siglo XVI, también es cierto que la arquitectura hizo un aporte esencial, aun cuando no se haya propuesto entrar directamente en el terreno del arte del dibujo. Sin embargo, creó un arte propio, el de la representación arquitectónica, que, desde luego, no se limita a los planos sino que alcanza también a la obra como entidad plástica.

Representar: he ahí el significado primario de "dibujar", cuando la palabra entra en nuestro idioma, hacia 1220-1250.<sup>3</sup> Aún hoy, en nuestra lengua, el dibujo es una forma de representación. Pero hemos adoptado, para la arquitectura, la palabra "diseño" (del latín *designare*: marcar, trazar, indicar, señalar), que se incorpora en 1580 al castellano.<sup>4</sup>

Desde el punto de vista sociocultural, la representación es el sistema o conjunto de manifestaciones por cuyo intermedio una sociedad, a través de las imágenes y los símbolos que crea y mantiene, los

modelos de comportamiento que forja o imita, y los objetos e ideales por los que se moviliza, expresa y realiza sus modos de vivir y pensar, su concepción del mundo, sus creencias y valores, su política y su juridicidad, su ética, su arte, su literatura y su educación.

La arquitectura integra, por cierto, ese sistema, y hasta podría afirmarse que ayudó a establecerlo, que es cofundadora de él: no hay sociedad humana sin territorio, no hay territorio sin hábitat, no hay hábitat sin la acción siquiera elemental de la arquitectura (tomada en su sentido meramente constructivo). Es éste, el de su origen (*arqui*, en griego, indica primacía y origen), el primer nivel de representación asumido por la arquitectura, una representación institucional. Un segundo nivel es el de la representación espacial, que constituye una de las funciones esenciales de la arquitectura. Un tercer nivel es el de la representación social, destinada a completar y vivenciar la representación espacial. Por último, un cuarto nivel abarca la representación instrumental, o sea, el llenado de las necesidades (materiales, espirituales, éticas, estéticas, imaginarias) de la comunidad.

De estos cuatro ejes de representación descienden (y también dependen) los dos campos creativos de la arquitectura:

el de los medios y el de los fines. El po de los medios atañe a la representación social y a la instrumental; el ca de los fines concierne a la representación espacial y a la institucional, es al orden binario de cultura/naturaleza. Desde luego, tal orden se encuentra ligado a los medios, a lo social y lo instrumental, a través de otro sistema igualmente paradigmático, el de regionalismo/globalidad, correlato del tema naturaleza/cultura. Si éste es el modo de representación, aquél es el vehículo de expresión.

Así, la arquitectura puede definirse como la invención de un paisaje cultural que supone acuerdos entre espacio gráfico y tiempo histórico, entre sociedad, entre mundo y lugar, entre medios y fines. Pero estos acuerdos de disolución de contrarios, generando una instancia superadora, un tercer ente (razón): el paisaje cultural. La arquitectura, que ha logrado los acuerdos, realiza la superación.

### III

No está de más recordar que la invención del paisaje cultural empieza por el dibujo. Fue Antonio Pisano (Pisano) quien llevó al dibujo, en la primera mitad del siglo XV, el paisaje natural. En China había aparecido ochocientos años antes y había alcanzado un esp

3. Según el notable filólogo español Joan Corominas, este término viene del francés antiguo *deboissier*: tallar en madera.

4. Recuérdese que en francés y en italiano, "dibujo" y "diseño" son conceptos significados por el mismo término: *dessin* y *disegno*, que en ambos casos procede del latín *disegno*. Antaño se nombraba como "artes del dibujo" al dibujo propiamente dicho, la arquitectura, la pintura, la escultura y el grabado.

cular desarrollo en la época de la dinastía Song (960-1279).

Pisanello otorga una nueva dimensión al dibujo al observar la naturaleza con un ojo atento y transcribirla con una mano sensible, inspirado tal vez en las tapicerías de su tiempo, especialmente las de Italia del Norte y Francia. Acaso influyó en Leonardo, si, como se cree, el artista florentino tuvo oportunidad de revisar el *codex* Vallardi (hoy en el Museo de Louvre), donde están reunidos tantos croquis y dibujos de Pisano. Lo cierto es que el paisaje natural, en Occidente como en Oriente, comenzó a existir por medio del dibujo, ya que las tapicerías eran poco menos que inaccesibles.

Si el dibujo sirvió para traer a la vida cotidiana el paisaje natural, servirá también para inventar el paisaje cultural. Inventar procede del latín *invenire*: hallar, descubrir; pero se trata de hallar, de descubrir una cosa oculta o ignorada. Al extenderse el sentido, aparece una segunda acepción: la de hacer, producir una cosa inexistente, faltante. En suma, encontrar y crear o, si se quiere, encontrar lo ya creado, crear lo que no encontramos. Todas estas significaciones remiten a un solo sujeto, el hombre, y se amalgaman y condensan idealmente en una sola de sus artes, la arquitectura. Porque el hombre que halla y produce,

que encuentra y hace, que descubre y crea en su mayor/mejor sentido, es el arquitecto, pues otorga nueva dimensión a las coordenadas de lo ignorado y lo inexistente, lo oculto y lo faltante, que son las que rigen la invención (en latín, el verbo *architector* significa “inventar”, y *architectus*, además de “arquitecto”, que es su primera acepción, quiere decir “inventor”).

En su célebre ensayo *Construir, habitar, pensar* ([1951] Córdoba, Alción, 1997), Martín Heidegger sostiene que la arquitectura “presenta la cosa como un lugar en que ya está presente”. Pero un lugar no es un mero espacio, y Heidegger analiza entonces una determinada construcción, un puente, para elaborar su teoría.

El puente no sólo une las orillas sino que éstas existen a partir de él, dice Heidegger. “El puente lleva el río, las orillas y la tierra firme a una mutua vecindad”, “congrega en su ámbito [...] a la tierra y el cielo, a los divinos y los mortales” (o sea, a “la cuadratura”, *das Geviert*). “El puente es una cosa [...] porque reúne a la cuadratura otorgándole un sitio (*Stätte*). Pero sólo aquello que es ‘en sí mismo’ un lugar (*Ort*) puede crear espacio para un sitio.” “Antes del puente no existe todavía el lugar”, añade Heidegger: ha de existir “gracias al puente”.

“Por ende, no es que primero el puente a elevarse en un lugar [...] sólo a partir del puente mismo el lugar”, y agrega: “En consecuencia, los espacios reciben su ser de los límites del espacio”. “A aquellas cosas que son lugares, conceden un sitio; eliminamos ahora, de antemano [...] porque son producidas por el construir que erige”, dice el filósofo. “Las ‘cosas’ son ‘lugares’, y en las cosas como lugares ‘yace el espacio entre lugar y espacio’.”

“No habitamos porque hemos construido sino que construimos porque habitamos”, dice Heidegger. “El habitar es siempre una permanencia junto a las cosas, un modo en que se consuma, una totalidad, la cuádruple permanencia en la cuadratura. [...] Porque erige el espacio, el construir es un fundar y ensanchar los espacios. [...] Pero el construir configura ‘el’ espacio. [...] Pero la cuadratura [...] es el simple fundamento del habitar. Así, las auténticas cosas consuman el habitar en su ser y en este ser. [...] El ser del construir es dejar habitar. La consumación del construir es erigir lugares, el ensamblado de sus espacios, lo cuando tenemos la capacidad de habitar podemos construir”, dice el filósofo en su ensayo.



“Ser (un) ser humano significa: estar en la tierra como mortal, lo que quiere decir: habitar. [...] El habitar es el ser del hombre, el rasgo fundamental del ser del hombre, [...] conforme al cual los mortales son”, añade. Pero “construir y pensar son, cada uno a su manera, inevitables para el habitar”. Por más dura y amarga, por más inhibidora y amenazante que sea hoy la escasez de viviendas, “la verdadera carencia del habitar no sólo consiste en la falta de viviendas” sino en algo más antiguo: en que los mortales “tienen que aprender siempre de nuevo el habitar”. Porque “tan pronto piensa el hombre en la falta de hogar, ésta deja de ser desdicha”. Los hombres deben así intentar, a partir de sí mismos, “llevar el habitar a la plenitud de su ser”, y esto se consume “cuando construyen a partir de habitar y piensan para el habitar”.

#### IV

La invención del paisaje cultural reúne el construir y el pensar para el habitar en términos heideggerianos. En esta propuesta buscamos pensar y construir teoría, que es una forma más de acercarnos al habitar y a sus circunstancias. Por eso, si consideramos a la arquitectura como una respuesta poética y física a nuestro deseo de localización y de memoria, se verán implicadas la geometría y la arqueología: la arquitectura cons-truye el

lugar que habitamos, cons-tituye su forma, y lo ins-tituye como valor de condensación de la memoria, en virtud de los principios culturales más arraigados.

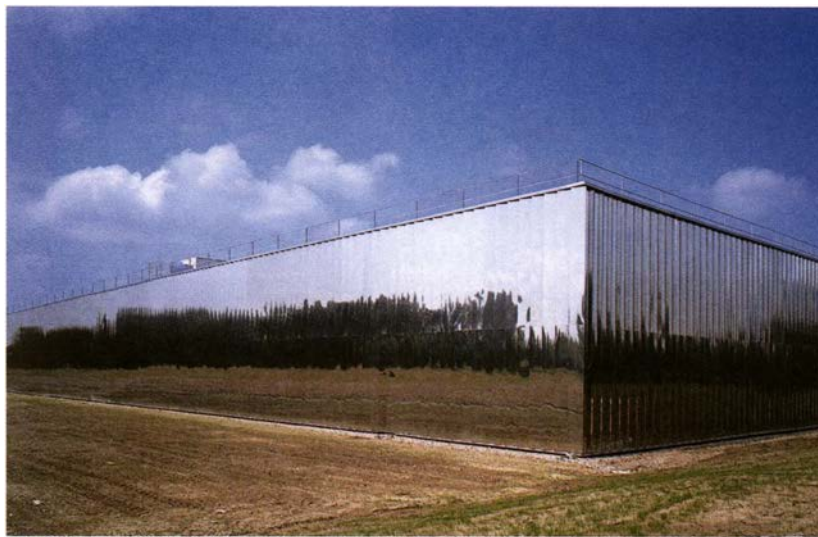
Pero lo cierto es que hay una sola geometría y un solo espacio, aunque podemos diferenciarlos. Tres tipos de espacio, por lo menos, se han sucedido a partir del sistema asentado por Euclides en el siglo III a.C.

1. El espacio de la geometría euclidiana, al que podríamos definir como el de la “geometría mental”, y que se funda sobre la noción de identidad y sobre la severa lógica axiomático-deductiva. Se trata de un espacio-continente univer-

sal, cuya estructura genérica admite la práctica arquitectónica de composición de elementos para formar un conjunto unitario que sobrepase el de la suma de tales elementos. Es tal el espacio de la permanencia, donde la memoria se renueva y renene activada por el momento. El Monumento en el sitio oportuno.

2. El espacio de la geometría proyectiva, esto es, el de una “geometría de la memoria” que se funda, al contrario, en la memoria. Es el espacio de la memoria, que permite una sucesión y elaboración limitada del proyecto arquitectónico.

*Dominique Perrault, Aplix, planta de producción.*



controlar y de guardar su identidad fundamental. Aquí, como en la Utopía, la regla preside el sostenimiento de una estructura sin-tiempo y sin-lugar, pues éstos se pierden en la memoria ausente.

3. El espacio autónomo de la tipología, que bien podríamos llamar “geometría táctil”, cuyos parámetros son cualitativos por entero. Es el único espacio que merece, de pleno derecho, el nombre de lugar. No necesita recurrir a ningún espacio-continente, porque su interés se vuelca hacia las cosas como productoras de las cualidades del sitio, las que constituyen su carácter intrínseco. Es el re-

sultado del “proyecto” arquitectónico, donde se advierte la presencia de una memoria crítica y de una conciencia regionalista.

En su visionario y ya clásico ensayo “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” (1936), Walter Benjamin señala a la arquitectura como la obra de arte que obtiene, desde los comienzos, la mayor y mejor recepción humana. “Quien se enfrenta ante una obra de arte –escribe Benjamin–, se sumerge en ella [...]. Por lo contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra. Y de manera especialmente expre-

sa, a los canchales.” En la recepción no se ha interrumpido la historia es más larga que el otro arte.”

La recepción de una obra de arte puede ocurrir por el tacto (es táctil) o por la contemplación. Ante los edificios famosos, el turista se sumerge en ellos (actitud táctil). Ese mismo turista sumerge en el edificio donde vive o trabaja. Aquí, la recepción es táctil por la costumbre. Aquella recepción dice Benjamin, está determinada por la arquitectura táctil, en cambio, lo es por la arquitectura como para su-

*Zaha Hadid, Millennium Dome, Zona de la Mente.*



V  
En cuanto a la arqueología, el curso sobre los principios primarios –ya en sentido estructural, ya en sentido estructural– conduce a la identificación de los tipos mentales o arquetipos puestos en relación con la geometría (y viceversa). Se trata un sistema tridimensional, que reúne por analogía las formas arqueológicas que conforman la obra arquitectónica.

A la geometría mental por su extrema claridad



tipo clásico de la choza primitiva o la cabaña rústica, que encontramos en casi todos los tratados de arquitectura, empezando por el de Vitruvio. Es una estructura del espacio en la cual la industria humana elaboró, según la tradición, el primer modelo elemental de vivienda, de habitación, “modelo sobre el cual hemos imaginado todas las magnificencias de la arquitectura”, como sostenía el abate M. A. Laugier hace más de dos siglos.

El arquetipo correspondiente a la geometría visual no es un objeto sino una forma o, mejor, la morfología misma. Aquí, el espacio del diseño de arquitectura (de la arquitectura diseñada por oposición a la arquitectura construida) obra como mediador en la proyección recíproca de lo imaginario sobre la realidad, de la mirada sobre la palabra, de la extensión sobre el uso. Es por ello que este arquetipo ha variado tanto a lo largo del tiempo.

El tercero de los arquetipos es la estructura topológica del laberinto, modelo del lugar por excelencia. Aquí no hace falta ningún espacio universal y previo; lo exterior es negado o vedado; el universo se cierra y concluye por entero en lo interior y en las cualidades topológicas de ese lugar donde ocurre el encadenamiento sintáctico y textual,

donde se expresan las pulsiones primarias de la energía y el entusiasmo. Los caracteres de continuidad y contigüidad, dentro de su sistema de fronteras, sólo pueden ser asumidos por medio del tacto, por la participación activa y dinámica del cuerpo en contacto directo con las cosas.

## VI

Más allá del problema de la representación y sus formas, hemos aislado los dos arquetipos fundamentales: la choza primitiva y el laberinto, y sus dos geometrías respectivas, como dimensiones de la arquitectura, de su lugar.

Pero es preciso advertir acerca del término “arquetipo” (y “arqueología”), y de su ambigüedad. Por un lado, designa una construcción mitológica que por sí sola permite conciliar los dos principios del origen cronológico (historia) y del fundamento estructural (tipología), para legitimar un sistema de reglas positivas, para conferir autoridad; por otro lado, y al contrario, ha sido utilizado en sentido psicológico como una especie de marca universal e innata impresa desde siempre en nuestra conciencia. Aquí evitamos la dimensión psicológica, y los sentidos de seguridad y de extravío asignados, respectivamente, a la choza primitiva y al laberinto.

*Bernard Tschumi, Le Fresnoy, Estudio Nacional de Arte Contemporáneo.*





Nuestros arquetipos son –quieren ser– construcciones arquitectónicas absolutamente teóricas pero internas a la disciplina, que conservan sus vinculaciones con la más profunda tradición histórica: ni hipótesis mitológicas ni hipóstasis de la razón, y sí esquemas, formas estructurales y culturales elaboradas en lo esencial por el lenguaje, y que poseen una “valencia” poética en la historia de la arquitectura.

Se trata, en suma, de lo que el siglo XVIII llamaba los “caracteres” del edificio, sin

*Vito Acconci, ciudad móvil lineal.*



por eso acudir necesariamente a la analogía con los caracteres del hombre y de sus sensaciones ni con lo que puede entenderse en otras disciplinas. Son principios generales, pero que pertenecen por entero al dominio de la arquitectura; su estructura extremadamente sintética presenta una condensación máxima e implica, por una parte, una consistencia elemental, irreductible, y, por otra, la mayor complejidad y variación.

Cada uno de los arquetipos –y, sobre todo, el conjunto unitario que forman: un

“arqueosistema”– está en condiciones de producir una pluralidad de tipos arquitectónicos particulares así como de criterios de clasificación de las obras realizadas en el curso de la historia. En toda obra de arquitectura se pueden reconocer algunos rasgos pertenecientes a uno y otro arquetipos, si bien los caracteres de la choza son más frecuentes, más fácilmente identificables y más privilegiados por la práctica corriente que los del laberinto. Es que, por cierto, hay en el laberinto un aspecto perturbador, un signo transgresivo, una complejidad topológica del espacio, que hace de él el más inquietante de los arquetipos. (El mito de Dédalo y el Minotauro se basa en estos principios, y debe tenerse en cuenta que Dédalo, arquitecto e ingeniero, no sólo diseñó el laberinto de Creta sino también ayudó al nacimiento del Minotauro.)

Pero la consistencia auténtica de la arquitectura reside en su “ser un lugar”, su “producir un lugar”, como el puente heideggeriano. Esta consistencia, unitaria y sintética, ofrece varias facetas que puede ser descompuesta en diferentes nociones, tales como las de tipo, estructura, forma y lugar.

El tipo es definido por una serie constante de caracteres genéticos (genotipo) morfológicos (fenotipo) y relaciona-



(logotipo, aunque no en su sentido habitual). Son peculiaridades que reconocemos en una multiplicidad de objetos y hechos, cuyas dimensiones específicas atañen a la energía productiva, la representación y la lógica sintáctica y estructural. Los tipos constituyen así los elementos de una combinatoria en los procesos de composición y pueden ser considerados como núcleos genéticos a elaborar en el sentido proyectual.

La estructura consiste en el sistema de los modos de existencia y de las relaciones instituidas entre las partes con objeto de alcanzar la unidad del conjunto. Este sistema es entendido como el sustrato constructivo, cuya tendencia es la de permanecer estable, constante, esencial y sólido.

La forma representa el tejido de relaciones que ligan la estructura interna al aspecto morfológico-perceptivo y resumen el objeto fundamental del proyecto: es éste, de hecho, una manera de dar-forma-construyendo a través de la elaboración tipológica, la organización estructural y la aserción unívoca del lugar.

El lugar, en fin, que se relaciona con los contenidos geométricos del espacio de la obra –entendidos según la acepción topológica de aquella disciplina–, se opone tanto al espacio-continente uni-

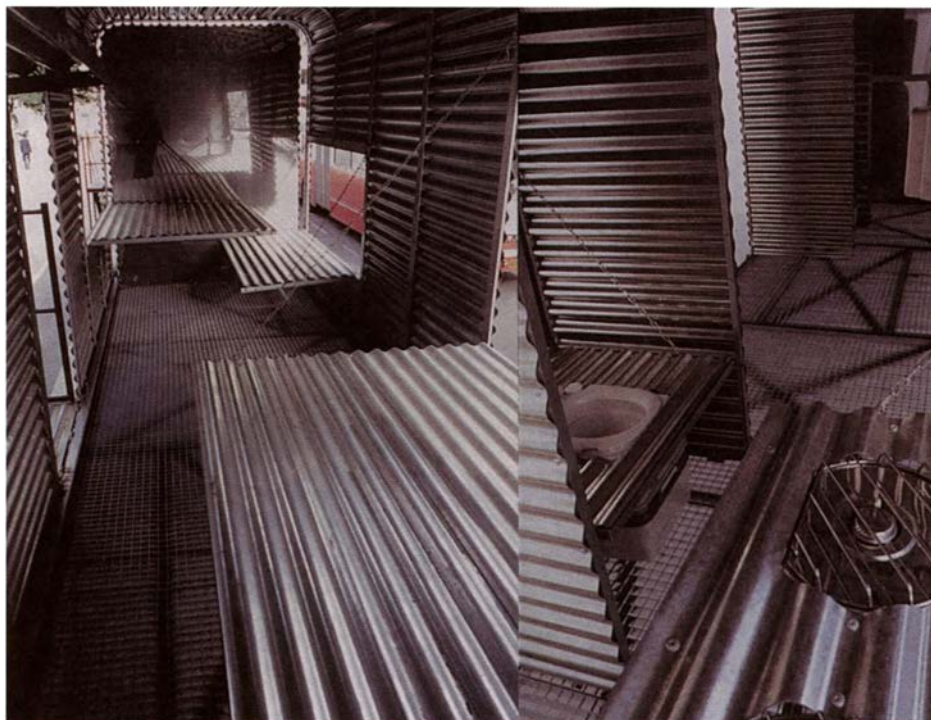
versal como al espacio-extensión filosófico, al espacio-ambiente existencial y perceptivo, y al espacio-medida de la matemática o la física. Atañe a las cualidades espaciales intrínsecas de las cosas y las estructuras en sí mismas, porque nace justamente como atributo y valor de la conformación, la corporeidad y la situación recíproca de los elementos y de las partes. En este marco, cada obra puede ser vista como el resultado de una invención, la del diseño, que confronta con la fuerza originaria del arquetipo al elaborar un tipo de obra, cuya estructu-

ra está relacionada con la especie de su forma y la definición de un tipo preciso. “Así, teoría, historia y práctica hallan un campo común de abstracción y su realidad ya no se guen de las cosas, las formas y los tipos sólidos”.<sup>5</sup>

## VII

Un arquetipo cultural dirigido, bargo, hacia el “ser un lugar”, el “lugar”, y el “producir un lugar”, necesariamente un arquetipo que la arquitectura transforma e

*Vito Acconci, interiores de la ciudad móvil lineal.*



5. El gran teórico de lo que denominamos “geometría táctil”, Nicolai Lobatchevskij, dice de ella que es una “geometría del cuerpo sólido”, por causa de su íntima vinculo a la estructura interna y específica de las cosas-lugares. Se trata del mismo contexto que el puente de Heidegger.

cultural por medio de la noción y la práctica del habitar, esa “cosa” que la arquitectura “presenta como un lugar en lo que ya está presente”, según la ya citada definición de Heidegger, para quien “sólo cuando tenemos la capacidad de habitar podemos construir”.

La idea de naturaleza contiene, en sí misma, la de un origen (un “arqui”). Su etimología, el sustantivo latino *natura* (nacimiento), indica un hecho genético instantáneo, que termina en sí mismo aunque sus derivaciones se prolonguen en el tiempo. Esto es sustentado por la

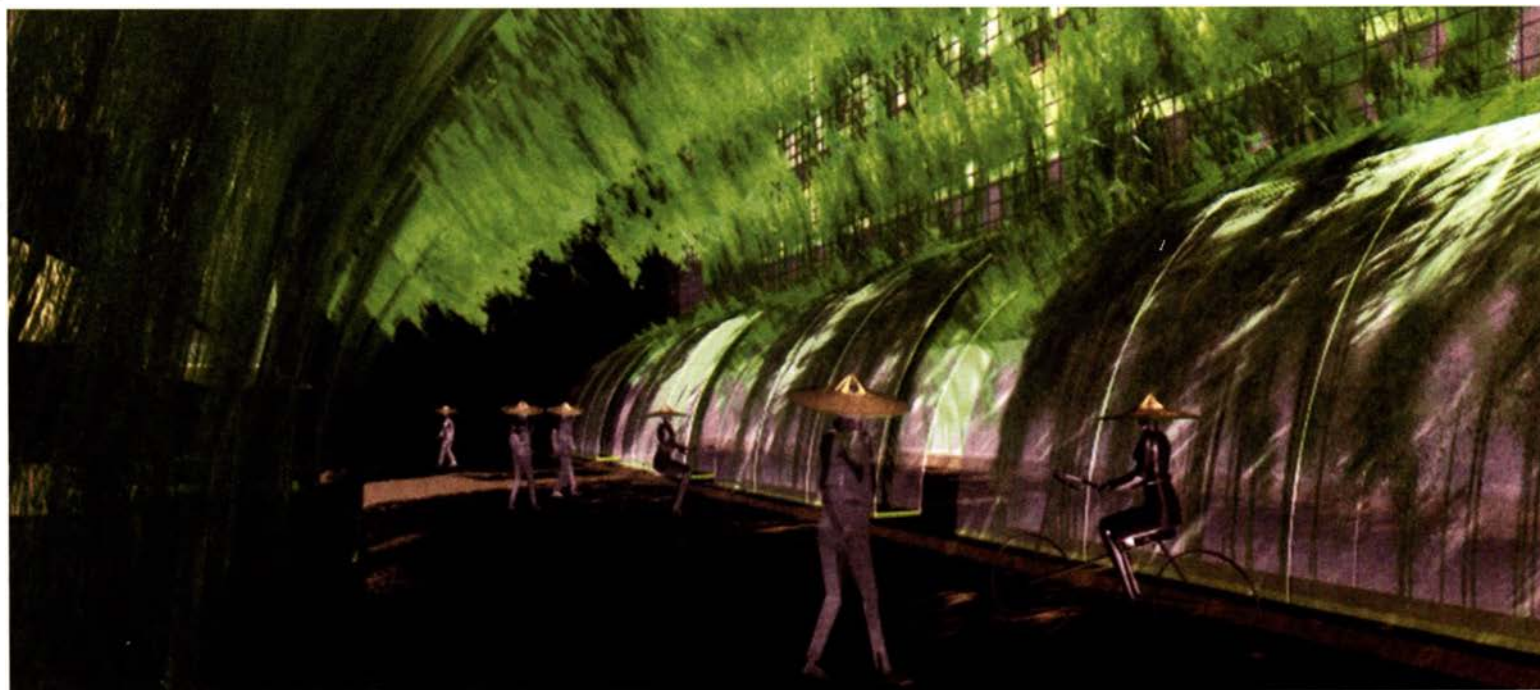
tradición judía: “Y bendijo Dios el día séptimo y lo santificó [es sabido que se trata del sábado], porque en él cesó Dios de toda la tarea creadora que había realizado” (Génesis, II, 3). Una vez concluido el hecho del nacimiento, el desarrollo ulterior –crecimiento, evolución, tensión hacia la muerte– se produce de manera automática, espontánea y autónoma, esto es, naturalmente, por inserción y participación en el ritmo de la vida y de la creación.

La etimología de “cultura”, por lo contrario, nos remite al verbo latino *colere*

(cultivar), una tarea que se extiende en el tiempo, que abarca el nacimiento, el crecimiento, la producción, en vista de las necesidades intencionales y con objetivos típicamente humanos. Cultivar es sinónimo de educar, que en latín, idioma de donde vino a nuestra lengua, está emparentado con *ducere* (conducir), y *educere* (sacar afuera). Así, cultivar es también “sacar” del estado salvaje para conducir al de civilización.

En tanto la naturaleza encuentra sus motivaciones en sí misma (o en la Providencia, o en el impulso originario de la

*Zhu Hua Cheng Shi, urbanización en bambú.*





Creación, o en la concentración inicial de la energía), el cultivo implica un conocimiento (empírico, científico, mitológico, religioso) de aquellas “motivaciones naturales”, pero también la presencia de “motivaciones culturales” (económicas, políticas, estéticas) que descienden de las anteriores en un proceso de oposición y se amalgaman a ellas en el resultado conciliador, en la instancia superadora o tercer ente, que, en materia de arquitectura, y según lo adelantamos, es el paisaje cultural, la arquitectura como paisaje (y no la arquitectura del paisaje).

Aquí, la otra oposición que desde antiguo se vincula con la arquitectura, la de figura/fondo, carece de interés y de utilidad, pues ella atañe a la arquitectura en el paisaje, a su relación con el entorno (por cierto, el paisaje cultural no deja de estimar el contexto, pero no hace de él un principio único).

Un arquetipo de la naturaleza, en el sentido de paisaje natural donde el habitar y la arquitectura empiecen a “tener (un) lugar”, es más fácil de hallar en los relatos mitológicos y en las creencias religiosas que en el pensamiento filosófico o el discurso racional. Sin embargo, podemos discernir tres arquetipos, que, si bien son tomados aquí como nociones metafóricas dotadas de valor teórico y

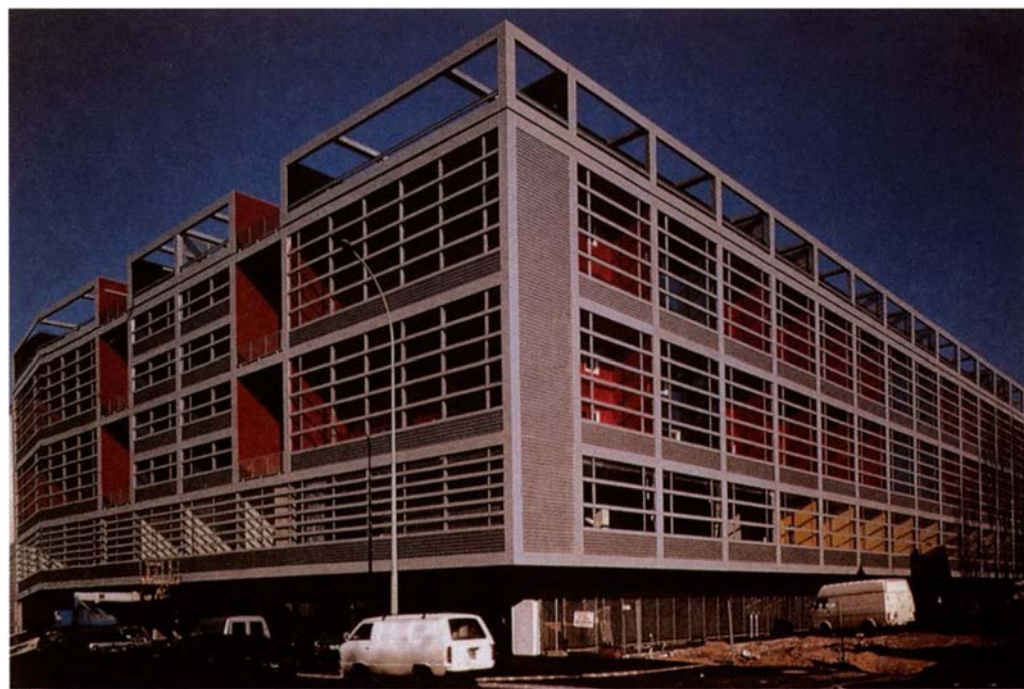
analógico solamente, cubren el campo de estudio que venimos realizando: trátase de la selva, el jardín, y el claro del bosque (calvero). Estos arquetipos representan, respectivamente, la naturaleza originaria y autónoma, la naturaleza organizada por la mano del hombre, y la apertura de la naturaleza originaria y autónoma hacia el arte (de la arquitectura).

### VIII

La selva —que enlaza a Dante con Baudelaire, a los mitos nórdicos de la *Urwald* con el “pensamiento salvaje” de Lévi-Strauss— se opone tanto a la *civitas*

como al *ager* (la tierra, de donde proviene “agricultura”); es lo “salvaje”, lo “silvestre” (derivados del latín *silva*), que la cultura debe “civilizar”. Representa, además, el emblema y el símbolo de un sistema complejo de elementos y de tipos que podríamos agrupar con el nombre de “absolutos naturales” (el desierto, el océano, los glaciares, las cadenas montañosas, los volcanes), ante los cuales es más evidente la sensación de nuestros propios límites y de la debilidad de nuestros poderes. Todos estos paisajes atañen a la noción de “sublime”, teorizada estéticamente por Edmund Burke

*Jean Nouvel, edificio de viviendas H.L.M.*



(1757) como un “exceso”, una “desmesura” de la naturaleza, en relación con las posibilidades, las dimensiones físicas y hasta el pensamiento humanos. Tales “absolutos”, si bien constituyen el modelo originario de la naturaleza –o, justamente, a causa de ello–, configuran la “anti-casa” por excelencia, lo no habitable por el hombre; o, al menos, el contexto en el cual el habitar no puede ser instituido como actividad modificadora y de conocimiento.

Como totalidad de la naturaleza y expresión de su desmesura, la selva sólo puede ser representada como “lugar aparte” o vivida como laberinto. El proceso que la convierte en un “lugar del habitar”, y por lo tanto en territorio de la cultura, puede seguir dos itinerarios diferentes: el de la transformación metafórica, que da origen al jardín, y el de la localización por diferencia y delimitación, que recibe su origen de la roturación agrícola del claro (o calvero).

No es fácil agregar definiciones nuevas a la vasta literatura acerca del jardín. Diremos que representa el producto cultural de “grado uno” (el “grado cero” es el simple reconocimiento en vista de una clasificación y un uso eventual). Los elementos del jardín pueden pertenecer sin ningún cambio al universo de la naturaleza; y sólo su sintaxis y su organización es-

tructural y formal pertenecen al universo del artificio, pues ellas son el resultado de un proyecto que corresponde a instancias productivas y/o estéticas. Una segunda acepción de jardín tiene características más particulares pero es determinante para nuestra tradición cultural: es la de Edén, el Paraíso terrestre creado por Dios y ofrecido al hombre como vivienda y dominio, sitio de la conciliación y del diálogo por excelencia. La naturaleza es allí proveedora y dispensadora de bienes para la satisfacción de las necesidades materiales y espirituales, con el objeto de que pueda desarrollarse una vida armónica junto a la divinidad.

*Hani Rashid y graduados de la Universidad de Columbia, módulos de la performance de arquitectura.*



Si la selva es la “anti-casa”, el jardín, en la visión bíblica, es la “proto-casa”. La casa, para el hombre, en tanto que, en su primera acepción, es la “proto-casa”, es una obra de cultura y realización de su iniciativa. El jardín tiende a identificarse con la casa, el habitar, o, en todo caso, a asumir las características fundamentales de la casa, se instituye como término de referencia analógico entre micro y macrocosmos, entre la individualidad del hombre y la totalidad del mundo. En tal sentido, como diría Heidegger, “abre un mundo”; instituir un lugar; y este lugar “abre” a su vez una región, reuniendo las condiciones de un recíproco modo de co-pertenencia.

El jardín será, pues, una “casa” en la cultura, el producto de una cultura que, en su propio orden, su organización, su estructura formal y estructural, que en su forma ren medida, comprensibilidad y coherencia estética. Su carácter esencialmente conciliatorio, en fin, se abre hacia la naturaleza controlable y controlada, manifestando su aspecto fundamentalmente ordenado, pródigo, racional y pacífico.

En cuanto al claro del bosque, el jardín abre a los parámetros morfológicos y topológicos que en él afirman la existencia de su calidad de lugar. En el claro del bosque la selva se abre para que el cielo penetre por ella. Es como el



más laberínticos de la historia: “Patio, cielo encauzado. / El patio es el declive / por el cual se derrama el cielo en la casa”. Es la claridad solar que sustituye a las tinieblas laberínticas de la selva. Pero, ante todo, es un “vacío”, que se inscribe como figura sobre el fondo del tejido impenetrable del bosque. Posee una superficie, una forma, una frontera, que lo identifican ya como diferencia y desvío, ya como estructura autónoma dotada de extensión, espacialidad y cualidades geométricas: es por lo tanto un lugar en el sentido más completo.

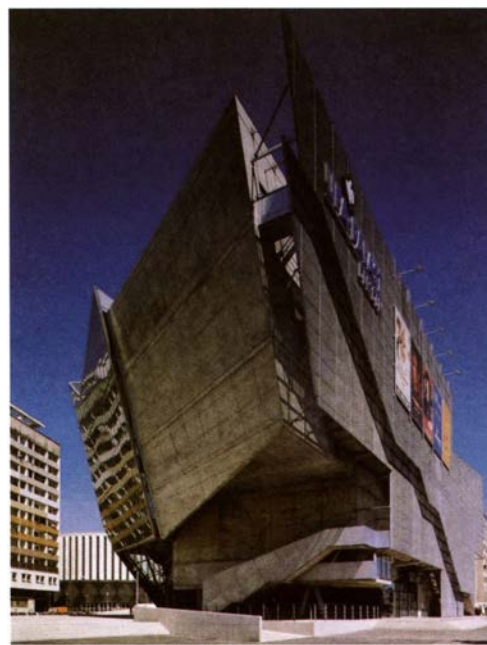
El calvero se da espontáneamente, en estado natural, como falta, suspensión, acontecimiento excepcional de la selva, que podemos reconocer y hasta utilizar al hilo de la relación entre lo que es capaz de brindarnos y los deseos que queremos satisfacer; o bien se da como el resultado intencional de un trabajo de tala y desmonte hecho para fundar el comienzo de la “cultura”. En ambos casos, es un principio que instituye el hecho de establecerse: el reconocimiento de una ocasión oportuna y de un desarrollo en potencia, o el acto inaugural de un habitar y, por consiguiente, de un futuro construir.

Dice Heidegger: “¿Qué será del espacio en tanto que vacío? A menudo aparece

rencia de lo que llena los espacios huecos y los intersticios. Sin embargo, el vacío está en cierto modo estrechamente unido a lo que es más propio del lugar, y por esta razón no es un faltar sino un conducir-fuera. En el verbo ‘vaciar’ habla aquí el sentido de ‘formar’ que tiene en el caso de realizar esculturas y objetos. El vacío no es ‘nada’. No es siquiera algo que falte”.

Desde el punto de vista tipológico, es evidente la analogía del claro (por similitud, contigüidad o inversión) con la caverna abierta en la roca, con el oasis situado en

*Coop Himmelb(l)au, UFA Cinema Center Dresden.*



mitad del océano y con el lago que refleja la aspereza de las montañas o el tapiz cultivado de los campos circundantes.

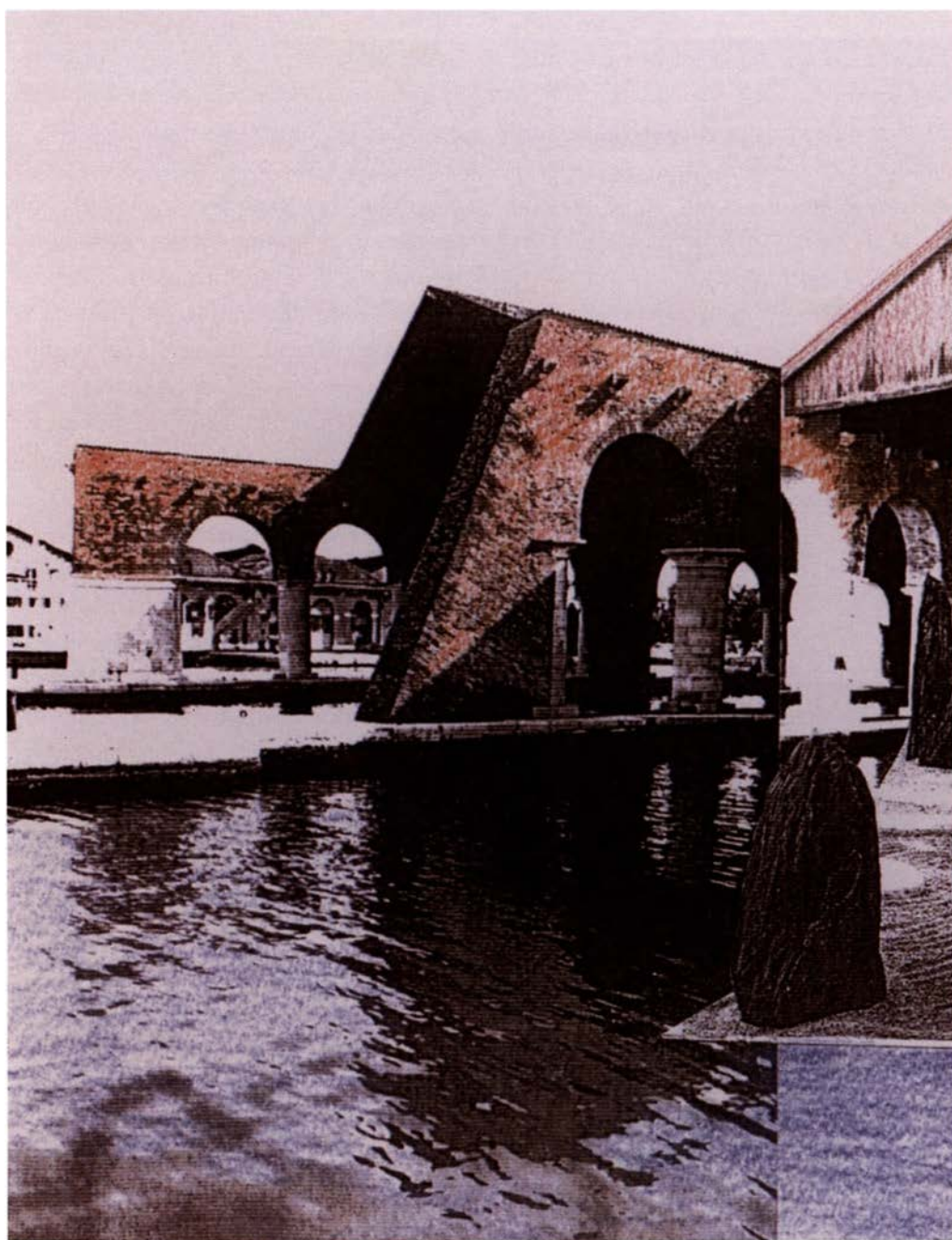
Pero podemos extender la analogía con referencia a algunos datos fundamentales de las estructuras arquitectónicas: el recinto sacro del templo; el patio de la casa (y del palacio, el castillo, el convento), cuya calidad de lugar es tal que organiza el espacio entero del edificio; las antiguas murallas de la ciudad, que definían el dominio urbano; la plaza, que quebraba el tejido urbano para repararlo con la presencia de la iglesia, la municipalidad y el mercado; y la extensión rica y variada del jardín, donde numerosas muestras de la naturaleza constituyen un pequeño universo del artificio.<sup>6</sup> Son todos ellos lugares que pueden ser considerados, desde el punto de vista topológico, como calveros, aperturas que poseen la doble dimensión de lo interior y lo exterior, tanto en la continuidad de su superficie como en la discontinuidad de su frontera; lugares, en suma, que permanecen internos y externos a sí mismos, que acogen la naturaleza y el habitar por medio de su estructura.

## IX

El paisaje cultural que inventa la arquitectura es la combinación de los espacios y arquetipos enunciados. Si bien es cier-

6. “Contigua a la zona posterior de los domicilios está una huerta, ancha, de la misma longitud que la manzana, y cercada todo en derredor por las traseras de las manzanas. No hay casa que no tenga, así como la puerta a la calle, una del lado de la huerta. [...] Tienen en gran estima estas huertas; en ellas crecen viñas, frutos, hierbas, flores, con tanto primor y tanto cuidado que no he visto nada más fructuoso ni elegante. [...] al principio las moradas eran bajas y como chozas o tugurios, hechas descuidadamente de cualquier madera, las paredes tapadas con barro; los techos, alzados en punta, los cubrían con cañas. Ahora, por lo contrario, toda casa que se ofrece a la vista tiene una altura de tres pisos, las caras de las paredes construidas con piedra y cemento o con ladrillo de barro cocido, en el hueco de dentro con ripio aglomerado. Los tejados aplanados, a los que recubren con cierta especie de hormigones nada complicados pero de una complexión tal que no es susceptible al fuego y aventaja al plomo para soportar las inclemencias del tiempo” (Tomás Moro [1516]: *Utopía*, México, Porrúa, 1985).





*Hans Hollein, Den-City.*

7. "En vez de pretender incorporar a estos países los usos y las técnicas europeas como trasplantes sin contralor; debemos preparar nuestra mentalidad sobre estos países, sobre una conciencia regional". "Pretender que se inicie un arte propio entre nosotros [...] es simplemente hacer lo mismo que hacen e hicieron todos los pueblos desde los más evolucionados hasta los más primitivos" (1971). "Cuando he lanzado la idea de regionalizar nuestra obra, como obra americana, a algunos espíritus deslumbrados por el brillo de las culturas tradicionales del Viejo Mundo, les ha parecido una utopía, cuando no una insensatez. Fuera de que la autonomía es el único atributo digno de una cultura, comprendo que no se trata de hacer tabla rasa con los preciosos tesoros acumulados por el Viejo Mundo, ni por nadie que haya hecho algo valioso en toda la historia, sino, al contrario, de utilizarlos con criterio propio y no por imitación, simplemente: eso es regionalizar; según lo entiendo, y eso lo aconseja la más sana cordura. Los brazos: es trabajar guiados por la propia mente, sin olvidar lo aprovechable que se ha hecho por quien quiera que sea. Claro que esto implica tomar nota de las peculiaridades" (1919) (Pedro Figari: *Educación y arte*, Montevideo, 1965).

to que parte de la geometría del espacio que merece el nombre de lugar, donde se impone la memoria y la conciencia regionalista, que asume rasgos de los otros espacios, el de la geometría mental, la geometría visual. Su tipo arquitectónico es el del laberinto, modelo por la masía del lugar, pero este laberinto dentro el arquetipo de la casa, la casa, modelo por antonomasia, que reduce su carga de inquilinismo y de agostamiento. Y no hay duda de que el arquetipo natural del paisaje, que por la arquitectura es el claro, el que, mediador entre la selva y el agua, El eje que vincula, teóricamente, el espacio de la geometría, los arquetipos del laberinto y el de "ser (un) lugar". La arquitectura se adueña de ellos para "darles un hogar", al habitar y, siguiendo el espíritu de Deggeriano, poder construirlos, cuando la naturaleza se niega a la cultura y ésta reemplaza a la naturaleza, abolir su identidad ni perderla.

El gran arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa lo puntualiza de este modo en su escrito teórico de 1986: "El paisaje no puede nunca expresar la esencia de la misma manera que un edificio no necesita al hombre para existir; a sí misma; en cambio, un edificio representa a su diseñador pero pro-



sencia. La más comprensiva y quizá más importante experiencia arquitectónica es la sensación de hallarnos en un lugar único. Parte de esta intensa experiencia es siempre una impresión de sacralidad. Toda casa puede parecer construida con un objetivo práctico, pero en realidad es un instrumento metafísico, una herramienta mítica con la cual tratamos de introducir una reflexión de eternidad en nuestra existencia momentánea”.

El compromiso con el “lugar” antes que con el “espacio”, o la transformación del espacio en lugar, nos lleva al regionalismo y al orden de opuestos que integra con la globalidad.

Las primeras teorizaciones acerca del regionalismo surgen en América latina, alrededor de 1912, formuladas por el pensador y pintor uruguayo Pedro Figari (1861-1938). No por sencilla la propuesta de Figari es menos capital: se trata de dar cuenta de una realidad común, la de América latina, aboliendo tanto al nacionalismo cerrado y sin horizontes como al internacionalismo absoluto y sin raíces. Ni xenofilia ni xenofobia, ni rechazo ni copia de lo ajeno: incorporación, decidida únicamente por el creador, de lenguajes externos, resignificados con el objeto de sumarlos para la búsqueda y resolución de un discurso propio. Así se localiza lo

universal para universalizar lo local.<sup>7</sup> Se trata, pues, de un regionalismo crítico, que la arquitectura latinoamericana asume entre fines de la década de 1940 y comienzos de la de 1950, con Luis Barragán en México, Carlos Villanueva en Venezuela, Oscar Niemeyer y Lucio Costa en Brasil, Eduardo Sacriste y el Grupo Austral en la Argentina, y Julio Vilamajó en Uruguay, entre otros, y en el cual ha de perseverar desde entonces.

Conviene recordar que hasta hace quinientos años o menos, el hombre sabía de la naturaleza y la cultura a través de su región; tanto, que la idea de “hogar” estaba dada, hasta el siglo XVIII, por la aldea donde vivía: sólo a partir de entonces la noción de hogar se circunscribió a la casa y a la familia del hombre.

Los descubrimientos de nuevas tierras y la fundación de los Estados nacionales modificarían las perspectivas de manera drástica, junto con la transformación de las ciudades en vastas concentraciones humanas. Aun así, el regionalismo no fue sepultado (ni en arquitectura ni en arte, música, poesía y literatura). Es más, a mediados del siglo XX, la geografía, la política, el derecho, la economía, la sociología y la antropología reivindicaron el concepto de región y lo adoptaron para sí.

Salvo la sociología, ninguna de las otras disciplinas tuvo en cuenta que la región es una entidad natural y a la vez cultural. O bien, una entidad de origen natural y trascendencia cultural. Sólo la arquitectura ha tomado nota de ello, y por eso es como el paradigma regionalista y, en consecuencia, el símbolo del paisaje cultural, palabra asociable a las dos ideas que alberga el concepto de región: la de espacialidad natural y la de entorno cultural, suscitadas por la acción humana de ver, de mirar,<sup>8</sup> que funda la aventura descubridora y creadora del hombre.

Pero es conveniente a esta altura señalar que el regionalismo no es un dogma ni una fórmula, ni un estilo ni una moda. No se trata de una arquitectura reproductiva ni historicista, sino de una arquitectura productiva que no se desentiende de la historia. No es, entonces, una arquitectura de retorno sino de avance, de integración, no de mezcla. Tampoco es una reacción vernácula o chauvinista, sino una acción abierta y plural. Es, en suma, una arquitectura creativa.

## X

Tras la publicación, en Europa y los Estados Unidos, de ensayos teóricos acerca de la arquitectura regionalista-crítica,<sup>9</sup> a comienzos de la década de 1980 empezó un debate, que aún prosigue, sobre ese tema específico. Pero el deba-

8. En la palabra paisaje, que el español ha tomado del francés *paysage*, está implícita la idea de visión (como en el término inglés correspondiente: *landscape*).

9. La noción de regionalismo crítico fue aplicada a la arquitectura por los historiadores Alexander Tzonis y Liane Lefaivre en 1981, y redefinida por Kenneth Frampton en 1983. Los últimos trabajos de Tzonis y Lefaivre acerca de la materia datan de 1990; los de Frampton, de 1989. El minucioso rastreo histórico de antecedentes elaborado por Tzonis y Lefaivre no incluye, sin embargo, las teorías de Figari. Un Seminario Internacional sobre Regionalismo Crítico (en arquitectura) tuvo lugar en la Universidad Politécnica del Estado de California, en Pomona, en 1989, y sus ponencias fueron reunidas en un libro, *War in the Global Village*, en 1991. Una de las definiciones de Frampton: la arquitectura regionalista debe tener “la capacidad de condensar el potencial artístico de la región y, a la vez, de reinterpretar las influencias culturales venidas del exterior”. Es un eco de Figari.



te terminaría por extenderse a todas las manifestaciones culturales dentro de la oposición regionalismo/globalidad.

La noción de globalidad nace en la sociología y es recuperada, treinta años después, con otro alcance, por la economía. Es Georges Gurvitch quien propone, en 1950, la tesis de sociedad global, para abarcar los fenómenos que trascienden a los grupos, las clases sociales y los Estados. Pero su tesis no alcanza a comprender el planeta como un todo. En 1966, Wilbert Moore reivindica la elaboración de una sociología capaz de abordar el globo terrestre y una década más tarde, en 1976, Immanuel Wallerstein avanza con su formulación del sistema mundial, que es una crítica a las limitaciones impuestas por el antiguo concepto acerca del Estado-nación. Ya en la década de 1980, en los Estados Unidos, empiezan a proliferar los trabajos acerca de la globalización económica y se llega a suponer la necesidad de fundar una disciplina específica, la globología.

Un aporte de los más comentados, aunque no alude a la economía, es el ensayo de Marshall McLuhan y B. R. Powers, cuyo título metafórico, esbozado ya en 1968 en un escrito del pensador canadiense, hubo de convertirse en una especie de marca-noción: *The Global Village (La aldea global, 1984)*. Sin embargo, el contenido

del libro, que tiene mucho de literatura de anticipación, no respalda siempre la idea formada por decenas de miles de lectores a partir de su sugestivo título.

Como nos recuerda el teórico brasileño Renato Ortiz, “la globalización es un fenómeno emergente, un proceso todavía en construcción. Aun la ciencia económica [...] reconoce la novedad del tema. [...] Por eso los economistas comienzan a establecer diferencias entre internacionalización y globalización”. Cita entonces a P. Dicken: “Internacionalización se refiere simplemente al aumento de la extensión geográfica de las actividades económicas a través de las fronteras nacionales; esto no es un fenómeno nuevo. La globalización de la actividad económica es cualitativamente diversa. Es una forma más avanzada y compleja de internacionalización e implica un cierto grado de integración funcional entre las distintas actividades económicas”. Añade Ortiz: “El concepto se aplica, por lo tanto, a la producción, la distribución y el consumo de bienes y servicios, organizados a partir de una estrategia mundial volcada hacia un mercado también mundial”. El autor, por eso, reserva el término “globalización” a los procesos económicos y tecnológicos, y la palabra “mundialización” para el dominio específico de la cultura.

Llámeselo como se quiera, lo cierto es que la globalización no ha terminado –quizá no termine– con las culturas nacionales y regionales. Por lo contrario, ha incitado –acaso sin proponérselo– una afirmación de dichas culturas. Ortiz señala: “Una cultura mundializada implica el aniquilamiento de otras manifestaciones culturales: cohabita y alimenta de ellas. [...] El mundialismo no se identifica con la uniformidad”, que no se trata de una suerte de resistencia chauvinista ni de una resistencia pasatista: la globalización o mundialización necesita de las diferencias. Y, cierto, desde Internet y el *fast food*, Disneylandia y los automóviles, hay una globalización económica que ha modificado y seguirá modificando las pautas del consumo. Pero difícilmente llegará a cambiar el imaginario de cada país, sus tradiciones e identidades culturales. Diría que, al revés, para entrar en la mundialización, es preciso destacar y afianzar los hábitos y esencias nacionales, regionales o locales.

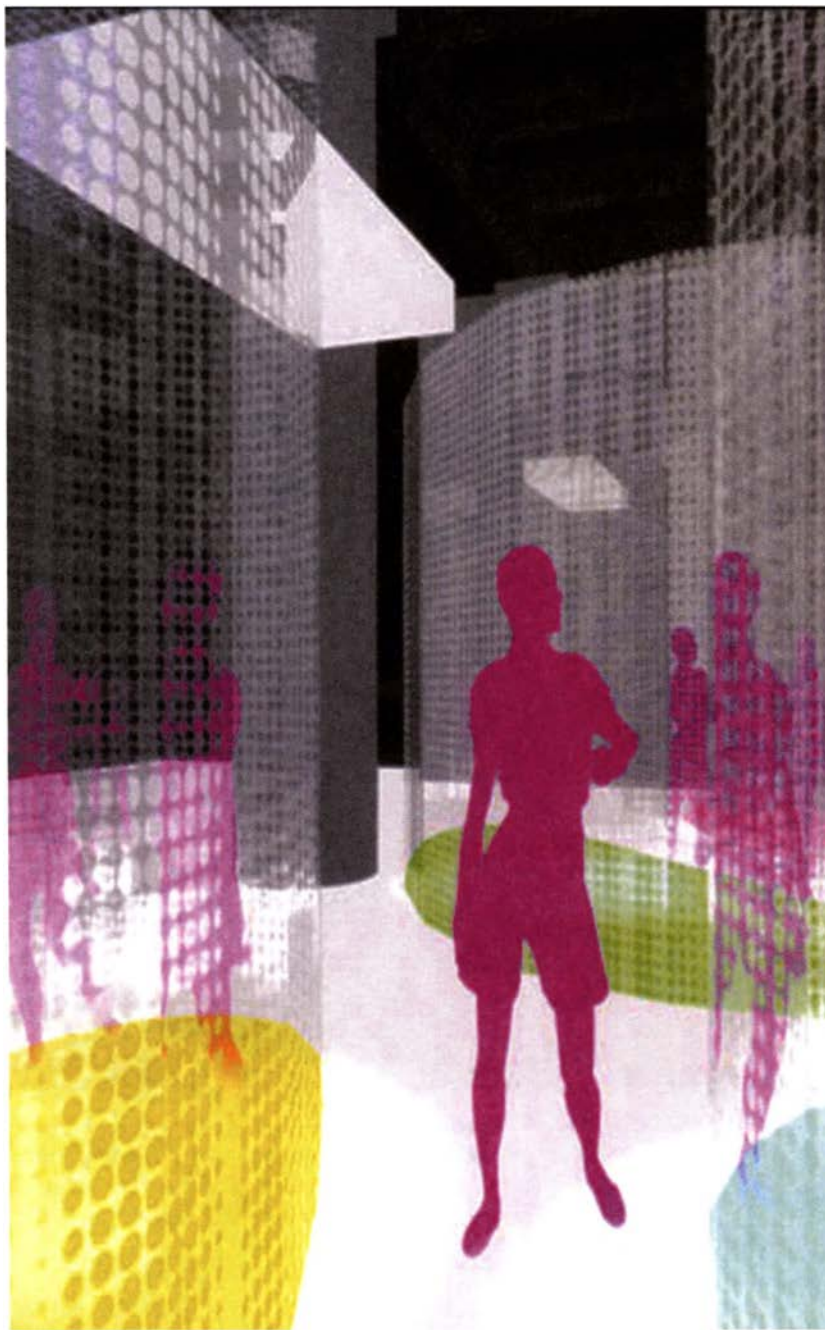
Hace casi medio siglo, el filósofo francés Paul Ricoeur abogaba por un diálogo entre culturas, para sepultar la idea dominante de la existencia de una sola cultura universal. El diálogo ha sido abierto, pero no se mantuvo con la intensidad necesaria ni con la hondura suficiente. Sin embargo, su existencia es ya un hecho.



suma importancia y un foro donde debiera darse el debate del principio de milenio entre la globalización y el particularismo, dos entidades dilemáticas. Pero en materia de arquitectura y de arte, aunque no solamente en ellas, lo que se ha ido despejando en los últimos tiempos es la certeza de que no hay una cultura universal de la cual descenden las culturas nacionales y/o regionales, sino que la cultura universal es el fruto de la intersección enriquecedora de las diversas culturas nacionales o regionales. Y éste es un adelanto, al cabo de centurias de exclusivismo “occidental”.

## XI

Si la primera Bienal de Arquitectura de Venecia, en 1980 (con Aldo Rossi como curador), tuvo por tema “La presencia del pasado”, la de 1997 (curada por Hans Hollein), se propuso advertir “La presencia del futuro”, no como una muestra de arquitectura-ficción, sino como una exhibición de realidad en incesante desarrollo.<sup>10</sup> El punto de partida de la sexta Bienal fue el hecho de que la arquitectura, como las demás artes, se ha personalizado y ya no es, ante todo, el resultado de movimientos, escuelas y esfuerzos comunes guiados por un programa, un dogma, una fe. Nuevas ideas, nuevas tendencias, nuevas visiones del porvenir son ahora ejemplificadas a través de las posiciones y obras de creadores individuales, que, obvio es decirlo, ter-



*Itsuko Hasegawa. Instalación para la VII Bienal de Venecia, 2000.*

10. Tomé como punto de partida para este texto un tema dialogado durante las diez reuniones previas a la Bienal de Arquitectura de Venecia, que se expuso el honor de trabajar junto a su director, Hans Hollein, y otros cinco curadores que fueron Arata Isozaki, Paolo Portoghesi, Germano Celant, François Burk

minan por remitir a un todo, a una globalidad. El arquitecto se inserta en un contexto en el que acciona y frente al cual reacciona, desplazándose fuera de los confines tradicionales de la arquitectura, de igual modo que otras disciplinas, especialmente el arte, entran en el territorio de la arquitectura. En los últimos años se han abolido las fronteras entre arquitectura y arte, hasta forjarse un continuo transvasamiento entre ambas formas de creación.

Que esta muestra se celebre en la Bienal de Venecia, caracterizada por sus cien años en el campo del arte (1896-1996),

no es un episodio azaroso sino un signo más del desconfinamiento de la arquitectura y el arte, de la superación por una y otro de los límites impuestos durante siglos, y de su amalgama enriquecedora. Porque el artista de hoy es también un sismógrafo.

## XII

La Bienal del año 2000, curada por Massimiliano Fuksas, fue un despliegue tecnológico que no respondió al cambio de representación correspondiente al nuevo matrimonio de “arte y tecnología”. También se quedó atrás el pretensioso título

de la Bienal veneciana “Más ética, más estética”. La síntesis ideológica de la muestra, que nosotros calificamos como “The Fuksas Show” –por el film *The Fuksas Show*– fue una enorme pared de largo donde cuarenta y dos proyectos de datos mostraban imágenes –trajes de aviones, japoneses en un andén, hielos en el Ganges– que no se entendían. Luego de estudiar detenidamente el catálogo muy lujoso pero casi indecible, descubrimos la verdad profunda: era ni ético, ni estético. Estaba producido en un estudio de Hollywood y fue entonces cuando comprendimos la falsa ideología del curador de la Bienal y la propuesta efectista.<sup>11</sup>

Renzo Piano, *Sensibility Expo*, VII Bienal de Venecia, 2000.



Pero volvamos a Hans Hollein. Todo sabemos qué es un sensor: un dispositivo capaz de descubrir la presencia de una entidad o un efecto particulares. Y todos sabemos también, qué es un sismógrafo: un instrumento que registra y mide las oscilaciones y los movimientos de la tierra. El sismógrafo es, en cierto modo, un sensor especializado. Si se observa que el arquitecto trabaja sobre y dentro de la tierra, además en ella, empezará a verse que la denominación de “sismógrafo” no es metafórica. Para comprobarlo, necesitamos referirnos a la noción de naturaleza ampliamente compartida en nuestro tiempo, como una entidad que no hace distinciones entre lo humano y lo natural,

11. Las cuatro reuniones del comité asesor de la Bienal de Massimiliano Fuksas fueron muy ambiguas, aunque entre sus miembros figuraron arquitectos paradigmáticos: François Barré, Peter Cook, Arata Isozaki, Hans Ulrich Obrist y Bruno Zevi, el gran historiador de la arquitectura que lamentablemente falleció meses después. Tuve la suerte de integrar ese grupo, pero nunca llegué a entender las ideas de Fuksas.



interpreta cada ser y cada elemento como la parte de un todo único y continuo. Así, naturaleza equivale a *environment*.

Se trata de algo más que un ecosistema, porque esta idea del ecosistema objetiviza el complejo *environment* humano, ya que, si bien lo toma como un todo, este todo deber ser científicamente estudiado y analizado desde afuera. En cambio, el *environment* es naturaleza experimentada, vivida. El *environment* no constituye, en su sentido más amplio, un dominio separado del hombre, distinto de nosotros como habitantes humanos. Formamos una continuidad con nuestro *environment*, somos parte integrante de ese proceso. Y aquí llegamos a lo estético.

Las tradiciones estéticas exigen, para la apreciación de un hecho, una actitud receptiva, contemplativa. Tal actitud requiere un observador, pero el *environment*, no admite esa figura, porque nada en él puede ser puesto aparte y nadie puede sentirse no involucrado. Por lo tanto, la estética del *environment* es una estética del compromiso. La dimensión estética no ha de limitarse, pues, al museo y al teatro, la música y la literatura, sino que abarca todo el espectro de intereses y actividades de la sociedad.

Hay un interés estético en el diseño arquitectónico, en la planificación urbana

y regional, en la creación de obras de arte, no sólo en las instituciones dedicadas a los hechos del mundo artístico. Una estética integrada que incorpora todos esos factores a un mismo dominio de experiencias. Es ésta la estética propia del arquitecto-sismógrafo.

### XIII

Cuando apreciamos el *environment*, no abandonamos el dominio perceptivo: nos introducimos en él de tal manera que intensificamos y ampliamos nuestro conocimiento. La deliberada atención a las cualidades perceptuales es un hecho central de toda estética. La noción de un mundo humano unificado merece sustituir a las tradicionales separaciones. Pero si la vivencia sensorial es capital para la percepción estética y recibe un mayor énfasis cuando se compromete con el *environment*, no constituye la totalidad de la experiencia.

Las sensaciones no sólo son fisiológicas: ellas se unen a las influencias culturales. Es éste, en verdad, el único modo en que un organismo cultural puede tener experiencias. La división entre sensación y significado es otra de las sutiles separaciones que la verdadera experiencia rechaza: como seres sociales, percibimos a través de las modalidades de nuestra cultura. La percepción de la nieve, la lluvia, la distancia, el peso, la confusión y el orden es discriminada e identificada según

los paradigmas y categorías surgidos de las prácticas culturales, y no sólo de los estímulos táctiles o de la retina.

La presencia cultural en la percepción es bien explícita a partir de la experiencia alcanzada a través de elementos abstractos como el tiempo y el espacio: los individuos, los pueblos, difieren en su manera de entender la rapidez o la lentitud y lo distante o cercano de un sitio. La percepción es tan cultural como la tecnología. El *environment* humano aparece entonces, como un sistema perceptual como un orden de experiencias. Aprehendido desde lo estético, posee riqueza sensorial, inmediatez, acceso directo. Además, los modelos y significados culturales que la percepción lleva consigo.

El *environment* no es, en este sentido, un contenedor dentro del cual desempeñamos nuestras tareas, ni los alrededores circundantes del lugar donde vivimos. Es el mundo exterior a nuestros pensamientos, emociones o deseos. Es el ámbito físico y cultural en el cual participamos con todas las acciones y respuestas que componen la trama de la vida humana en sus numerosos tejidos históricos y comunitarios.

### XIV

Este *environment*, cuya estética se basa sobre la percepción y las experiencias

co-culturales, tiene un nombre: la ciudad. O, si se quiere, la ciudad es el *environment* por antonomasia de nuestra época.

Todos sabemos que la ciudad no es una aglomeración de edificios en un lugar determinado: es un lugar en el cual los seres humanos llevan adelante actividades productivas, domésticas, recreativas, culturales. El *environment* es así un proceso en curso, no un dominio estático. Ese proceso atañe a la arquitectura. El arquitecto diseña la ciudad de modo tal que sus habitantes puedan crearla. El arquitecto procede como el dramaturgo: escribe un libreto para que miles o millones de personas lo vivan.

Toda ciudad es una representación sin horarios, cotidiana, pero una representación de papeles múltiples, quizá de improvisaciones y variaciones sobre temas dados o espontáneos. No es la ciudad, pues, un espacio cerrado y fijo: es un espacio abierto y en movimiento, un contexto en libertad. El arquitecto, comprendiendo la centralidad del ser humano, diseña la ciudad a escala del cuerpo. En verdad, el diseño urbano es planificación, y debe complementar y completar al ser humano, no empequeñecerlo, comprimirlo o aplastarlo. Porque el cuerpo trasciende sus formas y contornos a través de los sentidos, de la memoria, del pensamiento, del deseo.

Para lograr un *environment* urbano de proporciones humanas, el arquitecto ha de determinar y luego controlar las condiciones que originan los modelos perceptivos a través de los cuales desarrollamos nuestra vida en la ciudad y, por lo tanto, la vida de la ciudad. En consecuencia, junto con las dimensiones estructurales que responden a las demandas de la escala humana, el arquitecto debe lograr que el *environment* urbano actúe por medios sensoriales. De ahí la necesidad de que el diseño urbano no se limite a la mera disposición de los edificios y sea también utilizado para crear secuencias.

Pero la realización de un *environment* sensorial debe ir más allá del ordenamiento de las experiencias visuales y generar estímulos auditivos, percepciones táctiles, sensaciones olfativas, situaciones cinestésicas. La tradición filosófica viene identificando a la vista y la audición como los sentidos estéticos por excelencia, ya que permiten una especie de reflexión imperturbable, antaño asociada con el ideal de la belleza.

Si bien podemos concebir a cualquier estructura arquitectónica como un volumen estable y a nuestro cuerpo como un volumen móvil, el *built environment* (el medio ambiente construido) es, en verdad, un todo dinámico, en el cual perso-

nas y estructuras entablan y afianzan relaciones recíprocas.

La experiencia arquitectónica es, asimismo, principalmente somática, no visual. Es el encuentro del cuerpo con el lugar que transforma muchos de los episodios cualitativos de la situación arquitectónica. Hay una indisoluble reciprocidad entre individuo y *environment*, entre acción y respuesta humanas, de un lado, y características y cualidades del *environment*, por otro. La reciprocidad es, por cierto, un elemento constitutivo en la experiencia del *environment* urbano. Somos iguales a nuestro *environment*; en rigor, somos nuestro *environment*.

En definitiva, no se trata, para el arquitecto, de pensar si debe transformar el *environment* urbano, sino de saber cómo va a modificarlo para convertirlo en un ecosistema humano. Sobre todo si tiene en cuenta que no es posible demoler las ciudades para hacerlas de nuevo y también si recuerda dos cosas: que la ciudad ya no es tan esencial para satisfacer las exigencias económicas de la sociedad postindustrial, ni ofrece el resguardo ante ataques que constituyeron parte de sus orígenes. El arquitecto es, entonces, un sismógrafo de doble capacidad: registra y mide las experiencias necesarias para humanizar el *environment* urbano y crea y realiza, a partir de esas informa-



ciones, los hechos sensoriales que han de guiar la elaboración del nuevo *environment* urbano.

La percepción del arte y la arquitectura adopta hoy una modalidad de compromiso con la obra, de tal extensión que refuta las tradicionales teorías de la distancia y la contemplación pasiva. La participación del espectador en las nuevas formas del arte habla del carácter dinámico que éste ha cobrado, abandonando su condición estática para ejercer un papel vital e interactivo. La arquitectura, como el arte, va más allá de sus límites en nuestro tiempo, y se confunde con el arte, que también avanza dentro de lo arquitectónico, según lo prueban las instalaciones, las *performances*, un paradigma de estos entrecruzamientos. Una y otra disciplinas logran así intercambiar sus signos en busca de nuevas situaciones perceptivas.

No sólo se trata, por cierto, de ubicar obras de arte en edificios o de producir esculturas arquitectónicas. Se trata, esencialmente, de compartir lenguajes y situaciones, virtualidades y certidumbres, en la común tarea de forjar ese *environment* humano que el arquitecto-sismógrafo tiene la misión de diseñar. El artista de calidad también es un sismógrafo.

Fue un artista, Piet Mondrian, quien auguró hace sesenta años, para el futuro: “el fin del arte *como algo separado del medio ambiente, que es la verdadera realidad plástica. Pero este fin es a la vez un nuevo comienzo*. El arte no sólo continuará sino que se realizará cada vez más. La unificación de la arquitectura, la escultura y la pintura creará una nueva realidad plástica. La pintura y la escultura no se manifestarán como objetos separados, ni como artes murales que destruyen la arquitectura misma, ni como ‘artes aplicadas’, sino que, *por ser puramente constructivas*, ayudarán a la creación de un medio no solamente utilitario o racional, sino también puro y completo en su belleza” (“Arte plástico y arte plástico puro” [1937], en *Arte plástico y arte plástico puro*, Buenos Aires, Víctor Leru, 1957).

## XV

Los últimos cien años bien podrían denominarse el siglo de la arquitectura. Por lo menos, la producción de arquitectura en el mundo entero durante la última centuria ha sido la mayor de la historia. El dato, no es para desdeñar, sobre todo si recordamos, con Walter Benjamin, que “las edificaciones han acompañado al hombre desde sus primeros tiempos”, y que “la historia de la arquitectura es más larga que la de cualquier otro arte y no se ha interrumpido jamás”.

Umberto Eco memoró alguna vez el sobresalto de clérigos y príncipes, al ver también de la gente común, al verse acercarse los tramos postreros del primer milenio: creían que iba a acabar el mundo. Si muchos se desesperaban por la llegada de la vida eterna, otros temían por un más allá de sanciones y tormentos. Al cabo del segundo milenio, nadie inquieta el fin del mundo, porque había sido proclamado que terminó la historia: que el futuro es hoy (como escribió Francis Fukuyama). Pero ni terminó la historia ni el futuro es hoy. Debemos pensar de qué manera vamos a entrar en el tercer milenio, con qué aportes y propuestas. La arquitectura está llamada a ejercer un papel decisivo en esta materia. Lo estuvo siempre, pero el llamado es hoy más perentorio, sobre todo si tenemos en cuenta que en el año 2000 el último del siglo y del milenio, la población del mundo rondaba los 6.500 millones de habitantes, la mitad de los cuales vivían en ciudades.

## XVI

La arquitectura constituye, además, un asombroso ejemplo de la expansión histórica de nuestro tiempo. Por eso es entendida no sólo como el arte de construir edificios sino, como ya lo hemos aplicado, el arte de construir el espacio humano. Como realización de una estética arquitectónica que ya no es

mariamente visual y formal, el entorno urbano supone y requiere una estrecha participación entre el sujeto que percibe y el objeto percibido, participación que se conjuga con los intereses históricos y culturales del individuo.

Hay una mutua correspondencia entre ser y arquitectura. El espacio necesario para las actividades que debe albergar un edificio, las circulaciones, la luz, la temperatura, el soporte estructural, los materiales, las superficies, son consideraciones pragmáticas. Pero ellas generan, al mismo tiempo, las condiciones perceptivas que determinan y guían el funcionamiento humano.

## XVII

Un abordaje de la experiencia descriptiva del entorno arquitectónico debería proceder de manera fenomenológica. No sólo con la intención de identificar las estructuras esenciales de tal experiencia, sino con el objeto de discernir las formas de sus procesos de temporalidad y movimiento. Una fenomenología de la experiencia arquitectónica deberá empezar, entonces, por el lugar, por las relaciones de empatía entre el hombre y el entorno urbano.

El entorno urbano es, entonces, un proceso, no un hecho estático. Genera una intrincada combinación de movi-

mientos paralelos y cruzados: una red de transporte, una red de comunicaciones, una red educativa y cultural, una red de servicios y una red administrativa, que coinciden en la ciudad. El filósofo Jürgen Habermas ha destacado con acierto cómo la generalización de los tranvías, hacia mediados del siglo XIX, revolucionó la experiencia del tiempo y del espacio entre las masas urbanas, lo que también implicó que los habitantes de las ciudades modificaran su percepción de éstas. Esto no sólo fortalece una más efectiva operatividad urbana sino que amplía el radio de los símbolos, significados y memorias comunes, provee certezas emocionales y tiende a posibilitar esa condición social en la que el hombre, como sugería Aristóteles, se torna plenamente humano. Y aquí, es evidente, lo estético se nutre de una savia ética.

En rigor, toda estética debe, si quiere serlo de manera cabal, ser sostenida por pilares éticos. Si esto es así en todos los campos de la creación humana, en el de la arquitectura lo es aún más. Y es especialmente confuso cuando los mensajes son ambiguos, tal como cuando nos referimos al "Fuksas Show".

El debate ha de darse, pues, no acerca de si debemos transformar el entorno urbano, sino acerca de cómo debe ser

modificado para convertirlo en un sistema humano.

## XVIII

Al introducirnos en el tercer nivel de suma urgencia construir un entorno urbano, capaz de vencer a la pobreza, a la vulgaridad y la monotonía de las ciudades y contaminan las ciudades, debemos hacer de éstas un medio donde los humanos se enriquezcan y donde los centros amenazadores y depredadores de la condición humana. Un entorno que asimile las necesidades humanas, valores éticos y las características del hombre a una red de dimensiones humanas; que responda a las respuestas imaginativas y que permita nuestros ideales de cultura; que permita reconocer la proporción en lo universal; que amplíe la hondura y la vivacidad de nuestras experiencias inmediatas. En suma, el entorno urbano que actúa, simultáneamente, como un entorno estético.

Las últimas dos décadas, han visto multiplicarse los esfuerzos de arquitectos, teóricos y críticos, de políticos y constructores para definir el rumbo en materia de entorno urbano. El reciclaje de antiguos edificios, tanto como la preservación de los históricos y la recuperación de nuevas obras, de zonas



constituyen algo más que negocios inmobiliarios o intervenciones culturales: son, en el fondo, un reconocimiento de los valores éticos y estéticos de entornos de otro tiempo, que rescata nuestra comunidad posmoderna, así como una demostración de la indivisibilidad de persona y lugar, de vida y memoria urbanas.

Pero no basta con la rehabilitación de testimonios del pasado ni, mucho menos, con la imitación de los estilos del ayer, tan habitual en cierta arquitectura contemporánea que aún se autodenomina posmoderna. La arquitectura no debe renunciar ni a la imaginación estética ni a la realización moral, dos fuerzas que han de responder a las peculiaridades de cada comunidad, de cada país, de cada región, sin perder por ello de vista la

época en que actúan. Y época significa nuevas ideas, nuevos valores, nuevas técnicas, nuevos materiales.

Para terminar este análisis, quiero recordar que en *El banquete*, Platón pone en boca de Aristófanes el relato de un

Ralph Erskine, proyecto para Bo01 City of Tomorrow.



fascinante mito sobre la esencia del amor. En tiempos remotos, había tres especies humanas: los hombres, los machos y los andróginos, masculinos y femeninos a la vez, con cuatro brazos y cuatro piernas y dos rostros. Estos seres bisexuados, vigorosos y audaces, querían llegar al cielo para acabar con los dioses. Zeus los castigó haciéndolos vivir en dos; desde entonces, cada uno anduvo en busca de la otra mitad para volver a reunirse y completar el ser humano hasta que el género se extinguió.

Los pobladores de las grandes ciudades de hoy también andan en busca de la mitad que les falta. Pero esa mitad es el entorno urbano, necesario para que los individuos y comunidades en plena vida eviten su extinción como tal.

**Jorge Glusberg.** Fue profesor asociado en el Departamento de Arte (1981-1994) y codirector del Centro Internacional de Estudios Avanzados en Arte (ICASA) de la Universidad de Nueva York (1981-1993). Desde 1994 es director del Museo Nacional de Bellas Artes. Doctor en Letras por la Universidad de Palermo y de la Universidad Nacional de Lima. Ha sido presidente de la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) en los períodos 1978-1986 y 1989-1992. Miembro del American Institute of Architects (AIA) y del Institute of British Architects (RIBA). Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España, y de la Academia Rusa de Bellas Artes y Arquitectura. Caballero de la Orden de las Artes y las Letras y de la Orden de la Legión de Honor, Francia. Autor de más de treinta libros sobre arte y arquitectura, entre los que se destacan *Retórica del arte latinoamericano* (1978), *L'Ultimo Museo* (1984), *Del pop al postpop* (1985), *Museos fríos y calientes* (1986), *Breve historia de la arquitectura argentina* (1991), *Conversaciones sobre arte y arquitectura* (1992), *Moderno-postmoderno* (1993), *Orígenes de la modernidad* (1994), *Clorindo Testa, pintor y arquitecto* (1995) y *América latina: la arquitectura más representativa* (2001).

# Hay otra arquitectura posible\*

RAMÓN GUTIÉRREZ

## Tiempos de desconcierto

En estos tiempos en que con alegre suficiencia los sectores hegemónicos decretan el fin de la historia y a la vez nos vaticinan un destino finalista, encadenado y predeterminado a sus efímeras pero siempre grandilocuentes propuestas es pertinente reflexionar sobre nuestra circunstancia cultural desde la óptica de la arquitectura. Es cierto que se presume que alcanzaremos ese posible futuro esplendoroso si aceptamos participar del concierto global en las circunstancias que el pensamiento central determina. Con absoluta certeza se nos advierte que toda actitud prescindente, remisa o contestataria llevará, sin dudas, a un secular retroceso de ese potencial futuro nuestro e implicará quedar anclados en un “pasado” que, en tiempos de inexistencia “histórica” significa, obviamente, la autodestrucción.

No parece suficiente el “honrar la deuda externa” o tener el padrazgo de las naciones que tutelan este nuevo “orden mundial”. Las dóciles administraciones no encubrieron las contradicciones que este discurso globalista y determinista exhibía. Las aplaudidas gestiones de varios mandatarios latinoamericanos, consideradas modélicas por los Estados Unidos y el mundo financiero, han terminado en la mayor evidencia de corrupción y

decadencia de valores sociales, morales y culturales, contrariedad ineludible de su presunta eficacia económica. Pero, en este concierto de desconciertos, es importante tener en claro cuáles son los puntos de apoyo para construir un futuro mejor desde una realidad que nos es singularmente dura a los latinoamericanos y a los excluidos de todas partes del planeta, tutelados permanentemente en esta circunstancia globalizadora cuyas metas ideales se centran en el consumo.

Justamente, el consumo de la arquitectura va signando a comienzos de este milenio una de las características disciplinarias de la obra efímera, concebida para la fama y vanagloria del arquitecto y destinada a ser publicitada en el papel satinado de las revistas de arquitectura para el aplauso complaciente de su propio grupo social y cultural.

Así, como disciplinados consumidores de las “modas”, reverentes discípulos de teorías abstrusas, copistas acríticos de cualquier estéril propuesta surja de las usinas centrales, buena parte de los profesionales de la arquitectura aspiran a ocupar un instante de gloria y reconocimiento por su “originalidad”, su “audacia”, simplemente su actualizado nivel de información sobre lo que

\* Las ideas principales de este artículo fueron desarrolladas en el libro *L'Altra architettura. Città, Abitazione e Patrimonio* (Milán, Jaca Book, 2000) que coordinó el autor.



frívolamente se produce en otras latitudes. Estos mismos arquitectos del *jet set* se convierten en objeto de consumo y pierden los rasgos de sus supuestos talentos, para ser protagonistas de la frivolidad publicitando el auto, el reloj y la cafetera a la moda, o participando activamente de la farándula de turno. Muchos de ellos descansan más en el *marketing* que en la capacidad y el talento.

Aquellos valores que a comienzos del siglo XX habían generado la conciencia de una profesión con compromiso social, la que habría de ayudar a mejorar las condiciones de vida de la sociedad, la que construiría ciudades y espacios que tuvieran al hombre y la comunidad como objetivo central, fueron sustituidos por posmodernismos, desconstruccionismos y otra serie de ismos efímeros que solamente alcanzan a pintar de celeste y rosa este enfermo escenario de comienzos del nuevo milenio. Pero si esto es grave en las sociedades opulentas, que testimonian la incapacidad rectora de la cual presumen, mucho más lo es en el contexto de ese otro mundo signado por las carencias, las esperanzas truncadas, el sometimiento secular y las respuestas insuficientes. El espejismo de pertenecer al “primer mundo” nos ubica en la incierta expectativa de recorrer los pasos del modelo para alcanzar algún día la “recompensa” de ser iguales a ellos. Ya no basta la competen-

cia entre países, ahora es también el tiempo de la “competitividad de las ciudades” no para ser mejores y contribuir a la calidad de vida sino, sustancialmente, para ser los elegidos de los “decisiones de inversiones” externas y asegurarles la alta rentabilidad que esperan de nuestro esfuerzo. Los grandes inversores inmobiliarios internacionales que compran desde tierras rurales hasta áreas urbanas con fines especulativos, encuentran con rapidez serviles diseñadores que proclaman el nuevo perfil de los barrios cerrados, los *countries* y las torres como la panacea urbana. Ellos están manifestando así la otra cara de la exclusión, la de los ricos, que se sienten inseguros rodeados de una pobreza generalizada, que consideran amenazante de sus intereses.

Pero aun en estos tiempos de desconcierto hay posibilidades de concretar “otra arquitectura” que silenciosamente se viene realizando para atender aquellas premisas de satisfacer necesidades básicas del hombre, de dotar de vivienda a los sectores necesitados, de construir la ciudad mejorando su calidad de vida, de rescatar los valores de la cultura local o regional, en fin, de dar respuesta adecuada con los recursos disponibles. Es la arquitectura de los profesionales que tienen otras preocupaciones que el recurso formal de adaptar una ventanita cuadrada o un frontón partido, de recurrir a una doble

(y onerosa) fachada y de soñar con portada de revista. Son aquellos que locan su escala de valores apostando el bien común, la solidaridad, una visión humanística de la vida y del equilibrio y respeto por la naturaleza.

Mientras la profesión de la “media arquitectura” y de las facultades de arquitectura se debate en la banalidad del desconstruccionismo y la ironía superficial del posmodernismo, hay otros arquitectos que buscan caminos que impidan la exclusión social, la destrucción de valores culturales, la pérdida del patrimonio urbano y la degradación ambiental. Ésta es la arquitectura y la vida cotidiana que no tienen espacio reflejado en los ámbitos de la “cultura arquitectónica” oficial, en los medios de comunicación e, incluso, en buena parte del mundo académico. Es la arquitectura que está pensada para la gente y no para la efímera gloria del profesional que realiza. Es también esa “otra arquitectura” que es concretada muchas veces por los propios usuarios y por ello adquiere un perfecto ensamble entre el programa y la respuesta funcional; es, pues, una arquitectura de participación que fortalece los vínculos sociales y potencia el compromiso concreto del arquitecto. Los problemas que atiende esta “otra arquitectura” no son ajenos a otras realidades del primer mundo, pero los mecanismos



adopta para dar respuesta a estos urgentes requerimientos permiten entender hasta qué punto la solución participativa, respetuosa del medio ambiente, proclive al uso de tecnologías alternativas y recuperadora de calidad de vida en los espacios públicos, puede ofrecernos una alternativa mejor que la de la simple ciudad concebida como espacio de la competencia y el consumo (figura 1).

En el centro de esta antigua pero renovada propuesta está ubicada la valoración del mundo social y cultural de la arquitectura. Hablamos de una arquitectura hecha por la gente y para la gente, pero también de acciones e intervenciones urbanas que tienen como objetivo central el mejoramiento de las condiciones de vida de los destinatarios de las obras. Es una arquitectura que defiende el patrimonio cultural heredado, que afianza una actitud contextualista y que no soslaya la responsabilidad de hacer buena arquitectura para los que menos oportunidades tienen en este proceso de globalización de mercados. Una arquitectura que ratifica su voluntad de construirse sobre la identidad cultural de los pueblos y que entiende su aporte contemporáneo como un hito más dentro de un proceso histórico y cultural. Es la arquitectura de los arquitectos que renuncian a la vanagloria de considerarse vanguardias de unas modernidades abs-

tractas y universales que ya demostraron su recurrente inviabilidad histórica y su capacidad de introducir lamentables rupturas culturales.

Uno de los caminos de esta “otra arquitectura” es la reflexión sobre los propios valores culturales, los modos de vida de nuestras comunidades, la afirmación de aquellos componentes de nuestra personalidad social que nos caracterizan e identifican. La identidad está pues en la raíz y el corazón de una forma de consolidación auténtica que nos permita “globalizarnos” sin enajenarnos.

## La identidad y la globalización

El proceso mundial de la globalización nos incita a pensar los modos de identidad desde una nueva perspectiva capaz de integrar no sólo a los diferentes sino también a los diversos. “Hacer de la diferencia una fuerza enriquecedora.”

La identidad es un elemento dinámico que se va construyendo en el tiempo, por ende, no se trata de algo congelado sino de un proceso de creación y adaptación permanente. La identidad implica de por sí un ser

*Figura 1. Autoconstrucción dirigida: el bambú como monomaterial, en Manizales (Colombia).*





nencia, de referencia compartida. En sociedades como las nuestras, donde el mestizaje biológico y el cultural constituyen elementos sólidos y enriquecedores, la identidad debe ser *pluralista*, capaz de ser abarcadora y representativa.

La pertenencia y el pluralismo son condiciones internas de la identidad, pero en la misma medida en que ella se va configurando dinámicamente es preciso darle dos nuevas dimensiones. Por una parte, la *participación*, que convierte al sujeto en operador activo de la construcción de la identidad; por otra, la *personalización*, que transforma al individuo en un ser social proyectándose en la comunidad. La participación es una de las claves esenciales en este proceso de afirmación cultural y social: es allí donde las múltiples identidades se destilan en proyectos comunes que permiten superar las diferencias y crear nuevas formas de encuentro y acción. La dimensión social personalista,

Figura 2. Conjunto "Geomoradas" de seiscientas viviendas de adobe en Zacatecas (México).



por su parte, es la que transforma aquella idea iniciática de la pertenencia en una proyección transformadora del propio individuo y articuladora con la identidad comunitaria. La identidad tiene sus claves de comunicación en un patrimonio tangible y no tangible que expresa la memoria acumulada por las sociedades.

### Los tiempos del nuevo siglo

En los países de raíz hispana, la conciencia de la "Patria Grande" va dejando de ser un anhelo ideológico deseable para convertirse dinámicamente en una necesidad. La comunicación nos abre puertas, derriba fronteras ficticias, permite que nos conozcamos, que vislumbremos un futuro común que sea capaz de reconciliarse con nuestro remoto pasado.

Parece notable constatar cómo la globalización está siendo acompañada por un desafiante individualismo competitivo que posterga los valores de solidaridad y participación que configuran entrañables conceptos de nuestra cultura e identidad. La teoría de que el perfil de las torres constituirá el nuevo imaginario de las ciudades latinoamericanas evidencia la ceguera conceptual de quienes trabajan exclusivamente para un sector muy pequeño de nuestra población. Cuando todo se subordina al mercado, al lucro o al consumo —como se lo quiera caracterizar—, entran en fácil contradicción los va-

lores de jerarquización del medio ambiente, el aprovechamiento racional de los recursos evitando el derroche, el equilibrio entre la vida del hombre y la naturaleza, todos ellos valores consustanciados en los modos de vida intrahistóricos de las comunidades americanas.

La comunicación entre nosotros debe servir para fortalecer estos rasgos, a difundirlos, a practicarlos y a tomar otros elementos de la transculturación que los hagan más eficaces en su aplicación. La valoración de las arquitecturas vernáculas como fuente inagotable de razonabilidad en las decisiones es otro elemento de apoyo en esta tarea de rescate de la identidad dentro de la globalización. Justamente, esta preocupación existe en los países de América, donde se afianza la innovación y recuperación de los valores urbanos, de la gestión participativa, la autogestión popular, se promueven proyectos ambientalistas y de preservación del patrimonio cultural y se encaminan a la rehabilitación de áreas industriales para dedicarlas a vivienda popular. En el proceso soslayan los procesos de autocreación dirigida, los de consolidación de áreas marginales y los que incluyen la valoración de las culturas locales y sus tecnologías. Todo ello nos muestra la importancia de esta identidad diferente y su riqueza en la riqueza de sus problemáticas (figura 2).

## **Patrimonio urbano para todos**

En este afianzamiento de valores y de identidad, el patrimonio jugará un papel fundamental. Debemos entrar a la globalización desde nuestra propia circunstancia, sin desmedro de nuestros modos de vida y formas de pensamiento. De ese modo encontraremos la necesaria dimensión de nuestra unión continental latinoamericana y tal vez transformemos la amenaza de satelización en un proceso de autoafirmación.

Hace una década escribía un texto sobre las distancias que nos separaban de los países centrales, sobre las realidades marginales desde el punto de vista de la acumulación de riquezas, bienes, ciencia y tecnología. Señalaba que la distancia crecía exponencialmente y que siendo ya tan grande más nos valía desprendernos del centro que emprender una insensata carrera hacia una imposible meta igualitaria. Proponía entonces convertir la periferia en centro –de nuestra propia realidad– y tratar de afianzarnos sobre una dinámica distinta de la que hoy vivimos.

Como decía Jacques Maritain, en la historia las nociones del bien y del mal crecen conjuntamente y, por ende, en este proceso es posible encontrar espacios para construir una propia andadura que no oblitere las esperanzas. El “patrimonio urbano pa-

ra todos” es una propuesta que nos habla de la participación, del pluralismo y la multidisciplina, de la conciencia de un pasado y de la convicción de construir un futuro que no lo desdiga. Nos muestra la experiencia de gobernantes sensibles, de ciudadanos participando y de profesionales creativos buscando soluciones.

Patrimonio arquitectónico para todos es, por cierto, un reclamo de participación, de respeto pluralista, de integración personalizada, de vigorosa pertenencia, en definitiva, un signo emblemático de la ratificación de nuestra identidad. Expresa también a esa otra arquitectura, marginal en el papel satinado de la cultura arquitectónica, pero que a la vez testimonia a quienes conciben la arquitectura como una forma de dar respuesta a los requerimientos de la sociedad en las circunstancias históricas que les toca protagonizar. Compatibilizar desarrollo urbano y preservación del patrimonio es uno de los desafíos clave para este milenio. Para ello es preciso entender que el factor cultural es un valor constitutivo esencial de todo desarrollo económico armónico y que no habrá rescate posible de nuestro patrimonio histórico sin dar, al mismo tiempo, respuesta a las demandas sociales. Esta conjunción entre cultura y satisfacción social es la clave para recuperar áreas históricas en los centros urbanos.

Esta arquitectura puede expresarse en una serie de ejemplos de diversos países y regiones que muestran problemáticas variadas: acciones profesionales aisladas, procesos de participación ciudadana, gestiones de gobierno y rescate inteligente del patrimonio para nuevos o tradicionales usos. En tiempos en que la rehabilitación, refuncionalización y reciclaje de antiguas estructuras arquitectónicas ocupan buena parte de la tarea de los arquitectos es importante no perder de vista su contribución a afianzar la calidad de vida y la identidad urbana. Esta “otra arquitectura” es también la voz de aquellos que no tienen voz en el orquestado concierto de la cultura arquitectónica oficial, que rinde de culto a las modas efímeras y actúa como transmisora de la globalización marginante y enajenante, la que expresa el consumismo acrítico de la dependencia cultural o que encubre los negocios inmobiliarios con discursos a la moda.

## **La ciudad latinoamericana**

Nuestras ciudades han sido afectadas por las ideas urbanas del Movimiento Moderno (CIAM) y por la debilidad de nuestros municipios para controlar la especulación inmobiliaria e inducir un proceso de desarrollo armónico. El impacto de los edificios en altura en sus centros históricos generó la obsolescencia de las antiguas trazas urbanas, que habían soportado dignamente la densificación comenzada en el siglo



XIX, que a partir de 1950 son desbordadas, potenciando la migración de los sectores de mayores ingresos y “tercerizando” o “tugurizando” las áreas centrales. Mientras tanto, los “planificadores urbanos” fabricaban planes reguladores, directores, regionales, de desarrollo y otras postulaciones nacidas, generalmente, más de la teoría externa de lo que “debía ser la ciudad” que de aquello que la ciudad concreta requería. Por ello, el destino de estos planes fue el cesto de papeles o la cajonera de algún estudio o municipio, con escasa influencia (y no siempre positiva) sobre el urbanismo del continente.

La fragilidad política y económica de los municipios, su conducción discontinua y la inexistencia de organismos vecinales estructurados contribuyeron, en definitiva, a impedir formas de gestión y participación que aseguraran control y mejores resultados. La especulación inmobiliaria y la corrupción política posibilitaron, por el contrario, obtener grandes beneficios considerando a la ciudad como una gran escenario de “negocios”. Concesiones, ventas, donaciones y arreglos que permitieron privatizar espacios públicos en beneficio de algunos pocos han sido y son moneda corriente en la mayoría de nuestras grandes ciudades.

En los últimos tiempos, bajo el signo del neoliberalismo, esta visión de la ciudad

como negocio ha desatado la teoría de la “competitividad de las ciudades” para favorecer a los “decisiones de inversiones”, a quienes se rinde pleitesía y para quienes se crean las mejores condiciones de rentabilidad, pasando absolutamente a un segundo plano las conveniencias concretas de la ciudad y sus habitantes. Todo lo que parezca condicionar esta forma de negocio salvaje en la ciudad, llámese patrimonio arquitectónico y urbano, calidades ambientales, atención a los problemas sociales de vivienda, educación o salud, pasa a ser una rémora de un orden “históricamente superado” frente a la panacea promisoría de la oferta especulativa y consumista.

Hay en nuestro continente algunas gestiones urbanas que han partido de otras premisas, fundamentalmente las de tomar a los habitantes de la ciudad como protagonistas principales de la decisión de su destino. En el caso de Montevideo (Uruguay), la gestión del intendente, el arquitecto Mariano Arana, de larga trayectoria en la defensa del patrimonio cultural, se ha caracterizado por una serie de iniciativas que apuntan a problemas de mejora ambiental, vivienda popular, fortalecimiento barrial y recuperación de testimonios significativos de la ciudad. En Porto Alegre (Brasil) la gestión municipal, refrendada por más de una década de acciones, marca una línea de “Presupuesto participativo”,

donde el gasto de la comuna se decide por asambleas barriales de vecinos, pasando por un plenario que define las prioridades a la escala local y a la escala urbana de manera participativa (figura 3). Estas formas de planeamiento participativo vinieron al mundo, en tiempos de democracia, como una forma de ejercicio de derechos y deberes, una forma de participación en la obra pública (aunque a veces con costos efectivos) y un mayor control vecindario para el mantenimiento de los servicios públicos. Otras ciudades, como Curitiba (Brasil), han difundido la idea de un inteligente sistema de transporte público centralizado. En Buenos Aires (Argentina), por su parte, la recuperación de Puerto Madero fue fruto de una paciente operación de negociación entre el conjunto de reparticiones municipales que tenían como feudo esta área urbana y la zona cerrada al uso comunitario. Finalmente, los negocios urbanos han estado llenados de excepciones de privación de espacio, las torres en forma de “pantanos” que se construyeron junto con otros proyectos que vuelven a cerrar la ciudad al vecino, tratando cómo estas intervenciones afectan la rentabilidad de unos pocos frente a los intereses de la ciudadanía.

En todos estos casos, la gestión municipal es el punto esencial, junto con la participación ciudadana, y marca las características de un urbanismo que se preocupa de la ciudad concreta y no de la

de ideas o modelos. En la gestión se ha basado el alcalde Andrade de Lima (Perú) para impulsar la recuperación de un centro histórico que mostraba signos casi irreversibles de deterioro y “tugurización”. Aun con la circunstancia desfavorable, y esto es bastante común en las grandes ciudades americanas, de que el gobierno local tiene distinto signo político que el nacional –lo cual repercute en limitaciones económicas y de gestión–, hubo capacidad y autonomía de acción para encarar una recuperación. Para ello se apuntó a cualificar los espacios emblemáticos como la Plaza Mayor. Al mismo tiempo, se crearon, desde la gestión pública (Pro-Lima) y desde la iniciativa privada (Patronato), instrumentos útiles de participación y proyecto que han mejorado sensiblemente las condiciones de habitabilidad del sector. La mudanza de vendedores ambulantes a mercados instalados, el cuidado y mantenimiento de los espacios públicos y los planes para la recuperación de áreas degradadas (Rimac, barrios altos) son hechos significativos que ponen la recuperación del patrimonio en el centro de la transformación.

También el Centro Histórico de Quito (Ecuador) ha mostrando una notable transformación lograda a través de iniciativas urbanas de recuperación de espacios públicos, consolidación de vivienda popular, restau-

ración de edificios de valor patrimonial y organización cívica de los pobladores.

Un caso de recuperación histórico-ambiental es el de Xochimilco (México), donde el antiguo sistema de balsas flotantes “chinampas” y canales del Lago Texcoco sobre los que está asentada la ciudad han sido consolidados como una demostración de una forma de hábitat prehispánico y de recuperación de condiciones productivas y de recreación a pocos minutos del centro de la ciudad de México. El patrimonio es, nuevamente, el punto de arranque de esta recuperación de calidades ambientales.

## La vivienda, la gran asignatura pendiente

La década de 1960 fue la del desarrollo en América latina: junto con las acciones públicas en materia de vivienda se realizaron notables experiencias privadas, como en Uruguay, o de recuperación de “Esfuerzo propio y autonomía”. Estas experiencias positivas fueron afectadas por la presión económica, los grupos de transferencia de tecnología, la prefabricación pesada (fundamentalmente francesa) y el lobby de las constructoras locales, que hacían grandes diferencias con los “mayores co-

Figura 3. Transformación de la antigua Usina del Gasómetro en Centro Cultural, Porto Alegre (Brasil).





cobraban a oficinas estatales inermes o cómplices (figura 4). El propio régimen cubano abandonó el sistema de prefabricación liviana y el sistema de ayuda mutua (que muchos atacaron por exigir una mayor tarea al sector laboral) para caer en el absurdo de importar prefabricación rusa y yugoslava para un país tropical.

Durante las dictaduras militares que asolaron el continente en los años setenta y buena parte de los ochenta, se plantearon enormes planes de millares de viviendas, licitadas con terreno y financiamiento, articulando los intereses de las empresas

constructoras con los del sector inmobiliario y la especulación financiera. El resultado fue catastrófico para la vida urbana, pues creó ciudades dentro de las ciudades sin equipamiento comunitario ni servicios adecuados. Una vez reducida la posibilidad de estos grandes negocios, el tema pasó a ser tratado, con la escasez de recursos consiguiente, como un problema fragmentario: ya no se trataba de “la vivienda” sino de la casa “preterminada” o de las llamadas “soluciones habitacionales”, que podían ir desde un lote con servicios, hasta un techo sin paredes o simplemente unas bolsas de materiales.

*Figura 4. Cooperativas de vivienda por autoconstrucción (Uruguay).*



La degradación del tema fue seguro de esta manera, ya así de encarar el problema. Después en la década de 1990, el tema volvió para los sectores de recursos parece haber sido abandonado si definitivamente por las políticas de los Estados (reducidos a una caricatura del neoliberalismo reinante) y también los profesionales de la arquitectura. Las inversiones crediticias, tanto públicas como privadas, se concentran en las viviendas medias y altas de la población que pueden garantizar una devolución de préstamos. No sólo se ha alcanzado el “estado de bienestar” sino también el bienestar del sector mayor de la población.

De todos modos, desde hace décadas en América latina la autoconstrucción de vivienda superaba con creces la inversión pública en la materia, pero es interesante constatar el abandono total del tema y el abandono de esta problemática que hoy, justamente cuando la migración del campo a la ciudad ha crecido exponencialmente en el continente. El desarrollo de la “miseria”, las “favelas”, los “pueblos”, las “callampas” o “colonias” que son los términos populares para identificar los asentamientos precarios son el resultado y el síntoma de la exclusión que el mercado



vienda ha hecho de este sector de la población. En contrapartida, las torres, los *countries* y las urbanizaciones cerradas van marcando la inversión (muchas veces con crédito estatal) de estas nuevas formas de fragmentar la ciudad y destruir sus calidades de vida sin resolver los problemas de los que menos tienen. El conflicto parece inevitable mientras los estudiantes de arquitectura y la gran mayoría de los arquitectos se desentenden del problema que debería ser uno de los ejes principales de su tarea profesional: poner sus talentos al servicio de la población que más los necesita.

Sin embargo, hay ejemplos de arquitectos comprometidos con la problemática social de la vivienda, que incluyen los estudios de tecnologías aptas para la autoconstrucción y el planteo de la “vivienda semilla” (CEVE, Córdoba, Argentina) o la utilización de tecnologías tradicionales mejoradas.

La consolidación de asentamientos irregulares de “favelas” ha constituido un programa ambicioso de la Prefectura de Río de Janeiro (Brasil) durante el mandato del Arq. Luiz Paulo Conde, mientras que la rehabilitación para vivienda de antiguas estructuras industriales parece ser una forma de recuperar áreas urbanas con servicios instalados para resolver demanda de vivienda popular, antes que

acudir al ensanche, a mayor costo, de la trama urbana. Los proyectos de Nelson Inda y su equipo para la Cervecería y ahora para la antigua fábrica de Alpargatas en Montevideo son prueba elocuente de estas alternativas financiadas desde el sector público (BHN) o privado (figura 5). Hay arquitectos consagrados por una larga y calificada tarea profesional y cultural, como Fernando Castillo en Chile, que demuestran que es posible buscar nuevos caminos para resolver la necesidad de vivienda de diversos sectores sociales: sus obras de barrios de “comunidades” o el reciclaje del conjunto Andalucía, realizado con apoyo español, muestran un camino cierto para hacer ciudad (figura 6).

Existen “otros arquitectos”, los que hacen “la otra arquitectura”. Ellos continuarán silenciosamente, en todo el continente, buscando respuestas a los problemas de quienes requieren algo más que el consuelo o la promesa: la organización de estructuras barriales y vecinales, la configuración de grupos de autoconstrucción, la investigación sobre tecnologías apropiadas, las propuestas de racionalización de costos y formación de cooperativas para la gestión de compras de materiales son algunos de los caminos que se han venido ensayando. Más allá de los avatares bursátiles y de las estadísticas bancarias sobre el “riesgo país”, ellos han entendido que el principal riesgo es no cumplir con su pro-

*Figura 5. Antigua cervecería reciclada para vivienda de interés social en Montevideo (Uruguay).*



*Figura 6. Conjunto reciclado para vivienda social en Santiago de Chile.*





pia conciencia y su tarea profesional al servicio de la comunidad.

### De nuevo el patrimonio. Un punto de partida para “otra arquitectura”

Durante mucho tiempo ha sido cuestionada, con las supuestamente hegemónicas “leyes del mercado”, la presunta opción dialéctica entre los valores de la cultura materiales y los intangibles. Es cierto que en las definiciones de prioridades, muchas veces las opciones por el lucro emergente arrasaron con un patrimonio cultural valioso en función de obtener réditos econó-

*Figura 7. Conjunto Aranjuez, equipamiento social, en Medellín (Colombia).*



micos. Es también real que las políticas preservacionistas significaron para muchos arriesgados especuladores un lucro cesante al no poder imponer el derribo de un bien cultural. Sin embargo, en los últimas décadas ha tomado un mayor espacio una situación de equilibrio que comienza a reconocer, como parte de la realidad del mercado, los valores culturales como valores agregados a los bienes. Es decir, encontrando una dimensión económica al bien cultural.

La recuperación del patrimonio mueble o inmueble, vinculado a una mejor calidad de vida, y la recuperación de áreas urbanas, centros históricos, ciudades intermedias o pequeños poblados van acompañadas de una revalorización económica de esas zonas con una captación de valor agregado por parte del sector privado, aunque buena parte de esas inversiones sean realizadas o impulsadas desde la esfera pública. Desde la perspectiva del sector inmobiliario, la inversión en edificios de valor histórico o cultural ha comenzado a ser un buen “negocio”, ya que une inversiones menores que las de obra nueva con el mayor “prestigio” social que otorga la recuperación de un patrimonio reconocido.

Sin embargo, no debemos dejar de puntualizar el doble mensaje de los especuladores inmobiliarios y de muchos grandes

estudios profesionales. Al igual que como Justo Solsona, señalando el conflicto arquitectónico de los últimos años estará signado por la construcción de una ciudad de “torres” y la pérdida del patrimonio. Para defender esta última postura está el argumento de no ser “moderna” (sic). El argumento se instala cuando el mismo se cita a la Sociedad Central de Arquitectos que se defiende el patrimonio que ha sido amenazado de demolición. En la formación un edificio de nueva planta, a fin, las contradicciones de la arquitectura.

El nuevo prestigio de la arquitectura histórica se debe a que la revalorización, catalogación y conservación del patrimonio natural y cultural han permeabilizado en la conciencia de la sociedad e, incluso, en las opciones políticas y nuevas estrategias urbanas.

Hace un cuarto de siglo, los edificios urbanos transitaban por otros valores absolutamente ajenos a lo que hoy es el patrimonio, que aparecía definitivamente amenazado por los modelos “modernos” y las zonificaciones rígidas y la especulación urbana de tierra arrasada. La defensa del patrimonio, la conservación, las batallas perdidas, parece haber sido una guerra. Hoy predomina la defensa por un urbanismo participativo.

por una aplicación tecnocrática y modélica. Se busca fortalecer aquellos elementos que configuran la identidad de un lugar. Se valoriza la actitud social de rescate patrimonial y la personalización de los barrios y sitios de una ciudad.

La opción creciente por los reciclajes de edificios tiene la virtud de evitar el derroche del patrimonio construido. Llamamos la atención sobre el concepto de patrimonio construido, pues efectivamente se trata de una inversión económica realizada por la sociedad y que nosotros heredamos. Si el bien inmueble tiene posibilidad de vida útil, es decir, no tiene características de obsolescencia, lo lógico es aprovechar al máximo sus potencialidades y darle renovadas funciones. Pero no todos los resultados de los reciclajes son positivos para el patrimonio. Muchos aparecen teñidos de la frívola banalidad del posmodernismo que se ha apoderado de los *shoppings*, generando ambientes presuntamente aptos para el consumo, aunque hoy sean ocupados como nuevos puntos de paseo urbano ante la creciente inseguridad de la calle. Un éxito urbano como la “Galería 24 horas” de Curitiba no ha encontrado, sin embargo, una adecuada difusión. Los “no lugares” de hoteles y aeropuertos cada vez más acompañan la banalización de los espacios de recepción y permanencia forzada.

En los últimos años, el Banco Mundial ha empezado a contribuir en proyectos nacionales que generan desarrollo local en función de actividades patrimoniales. La ayuda para el Centro Histórico de Quito y proyectos en marcha en el Brasil señalan el creciente interés del tema. No obstante lo señalado con anterioridad, las contradicciones entre turismo y patrimonio se han manifestado en el tiempo, sobre todo por las opciones y prioridades de las inversiones o por las estrategias de recuperación. Ha sido frecuente encarar políticas de recuperación o de renovación de áreas urbanas comenzando por expulsar la población que vive en ellas, en una suerte de efecto de bomba neutrónica donde se salvan los edificios y se pierde la gente. Muchas veces, estas acciones se han llevado a cabo esgrimiendo la justificación del turismo y las incapacidades económicas de los residentes en las áreas rescatadas. La pregunta fundamental es “¿para quién preservamos el patrimonio?”. La respuesta es clara si partimos de la identidad cultural: en primer lugar, para los habitantes del sitio; en segundo lugar, para los habitantes del país; en tercer lugar, para los turistas u otros potenciales “disfrutadores” del patrimonio.

La respuesta sería otra si partiéramos de un sector como el económico, que priorizaría en algunos casos el turismo o los habitantes de mayores ingresos frente a pobladores locales sin recursos. El turismo puede ser vis-

to como un elemento distorsionado de los objetivos de la preservación si se prioriza su participación frente a la de los habitantes o ella atenta sobre la calidad de vida en los sitios. En este sentido, hay que valorar las diversas circunstancias y tomar experiencias positivas y negativas, de las acciones que se han probado en nuestro continente.

Sin duda, las actividades multiplicadas en el sector turismo pueden generar esfuerzos para perfeccionar los sistemas de abastecimiento.

*Figura 8. Reciclaje de una fábrica para la Universidad de Quilmes (Argentina).*



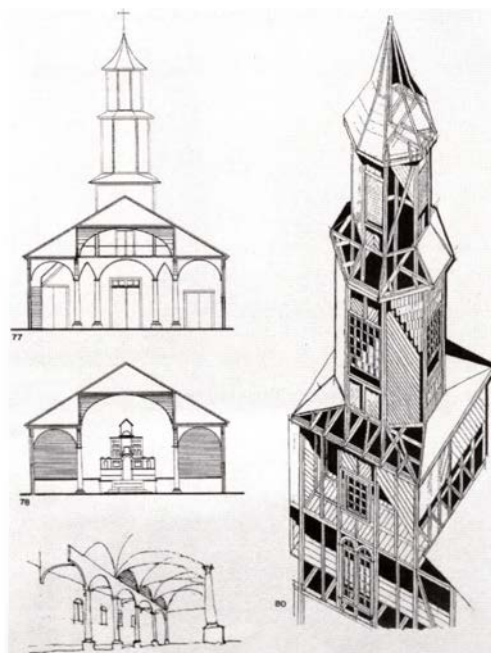
*Figura 9. Restauración de la Aduana de Toluca (México).*





de determinados sitios de valor patrimonial. Lo esencial radica en ver cómo se integran al servicio de una población estable y, a la vez, no contribuyen a la expulsión de población no deseable. En esto también es importante el equilibrio entre obras destinadas al servicio cultural y turístico, con el mantenimiento de usos residenciales y el abasto cotidiano, para evitar el efecto de “ciudad museo” que se genera con el vaciamiento de población permanente.

*Figura 10. Recuperación del patrimonio y de los oficios artesanales: iglesias de madera en Chiloé (Chile).*



No tiene sentido salvar el patrimonio y perder a la gente, que es nuestro principal patrimonio. Es esencial, por lo tanto, ubicar el problema en el centro de nuestra responsabilidad y lograr que el turismo genere una dinámica que coadyuve a mejorar la calidad de vida de la población que reside en los centros históricos.

En la “otra arquitectura” podemos encontrar ejemplos que significan la recuperación de centros históricos en función de los habitantes y también un tipo de inversiones en preservación que complementan la recuperación del patrimonio con conjuntos de nueva arquitectura, como realiza Laureano Forero en el conjunto Aranjuez de Medellín, en Colombia (figura 7). También la refuncionalización de antiguas estructuras industriales para usos culturales, como la Universidad de Quilmes (Argentina) de Mederico Faivre y Juan Manuel Borthagaray, señala el potencial de aprovechamiento del patrimonio construido (figura 8). Antiguos edificios restaurados, como la Aduana de Tampico (México) de Alfonso Govea y el Hotel del Prado en Montevideo (Uruguay) de Fernando Giordano, han significado recuperación de actividades

urbanas y un impacto de regeneración de antiguos tejidos sociales y culturales (figura 9). En Chiloé (Chile), el programa de acción impulsado por Hernán Montecinos para la recuperación del patrimonio de una arquitectura secular va acompañado con la reivindicación y capacitación en antiguas técnicas artesanales que posibilitan nuevas fuentes de trabajo a jóvenes aprendices que adquieren la continuidad de las destrezas que ejercitaran con singular éxito sus abuelos (figura 10), pero también es la oportunidad para ejercitar una vez más el trabajo solidario de la “minga” que cohesiona a la comunidad en la defensa de lo que considera propio.

Recuperar el patrimonio de ese pasado, que aún está vivo en el presente, es asegurar un futuro donde la globalización se construya sobre el sólido basamento de la afirmación de la identidad. La “otra arquitectura” es, pues, un sostén imprescindible de esta esperanza abierta para valorar adecuadamente la cultura y la sociedad de este milenio que hemos comenzado.

Como reflexionaba Gaudí, la única manera de ser original es volviendo al origen.

**Ramón Gutiérrez.** Nació en Buenos Aires en 1939. Arquitecto. Investigador superior del CONICET. Académico de número de la Academia de la Historia y la Academia Nacional de Bellas Artes. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y de múltiples academias de América latina. Consultor de UNESCO para temas de patrimonio cultural. Ha sido profesor de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en numerosas universidades de América y Europa. Autor de más de 150 libros y cientos de artículos. Sus últimas publicaciones son *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX* (Barcelona, 1999); *L'Altra Architettura. Città, Abitazione e Patrimonio* (Milán, 2000) y *la Historia del arte iberoamericano* (Barcelona, 2001), que coordinó junto con Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

# Cuatro arquitectos italianos buscando hacer algo nuevo en Buenos Aires

FEDERICO F. ORTIZ

## Introducción

Tener que escribir un ensayo, por más modesto que sea, sobre los arquitectos italianos que asumieron la responsabilidad de una *renovación arquitectónica* a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX nos propone un desafío muy singular. Los motivos son sobradamente conocidos. En primerísimo lugar, el enorme peso histórico, cultural y tecnológico de la arquitectura de la antigüedad clásica que, nacida en Grecia, fue tomada por los romanos, un pueblo de grandes constructores y elevada a expresiones de notable envergadura (quizás de menor sutileza) pero cuya funcionalidad, resolución técnica y tamaño son sorprendentes y cuya belleza supera en mucho la falta de consideración con que ha sido tratada en algunas épocas por una historiografía tendenciosa y falsa, ya que los romanos tuvieron que resolver problemas que los griegos jamás debieron abordar y lo hicieron muy bien.

Siendo objetivos, nadie podrá negar la belleza del acueducto de Segovia, del Pont-du-Gard y de la Villa de Adriano, cerca de Tívoli; las excelsas proporciones de los arcos de Trajano en Benevento, de Septimio Severo en el Foro de Roma y de Tito, también en el Foro de Roma; la grandeza de las basílicas de Constantino, Diocleciano y Trajano, también en Roma, y las extraor-

dinarias dimensiones de las termas de Caracalla, para señalar una parte mínima de un patrimonio que estaba omnipresente en la conciencia colectiva de los italianos y en las conciencias individuales de cada estudiante y arquitecto joven frente a un tablero con la hoja en blanco, dispuesto hacer algo nuevo, algo original. Ningún país de occidente cargó con un legado patrimonial arquitectónico de semejante dimensión, de tan notable calidad y monumental jerarquía, pero a la vez inhibitorio, sugestivo de retraimiento e insinuante de la sacralización del pasado.

Camilo Boito (1836-1914) fue quien rompió la hegemonía de la antigüedad clásica al interesarse intensamente en el estilo gótico. Había nacido en Roma y muy joven decidió vivir en Venecia estudiando en *L'Accademia* con Francesco Lazzari y Pietro Selvatico. En 1856, el gobierno le otorgó una beca para estudiar la arquitectura medieval en Roma y Florencia: una difícil tarea después de la cual ingresó como profesor en la Academia de Brera de Milán, donde no le fue fácil abrirse camino. Sin embargo, logró imponer un gótico sencillo que quedó bautizado *stile Boito*. Como todo buen medievalista, su papel en Italia fue de polemista, al igual que E. E. Viollet-le-Duc en Francia. Boito escribió mucho sobre la teoría de la restauración y tuvo un discípulo dis-



Virgilio Colombo. Detalle de la vivienda colectiva de la Av. Rivadavia 3222, Buenos Aires.



Virgilio Colombo. Parcial del frente de la vivienda colectiva de la Av. Rivadavia 3222, Buenos Aires.



tinguido y de personalidad polifacética que honró su lucha y su controversia: Luca Beltrami (1854-1933), arquitecto, profesor, restaurador, historiador y crítico de arte. Entre 1893 y 1905, Beltrami se dedicó a la tarea de conservación del Castello Sforzesco (en 1891 había sido nombrado primer director de Monumentos de la Lombardía). Su arquitectura personal, generalmente sobria, tiene obvios lazos con el *Cinquecento*. Su actuación profesional finalizó en el Vaticano, donde diseñó la Pinacoteca en 1932.

Pero el *sexteto* que realmente fue la “bisa-gra” que abrió el camino a un auténtico modernismo en Italia –que, como todos reconocemos, se denominó *Liberty*– fueron Raimondo D’Aronco (1857-1932), Piero Fenoglio (1865-1927), Anibale Rigotti (1870-1968), Ernesto Basile (1871-1932), Ulises Stachini (1871-1947) y Giuseppe Sommaruga (1871-1947). Habrá otros, muchos otros, que buscaron senderos innovadores, sólo hay que recorrer la enorme fuente documental de la arquitectura italiana de las casas editoras de arte de los años del *Risorgimento* y del fin de siglo para sentir la enorme fuerza de la creación plástica de estos prolíficos peninsulares que los han colocado siempre en el tope del podio del arte.

En los primeros años del nuevo siglo, en 1902, la Exposición de Arte Decorativo

de Turín tuvo una notable influencia en la difusión del *arte nuevo*. Allí, como fue D’Aronco, cuya Rotonda de San Carlo causó sensación y su autor, por unos años empleado por el gobierno de Turín, trasládalo a su deslumbrante planta circular, según las crónicas de la época, un sutil aire de Bizancio.

Para la Argentina, la figura más importante de esa época, sin restarle mérito a la de Giuseppe Sommaruga, según se sabe, bastante influenciado por la obra de Josef Hoffmann Schule de Viena, pero por su obvio ascendiente sobre él, Virgilio Colombo que fue su alumno.

### Virgilio Colombo (1885-1947)

Virgilio Colombo nació en Milán, estudió en la Academia de Brera, luego de realizar sus estudios de arquitectura, recibió la beca de la Academia de Brera, llegó en 1902 a Buenos Aires, contratado por el Estado para

Es muy importante tomar como punto de partida la obra de Sommaruga, por su influencia capital en la de su discípulo Virgilio Colombo. Sommaruga, en la Academia de Brera, recibió las enseñanzas de una figura rectora de la arquitectura italiana, Camillo Boito, y del no menos prestigioso Luca Beltrami, a quienes nos hemos referido anteriormente. Presentó junto con Luigi Brogioni el curso de la ampliación del Palazzo



tecitorio, el parlamento italiano, en Roma, y en 1900 recibió el encargo del edificio que lo haría famoso: el Palacio Castiglione, en Milán.

La gran obra que se hizo construir Hermenegildo Castiglione responde al pedido de un próspero ingeniero de la nueva clase media industrial de Milán y se erigió en uno de los edificios notables del *Liberty*. La eliminación concreta del esquema basamento-columnata-cornisa y su reemplazo por elementos corpóreos, de fuerte carácter escultórico, especialmente vigorosos en los marcos de las ventanas, alejados completamente de la tradicional y sutil edícula clásica, pasan a convertirse en una de las marcas congénitas del *Liberty*, que por decirlo de alguna manera es *arquitectura de cuerpo* absolutamente incompatible con el *art nouveau*, si aceptamos que ésta es una arquitectura de lo delicado, menudo, agudo y casi indefinible, tal como la plantearon Horta entre 1894 y 1900 en Bruselas, Guimard y en menor grado Lavirotte en París y el más exótico G. M. Strauven, también en Bruselas. Es al analizar estas arquitecturas de *cuerpo* o, si se quiere, de *volumen* que surge la escasa capacidad descriptiva del término *Liberty*.

Volvamos por un instante más al Palacio Castiglione, usándolo como paradigma, para no repetir lo mismo en cada obra de

Colombo. Sommaruga es el maestro del avaloramiento de las superficies de los frentes que logra mediante la yuxtaposición de texturas y la creación de polos de exacerbación, cuyo núcleo es generalmente erótico acompañado de una ornamentación vegetal de carácter denso. El proyecto original del Palacio Castiglione incluyó dos figuras femeninas desnudas de gran porte y belleza (creadas y realizadas por el escultor Ernesto Bazzaro) que se colocaron, haciendo de marco, en la entrada principal, pero fueron objetadas por la autoridad municipal de Milán que ordenó su remoción.

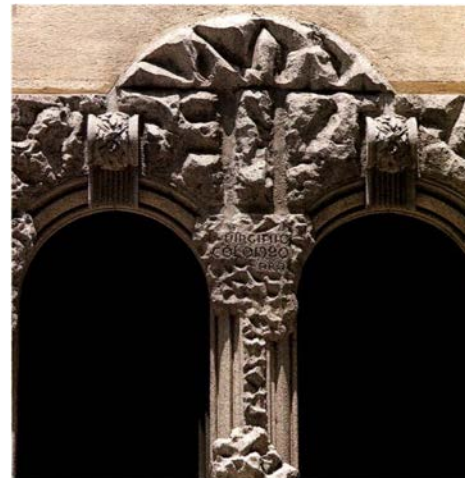
Mejor suerte tuvo Virgilio Colombo con su obra de la calle Hipólito Yrigoyen 2566/68, realizada en 1910, cuya fachada está ornada con un magnífico cuadro erótico en alto relieve de Edoardo Passina. Ésta es la mejor fachada de Colombo en Buenos Aires y es de esperar que quienes se interesen por estas cosas no dejen de verla y que el municipio la proteja.

La primera relación profesional en Buenos Aires de Colombo fue con el estudio de los ingenieros Vinent, Maupas y Jáuregui, con quienes participó en las obras que les habían sido asignadas en la Gran Exposición del Centenario, entre ellas las del Pabellón Central. Una observación detallada de este pabellón, siempre atribuida a Vinent, Maupas y Jáuregui, permite suponer, aunque sin certeza, que la

obra no es de los ingenieros sino m bien de Colombo, ya que tiene toda carga formal, la densidad decorativa y vigorosa volumetría que identifican a los trabajos de los italianos de *la nueva corriente* en el marco de un contexto de n toria liberalidad, muy permisivo, con son las exposiciones, las ferias y las mudas, que ofrecen un bien logrado mutuario de la oferta estilística de las llamadas arquitecturas *de alternativa*.

En 1913 realizó la sede de la Unión Operai Italiani de la calle Sarmiento 1374. Paradójicamente, la fachada, se saliría de un ordenamiento clasicista que seguramente Sommaruga hubiera aprobado, incluye un zócalo que es un mil de basamento; los dos pisos que oc

Virgilio Colombo. Tratamiento rústico en simil piedra en la doble entrada de Hipólito Yrigoyen 2566/68, Buenos Aires.





pan la mayor parte del frente son una cuasimetáfora de *la columnata*, ya que hay dos pares de columnas estriadas; hay un ático y una cornisa y el techo es, sorprendentemente, a la mansarda. Sin embargo, lo más interesante de esta obra es la decoración: una proliferación alegórica de *putti* que ocupan la parte superior de los vanos, rodeados de cariátides, y el marco *floreale* característico del trata-

Virgilio Colombo. Edificio de la Av. Corrientes 2330. Detalle del frente principal.



Virgilio Colombo. Detalle de un ventanal en el edificio de la Av. Corrientes 2330.



miento italiano de este tema *de adorno*. Aparece algo de ladrillo a la vista y un extraordinario trabajo de herrería absolutamente único, asimétrico de la puerta de calle. Es de esperar que esta obra, aunque no sea la mejor de Colombo, no caiga bajo la piqueta, ya que su ubicación está en pleno centro de la ciudad.

La antigua casa de la familia Carú en Rivadavia y Añasco, Buenos Aires, demolida en 1964, fue un pintoresco ejemplo de residencia urbana cuyo perfil de *castello* aparece también como una mera excusa para crear un edificio formal y decorativamente exuberante, pletórico en la expresión de los materiales nobles: granitos, mármoles y otros de acabada plasticidad. Las esculturas voluptuosas de Bianchi Peletti hacían contrapunto con la excepcional verja de hierro, de diseño abstracto: un claro testimonio de aquellos tiempos en que se dio la contradicción entre unas expresiones de sensualismo mórbido y una búsqueda que asoma al territorio de la abstracción. Otra obra de Colombo se encuentra en la avenida Rivadavia 3222: un innegable segmento de *palazzo* entre medianeras, casi saturado de insinuaciones clasicistas hasta el piso superior. El edificio está rematado con una banda de decoración de ojivas sobre un fondo policromo de mosaicos, algo así como un eufemismo del gótico veneciano.

En 1918, en Corrientes 25, Colombo realiza su obra más grande. Se debe tener en cuenta que el edificio es la Edificación de aquellos tiempos, una sobreexplotación del espacio, posible hasta niveles de casi horizontalidad, lo que demuestra el criterio especulativo y poco inteligente del negocio inmobiliario. Pero el detalle de los pargos de la fachada de este edificio, departamentos, que es donde el detalle podía expresarse con libertad, que fuese entre medianeras, ronda el espíritu de Sommarini y Castiglione, aunque en Buenos Aires, decidida a ser un *palazzo*. La fachada que se le atribuye a esta obra es de gran valor expresivo y aunque algo sobrecargada de rasgos originalísimos, como el tratamiento de la zona del fuste, se divide horizontalmente en tres pisos, dejando más libre la zona superior, más estrecha, y con un solo eje de simetría. Dos paneles laterales, a la altura de este balcón, completan la tarea de segmentación, el cual, no obstante, queda insinuado, en el fuerte sentido formal que le infunde el formalismo de las ventanas.

A catorce años de distancia de la obra de Castiglione del Corso Venezia, esta muestra rasgos de innegable



en Corrientes 2558. El parentesco está claro, el mismo sustrato ideológico se percibe en ambas obras, pero en la de Colombo la segmentación de la fachada es mayor, más evidente: está parcelada de una manera muy radical, al extremo de que se la podría descomponer por partes.

En obras de menor dimensión, Colombo se adapta bien al otro modelo del hábitat porteño: el *petit hôtel*. Dignas de mención son las fachadas de Azcuenaga 1075 y Azcuenaga 1129, esta última de notable sobriedad, que contrasta con el resto de la obra del autor, insinuando, sin duda, un historicismo lombardo, cuyo interior es de carácter airoso, pero no arrogante, con un amplio patio vestíbulo interior cubierto; la escalera, mediante la cual se accede a los pisos superiores, es elegante y está *recostada* sobre el muro medianero sur.

Dada la importancia de la obra de Colombo, creemos conveniente hacer mención de algunas de sus obras que no hemos podido comentar más detalladamente: casa de familia en la calle Perú 1050, su único trabajo en la modalidad del clasicismo francés; farmacia y vivienda en Canalejas y Artigas; vivienda colectiva en Agüero 1369; viviendas familiares en avenida Entre Ríos 1085 y en Yermal 724; farmacia y vivienda en Estados Unidos y Santiago del Estero; casa y depósito en Hipólito Yrigoyen 3447/59; residencia

particular en Charcas 2025; fábrica de calzados Anda en Humberto I 2048; vivienda colectiva con negocios en planta baja en avenida Rivadavia 2330, con sus bellísimos balcones de aves del paraíso de mármol reconstituido. En algunas de estas obras acentúa los ángulos con una pseudosillería de piedra rústica y en los paños de muro, símil ladrillo visto, como lo hacía Giulio Arata en Milán. Finalmente mencionaremos su propia casa, Villa Raquel, una modesta casa en lote abierto en Páez 2068, en un barrio alejado del centro, que fue demolida en 1986.

Virgilio Colombo falleció joven, en 1928, dejándonos una obra interesantísima de unos cuarenta edificios, de los cuales subsisten muchos, algunos deteriorados y otros de alguna manera modificados. Es una obra considerable, si se tiene en cuenta que su autor no representaba ninguna de las *corrientes estilísticas* en boga.

### Bernardo Milli

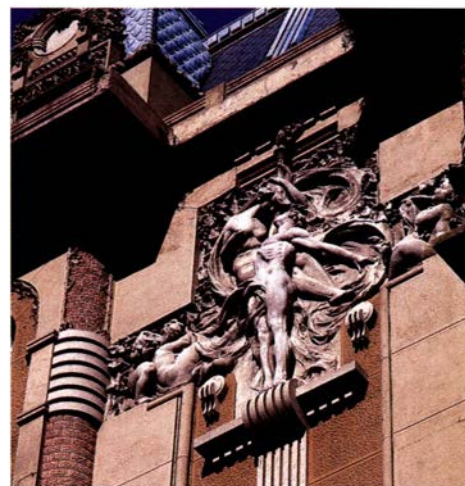
Es muy poco lo que se sabe de Bernardo Milli, pero una cosa es cierta: estuvo y trabajó en Buenos Aires a mediados de la primera década del siglo XX. Tampoco cabe duda de que era italiano.

Hemos constatado una obra suya en Sui-pacha 940, que comentaremos, y en el cuaderno de láminas denominado *Arquitectura bonaerense* de la prestigiosa edito-

Virgilio Colombo. Detalle de una cariátide vestibulo de la residencia de Hipólito Yrigoyen 2566/68. Escultor Eduardo Passina.



Virgilio Colombo. Fachada de la residencia Hipólito Yrigoyen 2566/68.





rial Bestetti y Tuminelli de Milán figura una obra suya, que es muy probable que ya no exista. La ilustración muestra un inmueble con local para un negocio en la planta baja y la puerta de calle, a la izquierda del negocio, que da acceso a una vivienda en el primer piso, a la que se accede, como en todos los casos similares, luego de ascender la escalinata y franquear la puerta cancel, usualmente vidriada. Generalmente, tras la puerta cancel había un vestíbulo de distribución a veces techado y a veces con cubierta de claraboya, pero vidriado en el eje de la di-

Bernardo Milli. *Casa (petit hotel), de la calle Suipacha 940, Buenos Aires.*



visoria o medianera, según el caso, con vidrio translúcido. Las habitaciones del frente eran una sala de estar, un dormitorio principal y quizás un escritorio o *fu-moir*; que en ocasiones festivas se podía integrar a la sala. Este esquema era típico, ubicando uno o dos dormitorios más un baño *recostados* sobre la medianera opuesta al vestíbulo, luego el comedor contiguo a la despensa y, detrás de ésta, la cocina, que en la mayoría de los casos hacía también de comedor diario.

En los estrechos lotes urbanos de Buenos Aires, cuyo ancho tradicional era de 8,66 m, éste no era un plano despreciable. El local para negocios en la planta baja servía para generar renta. Lo demás era una superación de la ya asumida “casa chorizo”, ganándose un local al frente del piso alto, sobre el vacío de la escalera de acceso. La circulación hacia el área de servicio no era más que un paso de 0,80 m que comenzaba después del comedor, de manera que éste, en los días templados, se podía abrir al vestíbulo. El paso o corredor central, que normalmente tenía una puerta en su comienzo, podía dar acceso a la cocina y también a un segundo baño, alineado sobre la misma medianera de la escalera y el vestíbulo. Más atrás estarían las dependencias del servicio, si es que las había. Estos lotes urbanos, en las zonas menos densas de la ciudad, podían tener en el centro de la cuadra hasta 50 m de profundidad, de

manera que en el fondo se podían plantar árboles frutales, como higueras, y en algunos casos se podían tener gallinas. Al acercarse a los ángulos o esquinas de la cuadra los fondos se achicaban hasta que la vivienda de la esquina se quedaba con un modesto “aire/luz”. Este planteo de fondo libre, formando un pulmón de aire en el centro de la cuadra funcionó razonablemente bien mientras las construcciones no superaban los dos pisos, unos 10 a 12 m de altura. El ascensor arruinó esta disposición, bastante idónea, derivada de la idiosincrasia de la cuadra española, ya que edificios de siete y luego nueve pisos obliteraban la entrada de la luz solar al fondo de distintas horas del día. Eventualmente, en muchos casos, el fondo se convirtió en un lugar sombrío y húmedo.

La tipología que acabamos de describir no era lo que le interesaba a la excelencia de la publicación italiana. Su preocupación era estilística y no dispositiva, ni funcional. Por este motivo que las láminas de *Architettura bonaerense* son todas de fachadas.

En *La arquitectura del liberalismo en la Argentina* (pág. 109) se reproduce una obra característica de Milli: un frente a la casa decorativamente cargado, con un balcón que se extiende a todo lo ancho del edificio, un buen trabajo de herrería y metalistería, arriba del aventanamiento, que da al balcón, una profusión de elementos deco-

tivos informal e inclasificable, absolutamente originales, que se ubican debajo de una cornisa que sobresale marcadamente en la parte central del edificio y sobre la cual surgen, acompañando la línea de las dos pilastras estriadas dispuestas simétricamente que recorren todo el frente, unas pequeñas torrecillas, no muy altas, que culminan con jarrones engalanados. Rematando todo esto un túmulo, cuyo aspecto fúnebre es innegable. El aire luctuoso es evidente ya que se colocó en el lugar más eminente del frente.

Hemos creído conveniente hacer una descripción, en la medida del sentido común, de un interior típico de una vivienda de clase media en ascenso por dos motivos: el primero es apreciar cómo una codificación determinó, durante un cierto período, una tipología de hábitat que, junto con ciertas costumbres, como la vida de patio reducido, establecieron cánones de estilo de vida familiar que, especialmente entre 1895 y 1920, tuvieron una amplia aceptación en un sector importante de la parte media de la pirámide poblacional. El segundo es porque esta disposición fue tipológica y en cuanto a esta circunstancia fue común y costumbrista, siendo poco flexible, poco dúctil, lo cual nos está indicando que lo que describimos como estilo o modo arquitectónico es, en los edificios urbanos entre medianeras, *arquitectura de fachada*.

En 1905, en Suipacha 940, Milli realizó un edificio sorprendente; tipológicamente un *petit hôtel*, pero de francés no tiene nada. En esta excepcional obra, Milli rompe todos los esquemas.

En un predio urbano de tamaño modesto compone una fachada asimétrica, con lo cual forma dos cuerpos de edificio, uno de los cuales es más grande y en consecuencia parece más importante. La calidad de los materiales del revestimiento es estupenda, pero lo que es un verdadero impacto es todo el esquema decorativo. En la decoración aparece de todo: mascarones, jarrones decorados, un adorno excepcional de estuco de diseño inédito formado por cordones anudados que recorren verticalmente buena parte del frente, naciendo o finalizando, según se quiera, en unas volutas de conformación vegetal. Pero lo más espectacular del edificio es el remate del cuerpo mayor: un arco cuyo contorno casi semicircular en forma de cornisa culmina en dos monstruos con cabeza entre ave y primate de cuya boca salen variadas y desagradables lenguas. Más arriba, un cubo de metal es la base de un remate, cuya flecha es un ramillete de hierro forjado de fastuosa y *floreal* configuración.

Esta obra de Milli es una prueba contundente de que crear algo nuevo, algo

moderno, para superar u oponerse al eclecticismo historicista o al clasicismo, no podía prosperar por el camino de la desintegración formal o la acumulación decorativa irracional.

### **Francisco Terencio Gianotti (1881-1967)**

Si Francisco Terencio Gianotti hubiese montés, arribado a Buenos Aires en el verano de 1909, hubiese creado y destruido solamente la llamada *Güemes* y se hubiese vuelto a Italia. Solo con eso, tendría un lugar destacado en la arquitectura argentina. Pero la presión que nos queda de este italiano imaginativo y voluntarista es que Argentina lo sedujo y se quedó, para empezar alrededor de cuarenta obras: algunas grandes, de importante impacto; otras, viviendas de dimensiones variadas, colectivas y particulares. Y lo interesante de Gianotti es que a lo largo de 58 años de tarea profesional trató por casi todas las vertientes estilísticas que en ese lapso, 1909-1967, tuvieron su momento de actualidad, de bonanza y novedad.

Si aceptamos lo antedicho, debemos también aceptar que Gianotti es, de los arquitectos actuantes en la Argentina de aquellos años de euforia, cuando Buenos Aires se convertía en metrópolis, *ecléctico de todos*.



El diseño de la finalmente llamada Galería Güemes fue para Buenos Aires, en aquellos años en que aún perduraban los ecos de las fiestas del Centenario, un verdadero *exabrupto arquitectónico*, que debe haber puesto los “pelos de punta” a los clasicistas, refugiados en la Sociedad Central de Arquitectos, entidad a la cual Gianotti nunca perteneció, como tampoco ocurrió con sus connacionales Colombo, Milli y Palanti.

Francisco Gianotti. Decoración del Gran Salón de la Confitería del Molino, Buenos Aires.



El edificio, de ochenta metros de altura, era de naturaleza *polifuncional*, siendo ésta su característica principal: galería comercial, edificio de oficinas, una casa bancaria, una casa de baños, un gran restaurante en el nivel catorce y una torre de observación desde donde, telescopio de por medio, se tenían magníficas vistas de la ciudad. No cabe duda: esta obra era un hecho absolutamente fuera de lo común, más aún en 1911-1915. En *La arquitectura del liberalismo en la Argentina* (pág. 185) se incluye un plano de la planta al nivel de piso de la galería que, rectilínea, es más bien del tipo de la Burlington de Londres y a la cual nos referiremos más adelante. Por su parte, el subsuelo es de triple altura y allí funcionó un teatro, luego transformado en un cinematógrafo, que se dedicó al género picaresco, cuyo *stock* de películas era más bien magro. Enfrente del teatro, siempre en el subsuelo, hubo un restaurante y un cabaret, que luego de ser desactivados, tuvieron de locatario, a partir de 1958, al estudio de transmisión de Radio Libertad.

Este edificio de la Galería Güemes es estilísticamente inclasificable; es indudablemente *modernista* y su autor es hábil en la inserción de elementos *Liberty* en los lugares estratégicos, como lo haría más adelante en la Confitería del Molino. Pero aseverar que este gran edificio es *Liberty* sería un error. La entrada de Flori-

da tenía una marquesina en forma de arco, pero el resto de la composición era un aire clasicista, que acentuaba los arcos de la galería.

Los accesos a las circulaciones principales hacen gala de una iconografía sencilla y simbólica. La galería que cruza de la calle Florida al este, San Martín, recibe luz a través de dos claraboyas cupulares (estas claraboyas a su vez tienen cubiertas de vidrio armado en forma de domos). Cuando el vidrio de las claraboyas está limpio y los sombreretes están siempre, y se trasluce el color de las cúpulas, el efecto debe haber sido espléndido. La iluminación del cañón corrido corre por cuenta de lucarnas en la bóveda y una iluminación de gran efecto. Al colocarle la columna en el eje del pasaje, queda obliterada la sensación de espacialidad, haber sido estupenda en la inauguración a fines del año

La otra obra importante de Gianotti es la Confitería del Molino, ubicada en un lugar privilegiado como el eje cívico de la ciudad, en la quina de las avenidas Callao y Corrientes. La Confitería del Molino, una *pâtisserie* más famosa y prestigiosa que el capital de la Argentina, debi-

y a la vocación de un empresario imaginativo: Gaetano Brenna.

La ubicación de este distinguido establecimiento no podría ser mejor: enfrente al sur, Rivadavia de por medio, se levantaba el grandioso edificio del Congreso Nacional que había ganado en concurso abierto Víctor Meano (1860-1904) en 1895. Además, en 1911, ya corría el primer subterráneo de América latina, la línea A —que llegaba hasta la Plaza Misere-re (Once) y luego hasta Caballito—, cuya estación Congreso desembocaba su pasaje en la vereda de Rivadavia, contigua a la célebre confitería.

El desafío que Gaetano Brenna le planteó a Francisco Gianotti fue de difícil resolución. Atento a la evolución y ascendiente que iba alcanzando la esquina de Rivadavia y Callao, solicitó al joven arquitecto que ya encaraba una tarea bien difícil, como la Galería Güemes, la creación de un importante edificio. Brenna conoció a Gianotti más bien accidentalmente, a comienzos de 1915, y le solicitó que la nueva (gran) Confitería del Molino estuviese lista a mediados de 1916, para poder celebrar en ella el centenario del Congreso de Tucumán en que se firmó el Acta de la Independencia Argentina.

A lo largo de los años que van de 1886 a 1914, Brenna había comprado varios

predios edificadas lindantes a la esquina que había adquirido en 1903. El proceso de compatibilización de varias construcciones de distinto porte para dar lugar al *continuo* de salones fue el principal de los retos que tuvo que enfrentar el arquitecto. En este gran espacio se ubicaron vitrinas para la presentación de una repostería, pastelería y dulcería de alta calidad, su venta al público y su consumición en el lugar. El salón confitería propiamente dicho, en que se servía café, té, chocolates, horchatas, refrescos, helados, masas y emparedados, hicieron de la Confitería del Molino un lugar de cita de una clientela elegante y leal, cuya lealtad fue disminuyendo a medida que el centro “distinguido” de la ciudad se fue trasladando, a partir de la década de 1950, hacia el norte. La clase política que había hecho de la Confitería del Molino su lugar preferido de reunión desapareció durante los gobiernos de facto que, de 1955 a 1958, de 1966 a 1970 y de 1976 a 1983, clausuraron el Congreso Nacional y desafortunadamente, reabierto la Legislatura en 1983, no regresó.

El edificio fue gravemente dañado durante el golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930, pero fue prontamente reparado, y sus salones fueron reabiertos al público el 12 de octubre de 1931.

Gianotti consumó un verdadero *capo lavoro* en lo que hoy llamaríamos el estudio de *la imagen* del establecimiento. Afortunadamente, el dueño quiso instalar sobre el frente este, avenida Callao, ocho nuevos apartamentos que no sólo incrementarían la renta del edificio sino que hacían posible llegar a la ochava de Rivadavia y Callao en situación casi simétrica y poder así encarar con vigor y equilibrio su remate y lograr una de las esquinas memorables de Buenos Aires.

*Francisco Gianotti. Base decorativa de una pilastra exterior de la Galería Güemes, Buenos Aires.*





En lugar de recurrir al remate cupular como lo haría Moussion en su establecimiento de modas, a tres cuadas de distancia por Callao, Gianotti rompe con la ortodoxia y ataca la extremidad con un coronamiento modernista, que arranca en chapitel y deriva en una extremidad, de diseño inédito, que se abre en *minarete* y luego llega a su conclusión en una punta esbelta y terminal. Todo este chapitel y su remate está cubierto por diversos materiales policromados de notable brillo. Antes del arranque final de la ochava, su eje a la altura de la cumbrera del resto del edificio, está “El Molino” de cuatro aspas iluminado, de funcionamiento eléctrico: el símbolo de la casa.

Mario Palanti. *El Palacio Barolo (1919-1922). Avenida de Mayo 1370, Buenos Aires.*



Al pasar revista a la extraordinaria producción arquitectónica de Francisco Terencio Gianotti es obvio que varias cosas saltan a la vista fácilmente. Una de ellas es que su adhesión al *Liberty* es marginal, su *modernismo* esta más cerca del *modernisme* de algunos catalanes (como en los chapiteles de la Confitería del Molino). Esto no quiere decir que no hace buen uso del *Liberty* cuando lo considera adecuado (como en los zunchos de las magníficas columnas de la Confitería del Molino o en las bases de las pilastras exteriores de la Galería Güemes, sobre la calle San Martín). No debe sostenerse que no hay un *modernismo de Gianotti*, sino que hay que preguntarse qué es todo el trabajo policromo de vidrio de las farolas, la marquesina y los *vitreaux* de la Confitería del Molino.

Otro asunto que no puede escapar a la atención del observador menos avisado es que este arquitecto es también un tecnócrata, un estudioso de las estructuras y en especial del uso del hormigón armado, un material que en los primeros años del siglo XX no inspiraba demasiada confianza, y que le fascinaba la luminotécnica. Los efectos lumínicos siempre fueron su fuerte. La historia de Gianotti no termina aquí, habría que decir algo sobre, por lo menos, unos quince o más edificios de renombre y también sobre su hermano Juan Bautista y sobre sus tres hijos, pero

esto, desafortunadamente, deberá que para otra oportunidad.

### Mario Palanti (1885-1979)

En octubre de 1949, un distinguido profesor de historia de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires se refirió, ante unos alumnos de Arquitectura, al edificio Barolo de Mario Palanti como algo despreciable, indigno de nuestra Avenida de Mayo. En realidad, usó una metáfora vertida, que por razones contextuales aquí no se puede repetir. La broma del profesor fue celebrada y largamente recordada por los estudiantes –entre quienes se hallaba quien escribe estas líneas– todos simpatizantes del Movimiento Moderno, que no podían conciliar sus ideas con las de Palanti y hubiesen querido moler todos los edificios de la avenida y reemplazarlos por obras a lo Mies van der Rohe, Breuer, Johnson (de aquella época), Gropius, Neutra, Bunshaft y, quizás, Le Corbusier. Lo que los alumnos no alcanzaban a comprender era que su voluntad iconoclasta, o por lo menos renovadora, no distaba mucho de la de Palanti, un auténtico regenerador de la arquitectura de su tiempo, y el llamado Pasaje Barolo o Palacio Barolo es el monumento permanente y erecto a quien fue, a comienzos del siglo XX, uno de los arquitectos más originales y osados de Buenos Aires y también de Montevideo.



Mario Palanti, diplomado de la Academia de Brera, llegó a Buenos Aires en 1909 invitado por Gaetano Moretti para colaborar en la construcción del Pabellón de Italia en la Exposición del Centenario (había obtenido una medalla de oro en la Exposición Internacional de Bruselas). Es poco lo que había logrado hacer aquí antes de que fuera llamado a incorporarse al ejército de su patria y destinado al frente de batalla. Es más que probable que sus proyectos de templos votivos y santuarios a la “Paz Universal” tengan mucho que ver con su experiencia en el frente austríaco, que según las narraciones de aquellos años fue un asunto horrendo.

Para quienes les interese tener una visión más directa de la interesante obra de este singular arquitecto, recomendamos las siguientes, siempre en Buenos Aires: la esquina noreste de Santa Fe y Callao (1920); el Hotel Castelar en Avenida de Mayo 1142; la residencia, por un tiempo embajada de Irán, en Ocampo y Eduardo Costa, Barrio Parque; el ex edificio de Fevre y Basset, representantes de la línea de automóviles Chrysler, hoy Museo Renault, con su original pista de pruebas en la azotea, en la avenida Figueroa Alcorta entre Ocampo y San Martín de Tours, y la “casa de renta” de la avenida Rivadavia 1916. Hay más, pero nos tomamos la libertad de cortar aquí, para pasar a rea-

lizar un breve comentario de sus dos obras más importantes: el Barolo y el Salvo de Montevideo.

Mario Palanti sintió todos los estilos de la arquitectura con una intensidad sin par, quizás a la manera de Boito; de esta vocación universalista nos dan cuenta sus escritos: *“Il Bizantino, romano nell’ ispirazione, orientale nel colorito, cristiano nell’ adattamento, fu una luminosa bellezza di un, veramente senza egual, misticismo. Il portentosi stili medioevali, rappresentano una creazione spontanea dei suoi contemporanei, una fioritura magnifica nata da sé, una stupenda materializzazione dei sogni più irreali di quelle menti exáltate. Si crede comunemente che le doti dell’ Architetto si limitano a saper disegnare e calcolare; grave errore: l’architetto, in più della passione, dell’ ispirazione, della capacità a convertire in realtà detta ispirazione, darle una forma concreta, convertirla in fatto”*.

Es así que cuando nos enfrentamos a un gran edificio como el Barolo no debe sorprendernos encontrar ojivas medievales y cupulines de aire bizantino; también las usó Le Monnier, otro de los grandes de aquella época. Además, no debe llamar la atención el aventanamiento de *bow windows* de aire Tudor. Para hacer una obra como ésta, tan fuera de lo común, se necesita establecer un *complot* con el propietario, ya que hay que obte-

Mario Palanti. El Palacio Salvo, Montevideo, Uruguay. Detalle.



Mario Palanti. El Palacio Salvo, Montevideo, Uruguay.





ner su anuencia para *negociar* con el municipio, puesto que la altura que tiene el edificio en el eje de la cúpula fue posible, concesión especial del intendente, antes del “final de obra”. Barolo inició los cultivos de algodón en el Chaco y nos dejó un gran edificio en Buenos Aires, tal fue su fe en la Argentina.

*Anécdota:* un amigo de Montevideo, que me merece fe y que conoció bien al señor Salvo, importante comerciante uruguayo, me contó que cuando éste vio el Barolo lo llamó a Mario Palanti y le preguntó si le podía hacer uno así en Montevideo, “pero más grande, porque dentro de unos años Montevideo será más grande que Buenos Aires” (sic). Lo cierto es que el

Salvo es más grande que el Barolo: tiene más volumen y es algo más alto, pero es un edificio de viviendas, mientras que el Barolo es de oficinas. Su ubicación urbana en esquina es mejor que la del Barolo, tiene una lindísima recova sobre el frente este de la Plaza Independencia, cuyas columnas tienen unos capiteles con temas del mar de diseño inédito, cuya calidad es insuperable.

Palanti, el gran arquitecto, nunca ocultó su admiración por el fascismo y regresó a Italia antes de la Segunda Guerra Mundial; no le fue bien, pero vivió muchos años y su libro *Architettura per Tutti* no tuvo el éxito anhelado por su enérgico, emprendedor y esforzado autor.

## Bibliografía

- De Paula, Alberto; Rando, Juan Carlos, Gutierrez, Abelardo, Ortiz y Ricardo Palanti, *El Barolo, la Argentina*, Buenos Aires, 2000.  
Seró Mantero, Graciela, *El Barolo, AA.VV., Francisco*, 2000.  
Conde, Gloria y Guillermo, *El Barolo del Molino*, en AA.VV., *El Barolo*, CEDODAL, 2000.

**Federico Ortiz.** *Nació en 1929 en Buenos Aires. Arquitecto. Es titular consulto de la UBA. Es profesor plenario de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad de Belgrano, Buenos Aires. Es profesor titular consulto y miembro del Consejo Argentino de la Empresa, Buenos Aires. Es autor de los capítulos 3 y 4 de la Historia general de la arquitectura argentina, tomos V y VIII de la Historia general del arte de la Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina. Entre 1996 y 2000 publicó libros sobre los arquitectos Leon Dourge, Edouard Le Monnier y Alberto Prebisch y sobre el arte abstracto en la Argentina (en la revista Society New York y el ensayo La arquitectura del racionalismo en Argentina, para el Instituto de Cooperación Europea (1998).*

# La arquitectura del Estado en la provincia de Buenos Aires (1930-1945)

Apuntes para un análisis crítico y estilístico\*

ALBERTO PETRINA

## La arquitectura de Estado en los años 30.

### El contexto internacional

Durante los años 30, el Estado alcanzará el punto más alto de su valoración internacional como institución durante el siglo XX y, consecuentemente con ello, formulará los parámetros simbólicos representativos de tal situación de preeminencia. El acelerado desarrollo industrial de las potencias centrales, volcado a una cada vez más exigente disputa por los mercados y respaldado por una fuerte carrera armamentista, requerirá, antes de desembocar en la Segunda Guerra Mundial, de una retórica formal expresiva de esta atmósfera de agresiva competencia y exaltación nacionalista. El rol que le tocará jugar a la arquitectura en tal proposición será determinante y, por tratarse de un fenómeno de extensión universal, los postulados conceptuales adoptados también ostentarán dicha calidad.

Cuando este proceso de virtual divinización del Estado experimente la necesidad de una estética propia, ésta reivindicará para sí la gran tradición del Clasicismo grecorromano a la par que, en aparente contradicción, asumirá el despojamiento propuesto por las diversas vertientes modernas surgidas durante la década del 20. El nuevo lenguaje admitirá así una

formulación compleja –pero no ilógica–, especialmente si pensamos que la alusión clásica, antes que al modelo original, remitía al severo vocabulario del academicismo neoclásico de fines del siglo XVIII e inicios del XIX, que a su vez encontraba un correlato indudablemente próximo en la tendencia geometrizarante del Art Déco y en las ascéticas búsquedas del Purismo o del Funcionalismo. En esta seductora síntesis entre Neoclasicismo y Modernidad sobresaldrán las versiones francesa y alemana de ambas corrientes, a la vez que se hará evidente una manifiesta actitud de afirmación de la identidad nacional.

La obra del alemán Albert Speer –deudora del Neoclasicismo decimonónico de Klenze y de Schinkel– y la del italiano Antonio Piacentini son perfectamente ilustrativas del espíritu del momento, por lo que muchas veces se ha caído en la simplificación de calificar genéricamente a esta vertiente como “Arquitectura Fascista”. Sin embargo, a poco que se enfoque el tema, los prejuicios preconcebidos resulta evidente que todas estas posturas obedecen a un “espíritu de la época” claramente representado en la arquitectura oficial de las principales potencias de entre las décadas de 1930 y 1940, como la Francia de la III República, la Rusia staliniana,

\* Buena parte de la información utilizada en el presente texto proviene de las campañas de relevamiento 2000-2001, realizadas en el marco del Programa de Patrimonio Cultural desarrollado por la Dirección de Museos, Monumentos y Sitios Históricos de la Provincia de Buenos Aires, dependiente de la Subsecretaría de Cultura de dicho Estado provincial, en el que participaron equipos técnicos participantes, encabezados por el autor, actuaron bajo la coordinación general del arquitecto Sergio López Martínez, responsable directo del Programa.



los Estados Unidos del *New Deal* rooseveltiano, y no sólo en las realizaciones de la Alemania nazi o de la Italia mussoliniana. Así lo reconoce Ramón Gutiérrez (1984: 205) cuando sostiene: “En la década del 30, la arquitectura monumental mantiene su carácter simbólico aun cuando varíe el contenido ideológico del mismo. Ya no se trata del prestigio de las instituciones sino de la presencia efectiva del Estado expresada en el sentido del orden, la verticalidad y el eficientismo tan caros a la nueva *élite* gobernante”. Y Fabio Grementieri (1995:5) apunta coincidentemente: “Este fenómeno, persistente bien entrado el siglo XX y frecuentemente identificado con los sistemas totalitarios de Italia, Alemania y la Unión Soviética, se manifestaría también en sistemas democráticos como los de los Estados Unidos, Inglaterra y Francia [...]”. No resulta menos ilustrativa a este respecto la opinión del propio Speer, quien, al visitar los palacios de Chaillot y del Museo de Arte Moderno levantados en París para la Exposición Internacional de 1937, señalaría: “Quedé perplejo al comprobar que también Francia tendía al Neoclasicismo para sus edificios monumentales. Tiempo después se afirmó a menudo que el estilo constituía la marca de la arquitectura del Estado de los regímenes totalitarios. Eso es del todo inexacto” (véase

Hernández de Lasala, 1990: 249). Todo lo dicho nos lleva a aceptar como más precisa la denominación de “Arquitectura Imperial” –aunque limitándola estrictamente a la producida por los países centrales que revestían tal calidad–, o los términos “Arquitectura Monumental” o “Monumentalismo”, que preferimos por su acepción más neutra y abarcativa.

Estos principios arquitectónicos serían igualmente aplicados en las colonias ultramarinas de algunas de las potencias antes mencionadas y en varias repúblicas iberoamericanas. Es así como los encontramos en los territorios norafricanos entonces bajo la dominación francesa (muy especialmente en las ciudades de Casablanca, Argel y Orán), en el México revolucionario de Lázaro Cárdenas (1934-1940), en el Brasil de Getúlio Vargas (1930-1945) y en la Argentina de Agustín P. Justo (1932-1938), aunque en todos estos países el ingrediente moderno alcanzará casi siempre un mayor peso que en el caso europeo. Al igual que en las naciones centrales, también en las periféricas esta arquitectura de aliento monumental se concentrará en la formulación de una cierta imagen del Estado –poderoso, dinámico, progresista– antes que en una ideología determinada, siéndole igualmente funcional tanto a la izquier-

da nacionalista de Cárdenas como al conservadurismo estatizante de Vargas o de Justo. Y es que el punto de coincidencia de regímenes tan diversos era, precisamente, el énfasis puesto en la idealización del Estado como resumen de la esencia nacional. Al situarse ésta, por su misma calidad abstracta y totalizadora, más allá y por encima de facciones y partidos, venía a tomar casi el mismo sentido que en las monarquías adquiere la figura intangible del rey.

Ahora bien, la aludida similitud de atmósfera nunca impediría el florecimiento de acentos y particularismos locales. Así, en México será especialmente relevante el temprano papel jugado por el Art Déco en las búsquedas posrevolucionarias de una identidad moderna para la arquitectura nacional, hasta el punto que Enrique de Anda Alanís (1997: 90), en su completo y medular análisis del estilo, habla del “Déco instalado en el eje del poder”. En su vertiente azteca, esta corriente pasará de las iniciales influencias francesa y germano-austríaca –presentes en la Secretaría de Salud proyectada por Carlos Obregón Santacilia (1925-1929)– a la instalación de la estética del rascacielos neoyorquino, que triunfa en el edificio de La Nacional (1930-1932), de Manuel Ortiz Monasterio. No faltará tampoco el aporte de la iconografía prehispánica, tan di-



rectamente ligada a la morfología misma del estilo y a las reivindicaciones racial-culturales de la Revolución Mexicana; en tal sentido, Anda Alanís (1990: 142) apunta que el auge del Art Déco acabaría consiguiendo “una suerte de legitimación del repertorio neomaya [...], logrando con ello la elevación de algunos motivos artísticos precolombinos a la categoría de acentos de modernidad”. De este modo, la riqueza multifacética exhibida por el Decó oficial abarcará desde el exquisito despliegue ornamental del vestíbulo del Palacio de Bellas Artes (1930-1934) –para el que Federico Mariscal se inspirara en imágenes de origen precortesiano– hasta el énfasis pétreo del Monumento a la Revolución (1933-1938), verdadero paradigma de exaltación indigenista debido a la autoría de Obregón Santacilia y del escultor Oliverio Martínez.

Por su parte, el Brasil será el único país de la región –y hasta donde recordamos, del mundo– que durante el período en cuestión aplicará a su arquitectura oficial pautas proyectuales de origen corbusierano, encarnadas en esa cumbre universal de la Modernidad que es el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936-1945), obra de un brillante equipo encabezado por Lucio Costa y Oscar Niemeyer. No obstante su neta adscripción racionalista, el edi-

ficio transmite una sensación de temporal esplendor que Costa (1997: 135) reconocerá a más de medio siglo de su creación: “a pesar de la marca de la época no perdió, ni perderá jamás, la fuerza y la carga expresiva que le son inherentes”. La escala majestuosa que domina la concepción del conjunto –ausente en el ciertamente mezquino croquis inspirador de Le Corbusier–, se manifiesta sobre todo en los *pilotis* de diez metros de altura imaginados por Niemeyer (1985: 42) para que el edificio asumiese “la grandeza de espacios y la monumentalidad que hoy lo caracterizan”. Esta orgullosa y explícita afirmación, impensable en boca de un ar-

quitecto moderno europeo de la época, se asentaba en múltiples razones; desde ya en la euforia propagandística modernizante del *Estado Novo* liderado por Vargas, pero también en la conciencia que poseía la vanguardia artística brasileña respecto de la inmensidad territorial del país y de su tradición geopolítica “imperial”, o en la reivindicación que hacían los propios autores de su calidad de descendientes de “constructores de iglesias barrocas”, y es tal situación la que nos autoriza a citar esta arquitectura dentro del campo aquí analizado (véase Petrina, 1979: 31-38 y 1983: 18-22). Claro que, más allá de esta obra impar, durante los 30 el Estado

*Monumento a la Revolución, México DF, México, obra del arquitecto Carlos Obregón Santacilia y del escultor Oliverio Martínez: una mixtura de Monumentalismo indigenista y Art Déco (1933-1938). Fotos: Alberto Petrina.*





también echaría mano al exitoso lenguaje Art Déco, como lo ilustra bien el caso de la Estación Don Pedro II de Río de Janeiro, más conocida como Central do Brasil (1937).

Por esos mismos años –bajo el gobierno del presidente Arturo Alessandri Palma (1932-1938)–, en Chile sobresale la trascendente propuesta del urbanista austriaco Karl Brünner para el Barrio Cívico de Santiago (1934), posteriormente desarrollada por sus colegas chilenos Roberto Humeres Solar y Carlos Vera Mandujano (1936-1937). Ésta se inscri-

be en la tradición urbanística vienesa de la época, basada en imponentes ejes y en edificios-manzana, y es considerada por Eliash y Moreno (1989: 104-107) como “un plan que intenta modernizar la estructura urbana, pero conservando su trama fundacional” (lo contrario del sistema de *tabula rasa* propugnado contemporáneamente por Le Corbusier). En la concreción arquitectónica de este severo y magnífico conjunto se destacan muy especialmente las macizas moles del Ministerio de Hacienda (1936) y del Hotel Carrera (1938), obras del estudio Smith Solar y Smith Miller que abrevan en el

monumentalismo protomoderno de estadounidense.

Tampoco Uruguay escapará a esta biosis entre Clasicismo y Modernismo para la comunicación simbólica del Estado. El caso más notable lo encontramos sin duda el Palacio Municipal de Montevideo (1930-1942), obra de Mario Cravotto que reinterpreta en forma moderna el modelo de ayuntamiento italiano de torre y basamento, en el que luce una *loggia* con columnata monumental sobre el frente principal (aunque en escala menor y echando mano a ciertos recursos formales, Alejandro Bustillo inclinará por un criterio semejante en el municipio marplatense). Otros importantes edificios montevideanos igualmente dignos de mención: el Banco de Previsión Social (1937), de Beltrando Arbeleche y Miguel Canale; el Banco Seguros del Estado (1940), del mismo Arbeleche e Ítalo Dighiero –donde se reconoce la influencia de la obra de Lucien Kravitz–, y la sede central de la ANEP (1944-1945), que forma una suerte de proa en la céntrica Avenida Agraciada.

De igual modo, la presencia del monumentalismo también se hará sentir en el

Dos estatuas masculinas y Escultura de un joven con una copa (1933). Los grabados de la Suite Vollard de Picasso se inscriben en el clima estético del “llamado al orden” de la época (1930-1936).



quitectura estatal cubana, especialmente bajo las presidencias de Federico Laredo Bru (1936-1940) y de Fulgencio Batista (1940-1944). Del mismo modo que en otros países iberoamericanos, la tendencia incluirá desde el aura neoclásica de fachadas monumentales configuradas por pilastras estriadas –como las de Joaquín Weiss para la Biblioteca Central de la Universidad de La Habana (1937)– hasta la avanzada moderna del Hospital Militar en Marianao (1937), de José Pérez Benitoa, cuyo imponente conjunto está coronado por una torre Déco. Otro edificio paradigmático será el de la Maternidad Obrera (1939), obra de Emilio de Soto, de la que Carlos Sambricio y Roberto Segre (2000: 92) señalan “la acentuación vertical de la entrada con las columnas piacentinianas”. El sistema de composición académica y la apelación a pórticos y columnatas para enfatizar la verticalidad de los accesos caracterizan asimismo a las Escuelas de Odontología (1942) y de Veterinaria (1943), de Esteban Rodríguez Castells y Manuel de Tapia Ruano, respectivamente.

Cabe añadir que este retorno moderno a un Neoclasicismo idealizado y esencial, despojado de todos los aditamentos con que el eclecticismo lo “pervirtiera” durante la segunda mitad del siglo XIX, fue un fenómeno que también tuvo una

fuerte incidencia en el terreno de las artes plásticas. Ya asimilada la fiebre desencadenada por los “ismos” de comienzos del XX (Cubismo, Purismo, Expresionismo, Constructivismo, Futurismo, etcétera), muchos importantes artistas que habían sido generadores y partícipes de aquellas vanguardias volverían su mirada a las siempre inspiradoras fuentes clásicas. El ejemplo más notorio lo encarna Picasso, y la bellísima serie de grabados conocida como *Suite Vollard* (1930-1936) constituye uno de los hitos descolantes de este fecundo período de su producción. Pero en la obra de otros

creadores –como sucede en el paradigmático caso del gran escultor francés Aristide Maillol–, este gran movimiento de *rappel à l'ordre* (llamado al orden) manifestará ya no como etapa, sino como intención central, no dejando mucho de interesar a las artes visuales de data más reciente, como el cine y la fotografía, sobresaliendo en esta última disciplina la refinada apelación al Clasicismo presente en la obra del ruso George Hoyningen-Huene. La exaltación de la línea desnuda y de las formas y volúmenes puros, la renuncia a la ornamentación superflua y la valorización de

*Toto Koopman vestida por Vionnet y por Augusta Bernard, según el registro de George Hoyningen-Huene. La clara apelación al Clasicismo del gran fotógrafo ruso revela el clima estético de la época (1934).*





materiales empleados serán los criterios rectores de la nueva estética, que llegará a alcanzar un grado de adhesión notable entre nuestros plásticos.

### La creación del Estado moderno en la Argentina, o la otra cara de la “Década Infame”

La década del 30 se abrirá con el golpe militar del general filofascista José Félix Uriburu, que interrumpirá el segundo mandato constitucional del presidente Hipólito Yrigoyen (1928-1930), interregno al que seguirá la restauración conservadora encarnada en la administración del presidente Agustín P. Justo (1932-1938). Si el nuevo régimen resultaría institucionalmente cuestionable –mantuvo al radicalismo en la proscripción política y recurrió casi permanentemente al fraude electoral–, de ningún

*Teatro Municipal, Olavarría, provincia de Buenos Aires, Argentina (1940). El Art Déco monumental se conjuga con la estética racionalista en un híbrido muy propio de la época. Foto: Sergio López Martínez.*



modo es lícito medirlo con la misma vara en el terreno de la cultura y de las obras públicas. Es que la después bautizada como “Década Infame” acabaría siendo, mirada desde esa perspectiva, la más brillante de nuestro siglo XX.<sup>1</sup>

En efecto, ésa será la era de oro del teatro y la radio, la del esplendor del tango y la del desarrollo de nuestra industria cinematográfica; la del extraordinario auge del quehacer editorial (se funda, entre otros medios, la mítica revista *Sur* de Victoria Ocampo); la de la creación de la actual sede del Museo Nacional de Bellas Artes (1934) y de la Academia Nacional de Bellas Artes (1936). Fue también la época de la multiforme ebullición de nuestras vanguardias plásticas, que incluirán tanto a los miembros del llamado Grupo de París como a los de la Escuela de La Boca, así como a los integrantes de las corrientes de reivindicación nacional y a los grupos sensibles a la realidad social.

Pero es en el campo del urbanismo y la arquitectura que nuestros años 30 resultarán especialmente fecundos. La ciudad de Buenos Aires marcará su acelerado proceso de metropolización mediante un ambicioso programa de obras públicas y una coincidente expansión de la actividad constructiva privada cuya envergadura no reconocerá precedentes.

De igual manera, los principales centros urbanos del país –Rosario, Córdoba, Mendoza, San Miguel de Tucumán, Santa Fe, Mar del Plata, La Plata– exhibirán emprendimientos que se destacarán por su nivel de amplitud y organicidad. Sobresalen en tal sentido los planes desarrollados por el gobierno de la provincia de Buenos Aires, tema central de este artículo. En cuanto a la arquitectura argentina en su conjunto, ésta arribará a estadios de excelencia que no volverá a alcanzar hasta la fecha, y su adscripción a las nuevas corrientes internacionales –Monumentalismo, Art Déco, Racionalismo– incluirá siempre una dosis de adaptación conceptual, estilística y técnica que habilitará un fuerte sello distintivo para la práctica local de la disciplina.

No obstante esta realidad incontestable, en la calificación de este complejo y fascinante período de nuestra historia moderna ha prevalecido casi únicamente la referencia a su ilegitimidad de origen, obviando sus características positivas, como la formidable capacidad de acción y la generación de un clima cultural propicio para el fértil desarrollo de la arquitectura, las artes plásticas y escénicas, la literatura y el cine.<sup>2</sup>

Es por ello que la crítica de arte Martha Nanni (1994: 22), al aclarar su rechazo a la expresión “Década Infame”, se re-

1. Por razones de elemental honestidad intelectual, el autor estima necesario aclarar que en el pasado mantuvo opiniones contrapuestas en casi todo a las que actualmente sustenta sobre el período y su calificación. La influencia de nuevas lecturas, los matices que aporta la experiencia y, sobre todo, los descubrimientos directos producidos durante las campañas de relevamiento aludidas en el epígrafe inicial, fueron factores que contribuyeron a modificar sustancialmente su anterior postura a este respecto (confróntese con el texto “A la conquista de una arquitectura propia”, en *Otra arquitectura argentina. Un camino alternativo*, Bogotá, Escala, 1989).



vuelve contra la simplificación maniquea que el término encierra: “Tal designación ha dado lugar a confusiones funestas sobre el arte argentino. La misma proviene del campo político [...]. En el campo de la creación artística es uno de los momentos más estimulantes. Sin embargo, las interpretaciones provenientes de la ‘izquierda esclarecida’ como de la ‘derecha cosmopolita’ han llevado a conclusiones y omisiones descabelladas”.<sup>2</sup>

Más allá de esta acertada visión de Nanni, cabe efectuar también otro tenor de consideraciones, por lo que intentaremos un sucinto análisis del caso. Luciano de Privitellio (1997: 44) cita la lúcida frase con que el diario *La Nación* sintetizara su opinión sobre la presidencia del general Justo: “En resumen, el juicio de los seis años transcurridos, si pudiera dictarse brevemente, sería: favorable ante lo económico y administrativo, y de imposible elogio en lo político”. Volvemos a reconocer algunos de estos conceptos –que nos parecen insuperables en su veraz concisión– en boca del historiador nacionalista Ernesto Palacio (1975: 379), insospechable de simpatía hacia Justo: “Con todo, era un gobierno, lo que parecía mucho después de la ineficacia y las vacilaciones de sus antecesores. Se impuso orden en la administración de los distintos departamen-

tos de Estado, se regularizaron las finanzas, se iniciaron obras públicas de gran envergadura, se inauguró una política caminera [...] con la fundación de Vialidad Nacional, se fomentaron las industrias agropecuarias”. Lo que resulta destacable de la visión de Palacio es que, pese a la inocultable aversión ideológica que le producía la posición de Justo, no deja de reconocer sus méritos de gobernante, además de apuntar a una verdad incómoda: la incapacidad manifiesta de la segunda gestión presidencial de Yrigoyen.

Es que el hecho traumático del golpe militar del 30 –con su carga adicional de haber sido el detonante de todos los otros que le siguieron– impedirá a dos generaciones de argentinos el ejercicio de un juicio mínimamente objetivo sobre los acontecimientos derivados de éste, estableciendo parámetros inflexibles acerca de los límites del pensamiento aceptable. Esta falencia, ligada a una estrecha perspectiva de clase y a una apreciación abusivamente ideologizada, alcanzará a teñir de diversos modos todo el espectro político nacional. El radicalismo, por ejemplo, jamás aceptará que el único presidente verdaderamente idóneo y con probada capacidad de gestión salido de sus filas fue Marcelo de Alvear, porque tales virtudes –fundamentales en un hombre de

Estado– siempre pesaron menos para sus correligionarios que su inocultable instinto conservador y su origen patricio, que lo hacían sospechoso para la moralina pequeñoburguesa. Inversamente, la imagen y el discurso “políticamente correctos” de Yrigoyen lo sustituirán, pese a sus limitaciones para la acción, en el punto más expectable de la consideración partidaria (lo que no pondrá a salvo de incongruentes deslealtades, como nos recuerda Jorge Abelardo Ramos (1973: 117-118) el propósito de la Federación Universitaria Argentina, que se sumará indignamente al bando opositor del presidente que había auspiciado la Reforma Universitaria de 1918, tildándolo de “caudillo senil y bárbaro”).

A su turno, el peronismo –que sí poseyó siempre una instintiva determinación para el ejercicio del poder– prefirió resaltar románticamente el neohistórico que su condición de movimiento nacional le proveía con el yrigoyenismo, antes que la significativa consolidación que los planes quinquenales del general Perón representaban respecto de la construcción del Estado moderno iniciada por Justo. Y si bien debemos aceptar que ambas circunstancias contribuyeron a modelar su ideología y la idiosincrasia de su práctica política, no es menos cierto que el per-

2. Peor suerte le aguardaría más tarde a la gigantesca obra estatal cumplida por el peronismo (1946-1955), sobre la que se tendería un manto de silencio agravado por el odio de clase y los prejuicios sociorraciales.



nismo nunca reconoció como antecedente propio el accionar estatizante de la década del 30, ni mucho menos la continuidad generada en tal aspecto por su propia dinámica gubernativa. Una crítica similar le cabe al conservadurismo, ya que vivió la etapa peronista como una ruptura catastrófica, sin advertir que muchos de los indiscutibles logros de Justo –especialmente en el área de las obras públicas– eran asimilados y ampliados por el nuevo go-

*Elevador Terminal de Granos en el puerto de Quequén, provincia de Buenos Aires, Argentina (1936-1945). Sus volúmenes puros y desornamentados plantean una lograda síntesis funcionalista propia de la Arquitectura Moderna. Foto: Sergio López Martínez.*



bierno, aunque con un grado de inédita y necesaria orientación social que antes había faltado, y que los conservadores se negaron a calificar con otro nombre que demagogia (véase Aguinaga y Azarretto, 1991: 291-297).

En cuanto a la “izquierda esclarecida” mencionada por Nanni, sería más exacto aplicarle el calificativo de “divina”, que los franceses le endilgan para definir el rol inefable que acostumbra desempeñar dentro del contexto social. El utopismo nihilista y el inconformismo patológico ante cualquier atisbo de acuerdo constructivo o esfuerzo común, tan característicos de estos sectores, llevaron a que nuestro pueblo les negase históricamente toda posibilidad de acceso al poder. Debido a ello, su visión sobre cualquier asunto suele ostentar esa irreparable cuota de error que trae aparejado el voluntario exilio de la realidad. Aun así, es de estricta justicia señalar que si toda regla admite una excepción, en este caso está representada por Adrián Gorelik (1987: 97-106 y 143-145), uno de los primeros investigadores en plantear la cuestión en el terreno de la disciplina, con vistas a una “redefinición de la década del 30 que permita ir más allá de su cristalización como ‘década infame’”; tras lo cual el autor sostiene que el sistema “sentó las bases para el modelo que se iba a seguir desarrollando”, aunque

con “una nueva co- la clase obrera y l en la década siguie del peronismo).

## La presidencia y los grandes planes de obras públicas

La envergadura de rrollada durante l neral Agustín P. J parangones a su e realizaciones fund des administracion neración del 80 ( ambas gestiones sucede –y la sup planificación integ da durante las do cias del general J (1946-1952 y 195

Las obras aludidas de inédita ampli vial, hidráulica, sanitaria, turística do la totalidad de En 1932 se prom de Vialidad, dando va Dirección Nac ingeniero Justinian dotará al país de u cales, pasándose r casos 100 kilómet comienzo de la ge

hormigón armado o asfalto. El ingeniero Pablo Nogués, nombrado al frente de los Ferrocarriles del Estado –que en 1932 no alcanzaban a completar 7.000 kilómetros y eran deficitarios respecto de las grandes compañías privadas–, logrará para 1942, a la vez que el superávit de la empresa, ampliar la red hasta 12.632 kilómetros. En el terreno de los más importantes emprendimientos hidráulicos se destacan, sólo en la provincia de Córdoba, los diques San Roque (1939-1944) y La Viña (1944) y la central hidroeléctrica del embalse Río Tercero (1938), mientras que en Mendoza se construye el dique El Nihuil (1942). El fuerte impulso otorgado a las exportaciones agropecuarias generará, a su vez, una impactante serie nacional de construcciones: los grandes elevadores terminales de granos. Éstos tendrán su origen en un decreto ley de 1936, por el cual se promoverá la erección de seis elevadores similares en los puertos de Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Villa Constitución, Bahía Blanca y Quequén.

En 1934 es creada por ley la Dirección de Parques Nacionales, que será puesta a cargo de Ezequiel Bustillo, fijándose una política de preservación de los bienes naturales que situará a la Argentina a la par de los países más avanzados en la materia. Paralelamente, la construcción de un conjunto de confortables hoteles

en los principales destinos turísticos del país –Bariloche, Cataratas del Iguazú, Mar del Plata, Termas de Villavicencio, Termas de Reyes– sembrarán las bases de un programa inédito en el área, el que no será superado hasta la fecha.

Por lo demás, las citadas políticas de viabilidad y turismo tendrán su natural complemento en el vasto Plan ACA-YPF de 180 estaciones de servicio, desarrollado conjuntamente por el Automóvil Club Argentino y la compañía petrolera estatal. Las unidades, que cubrirán toda la geografía nacional, serán proyectadas por el ingeniero Antonio U. Vilar (1887-1966) a fines de la década del 30 (véase

Vilar, 1943). Se trata de una de nuestras mejores series arquitectónicas, no sólo por la cantidad y calidad de las obras, sino porque introducirá el concepto de unidad y diseño integral que comprendía desde la arquitectura misma hasta la señalética institucional, incluyendo el equipamiento. La opción estilística del proyectista entre el Racionalismo y el Pintoresquismo dependía de la región o ciudad a que era destinada cada estación, reservándose en general el primer lenguaje para las sedes urbanas más importantes, como Rosario, Córdoba, San Miguel de Tucumán, Mendoza, Santa Fe, Mar del Plata, La Plata o Río Cuarto, en las que prevalecía la intención de comunicar

*Estación del Automóvil Club Argentino, Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina (c. 1940). Uno de los mejores ejemplos racionalistas de la magnífica serie de estaciones de servicio proyectadas por el ingeniero Antonio Vilar para el Plan ACA-YPF. Foto: Archivo Manuel Gómez.*





modernidad. La vertiente pintoresquista, en cambio, estaba destinada a resaltar el “color local” de ciudades medianas o pequeñas, enfatizando así una imagen “típica” ligada al paisaje, al peso de tradiciones culturales peculiares o a la condición turística del lugar; tales, entre otros, los casos de Salta, San Salvador de Jujuy, Humahuaca, San Fernando del Valle de Catamarca, Santiago del Estero, Ascochinga, La Falda, Necochea, San Carlos de Bariloche o San Martín de los Andes.

Otro campo en que la acción del Estado adquirirá un valor fundacional, ya hacia fines de la década del 30, será el

de la institucionalización de los estudios históricos y la preservación del patrimonio arquitectónico. La Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, creada en 1937 como Superintendencia de Museos y Lugares Históricos, será confirmada por ley en 1940 y puesta bajo la presidencia fundacional del doctor Ricardo Levene. Designado arquitecto restaurador de la comisión, con dependencia de la Dirección General de Arquitectura, Mario J. Buschiazzo (1902-1970) desarrollará una tarea pionera de enorme importancia, en la que, apoyado en su sólida formación historiográfica,

sentará las bases modernas de la disciplina. Entre los principales edificios restaurados bajo la supervisión de Buschiazzo cabe mencionar el Congreso (1940) y la Casa de Ejercicios Nacionales (1940), en Buenos Aires; la Quinta Pueyrredón, en San Carlos de Bariloche (1943); las ruinas jesuíticas de San Ignacio, en Misiones (1943), y varias iglesias y capillas coloniales del Noroeste, como las de Purmamarca y San Juan (1944), en Jujuy. Asimismo, Buschiazzo fue autor de la reconstrucción de la histórica Casa de la Independencia en Miguel de Tucumán (1943).

Por su parte, el arquitecto Noel (1888-1963) emprendió una ejemplar tarea de difusión de la arquitectura y el arte americano. Fue miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, la que actuará como miembro honorario (1936), vicepresidente (1944) y presidente (1944-1954). Será el mentor directo de dos series de ediciones más relevantes de la institución y de la historia de la disciplina: los *Documentos de Arte Argentino*, que entre 1939 y 1954 abarcarán en sus veinticinco volúmenes la memoria del patrimonio arquitectónico del país, y los doce *Documentos de Arte Colonial Sudamericano* (1960), que fueron escritos casi en su totalidad.

*Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina (1937-1939). El fervor indigenista y americanista de Ángel Guido se inclina aquí por un marco digno del Monumentalismo imperante en la época. Foto: Alberto Petrina.*



Corresponde consignar, por fin, que la vastedad de esta significativa labor de Estado alcanzará a beneficiar a casi la totalidad del país, aunque tal mérito no puede ser atribuido exclusivamente a la eficiente gestión del general Justo. En realidad, su presidencia se verá acompañada por un relevante grupo de mandatarios locales, quienes, consubstanciados con la dinámica impresa por la administración nacional, brillará con luz propia en materia de obras públicas. Entre ellos cabe destacar las figuras de Mariano de Vedia y Mitre, intendente municipal de la ciudad de Buenos Aires (1932-1938), y de Manuel Fresco, gobernador de la provincia de Buenos Aires (1936-1940), a quien enseguida volveremos. Se distinguen asimismo Pedro Frías (1932-1936) y Amadeo Sabattini (1936-1940), gobernadores de la provincia de Córdoba; Manuel de Iriondo, gobernador de la provincia de Santa Fe (1936-1940), y Guillermo Cano, gobernador de la provincia de Mendoza (1935-1938).

A mero título de referencia, vale la pena mencionar aquí algunos de los mejores ejemplos de arquitectura estatal en las más importantes urbes del país. En la ciudad de Córdoba sobresalen tanto la espléndida propuesta neoclásica de Juan Kronfuss para el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (c. 1930),

cuanto la mendelsohniana Escuela Sarmiento (1939-1941), del arquitecto Nicolás Juárez Cáceres, que incorpora el lenguaje moderno a la serie de “escuelas monumentales” del gobierno de Sabattini. A su turno, la Escuela de Aviación y el Barrio Aeronáutico (1935) introducirán la clave neocolonial californiana, luego tan utilizada en las obras de interés social del peronismo.

En Rosario, el majestuoso Monumento a la Bandera (1940-1952) –realizado por los arquitectos Alejandro Bustillo y Ángel Guido y los escultores José Fioravanti y Alfredo Bigatti– se convertirá en el paradigma indiscutido del Monumentalismo a escala nacional, mientras que los museos Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (1937) e Histórico Provincial Dr. Julio Marc (1937-1939) –el primero proyectado por Hilarión Hernández Larguía y Juan Manuel Newton y el segundo por Ángel Guido–, representan el modelo tardoclásico modernizado característico del período. También pueden inscribirse en dicha línea el Palacio Municipal de la ciudad de Santa Fe (1941-1945), proyectado por Carlos Galli y Leopoldo van Lacke, y los Tribunales de San Miguel de Tucumán (1936), una importante obra del arquitecto Francisco Squirru; pero la capital tucumana, que durante la primera presidencia del general Perón se con-

vertiría en el mayor polo de difusión de la Arquitectura Moderna en el país, exhibirá paralelamente la avanzada estilística racionalista encarnada en el Policlínico Ferroviario (1941), debido al cordobés Jaime Roca.

Mendoza será otra de las ciudades que lucirá tempranamente la estética de la

*Monumento a la Bandera, Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina (1940-1952). Obra cumbre de los arquitectos Alejandro Bustillo y Ángel Guido y de los escultores José Fioravanti y Alfredo Bigatti, definiendo magistralmente el perfil costero rosarino, erigiéndose en paradigma indiscutido del Monumentalismo. Foto: Alberto Petrina.*





Modernidad; se trata aquí de la definida imagen impresa por los hermanos Manuel y Arturo Civit al Balneario Playas Serranas, al gigantesco Hospital Central y al Barrio Gobernador Cano –uno de los primeros en aplicar entre nosotros el esquema de las *Siedlungen* alemanas–, obras realizadas en 1937, durante la brillante actuación del dúo al frente de la Dirección de Arquitectura de la Provincia de Mendoza. Su paso por la gestión pública (1932-1942) dejará además una serie de escuelas-tipo urbanas, entre las que se distingue la Daniel Videla Correas, amén de un importante número de establecimientos educativos rurales.

### **El intendente de Vedia y Mitre y la metropolización de la ciudad de Buenos Aires**

Bajo la sobresaliente gestión municipal del intendente Mariano de Vedia y Mitre, la ciudad de Buenos Aires se transforma profunda y aceleradamente mediante un gigantesco plan de obras públicas que la dotará de su perfil urbanístico actual. Una somera enumeración de lo realizado en poco más de una década basta para advertir que se trata, ni más ni menos, de la configuración íntegra del centro monumental y de las principales vías de comunicación de la metrópolis moderna que conocemos hoy: se abre la Avenida 9 de Julio y se

completa la Diagonal Norte; se convierten en avenidas mediante ensanche las calles Corrientes, Belgrano, Córdoba y Santa Fe; se prolonga la actual Avenida Figueroa Alcorta –entonces Centenario– hasta el Tiro Federal; se construye la Costanera Norte y se traza la Avenida General Paz, cuyas características de autopista-parque la ubicarán por muchos años como una obra vial de avanzada, a la par que los nuevos puentes sobre el Riachuelo –Alsina (1939), de La Noria (1939), Avellaneda– conectan a la ciudad con el conurbano. Además, se finalizará la línea B y se realizarán las líneas C y D de trenes subterráneos, cuyas principales estaciones contarán con bellísimos murales cerámicos producidos, entre otros, por artistas como Alfredo Guido y Martín Noel (1934).<sup>3</sup>

Al igual que en el caso del urbanismo, si efectuamos un repaso de la arquitectura porteña de valor simbólico posterior a la construida por la Generación del 80, comprobaremos que sus edificios más relevantes pertenecen a esta prodigiosa década y media que va de 1930 a 1945. Veamos un poco: los ministerios de Guerra (1938-1942), Hacienda (1936-1940) y Obras Públicas (1936-1937); las casas matrices de los bancos de la Nación (1938-1944) y de la Provincia de Buenos Aires (1940-1942); las sedes de

grandes empresas del Estado, como YPF (1936), Vialidad Nacional, Casa de la Moneda de la Nación y la Caja Nacional de Ahorro, el Museo Nacional de Bellas Artes, el gigantesco complejo edilicio que alberga las facultades de Medicina y Bioquímica y Odontología (1936), y la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (1938-1944); el Hospital Militar Central (1937-1940), el Hospital Churrucá (1938-1940), el Hospital de Argerich (1945); las escuelas municipales de la calle Uruguay (1936); el Mercado de Abasto (1936), el edificio central del Automóvil Club Argentino (1941-1943); los estadios de Boca Juniors (1932) y River Plate (1935-1938), así como el Luna Park (1932-1934). Los cines y teatros importantes –como el Ópera (1937), el Gran Rex (1937) y el Metropolitan– sobre la avenida Corrientes, y los edificios de la calle Lavalle, entre los que sobreviven el Monumental (1936) y el Iguazú– pertenecen también a esta década, del mismo modo que el edificio de la calle Comercio (1936) –símbolo indiscutido de la ciudad le adeuda a Alberto Prebisch. Los tres primeros rascacielos metropolitanos que merecieron el nombre de edificios COMEGA (1932), el SAFICO (1936) y el magnífico Kavanagh (1936) por muchos años el más alto de la ciudad con estructura de hormigón.

3. A título de comparación, vale apuntar que sólo en otros dos momentos de su historia la capital del país recibiría el impulso de realizaciones urbanísticas tan determinantes: bajo el gobierno de su primer intendente municipal, Torcuato de Alvear (1883-1887), que la dotaría del eje monumental de la Avenida de Mayo y de sus más espléndidos paseos, y durante la gestión de Carlos Grosso (1989-1992), que le permitió, mediante la excepcional operación de Puerto Madero, reorientar sus posibilidades de desarrollo futuro (los rasgos más importantes de las citadas gestiones serían, respectivamente, los arquitectos Juan A. Buschiazzi y Alfredo Garay).



Párrafo aparte merece la inmensa masa de edificios de departamentos –más conocidos entonces como “casas de renta”, debido a su modalidad de uso–, que con su alarde racionalista otorgaron una imagen blanca y náutica a sectores enteros de la ciudad, tal como puede observarse en el Centro, los Barrios Norte y Sur, Recoleta, Palermo y Belgrano (véase Larrañaga, 1988: 50-68). Aunque producto y mérito de la acción privada, este excepcional florecimiento constructivo se corresponde directamente con las oportunidades creadas desde el Estado por el saneamiento financiero y la eficiencia administrativa que distinguieron al gobierno de Justo.

Claro que no se trata meramente de un impresionante listado de obras. Es la propia ciudad la que busca un destino metropolitano de vocación moderna y aliento internacional, que al mismo tiempo que la aleja de su tradición hispanoamericana le abre la perspectiva de una nueva identidad multiforme y cosmopolita. O, por decirlo con palabras de Beatriz Sarlo (1988: 28): “La ciudad misma es objeto del debate ideológico-estético: se celebra y se denuncia la modernización, se busca en el pasado un espacio perdido o se encuentra en la dimensión internacional una escena más espectacular”.

## La gobernación de Fresco en la provincia de Buenos Aires: una apuesta a la Modernidad

La obra del Estado en la provincia de Buenos Aires durante el siglo XX reconoce en la brillante gobernación del doctor Manuel Fresco (1936-1940) el primero de dos momentos culminantes (el segundo corresponderá a la administración del coronel Domingo Mercante [1946-1952], que dirigirá los destinos provinciales durante la primera presidencia del general Perón).<sup>4</sup>

Hombre de enorme capacidad administrativa, Fresco dejará una obra material que no le irá en zaga a la desarrollada por los organismos técnicos del Estado nacional o por los de la ciudad de Buenos Aires. A él se le debe la planificación y concreción de la red provincial de caminos, puentes y canales, así como una intensa labor de pavimentación en los partidos del conurbano y la primera serie de aeródromos; un plan de construcción de cien escuelas y otro de grandes hospitales; la transformación urbanística de Mar del Plata y la realización de un inmenso conjunto de edificios en buena parte de las ciudades-cabecera del interior de la provincia, ligados a la necesidad de dotar de una arquitectura oficial representativa a todas aquellas jurisdicciones que hasta la fecha no habían conseguido

levantar las propias sedes de municipios o de otros diversos servicios públicos (mataderos, cementerios, comisaría, etcétera). Estos emprendimientos edilicios fueron proyectados por los eficientes equipos técnicos de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires –encabezado a la vez por el ingeniero José María Bustillo–, salvo los encargos directos otorgados a dos distinguidos profesionales, a quienes, dado lo relevante de la obra, nos referiremos *in extenso*: al arquitecto Alejandro Bustillo y el ingeniero arquitecto Francisco Salamone.

*Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires (1940-1942), obra del Estudio Sánchez, y de la Torre. El Monumentalismo como imagen del Estado poderoso y sólido. Foto: Archivo Manuel Gónzalez.*



4. Más allá de sus obvias y evidentes diferencias, sendas gestiones muestran algunos llamativos puntos de coincidencia. El más explícito de ellos es que ambos gobernadores desarrollaron su labor bajo el mandato de dos presidentes con rango militar, los generales Agustín P. Justo y Juan Domingo Perón, cuyas respectivas administraciones nacionales se destacaron por la centralización de la hegemonía estatal, por el énfasis puesto en programas de fuerte centralismo y organicidad y por el poderoso impulso otorgado a las obras públicas. En cuanto a las divergencias, la notoria remite a la legitimidad de origen de los mencionados mandatarios: mientras que Justo arribó al poder a través de comicios altamente viciados, que se asentaban sobre la ya nada exclusión del radicalismo, Perón alcanzaría la primera magistratura mediante elecciones libres e irreprochables.



Al fin de su gestión, el mismo Fresco se encargará de pasar revista a la vasta labor de gobierno cumplida mediante la edición de ocho exhaustivos volúmenes que reúnen ordenadamente todo lo concretado en materia de colonización y política de tierras, hidráulica, vialidad, obras públicas, etcétera. El facsímil manuscrito de su prólogo consigna el amplísimo arco de realizaciones, que

*Palacio Municipal, Rauch, provincia de Buenos Aires, Argentina (1937-1938). La exaltación del volumen de la torre remite, aun a través del dramático lenguaje Art Déco, a la lejana memoria de la arquitectura comunal italiana. Foto: Sergio López Martínez.*



abarca “desde la pequeña escuelita rural hasta el palacio de las grandes reparticiones; desde la modesta alcantari-lla o el sólido puente hasta los caminos de hormigón y granitullo que atraviesan dilatadas extensiones; desde los modernos y gigantescos hospitales, hasta las cárceles de arquitectura monumental o los viejos templos restaurados” (véase Provincia de Buenos Aires, 1940). Cabe advertir que las referencias a la modernidad y a la monumentalidad arquitectónicas integran claramente su propia escala de valoración conceptual, a la par que no puede resistirse la tentación de señalar el inequívoco antecedente que esta publicación de propaganda supuso para las futuras ediciones producidas con similares propósitos por el peronismo.

### **Una Modernidad ecléctica, o el pragmatismo estilístico del orden conservador**

Una característica que no ha sido suficientemente destacada en el análisis de la arquitectura argentina del período en estudio es la de la continuidad de su profunda vocación ecléctica, pero ahora aplicada a las diversas formas que adoptará entre nosotros la Modernidad, y no ya al decadente repertorio formal del que el Academicismo había abusado hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Lo primero que debemos plantear entonces respecto de los modelos estadounidense o europeo es una cuestión de orden semántico. En tanto los principios del Movimiento Moderno en los países centrales surgían de procedimientos estéticos y técnicos indisolublemente vinculados con su desarrollo industrial —y, consecuentemente, se correspondían con un determinado grado de preeminencia político-económica—, la trasposición a la Argentina y al resto de Iberoamérica no revestirá otro carácter que el de una mera adscripción estilística, por lo que sería conveniente alejarnos ya del caballo ajeno del “Movimiento” para subirnos al propio “Estilo”. Estilo Moderno, Arquitectura Moderna —o simplemente Modernidad—, son los términos más adecuados para definir nuestro caso. Detenido el punto, caben aclaraciones complementarias.

Así, nuestra temprana Arquitectura Moderna del 30 propone una síntesis que incluye como ingrediente básico el orden compositivo de origen academicista. Sobre dicha estructura “óptica” despliegan las diversas opciones —los— de la carnadura o vestimenta que puede adoptar la metafórica iconografía del estilo náutico francés, la precisión del Funcionalismo o el expresionismo alemanes, o el acen-

mulante del Art Déco (que, a su vez, puede ser de raíz estadounidense, francesa o centroeuropea). A veces prevalece sólo una de estas estéticas, y otras se produce la interacción de dos o más de ellas; en este último caso, el carácter final exhibido por cada obra reside en los diversos grados de “saturación” que alcanza la mixtura. Pero, en cualquier caso, el resultado siempre estará teñido de audaz heterodoxia, conformando una *maniera* propia que no reconoce paralelos ni descendencia (véase Petrina, 1998: 13-14 y 18-19).

Esta violación explícita y sacrílega de los principios fundamentales del Movimiento Moderno –en especial el de la síntesis entre forma y función–, hará que el análisis de la arquitectura argentina del período adolezca casi siempre de un enfoque extrapolado, adoptándose parámetros críticos aptos para su aplicación al modelo europeo, pero que en nuestra particular circunstancia apenas actúan como fórceps. Aun Ernesto Katzenstein (1999: 169), cuyas inteligentes reflexiones sobre el tema aventajan en mucho a las de sus contemporáneos, no deja de admirarse de que los autores del Kavanagh muestren “esa falta de compromiso ideológico [...], unida a un sorprendente manejo del diseño moderno”, cuando era muy natural que no existiese compromiso

alguno, dado que el proceso que podría haberlo despertado era perfectamente ajeno a nuestra realidad cultural. Volviendo sobre el tópico, Katzenstein (1999: 170) registrará en el mismo artículo la postura de la nueva “vanguardia” corbusierana en el país, liderada por algunos discípulos directos del maestro, quienes dirigirán especialmente sus proyectiles de inspiración eurocéntrica contra la Modernidad local de los años 30, por considerar que había “traicionado los principios del Movimiento Moderno para convertirse en una nueva academia”.

Ahora bien, lo que sí nos asombra hoy es la actitud acrítica de aquellos corifeos locales del catecismo corbusierano, que arribaban a una conclusión básicamente cierta –la de considerar que se estaba ante una vertiente académica más– partiendo de una premisa equívoca, ya que una traición de tal magnitud sólo podía estar al alcance de los cofrades fundadores de la secta y no de sus acólitos indígenas, que en todo caso ejercitaban su derecho a repetir o reinventar letanías cuyo sentido último les era extraño. Cabe agregar que esta fobia hacia el modelo academicista –y la fanática exclusión de toda referencia a ésta por ellos decretada en la enseñanza y en la práctica disciplinar– resultaría su tara más obvia y menos disculpable, a la

vista de los nefastos resultados que trajo aparejados para la arquitectura argentina posterior a los años 60, cuyo análisis queda fuera de los alcances de este texto. Finalmente, todo nos lleva siempre al mismo nudo argumental: el error de apreciación residió –¿reside?– en no comprender que la influencia del

*Palacio Municipal, Coronel Vidal, provincia de Buenos Aires, Argentina (1939). Obra del ingeniero Guillermo Martín, su estética Art Déco refiere a la vertiente neoyorquina del estilo, sobresaliendo la enfática simetría de carácter monumentalista. Foto: Sergio López Martínez.*





Movimiento Moderno en el país y en toda América latina no tuvo jamás el sentido de un fermento meditado y propio, sino el de una reelaboración ágil, imaginativa y oportunista, con algo del automatismo de un reflejo y el gran mérito de su ecléctica fresca. Pero, como ya se dijera, todo esto estaba implícito en la propia dinámica de traslado de un sistema completo de pensamiento, ligado estrechamente a circunstancias históricas, políticas, socioeconómicas y culturales muy distintas entre ambos extremos de la línea de conexión establecida.

En consecuencia con lo dicho, esta arquitectura representativa del nuevo rol asumido por el Estado exhibirá su elasticidad estilística con absoluto desparpajo, y en el caso específico de la provincia de Buenos Aires lo hará al menos a través de cuatro vertientes reconocibles: la primera, que podríamos ubicar dentro de la perspectiva del Monumentalismo, tendrá en Alejandro Bustillo su más feliz –aunque no único– intérprete; la segunda estará fuertemente ligada a diversas variantes del Art Déco, y será explorada con especial fortuna por Francisco Salamone; la tercera se identificará con el inicial estilo náutico o con la etapa funcionalista del Racionalismo, y la cuarta, no demasiado transitada, apelará al imaginario americanista

provisto por la corriente Neocolonial. Digamos, para resumir, que esta actitud claramente ecléctica será la que determine, según palabras de Jorge Ramos, la “peculiar estética de Estado ‘fuerte’ y sus complejos derroteros hacia la modernización” (véase Novacovsky y otros, 2001: 49).

La urdimbre misma del fenómeno, que mantiene un delicado equilibrio entre Clasicismo tardío y Modernidad, es vista a su vez por Jorge Liernur (2001: 195) como “una modalidad híbrida caracterizada por el empleo parcial de elementos del orden clásico –como pórticos, columnatas, cornisas, tímpanos– y simetría axial, despojados del aparato decorativo tradicional”.<sup>5</sup>

Esta línea de ambigüedad estilística y compromiso estético aleatorio será típica del período y, como tal, frecuentemente empleada para la exaltación simbólica del Estado en sus arquitecturas más directamente representativas. Debido a ello la encontraremos expresada tanto en el edificio del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires (1938), en La Plata, cuanto en las sedes municipales de Lomas de Zamora, Morón, Necochea, Dolores, Bolívar, Coronel Vidal y General Paz, con las habituales gradaciones que enfatizan uno u otro de los lenguajes intervinien-

tes: así, mientras la de Morón (1939) se refugia en cierto énfasis tardoclásico, la de Lomas de Zamora (1936-1938) apuesta por el Racionalismo. Pero la diversidad de vertientes utilizadas no se limita a lo antedicho, y no siempre resulta de fácil clasificación, ya que suelen presentarse variaciones y mixturas de todo tipo: en el Palacio Municipal de Necochea (1936-1937), por ejemplo, se apela a una versión monumentalista del Art Déco muy diferente de la exaltada y personalísima interpretación que del mismo estilo propone Salamone, cuya obra se analiza aparte.

En cuanto a la presencia de la Arquitectura Moderna ligada a la tradición del Estilo Náutico francés –conocido también como “Estilo Barco” o “Estilo *Yacht*”–, cabe señalar que su incidencia dentro del panorama general de la obra pública bonaerense es acotada, aunque ostenta algunos ejemplos realmente notables. El más importante de ellos, sin duda alguna, es el espléndido complejo turístico marplatense de Playa Grande (1936-1940), proyectado por la Dirección de Arquitectura provincial. Complementado por el trazado del Parque San Martín y del Boulevard Marítimo y por la reforma integral del borde urbano de la Playa Bristol –que tendrá su epicentro en el conjunto del Casino y el Hotel Provincial, sobre el

5. Cabe apuntar que esta severa operación de renuncia y “limpieza” será gemela de la aplicada por los mejores academicistas de la época –como Alejandro Bustillo, el estudio Acevedo, Becú y Moreno o León Douge– para conseguir la más estricta simplificación ornamental respecto de los estilos borbónicos franceses en los que eran maestros, dotándolos así de una exitosa “sobrevivencia” moderna.



vención urbanística más relevante de la historia de la ciudad, ya que ordenará su desarrollo natural hacia la zona en cuestión. Pese a la diversidad y amplitud del programa abarcado –clubes deportivos, instalaciones sanitarias, locales comerciales, estacionamientos–, toda la composición obedece a un partido riguroso e integrador, servido por una arquitectura de admirable unidad que refiere a la metáfora náutica tan propia de aquel momento inicial de la Modernidad, y en la que podemos reconocer uno de los puntos más altos de dicha estética entre nosotros.

Pero habrá otras tempranas búsquedas racionalistas que también alcanzarán fuerte representación en el territorio de la provincia, y que además poseerán el valor agregado de aportar tipologías funcionales inéditas; en este caso se tratará de obras integrantes de dos programas de alcance nacional ya mencionados. Será así que el Plan ACA-YPF sembrará un conjunto de estaciones de servicio que llevarán el inconfundible sello impreso por Vilar, el que llegará a convertirse en el símbolo directo de una decidida “avanzada” moderna. En tal sentido se destaca la gran estación de Mar del Plata (c. 1940) –en la que Gorelik (1987: 102) advierte “una intensa búsqueda lingüística que [...] lle-

relación entre tradición y modernidad”–, como asimismo las de La Plata, Bahía Blanca, Tandil, Dolores, Punta Lara, Avellaneda y Olivos. Más allá de estas obras, la apuesta moderna de YPF logrará su indiscutible cima en el edificio de laboratorios y oficinas de Florencio Varela (c. 1940), proyectado por los arquitectos Jorge de la María Prins y Alberto Olivera. Por último, y ya en otra temática, la potente imagen planteada por los volúmenes puros y desornamentados de los elevadores de

probará, a la par que el dominio de la técnica del hormigón armado, el triunfo de ciertos rasgos provenientes del Funcionalismo germano.

Pese a la marcada inclinación nacionalista del discurso político del gobernador Fresco, el movimiento Neocolonial no dejará una huella demasiado notoria en la arquitectura generada por el Estado bonaerense. Uno de los pocos edificios memorables de esta tendencia será el exuberante Palacio Municipal de

*Complejo Turístico Playa Grande, Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina (1936-1940). Esta vasta obra de la Dirección de Arquitectura provincial dotará a la ciudad atlántica de un borde costero de admirable unidad, situándola a la cabeza de la estética moderna de inspiración náutica. Foto: Archivo Manuel Gómez.*





Chascomús (1938-1940), una rareza dentro de la producción casi exclusivamente Déco de su autor, Francisco Salamone. En cuanto a las escuelas erigidas en el territorio provincial por los organismos de la Nación, aunque muchas de las embanderadas en este estilo fueron construidas durante el período que nos ocupa, generalmente los proyectos eran de fines de los años 20 (tal el caso, por ejemplo, de la magnífica Escuela Normal Mixta de Las Flores,

construida entre 1930 y 1937, pero proyectada por Pelayo Sáinz en 1929). En cambio, la vivienda colectiva pondrá un modelo urbano-arquitectónico destinado a alcanzar una continuidad explosiva durante la gestión estatal peronista: el de la ciudad-jardín y el chalet “californiano”. En tal dirección se inscribirá el barrio para suboficiales del Ejército Sargento Cabral (1934-1937), proyectado por la Dirección de Ingenieros del Ministerio de Guerra en

Campo de Mayo, como así también de Lomas del Palomar (1943-1945), que mediante la inclusión de un completo programa de equipamiento —educacional, cultural, religioso, comercial, recreativo— tenderá a constituirse en un poblado autosuficiente.

Siguiendo la tendencia internacional en el terreno de nuestras artes plásticas, también habrá lugar para la fusión entre los principios sustentantes del a

*Palacio Municipal, Chascomús, provincia de Buenos Aires, Argentina (1938-1940). Debido a las normativas urbanas fijadas para la arquitectura que rodeaba la Plaza Independencia, Salamone apeló aquí a una exuberante versión del Estilo Neocolonial, pero este edificio constituye una excepción dentro de su obra, identificada casi exclusivamente con el Art Déco. Foto: Sergio López Martínez.*



*Escuela Normal Mixta, Las Flores, provincia de Buenos Aires, Argentina (1929-1937). Su portada exhibe las referencias al Barroco hispanoamericano propiamente tal, pero también al Estilo Neocolonial. Foto: Alberto Petrino.*



guo y del nuevo orden encarnados en el Clasicismo y la Modernidad, y, dados los explícitos gestos de integración artística que proponía la Arquitectura Moderna, esta confluencia estilística interdisciplinar resultará notoria en muchas importantes obras de la época. La línea fijada por el ya mencionado movimiento europeo de “llamado al orden” tendrá un apreciable reflejo en el país, y quienes la representarán más cabalmente serán los pintores Lino Enea Spilimbergo y Alfredo Guido, así como también el Antonio Berni y el Ernesto Scotti de mediados de los años 30; entre los escultores, Alfredo Bigatti y José Fioravanti –cuyo significativo aporte al Monumento a la Bandera de Rosario ya ha sido mencionado– se ubicarán en esa misma atmósfera, especialmente el segundo, que en obras como los monumentos a los presidentes Avellaneda y Roque Sáenz Peña (c. 1935) alcanzará la cúspide de su arte (véase Larrañaga y Petrina, 2000: 17-21).

Por otra parte, a través de la presencia en el país de David Alfaro Siqueiros, la gran escuela muralista mexicana inspirará a los cultores locales de un realismo de carácter social y aliento monumental. Entre ellos sobresaldrá el genio de Berni y de Spilimbergo, quienes, junto con Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro,

prestarán más tarde testimonio de este espíritu épico mediante sus espléndidos murales de las Galerías Pacífico (1946).

### El Clasicismo criollo de Alejandro Bustillo

Alejandro Bustillo (1889-1982) encarna, antes y mejor que nadie entre nosotros, el paradigma de la arquitectura monumental. Pero también puede ser considerado el más fino intérprete de aquel último momento de gloria del Academicismo francés, despojado ya de toda ornamentación superflua y enroldado en una severidad de sello neoclásico que lo aproximará al ascetismo estético de la Modernidad, hasta el punto de que por entonces se llegaría a la paradoja de hablar del “estilo francés modernizado”. Y, por si fuese poco, ahí estaba además esa inusitada casa moderna –la única de su autoría y la primera de Buenos Aires– que había proyectado a regañadientes para Victoria Ocampo en 1929. Estas características, que lo situaban en una postura ecléctica compartida por toda su generación, le atrajeron el juicio peyorativo de la siguiente, que no supo discernir en su obra ni este espíritu común a toda una época ni la genialidad impar de su arte. El gran Leopoldo Marechal (1944: 12-13), en cambio, sí sabía poseedor a Bustillo de “aquella segura intuición de lo bello”, reconociéndole la posesión

de “una cultura universal para vivir en la presencia de los maestros y escuchar de sus voces eternas”.

Fiel a la regla *Beaux Arts*, en cada temática el estilo de Bustillo había reservado el “modernizado” para los edificios de renta alta y las casas de renta baja porteño, destinando el clasicismo a las residencias de los cascos de estancia. En la década cala monumental, tres de los del período se han erigido: la casa matriz del Banco Argentina (1938-1944); los edificios; y el ya citado Monumento a la Bandera de Rosario (1940) y el Hotel Provincial.

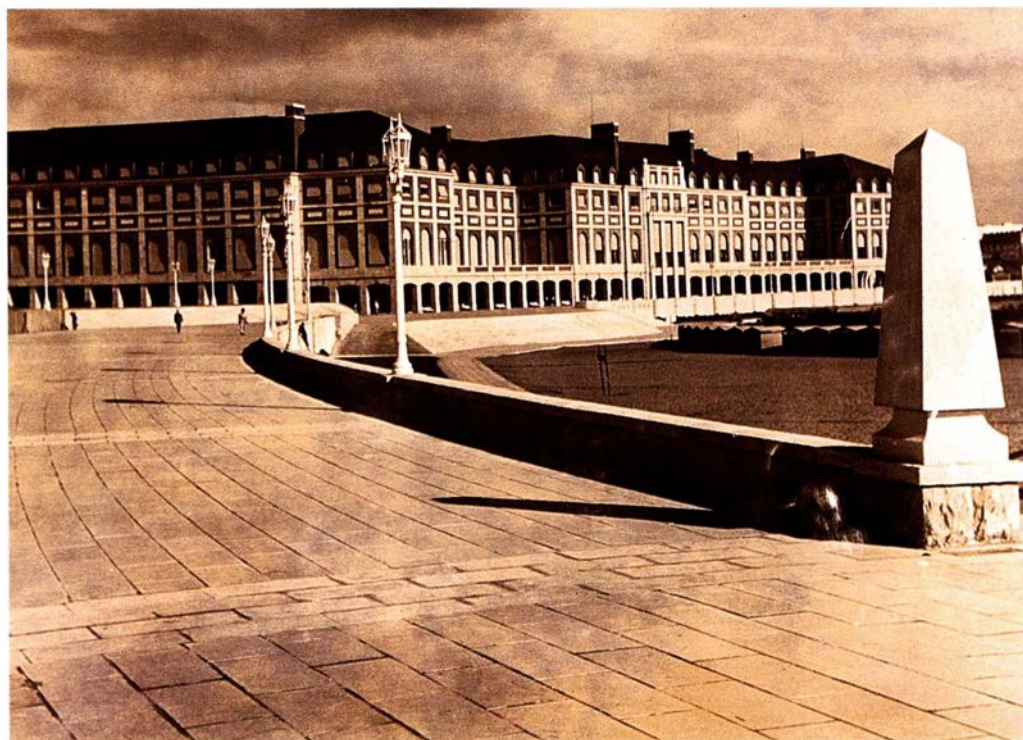
*Monumento al Presidente Nicolás Lezama, Buenos Aires, Argentina. La estatua de José Fioravanti rinde aquí su tributo al clasicismo de la época, a la par que nos recuerda su admiración por Aristide Maillol y Petrina.*





Plata (1938-1946). Pero mientras que el Banco, pese a su imponente presencia, limita su protagonismo al complementamiento de la cabecera noreste de la Plaza de Mayo, el grandioso monumento rosarino y el complejo marplatense constituyen dos lecciones magistrales de urbanismo, ya que ambos alcanzarán idénticos logros: componer, articular y definir los perfiles costeros de las ciudades de las que terminarían por convertirse en símbolos excluyentes.

*Casino y Hotel Provincial, Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina (1938-1946). El genio urbanístico de Bustillo presente en una obra de escala monumental, que organiza el perfil costero de la urbe marplatense. Foto: Archivo Manuel Gómez / Archivo ARCA FADU-UBA.*



El inmenso conjunto conformado por el Casino y el Hotel Provincial de Mar del Plata es, sin duda, el ejemplo más notable de la provincia de Buenos Aires en su género. Eximio conocedor de los recursos compositivos académicos, Bustillo supo otorgarle una grandiosa y memorable dimensión urbana, definiendo el frente marítimo de la ciudad mediante la sabia articulación de los diversos bloques que lo integran, los que, en su alternancia de paños revestidos de piedra y de ladrillo visto, exhiben una

acertada síntesis moderna.  
XIII. Una plaza de adm  
ciones actúa como cent  
de la composición a la pa  
un nexo de escenográfico  
con el océano, situación  
gistralmente por el céleb  
rico de lobos de mar, obr  
sé Fioravanti. El genio  
Bustillo alcanza en esta o  
ble consagración, aunqu  
deba imponer las leyes d  
quier conveniencia parti  
prevalecer incluso por se  
ciones de índole funcio  
ma certeza la que lleva a a  
Levisman (véase Casares  
“Todo lo demás ha sido  
ta masa compuesta con lo  
dad, visible desde todos  
a ella confluyen. El esp  
da los límites, define su  
interviene en su funcio  
puesta a la mirada y a la  
terioridad del edificio  
clásico se instala como  
para admirar el espectá  
do el mar, autodefiniénd  
jeto con leyes propias”.

El Palacio Municipal (19  
importantes obras del au  
igualmente a consolidar  
bana de gran ciudad qu  
adquiere Mar del Plata.



del edificio apela también al Monumentalismo, pero tocando una cuerda estilística muy poco frecuentada entre nosotros. La enfática *loggia* del frente, así como la gran torre de base cuadrada, aluden a los palacios comunales italianos del Medievo tardío, aunque esta versión en particular refiere más directamente a la reinterpretación que el *Fascio* había planteado sobre el tema. Agreguemos que si bien esta influencia estilística había alcanzado a teñir algunos otros proyectos realizados durante la gobernación de Fresco, resulta especialmente extraña dentro de la obra de Bustillo, fundamentalmente tributaria del Academicismo francés más depurado.

Pasaría bastante tiempo hasta que Alfredo Casares (1988), en el catálogo de la exposición de homenaje que se realizara en el Museo Nacional de Bellas Artes, fuese uno de los primeros en reconocer el “grado excelso” que adquirirían en sus obras “las cualidades de proporción, de contrapunto refinado de los materiales, de escala y de sabia implantación en el sitio”. No era más que la justa aunque tardía reivindicación que venía, por fin, a ubicar a Bustillo en el lugar de honor que la ceguera de la crítica le había negado, ya fuese por fundamentalismo moderno o por maniqueísmo ideológico (y con frecuencia, por la mezcla de ambos).

Esta formidable telaraña de prejuicios sería también traspasada por Ernesto Katzenstein, quien supo reinterpretar con la mayor lucidez el aporte de Bustillo en un artículo breve y fundamental publicado en el catálogo antecitado (1988). Titulado “Bustillo: del estilo a la neutralidad” –y reeditado años después en el libro dedicado por el Fondo Nacional de las Artes al propio Katzenstein (1999)–, este texto acierta desde el mismo e insuperable título en la

*En el Casino y Hotel Provincial de Mar del Plata, Bustillo “traduce” magistralmente el Luis XIII según los nuevos códigos de simplificación impuestos por la Modernidad. Foto: Alberto Petrina.*



definición de la esencia de su arte, para el que reivindica “la búsqueda de un lenguaje no elocuente, que voluntariamente rechaza toda sugerencia expresiva para identificarse con los elementos que lo componen, reducidos a su más obvio anonimato: una neutralidad culta y silenciosa que asegure [...] la vuelta de una urbanidad perdida con los excesos del eclecticismismo”. Y agrega enseñada: “Bustillo llega a producir obras cuyo mayor interés radica precisamen-

*Palacio Municipal, Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina (1938). Una apelación –rara en Bustillo– al modelo tardomedieval italiano, reinterpretado a su vez por la estética fascista. Foto: Alberto Petrina.*





te en el compromiso entre lo clásico y lo actual, lo contingente y lo permanente, entre la obra individual y la ciudad, que se resuelve en una tensa abstracción, apoyada en una rigurosa

*Cementerio, Azul, provincia de Buenos Aires, Argentina (1938). En el Ángel de la Muerte que guarda el pórtico monumental, de un sobrecogedor expresionismo Déco, el genio de Salamone alcanza un aliento verdaderamente wagneriano. Foto: Sergio López Martínez.*



composición de elementos progresivamente alejados de referencias historicistas". No carece de interés que el mejor análisis realizado sobre la obra de Bustillo provenga de alguien que, como Katzenstein, debió vencer sus prevenciones de "hijo del Racionalismo" para revalorar una actitud estética de la que se sentía en las antípodas.<sup>6</sup>

Por último, cabe añadir que con su magistral capacidad de síntesis, su escueta simplicidad y su renuncia a todo énfasis, la arquitectura de Alejandro Bustillo nos devela, antes que una resurrección arqueológica del Clasicismo, una práctica moderna de aquel espíritu de esencial armonía. Según pensaba el mismo autor, esto sólo podía conseguirse ateniéndose "a los estilos clásicos, modificándolos artística e inteligentemente" (es decir, buscando su *aggiornamento*). De aquí a propiciar "una arquitectura monumental argentina de tipo netamente helénico" había un solo paso, y Bustillo será el único que conseguirá darlo con grandeza entre nosotros. Una de las claves de esta admirable ecuación estética reside pues en sus propias palabras, en su insistencia en que "el estilo griego y sus derivados más fieles son los que mejor se prestan a las realizaciones modernas" (véase Bustillo, 1957). Contra la opinión de sus críticos, su práctica se revela así ple-

na y permanentemente consciente de su circunstancia contemporánea, que desde una singular perspectiva para él, tradición clásica y moderna encarnaban una experiencia única y transferible, un *continuum* en el que el tiempo se fundía y sólo quedaba la serena belleza de lo permanente.

## El Art Déco monumental de Francisco Salamone

El ingeniero arquitecto Francisco Salamone (1897-1959) será, junto con Alejandro Virasoro, uno de los dos más importantes exponentes del estilo Art Déco en el país. Sin embargo, fuera de tal referencia genérica sería aventurado establecer otro tipo de parentesco con ellos, ya que el posible vínculo de la gigante arquitectura de Virasoro con ciertos rasgos de las escuelas francobolonesas y vienesas no se relaciona en nada con la particular exuberancia expresiva que exhibe la vasta obra de Salamone en la provincia de Buenos Aires.

Y ya hablando de estética, apuntar que la de Francisco Salamone resulta, sin duda, notorias y plurales influencias. Desde la "estrecha" y "sobria" que Jorge Ramos señala respecto del Déco estadounidense desarrollado durante los años del *New Deal* (véase Novacovsky y otros, 2001: 58) - particularmente visible en las torres d-

6. Gran arquitecto y refinado *connaissanceur* él mismo, en realidad se hallaba más cerca de Bustillo de lo que hubiese admitido jamás: no de su estética, pero sin duda sí de su perfil psicológico, de riguroso y aristocrático ascetismo.



mataderos de Azul (1938), Balcarce (1937), Coronel Pringles (1937) y Tres Lomas (1938)–, pasando por múltiples apelaciones formales al Futurismo, hasta las “referencias textuales” al Expresionismo de la Torre Einstein de Erich Mendelsohn, que el mismo Ramos (2001: 62) vislumbra en la del Palacio Municipal de Guaminí (1937). Pero también es discernible la empatía con ciertos autores de la escuela holandesa, como Willem Marinus Dudok, autor del ayuntamiento de Hilversum, modelo paradigmático que fuera publicado localmente en 1933 y que, según Alberto Bellucci (1992: 98 y 102 y/o separata, 49), Salamone no podía desconocer para la época en que proyecta las sedes municipales bonaerenses.

Ello no obstante, es de estricta justicia plantear aquí la especial originalidad de una obra que no tiene paralelos en el país y que, pese a los lazos conceptuales mencionados, tampoco los encuentra en el extranjero. Algunos de los rasgos distintivos de la producción de Salamone residen en el amplio número de encargos recibidos –más de 65–, en la calidad estatal de éstos, en su breve lapso de concreción –todos fueron realizados dentro del cuatrienio gubernativo de Fresco– y en el casi excluyente vocabulario Déco que ostentan,<sup>7</sup> lo que convierte a su arquitectura en un caso de

muy singulares características. Por otra parte, debemos destacar que le fue dado materializar sueños que pocos creadores alcanzan, como el de proveer a una ciudad de un puñado de obras fuertemente referenciales aplicando el impulso de su personalísima inspiración. Salamone multiplicará esta oportunidad en más de una decena de centros urbanos, dotando a sus intervenciones de un perfil cívico inconfundible que las hará memorables tanto para los lugareños como para los visitantes, a la vez que logrará engarzarlas en un conjunto que irá consolidando su marca de autor. En el caso de algunas poblaciones pequeñas como Saldungaray, en el partido de Tornquist, Salamone “fundará” en la práctica la identidad misma del pueblo, ya que su diseño abarcará todos los espacios y edificios públicos de relevancia –la plaza, la delegación municipal, el mercado, el matadero y el cementerio–, los que surgirán de la nada en apenas dos años (1937-1938). Esta infrecuente situación será advertida por Alejandro Novacovsky (2001: 21), quien destacará la habilidad del autor para generar obras capaces de convertirse en “activas protagonistas en la transformación de las ciudades bonaerenses en donde le tocó actuar”.

La aptitud de Francisco Salamone para dotar de una importante carga simbólica a la arquitectura representativa del Esta-

*Matadero Modelo, Balcarce, provincia de Buenos Aires, Argentina (1937). El tratamiento geométrico de clara filiación Art Déco empleado por Salamone otorga a la torre-tanque un carácter casi escultórico. Fotos: Archivo de la Municipalidad de Balcarce, Alberto Petrino.*



7. Excepto el ya mencionado Palacio Municipal de Chascomús, las delegaciones municipales de Los Pinos, Miranda y San Agustín y el corralón municipal de Laprida, que adherían al Estilo Neocolonial.



do en el nivel municipal se inscribe, sin duda, dentro del clima propagandístico que atraviesa la década, en el que coexistían la intención de jerarquización del poder comunal –una de las propuestas básicas del corporativismo mussoliniano– con la urgencia por transmitir sensaciones de orden, modernidad y eficiencia burocrática. Ramón Gutiérrez sostiene sobre el punto: “La obra pública será el símbolo inequívoco de los estados fuer-

*Escuela Normal Rural, Balcarce, provincia de Buenos Aires, Argentina (1936-1938). El fuerte impacto visual, en este caso producido por agudas fajas o estrías horizontales con pronunciadas aristas salientes, es característico del Déco desarrollado por Salamone. Foto: Alberto Petrina.*



tes. Ella expresa tanto la respuesta a los problemas sociales de las masas cuanto el papel emblemático que tienen los edificios que testimonian, potencian y albergan el poder. Aquí lo revolucionario va acompañado del concepto taxativo del ‘orden’, tanto político y social cuanto arquitectónico, de tal manera que los ‘órdenes arquitectónicos’ del Clasicismo encaran esta disciplina por excelencia, relegando sus antiguos atributos de

*Cementerio, Balcarce, provincia de Buenos Aires, Argentina (1936). Salamone diseña aquí un impactante frente Art Déco con forma de cruz a modo de pantalla muraria, que combina el uso de franjas horizontales y verticales. Foto: Archivo de la Municipalidad de Balcarce.*



*Plaza San Martín, Azul, provincia de Buenos Aires, Argentina. Íntegramente rediseñada en 1935, todos sus elementos –solado, monumento y mobiliario urbano– responden al original vocabulario Déco empleado por Francisco Salamone. Foto: Sergio López Martínez.*



igualdad y democracia [...]. El curso es evidente: mientras asume lo clásico de la ‘Roma’ para fundamentar su ‘Imperio’, Echeverría torna a la Grecia clásica para articular su ‘Democracia’”<sup>8</sup> (véase Novacovsky y otros, 2001: 36-37).

A su vez, René Longoni y Molteni echan luz sobre la gran capacidad de Salamone de acciones de gran envergadura, al señalar que, sin desconocer los riesgos de que pudiesen haberle faltado indudables contactos personales, las razones de su éxito deben buscarse en “la serie de obras que se caracterizan por su eficacia y eficacia con que atendían las necesidades contractuales”. De ello “la realización de proyectos al óleo o témpera, y la elaboración de planos extensas y minuciosas documentos [y de] prolijos informes técnicos, [todo lo cual] nos hablan de una cuidadosa y eficiente gestión” (Novacovsky y otros, 2001: 36-37).

La extensa nómina de sus obras bonaerense incluye los palacios de Alberti, Carhué, Coronel Pringles, González Guaminí, Laprida, Carlos Rauch, Tornquist, Tres Lomas, así como las sedes de las municipalidades de Leandro N.

8. Aunque la dialéctica de Gutiérrez sea fascinante hemos de resistirnos a ella, porque, hasta donde alcanzan nuestro entendimiento y nuestra memoria, el ejercicio del poder es una carga inherente a sí mismo: su representación. Pero como era dable observar al comienzo del texto, la calidad formal de tal representación suele gozar de relativa independencia del perfil ideológico adoptado por el Estado para regirse, siempre que el mensaje conceptual sea efectivamente transmitido. Lo que nos devuelve al origen: el poder exige una comunicación lo más directa posible de su discurso que, por lo mismo, nunca puede ser “doble”, sino unívoco con su esencia.



charí, Chillar, Cuartel VII, Los Pinos, Miranda, Pirovano, Saldungaray, San Agustín, San Jorge y Urdampilleta. La mayor parte de estas obras consideró también el nuevo trazado y/o el equipamiento de los paseos frente a los cuales se erigieron, como sería el caso de las plazas de Alberti, Azul, Balcarce, Coronel Pringles, Guaminí, Laprida, Carlos Pellegrini, Tornquist, Rauch, Saldungaray, Tres Lomas y Vedia. Las otras dos tipologías básicas comprendidas en estos planes serán la de los mataderos—Leandro N. Alem, Azul, Balcarce, Cacharí, Carhué, Coronel Pringles, Guaminí, Laprida, Carlos Pellegrini, Saldungaray, Salliqueló, Tornquist, Tres Lomas y Vedia—y la de los cementerios, como los de Azul, Balcarce, Laprida, Saldungaray y Salliqueló. La arquitectura para la salud incluirá la ampliación del hospital de Coronel Pringles y la remodelación del de Rauch, mientras que la educacional se exhibe en la nueva escuela de Balcarce y en la reforma de la de Alberti. Asimismo, se proveerá de mercados a Gonzáles Chaves y Saldungaray, de un corralón municipal a Laprida y de sendos portales a los parques municipales de Alberti y Azul. Otras realizaciones dignas de mención son las cruces instaladas en Carhué, Coronel Pringles, Guaminí y Tornquist. Entre los proyectos no construidos, cabe destacar los destinados a la municipalidad,

el matadero y el cementerio de Lobería y el de la delegación municipal de Quequén, que por entonces dependía de dicho partido.

### A modo de epílogo

Pese a la indubitable solvencia administrativa de los gobiernos antecitados a nivel nacional y provincial, la magnitud del plan de obras que se les debe ha sido siempre disimulada en su verdadero alcance y extensión, cuando no directamente omitida y silenciada por exclusivas razones políticas. Somos conscientes de que la coexistencia de la presidencia del general Justo con la creciente marea autoritaria internacional, la ilegitimidad de origen de su mandato y la personalidad autocrática del gobernador Fresco contribuyeron, sin duda, a esta posterior descalificación *in totum* de sus respectivas gestiones. Pareciera que el fraude y la exclusión, odiosos mecanismos de la maquinaria política del régimen conservador, autorizasen moralmente para escamotear la realidad igualmente innegable de un notable conjunto de realizaciones que, como ya se dijo, sólo resulta comparable por su vastedad con la obra pública realizada antes por la Generación del 80 o, en sucesión inmediata, por el primer peronismo.

Por añadidura, el perfil de los dos hombres que estuvieron al frente de la Na-

ción y de la Provincia de Buenos Aires durante el período analizado no ha sido estudiado en profundidad —al menos en comparación con las figuras próximas de Yrigoyen, Alvear o Perón— y, por otra parte, sus idiosincrasias diferían en mucho. Justo fue, al fin y al cabo, un radical antipersonalista que había transitado las estaciones que conducían a la cima del poder como ministro de Guerra de Marcelo de Alvear, fogueándose en la insuperable escuela de su partido de origen, tan apto para la negociación y la maniobra; su pragmatismo y su eficacia gubernativa, en cambio, nada tenían en común con dicha tradición partidaria, excepto el ya mencionado caso de Alvear.

En cuanto hace a Manuel Fresco, a quien Emir Reitano (1992: 16) define como “un caudillo nacionalista criollo, defensor del orden, la jerarquía y el patriotismo a la antigua”, no pueden disimularse ni su autoritarismo ni su antirradicalismo visceral, que terminarían por conducirlo a un completo descreimiento en el modelo democrático. Carente de la plasticidad política de Justo, consideraba a los radicales genéticamente ineptos para el gobierno, por lo que sentía que era un deber cívico cerrarles toda posibilidad de retorno al poder, aunque para ello debiese bordear la ilegalidad. Jorge Ramos coincidió también en señalar la evolución



ideológica de Fresco “hacia un nacionalismo criollo de extrema derecha cercano al fascismo”, aunque no deja de consignar la contrapartida positiva representada por su acción gubernamental: “[...] a la vez que promovía las empresas estatales de servicios públicos (YPF, por ejemplo) y emprendía una obra pública de proporciones, como caminos, puentes, canales, monumentos y edificios, proyectados éstos por la Dirección de Arquitectura de la Provincia” (véase Novacovsky y otros, 2001: 49-50).

No obstante lo arriba apuntado, tanto Justo como Fresco supieron rodearse de artistas, técnicos y profesionales de

*El doctor Manuel Fresco, gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1936 y 1940.*



primerísimo nivel, lo que sin duda coadyuvó al éxito que coronó sus respectivas y dinámicas gestiones de gobierno. Este ambiente de estimulante y plural creatividad fue el que prohió la acción extraordinaria y simultánea en los encargos del Estado provincial de hombres tan disímiles como Bustillo o Salamone quienes, pese a su talento –y a despecho de todas sus diferencias de origen, formación y gusto–, recibieron un maltrato similar por parte de los medios académicos y círculos culturales del país: el primero fue condenado sin apelación como anacrónico y reaccionario por críticos cuyos prejuicios corrían parejos con su grosería intelectual; en cuanto al segundo, al decir de René Longoni (2000), “un cono de sombra cubrió su obra como si nunca hubiese existido”. En un caso y el otro, tal situación se ha revertido en los últimos años gracias a los exhaustivos relevamientos efectuados, a los trabajos de investigación y al renovado horizonte conceptual planteado por una nueva generación de estudiosos no prejuiciados. A un propósito afín concurre este artículo, que intenta contribuir a la reivindicación de un inmenso universo arquitectónico nacional y bonaerense con el fin de establecer, a la par que la inexcusable conciencia de su específico valor patrimonial, un gesto de elemental ecuanimidad histórica.

## Bibliografía

- Aguinaga, Carlos y Roberto Azaretto (1991): *Ni década infame. Del '30 al '43*, Buenos Aires, Jorge Baud Ediciones.
- Anda Alanís, Enrique de (1990): *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1997): “El Déco en México: arte de coyuntura”, en *Déco. Un país nacionalista. Un México cosmopolita* (catálogo de la exposición homónima realizada en el Museo Nacional de Arte, México), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, noviembre de 1997-abril 1998.
- Bellucci, Alberto (1992): “Monumental Deco in the Pampa: The Urban Art of Francisco Salamone”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Miami, n° 18. (“Art y arquitectura monumental en la pampa: el arte urbano de Francisco Salamone”, separata en castellano.)
- Bustillo, Alejandro (1957): *La belleza primero. Hipótesis metafísica*, Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Casares, Alfredo; Ernesto Katzenstein, y Martha Levisman (1988): *Alejandro Bustillo arquitecto. 1889-1982* (catálogo de la exposición homónima realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes), Buenos Aires, agosto-septiembre de 1988.
- Costa, Lucio (1997): *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, Pablo, Empresa das Artes.
- Eliash, Humberto y Manuel Moreno (1989): *Arquitectura y modernidad en Chile 1925-1965. Una realidad múltiple*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.
- Gorelik, Adrián (1987): “La arquitectura de YPF: 1934-1945. Notas para una interpretación de las relaciones entre Estado, modernidad e identidad en la arquitectura argentina de los años 30”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo*, Buenos Aires, FAU-UBA, n° 25.
- Grementieri, Fabio (1995): “El Academicismo argentino: integrador de tradición y modernidad”, en *Buenos Aires 1925-1945. Tradición y modernidad*, Buenos Aires, Editarg.
- Gutiérrez, Ramón (1984): “La arquitectura imperial”, *Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina*, Buenos Aires, Summa.
- Hernández de Lasala, Silvia (1990): *Malaussena. Arquitectura académica en la Venezuela moderna*, Caracas, Fundación Pampero. (Cita tomada de Union Centrale des Arts Decoratifs [1983]: *Le livre des expositions universelles 1851-1989*, París, Editions des Arts Décoratifs, Herscher).
- Katzenstein, Ernesto (1999): “Arquitectura Argentina en los años treinta”, en *Ernesto Katzenstein. Arquitecto, Buenos Aires*.

- Aires, Fondo Nacional de las Artes. (Edición anterior en inglés: "Argentine Architecture of the Thirties", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Miami, n° 18, 1992).
- Larrañaga, María Isabel de (1988): "La arquitectura 'racional' no ortodoxa en Buenos Aires. 1930-1940", *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, SCA, n° 143, diciembre.
- Larrañaga, María Isabel de y Alberto Petrina (2000): "Una aproximación al arte argentino del siglo XX", en *Buenos Aires-La Plata-Buenos Aires. Arte argentino del siglo XX. Intercambio patrimonial* (catálogo de la exposición homónima realizada en el Teatro Argentino y en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, y en el Museo Sívori, Buenos Aires), La Plata-Buenos Aires, agosto-septiembre de 2000.
- Liernur, Jorge Francisco (2001): *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Longoni, René y otros (2000): *La obra pública del Ing. Arq. Francisco Salamone en la provincia de Buenos Aires*, La Plata, LEMIT-CIC.
- Marechal, Leopoldo (1944): *Alejandro Bustillo*, Buenos Aires, Peuser.
- Nanni, Martha (1994): "Encuentros en Buenos Aires. Aproximaciones a la figuración en el arte argentino, 1927-1937", en *Arte de Argentina. Argentina 1920-1994* (catálogo de la exposición homónima realizada en el Museum of Modern Art, Oxford, y —entre otros sitios— en el Centro Borges, Buenos Aires), Oxford-Buenos Aires, 1994-1995.
- Niemeyer, Oscar (1985): *Oscar Niemeyer*, San Pablo, Editora Almed.
- Novacovsky, Alejandro; Ramón Gutiérrez, René Longoni, Juan Carlos Molteni, Jorge Ramos, y otros (2001): *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires*, volumen I, Mar del Plata, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Palacio, Ernesto (1975), *Historia de la Argentina*, t. II, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor.
- Petrina, Alberto (1979): "Otra arquitectura" e "Introducción a Niemeyer", *Summa*, n° 142, Buenos Aires, octubre.
- (1983): "Lucio Costa: apuntes para una biografía revolucionaria", *Summa*, n° 186, Buenos Aires, abril.
- (1998): "Introducción a Buenos Aires", en *Buenos Aires. Guía de arquitectura*, Buenos Aires/Sevilla, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires-Junta de Andalucía.
- Privitello, Luciano de (1997): *Los nombres del poder. Agustín P. Justo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Provincia de Buenos Aires (1940): *Cuatro años de gobierno. 1936-1940*, vol. I a VIII, Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Ramos, Jorge Abelardo (1973): *Revolución y contrarrevolución en la Argentina. El sexto dominio 1922-1943*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Reitano, Emir (1992): *Manuel A. Fresco, antecedente del gremialismo peronista*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Russi Podestá, Mariella; María Laura Cesio, Rubén García Miranda, Andrés Mazzini, y otros (1996): *Guía arquitectónica y urbanística de Montevideo*, Montevideo, Dos Puntos.
- Sarlo, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Sambricio, Carlos y Roberto Segre (2000): *Arquitectura en la ciudad de La Habana. Primera Modernidad*, s/d, Electa España.
- Vilar, Antonio U. (1943): "El Automóvil Club Argentino al servicio del país", *Nuestra Arquitectura*, n° 1, Buenos Aires, enero; véase también *Nuestra Arquitectura*, n° 12, diciembre de 1943.

**Alberto Petrina.** Nació en 1945 en Buenos Aires. Arquitecto graduado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, en la que actúa como profesor titular de la Cátedra de Arquitectura Argentina y de cuyo Consejo Directivo es miembro por el Claustro de Profesores. Ha sido editor de la revista *Summa* y de los *Anales del Instituto de Arte Americano*, y es autor de numerosas publicaciones sobre su especialidad, entre las que se destaca *Buenos Aires. Guía de Arquitectura* (1994 y 1998). Fue director del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (1992-1996), curador de *Arquitectura y Arte Americanos de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires* (1997-1999), actuando luego como director de Museos, Monumentos y Sitios Históricos de la Provincia de Buenos Aires y curador de la Sala Emilio Pettoruti del Teatro Argentino de La Plata (2000-2002). En enero de 2002 ha sido designado Representante Especial para Asuntos Culturales Internacionales de la Cancillería Argentina, con rango de Embajador Extraordinario y Plenipotenciario. En mayo del mismo año gana la Cátedra de Historia de la Arquitectura y del Arte I, II y III en la FADU-UBA por concurso público de antecedentes y oposición.



# Arquitectura voladiza, arquitectura períptera, arquitectura hipogea

FRANCESCO VENEZIA

## El puerto sepultado

Al atravesar la bahía, la vista se concentra en las poderosas siluetas de la Opera House y el puente de Sidney. A partir de esta situación y esta condición, el concepto del proyecto surge y se expande: una plataforma aparece en la profundidad y da sustento a un aireado propileo.

La plataforma se extiende a lo largo de George Street hasta el borde del muelle. Profundas cavidades albergan jardines, esculturas y restos arqueológicos del puerto. Dos largas escaleras descienden hasta el muelle, donde hay algunas tiendas y un café. El café se encuentra enfrente del puerto y tiene asientos al aire libre.

El propileo está conformado por estructuras que dan apoyo a las galerías de exposiciones. Enmarcado entre las pilastras y las torres de alta tensión (que contienen escaleras, ascensores y espacios técnicos) se ve el caleidoscópico puerto con su constante movimiento de buques y embarcaciones y, en la distancia, la Opera House y el puente.

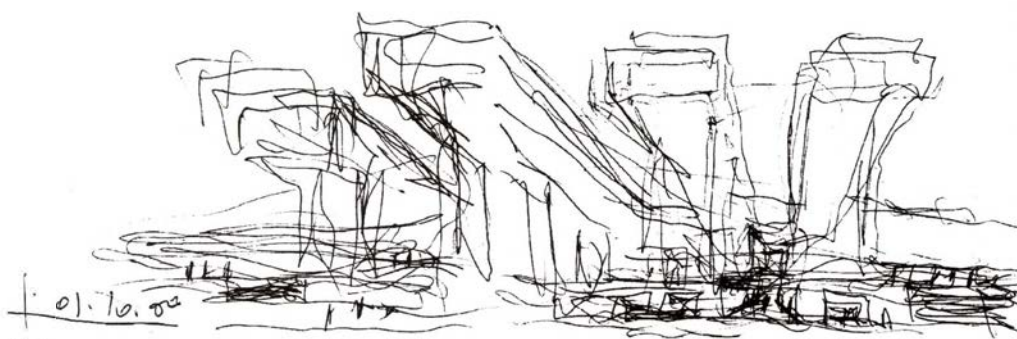
Las nuevas galerías de exposiciones cubren el propileo y se proyectan hacia afuera, a través de una serie de pórticos. Estas galerías abiertas son el justo espacio de transición de los visitantes, que abandonan la circulación cerrada del museo para encontrar la luz y la vista panorámica de la bahía.

De esta manera, como respuesta a los requerimientos de extensión del edificio existente y su programa, el proyecto logra una evocación del valor histórico del sitio como la primera dársena y lugar de asentamiento.

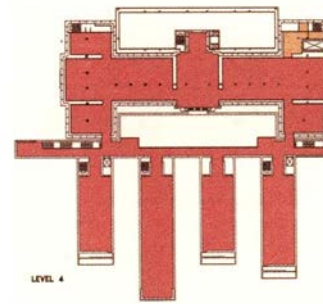
## Muestra “Los etruscos”, Palazzo Grassi, 2000.

### Disposición del atrio

La solución de la disposición del atrio parte de dos decisiones concomitantes: ofrecer al visitante, previo al recorrido por las salas de exposiciones del primero y segundo pisos principales, un encuentro con los etruscos por medio de la figuración de un convite, transformando el atrio-patio del Palazzo Grassi, que se presenta con las características de un *Lichthof* o patio interior, en un pozo de luz encerrado en un volumen, con caracteres típicos del espacio hipogeo etrusco.



*Sidney. Boceto.*



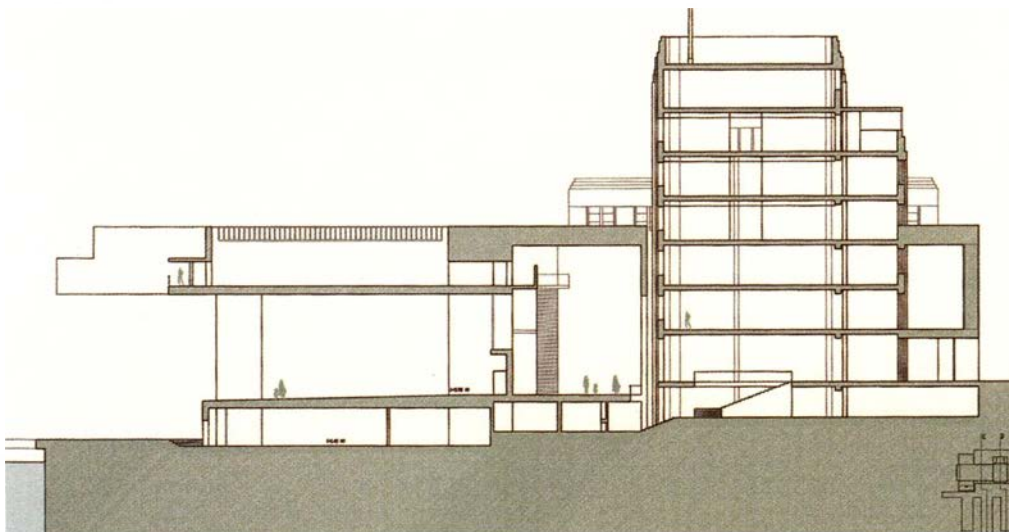
*Sidney. Planta a nivel.*



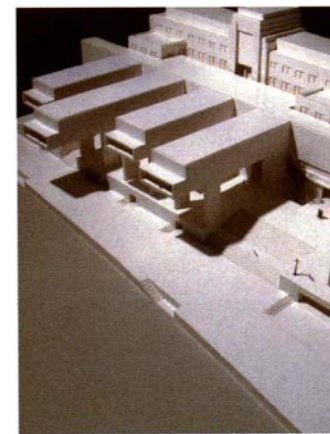
*Sidney. Vista desde la bahía.*



*Sidney. Vista central del modelo general.*



*Sidney. Corte transversal.*

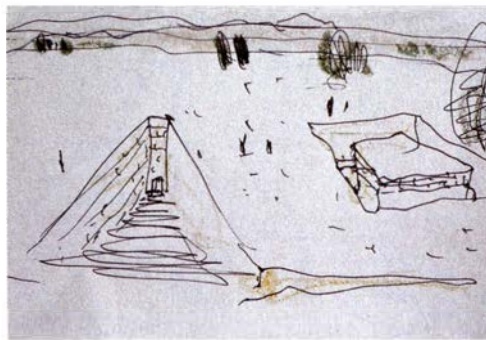


*Sidney. Vista del modelo a vuelo de vista.*



El volumen está separado de los muros del atrio y recoge en sus mismas paredes las luces rasantes que provienen desde lo alto. En correspondencia con las dos puertas, dos paneles representan en serigrafía la planta de una necrópolis y la planta de una tumba. Una vez que el visitante ha transpuesto el umbral de una de las dos puertas que se abren en el nuevo volumen, se encuentra inmerso en la penumbra de una sala con una lluvia de luces que caen desde un pozo central. En lo alto, y visible sólo en parte, una esfera estrellada se abre hacia la luz del cielo. Todo alrededor, por tres lados, los lechos a la espera de recibir las figuras reclinadas que se reunirán en el convite. Los lechos, sobre dos gradas, están realizados en planchas de acero oxidado, en anticipación de un material que se utilizará en los pisos superiores. El pozo está revestido con láminas de cobre oxidado que evocan el color de la tosca invadida por el musgo a causa de la acción del agua. Y un velo de agua recubre la porción de suelo entre los lechos: una poza supérstite. Allá se encuentra ubicada la *Figura despedazada* de mármol negro, que Henry Moore esculpiera en 1975. El pozo, con su tonalidad verdeazulada, se duplica al reflejarse en el agua, creando una composición con el duplicado de la figura negra.

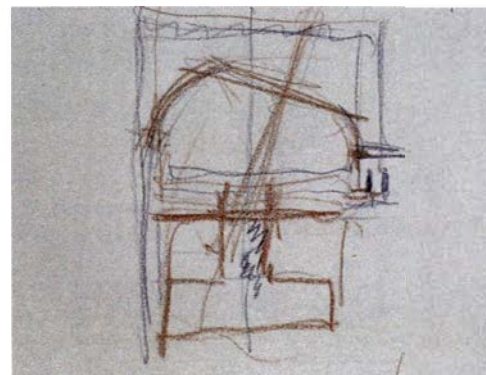
La *Figura despedazada* de Moore evoca y devela la naturaleza de otras figuras, que



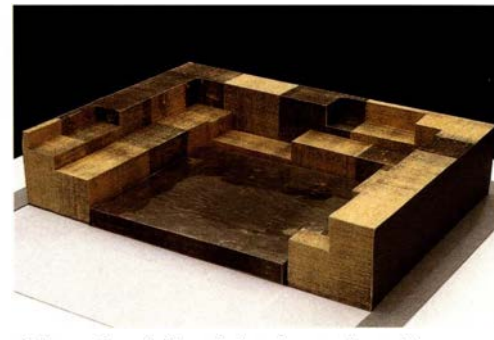
Palazzo Grassi. Boceto del cementerio. Necrópolis etrusca de Banditaccia.



Palazzo Grassi. Boceto del sarcófago etrusco de terracota. Villa Giulia.



Palazzo Grassi. Boceto de estudio de la ambientación en el atrio.

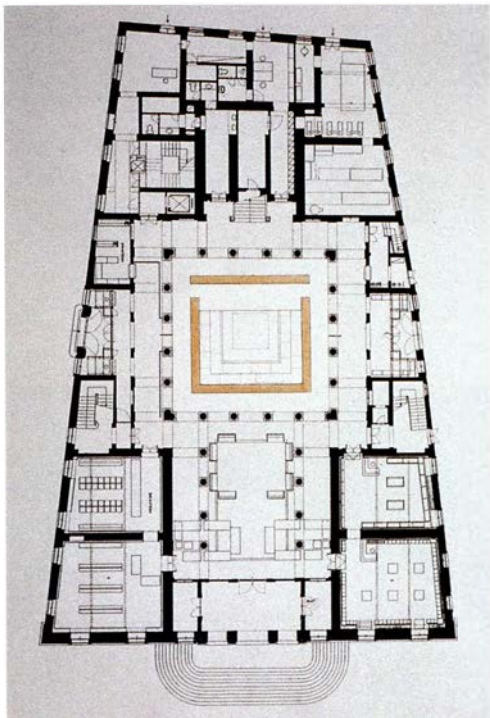


Palazzo Grassi. Pozo de luz, bocetos de estudio.



Palazzo Grassi. Pozo de luz con la estatua de Henry Moore (fotografía de Umberto Ferro).





*Palazzo Grassi. Croquis de la planta baja. En amarillo, el pozo de luz.*



*Palazzo Grassi. Pozo de luz en construcción.*

son figuras quebradas: los sarcófagos, que por su dificultad técnica tuvieron que ser realizados en dos partes, puestas las unas junto a las otras. A nuestros ojos les resultan familiares ciertas imágenes remotas y suscitan en nuestra sensibilidad una reacción poética frente a aquella originaria dificultad técnica. Por otra parte, el artista inglés había frecuentado asiduamente esos mismos lugares en los cuales se desarrolló la cultura de los etruscos, en donde la separación, el intervalo entre las cosas fue realizado por aquellos habitantes hasta el punto de transformar el paisaje. ¿Quién no recuerda el impresionante “corte”, el artificio de una hendidura en el banco de tosca, que separa dramáticamente en dos la masa rocosa original? Los vacíos, la distancia entre las cosas, son tal vez más poderosos que las cosas mismas.

### **Convocatoria para la recuperación del centro antiguo de Salerno**

Las bases de la convocatoria promulgada por la Comuna de Salerno apuntaban a la recuperación de tres edificios situados en la parte alta del centro antiguo, una ubicación excepcionalmente integrada con el paisaje, y al señalamiento de una utilización congruente para los tres.

Se ha intentado hacer coincidir la respuesta a la necesidad de introducir las normas óptimas de acceso, estaciona-

miento, circulación interna y externa, con una forma que expresara el carácter de esta parte de la ciudad, donde la naturaleza fuertemente empinada del terreno ha ido determinando en el tiempo esa sucesión de saltos y escalonamientos, ese gran teatro de la ciudad asomada hacia el mar abierto sobre el espectáculo de los montes de la costa por el lado del poniente. Deliberadamente se renunció a dar, a través del proyecto de la convocatoria, respuestas a las situaciones no especificadas y no indicadas.



*Salerno. Vista de conjunto del modelo.*



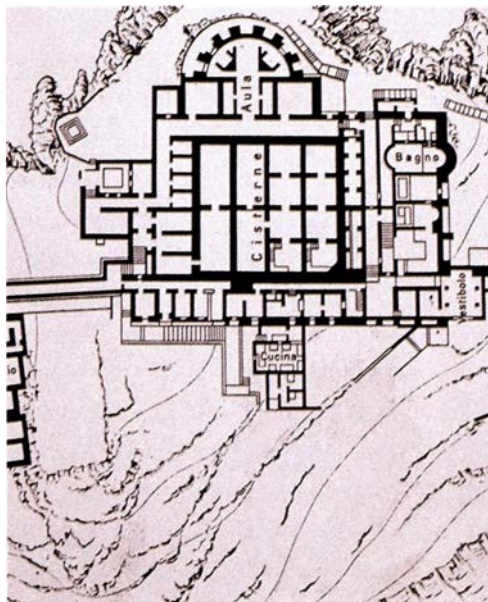
*Salerno. Boceto de estudio.*



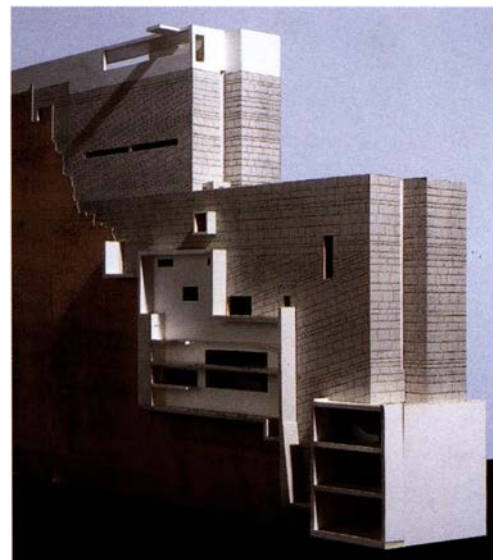
La idea arquitectónica consistió en ponerle alas a los tres edificios, creando un períptero que desde abajo se ve como la corona de la ciudad. Las alas, que contienen los principales elementos de circulación –las escaleras, los elevadores,



Salerno. Bosquejo de estudio de la disposición del atrio.



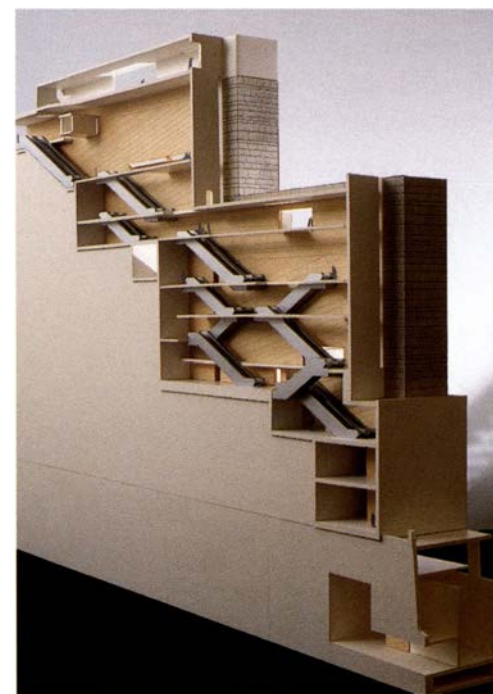
Villa Jovis en Capri. Planta.



Vista del modelo desde el ala principal.



Salerno. Templo de la Fortuna Primigenia en Preneste. Vista del modelo.



Vista del modelo desde el ala principal.

las escaleras mecánicas— y algunos lugares especiales desde donde asomarse, finalizan y determinan, a modo de temerarias construcciones, una galería aérea para deambular, la cual, al abrazar el conjunto hace la veces de cornisa y jamba para el escenario de la ciudad, en el más vasto escenario natural. La mirada, potente factor unificador, permite abarcar, desde lo alto de la galería, la totalidad del complejo de los edificios en un ámbito que se extiende hasta el último horizonte. Por lo tanto, cumple una doble función: la de corona de la ciudad y la de observatorio.

Tres son los accesos a la totalidad del complejo. La circulación principal está contenida en las dos alas. La más grande, conectada con la plaza de acceso inferior y con el estacionamiento a mitad de la cuesta, comunica los tres edificios

mediante empalmes en sus circulaciones internas. La más pequeña, conectada a la terraza cubierta del auditorio, conduce a la galería de paseo, con lo que se crea una circularidad entre ésta y el sistema de los espacios abiertos, terrazas y jardines colgantes, accesibles desde el interior del edificio. Las dos alas se presentan escalonadas y reforzadas por torres que contienen a los elevadores y a las escaleras de seguridad. Las alas emergen nuevamente por encima del camino a mitad de la cuesta, sobre el lomo del monte, y están conectadas por un paseo elevado y sombreado por los árboles, que se extiende en una concavidad a cielo abierto tallada en la roca y que termina en una pequeña cavidad subterránea. Unos pocos asientos de piedra permiten hacer un alto para reposar y observar el mar a través del follaje de los árboles que emergen desde abajo.

Ésta es la fuente original del complejo arraigado en la geometría de los ejes que define las partes individuales del conjunto. En conclusión, el proyecto propone la unión de los tres edificios de la convención, el núcleo cívico de la ciudad, sustrayéndolos de la actual situación de marginalidad y dando un nuevo hábitat habitual en muchos centros urbanos en cuanto a reincorporación. Si no hubieran quedado en la periferia, en respuesta a las necesidades urbanas planteadas, las únicas evidencias de hoy, y que de alguna manera son independientes del destino futuro y uso de los edificios. Al mismo tiempo, prepara la situación para su transformación, derivadas de sus necesidades programáticas.

**Francesco Venezia.** Arquitecto italiano. Desde 1986 es profesor de Composición Arquitectónica en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Ha sido profesor visitante en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, en la École Polytechnique Fédérale de Lausanne, en la Sommerakademie de Berlín. Ha dictado conferencias y seminarios en las principales ciudades de todo el mundo. Entre sus principales obras están la sistematización de la Piazza del Magistrato (San Candido, Bolzano, 1987), la restauración del Neues Museum de Berlín (1981-1987) y la Biblioteca Universitaria y Polo Universitario Jurídico y Económico de Amiens (Francia, 1993-1997). Ha publicado *d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali* (1976) y *Scritti brevi* (1990), entre otros libros.



# Conversaciones

ROSA MARÍA RAVERA / CLORINDO TESTA

**Ravera.** Clorindo, en este volumen sobre arquitectura, el tercero de nuestra Academia en la serie *Temas*, hemos quedado en hacer una conversación conjunta.

**Testa.** Así es.

**Ravera.** Yo diría entonces que, habiendo seguido durante años tu obra plástica, sea pintura, escultura, objetos, instalaciones, etcétera, creo que vamos a poder detectar algunas correlaciones y coincidencias interesantes.

## La herencia genética

**Testa.** También a mí me parece que puede ser así. Por lo pronto, te contesto la pregunta que me hacías hace un rato, en torno a mi concepto del arte y de la arquitectura. Justamente, abordando este problema en su espectro cultural más amplio, pienso que no sólo la arquitectura sino la pintura, la música y toda otra aptitud o actividad artística o no, forman parte de los genes con que la humanidad está dotada. Hay una herencia genética. Según creo, eso se comprueba no sólo en las producciones culturales, en el aullido, el gemido del perro, el maullido del gato: son todos iguales, aquí, en África y en cualquier otro lugar del mun-

do. También los comportamientos son similares, en la caza, en la comida, quiere salir...

**Ravera.** La verdad, no lo había pensado así. Para el a-

**Testa.** Es igual. Ese patrimonio genético lo extendieron desde las cavernas, a las pinturas rupestres que todos conocemos. En otro contexto se trata de los espacios, en las plazas de las ciudades, en Egipto. Las casas son una cosa natural para la gente, pero no para los animales. Cuando los animales encuentran refugios los hacen prácticamente iguales. Cuando se trata de arquitectura se concibe a la perspectiva como un adelanto, como un error. Por muy diversos motivos, a lo largo de la historia, se olvidaron de ella no les interesaba, no la precisaban, las necesidades son las mismas.

**Ravera.** Esta convicción tuya se vincula con conceptos psicológicos y lingüísticos de extracción muy diversa. Por ejemplo, el estadounidense Noam Chomsky, uno de los fundadores de la lingüística del siglo XX –famoso incluso por sus críticas al gobierno de su país–, ha hablado de lingüística innata, de innatismo. Sería, a nivel del lenguaje, este c-

mental y psicofísico del que hablás. La filosofía trascendental también focaliza este patrimonio de base, en la raíz del orden discursivo y visual, o sea, de las facultades de que disponemos.

**Testa.** Y eso es lo que yo llamo herencia genética, la base de todo lo que surge luego. El hombre va mucho más allá, obviamente. También a los animales cuando van al circo, adiestrados, los ves con comportamientos ya no instintivos. El hombre llega muy lejos, lo sabemos. Y lo comprobamos en la pluralidad de soluciones tanto artísticas como arquitectónicas, de las que hablábamos antes.

**Ravera.** Quisiera escuchar tu opinión frente a las tendencias actuales, las arquitectónicas en particular.

**Testa.** Hace cincuenta años eran tres las líneas que se discutían, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright. Hoy la cantidad de propuestas aumentó extraordinariamente. Las influencias culturales se imponen mucho más que antes. La gente viaja, pero en realidad ni necesita hacerlo. Se informa. Mucho depende del momento histórico, por supuesto, de los grupos, de los individuos, o sea, del modo de sentir y pensar personales. Sin olvidar que estamos viviendo una era globalizada. De ahí esta expansión colosal de las comunicaciones, que permite una si-

multaneidad hasta el momento desconocida. Esas influencias se acentúan, a veces, y resultan entonces determinantes para encaminar los proyectos. Nos acordábamos de aquella otra gran globalización mundial, hace siglos.

**Ravera.** La Pax Romana, impuesta desde el siglo II d.C., en algo parecida a nuestra situación contemporánea. Esa extensión y poderío desdibujaban la heterogeneidad de las culturas, de las civilizaciones. Parecían borrarse las diferencias. Pero eso era una bomba de tiempo, por la conflictualidad latente, que subyacía subterránea.

**Testa.** Acordate de los edificios romanos, todos iguales, en Inglaterra, en Asia menor, etcétera. Allí es muy clara la imposición política, proyectada a todo lo ancho y lo largo del imperio.

**Ravera.** Roma, por sobre todo, dejó la ley. Pero intentemos ahora ahondar en tu visión arquitectónica, que me parece expresar una significación intensamente humana, existencial. Desde hace tiempo muchos discursos abordan la deconstrucción, con incidencia filosófica.

**Testa.** Sí, la cantidad de propuestas, ya lo dijimos, aumentó enormemente. La deconstrucción proviene de la construcción, que desacata. Y hay muchas variantes.

**Ravera.** Hay entrecruzamiento de cosas, cosas abiertamente artísticas, como el barroco de Frank Gehry, explosivo, en el espacio. Arte del afuera adentro, como el bao. Arte del afuera adentro, como la suerte de flor (¿nave?) con banderas desplegadas, y esas otras ondulaciones raras de un próximo Guggenheim en Manhattan. Oí decir que paraban el proyecto, de calidad transgresora. Hoy, hoy, palabras peligrosas en ese país. Habría que estar en el lugar de ellos.

**Testa.** Sería una lástima que frenasen las soluciones imaginativas. Los intereses experimentales, por otra parte, son múltiples. Hay quienes prefieren operar con computadora, programar las curvas, resolver con fuerte incidencia tecnológica.

**Ravera.** No es lo que preferís.

**Testa.** No.

**Ravera.** Para visualizar tus ideas –arquitectura, arte, vida–, para comenzar a darle color a este perfil tuyo, no estarías focalizando esa célula mínima –máxima mínima–, que nos da protección, refugio?

**La casa. La ventana. La ciudad.**

**Testa.** Hace un rato comentábamos el objeto que tenemos aquí cerca, en el estudio. Se ha exhibido con el título *En mi casa*. Cualquier cosa puede ser mi casa. Son dos cajas desvinculadas, una



otra, abiertas al frente, hacia el espectador. Y adentro está esa especie de pelota, hecha con periódicos. Para mí es el hombre.

**Ravera.** Es evidente la absoluta desenvoltura con que utilizás cualquier material, soporte pictórico, cartulina, tela, papel. En este volumen se va a reproducir un dibujo tuyo de Buenos Aires. Ofrece la heterogeneidad, las desigualdades de una estructura urbana imaginaria, gestual. El dibujo prolonga una serie de contornos irregulares articulando, en su espacio cotidiano, el desarrollo de la ciudad. Es un devenir, el de un originalísimo corte sincrónico. ¿Cómo ves, entonces, a la ciudad?

**Testa.** Buenos Aires agrada a todos. A nosotros, a los extranjeros. Y, hay que observarlo, está lejos de mostrar una apariencia homogénea. Están esas series de medianeras que sobresalen altas. Permiten miradas que se prolongan a lo lejos. Me gustan, como lo que es desigual, irregular, y que no obstante retiene un orden, semejante al de esas ventanas que estamos viendo, enfrente. Rompen un esquema fijo, cambian la perspectiva, inventan otra organización, más libre. Y son, al fin, un descanso. Diferente del de otras ciudades. Aquí hay visiones largas, hay carteles inmensos... Uno de ellos, frente a mi casa, mostraba una mujer desnuda de unos cuantos metros. Permane-

ció varios meses, luego fue sustituido por otro, con la figura de otra mujer. Después desapareció, y en la pared quedó un blanco. Muy grande.

**Ravera.** Vacíos, blancos... Tu obra pictórica de hace varias décadas los proponía.

**Testa.** Sé a lo que te referís. Me los citaste hace poco. Esos cuadros blancos que mandé a la bienal de Venecia del 62.

**Ravera.** Blancos enormes, silenciosos. Te atraen también los graffiti, los restos de escritura...

**Testa.** Allá (*señala algo más lejos*) se pueden ver, todavía, algunos fragmentos escritos, perfiles vagos... Era la propaganda del Jabón Federal.

**Ravera.** Esas trazas borrosas de un paisaje, a veces desprolijo, forman parte de lo nuestro. Todos conocemos ciudades europeas espléndidas que activan la mirada circundante, que se detiene en un contexto de orden, de belleza. Lo que decís despierta, por el contrario, la idea del intersticio, de la estructura desigual, móvil, cambiante. Por supuesto que el ojo la vivencia de tantas maneras diferentes. Es importante “ver” como saber ver, como “ver a través”. Para un filósofo italiano que ha estado entre nosotros, Emilio Garroni, no se trataría de otra

cosa que de comprender y sentir dentro de la vida.

**Testa.** Es lo que pienso. Me gusta el lugar donde el hombre está vivo, ta y se integra. Y para hacerlo tiene pre su patrimonio heredado. Desde habilita plazas, avenidas, escaleras, cios. A veces mirando las montañas tiempos antiguos un hecho arquitecto co simbolizaba la unidad del país. deseado, anhelado. Ya en sus comienzos el Antiguo Egipto miró las montañas construyó pirámides. Se suelen observar esos simbolismos del pasado.

## La arquitectura

**Ravera.** La arquitectura moderna avanzado en nuestro tiempo presuponía unos rigurosos. Tus relaciones con ese proyecto son complejas. Mucho de esto notaba, en el 74, en aquella gran exposición de la galería Carmen Waugh, toda da “Habitar, circular, trabajar, recrear”.

**Testa.** En la entrada yo había presentado varios dibujos realizados veinte años antes. Y colgué una gran cantidad de dibujos que tapizaban toda la galería. Los dibujos antiguos mostraban a un chico jugando a la pelota, en Barracas; un pibe de barrio en el que no faltaban las montañas y el humo de las fábricas, a lo lejos, sea, lo que la moderna arquitectura funcionalista quería transformar, separar.

ámbitos, actividades. A su vez, los cuadros querían mostrar el mismo personaje, ya hombre, en el hacinamiento de la ciudad. Siempre en corte y planta, se lo veía en su pequeño departamento, sin ventanas, luego trasladándose en colectivo para la rutina del trajín diario, del almuerzo al paso, el retorno al trabajo, y después a la casa. Al baño, al televisor... Esas pinturas, inútil es decirlo, delataban el fracaso de la concepción racionalista.

**Ravera.** Era pintura realizada con aerosol, de gestualidad violenta, envolvente, sin la concesión de pausas, de espacios abiertos, tan necesarios. Acentuaba las condiciones agobiantes un cromatismo encendido, un colectivo al rojo vivo... En fin, un día en la vida de la gran ciudad. Tu arte es revelador de tus ideas, no menos que la arquitectura, que es arte, también.

**Testa.** En esa exposición, justamente, se fusionaban de modo muy directo mis intereses en la esfera de la plástica y de la arquitectura.

**Ravera.** Vayamos ahora a esta última. Imposible no recordar ese edificio paradigmático, el Banco de Londres. Actualmente Banco Hipotecario. Una respuesta, creo, a los problemas del momento. Una construcción que hoy como ayer dicta cátedra.

**Testa.** Respondíamos a las bases del concurso. Está concebido como una unidad, tanto la parte pública como la interna del banco. Es un espacio donde todo se comunica, algo así como una caja donde están colocadas las cosas. Una característica de este banco, y éste es un rasgo del brutalismo de ese entonces, fue conjugar el espacio interno y el externo. Es una construcción compleja.

**Ravera.** Recuerdo un dibujo donde desde adentro ves el exterior, la fachada del Nación, el dintel de una puerta. Realizado con un trazo de lapicera, negro, acusado, insistente, que no define un perfil sino que, más que enmarcar, desmarca. Es sabido que sobre esa soberbia estructura, que parece no tener fachada, se han escrito numerosísimos análisis. Incluso en este volumen, Francisco Bullrich le dedica comentarios no sólo precisos y detallados, sino exhaustivos.

**Testa.** Bueno, querías referirte también a la Biblioteca Nacional. Fue igualmente una respuesta al sentido de las bases. Era la casa presidencial. Allí murió Evita. Decían que en el futuro toda la plaza iba a ser para la biblioteca. Por eso se pensó en la ampliación futura de los depósitos, que continuaría los de la primera etapa. La obra tiene mucho hormigón a la vista. Se hicieron cambios respecto de lo habitual. Esos depósitos primeros,

en lugar de estar arriba están abajo. En esa construcción, te cuento, le asignamos cuatro patas. En realidad fue Andrés Long, el asesor, junto con Gini, quien empezó a hablar de las patas de la construcción. Como si fuese un lugar de vigas, patas, lomo, panza. De entonces lo vinculamos con un animal. Y qué casualidad, se descubrió un condado, en la tierra, debajo del gorro, el esqueleto de un gliptodonte. Es su caparazón.

**Ravera.** La construcción adquirió un sentido orgánico.

**Testa.** Y no sólo, después yo empecé a decir que el gliptodonte estaba esperando a alguien. Y cuando fue creciendo, se fue instalando en el Museo del Parque Centenario.

**Ravera.** Quisiera destacar algo. La forma o la estructura –como se la llama– que responde a tu proyecto arquitectónico lleva incorporada, desde los comienzos, una historia, que es, al fin, el *racconto*. En otro sentido, es también la idea de que hay varias vidas. Y las muestran, obviamente, las edificaciones históricas.

**Testa.** Es lo que sucedió con el Convento Cultural Recoleta. Como sabés, era primero un convento, luego un asilo de ciegos. Cuando se convirtió en el cine,



actual le hicimos las modificaciones que correspondía. El edificio pasa entonces a cumplir funciones diferentes, y las cosas que le agregás, en el siglo XX, no tienen porqué simular ser del siglo XVIII o XIX. Por eso hicimos escaleras de hierro para acceder a la azotea.

**Ravera.** Con esas paredes cortadas, recortes celestes, sin funcionalidad precisa. Bellos.

**Testa.** Cuando se agregaron en el 1900, eran las habitaciones de las monjas, los lavaderos, etcétera. Nosotros los sacamos, pero dejamos algo. Lo que quedó es lo que se ve ahora.

**Ravera.** Restos, como los vestigios borrosos, los intersticios, todos conceptos que niegan la forma plena, construida sólo racionalmente. El signo está como borradura.

**Testa.** Hablaste hace poco de *racconto*. Te voy a decir algo de un proyecto. Fue un concurso del que participé, para la Lotería Nacional. El viejo edificio de la Biblioteca Nacional, en la calle México, en principio había estado destinado a la Lotería Nacional. El proyectista fue un arquitecto italiano llamado Morra, venido a la Argentina alrededor de la mitad del siglo XIX. Era de Benevento. El pueblo de mi padre, Ceppaloni, está a

ocho kilómetros. O sea, el camino que hizo Morra para venir a la Argentina era el mismo que hice yo, cuando tenía cuatro meses, y mis padres me trajeron acá. Te hago notar que para hacer ese viaje tenés que recorrer el Valle Caudino, pasar por Caserta, e ir a Nápoles, al puerto y al barco. Todo eso, por igual, lo hicimos Morra y yo. Pero no concluye aquí el relato. Morra hizo la Lotería Nacional que se transformó en la Biblioteca Nacional (la vieja). Yo hice el concurso para la Biblioteca Nacional, con Francisco Bullrich, y lo ganamos. Veinte años más tarde yo me presentaba entonces al concurso de la Lotería Nacional. Me parecía lógico, con toda esa historia, que lo ganara, para cerrar debidamente el círculo. Lo habrás adivinado. No lo gané.

**Ravera.** Lo que no adivino pero sé, o presumo saberlo, es que pensar y construir el espacio, habitar, etcétera, son sólo términos abstractos si los despegamos de la construcción mental de nuestro propio imaginario, que transcurre y deviene día a día. Creando parajes y puentes, inventando los recorridos del mundo, con lo que nos pasa a nosotros.

### Técnica, palabra, imagen

**Ravera.** En la medida en que comenzás y avanzás en tus realizaciones arquitectónicas, me parece que la técnica y las

formas se van definiendo con características estructurales y artísticas a la vez, de modo muy creativo, tanto en diversos niveles de abstracción, como en la concreción, componentes múltiples y pronto, conocimientos técnicos y culturales (se lo vio en el Banco de Italia, con instrucciones para el uso (aunque fuera de una pragmática semiótica) imbricado, desde el vamos, con los vestigios de la memoria, de la historia. Se lo expresó: la chispa de la idea se enciende en el recuerdo.

**Testa.** Memorias de acá, de allá, de América. Muchos de esos testamentos imaginarios los realicé con el Centro de los 13, con Jorge Glusberg y el Centro de Arte y Comunicación. Allí montaron muchísimas exposiciones en el país y en el extranjero. Obtuve el Gran Premio de la Bienal de São Paulo en 1977. En 1978, asimismo en el Blo, el retorno al pasado americano se concretaba en una pared incaicada a Atahualpa. Pensando uno

**Ravera.** El pensamiento se expresa en lenguaje. En el tuyo, lo visual y lo conceptual van al unísono. No está apelando a Kant. Para su estética, lo común de ambos es la imaginación. Lo que el filósofo llama un *sensus communis*, en el que todos nos encontramos de un carácter afectivo profundo

**Testa.** Esas vivencias, esos recuerdos, sean de Italia, de América, sentimientos nacionales, va todo junto, no hay diferencias. Es cierto que suelo mezclar lo verbal y lo visual en mi producción plástica. Especialmente a partir de determinado período. Vos habías notado, en aquel ensayo del Centro Editor, que mi obra informalista previa te impresionaba por los silencios, los implícitos, volcados a los chorreados, a esa materia espesa y superpuesta que yo utilizaba. La que se ve en los cuadros de los 60.

**Ravera.** Obras de chorreados negros, opacos, con extremo refinamiento formal. La atmósfera significativa era más bien imprecisa, muy abierta, de gran impacto visual y emocional. Julio Llinás la definió como “una misa de cuerpo ausente”. A esa etapa, con la que obtuviste desde entonces reconocimiento nacional e internacional, le sigue, me parece, la decisión de explicitar los implícitos.

**Testa.** Ese cambio es evidente en la exposición plástico-arquitectónica de 1974. Yo ahí expresaba ideas en torno a mi actividad profesional e introducía, al mismo tiempo, muchas variantes en mi manera de concebir la actividad pictórica, con la rapidez del aerosol, entre otras cosas.

**Ravera.** En esa exposición había cromatismo, gesto, figuración, discurso, en lu-

gar de la abstracción previa. Comienza a explayarse, entre lo visual y lo lingüístico, una correspondencia muy peculiar.

**Testa.** A veces se trata tan sólo de la relación con el título. Por ejemplo, aquella experiencia del 68, titulada “Apuntalamiento para un Museo Nacional de Bellas Artes”, en la muestra “Nuevos materiales, nuevas técnicas”. Eran caños *acrow*, pintados, en algunas partes, de azul celeste. Era una época de negación del concepto de obra de arte como algo consagrado, museístico, en el sentido tradicional.

**Ravera.** Fuiste uno de los primeros en hacer instalaciones. Con la ironía del título, es la directa traducción de un chiste, consignada en una estructura que es la destrucción de una idea mítica. Más bien, una deconstrucción. Hay en tu producción auténticos matices deconstructivos. Hiciste después otra experiencia, todavía en el Museo Nacional. Citaciones de la misma obra...

**Testa.** Y no fue la única. Era de madera clara, con idéntico título. La habían ubicado en lo alto, al fondo de la gran sala principal. Pero me gusta recordar otra que envié al museo de Rotterdam. Cuando fui a verla, me encontré con una sorpresa, con un apuntalamiento “real”, o sea funcional, que habían puesto en el sótano, no sé para qué. El de arriba, mío, y

en el subsuelo, bastante cerca, eso es un ejemplar. Curioso, ¿no?

**Ravera.** Mezcla de imagen, de símbolos y de realidades. No deja de ser muy interesante con lo tuyo. Otra hermosa combinación de lo visual y lo lingüístico: unos dibujos tuyos muy conocidos, que se ve, acostado, el perfil de un hombre rodeado de pinceladas negras, suelo, ojo enorme, desorbitado, y casi como un estertor, arriba, flotando, se lee “muerto!”

**Testa.** Claro, cuando llega a casa uno se cansa, porque está cansado.

**Ravera.** Hay algo así como una tensión, entre lo cotidiano y el límite, lo cómico, lo trágico. El divertimento, lo serio, lo lúdico y lo serio producen desfase: la quiebra de un sistema de valores golpe hace virar los significados. Es una dirección, en clave distinta.

**Conciencia, estética, conciencia histórica**

**Testa.** Decíamos que la introducción de lo verbal no se limita a esos ejemplos. Se trata del desarrollo de enteros relatos, algo que me interesa mucho, y que involucra de entrada en mi actividad

**Ravera.** Es una narratividad que funciona a través de motivaciones muy pe-



les y, con frecuencia, de contenidos históricos no precisamente intrascendentes. El público, el que ve tu obra, siente que remiten a la interioridad de un real artista, y comparte ese *feeling*, desde la propia sensibilidad.

**Testa.** Recordábamos la serie *La peste en Ceppalon*. Empezó cuando compré en Benevento un libro, la reedición de un texto de 1871. El autor, un señor del lugar, describía la historia de todos los pueblos del valle, entre ellos, Ceppaloni. En el 1600 había pasado por allí la peste, que venía, subía desde el sur. Y se aseguraba que todos esos poblados habían perdido la tercera parte de su gente. Los nombres de las personas seguían siendo los mismos, después de 300 años. Yo quise representar, en una serie de dibujos, el paso de la peste por el pueblo. Su llegada, el saludo del feudatario, la estadía, el vaso de agua donde había puesto la mano... después, la ida. La última obra que hice fue presentada en la casa de Ruth Benzacar. Se llamaba *Rostros y rastros*. Consistía en un tendedero del que colgaban paños pintados en los que se había depositado el rastro de la peste: su cara, su imagen... que resultaron, al fin, indelebles.

**Ravera.** Figuras espantosas, pintadas al aerosol. Hay una vinculación fortísima, conmovedora, de tu producción con la

historia personal, la herencia de los ancestros, con los surcos que ese legado traza en lo íntimo. Eso es muy argentino. Eso es nuestro. Como lo es asimismo la recuperación de la historia política y cultural, nacional, americana.

**Testa.** Seguramente. Mencionaste varias veces la pintura sobre la fundación de Buenos Aires, *Recuerdos superpuestos o el fuerte de Buenos Aires*. El contorno del cuadro tiene un pequeño agregado, abajo y a la izquierda, una especie de complemento que juega con el afuera/adentro. Ahí se lo ve a Solís, en su barco, guiado por la peste, yendo al encuentro... de su destino. ¿Lo comieron los indios? O los que lo acompañaban... Esas historias vuelven, e invitan a recordarlas con lo que uno sabe hacer.

**Ravera.** En el centro de la tela hay una suerte de deconstrucción difusa, extendida a través de formas muy desestructuradas. Casi una lluvia de signos en restos de fortines, de iglesias, con leve densidad de trazas, de nombres y letras, de fechas apenas discernibles. Y la ciudad está allí, aún presente. En imagen. Pero no habría que olvidar obras tuyas con resonancias muy actuales, que me parecen tremendas, por otra parte.

**Testa.** Te impresionó la serie *Banco de Aborro*. Remite a hechos reales, por su-

puesto. Ya hace décadas un banco repartía gratis, para los chicos, cuadernos dedicados al ahorro. Era ensalzado en numerosas máximas. El cuadro al que hacías referencia muestra un chico con su padre, de espaldas, caminando. Van al colegio, y en el cielo celeste y blanco aparece escrito, con letras de oro, "Bancos de ahorro". En este otro cuadro, que aquí vemos, puse el libro de Samuel Smiles, *El ahorro*. Lo clavé en la madera. No se puede abrir.

**Ravera.** Si exhibieras hoy esas pinturas...

**Testa.** Evidentemente los cuadros se interpretan según los momentos, las personas, las situaciones del contexto histórico, a veces el más próximo... Te aclaro que esa serie es de hace veinte años, no de ahora. Pero lo que planteaste sobre conciencia estética y conciencia histórica habría que reconsiderarlo. Hacías varias reflexiones al respecto.

**Ravera.** Yo observaba que las categorizaciones habituales de nuestra historia del arte suelen seguir, con buenas razones, por otra parte, pautas internacionales: vanguardias, arte conceptual, etcétera. Enfoques sin duda válidos. Pero hay personalidades como vos, como Noé, Benedit, Badii, artistas que se han preocupado por temáticas de nuestro presente y de nuestro pasado, con significaciones que trascienden el sentido de

lo moderno (siempre con marca de universalidad). Aquí hay pasión hermenéutica, de un avanzar retornando. Y en lo propio. Sólo así se labra un futuro más fundado, me parece. Y no hablemos del filón mítico, con Portillos, Gambartes, Quiroga, y otros... Todo eso merece capítulo aparte.

### **Todavía la ventana**

**Ravera.** Ahora, para terminar, podríamos retomar lo que decías en torno a la ciudad. Por ejemplo, tus apreciaciones sobre las ventanas, de proyecciones simbólicas mucho más vastas de lo que resultaban en un primer momento.

**Testa.** Vuelvo con frecuencia al tema de las ventanas. Sobre todo las clandestinas, instaladas en las medianeras. Los que las abren se desentienden de la reglamentación vigente. Ves esas enfrente. Son cuatro o cinco. Quien quiso abrió la suya. Podía haber sido un caos y sin embargo guardan cierta armonía, que no deja de sorprender. Incluso parecen formar un diseño especial, un orden no buscado, pero real. Es un orden inventado sobre la marcha. Quizá sea por eso que las ventanas reaparecen, cada tanto, en mis cuadros.

**Ravera.** Avanzando en tu obra, desde la abstracción hasta la expresión figurativa, a mí me pareció, en su momento, que el motivo de la ventana marcaba una trans-

formación radical del sistema representativo. Algo esencial, consciente o inconscientemente, acude a la ventana, cuya función, por lo menos en algunos casos, es tornar presente algo cuya definición, imprecisa, es de signo negativo.

**Testa.** En un dibujo de la serie de Capercucita Roja y Barba Azul, ella, que dista de ser angélica, aparece rojiza, mortífera. En la ventana. También en el cuadro de la fundación de Buenos Aires, omitimos decir que, culminando ese despliegue de restos y signos es la Peste la que en lo alto del cuadro, en un extremo, se asoma a una ventana, tras la cuadrícula de la ciudad. Otros ejemplos no faltan.

**Ravera.** No dejemos de considerar que no tenés una concepción única de la ciudad, ni de nuestra civilización y cultura. Aparece de nuevo aquí un doble registro. Expusiste el cálido, el optimista, pero es muy conocida tu visión trágica, más aún, apocalíptica, de nuestro tiempo, pensado como una nueva Edad Media. Hay imágenes muy golpeantes, perturbadoras. Hay ratas que se deslizan rápidas. Es la contaminación ambiental, el mal, la Peste, figurada en un horrible rostro salvaje. Hay perfiles terroríficos del hombre, que son, a la vez, extrañamente piadosos.

**Testa.** La obra de uno varía. Pasa el tiempo y no te interesan las mismas co-

sas. O las cosas que habías ahora te gustan de otro modo. Cambia la forma lo que uno piensa y ve.

**Ravera.** Wittgenstein contó muchas veces, cuando quería decir algo, se le cruzaba, en la mano, una imagen. En tu proceso creativo, ¿toma la convergencia del aspecto gráfico y conceptual. Sería el diálogo de la imaginación trascendental. ¿Cuánto tiempo hace un rato. Por eso, ¿no acentúa el talento, que vos lo tienes, tercalando continuamente lo plástico y arquitectónico, materialmente.

**Testa.** Hablabas del entrecruce de materiales. Utilizo el papel, el lápiz, el dibujo. Me sirven. Como los materiales de mi actividad profesional.

**Ravera.** Fuiste siempre un innovador. Te atrae la idea de romper con la pintura tradicional. El paisaje se transforma, entonces, en una imagen. Es crear imagen. El arte es...

**Testa.** Lo que está ahí, por ejemplo, el obispo de Trujillo. Acordate de la fiebre amarilla, el paisaje para las sábanas. Las camas que hice yo. Se expusieron en la sala de un espacio cubierto por los techos temporáneos de esos sucesos.



**Ravera.** Pareciera que las posibilidades de la plástica, sea pintura, dibujo, objeto, con los pincelazos negros que se desploman sobre el papel o la tela, o los cartones, o las envolturas de tus submarinos, o

el plateado de tus obispos, te deja decir más cosas. Pero cuántas sensaciones, sentimientos e ideas sólo crecen cuando se habita. Lo cierto es que un pintor arquitecto, o un arquitecto pintor, ha podido

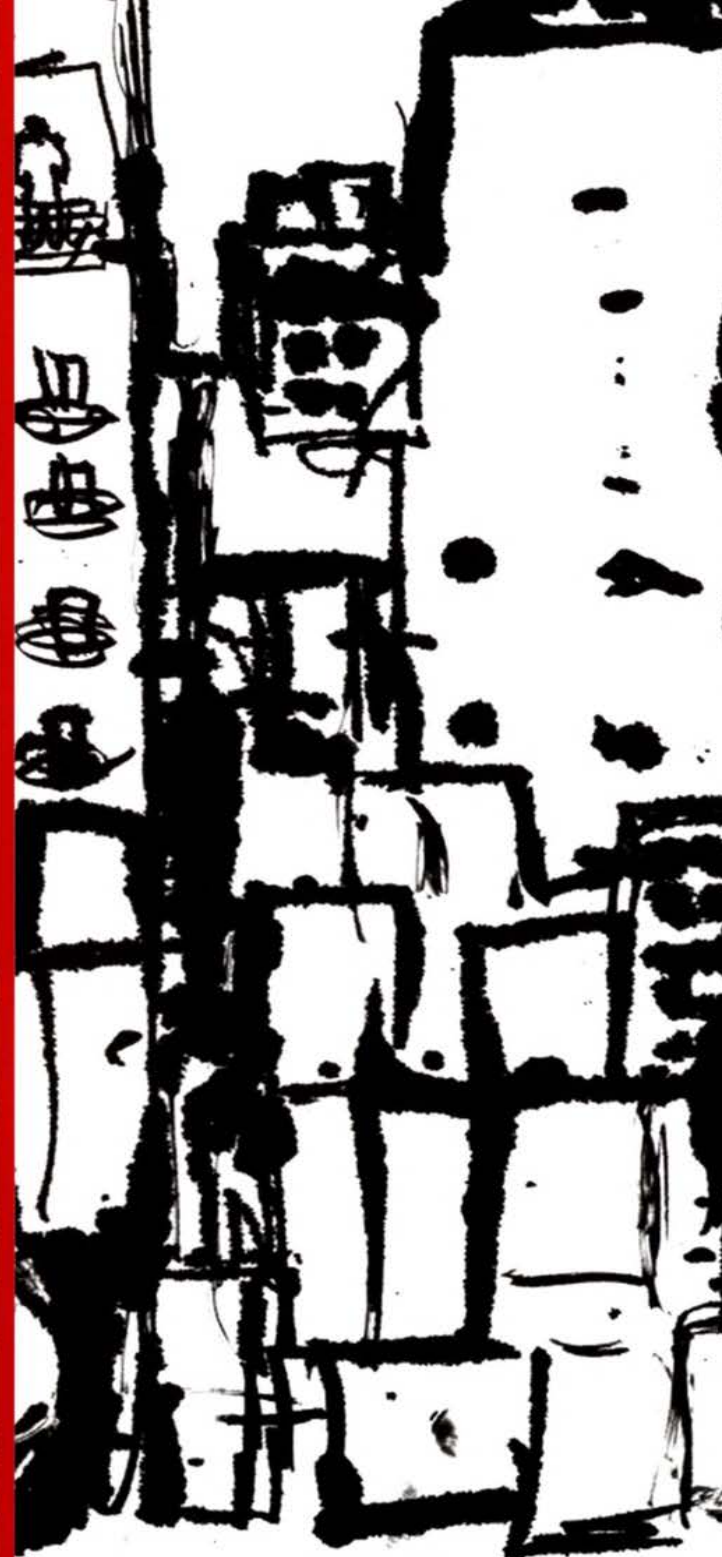
demostrar la potencia y la soltura de capacidades —a ese nivel, no comunes—, que son coherentes con el proyecto, o libérrimas, sin proyecto aparente. Sólo inventando imagen.

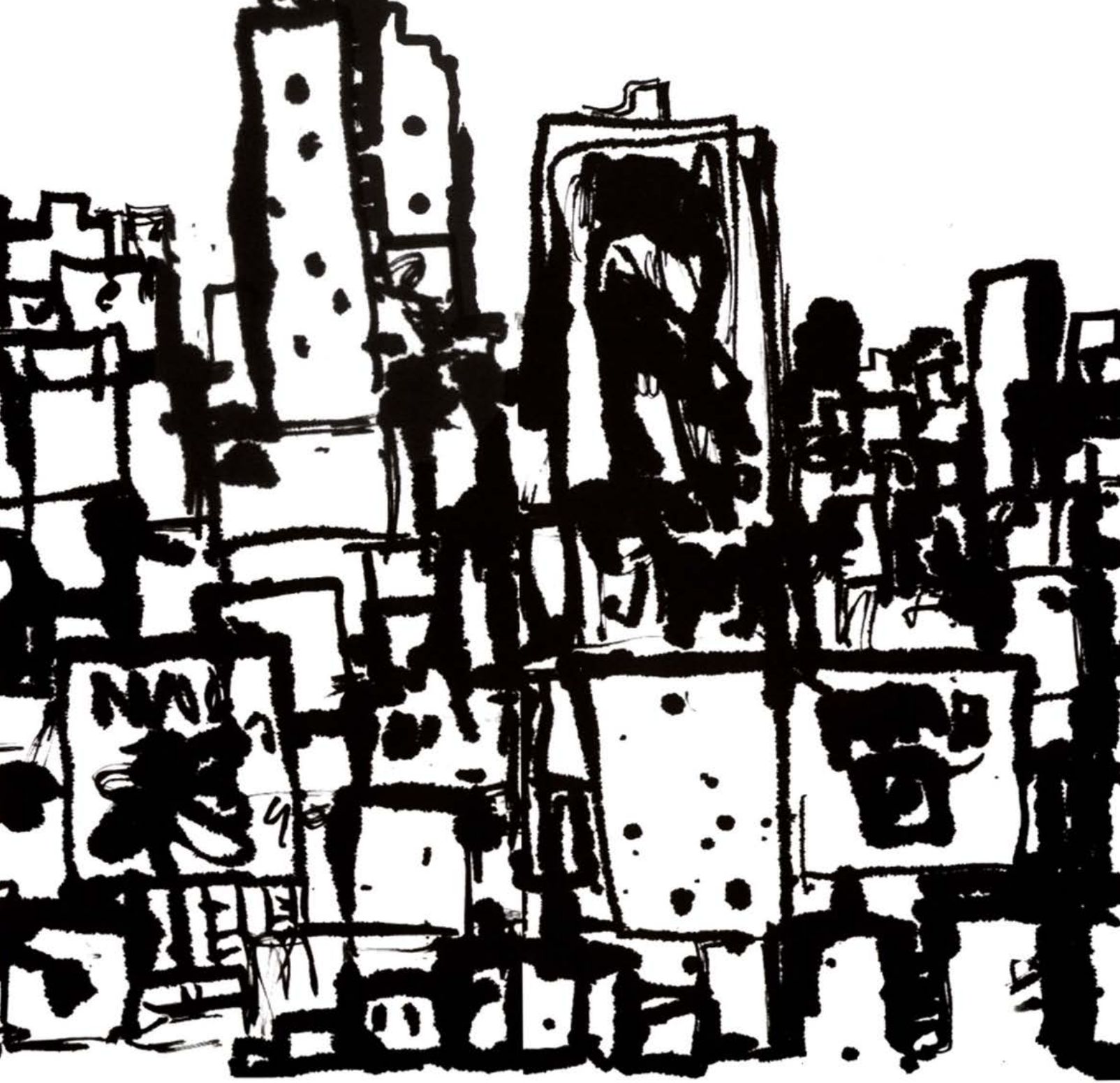
**Rosa María Ravera.** *Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Asociación Argentina de Estética. Es miembro fundador y actual vicepresidente de la Confederación Latinoamericana de Estética, representante de las Asociaciones Internacionales de Semiótica y de Estética y profesora titular de cátedra en la UBA y la UNR. Ha sido invitada como docente por universidades como La Sapienza de Roma, las de Berkeley, Turín, Urbino, entre otras. Ha publicado numerosos libros y ensayos en el país y en el exterior. Ha recibido premios AACA/AICA, Konex, Leonardo, Trayectoria. Miembro del Comité Científico de Congresos Internacionales de Semiótica (Berkeley, San Pablo, Guadalajara, La Coruña, Dresden).*

**Clorindo Testa.** *Nació en Nápoles, Italia, en 1923. Se recibió de arquitecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1948. A partir de 1952 realizó exposiciones individuales y participó en numerosas exposiciones colectivas en el país y en el extranjero. Participó en las Bienales de Venecia y San Pablo en varias oportunidades. En 1977, con el grupo CAYC, obtuvo el gran premio Itamarati en la Bienal de San Pablo. En 1999 recibió el Arlequín de oro y en 2001 realizó la exposición retrospectiva Arquitecto y artista, en el Netherland Architecture Institute, Rotterdam, Holanda. En su tarea de arquitecto obtuvo numerosos premios, asociado con varios profesionales. Realizó el Banco de Londres y América del Sur (Lloyd's Bank, 1960), la Biblioteca Nacional (1962), el Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa (1956), el Hospital Naval (1970) y el Colegio de Escribanos (1998), entre varias obras. Obtuvo el Premio Arquitecto de América (1987) y el Doctor Honoris Causa de la Universidad de Buenos Aires (1992). Es miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes.*

**ESTA ES LA CIUDAD DE BUENOS AIRES**







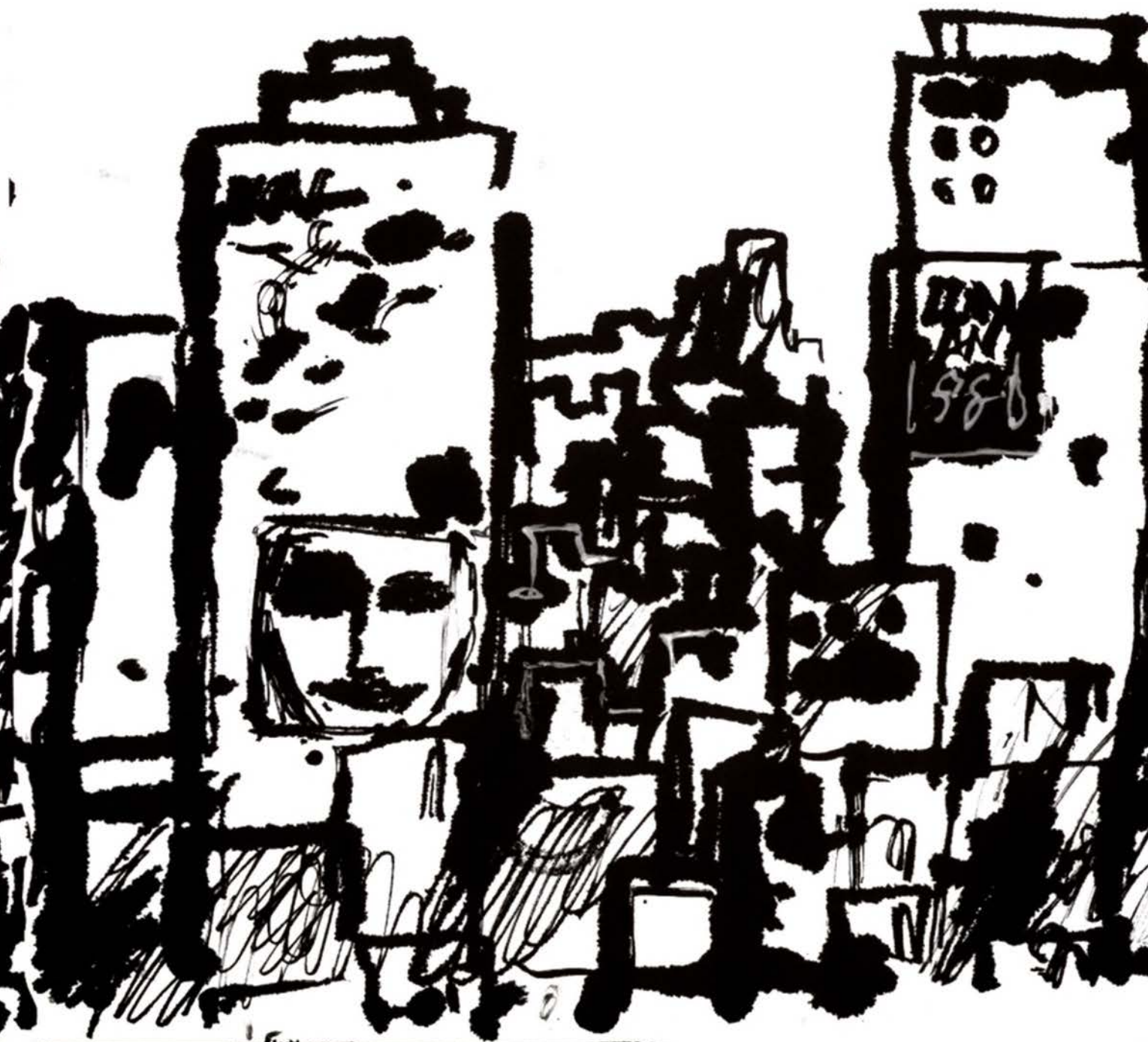




Σ + studio











**SE VE DE LEJOS Y ES DESCANSADA**

Se imprimieron 1500 ejemplares  
en el mes de agosto de 2002 en  
Artes Gráficas Ronor.  
Buenos Aires. Argentina.





ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES